

Н. А. Хренов  
<https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

### Дискурс А. Тарковского с культурологической точки зрения: русский мессианизм без имперского комплекса

В статье предпринята попытка культурологической интерпретации творчества русского кинорежиссера А. А. Тарковского. В отличие от искусствоведческих прочтений творчества этого режиссера, автор статьи основывается на одной из традиций, которая в отечественной культуре то уходит в подпочву культуры, то вновь активизируется и вспыхивает, оказывая воздействие на искусство. Когда-то в Средние века эта традиция была заимствована в Византии, хотя первоначальным местом ее рождения был Восток. Это исихастская традиция, которая, будучи ассимилированной средневековой Русью, обратила на себя внимание в эпоху Сергия Радонежского и Андрея Рублева (поэтому, собственно, А. Тарковский и сделал Рублева героем своего фильма), а затем вспыхнула в XIX в., оказав воздействие на православную церковь и иконопись. Под воздействием этой традиции оказался Ф. Достоевский, о чем свидетельствует его роман «Братья Карамазовы». Как известно, Ф. Достоевского А. Тарковский особенно почитал, в его фильмах можно обнаружить цитаты из произведений писателя. И наконец, эта традиция вспыхнула уже в XX в., в частности в эпоху оттепели, когда появились первые фильмы А. Тарковского. Он и оказался тем художником, в творчестве которого ощущается ее активность. Как известно, Византия воздействовала на средневековую Русь в самых разных направлениях. Так, имперский комплекс русских, характерный для царской империи, а затем и империи, возведенной в XX в. Сталиным, – результат ассимиляции политической культуры Византии. Однако в той же Византии имперскому комплексу противостояла религиозная и этическая традиция исихазма, связанная с уходом из мира, странничеством и молчанием. Это была духовная альтернатива империи. Собственно, возрождаемая А. Тарковским, эта традиция, несомненно, противостояла империи Сталина, которая длительное время еще продолжала быть реальностью. Обратной стороной исихазма является мессианизм, убежденность в избранности народа. Не свободен от мессианства в своем творчестве и А. Тарковский. Только мессианизм А. Тарковского исключает имперский комплекс. По сути, это не просто тема фильмов А. Тарковского, а этическая программа, точнее, выражение той культурной модели, которая возникла в искусстве оттепели, в том числе в кино.

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

### A. Tarkovsky's Discourse from the Culturological Point of View: the Russian Messianism without the Imperial Complex

In this article an attempt of culturological interpretation of Russian film director A. A. Tarkovsky's creativity is made. Unlike art criticism readings of this director's works, the author of the article proceeds from one of traditions which in Russian culture either goes to the subsoil of culture, or becomes more active and flashes influencing art. Once in the Middle Ages this tradition was borrowed in Byzantium though the East was the initial place of its birth. It is a hesychastic tradition which, being assimilated by medieval Russia, drew attention during Sergey of Radonezh and Andrei Rublev's era (that's why, actually, A. Tarkovsky made Rublev be the hero of the movie), and then flashed in the XIX century, having influenced the Orthodox church and iconography. F. Dostoevsky was under the influence of this tradition, his novel «The Brothers Karamazov» confirms it. It is known that A. Tarkovsky esteemed F. Dostoevsky especially, and in his movies it is possible to find quotes from F. Dostoyevsky's works. And, at last, this tradition flashed in the XX century, in particular, during the thaw era when the first movies by A. Tarkovsky appeared. A. Tarkovsky was also that artist in whose works activity is felt. It is known that Byzantium influenced Medieval Russia in the most different directions. So, the imperial complex of Russians typical for the czarist empire, and then for the empire built in the XX century by Stalin – is the result of assimilation of Byzantian political culture. However, in the same Byzantium the imperial complex was resisted by the religious and ethical tradition of hesychasm connected with the withdrawal from the world, wandering and silence. It was the spiritual alternative of the empire. Actually, this tradition revived by A. Tarkovsky, undoubtedly, resisted the empire of Stalin, which continued to be reality for a long time. The back of hesychasm is Messianism, conviction in chosenness of the people. Also A. Tarkovsky is not free from Messianism in the creativity. Only A. Tarkovsky's Messianism is the Messianism excluding the imperial complex. In fact, it is not just a subject of A. Tarkovsky's movies but the ethical programme, and, even more precisely, expression of that cultural model, which arose in art of the thaw and including in cinema.

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

**Большевизм как русский мессианизм на имперском фундаменте. Творчество А. Тарковского как альтернатива: мессианизм без имперского комплекса**

В той альтернативной имперской традиции, что связана с А. Тарковским, о чем, собственно, говорится в публицистике, важен этот самый универсализм, но уже не имперский, а духовный, этический. Он сулит обновление не только России, но, может быть, и Западу, всему миру. Не это ли объясняет то обстоятельство, что в фильмах А. Тарковского западный зритель ощущает нечто такое, что касается и его тоже. Вот этот общечеловеческий смысл фильмов А. Тарковского и делает их интересными в мире. И то, что А. Тарковский реабилитирует одну из самых древних традиций, определившую ментальность русских, совсем этому широкому резонансу его фильмов в мире не противостоит. Тот духовный потенциал, что есть в его фильмах, впервые возник не у А. Тарковского. Он взят из прошлого духовного и этического фонда человечества, и он, как хочется видеть, может быть реализован в будущем. Это особенно очевидно в ситуации сегодняшней распространяющейся во всем мире смуты и отсутствия новых, способных сплотить человечество идеалов.

