

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

### **Последователи дискурса А. Тарковского в современной российской кинорежиссуре: А. Звягинцев**

В отечественном киноведении весьма распространено мнение по поводу стиля фильмов современного российского кинорежиссера А. Звягинцева, который вот уже почти два десятилетия привлекает своим творчеством внимание общества и нередко получает призы и награды на международных кинофестивалях. Это мнение заключается в восприятии и оценке А. Звягинцева как последователя и продолжателя стиля А. Тарковского. Происходит ли такое восприятие фильмов А. Звягинцева сквозь призму стилистики фильмов А. Тарковского? И да, и нет. Сближая А. Звягинцева с А. Тарковским, иные исходят из чисто внешних особенностей стиля А. Тарковского, например, обращения к классике изобразительного искусства и к цитатам из Библии. Вопрос о преемственности, однако, требует углубления в ментальные глубины творчества А. Тарковского, вернувшего кинематографическую эстетику второй половины XX в. к исихастской этической системе, которая не раз вспыхивала в отечественной православной культуре и которая была усвоена на Руси еще в Средние века. Можно ли утверждать, что А. Звягинцев в этом смысле следует А. Тарковскому и можно ли разглядеть в его творчестве древнюю византийскую традицию? Однозначно ответить на этот вопрос невозможно еще и потому, что А. Тарковский как художник мессианского типа стал зрелым художником еще в эпоху оттепели, когда в кино утверждала себя специфическая культурная модель. Иное дело – А. Звягинцев, фильмы которого понятны лишь в контексте новой культурной модели, где огромное значение имеет возрождение имперского комплекса, также имеющего византийское происхождение. Эта культурная модель делает стиль А. Звягинцева неустойчивым. Некоторые его фильмы напоминают не столько А. Тарковского, сколько, например, В. Шукшина. Отсутствие четкой последовательности в творчестве А. Звягинцева характеризует не только психологические аспекты его творчества, но, в том числе, и становление новой культурной модели, от которой зависят не только отдельные мастера и их фильмы, но и кинематограф в целом. Автор статьи доказывает, что влияние А. Тарковского на стиль фильмов А. Звягинцева, несомненно, имеет место. Но это обстоятельство отнюдь не исчерпывает смысла его фильмов, нуждающегося в культурологическом анализе.

Ключевые слова: трансцендентальный стиль, пограничная ситуация, сакральный смысл, исихазм, византийская традиция, коллективное бессознательное, империя, мессианизм, православная церковь, десакрализация, частная жизнь, семья, отец.

**N. A. Khrenov**

### **Followers of A. Tarkovsky's Discourse in Modern Russian Film Direction: A. Zvyagintsev**

In domestic cinematology there is a quite popular belief concerning the movie style of modern Russian film director A. Zvyagintsev, who practically nearly two decades draw attention of society with his works and quite often wins prizes and awards at international film festivals. This opinion consists in A. Zvyagintsev's perception and assessment as a follower and successor of A. Tarkovsky's style. Is there such a perception of A. Zvyagintsev's movies through the prism of stylistics of A. Tarkovsky's movies? Yes and no. Pulling together A. Zvyagintsev with A. Tarkovsky, others proceed from purely external features of A. Tarkovsky's style, for example, the appeal to classics of fine arts and to quotes from the Bible. The question on continuity, however, demands deepening in mental depths of A. Tarkovsky's creativity, who returned cinema aesthetics of the second half of the XX century to the hesychastic aethical system, which flashed in domestic Orthodox culture many times and which was acquired in Russia in the Middle Ages. Is it possible to claim that A. Zvyagintsev in this sense follows A. Tarkovsky and is it possible to distinguish the ancient Byzantine tradition in his creativity? It is impossible to answer this question unambiguously also because A. Tarkovsky as the artist of the messianic type became the mature artist during the thaw era, when a specific cultural model approved itself in cinema. A. Zvyagintsev is a different thing, whose movies are clear only in the context of a new cultural model, where revival of the imperial complex has a huge value, its origin is also Byzantine. This cultural model makes A. Zvyagintsev's style unsteady. Some of his movies remind not so much A. Tarkovsky, but, for example, V. Shukshin. The absence of the accurate sequence in A. Zvyagintsev's creativity characterizes not only a psychological aspects of his creativity, but, also formation of a new cultural model, not only certain masters and their movies depend on, but also cinema in general depends on. The author of the article proves that there is, undoubtedly, A. Tarkovsky's influence on the style of A. Zvyagintsev's movies. But this circumstance does not exhaust the sense of his movies needing the culturological analysis.

