

Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003-2008)

**Материалы всероссийской научной конференции
(май 2008 года)**

Часть 1

**МОСКВА
ВГИК
2009**

2005-06

(S) ESD-029 - X32

Российское кино последних лет в поисках самоопределения

(2003-2008)

Материалы всероссийской научной конференции

(май 2008 года)

Часть 1

Д. Салынский

В. Утилов

Т. Москвина-Ященко

О. Перетрухина

М. Ростоцкая

В. Бондаренко

С. Тугуши

С. Штейн

О. Клейменова

МОСКВА
ВГИК
2009

УДК – 778.5

ББК – 85ю373 (2)

Р – 765

Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003-2008)

Материалы всероссийской научной конференции (май 2008 года). Часть 1./
Сост. и ред.: Ельчанинофф А.И., Сибирцева Е.И., Сперанская В.И. – М.: ВГИК,
2009. – 88 с.

В настоящем сборнике публикуются материалы всероссийской научной конференции, посвященной важнейшим вопросам современного отечественного кинематографа. Конференция прошла в мае 2008 года во Всероссийском государственном университете кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИКе). Выступившие на ней историки и теоретики кино, ведущие кинокритики, молодые аспиранты всесторонне рассмотрели особенности состояния современного российского кино и телевидения, проанализировали жанровые и тематические особенности произведений ведущих отечественных киномастеров.

Представляет интерес для всех, занимающихся вопросами кино.

СОДЕРЖАНИЕ

«...Куда мы вброшены»	4
Д. Салынский	
Образ мира, идеи и идеалы в отечественных фильмах последних лет.....	12
В. Утилов	
Герой нулевых: о цельности и «развороченности» души	18
Т. Москвина-Ященко	
Гlamуризация как тупиковый путь развития отечественного кинематографа на настоящем этапе	34
О. Перетрухина	
Быть как дети.....	41
М. Ростоцкая	
Современный поэтический фильм	48
В. Бондаренко	
Кинопритча в современном русском кино	56
С. Тугуши	
Феномен православного кино: тенденции, пути постижения*	60
С. Штейн	
Сакральная символика в фильме Андрея Звягинцева «Изгнание»	84
О. Клейменова	

Через всем в вопросе о православном кино открытое и неизвестное С. Штейн, аспирант кафедры историко-теоретического направления на факультете киноведения ВГИКа

статья прочитана на конференции «Междисциплинарные исследования в области киноведения и кинопедиологии» в рамках научного семинара по теме

ФЕНОМЕН ПРАВОСЛАВНОГО КИНО:

ТЕНДЕНЦИИ, ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ*

1. Воистину, чтобы иметь возможность, избегая поверхностных оценок, конструктивно говорить о православном кино вообще и тем более как о неком феномене, надо обладать специальным теологическим и киноведческим инструментарием, который бы с точки зрения онтологии был бы ортодоксален и догматичен, а с позиций феноменологии — критически соотнесен со всем в кино (культуре) секулярным, но который, к сожалению, ни в рамках киноведения, ни в рамках богословия на настоящий момент так ещё пока и не выработан. И, если в своей статье «Иллюзия западной стены»¹ я всесторонне рассматриваю феномен «чистого» кинематографа с точки зрения догматического богословия, то глубокое исследование феномена кинематографа православного несомненно только ждёт ещё своего часа.

Однако, уже сейчас мною намечены некоторые ключевые точки будущего фундаментального исследования, которые уже даже в таком — «пректном виде» позволяют создать своеобразную (к сожалению, в данном формате лишь приблизительную и усечённую) *кинопсихологическую систему координат*, без которой, на мой взгляд, вообще и не может быть никакого содержательного разговора о православном кино.

2. Когда заходит разговор о православном кино, то, как правило, в попытке сформулировать, о чём же будет идти речь, всегда возникает одно и тоже расплывчатое определение: православное кино — это кино духовное, нравственное, доброе, позитивное, высокохудожественное, воспитывающее патриотизм и т.д. То есть под православным фильмом подразумевается такое кинопроизведение, в котором соблюдается некоторая сумма из вышеперечисленных свойств.

Но в связи с этим возникает неразрешимое противоречие, связанное с тем, что не всякое духовное кино обязательно православное, кино в сумме своей высокохудожественное и воспитывающее патриотизм так же не обязательно будет являться православным, и даже наличие в том или ином фильме всех этих свойств не может гарантировать его идентификации как фильма православного... В качестве примера можно привести фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1934): кинокартина высокохудожественная,

* Текст выступления представлен в авторской редакции. Некоторые положения статьи кафедра киноведения ВГИКа считает субъективными.

1 Штейн С. Иллюзия западной стены // Зеркала и лабиринты. Полилог. М., 2008.

патриотичная, по-своему добрая и светлая, и даже в какой-то степени духовная, но православным фильмом она ни в коем случае не является.

Далее же необходимо отметить следующее. Если говорить о западном религиозном кино, его восприятии верующими людьми, а так же отношении к нему католической церкви, то там данного противоречия не существует: духовное кино – это однозначно кино религиозное, нравственное кино – кино религиозное, добре кино – кино религиозное и т.д. И поэтому неслучайно, что один из списков лучших католических фильмов за всю историю кино возглавляет не имеющий никакого отношения к религиозной теме «Век невинности» (1993) Мартина Скорсезе.²

Чтобы понять принципиальные различия между западной и православной ортодоксальной традицией, которые помогут нам наконец-то подойти вплотную к более точному и полному определению предмета нашего исследования, мы вынуждены будем сделать сверхкраткий историко-богословский экскурс.

3. Трагическому расколу христианской Церкви на Западную (Католическую) и Восточную (Православную), а так же последующей Реформации внутри католической церкви, приведшей к возникновению различных течений протестантизма, посвящено немало богословских и секулярных трудов. Поэтому здесь мы кратко скажем только об одном единственном принципиальном отличии. Этим отличием является путь спасения человека – основная цель христианства.

В протестантизме, и во всё ближе подступающему к нему модернизированном, в духе времени католицизме, в связи с тем, что Богочеловеческая Личность Христа выведена за рамки внутрицерковной жизни, на первый план выходит сам человек как единоличный хозяин собственного спасения, которое можно заслужить или даже купить (вспоминаем католические индульгенции!), и которое заключается в ведении праведной жизни, соглашающейся с христианскими заповедями: человек уподобляется путнику, странствующему по жизни, преодолевающему препятствия, расставленные лукавым, и собирающему добродетели, которые-то и помогут ему, в конце концов, *самостоятельно* достигнуть Царствия Небесного. (В этой связи не лишне будет вспомнить «Путь Паломника» Джона Беньяна, кстати, по версии влиятельного английского издания *The Observer* входящего в тройку лучших романов «всех времён и народов»³.) То есть, спасение для западного человека может происходить как в церковной ограде, так и вне её, а, значит, главенствующим является уже не Церковь, а, в первую очередь, самостоятельное «собирание» добродетелей, и во многом именно поэтому: нравственное кино – религиозное, добре кино – религиозное и т.д.⁴

2 <http://www.catholiceducation.org/articles/arts/al0029.html>

3 <http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,,1061083,00.html>

4 Более подробно о различии католического и протестантского взгляда на спасение см. в ма-