К сожалению, на пути к реализации тех духовных смыслов, что имеют место в фильмах А. Тарковского, оказывается столь соблазнительный сегодня для других народов имперский комплекс. Конечно, когда применительно к Сталину речь идет о славянофильской традиции, это вульгарное и неадекватное ее истолкование, которое нанесло колоссальный ущерб не только России. Сталин ведь от этой традиции взял лишь ее внешнюю, то есть имперскую форму, а эта форма смысл того мессианского духа, что связан с византийской традицией, разрушает. Она, конечно, сработала и начала восприниматься даже «творческим ответом» в тойнбианском смысле. Но сработала лишь на короткое время. Мессианизм, разумеется, к империи не сводится, но ей противостоит. Идея империи его смысл стирает. Мессианизм – это прежде всего духовная стихия. Не случайно славянофилы не принимали петровскую империю. Но и власть в императорской России славянофилов не жаловала. Они были на подозрении.

Казалось бы, к сегодняшнему дню средневековая мессианская идея имеет лишь историче-

ский интерес. Это особенно бросалось в глаза в эпоху горбачевской оттепели, когда Россия начала снова активно ассимилировать западный опыт и успешно приобщаться к ценностям общества потребления. Когда после некоторого молчания начали смотреть фильмы А. Тарковского, писать и размышлять о них. Но мессианская идея не уходила в прошлое. Например, в своей работе о русской идее А. Янов представил А. Солженицына славянофилом XX в., а ведь А. Солженицын тоже был яростным критиком сталинской империи [11]. Значит, в этой мессианской идее есть что-то привлекательное и имперскому началу противостоящее. Вот и философский авторитет Н. Бердяева этого не исключает. «Да, устарела славянофильская доктрина, – пишет философ, – чужд нам их душевный уклад, вырождаются их потомки, но не устарело, навеки осталось то славянофильское сознание, что русских дух религиозен и что мысль русская имеет религиозное призвание. Тут славянофильство угадало что-то такое, что пребудет навеки, что важно и нужно и тому, кому не нужны и даже противны одежды славянофильские. И потому славянофилы остаются основоположниками нашего национального самосознания, впервые сознавшими и сформулировавшими направление русской культуры» [1].

Собственно, это суждение Н. Бердяева уже вводит в творческую лабораторию А. Тарковского. Пожалуй, никто еще не смотрел на творчество А. Тарковского с этой точки зрения. В период краха имперской византийской традиции актуализируется альтернативная ей византийская традиция. Выразителем ее стал именно А. Тарковский. Без этого смысл его дискурса остается непонятным. Относительно того, что и в том и в другом случае речь идет о византийском наследии, это лишь подтверждает тезис о зависимости русской культуры от культуры Византии. А. Тарковский, естественно, не принимает имперскую традицию, оказывается по отношению к ней на дистанции, о чем свидетельствует даже его пребывание в эмиграции, но остается носителем и национального самосознания, и его составляющей – мессианского мировосприятия. Этим-то он и интересен не только соотечественникам, но и западному зрителю. Он, естественно, самобытен. Такие мощные символы в его фильмах, как колокол («Андрей Рублев») или свеча, которую герой его фильма «Носталь-

гия» пронесит в водолечебнице, несомненно, реализуют мессианскую идею в ее духовном выражении, а не в имперском смысле.

Конечно, именно фильм «Ностальгия» содержит тот духовный смысл, который далекий от философии славянофилов Н. Бердяев все же в этой философии улавливает. Ведь что, собственно, в этом фильме происходит? Русский писатель, приехавший в Италию, чтобы восстановить факты жизни своего соотечественника – русского композитора – крепостного какого-то там русского графа, мецената, томится вдали от России, постоянно видит сны, в которых предстает его детство, родные пейзажи, туман, замершие в ожидании женщины. Там и ребенок, и собака, и даже на заднем плане лошадь. Вообще, этот постоянно всплывающий в фильме кадр с ностальгической интонацией в фильме напоминает полотно М. Шагала. Конечно, это сновидные образы. Конечно, еще и обрывки какой-то русской песни, а русские песни всегда печальны, похожи на плач.

С этим и только с этим связана ностальгия, причем совсем не только по детству. Она имеет гораздо более широкий смысл. Красоты и достопримечательности Италии писатель уже не может воспринимать. Он уже заказывает билеты на самолет, чтобы поскорее умчаться в Россию. Проблема лишь в том, что его заинтересовал странный человек по имени Доменико, которого считают сумасшедшим. Его играет известный актер Эрланд Юзефсон, постоянно снимавшийся у И. Бергмана. Вообще, ситуация лечебницы и медицинских процедур здесь у А. Тарковского имеет цитатный смысл, напоминая сюжет романа Т. Манна «Волшебная гора». Да и как Доменико воспринимать иначе, раз он бежал от мира (запомним этот мотив, он нам еще понадобится при выявлении византийской традиции у А. Тарковского), запер в доме всю семью, жену и детей, и не выпускал их несколько лет. Что его заставляет так поступить? Страх перед концом света, который, как он считает, скоро наступит по той причине, что человечество заблудилось, а цивилизация приближает к катастрофе.

Этот же мотив будет развернут и в другом фильме А. Тарковского «Жертвоприношение», где будет показано, что катастрофа уже свершилась. Потом на эту тему Доменико произнесет речь на одной из площадей Рима перед самосожжением. Такое ощущение, что Доменико – выходец из Средневековья. Он чужд этому миру, в котором царствуют гедонизм и полное равнодушие к тому, что катастрофа приближается. Но

Доменико все же не удастся не только пронести свечу через исцеляющий источник, но даже и войти в него. Но то, что не удастся Доменико, совершит русский писатель. А ведь это тоже связано со Средневековьем, то есть с той же самой византийской традицией. Этот самый Доменико заинтересовал русского писателя. Первые попытки писателя познакомиться с Доменико ближе ни к чему не приводят. Но сближение все же в конце концов происходит, и Доменико жалуется на посещающих водолечебницу, что они не позволяют ему пройти по бассейну со свечой. Он просит это проделать русского, то есть освятить это место именно ему. Писатель не соглашается и спешит с отъездом в аэропорт, но в последний момент все-таки решается просьбу Доменико исполнить.

