

Н. А. Хренов**Творческие личности и культурные модели:
проблема преемственности в отечественной кинорежиссуре (взгляд культуролога)**

В своей работе мы пробуем объяснить истоки появления в современном российском кино режиссера нового поколения (А. Звягинцева) и его обращающий на себя внимание творческий взлет, о чем свидетельствуют все его пять фильмов: «Возвращение», «Изгнание», «Елена», «Левиафан» и «Нелюбовь». Мы попытаемся показать, что своим успехом А. Звягинцев во многом обязан тому кинематографическому дискурсу, который был вызван к жизни режиссером предшествующего поколения в российском кино А. Тарковским. Анализ влияния творчества А. Тарковского на фильмы А. Звягинцева мы предпримем на фоне тех сдвигов в системах видения, что происходили в российском кино во второй половине XX в., начиная с так называемой «оттепели», а также на фоне смены того, что культурологи обозначают как «культурную модель». Особое внимание уделим ретроспективизму в творчестве А. Тарковского, в частности, актуализации одной из духовных традиций Византии, а именно исихазма, оказавшего влияние на становление русской культуры и ментальности, что до определенного времени во внимание не принималось. Актуализация забытой традиции радикально обновила языковые структуры российского кино, вызвав к жизни специфический дискурс, в соотношении с которым разворачивалось и творчество А. Звягинцева. Затем постараемся показать, что для понимания постоянно возрождающегося русского мессианского духа творчество А. Тарковского оказалось ключевым. На примере возрождения исихазма в творчестве А. Тарковского попробуем продемонстрировать психологическую основу перманентного возрождения российской цивилизации, которая в истории постоянно оказывается перед роковой чертой, тем не менее демонстрирует очередную пассионарную вспышку и возрождается.

Ключевые слова: русская культура, российское кино, ментальность, мессианизм, имперский комплекс, Тарковский, Звягинцев, византийская традиция, исихазм, дискурс, новая дискурсивность, культурная модель, сакрализация государственности, десакрализация, государственная жизнь, частная жизнь, лиминальность, пороговый тип, Россия, Запад, Византия.

N. A. Khrenov**Creative Persons and Cultural Models:
a Continuity Problem in Russian Film Direction (the culturologist's view)**

In the work we try to explain emergence of sources in modern Russian cinema of a new generation director (A. Zvyagintsev) and his creative take-off attracting attention what his five movies «Return», «Exile», «Elena», «Leviathan» and «Dislike» confirm. We will try to show that A. Zvyagintsev's success is in many respects obliged to that cinema discourse which has been brought to life by the director of the previous generation in the Russian cinema A. Tarkovsky. We will undertake the analysis of influence of A. Tarkovsky's creativity on A. Zvyagintsev's movies against the background of those shifts in the systems of vision that happened in the Russian cinema in the second half of the XX century, since the so-called «thaw» and also against the background of the change of what culturologists designate as «a cultural model». We will pay special attention to retrospectivism in A. Tarkovsky's creativity, in particular, updating of one of spiritual traditions of Byzantium, namely, isikhazm which influenced the formation of the Russian culture and mentality, that was not taken into account till certain time. Updating of the forgotten tradition considerably has updated language structures of the Russian cinema, having brought to life a specific discourse, in the ratio with which also A. Zvyagintsev's creativity was being developed. Then we will try to show what was key for understanding of constantly reviving Russian messianic spirit of A. Tarkovsky's creativity. On the example of the revival of isikhazm in A. Tarkovsky's creativity we will try to show a psychological basis of the permanent revival of the Russian civilization, which in the history constantly is on front of the fatal line, nevertheless, shows the next passionate flash and revives.

Keywords: Russian culture, Russian cinema, mentality, Messianism, imperial complex, Tarkovsky, Zvyagintsev, Byzantine tradition, isikhazm, discourse, new discourse, cultural model, statehood sacralization, desacralization, state life, private life, liminality, liminal type, Russia, the West, Byzantium.