С точки зрения догматического Православия, сохраняющего апостольское преемство и неискажённость христианского вероучения (поэтому-то на Западе Православная Церковь называется ортодоксальной (от греч. Orthodoksos), то есть «правоверной»), католико-протестантский взгляд на путь спасения ложен. Ведь в Православной традиции добродетели сами по себе лишь некие, присущие самой человеческой природе, нормы, которые естественно и должно соблюдать, но что бывает трудно исполнить лишь по причине испорченности человека первородным грехом. Истинное же спасение, согласно православному догматическому богословию, можно приобрести (несомненно, конечно, при этом стяжав добродетели и ведя праведную жизнь в целом) только... в Церкви.⁵ Не случайно, в начале первой же части «Основ социальной концепции Русской Православной Церкви», принятых Освященным Архиерейским Собором Русской Православной Церкви в 2000 году, и отражающих догматический богословский взгляд на актуальные проблемы современности, говорится: «Церковь есть собрание верующих во Христа, в которое Им Самим призываются войти каждый. В ней «всё небесное и земное» должно быть соединено во Христе, ибо Он – Глава «Церкви, которая есть Тело Его, полнота Наполняющего всё во всём» (Еф. 1. 22-23). В Церкви действием Святого духа совершается обожение творения, исполняется изначальный замысел Божий о мире и человеке». И далее: «Церковь есть богочеловеческий организм. Будучи телом Христовым, она соединяет в себе два естества – божественное и человеческое – с присущим им действиями и волениями. Церковь связана с миром по своей человеческой, тварной природе. Однако она взаимодействует с ним не как сугубо земной организма, но во всей своей таинственной полноте. Именно богочеловеческая природа Церкви делает возможным благодатное преображение и очищение мира, совершающееся в истории в творческом соработничестве, «синергии» членов и Главы церковного тела».⁶ Поэтому западный человек – одинокий путник, в лучшем случае сопровождаемый своими родными, а человек Православный – путешественник по изменчивым волнам жизни на Корабле спасения – Церкви, единственным экипажем которой являются все её члены.

гистерской диссертации (1895) будущего Патриарха Сергия (Старогородского). Сергий (Старогородский), архиепископ. Православное учение о спасении. М.: Просветитель, 1991.

5 «Церковь есть от Бога установленное общество людей, соединенных православной верой, Законом Божиим, священоначаием и таинствами. Веровать в Церковь – значит благоговейно чтить истинную Церковь Христову и повиноваться её учению и заповедям с уверенностью, что в ней пребывает, спасительно действует, учит и управляет благодать, изливаемая от единой вечной главы её – Господа Иисуса Христа». Святитель Филарет, митрополит Московский. Православный кateхизис. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2004. С.88-89.

6 «Основы социальной концепции Русской Православной Церкви», официальный документ Русской Православной Церкви, утвержденный на юбилейном Архиерейском соборе 2000 года.

4. Таким образом, вернувшись к вопросам кино и возникшему противоречию, мы можем теперь его разрешить и предложить следующую формулировку: *Православное кино – это такое кино, где так или иначе есть Церковь как единственно возможный путь к спасению*. Причём через вычайно важно оговориться, что Церковь – не обязательно, как активная и действенная институция, но возможно, даже как всего лишь только чаемый и непосредственно на экране не явленный незримый ориентир, при непременном условии сохранения своей христоцентричности и органической богочеловечности.

Однако, в связи с этим определением возникает следующий парадокс, который более явно и выпукло проявляется при сравнении фильмов «Изгнание» (2007) А.Звягинцева и «Груз 200» (2007) А.Балабанова.

«Изгнание», несомненно, является фильмом нравственного и духовного поиска, фильмом высокожудоственным. Но, если применить к нему выведенную нами формулировку, то он окажется, однозначно, фильмом не православным – ведь в «Изгнании» нет ни только Церкви «как единственно возможного пути к спасению», но и вообще никакого спасительного пути.

«Груз 200» – фильм тяжёлый, грязный, страшный. Фильм – воплощённый ад. Однако, исходя из выведенного нами определения, фильм этот будет, безусловно, православным. Ведь в нём не только появляется Церковь «как единственно возможный путь к спасению», но и зримая попытка одного из персонажей (неслучайно, что именно преподавателя научного атеизма), пройдя через весь этот ад, ступить на спасительный путь. Но всё-таки разве можно, пусть даже и формально, сказать, что «Груз 200» Православный фильм?.. Однозначно – нельзя!

Так в чём же ошибка? Почему стало возможным возникновение данного парадокса?

А всё дело в том, что подход к проблеме православного кино изначально был чисто семантический, тогда как кино – это не только и не столько некие смыслы, лежащие в области сюжета, буквальной словесной вербализации, изобразительной формы и символики, и в таком виде однозначно считающиеся зрителем, а, несомненно, нечто большее, связанное с кинематографической феноменальностью, раскрывающейся в его онтологии.

Попытаемся разобраться, что же такое есть Православное кино с онтологической точки зрения.

5. Каким бы разным ни было семантическое содержание кинопроизведений, и в какую бы художественную форму они ни были облечены, все фильмы в равной степени имеют одну и ту же онтологическую сущность, связанную с фотографической природой кинематографа: *кино – это организация времени и пространства в форме самой жизни*. То есть, любой фильм – это заснятая и так или иначе организованная реальность.

В связи с этим встают три резонных вопроса. Что есть реальность? Что из себя представляет реальность запечатлённая? Что такое запечатлённая реальность, организованная в форме фильма?..

С точки зрения догматического православия, земная реальность – это возможность, дарованная Богом человеку, для свободного выбора своего спасения. Исходя из этого, реальность запечатлённая (прошедшая) – это возможность, человеком не использованная, так как нет и не может быть на земле человека совершенного, до самой смерти не стоящего над пропастью грехопадения и окончательно уже спасённого, а, следовательно, – реальность греховная. Разрозненная же по монтажным планам запечатлённая реальность, будучи организованной в форме фильма и рассматриваемая в таком виде как уже нечто самостоятельно целое, превращается в некую вечную (по причине своей неизменяемости) греховную реальность.

6. Отступив немного назад, надо сказать, что реальность мира уже даже сама по себе, без всякой связи с кинематографом, может быть рассмотрена в нескольких ипостасях: физической, культурной, теургической, демонической.

Физическая ипостась реальности связана с природой, с таким возможным присутствием человека, которое не делает его доминирующим объектом реальности.

Культурная ипостась реальности связана с человеком и всем тем, что является следствием его присутствия – «возделыванием», «преображением» реальности физической.

Теургическая ипостась реальности связана со сверхъестественным проявлением Самого Бога или Его Небесных Сил, что выражается в преодолении и уничижении «тяготения» пространства и времени, с которыми неразрывно связаны и от которых чрезвычайно зависят иные ипостаси реальности. В качестве примера приведу только один, но самый главный: Центральным событием Православного Богослужения, всей жизни Церкви, является таинство Евхаристии (Причастие Тела и Крови Спасителя), которое, по определению Константинопольского собора 1157г. не есть символическое повторение событий Тайной вечери, также оно не есть буквальное их повторение, но то самое – причащающиеся таинственным образом переносятся в Сионскую горницу, где происходит (до второго пришествия всегда именно так – в настоящем времени) Тайная вечеря и получают хлеб и вино из рук Самого Иисуса Христа. Таким образом, Бог зrimо и каждый день в каждом Храме, где совершается Божественная Литургия «гарантированно» являет Свою властью унижение основного свойства реальности.

Демоническая ипостась реальности, равно как и теургическая – ипостась не дляящаяся, а проявляющаяся, связана она с таким искажением

реальности физической или культурной, при котором деформированная реальность приобретает некое иное негативное качество; неизменно оставаясь в безусловных пространственно-временных рамках земной действительности, демоническая ипостась реальности может создавать *иллюзию* выхода за них, в своём роде – искривлённое немошное подражание реальности теургической.

7. В отношении кинотеологии надо сказать, что реальность в той или иной ипостаси, прежде чем предстать перед зрителем на экране, определённым образом *запечатляется* (становясь неизменно греховной) и *организовывается*. В результате чего, запечатлённая и организованная, приобретает тяготение к той или иной ипостаси реальности.

Таким образом, можно сказать, что запечатлённая и организованная реальность (фильм) имеет *двойственный ипостасный характер – сущностной и тяготеющей*.