Хотя свеча на ветру постоянно гаснет и ему все время приходится в исходное место возвращаться, чтобы снова ее зажечь, все заканчивается благополучно. И на виду у недоумевающих посетителей водолечебницы, озабоченных скорее своим телом, нежели духом, свеча оказывается на нужном месте. Почему же это удастся проделать русскому, а не фаустовскому человеку? Да и какой Доменико фаустовский человек? Это, скорее, воскресший средневековый тип личности. Сам А. Тарковский такой тип личности представит в фильме «Сталкер». Доменико не удастся это сделать потому, что среда, в которой он существует, ему чужда. Она находится во власти телесных, чувственных предпочтений и материальных интересов. Это разлагающаяся, равнодушная ко всему, что происходит в мире, мещанская среда. Понимания между Доменико, в сознании которого еще теплится вера, и посетителями водолечебницы, у которых она отсутствует (водолечебница, видимо, является символом всего западного мира), быть не может. Это разные миры.

Сам Доменико в своей речи перед самосожжением (а сжигает он себя для того, чтобы разбудить от спячки этих праздных людей на площади) все время говорит о разобщенности людей в этом мире и о необходимости братства. Но хотя праздные люди смотрят на его смертельный перформанс, они не слышат его, демонстрируя только любопытство. Что взять с сумасшедшего? Все попытки Доменико их разбудить безнадежны. Но что не удастся западному человеку, удастся русскому. Он просто призван для исполнения этой миссии, хотя это духовное обращение трудно и ему тоже. Весь фильм – это процесс тяжелейшего преобразования и просветления, ко-

торое герою дается нелегко. Он и в Италии-то оказывается не столько для того, чтобы найти какие-то сведения о забытом русском крепостном композиторе (он вообще в фильме их не ищет). Значит, не в этом дело. Не в этом заключается его миссия. Миссия его не конкретная, а символическая. Ведь лишь он еще способен пробудить в себе и донести до других ту духовную истину единения народов, которая владеет Доменико.

Ну разве не в этом заключается смысл строк Хомякова, которые мы процитировали выше, и разве не об этом, касаясь философии славянофилов, говорит Н. Бердяев? О том духовном импульсе, который способен вывести из духовного тупика. Но это и есть эхо той самой византийской этической традиции, смысл которой заключается в мессианском комплексе. К этому следует еще прибавить, что в этом фильме у А. Тарковского ностальгия по России предстает ностальгией в широком символическом смысле. Режиссер верит в Россию, верит в то, что она продолжит сохранять нечто такое, что может оздоровить и Запад. Кстати, эта мысль не была чужда и А. Солженицыну.

Ведь Россия не чужда Западу. Те образы России, что постоянно проносятся в снах и видениях героя в финальном эпизоде фильма, впечатываются в пространство христианского храма, который, правда, оказывается без крыши и в котором отсутствуют люди. Храм-то пуст. Западная цивилизация уже не имеет той устойчивости, что когда-то делала ее жизнеспособной. Но как бы то ни было, Россия – часть Запада, его продолжение. Храм этот разрушен, вера в этих местах уже не существует. Разрушенный храм, образ разрушаемого мира, уже был в фильме «Андрей Рублев». Рублев там говорит: «Ничего нет страшнее, когда в храме идет снег». Но там храм разрушали монголы, а здесь не разрушение врагами, а саморазрушение как следствие цивилизации в шпенглеровском понимании. И стоит посреди этого огромного, но пустого храмового пространства герой, способный еще возродить веру, отторгнутую охваченной гедонистическим порывом праздной толпой. Да, режиссер верит, что веру еще возможно возродить и пугающую Доменико катастрофу отсрочить. В этом смысле Россия в таком возрождении сможет сыграть свою значимую роль. А может быть, режиссер просто отыгрывает все те мессианские иллюзии, которые много столетий определяли сознание русских, а сейчас оказываются чем-то вроде сновидения.

Обращаясь к византийской традиции, А. Тарковский освобождает ее от позднейших наслоений и интерпретаций, возвращая к той позиции, которая была реальной уже в Византии. Имперскому духу Византии, который так ненавидел В. Соловьев, усматривая в императорской России его рецидивы, противостоял мессианизм в духовном смысле, представший в форме исихазма. Вот мы и произнесли слово, которое означает суть альтернативной духовной традиции, возрождаемой А. Тарковским, что определяет его дискурс.

#### **Исихазм как духовная основа дискурса А. Тарковского. «Андрей Рублев» как фильм – манифест обращенного в будущее этического учения**

Получается, что в фильмах А. Тарковского это византийское наследие не является однозначным. К имперскому комплексу оно явно не сводится. Но следует точнее представить, что же этому комплексу в византийской традиции противостояло. Это важно, поскольку в ситуации оттепели именно эта альтернатива актуализируется. К сожалению, несмотря на то, что в последние годы в России оттепель часто вспоминают в положительном смысле, не все в ней остается понятным. Остается неосмысленной и традиция, к которой возвращается А. Тарковский. Без этой традиции смысл его творчества не ясен, как не ясна и творческая эволюция его последователей.

Ведь этого не понял даже А. Солженицын, критикуя фильм «Андрей Рублев». Не так, мол, режиссер увидел эпоху. Все мрачно, все безысходно, сплошная жестокость. А ведь к времени Рублева, утверждает писатель, уже много на Руси было просветлено христианством. «Подменена и вся атмосфера уже четыреста лет народно-настоянного в Руси христианства, – та атмосфера благой доброжелательности, покойной мудрости жизненного опыта, которую воспитывала в людях христианская вера сквозь череду невыносимых бедствий – набегов, сплошных поджогов, разорений, голода, налетов чумы, – заостряя чувство бренности земного, но утверждая реальность жизни в ином мире» [6].