В статье мы попробуем объяснить истоки появления в современном российском кино режиссера нового поколения в режиссуре Андрея Звягинцева и его обращающий на себя внимание творческий взлет, о чем свидетельствуют все его пять фильмов: «Возвращение», «Изгнание», «Елена», «Левиафан» и «Нелюбовь». Его филь-

мы постоянно получают награды на многих российских и международных кинофестивалях. Мы попытаемся показать, что своим успехом А. Звягинцев во многом обязан тому кинематографическому дискурсу, который был вызван к жизни режиссером предшествующего поколения в российском кино А. Тарковским.

Анализ влияния творчества А. Тарковского на фильмы А. Звягинцева мы предпримем на фоне тех сдвигов в системах видения, что происходили в российском кино во второй половине XX в., начиная с так называемой «оттепели», а также на фоне смены того, что культурологи обозначают как «культурную модель». Особое внимание мы уделим ретроспективизму в творчестве А. Тарковского, в частности, актуализации одной из духовных традиций Византии, а именно исихазма, оказавшего влияние на становление русской культуры и ментальности, что до определенного времени во внимание не принималось. Эта актуализация забытой традиции радикально обновила языковые структуры российского кино, вызвав к жизни специфический дискурс, в соотношении с которым разворачивалось и творчество А. Звягинцева.

Мы постараемся показать, что для понимания постоянно возрождающегося русского мессианского духа творчество А. Тарковского оказалось ключевым. На примере возрождения исихазма в творчестве А. Тарковского мы попробуем продемонстрировать ту психологическую основу перманентного возрождения российской цивилизации, которая в истории постоянно оказывается перед роковой чертой, тем не менее демонстрирует очередную пассионарную вспышку и возрождается.

1. История искусства как «история без имен». Культурная модель как детерминанта в отборе типа художника. А. Тарковский как основатель новой дискурсивности

Как уже сказано, тема статьи – творчество кинорежиссера А. Звягинцева, а точнее, те особенности его индивидуального стиля, которые в российской критике постоянно ставят в зависимость от стиля А. Тарковского. Такая точка зрения справедлива. Фильмы А. Звягинцева, выражаясь языком Ю. Кристевой, некий интертекст, в котором можно отыскать следы вневременных архетипов. В них и в самом деле много цитат и даже приемов, заимствованных у А. Тарковского, что в критике и констатируется. Но хотелось бы не только отыскать, но и понять смысл той преемственности, которую критика находит в фильмах А. Звягинцева, понять, прибегая не к биографическому методу исследования исторической эволюции искусства, что ассоциируется с именем Д. Вазари, а к более позднему, вельфлиновскому, методу, известному как «история искусства без имен». Это позволит выявить ключевую роль А. Тарковского для понимания не псевдоиден-

тичности, которая обязана идеологизации жизни, а подлинной идентичности русских, генезис которой уходит в глубокую историю.

Предлагаемый нами подход соответствует культурологическому ракурсу, который известен хотя бы по работам Л. Уайта и А. Кребера [3]. Представители науки о культуре придерживаются точки зрения, в соответствии с которой преемственность прослеживается не на уровне «имен», а на уровне того, что А. Кребер называет «культурной моделью», которую к отдельным «именам» свести невозможно. С этой точки зрения история кино представляет перманентную смену таких культурных моделей или, что можно обозначить более привычным искусствоведческим языком, систем видения. Исходя из этих соображений, попробуем рассмотреть взаимоотношения между двумя режиссерами российского кино – А. Звягинцевым и А. Тарковским.

Преемственность здесь на индивидуальном, биографическом уровне, конечно, улавливается. Но важно ее выявить на уровне систем видения, а эти системы, как и их смену в истории, следует искать уже на уровне культуры. Иначе говоря, они детерминированы культурной моделью. Здесь невозможно не констатировать, что в случае с названными именами режиссеров вопрос о преемственности весьма затруднителен. Ведь А. Звягинцев появляется в кино как раз в тот момент, когда система видения в российском кино радикально меняется и когда начинается переходная ситуация. Дело в данном случае вовсе не сводится к тому, что происходит распад советской империи и Россия устремляется к утверждению либеральных ценностей. Например, констатируя поворот на рубеже 20–30-х гг. от культуры Один к культуре Два, В. Паперный вовсе не имел в виду поворот в политической истории, что лежит на поверхности [5]. Ему важно было констатировать стихийную и не осознаваемую логику смены культур.