За неимением сейчас возможности более подробного разбора, отметим лишь то основное, что оказывает воздействие на запечатлённую реальность при её организации, и в результате чего эта реальность приобретает тяготеющий характер.

Длительная непрерывность кадра «от склейки до склейки», монотонная горизонтальная изобразительная композиционность более всего связаны с реальностью физической. «Классический» монтаж, создающий определённый ритм как отдельной сцены, так и всего фильма в целом, а также «классическая» изобразительная композиционность кадров связаны с реальностью культурной. Демонической реальности свойственен всякого рода формо-содержательный деструктивизм. Основными приёмами, которые могут при организации реальности придать ей свойство тяготения к реальности теургической, являются *размириение* и *развоплощение* предметов (выделение одного или же целой группы предметов из реальности окружающего мира и рассмотрение в связи с их наличием уже самого этого мира как бы вне самой реальности), непосредственно символизация предметного мира, а также такой элемент как, *звуковое сопровождение* изображения.

При двойственном ипостасном характере может быть адекватное уравновешивание реальности сущностной и тяготеющей, их согласное тяготение, конфликт между собой, но в любом случае в результате их взаимодействия возникает некая производная реальность, имеющая определённый (уже не двойственный) характер, тяготеющий к той или иной конкретной ипостаси объективной реальности.

8. В итоге, после нашего краткого онтологического экскурса мы, наконец-то, можем выдвинуть следующее определение: *православное кино, с онтологической точки зрения, – это такое кино, где запечат-*

лённая и организованная в фильм реальность в целом имеет характер, тяготеющий к реальности теургической.

Соответсвие с полученной формулировкой фильмы, которые при сравнении заставили нас задуматься над возникшим парадоксом, на этот раз мы получим следующее: исходя из онтологического определения *православного кино*, «Изгнание» – фильм Православный, а «Груз 200» – нет.

Новый парадокс? В некотором роде... Пока мы не совместим оба наших определения и не получим следующую окончательную формулировку: Православное кино – это такое кино, где так или иначе есть Церковь, как единственно возможный путь к спасению и где запечатлённая и организованная в фильм реальность в целом имеет характер тяготеющий к реальности теургической.

И теперь наши парадоксы разрешаются выводом, что ни фильм Звягинцева, ни фильм Балабанова, не могут одновременно удовлетворить двум ключевым условиям выведенного нами определения и потому Православными не являются.

Установив окончательное определение православного кино, мы тем самым, с одной стороны, существенно ограничили возможный список фильмов, могущих войти в ареал нашего внимания, с другой, – обезопасили себя от возможного личностного пристрастного отношения к отдельным кинопроизведениям, которые, несмотря на их «не» или же, напротив, «православность», по тем или иным причинам хотелось бы отнести к фильмам, выходящим или же входящим в круг разбираемого феномена, но самое главное – определили простую, но жёсткую догматическую систему *кинотеологических координат*, используя которую мы наконец-то сможем вести конкретный и принципиально содержательный разговор как об отдельных фильмах, так и о феномене Православного кино в целом.

9. В отношении игрового кинематографа надо сказать, что в период с 2003 по 2008 год было снято не так уж много картин, которые бы вписывались или хотя бы даже касались тех ключевых принципов, которые были нами определены выше. Выбранные для разбора и анализа пять фильмов («Начало пути» (2004) реж. И.Ахмедов, «Живой» (2006) реж. А.Велединский, «Остров» (2006) реж. П.Лунгин, «Странник» (2005) реж. С.Карандашов, «12» (2007) реж. Н.Михалков) практически полностью исчерпывают тему Православия в игровом кино, однако, в полной мере дают нам возможность на их примере выделить ключевые вопросы и тенденции, возникающие внутри рассматриваемого феномена.

«Начало пути»

Фильм Игоря Ахмедова по сценарию о.Иоанна (Охлобыстина) позиционируется как «первый художественный фильм в истории отечественного

кинематографа, снятый с благословения Русской Православной Церкви» – куратором проекта выступил Митрополит Среднеазиатский и Ташкентский Владимир. Лента была снята и подарена Патриарху Всея Руси Алексию Второму (чьи детские воспоминания которого и легли в основу фильма) по случаю его 75-летия, которое отмечалось в феврале 2004 года. В декабре того же года, минуя прокат, фильм вышел на DVD.

В центре фильма находится фигура сына священника – мальчика Алёши в исполнении Евгения Радченко, который становится свидетелем притеснения Церкви со стороны Советских властей и далеко не простого существования Церкви и её служителей в годы немецкой оккупации. Через все эти лихолетья мальчик проносит светлые воспоминания о пalomничестве с родителями (актёры Владимир Ровинский и Галина Калашникова) в Валаамский монастырь, где он удостоился видения святого Старца, которому на вопрос о том, а кем ты хочешь стать, бесхитростно ответствовал: «Либо как папа – священником, либо – мотоциклистом». И в конце фильма, пройдя через ряд смертельно опасных испытаний, Алёша принимает своё окончательное решение стать священником.

С семантической точки зрения, фильм безусловно является православным – в нём есть Церковь не только как единственно возможный путь к спасению, но и как путь служения. Однако, с позиции онтологии, «Начало пути» – фильм наглядно иллюстрирующий не разобранный ещё нами, весьма интересный, но трудно объяснимый *аспект*, связанный с кинематографической онтологией. Кстати, понимание этого «аспекта» понадобится нам и далее при разговоре о других фильмах.

Итак, в чём же суть вопроса: сущностной, а также и тяготеющий характер реальности фильма Ахмедова можно охарактеризовать, как культурный, и, таким образом, казалось бы, точно установить, что в целом реальность фильма «Начало пути» тяготеет к реальности культурной, но это верно лишь отчасти, так как культурная реальность сама по себе не однородна и также может быть разделена на некоторое количество *внутренних ипостасей*, связанных с собственным индивидуальным характером, довлеющим и вынуждающим в некоторой степени соответствовать себе или же выходить за свои рамки, чтобы сообщить культурной реальности какой-либо иной характер, ведь в противном случае – *несоответствующее*, но при этом не выходящее будет сообщать самой этой реальности *фальшиво*, превращая её из культурной реальности в реальность *испорченную*.

В отношении разбираемого фильма это проявляется следующим образом: внутренняя ипостась культурной реальности, в равной степени сущностная и тяготеющая, является *иллюзией реальности происходящих в пространстве кадра искусственно моделируемых событий* (редкий фильм не стремится к этому и потому данное определение можно относить

к большинству снимаемых кинокартин), однако неестественность декораций, театральность игры актёров, искусственность реплик, как будто специально подчёркнутая ходульность драматургии, нарочитость использования чисто кинематографических приёмов, излишняя мелодраматичность музыки Евгения Доги – всё это сообщает иллюзии реальности такую фальшиву, которая разрушает её, превращая культурную реальность в реальность испорченную. И таким образом, с сожалением приходится констатировать, что фильм «Начало пути» не только не Православный фильм, но и культурное событие весьма сомнительное.

В качестве небольшого отступления хочется сказать, что природа рассмотренного выше «аспекта» не так проста, как кажется на первый взгляд, и не является простым несоответствием различных элементов внутри культурной реальности, ведь любые несоответствия вторичны по отношению к возникающему в объективной реальности несоответствию друг другу самих людей, что скорее всего по сути и обуславливает возможность появления вообще каких-либо несоответствий и разделений...

«Живой»

Начнём с того, что онтологически фильм Александра Велединского существенно и тяготеющее принадлежит к реальности культурной, однако семантически в отношении к реальности он многослойен и в результате – весьма неоднозначен, в его структурном разборе возможны различные трактовки. Для того, чтобы представить одну из них, на мой взгляд, наиболее точную по отношению к предмету нашего основного интереса (Православие и кино), придётся кратко пересказать содержание фильма, останавливаясь более подробно на тех ключевых моментах, которые будут важны для последующего анализа.