Но несмотря на эту критику, соприкосновение между этими лидерами русского искусства второй половины XX в. все-таки было. Его следует искать на уровне альтернативной имперскому комплексу традиции. Только у А. Солженицына этот момент не стал осознанным. В византийском наследии было и то, что постоянно возрождалось в ментальности славян и, в частности,

русских. И это совсем не связано с имперским комплексом. Наоборот, это то, что ему противостоит. Это особенно касается искусства. Однако вернемся к вопросу, в каком положении находились художники, творчество которых в эпоху оттепели начало отклоняться от социалистического классицизма. Они ведь тоже черпали из византийского наследия и не могли не черпать, раз византийская традиция оказывается в основании русской культуры. Обо всех режиссерах этого сказать нельзя, но что касается А. Тарковского, то предмет для разговора тут есть, поскольку в его фильмах возрождается комплекс, который имеет и византийское, и даже восточное происхождение (как утверждал евразиец В. Вернадский, еще до Византии этносы, существовавшие на территории Руси, входили в состав восточных монархий).

Уход от погрязшего в грехе и разврате мира в Византию пришел с Востока. Это исихастский комплекс. Едва ли А. Тарковский читал Григория Паламу, но ведь в русской культуре существовали последователи идей этого лидера исихазма. Они-то и стали посредниками. Для распознавания исихастской традиции в творчестве А. Тарковского наиболее показательным, пожалуй, является его фильм «Андрей Рублев». До сих пор вопрос о том, почему А. Тарковский снял фильм именно об Андрее Рублеве, не получил ясного ответа. Все интерпретации фильма сосредотачивались вокруг выразительных средств фильма, то есть исключительно эстетических и художественных его новаций. Но в выборе героя и сюжета фильма была новая не только художественная, но этическая программа. Она была востребована в ситуации надлома сталинской империи. Это, как уже было отмечено, фильм-манифест. Это духовная программа для совершенствования человечества. Это разгадка той новой культурной модели, которая должна была бы реализоваться как универсальная, но так и не реализовалась именно в этом качестве, воспринимаясь чисто эстетически.

Удивительно, но возвращение к исходному архетипу русской культуры в виде византийской традиции у А. Тарковского предстает универсальным проектом для совершенствования человечества. В этом тоже проявляется тот духовный импульс, присущий русской культуре, который отмечал еще Ф. Достоевский. В фильме Рублев не случайно представлен странником. Это, несомненно, характерный для русской культуры тип личности. Можно сказать, что это архетип. Здесь мы пытаемся приблизиться к сути дискурсивно-

сти А. Тарковского. Иконописцы в фильме А. Тарковского – Андрей, Даниил и Кирилл – предстают странниками. Пытаясь понять умозрение великого живописца в красках, А. Демина, автор одной из лучших работ о творчестве Андрея Рублева, цитирует место из сочинения византийского автора VII в. Иоанна Лествичника «Лествица», в котором говорится о странничестве. «Странничество есть невозвратное оставление всего, что в отечестве сопротивляется нам в стремлении к благочестию. Странничество есть недерзновенный нрав, неведомая премудрость, необъявляемое знание, утаенная жизнь, невидимое намерение, необнаруживаемый помысл, хотение уничижения, желание тесноты, путь к божественному вожделению, обилие любви, отречение от тщеславия, молчание глубины» [4].

Что стоит за перечислением нравственного облика странника? Неужели здесь речь идет об эмпирическом облике странствующего человека? Конечно, нет. По сути, это целая нравственная программа духовного совершенствования, которая и представлена с помощью метафоры лестницы. Но дело не в метафоре. За этой программой духовного совершенствования оказывается целая этическая и философская система. Что, например, означают с этой точки зрения такие словосочетания, как «неведомая премудрость», «утаенная жизнь», «хотение уничижения», «отречение от тщеславия» и, наконец, «молчание глубины»?

Пожалуй, ключом к пониманию перечисленных И. Лествичником признаков будет слово «молчание», что к Рублеву имеет прямое отношение. Странник – это пустынный, подвижник, молчальник. Это фигура, демонстрирующая уход из жизни, а если быть ближе к современности, то уход из империи. Когда-то пребывание в пустыне было противостоянием пребыванию в империи. Это не просто знакомая по византийской и древнерусской культуре фигура. За ней стоит целая этическая и эстетическая система. И это философская система, обозначенная как исихазм. Сочинение И. Лествичника «Лествица» – это как раз то сочинение, в котором излагаются основные принципы исихастской философии, а именно путь и ступени восхождения по райской лестнице к обожению. Обожение здесь следует понимать как соединение с богом. Однако, чтобы это восхождение состоялось, необходимо преодолеть все, что этому мешает. Мешают, прежде всего, страсти. В основе этого представления оказывается вера в способности человека изме-

нять свою природу, освобождаться от страстей.

Исследуя проблему человека в культуре Древней Руси, Д. Лихачев не случайно напоминает о сочинениях теоретиков-исихастов Григория Синаита и Григория Паламы, в которых излагается учение о восхождении духа к божеству, о самоуглублении и нравственном совершенствовании. Итогом длинного пути к конечной цели становится особое состояние сознания, а именно экстатическое состояние выключенности из обыденного мира и состояние созерцательности. Имея в виду эту систему восхождения, Д. Лихачев пишет: «Углубляясь в себя, человек должен был победить свои страсти и отрешиться от всего земного, в результате чего он достигал экстатического состояния созерцания, безмолвия» [5]. Исихастская практика предполагает, что человек – не статическое, а изменяющееся существо. Жизнь есть процесс последовательного преобразования человеком самого себя. Но ведь это то, к чему призывает Доменико в фильме «Ностальгия» и что хотел бы утвердить в мире герой А. Тарковского.