Нечто подобное такой смене происходит в России и в середине истекшего столетия, что, как нам представляется, вносит в логику преемственности и, естественно, зависимости стиля А. Звягинцева от стиля А. Тарковского существенные нюансы. А каждая такая смена видения является мощной детерминантой, определяющей отбор типов художника, в данном случае режиссера. Попробуем проследить, как А. Звягинцев как режиссер, вынесенный стихией переходной эпохи на гребень новой волны в российской кинорежиссуре, находится в постоянном поиске,

стремится уловить актуальные токи времени и в то же время пытается сохранить верность той системе видения, которая характерна для А. Тарковского. Понятно, что здесь возникают трудности, в которых мы и обязаны разобраться.

В данном случае сразу же необходимо сказать, что мы далеки от того, чтобы имена названных режиссеров представлять равновеликими. Возможно, режиссерам, равным А. Тарковскому, А. Звягинцев может стать. Но пока, несмотря на многочисленные награды и премии на международных кинофестивалях, он им все же не стал. Может быть, он уже и достиг в своем творчестве определенного пика, будущее покажет, но пока он находится в поиске, подчас предстает непоследовательным, отрекаясь от того, что им было уже найдено в первых фильмах и что у него было заимствовано у других режиссеров. Видимо, некоторая неопределенность и непоследовательность в его фильмах даже может стать причиной лучшего периода в его творческой биографии. Но А. Звягинцев может стать и выразителем лишь одного из периодов в истории российского кино или даже выразителем духа одного поколения. Он многое обещает.

Не то – А. Тарковский. Его творческий путь закончен. Те смыслы, которые мы в его фильмах находим, выявлены. Выявлены и его связи с предшественниками в кино и вообще в искусстве. Нам известны имена художников, которых он боготворил и которые на него оказали влияние (И. Бергман), как и имена тех, к кому он относился критически (С. Эйзенштейн). В отличие от А. Звягинцева, фигура А. Тарковского соотносима не только и не столько с конкретным периодом в истории российского кино, но с историей русского искусства в целом, даже больше – с историей русской культуры. Оставим в данном случае вопрос о влиянии А. Тарковского на режиссеров мирового кино, как и их об их влиянии на самого А. Тарковского. Ведь это только А. Тарковскому удалось преодолеть образовавшийся после 1917 г. разрыв в преемственности русской культуры. Этот разрыв он преодолевает не только на уровне кино, но и на уровне культуры. Смысл его творчества выходит за пределы кинематографа, чего пока нельзя сказать о А. Звягинцеве. Можно даже утверждать, что А. Тарковский возвращает к основополагающим проблемам религиозной философии Серебряного века и к атмосфере русского Ренессанса начала прошлого столетия. Он автор особого рода.

Обсуждая применительно к XX в. вопрос об авторе, М. Фуко пришел к необходимости констатировать в истории особый тип Автора, названный им «основателем дискурсивности». Он пишет: «Особенность этих авторов состоит в том, что они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов» [8]. Это суждение позволяет точнее определить место А. Тарковского не только даже в российском, но и в мировом кино.

Итак, А. Тарковский – создатель специфического дискурса, основатель новой дискурсивности, поэтому естественно, что так понимаемое его творчество предполагает появление авторов, на фильмах которых лежит печать вызванной им к жизни дискурсивности. Хотя, может быть, в данном случае слово «создатель» все же не совсем подходит. Позволим себе парадоксальное суждение: дискурс А. Тарковского создан не им. Он в русской культуре уже существовал, а А. Тарковский его лишь возродил. Это подтверждает тезис о том, что история искусства возможна и без «имен», что соответствует, например, постструктуралистской эстетике. Этот дискурс А. Тарковским был извлечен из культуры, принцип преемственности в которой можно разглядеть лишь в больших, а не в малых длительностях исторического времени, но это и есть длительности культуры.