Кир (Сергей), в исполнении актёра Андрея Чадова, лишившись после ранения ноги (короткие эпизоды военных сцен включаются в ткань повествования на всём протяжении фильма), выходит из госпиталя и в состоянии аффекта убивает коррумпированного военного, после чего попадает под машину: панорама с ног на лицо лежащего на траве Кира – стук сердца, затемнение, крик Кира «Пацаны!». После этого события в реальности Кира, ничем не отличимой от той реальности, которая была до аварии, возникают его погибшие товарищи – Никич и Игорь (актёры Максим Легашкин и Владимир Епифанцев), которые, оставаясь для других невидимыми, начинают неизменно сопровождать его. Их инаковость в реальности обозначается такими деталями, как исчезающий после броска нож, растворяющийся плевок, отсутствие тени, невозможность ими брать в руки предметы, принадлежащие объективной реальности и т.д. Однако, время от времени по непонятным и для них самих причинам, Никич и Игорь всё-таки так или иначе открывают

ются и для других людей: пьяный прохожий в исполнении Виктора Ракова видит и говорит с ними, знакомая Кира Таня (актриса Виктория Смирнова) несколько раз слышит их, дочка Славика не просто видит, но и обрисовывает контур руки Никича, «Сплин» (певец Александр Васильев) и флейтист так же видят их. Никич и Игорь время от времени как будто из какой-то иной реальности слышат крик Кира «Пацаны!», с которым связывают «тему» сорока дней, до окончания которых остаётся сначала два, а потом и один день, после чего из реальности Кира они исчезают. Вместо них, но из самой реальности, появляется молодой священник, очень похожий на Кира и носящий то же имя, что и он, отец Сергий в исполнении Алексея Чадова, который, оставив беременную супругу (что-то толкает его на этот шаг), берётся помочь и подвести на своей машине Кира. Местом назначения и финальной сцены оказывается кладбище, где Кир находит могилы погибших друзей. Несмотря на сопротивление Кира, отец Сергий начинает читать заупокойную ектенцию по убиенным. Темнеет, начинается дождь. Кир уходит с кладбища и, выйдя на дорогу, опять попадает под машину: тело Кира сваливается не на обочину, как при первой аварии, а к колёсам, стоящей на краю дороги машины отца Сергея, чей голос читающий Триптихое («Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас») мы слышим за кадром. Затем возникает и он сам, заканчивающий молитву. После чего мы видим фотографию Кира на могильной плите и снова лицо отца Сергея. Далее же возникает частичный повтор первой аварии: машина, сбившая Кира, даёт задний ход, panorama с ног на лицо лежащего на траве Кира – стук сердца, затемнение. В следующей же сцене над лежащим Киром стоят Никич и Игорь, и происходит следующий диалог: «Чего вы так долго, пацаны? Я вас ждал, ждал...» «Ждал он нас, видите ли! Это мы тебя заждались!» «Вставай, жмурик, пошли!» «Куда?» «Спроси чего-нибудь полегче!»

Итак, на семантическом уровне Велединский разделяет повествование на три уровня реальности: реальность прошлого (военные сцены), реальность настоящего (всё происходящее до первой аварии) и реальность условная (после аварии). Если с двумя первыми всё более-менее понятно, то основные вопросы возникают в отношении условной реальности фильма, и главный из них – что есть она? Ответ кажется однозначным: условная реальность трактуется как подсознательная реальность Кира, длящаяся с момента аварии до его окончательной смерти, а разность существования в ней отношений «Кир – реальность», «Кир – Никич и Игорь», «Никич и Игорь – реальность» объясняется её подсознательной условностью, где что-то может быть смешением информации, хранящейся в памяти Кира, а что-то оставаться феноменальным и в понятиях нашей реальности необъяснимым. (Нечто подобное мы наблюдаем и в фильме «Я остаюсь» (2006) Карена Оганесяна). Однако, если это так, то тогда возникают два ре-

зонных вопроса, на которые бы хотелось получить ответ: кто такой отец Серый и что такая вторая авария.

Фигура священника – в некотором роде двойника Кира, может быть прочитана двояко: и как потребность Кира в духовном начале, которое на момент его «гибели» крайне уничижено, но несмотря ни на что живо (не случайно, что его реакция на появление рядом Никича и Игоря – тут же перекреститься), и как то, что сама жизнь Кира имела в потенции вариативность и могла быть сложена по другому. Но и при том и при другом прочтении финал этой линии оптимистичный – духовное побеждает всё иное, молитва очищает гибнущее. А неоднозначность фигуры отца Сергея – этакого модернизированного в католическом духе священника, оправдывается вообще его нереальностью.

Сложнее дело обстоит со второй аварией, которую в полной мере приходится отнести к сюжетности подсознательной реальности Кира, то есть объяснить тем, что в подсознании умирающего после первой аварии Кира была развернута увиденная нами история, которая также закончилась аварией. Возникновение же в finale над лежащим и уже окончательно умершим Киром Никича и Игоря может прочитываться и как утверждение полной или частичной реальности всего того, что происходило в подсознании Кира, но и как проявление авторского волюнтаризма.

Подводя итог, можно сказать, что присутствующие в фильме «Живой» элементы православия не столько указывают на Церковь, как на единственно возможный путь спасения, сколько констатируют её параллельное нахождение рядом с реальностью обыденной (культурной и физической), что само по себе уже очень и очень ценно, но в то же время попытка выйти из конкретности обыденной реальности полностью происходит на семантическом уровне – созидаемая авторами иная реальность, вполне могущая взойти до реальности теургической, не чувствуется, в полной мере не сопреживается, а, к сожалению, лишь рационально дополняется разумом, что существенно снижает общее впечатление от фильма (при рассмотрении его под нашим ракурсом) и не позволяет в полной мере отнести его к фильмам православным.

Однако, надо отдать должное, в одной из сцен – крохотной, длящейся всего каких-то секунд десять–пятнадцать, но подготовленной всеми предыдущими врезками реальности отхода солдат, несущих раненого Кира, реальность теургическая всё же возникает: лейтенант Морозов (актёр Вадим Бурмистров), оставшийся прикрывать отходящих сослуживцев, осеняет себя крестным знамением, опускается в снег, берёт автомат и готовится принять смертный бой. Его внешнее спокойствие и готовность пожертвовать собою ради товарищей, при ощущении преодолеваемого им естественного внутреннего страха перед смертью, создают непередаваемое словами чув-

ство свидетельствования добровольно принимаемой мученической смерти за Самого Христа. И чувство это чудесным образом возникает не только на семантическом, но и на онтологическом уровне. Кстати, линия лейтенанта Морозова имеет очень важное семантическое продолжение: когда Кир находит могилы Никича и Игоря, то там же рядом располагаются и могилы других его погибших сослуживцев, среди которых Морозова нет, что вызывает у Кира некоторое недоумение: «Чего-то я Мороза не вижу...» Конечно, этому можно найти какое угодно логическое объяснение, но, думаю, что правильнее будет понять это в том символическом, но в то же время, более чем конкретном смысле, что лейтенанта Морозова просто-напросто вообще уже нет среди мёртвых, ведь *«нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих»* (Ин 15:13), а *«кто соблюдет слово Моё, тот не увидит смерти вовек»* (Ин 8:51).

«Остров»

Как это ни странно, но о самом обсуждаемом фильме, который многие безоговорочно причисляют к фильмам православным, и создатели которого (автор сценария, режиссёр, исполнители главных ролей) получили от самого Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия Второго благодарственные Патриаршие грамоты, можно сказать не так уж и много.