Обратим внимание на один из признаков исихазма, оказавшийся основополагающим признаком ментальности русских вообще, а именно положительное отношение к страданию или, как выражается истолкователь исихастского учения С. Хоружий, «позитивную переоценку негативных эмоций». Под ней следует подразумевать переживания скорби, страданий, унижений и оскорблений. Их не следует не только не допускать, как считали эпикурейцы, но к ним следует стремиться и их культивировать. В этом-то С. Хоружий видит как раз созвучность исихазма стоицизму, который тоже призывает к обузданию страстей и готовности к любым испытаниям и несчастьям [10]. Но исихаст не просто готовится им противостоять – он их культивирует. Подобное отношение к негативному опыту имеет объяснение. Ведь стремление исихаста достичь обожения, то есть соединения с Богом, означает и приятие судьбы Христа, разделение с ним его крестного пути, а следовательно, необходимость пройти вместе с Христом все мучения и испытать все истязания, которым он подвергался.

Так получилось, что исихазм стал существенной особенностью русской культуры. Этика исихазма оказывала воздействие не только на ментальность народа, но и на сознание гениев, вышедших из этого народа. Прежде всего, конечно, она оказала влияние на Ф. Достоевского, который выразил настроения такого вытесненного из сознания XX в. и из научного сознания

этого времени понятия, как исихастское Возрождение или исихастский Ренессанс. Такой Ренессанс имел место на протяжении всего XIX в., а также продолжался и в первые десятилетия XX в. В русской культуре XIX – начала XX в. духовным ядром ренессанса было возрождение византийской традиции. В связи с менталитетом русских эта византийская традиция в русской культуре оказалась переосмысленной, представ в институте старчества. В связи с отношением исихазма к ментальности следует говорить не только о его влиянии на ментальность, но и наоборот – о влиянии ментальности на исихазм. Очевидно, что, распространяясь на Руси, исихазм видоизменяется.

Когда А. Демина утверждает, что «Рублев создал новые художественные ценности, которых не знало до него ни искусство Византии, ни древней Руси» [4, с. 61], это ее суждение тоже можно истолковать под углом зрения воздействия на его творчество исихазма. Несомненно, оно имело место.

Д. Лихачев, поставивший в прямую связь образы Рублева и исихастскую традицию, получает ключ к специфическому восприятию этих образов. Так, в эстетике рублевской «Троицы» Д. Лихачев прямо улавливает исихастскую этику. «Икона обращена не просто к зрителю, – пишет он об иконописи, не обязательно связанной с Рублевым, – она обращена к молящемуся. Для стиля монументального искусства XI–XII вв. характерны изображения, обращенные не к индивидуальному молящемуся, а к молящейся пастве в целом. Эти изображения требуют песнопений и громких молитв, торжественных богослужений» [5, с. 95]. Иное дело – рублевские образы. Они требуют совсем другого восприятия, и оно как раз навеяно исихастскими установками. «В иконах Рублева иное, – пишет Д. Лихачев, – XIV век был временем распространения исихазма с его учением о безмолвии. Изображения как бы замкнуты в себе, святые погружены в задумчивость и требуют от молящегося безмолвной созерцательности, уединенной молитвы» [5, с. 96].

Иллюстрацией этой новой эстетики для Д. Лихачева служит именно «Троица» с присущей ей грустной задумчивостью и мысленной молитвой: «...тихая гармония «Троицы» вовлекает молящихся в свой особый мир» [5, с. 96]. Но такого типа восприятие касается не только «Троицы». Чтобы создать такого Спаса из Звенигорода – не сурового, не грозного и не жестокого (А. Демина пишет, что «в нем впервые был найден русский идеальный образ Христа, отлич-

ный от образов предшествующего искусства, иногда поражающего зрителя суровостью своего выражения» [4, с. 37]), нужно видеть носителей исихастской традиции, общаться с ними. Таким последовательным носителем исихастской традиции на Руси был Сергей Радонежский. А. Демина не исключает, что Рублев мог быть в послушании у ученика и преемника Сергия в Троицком монастыре – Никона. Что же касается «Троицы», существует предание, согласно которому эта икона была написана «в похвалу Сергию», как в похвалу Сергию был возведен и Троицкий собор, в котором должны были находиться мощи святого. Подвижничество Сергия Радонежского – резонанс исихастского Возрождения XVI в., имевшего место в эпоху кризиса Византийской империи и последующего ее исчезновения. Тогда же угасает и исихастская традиция в ее византийской форме. Вот и разгадка того, почему А. Тарковский делает Рублева героем своего фильма, а также постоянно цитирует Ф. Достоевского.

Позднее эта традиция начинает возрождаться, но уже в славянском варианте. Начало ее возрождения С. Хоружий связывает с XVIII в. В творчестве Ф. Достоевского это возрождение получает новое выражение. Но в русском варианте исихазм имеет особые нюансы. Он в меньшей степени связан с идеей индивидуального спасения. С. Хоружий пишет: «И здесь происходит не просто восстановление прежней тенденции и стратегии, но творческое создание новых форм. Русское старчество, возникающее и активно развивающееся с середины XIX в., – новое явление в истории исихазма, осуществляющее возврат по-новому, существенно глубже. Русские старцы – искушенные исихасты, избравшие миссию духовного руководства обширными массами мирян и в этом руководстве осуществлявшие передачу, трансляцию исихастской духовности окружающему христианскому обществу» [10, с. 18]. Но ведь эта особенность присуща и Рублеву.