Способность измерять историю такими длительностями мы утратили. Такая преемственность в XX в. была прервана. Имеется в виду преемственность в сохранении той культурной традиции, которая была в средневековой Руси подхвачена у Византии и сохранялась во всей последующей российской духовной культуре. Она, например, в очередной раз вспыхнула в эпоху Ф. Достоевского и была продолжена А. Тарковским. Она постоянно вспыхивает, особенно в тех ситуациях, когда кажется, что происходит «закат» российской цивилизации в целом. Чуть позже мы об этом скажем подробнее. Но уже сейчас можно отметить, что выбор древнерусского иконописца в качестве главного героя в одном из его фильмов о многом говорит. Именно потому, что в творчестве А. Тарковского столь жизнестроительная для русской культуры традиция оказалась возрожденной, режиссер задал вектор или модель в креберовском смысле на последующую духовную историю России.

Конечно, творческий путь А. Звягинцева с этим культурологическим дискурсом

А. Тарковского связан. Но дело в том, что А. Тарковский также связан с той системой видения, которая могла появиться лишь в период надлома империи, а этот надлом в России начинается с хрущевской «оттепели». Ситуация надлома новой Российской империи возникла во время «оттепели». Это послужило причиной прорыва в художественное сознание разного рода ретроспекций. Идеологический пресс ослаб, что послужило причиной актуализации загнанной на дно культурной традиции. В этой ситуации потребовался тип режиссера, который оказался бы чувствительным к выражению активизировавшейся традиции. Многие уже признанные режиссеры оказались вне этих процессов. А. Тарковский же как режиссер нового поколения был к ним готов.

В связи с этим нельзя не задаться вопросом: так что же в творчестве является первичным и определяющим – художественный инстинкт гения, жаждущего передать людям какое-то послание, или постоянно изменяющаяся жизнь культуры, то есть культурная модель? У А. Кребера получается, что определяющей все-таки является культурная модель. Именно она определяет жесткий отбор типов художника. Отбор означает, что какие-то психологические типы личности, а речь у нас пойдет о русских кинорежиссерах, оказываются востребованными и имеют возможность самоактуализации, а какие-то, несмотря на наличие дарования, реализовать себя в новой культурной модели не могут. В творческой судьбе как А. Тарковского, так и А. Звягинцева это обстоятельство имеет определяющее значение.

Естественно, что данное обстоятельство мешает деятельности тех институтов, которые готовят творцов к деятельности. Набирая очередной курс в творческий вуз, члены приемной комиссии тоже делают отбор. Такой отбор они делают обычно, исходя из тех образцов, что с наибольшей полнотой успели выразить дух поколения, к которому эти педагоги сами принадлежат. Но в этом прежде всего срабатывает детерминизм, связанный с культурной моделью, которая достигает своего апогея, а не с отклонениями от нее, которые станут основой последующей модели. Но что же делать, если культура постоянно обновляется – или осваивая какие-то новые пути или же возвращаясь к тому, что в истории уже имело место, но оказалось забытым. Этот тезис имеет прямое отношение к А. Тарковскому. Такое расхождение между воспитательными стандартами и изменяющейся культурной моделью –

причина драматической судьбы многих нереализованных талантов, часть из которых обречена на неуспех. История кино – это ведь и история неактуализированных возможностей даже тех художников, которые имеют дарование, но культурной модели не соответствуют.

2. «Оттепель» в истории России и смена культурной модели. От модерна к средневековой традиции. Актуализация в коллективном бессознательном византийской традиции

Такое расхождение между воспитательными стандартами и изменяющейся культурной моделью, видимо, присуще всем культурам без исключения. В особенности это касается русской культуры, в которой имеют место перманентная перестройка и переходная ситуация, в результате чего люди привыкают постоянно перечеркивать прошлое и начинать жить с чистого листа. По этому поводу А. Герцен писал еще в 1857 г. в своем «Колоколе» следующее. «Мы сто пятьдесят лет живем в ломке старого; целого ничего не осталось да и жалеть не о чем. У нас есть императорская диктатура и сельский быт, а между ними всякого рода учреждения, попытка, начинания да мысль, больше и больше оживающая, не привязанная ни к какой касте, ни к какому из существующих порядков. Мы с Петра I в перестройке, ищем форм, подражаем, списываем и через год пробуем новое» [1].