Казалось бы, на семантическом уровне к фильму не может быть особых претензий (человек по малодушию совершает страшное преступление – убийство товарища по оружию, но оказавшись на острове, где расположен монастырь, приходит к вере, становится молитвенником, получает от Бога дар прозрения и чудотворения, но при всём при этом, даже уже состарившись, не перестаёт приносить искреннее покаяние в содеянном в юности), но принципиальные замечания всё же возникают и имеют характер очень и очень серьёзный.

Самое главное – это недопустимая вообще в кино, а в фильмах такого рода в особенности, ходульность построения конфликтных взаимоотношений между персонажами и вытекающая из этого шаржированность и ма- сочность самих этих персонажей, что в итоге приводит к тому, что как только в кадре помимо актёра Петра Мамонова, исполняющего роль отца Анатолия, появляется ещё кто-либо из актёров, играющих насельников монастыря, будь то Виктор Сухоруков в роли настоятеля отца Филарета или же Дмитрий Дюжев в образе монастырского эконома отца Иова, то тут же возникает чувство фальши, придуманности, неправды. Персонажи Сухорукова и Дюжева на фоне Мамонова выглядят примитивными и даже карикатурными, но при этом в большей степени это не их вина, как актёров, а тех личин, которые им предлагают сценарист и режиссёр, тех условных, неестественных, как будто взятых из сухого учебника по драматургии предлагаемых

обстоятельств, которые задаются Соболевым (автор сценария) и Лунгиним (режиссер), и в которых бедные актёры вынуждены как-то существовать.

Не будь вообще никаких конфликтов, включая самый главный, повлекший преступление и последующий путь покаяния отца Анатолия, не будь всех этих явленных в фильме иллюстраций чудотворений, исполненных актёром Мамоновым, но используя лишь только полутона и намёки, уверен, можно было бы добиться желаемой «иллюзии реальности происходящих в пространстве кадра искусственно моделируемых событий».

Но ещё более серьёзные претензии возникают к фильму на онтологическом уровне. Сущностная реальность присутствует в фильме в двух своих ипостасях – физической, связанной со скопией северной природой и не-объятным водным простором, и культурной – в виде приютившихся на, казалось бы, совершенно безжизненной земле бесхитростных монастырских построек, мостка к затонувшей барже, кочегарки отца Анатолия. Причём, и в той и другой реальности есть потенция к тяготению к реальности теургической (за исключением, может быть, тех эпизодов, которые происходят в монастырском Храме и в покоях отца-наместника – декорационная фальшивость данных съёмочных объектов видна даже непрофессионалу). Таким образом, создателям фильма, в первую очередь, надо было потрудиться над тем, чтобы при запечатлении и последующей организации данного материала использовались бы такие выразительные приёмы, которые претворяли бы зависящую от них реальность в тяготеющую к реальности теургической.

Однако, тяготеющая реальность в фильме «Остров» более чем культурна: изобразительная композиционность и монтаж имеют абсолютно «классический» вид, организуя запечатлённую реальность в полном соответствии с реальностью культурной; сама по себе – обыкновенная «киномузыка» Владимира Мартынова, но безобразная по отношению к сущностной реальности и общей идеи фильма, экстатическая, она как будто пытается насилием заставить зрителя переживать нечто усредненное, однозначное, лишённое возможности индивидуального зрительского створчества, не вытекающее из содержания изображения, но ею же самой и нагнетаемое; и даже, на первый взгляд, безупречная картина символических образов, созданная авторами фильма, оказывается отнюдь не такой уж и совершенной – сам остров, сизифов труд отца Анатолия и связанные с ним узкая дорожка хлипкого мостка, тачка, кайло и лопата, сама кочегарка, заменяющая старцу келью, ящик для канатов, завещанный для себя в качестве гроба, сцена самоположения во гроб, финал с отплывающей от острова лодкой, на которой поконится тело почившего, над гробом которого возвышается большой деревянный крест – всё это воспринимается символично лишь на семантическом уровне (точно так же, как различаются реальности в филь-

ме «Живой»), онтологически же, чувственно все эти «предметы» воспринимаются лишь как однозначные иллюстративные знаки более чем мирской и воплощённой реальности к реальности теургической не имеющие никакого отношения.

Думаю, что для серьёзного исследователя кино более чем очевидно, что бурный общественный резонанс, вызванный фильмом «Остров», в большей степени связан с удачной рекламной раскруткой данного кинопроекта телеканалом Россия – заказчиком фильма, чем с его реальной культурной ценностью. Но также и с тем, что внутри самой Православной Церкви существует довольно-таки большое количество как духовных лиц, так и мирян, настолько вросших в секулярную культуру, которой они жили до своего воцерковления, что им странным образом недостаточно теперь только внутрицерковной жизни, в которой-то, согласно догматическому Богословию и осуществляется вся полнота человеческого бытия, но требуется утверждения себя, своего христианского «статуса», своего понимания Церкви – в культуре, через неё, как своего рода собственной мессианской проповеди на чуждом Церкви – культурном языке, ведь в результате такой, на самом деле мнимой, проповеди, создаётся упоительная тщеславная иллюзия собственной значимости не только внутри Церкви, но и среди тех, кто составляет социальное большинство к жизни Церкви индифферентное, в котором-то и оформляются идеи «превосходства» и «выделения» (сродни выбору «имени России») для самой Церкви искренне противные. При этом, почему-то забывается, что любая *культурная проповедь всегда по природе своей имеет чуждый Православию – протестантский характер*.

«Странник»

В отличие от «Острова», фильм Сергея Карапанова, хотя и получил целый ряд наград (Гран-при за лучший полнометражный фильм МК стран Азиатско-Тихоокеанского региона «Меридианы Тихого» в 2006, Приз «Сталкер» за лучший игровой фильм на Международном фестивале фильмов о правах человека «Сталкер» в 2006, Большой приз жюри «Сверстники» за лучший дебют на РКФ «Литература и кино» в Гатчине в 2007), можно сказать, что прошёл незаслуженно незаметно, тогда как, казалось бы, он вправе был рассчитывать на несизимеримо большее внимание, чем фильм Лунгина.

На семантическом и на онтологическом уровне «Странник» – фильм многогранный, непростой, требующий неоднократного внимательного «прочтения», но и не лишенный при этом некоторых существенных недостатков, не позволяющих безапелляционно сказать о нём, как о знаковом произведении киноискусства, равно как и о фильме безусловно Православном.

Повествование начинается от лица Вадика (актёр Анатолий Ключев) – мальчика с мозговой опухолью, который слышит какие-то странные потусторонние голоса («Я плохо помню, что было до того, как я начал слышать голоса. Я не боялся их. Я просто жил с ними»). Однако голос повествователя – голос уже не мальчика, а подростка, и мы понимаем, что события, о которых пойдёт речь, миновали, и мы станем свидетелями их припоминания, вернее прочтения («Я пытался узнать, где же прячутся голоса. Иногда, я как будто начинал догадываться. Но после встречи с Фёдором всё изменилось, ведь даже сейчас, читая его дневник, я не до конца понимаю, что это за человек, и почему тогда всё так случилось? Но, если бы не Фёдор...»). Однако, и это очень важно, когда на словах Вадика о дневнике мы видим сам этот дневник, то на следующей странице после предположительно последней вербальной записи Фёдора, которую позже мы увидим ещё раз вместе со Старцем Илларионом, и, слыша голос самого Фёдора, произносящий эти слова («Ехал автобус с паломниками в Тихвинский монастырь на поклонение к иконе. Да все и разбились. Чего я-то хочу?! ЧУДА?! ЧУДА!!! ЧУДА!»), мы видим страницу с рисунком – и можем предположить, что повествование будет иметь не столько реальный, сколько образный и даже, возможно, чудесный характер.