Начало распространения в России XIX в. исихастской традиции и ее воздействие на Достоевского описано С. Хоружим [10, с. 193]. Эту связь улавливал и Г. Флоровский. У него мы находим и подробности о распространении исихазма в России XIX в. Так, в Серафиме Саровском Г. Флоровский усматривает восстановление этой прерванной византийской традиции, что не могло не сказаться и на искусстве. «Всего важнее было, – пишет Г. Флоровский, – творческое восстановление прерванной когда-то византийской

созерцательности и аскетической традиции» [9, с. 392]. Но эта византийская созерцательная традиция и есть исихазм. Историю восстановления этой традиции Г. Флоровский связывает с началом XIX в., то есть с началом того, что С. Хоружий называет исихастским Возрождением в России. «С начала прошлого столетия вновь оживает в России созерцательное монашество, всего больше под влиянием учеников великого старца Паисия, расселяющихся теперь по различным русским обителям и скитам. Восстанавливается умное делание и старчество. И это отвечало какой-то глубокой потребности. Искание духовной жизни захватывает очень многих, и в самых разных социальных пластах русского общества и народа» [9, с. 391].

В этом смысле весьма красноречив контакт Ф. Достоевского со старцами возрождающейся в XIX в. Оптиной пустыни, возникновение которой произошло еще в XVIII в. О распространении исихазма свидетельствует то, что этот монастырь становится центром притяжения российской интеллигенции. «И не случайно, – пишет Г. Флоровский – в Оптиной пустыни перекрещиваются пути Гоголя и старших славянофилов, К. Леонтьева, Достоевского, Вл. Соловьева и Страхова, и даже Льва Толстого, приходившего сюда в час немой предсмертной точки и непонятного томления» [9, с. 391]. Некоторые апологеты православия в его традиционных формах это мировосприятие явно не приветствовали. Не случайно К. Леонтьев будет критиковать созданные Л. Толстым и Ф. Достоевским образы Христа, которые он расценивает как уклонение от канонического образа. С распространением исихазма статус священника как представителя официальной церкви падал, а статус старца – возвышался. В ауре старца оживали такие слои сознания, которые, казалось бы, давно успели уйти в прошлое. Нарастание в России настроений, характерных для Реформации (в России она не случилась), вызывало к жизни недоверие к официальной церкви и, соответственно, создавало положительную ауру старцев-исихастов. Не случайно в своем романе «Братья Карамазовы» Ф. Достоевский высшей точкой нравственного отсчета делает старца Зосиму.

Мы касаемся вопроса отношения Ф. Достоевского к исихазму потому, что преодоление разрыва между русской и советской культурой, случившегося после 1917 г., связано, в том числе, с творчеством А. Тарковского. Очевидно, что, как мы уже убедились, считая своим авторитетом Достоевского, А. Тарковский в его

этических воззрениях не мог не ощутить в том числе и исихастский мотив. Отношение А. Тарковского к «Троице», которая появляется в его фильме «Андрей Рублев», возвращает к сути исихастской традиции. Собственно, изображение «Троицы» у А. Тарковского есть даже на станции Солярис в его последующем фильме. Но дело не только в извлечении из Достоевского исихастского комплекса. Дело еще и в том, что А. Тарковский обращается непосредственно к первоисточнику, то есть даже не к последнему исихастскому Возрождению, а к первому. Не случайно А. Тарковский своим героем делает А. Рублева. Это и помогает расшифровать возникающий в его фильмах исихазм.

Не случайно также, что творчество А. Тарковского развернется в ситуации надлома и распада империи, правда, советского образца, как, собственно, в творчестве Достоевского получили выражение надлом и начавшееся разрушение старой империи, когда разворачивалось исихастское Возрождение в его славянской форме. Каждый раз разворачивающийся надлом порождает странничество, а в нем оживает византийский комплекс, возвращающий к исихастской традиции. Нечто подобное и произошло в ситуации оттепели. Это и случилось с А. Тарковским, сделавшим нечто большее, нежели просто воспоминание о древнерусском иконописце. В эпоху постистории он вводит в оборот не только эстетическую, но и этическую систему, которая в эпоху модерна была вытеснена на периферию. Если у человечества, земные страсти которого были не только разбужены обществом потребления, но и гипертрофированы им, осталась хоть капля мудрости, оно этой забытой этической системой неизбежно воспользуется. Популярность фильмов А. Тарковского во всем мире, правда, лишь в интеллектуальной среде, свидетельствует, что не все погибло. Надежда остается.

Конечно, в свое время мессианский комплекс пришел в средневековую Русь из Византии, оказал влияние на неразвившееся русское Возрождение, например, в лице Андрея Рублева, а затем уже в XIX в. активизировался вновь и во многом определил идеи и образы Ф. Достоевского (из произведений которого у А. Тарковского много цитат), предстал в образах великих старцев Оптиной пустыни, в которую устремлялись многие русские писатели и мыслители второй половины XIX в. Это духовное течение окрасило атмосферу Серебряного века, то есть славянского Ренессанса, которому не суждено было состояться, поскольку начиналась новая эпоха, в которой

места исихазму не нашлось. Идеология Иосифа Волоцкого оттеснила созерцательность Нила Сорского [2].

Исихастская среда, как, впрочем, и многие из православного священства, была уничтожена. Но исихазм совсем не исчез, он только оказался на положении коллективного бессознательного. Он активизировался, как только стало очевидно, что утопическая культурная модель, утверждаемая после 1917 г., начала ослабляться и разлагаться. Это произошло в хрущевскую оттепель. А. Тарковский обязан именно ей. Потребовался новый тип художника, который вывел бы исихастский комплекс из коллективного бессознательного и сделал бы его основой нового мировосприятия, соответствовавшего рождающейся новой культурной модели. Хотя, как мы пытаемся показать, новой-то она как раз и не была, что не удивительно, поскольку речь идет о культуре, а культура существует в больших исторических длительностях и с ритмами политической истории не совпадает.