Правда, это стремление начинать жить с чистого листа, заново в реальности часто оказывается иллюзорным. Под видом нового нередко возвращается старое, но в этом качестве не осознается. Это пронизательно подметил Х. Ортега-и-Гассет, имея в виду именно Россию [4]. Так, в первой половине XX в. масса на уровне сознания была убеждена, что в России реализуется идея социализма, которого в истории еще никогда не было, а в реальности имело место возрождение империи византийского типа, что своевременно осознано не было. Присущий русским революционерам начала XX в. футуризм удивительным образом уживался с пассажем, а модерн – со Средневековьем. Стремление отречься от прошлого, что было присуще художественному авангарду, в том числе и в формах кино, не мешало актуализации средневекового комплекса «третьего Рима», представшего в том варианте Российской империи, которую возводил Сталин. Атмосферу этого периода с помощью параллели со Средневековьем воспроизводил фильм «Иван Грозный» С. Эйзенштейна.

С. Эйзенштейн не был кумиром А. Тарковского, и именно в силу того, что ему был чужд имперский пафос эпохи. А. Тарковский был ориентирован на актуализацию альтернативной византийской традиции. Средневековая византийская империя была институционализирована в сталинской империи. Такой пассаизм, реализованный на уровне политической истории, был не просто прихотью диктатора. Он свидетельствует об активности коллективного бессознательного и связан с психологическим комплексом массы. Кстати, актуализация этого комплекса продолжает быть реальной, в том числе и в начале XX в., да даже, пожалуй, и в начале XXI в. Реализация средневекового комплекса разрывалась и на уровне власти, и на уровне массы. Стремилась к реализации идеи философов Просвещения или, как сейчас под воздействием Ю. Хабермаса считается, философов модерна, и об этом свидетельствует революция 1917 г., а в реальности оказывались свидетелями утверждения того, что Н. Бердяев назвал «новым средневековьем». Философствовали о новом славянском Ренессансе, а возводили новый вариант «третьего Рима». Хотя идея социализма, как казалось, предполагала футуристическое мировосприятие, что на короткий момент определяло единение политической и художественной элиты, на самом деле применительно к этому периоду речь должна идти об обращенной в прошлое консервативной утопии.

Что же в этой ситуации создавали, пережив краткий миг романтического пафоса первых дней революции, художники? В ситуации, когда художественный авангард был властью или приручен, или уничтожен. На протяжении десятилетий режиссеры творили в духе, как выразился А. Синявский, социалистического классицизма. Он справедливо констатировал, что духу «социалистического реализма» ближе русский XVIII век. «Нам стала по душе торжественная велеречивость оды. Мы пришли к классицизму» [6]. Если бы переходная эпоха этого времени сводилась лишь к актуализации классицизма. Коллективное бессознательное имеет и более древние корни. В советской России пропагандировали идею жертвенности ради империи. Что не фильм, то жертвоприношение во имя Левиафана. Смерть героя – всегда трагедия, но трагедия непременно оптимистическая. Жертва приносилась ради будущего, которое так и не наступало. А если и наступало, то уже как антиутопия. Но до осознания реальности следовало еще дожить, а пока

революция и идея социализма были сакрализованы.

Сакрализация названных событий истории стала фундаментом коллективной идентичности. Воссоздавая сакральные образы революции, кино оказалось мощным средством формирования новой идентичности. В этой ситуации приходится лишь удивляться, как в этих условиях мог реализоваться талант А. Тарковского, да еще и в кинематографической форме. Такой была определяющая культурная модель. Те, кто ей не соответствовал, или влачил жалкое существование, не имея возможности реализовать свои замыслы, или эмигрировал, или, что еще хуже, был расстрелян, как В. Мейерхольд, или погиб в лагерях, как О. Мандельштам. Длительное время многие творцы не имели возможности реализоваться. Более того, не могли продолжать традицию того художественного ренессанса, который и в самом деле в России начинался в первых десятилетиях XX в. Если использовать терминологию Э. Панофского, то большого Ренессанса, как ожидалось, все же не получилось – получился лишь малый Ренессанс. Реформация по-славянски, которую некоторые соотносят с русской революцией 1917 г., стала для искусства серьезным барьером.