Фёдор выживает при взрыве в доме газового баллона («У друга день рождения был. У нас своя компания – мы со школы вместе. Я слышал, баллоны с газом взрываются, а тут... Бац – и никого не стало. А я случайно спасся. Я вышел во двор покурить. Злился. Пьяный. Представляешь, я... я ещё злюсь, а тех, на кого я злюсь уже нет. А я остался...»). При пожаре после взрыва чудесным образом сохранилась бумажная иконка, которая неизвестно как оказалась у Фёдора, и он с ней «просидел три дня». После этого у Фёдора появляется мысль о своей возможной особой нужности.

Но всё это мы узнаём по ходу действия, а впервые мы видим Фёдора (актёр Виталий Пичик) уже бежавшим от мира, живущим в лесу и бедствующим с приходом зимы от голода и холода. Его подбирает живущий отшельником Старец Илларион (Анатолий Дубинкин), к которому ездит некий Михалыч (Петр Кожевников) – бригадир строителей, которого, по его же словам, Илларион «из зоны вытащил». Фёдор, выполняя наставления Старца, борясь с одолевающими его искушениями, духовно возрастает. Михалыч, видя любовь к Фёдору Иллариона, ревнует к нему, задумывает руками своих подчинённых расправиться с ним, но те случайно убивают вместо Фёдора самого Старца. Документы Фёдора оказываются в милиции, и он вынужден согласиться на то, чтобы работать на Михалыча. В то же время он знакомится с молодой и симпатичной женщиной Ириной, чей сын Вадик и есть наш повествователь. Сложившиеся дружественные отношения Фёдора и Ирины в нечто большее так и не перерастают. С Ириной знакомится и Михалыч,

что вызывает у Фёдора ревность («перевёртыш» ревности Михалыча к Фёдору в отношении Старца), которая, соединяясь с его знанием того, что Иллариона убили по приказу Михалыча, выливается в попытку Фёдора убить его, но вмешивается Вадик, и вместо убийства происходит чудесное исцеление мальчика.

Завершается фильм следующими словами повествователя: «Я не знаю, где теперь Фёдор. Наша соседка рассказывала, что на дальнем озере снова появился отшельник, и к нему бабы ездят за чудесами. Она тоже хочет. Но Михалыч говорил, что Фёдора видели на рынке – он продавал там валенки. Но это и не важно. В память о Фёдоре у меня остался мешок с камешками и его потрёпанный дневник. И ещё я. Я такой, какой я есть. Правда, голосов я больше не слышу».

Итак, вкратце познакомившись с сюжетом «Странника», и, к сожалению, не имея возможности подробно разобрать всю его сложную семантическую структуру, сосредоточим внимание на основном интересующем нас моменте семантического уровня, который должен дать ответ на вопрос, есть ли в фильме Церковь, как единственно возможный путь спасения.

Трагическое происшествие с гибелю друзей стало для Фёдора как бы мистическим знаком, если и не какой-то избранности его, то уж, во всяком случае, проявленной к нему особой милости. Однако, самостоятельно духовно возрасти у него не получалось – сам по себе уход из мира не явился для Фёдора чаянным восхождением. Только с появлением рядом Старца Иллариона, послушанием ему в делании Иисусовой молитвы и началось желаемое возрастание, равно как и духовная брань против тут же накинувшихся на неопытного ещё молитвенника соблазняющих тёмных духов. Вот что говорит об этом повествователь: «Поначалу Фёдор ничего не чувствовал – он просто повторял и повторял молитвы. Ему хотелось повторять ещё. Но незаметно в груди у Фёдора потеплело, и он боялся даже шелохнуться, чтобы не спугнуть это тепло. «Вот так теперь будет всегда, – подумал Фёдор. – Как всё просто оказалось. Даже есть не хочется...» А вот что повествователь сообщает после убийства Старца: «Фёдор уже понял, что то, что он ищет, находится где-то у него внутри, но теперь, оставшись один, он перестал это чувствовать. Ему стало холодно и тревожно, как раньше. Но, как раньше, он уже не мог». То есть, можно сказать, что в лице Иллариона он приобрёл Церковь, ведь *«где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них»* (Мф 18:20), которую с гибелю Старца он вновь теряет. И не случайно, что сразу же после этой трагедии, Фёдор оказывается в Православном Храме, где происходит отчитка бесноватых, коих множество. В этой сцене прочитывается буквальная аллегория сегодняшнего дня на трижды повторённые в Евангелии слова Христа *«не здоровые имеют нужду во враче, но больные»* (Мф 9:12; Мк 2:17; Лк 5:31): священники все силы свои тратят

на больных (бесноватых), на формально здоровых же (ищущих, только идущих к Богу) у них просто-напросто недостаёт никаких сил и времени. Однако, Бог не оставляет и «здоровых», сводя их друг с другом (Фёдор впервые видит Ирину с сыном в Храме) и, давая получить желаемое от Него Самого, но через друг друга же (Вадик чудесно исцеляется от Фёдора непонимающего, что он творит, а сам Фёдор избегает смертного греха убийства благодаря мальчику также не сознающему, что он делает).

Таким образом, можно заключить, что фильм Карандашова, с семантической точки зрения, является православным, если бы не два замечания, которые не столько критикуют фильм с позиций православия, сколько именно потому, что в целом он православный, предъявляют к нему особые требования.

Фигура Старца Иллариона несколько двусмысленна – не совсем понятно, кто он: дважды мы видим, как он кладёт крестное знамение – себя он осеняет двухперстным старообрядческим крестом, молящегося же Фёдора – крестом каноническим – трёхперстным. Кажущаяся незначительность данной детали в отношении того, что касается Православия, крайне принципиальна, ведь суть Православного вероучения именно в его ортодоксальности и верности учению Вселенской Церкви.

Второе, не столько замечание, сколько констатация того, что всё-таки такой путь, какой избрал для себя Фёдор – путь чрезвычайно дерзновенный и тернистый, ведь Церковь (двою или трое, собранные во Имя Господа) на этом пути подпитывается не благодатью Причастия Тела и Крови Христовой, не согласной Службой под руководством рукоположенного (следуя традиции – от самих Апостолов) Священника, а чудом, которое в отличие от Евхаристии не может быть «гарантировано». Данный путь, если только он не закончился таким возможным грехопадением, скорее крайне редкое исключение (которому можно удивляться, перед которым нужно благоговеть), а не реальная дорога спасения, доступная простому человеку.

С онтологической точки зрения, «Странник» принципиально двухсоставен.

В фильме есть мастерски организованная и запечатлённая обыденная реальность (оператор А.Кузнецов, художник Л.Карпов, звукорежиссёры А.Дударев, В.Сорокин, музыка А.Зубарева, А.Журавлёва, Г.Лубнина), которая, в одних случаях, приобретая время от времени демонический характер, затем уничтожается обыденной реальностью, связанной с активным участием людей, противостоящих ей (сцена спасения Фёдором Вадика от падающего дерева, сцена, где Фёдор и Ирина вытаскивают мальчика из ванны), в других случаях, реальность начинает получать теургический характер, но мнимость её мастерски разоблачается реальностью обыденной (сцена, где Фёдор точно видит какое-то сверхъестественное небесное явление, слышит голос, что оказывается зависшим над ним вертолётом, сцена,

где Фёдора отрывают от земли воздушные шарики, что потом объясняется тем, что его подхватывают и несут мужики), в кульминационной же сцене (сцене исцеления мальчика) обыденная реальность, соединённая с реальностью демонической, разрушается, чаянной на протяжении всего фильма реальностью теургической. Причём, одна только эта сцена придаёт всему предыдущему характер, тяготеющий к реальности теургической!