А. Тарковский оказался не только создателем целой серии фильмов, имеющих к новой культурной модели отношение, но и целого дискурса. Это предполагает, что такие авторы – создатели нового дискурса – неизбежно будут иметь своих «апостолов», последователей. Таким дискурсом, что вызван к жизни А. Тарковским, стал дискурс, возникший на основе исихастской традиции, которая, как нами было уже отмечено, имперской традиции противостоит. Исихазм – потенциал, который постоянно активизируется в российской истории как сопротивление активизации имперского комплекса. По сути, именно А. Тарковскому было суждено выразить сущность новой культурной модели или того, что хотелось бы за такую модель принять. Но не следует думать, что все дело в творческой энергии и художественной воле А. Тарковского. Если следовать логике Л. Уайта и А. Кребера, то антропоцентризм здесь неуместен. Это новая культурная модель требовала реализации и предопределила жесткий отбор. Вместо творцов социалистического классицизма, фильмы которых зритель перестал смотреть, потребовался другой тип художника, которого в предшествующей модели просто невозможно было представить. Разве что его можно отыскать в той модели, которая существовала до 1917 г.

Таким художником, выразившим сущность новой модели, стал А. Тарковский. Что это за тип художника и какая среда его выдвигает на первое место? Грубо говоря, если опираться на

отечественный опыт, в русской культуре XX в. получили выражение два типа художника. Для аргументации этой типологии воспользуемся идеями Г. Федотова. У русского философа-эмигранта получается, что в русской культуре существует два типа личности. Первый тип ориентирован на свободу, он называет его странником, второй – на принесение свободы в жертву во имя империи. Если первый тип постоянно прорывался в истории и способствовал интенсивным контактам с другими культурами, то второй – почвенник – укреплял мощь государства и ради этого готов был принести свою свободу в жертву. Первого Г. Федотов называет странником, а мы в нем как раз и узнаем исихаста, второго – средневековым типом личности, *москвитянином*. Это тоже мессианский тип, но не созерцательный, а действующий, созидующий империю. Второй тип реализовал себя в сталинской империи.

Но эта империя тоже оказалась не вечной. Прерванный революцией выход первого типа – странника в историю получает продолжение в эпоху оттепели, то есть с середины 50-х, когда у власти оказывается Н. Хрущев. Последователи славянофилов, а к ним А. Янов относит А. Солженицына, создают притягательную ауру России как единственного духовного острова посреди пустыни общества потребления. Эпизод со свечой, которую герой фильма «Ностальгия» проносит в бассейн, именно эту мысль и содержит. За тем мировосприятием, которое улавливается в фильмах А. Тарковского, конечно, стоит первый тип личности. Это странник. Но это не просто странник, а мессианский тип, им движет идея свободы, которую он должен подарить другим народам. Совсем как в стихотворении А. Хомякова. Вот как об этом типе личности пишет Г. Федотов. «Максималист в служении идее, он мало замечает землю, не связан с почвой – святой беспочвенник (как и святой бессребренник) в полном смысле слова» [8, с. 173]. В наиболее очевидном виде он представлен в фильме «Сталкер». А. Тарковский и сам воплощает в себе тип странника по культурам, и особенно в этом смысле показателен его фильм «Ностальгия». Экзистенциалистская интонация, конечно, тут присутствует.

Так у А. Тарковского получает выражение генеральная тема русской мысли – философия истории, сведенная здесь к отношениям России и Запада. Иначе говоря, А. Тарковский, возрождая исихастский комплекс, о чем свидетельствует фильм об Андрее Рублеве (ведь в творчестве

средневекового монаха Рублева отразились исихастские настроения, столь характерные для той среды, в которой он существовал), тем самым, возвращает и в творческую атмосферу Серебряного века, для которой был характерен мистицизм и вообще религиозный ренессанс. Вся русская философия этого времени связана с рефлексией о религии. А. Тарковский – не просто тип странника, но и тип художника-мистика, художника-символиста и, тем самым, художника-романтика. Более того, это фигура переходной эпохи. Ведь оттепель и была такой переходной эпохой.

Как все герои А. Тарковского, так и сам А. Тарковский, относится также к тому типу, который как раз и характерен для переходных эпох, – к лиминальному типу. Почему применительно к А. Тарковскому мы вынуждены говорить о лиминальной личности? Потому что лиминальность – особенность страннического типа. Без этого не понять дискурса А. Тарковского. А. Тарковский – тот художник, в творчестве которого начала актуализироваться новая культурная модель. Начала, но не имела продолжения. Всякая культурная модель предполагает, что она разрешает социальные задачи, то есть является объединяющей, универсальной. Но именно в этом качестве культурная модель в ее исихастском смысле полностью и не осуществилась. Она только начала осуществляться и натолкнулась на препятствие, в результате чего А. Тарковский оказался в эмиграции. А. Тарковский остается художником переходной эпохи, что, конечно, значения его творчества не умаляет.

Применительно к А. Тарковскому как типу художника лиминального типа следует пояснить, что такое лиминальность или пороговость. Без этой особенности трудно говорить о переходной эпохе и о творчестве тех художников, которые эту эпоху выражают. А. ван Геннеп выделяет три стадии переходной ситуации: прелиминальную (отделение индивида или группы от сообщества, в которое он до перехода был включен), собственно лиминальную (промежуточная стадия, когда индивид отделяется от одного сообщества, но еще не становится членом другого сообщества) и, наконец, постлиминальную, когда происходит включение индивида в новое сообщество [3]. Что касается лиминальной стадии, ее можно превратить в отдельную сферу социума или уловить ее активность в каком-то периоде истории этого социума. Мы соотносим ее с эпохой оттепели. В этом случае должны появиться носители и выразители соответствующих лиминальных настроений, столь характерных для той среды, в которой он существовал), тем самым, возвращает и в творческую атмосферу Серебряного века, для которой был характерен мистицизм и вообще религиозный ренессанс. Вся русская философия этого времени связана с рефлексией о религии. А. Тарковский – не просто тип странника, но и тип художника-мистика, художника-символиста и, тем самым, художника-романтика. Более того, это фигура переходной эпохи. Ведь оттепель и была такой переходной эпохой.