К Ренессансу начала прошлого века вернуться лишь в эпоху «оттепели». Тогда-то и вспыхнет творчество А. Тарковского. Подъем искусства революцией был приостановлен еще и тем, что Х. Ортега-и-Гассет назовет «восстанием масс» и возведением в последующий период «третьего Рима». А «третий Рим» – это утопия средневековому. Утопия, обращенная не в будущее, а в прошлое. Однако, просуществовав несколько десятилетий, новая империя постепенно входила в фазу своего «надлома». Византизм на уровне политической истории уходил в прошлое, и, как следствие этого, в России возникает ситуация обновления культурной модели. А. Тарковский выражает установки той культурной модели, что связана с надломом империи. Резонанс его фильмов объясняется именно этим обстоятельством, но не только.

Казалось бы, «оттепель» в 60-е гг. XX в. означала уход от византизма, но поскольку в России византийская традиция в русской культуре необычайно сильна, то это обновление начиналось с ретроспекции, с актуализации альтернативной, но тоже, как это не покажется парадоксальным, византийской традиции. Только в данном случае под ней следует подразумевать со-

всем не имперскую традицию. Этому удивляться не приходится. Ведь с эпохи «оттепели» Россия вступает в переходный период, а в такие периоды возникает активность ретроспективизма и коллективного бессознательного. Странно, но ведь и те творцы, которые, спустя десятилетия, начнут выходить за пределы консервативной и имперской культурной модели, тоже, как и вожди, продемонстрируют пассеизм, как это ни парадоксально, представят византийский вариант пассеизма. Но этот вариант от византийского имперского комплекса был далек.

Речь идет об А. Тарковском, место которому трудно найти в той культурной модели, что имела место в России после 1917 г. Ведь его уже в момент первого фильма просто невозможно было поставить рядом с другими режиссерами – его современниками. Хотя, вроде бы, фильм «Иваново детство» и воспринимался в ряду многих других фильмов о войне. Конечно, можно сомневаться, была ли это именно культурная модель. Ведь и сама революция и следующая за ней как ее следствие реакция, о чем свидетельствовал приход к власти Сталина, сегодня воспринимаются не только отклонением от культурной модели, но отклонением от культуры вообще. Не совсем так, то есть совсем не так. Ведь культура только к благостным состояниям несводима. Коллективное бессознательное продолжает сохранять самые разные комплексы, в том числе и консервативные, и разрушительные, о которых как-то неудобно даже и говорить.

Сегодня в России с культурой связывают лишь самые светлые представления. Например, пущенная в мир иноком Филофеем и подхваченная часто вспоминаемым сегодня Иваном Грозным идея «третьего Рима» или, скажем, известная и время от времени возрождающаяся русская смута, предстающая в форме разиновщины, – это все комплексы, которые отложились в коллективном бессознательном культуры и только ожидают момента, когда могут выйти в сознание снова. Такие моменты рано или поздно наступают в том случае, когда элита оказывается неспособной дать верный творческий ответ на исторический вызов. Ведь что такое революция 1917 г. с архетипической точки зрения, как не вспышка этой самой «разиновщины», которая была преодолена после того, как с этим во время Февральской революции не справились. Она возвращала в приемлемое русло лишь с помощью жесткой большевистской диктатуры. Того средневекового наследия, которое все еще живо и все еще оказы-

вает воздействие и на установки власти, и на ментальность массы, мы недооцениваем и мало об этом размышляем. А без этого трудно понять психологию творцов в переходную эпоху, того же А. Тарковского.

В самом деле, это ведь Филофей вслед за пророком Даниилом впервые сформулировал положение об эстафете культур в истории. В момент пассионарной вспышки культура Руси подхватила мессианскую идею исчезающей Византии. И она в последующей истории России начала многое определять. Более того, она стала слагаемым ментальности русских. Без этого русское искусство непонятно. Мессианская идея, в частности, предполагала, что от Руси, как в свое время от Византии – второго Рима, зависит и судьба других народов. В первой половине XIX в. эту идею подхватили славянофилы, и уже поэт и философ А. Хомяков в одном из своих стихотворений формулировал: Россия – избранная богом страна, верная и последовательная носительница христианских идей, готовая во имя утверждения веры приносить великие жертвы.