По своей простоте и силе сцену эту можно сравнить разве только что с кульминационной сценой фильма «Тени забытых предков» (1964) С.Параджанова, в которой мы видим в рапиде и густой сепии идущего по корчме Ивана, взявшегося за голову, ошалело озирающегося, крестяющегося, приникшего к двери и бросившегося в нашу сторону – точно вырывающегося вместе со смертью из самой этой реальности. Карандашов использует для создания своей теургической реальности схожий приём: мы видим крупно лицо мальчика, который кричит : «Лей, Фёдор! Лей! Лей!! Фёдор, пожалуйста, лей!!!», затем мы видим крупно лицо Фёдора, снятое в рапиде, затем снова лицо мальчика (рапид): «Фёдор! Лей!!», снова лицо Фёдора (рапид) и край ведра, из которого он начинает лить воду точно на нас, и снова лицо мальчика (рапид) под водным потоком, который длится так долго, будто вода льётся из какого-то бездонного ведра – время уничижается, уничижается пространство – происходит чудо, долгожданное чудо исцеления, в полной мере нами не только осознаваемое, но и ощущаемое.

Принципиально отличной от разобранной, с онтологической точки зрения, является та часть фильма, которая состоит из анимированных детских (стилизованных «под» детские) рисунков, рассредоточенных по всей длине фильма и поясняющих-дополняющих, а то и просто – иллюстрирующих то или иное происходящее (происходившее, могущее произойти, желающее) в реальности. Но не будучи вообще никакой реальностью (разве только художественно-изобразительной, но к реальности кинематографической не имеющей никакого отношения), возникая и разбивая собой основное «тело» фильма, рисунки эти вызывают недоумение и сожаление от вынужденного дробного восприятия созидаемой авторами реальности, в конце концов, оказывающейся к тому же тяготеющей к реальности теургической.

Если бы не эта досадная онтологическая двухсоставность, то фильм «Странник» можно было бы назвать фильмом православным. Но, в любом случае, дебютный полнометражный фильм режиссёра Сергея Карандашова стоит особо выделить и порекомендовать к просмотру всем интересующимся феноменом православного кино.

«12»

Разбор фильма Никиты Михалкова мы поведём в несколько ином ключе, чем все предыдущие, и дело тут вот в чём: зритель хорошо знает

данного режиссёра не просто как художника, но и как общественного деятеля, человека с активной политической позицией, к тому же открыто и настойчиво позиционирующего себя как человека православного. И именно поэтому зритель ждёт от него не просто очередного фильма, а нечто большего – серьёзного высказывания, возможно, поучения, и даже проповеди, ведь в противном случае зритель будет вправе усомниться в искренности его «социальной маски». Михалков прекрасно знает это. Как знает он и понимает то, что любое поучение или проповедь убивают даже самое мастерски сделанное произведение.

Итак, кроме всего прочего, что нас в ключе нашего исследования не интересует, учитывая сюжет фильма (двенадцать присяжных заседателей разного возраста, национальной принадлежности, социального статуса вынуждены вынести вердикт в отношении чеченского мальчика, обвиняемого в убийстве приёмного отца – офицера российской армии) и связанную с ним потенциальную возможность для проявления своей авторской (читай здесь – социальной) позиции, от Михалкова ожидается некое высказывание, связанное с Православием. И такое высказывание на самом деле появляется.

Мастерски готовящееся на протяжении всего фильма, чем-то даже не прямо, но полунамёком, интригующее зрителя – ведь непонятно, что это 1-й присяжный в исполнении Сергея Маковецкого (как только заседатели вошли в спортивный зал, где они вынуждены будут принять своё решение), подойдя к стеллажу, положил на него из своего бумажника, и почему это он в самые ключевые и напряжённые моменты бросает в сторону этого стеллажа – того нечто, что он на него положил, но что для зрителя остаётся невидимым, такие многозначительные (просящий, вопрошающий) взгляды. Причём надо заметить, что практически каждый такой момент сопровождается некой еле уловимой оптической «поволокой» (оператор Владислав Опельянц), а также эмоционально поддерживается и подчёркивается появляющейся «тайной» музыкой (композитор Эдуард Артемьев). И только в самом конце, когда присяжные приняли единодушное решение и оправдательный вердикт судом уже вынесен, когда 2-й присяжный в исполнении самого Никиты Михалкова у здания суда уже пообещал мальчику, что он ему поможет («Мы их найдём. Обязательно найдём! Я тебе обещаю... У меня будешь жить...»), и, казалось бы, что это уже финал фильма – таким тщательным образом завуалированное высказывание, наконец-то, осуществляется.

1-й присяжный возвращается в спортивный зал, подходит к стеллажу и зритель, наконец-то, видит то, что было скрыто от него на протяжении всего фильма – небольшую бумажную иконку Богородицы с Младенцем Спасителем. На полочку вскаивает воробей, залетевший в зал ещё во

время заседания, и время от времени отвлекавший на себя внимание как зрителей, так и самих заседателей. Герой Маковецкого, улыбнувшись сему «явлению», идёт и открывает окна. Вернувшись, берёт иконку и, приложившись к ней, убирает обратно в бумажник, где она помещается в одно из отделений для пластиковых карточек. Воробью же он сообщает следующее: «В общем так, хочешь лететь – лети. Путь свободен. Хочешь осться – оставайся. Только решай всё это сам. Никто за тебя это не сделает. Честь имею». Бывший присяжный уходит. Воробей улетает.

Данная сцена при внимательном к ней отношении точно расшифровывает основной смысл фильма «12»: упование на Бога, на заступничество перед Ним Богородицы придаёт человеку силы в любой ситуации – не позволяет оступиться, сделать даже невольную ошибку, искусяться, но смиленно и радостно послужить Господу, пребывая в Воле Его. Ведь если разобраться, 1-ый присяжный, проголосовав в самом начале против приговора – пойдя против, казалось бы, абсолютно железной логики обвинения, выступив в одиночку против остальных заседателей, сделал это вовсе не по тем наивным, не столько даже причинам, сколько самооправданиям, которые он озвучил («Ну, если бы я проголосовал «за» – было бы двенадцать «за» и ни одного «против». И мы все пошли бы домой», «Ну, как-то быстро. Понимаете, быстро как-то», «Ну, я испугался... Мы как-то руки – раз... и вверх... Это как-то быстро, понимаете...», «Ну, там – какой-никакой... человек. А мы как-то руки – раз, и... всё», «Я хочу... Ну, хотя бы... поговорить...»), а имея некий план, по которому, призывая Божью помошь, он, как оказалось не безосновательно, надеялся на то, чтобы оправдательный вердикт, как важное не только процессуальное, но, в первую очередь, нравственное решение, выросло в каждом из его коллег в результате их *собственного умственного и душевного соучастия* не столько в деле, сколько именно в судьбе обвиняемого.

Для этого он разыгрывает поистине грандиозный спектакль: имея на руках уже в самом начале три весомых доказательства против обвинения (свои впечатления от места преступления, где он специально побывал, купленный им заранее нож, выводы о необъективности свидетельницы), он разыгрывает из себя этакого сомневающегося и заикающегося простачка, и лишь постепенно, в нужных местах, как своеобразные «манки», он предъявляет присяжным свои «домашние заготовки», которые планомерно побуждают людей через призму собственного опыта к желаемому 1-ым заседателем соучастию. Более того, когда обвинение рассыпается и возникает уже вопрос не оправдания, а кто возьмёт на себя заботу о дальнейшей судьбе мальчика, герой Маковецкого – уверен, что выдумывает свой длительный отъезд заграницу, чтобы дать проявить себя кому-то другому – после всего того, что происходило с заседателями под воздействием его режиссуры.

(даже непробиваемого таксиста-шовиниста – З-го присяжного в исполнении Сергея Гармаша – он подвёл к, казалось бы, невозможной для данного персонажа, исповеди), он просто-напросто уверен, что среди заседателей найдётся хотя бы кто-то один, кто возьмёт на себя эту ответственность и этот труд. И такой человек и, вправду, находится.