нальных ценностей. Это и есть пороговые индивидуальности. Вот как В. Тернер представляет лиминальные фигуры, которые находит в самых разных сферах. «Свойства лиминальности или лиминальных персоналий (“пороговых людей”), – пишет он, – непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность, и ее носители увертываются или выскальзывают из сети классификаций, которые обычно размещают “состояния” и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то, ни се; они – в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» [7].

Можно ли точнее охарактеризовать героев А. Тарковского, выпавших из иерархической структуры, чем это делает В. Тернер? Но ведь не только, скажем, герой фильма «Сталкер», но и сам А. Тарковский как психологический тип представляет именно такой тип личности. Все лиминальные или «пороговые» герои его фильмов – двойники художника.

#### Библиографический список

1. Бердяев, Н. Алексей Степанович Хомяков [Текст] / Н. Бердяев. – Томск, 1996. – 160 с.
2. Бердяев, Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века [Текст] / Н. Бердяев. – М.: ЗАО «Сварог» и К», 1997. – С. 9.
3. Геннеп, ван А. Обряды перехода [Текст] / ван А. Геннеп. – М., 1999. – С. 15.
4. Демина, А. Андрей Рублев и художники его круга [Текст] / А. Демина. – М.: Наука, 1972. – 172 с.
5. Лихачев, Д. Человек в литературе Древней Руси [Текст] / Д. Лихачев. – М.: Наука, 1970. – 180 с.
6. Солженицын, А. Публицистика: в 3-х т. – Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия [Текст] / А. Солженицын. – Ярославль: Верхняя Волга, 1997. – С. 160.
7. Тернер, В. Символ и ритуал [Текст] / В. Тернер. – М., 1983. – С. 169.
8. Федотов, Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры [Текст] / Г. Федотов. – СПб.: София, 1992. – Т. 2. – С. 173.
9. Флоровский, Г. Пути русского богословия [Текст] / Г. Флоровский. – Киев, 1991. – С. 392.
10. Хоружий, С. Исследования по исихастской традиции [Текст] / С. Хоружий. – СПб.: Изд-во РХГА, 2012. – Т. 2. – 193 с.
11. Янов, А. Русская идея и 2000 год [Текст] / А. Янов // Нева. – 1990. – № 11. – С. 153.

#### Bibliograficheskij spisok

1. Berdjaev, N. Aleksej Stepanovich Homjakov [Tekst] / N. Berdjaev. – Tomsk, 1996. – S. 7.
2. Berdjaev, N. Russkaja ideja. Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i nachala XX veka [Tekst] / N. Berdjaev. – M.: ZAO «Svarog» i K», 1997. – S. 9.
3. Gennep, van A. Obrjady perehoda [Tekst] / van A. Gennep. – M., 1999. – S. 15.
4. Demina, A. Andrej Rublev i hudozhniki ego kruga [Tekst] / A. Demina. – M., 1972. – S. 76.
5. Lihachev, D. Chelovek v literature Drevnej Rusi [Tekst] / D. Lihachev. – M.: Nauka, 1970. – S. 95.
6. Solzhenicyn, A. Publicistika: v 3-h t. – T. 3. Stat'i, pis'ma, interv'ju, predislovija [Tekst] / A. Solzhenicyn. – Jaroslavl': Verhnjaja Volga, 1997. – S. 160.
7. Terner, V. Simvol i ritual [Tekst] / V. Terner. – M., 1983. – S. 169.
8. Fedotov, G. Sud'ba i grehi Rossii. Izbrannye stat'i po filosofii russkoj istorii i kul'tury [Tekst] / G. Fedotov. – SPb.: Sofija, 1992. – T. 2. – S. 173.
9. Florovskij, G. Puti russkogo bogoslovija [Tekst] / G. Florovskij. – Kiev, 1991. – S. 392.
10. Horuzhij, S. Issledovanija po isihastskoj tradicii [Tekst] / S. Horuzhij. – SPb.: Izd-vo RHGA, 2012. – T. 2. – 193 s.
11. Janov, A. Russkaja ideja i 2000 god [Tekst] / A. Janov // Neva. – 1990. – № 11. – S. 153.

#### Reference List

1. Berdyaev, N. Aleksey Stepanovich Khomyakov / N. Berdyaev. – Tomsk, 1996. – 160 pages.
2. Berdyaev N. Russian idea. Main problems of the Russian thought of the 19th century and the beginning of the XX century / N. Berdyaev. – M.: ZAO «Svarog and K», 1997. – Page 9.
3. Gennep van A. Ceremonies of transition / van A. Gennep. – M., 1999. – Page 15.
4. Diomina A. Andrei Rubliov and artists of his circle / A. Diomina. – M.: Nauka, 1972. – 172 p.
5. Likhachev D. Man in Ancient Russia literature / D. Likhachev. – M.: Nauka, 1970. – Page 95.
6. Solzhenitsyn A. Political Journalism: in 3 v. – V. 3. Articles, letters, interview, prefaces / A. Solzhenitsyn. – Yaroslavl: Verkhnyaya Volga, 1997. – Page 160.
7. Turner V. Symbol and ritual / V. Turner. – M., 1983. – Page 169.
8. Fedotov G. Fate and sins of Russia. The chosen articles on philosophy of the Russian history and culture / G. Fedotov. – SPb.: Sofiya, 1992. – V. 2. – Page 173.
9. Florovsky G. Ways of the Russian divinity / G. Florovsky. – Kiev, 1991. – Page 392.
10. Khoruzhy S. Researches on the Hesychast tradition / S. Khoruzhy. – SPb.: RCHA Publishing House, 2012. – V. 2. – 193 pages.
11. Yanov A. Russian idea and 2000 / A. Yanov // Neva. – 1990. – № 11. – Page 153.