Понятно, что в данном случае под христианскими идеями подразумевалось православие. Опозиция по отношению к Западу, что имела место в Византии, стала барьером для взаимопонимания между Россией и Западом на многие столетия. Так, в стихотворении 1836 г. «Остров» А. Хомяков сулит России как «стране смиренной, полной веры и чудес» великую историю, ведь Бог именно ей отдаст судьбу Вселенной» [9, с. 33]. Именно потому, что Россия полна веры, ей внимают другие народы, и она их поведет за собой в царство свободы. Мы вынуждены цитировать А. Хомякова, чтобы выявить смысл того мессианского комплекса, который существует в подсознании каждого русского и который в ситуации надвигающейся очередной смуты в российской истории после краха империи Сталина снова возрождается. В стихотворении 1839 г. «Россия» А. Хомяков пишет, что удел России определен Творцом. Его смысл в том, чтобы «хранить для мира достоянье / Высоких жертв и чистых дел; / Хранить племен святое братство, / Любви живительный сосуд, / И веры пламенной богатство, / И правду и бескровный суд» [9, с. 42].

Как мы убеждаемся, возникший на Руси в Средние века мессианский комплекс заново вспыхивает в первой половине XIX в. в субкультуре славянофилов, а затем трансформируется в массовую ментальность, да так и останется навсегда, превращаясь в мощный психологиче-

ский бастион, противостоящий распространяющемуся в мире обществу потребления, для которого хомяковские идеи кажутся наивными, если не безумными. Кстати, А. Тарковский это в своем фильме «Ностальгия» обыгрывает. Все это приведет к последующим вспышкам непонимания между Западом и Россией. Позднее, уже в XX в., этот мессианский комплекс не только не затухает, но приобретает универсальный, даже вселенский характер, угадываясь в идее мировой революции и даже в сталинской империи. Не случайно свое родство со славянофилами Сталин осознавал. Так, в выступлении в марте 1945 г. на обеде в честь Э. Бенеша вождь говорил так: «Тов. Сталин сказал, что он поднимает свой бокал за новых славянофилов. Он, тов. Сталин, сам является новым славянофилом. Были старые славянофилы, одним из руководителей которых является русский публицист Аксаков. Они выступали во времена царизма, и эти славянофилы были реакционерами. Они выступали за объединение всех славян в одном государстве под эгидой русского царя. Мы, новые славянофилы, стоим за союз независимых славянских государств» [2].

Отдает ли Запад отчет в том, что такое русский мессианизм и откуда он в России появился? А. Тойнби проникательно улавливал, что установки сталинской империи византийской традиции не противостоят. Возвращаясь к урокам византийского тоталитаризма, когда имел место контроль над всеми сторонами жизни людей, А. Тойнби утверждал, что, подавляя все предпосылки к творчеству, он привел Византию к преждевременному краху, что и в самом деле в XV в. произошло. Относя Россию не к западной, а к византийской цивилизации, А. Тойнби показывает, что византийская традиция здесь укореняется, начиная многое в политической истории определять. Пытаясь отыскать свое место в мире и отражая разного рода исторические вызовы, «русские стали искать спасения в тех политических институтах, которые уже принесли гибель средневековой Византии. Все это приводит к тому, что независимо от того, кто в России оказывается у власти – Петр Первый или Ленин, Россия, как и средневековая Московия XIV в., воспроизводит черты средневековой Восточной Римской империи» [7].