Сцена с иконкой и воробьём является логическим финалом христианской проповеди Михалкова. Но он, как опытный и большой художник, осознаёт невозможность такого финала для фильма в целом, ведь *только церковное искусство может и даже должно быть проповедью, а искусство секулярное, даже имеющее характер религиозный, проповедью быть ни при каких условиях не может (в противном случае, не став искусством церковным, оно и проповедью будет весьма сомнительной)*, однако, из этой самой проповеди при условии своего религиозного характера оно и выпадает. Поэтому-то и появляется после этой сцены кадр, начала которого зритель уже неоднократно видел на протяжении всего фильма, с собакой, несущей человеческую руку с блистающим перстнем (цитата из фильма «Телохранитель» (1961) А.Куросавы) и титр «Закон превыше всего, но как быть, когда милосердие оказывается выше закона», за подписью мифического Б.Тосья. Тем самым, Михалков «запутывает следы», смягчает пафос и однозначность своей христианской проповеди. Но проповедь эта в итоге не исчезает, но странным образом «перевёртывается» и приобретает противный Православию гуманистический и экуменистический характер.

С позиции же онтологии, фильм «12» – в целом тяготеющий к реальности культурной, но имеющий моменты тяготения к реальности теургической (указанные выше моменты внутренней молитвы героя Маковецкого) и демонической (сон мальчика в начале фильма, кадр с собакой), которые, однако, уравновешивая друг друга, не меняют основной – культурный характер реальности фильма.

Возможно, это не совсем то, что хотел сделать Михалков. Фильм начинается титром «Не следует искать здесь правду быта, попытайтесь ощутить истину бытия», а ведь вырастание быта до бытия – это есть не что иное, как одна из возможностей создания реальности, тяготеющей к реальности теургической, которую тот же самый Михалков с удивительной проникновенностью и любовью реализовал когда-то в фильме «Родня» (1981). *Вырастание быта до бытия – это выход из пленя «индивидуальности» на простор «ипостасной» формы, то есть – преодоление привязанности к пространственно-временным частным условиям существования и причастие Божественной беспредельности.*

Но в то же время попытка созидания такого вырастания в культуре может вылиться в некую пространную условную обобщённость, неправ-

доподобность, примитивную символизацию, тенденциозность и, в конце концов, – в откровенную, всегда привязанную к конкретной «точке» пространства и времени проповедь, что, к сожалению, и произошло с фильмом «12».

10. Обобщая проведённый краткий анализ фильмов, можно выделить основную характерную тенденцию: попытка идентификации с Православием более-менее успешно происходит на семантическом уровне, тогда как уровень онтологический почти всегда остаётся не до конца проработанным. И связанно это, на мой взгляд, вот с чем.

Автор-режиссёр, взявшись за создание фильма, в котором явным образом будет присутствовать тема Православия, одним только этим своим выбором уже ставит себя в жесточайшие и теснейшие рамки, не сравнимые, наверное, даже с самой предвзятой цензурой. Во-первых, всё, что касается семантического, должно быть строго догматично. Во-вторых, семантический догматизм ни в коем случае не должен перерастать в проповедь. В-третьих, отбор, запечатление и организация киноматериала – всё должно быть подчинено магистральной задаче – созданию реальности тяготеющей к реальности теургической, что связано с преодолением автором как собственной самости, так и изначальной культуроцентричности секуляргного творчества. То есть автор Православного фильма должен быть опытным богословом, искусственным миссионером и юродствующим кинорежиссёром в одном лице.

Наверное, именно поэтому основное внимание режиссёры, которые не являются ни богословами и ни миссионерами, в первую очередь, уделяют тому, в чём более всего они уязвимы – семантической стороне фильма. При этом, конечно, нельзя сказать, что в связи с этим они начинают пренебрегать профессией, из-за чего, в конце концов, страдает конечный результат – напротив, слишком обыденно-профессионально они относятся к делу, не рискуют выйти за пределы формальной профессиональной логики. Но главным образом происходит вот что: онтология оказывается подчинённой семантике, то есть эти два ключевых уровня как бы принципиально разделяются, и один из них (онтологический) не вырастает из другого (семантического), что, конечно, не идеально, но всё же приемлемо, а лишь пытаются его иллюстрировать (результат профессионального отношения к материалу). Тогда как в идеале оба эти уровня должны так перетекать друг в друга, чтобы разъять их было невозможно.

11. В отличии от игрового, документальное православное кино безусловно требует отдельного даже не разговора, а подробного серьёзного исследования, способного охватить всё многообразие его форм в их историческом развитии. Поэтому здесь придётся ограничиться лишь самыми общими замечаниями.

С семантической точки зрения, тот или иной документальный православный фильм редко можно упрекнуть в несоответствии догматическому вероучению, ведь рискну предположить, что основной целью создания любого документального фильма на Православную тему является желание засвидетельствовать праведную христианскую жизнь в том или ином её проявлении. Основной же спецификой документального православного кино является то, что соответствие объекта внимания догматическому пониманию праведности лежит не на авторе фильма, как в игровом кино, где объект всегда является лишь результатом фантазии сценариста и режиссёра, а на самом этом объекте.

С позиций же онтологии, в отношении документального кино, как в случае и с кино игровым, возникают основные критические замечания.

Так как сущностная реальность документального православного фильма, исходя из немногочисленного набора основных постоянных съёмочных объектов (Храм, территория монастыря, кладбище, то или иное историческое место, дом священника или же простого христианина) практически всегда имеет тяготение к реальности теургической, а чуть ли не единственным проявлением авторской воли остаётся выбор способа запечатления и последующей организации запечатлённого материала, то основной задачей, стоящей перед автором (оператором, режиссёром, монтажёром) является нахождение таких адекватных материалу кинематографических приёмов, которые бы делали его вынужденное присутствие в фильме заметным ровно настолько, насколько это требуется для того, чтобы производная реальность получила тяготение к реальности теургической.

Это, однако, не подразумевает полного авторского отстранения и самоуничижения, которое как раз приводит к тому, что появляется формализм и возникает тяготение не к теургической реальности, но к реальности даже не культурной, а физической («Азбука Православия» (2007) реж. А. Дадыко). Но в тоже время, это и не есть утверждение развившейся в последние годы тенденции к созданию документальных фильмов в полной мере соответствующих культурным запросам массового зрителя, то есть тяготеющих к реальности культурной («Земное и небесное», 10 серий (2004), группа режиссёров; «Паломничество в Вечный город», 5 серий (2006), реж. В. Хотиненко; «Планета Православия», 12 серий (2008), группа режиссёров).

В идеале же, присутствие в документальном Православном фильме автора – это его собственное сопререживание запечатлеваемой реальности, как реальности собственной, молитвенное соучастие в ней, ведь, наверное, только тогда становится возможным истинное свидетельствование («Надежда» (2002) реж. В. Матвеева), а не лубочный рассказ и не глянцевая иллюстрация.

12. Подводя общий итог, можно сказать, что феномен православного кино на настоящий момент заключается в том, что ощущается потребность в нём – православное кино чаяется зрителем, но, на самом деле, по большому счёту, его нет... Но есть *иллюзия* наличия православного кино, которая создаётся, с одной стороны, расплывчатостью самого его определения, позволяющей по-западномувольно интерпретировать то или иное кинопроизведение, и, которую, надеюсь, теперь хотя бы частично мы прояснили, а, с другой, – большим количеством выдающих себя за него подделок.

Чтобы в полной мере быть реализованным не просто как фрагментарное «внутрикультурное» и «околоцерковное» явление, но состояться именно как феномен, православный кинематограф, занимающий серединное место между церковной и секулярной культурой, должен осознать основную потенцию своей феноменальности – возможность, находясь в лоне секулярной культуры, через вытекание и соответствие догматической проповеди, изнутри отрицать саму эту секулярную культуру, как лишённую утверждаемого православным вероучением, единственно возможного для человека пути спасения – Церкви, а также непреложного ориентира на таком пути, вневременного смысла – Христа.