Все это кажется похожим на правду, но не совсем. А. Тойнби подметил лишь одну сторону мессианской византийской традиции, которая в России была не раз реализована. Но есть и обратная сторона этой традиции, позволяющая

России даже в экстремальных ситуациях смуты возрождаться. Если не иметь этого в виду, мы не разгадаем в творчестве А. Тарковского, как и резонанса его фильмов в мире, самого главного. Однако вот ведь что интересно. Если иметь в виду мессианизм в его большевистском проявлении, то это мессианизм не подлинный. Он предстает в институционализированном, а значит, в имперском виде. А империя, став основанием такого мессианизма, обращает его в свою полную противоположность. Она разрушает сам смысл мессианизма как духовного комплекса. Это и было проиграно в истории реабилитации имперской традиции в эпоху Сталина. А вот что касается того, какую традицию возрождал А. Тарковский, об этом следует говорить подробно и, несмотря на множество работ о нем, об этом еще не сказано. Ведь у А. Тарковского это тоже византийская и тоже мессианская, но только не имперская традиция. Это та византийская традиция, которая утверждала себя в противостоянии империи. Но что такое византийская традиция, вообще Византия, как не претендовавший на универсальные ценности второй Рим.

Библиографический список

1. Герцен, А. Собрание сочинений : в 30 т. – Т. 13 [Текст] / А. Герцен. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1958. – С. 29.
2. И. В. Сталин: pro et contra. Антология. – Т. 2 [Текст]. – СПб., 2015. – С. 681.
3. Кребер, А. Избранное: природа культуры [Текст] / А. Кребер. – М., Росспэн, 2004. – С. 763.
4. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 4. – С. 131.
5. Паперный, В. Культура Два [Текст] / В. Паперный. – М. : Новое литературное обозрение, 1996.
6. Синявский А. Литературный процесс в России [Текст] / А. Синявский. – М., 2003. – С. 165.
7. Тойнби, А. Цивилизация перед судом истории [Текст] / А. Тойнби. – М., 2003. – С. 381.
8. Фуко, М. Что такое Автор? [Текст] / М. Фуко // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. – М., 1996. – С. 31.
9. Хомяков, А. Сочинения [Текст] / А. Хомяков. – Т. IV. – М., 1909. – С. 33.

Bibliografičeskij spisok

1. Gercen, A. Sbranie sochinenij : v 30 t. – T. 13 [Tekst] / A. Gercen. – M. : Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1958. – S. 29.
2. I. V. Stalin: pro et contra. Antologija. – T. 2 [Tekst]. – SPb., 2015. – S. 681.

3. Kreber, A. Izbrannoe: priroda kul'tury [Tekst] / A. Kreber. – M., Rosspsen, 2004. – S. 763.
4. Ortega-i-Gasset H. Vosstanie mass [Tekst] / H. Ortega-i-Gasset // Voprosy filosofii. – 1989. – № 4. – S. 131.
5. Papernyj, V. Kul'tura Dva [Tekst] / V. Papernyj. – M., Novoe literaturnoe obozrenie. 1996;
6. Sinjavskij A. Literaturnyj process v Rossii [Tekst] / A. Sinjavskij. – M., 2003. – S. 165.
7. Tojnbi, A. Civilizacija pered sudom istorii [Tekst] / A. Tojnbi. – M., 2003. – S. 381.
8. Fuko, M. Chto takoe Avtor? [Tekst] / M. Fuko // Fuko M. Volja k istine. Po tu storonu znanija, vlasti i seksual'nosti. – M., 1996. – S. 31.
9. Homjakov, A. Sochinenija [Tekst] / A. Homjakov. – T. IV. – M., 1909. – S. 33.

Reference List

1. Herzen A. Selected works: in 30 v. – V. 13. – M. : Publishing house of Academy of Sciences of the USSR, 1958. – Page 29.
2. I. V. Stalin: pro et contra. Anthology. – V. 2. – SPb., 2015. – Page 681.
3. Kreber A. Favourites: nature of cultur. – M., Rosspsen, 2004. – Page 763.
4. Ortega-and-Gasset H. Rebellion of masses // Philosophy Questions. – 1989. – № 4. – Page 131.
5. Paperny V. Culture Two. – M. : Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1996.
6. Sinyavsky A. Literary process in Russia. – M., 2003. – Page 165.
7. Toynbee A. Civilization on the stand of history. – M., 2003. – Page 381.
8. Foucault M. What is the Author? // Foucault M. Will to the truth. On that side of knowledge, the power and sexuality. – M., 1996. – Page 31.
9. Khomyakov A. Compositions. – V. IV. – M., 1909. – Page 33.