Keywords: transcendental style, boundary situation, sacral sense, Hesychasm, Byzantine tradition, collective unconscious, empire, Messianism, Orthodox church, desacralization, private life, family, father.

### Резонанс дискурса А. Тарковского в российском кино. А. Тарковский и его последователи. Творчество А. Звягинцева между дискурсом А. Тарковского и становлением новой культурной модели

В предыдущих своих статьях мы уже отметили, что критики сразу же после выхода первого фильма А. Звягинцева «Возвращение» отреагировали на его поэтику как на продолжение поэтики А. Тарковского. «Так случилось, – пишет Л. Ключева, – что уже первый полнометражный фильм Андрея Звягинцева “Возвращение” побудил многих критиков к сравнению его поэтики с работами Андрея Тарковского. Одни отмечали факт сходства, с воодушевлением усматривая в Звягинцеве преемника и продолжателя традиции Тарковского, другие отнесли к этому сходству скептически, с недоверием» [2, с. 212]. Что же узнавали в фильмах А. Звягинцева, что же именно напоминало А. Тарковского? Воспользовавшись терминологией П. Шрейдера [7], киновед определяет это знакомое по А. Тарковскому, что присутствует в фильмах А. Звягинцева, как «трансцендентальный» стиль.

Расшифровывая смысл трансцендентальности, киновед говорит, что трансцендентальное – это состояние или на границе миров или за пределами этого мира. Мы вслед за В. Тернером предпочитаем это состояние называть лиминальным состоянием. У А. Звягинцева и в самом деле постоянно можно фиксировать несходство двух миров, как и выход его героев из одного из них. Но только этот выход уже предстает преображением, причем это преображение происходит как следствие того, что экзистенциалисты называют «пограничной ситуацией», а такой ситуацией часто оказывается смерть. В этом мы убеждаемся, воспринимая два первых фильма – «Возвращение» и «Изгнание». Впрочем, это же есть и в последнем фильме «Нелюбовь». Смерть близких людей как условие выхода героя в другой мир и как выход повествования в другое измерение, когда действие приобретает еще один и главный, а именно, сакральный смысл, который и пытаются расшифровать киноведы, ориентируясь на Библию.

Да, конечно, это, действительно, все от А. Тарковского. Это уже имело место в его фильме «Иваново детство», где он демонстрировал начало переходной эпохи, когда, выражаясь языком В. Розанова, «начальство ушло». Оно, конечно, снова вернулось, следствием чего оказалась отставка Н. Хрущева. Но в горбачевскую эпоху началась новая оттепель или даже, точнее, про-

должение прерванной хрущевской оттепели. Эта затянувшаяся переходная эпоха для творчества А. Тарковского оказалась определяющей, как и для возникновения и утверждения той культурной модели, что приходила на смену предшествующей культурной модели, которую мы, вслед за А. Синявским, уже назвали социалистическим классицизмом.

Но, как уже отмечалось, модель, дух которой выразил А. Тарковский, новой не была. Она была пассивной и, еще конкретней, исихастской. Это модель, извлеченная из удаленного периода в истории русской культуры. Показательно, что у А. Тарковского Андрей Рублев молчит. Это и в самом деле исихаст-молчальник, пустынник, ушедший из мира. Вообще, такой тип исихаста соответствует скорее византийской, но не русской традиции. Исихаст по-русски не способен дистанцироваться от мира. Он не порывает с ним связи, пытается влиять на него, очищать и облагораживать людей и мир в целом. Это другая, не византийская ментальность. Так и у А. Тарковского. На Руси говорят, что не было бы византийского мастера Феофана Грека, не было бы Андрея Рублева. Но ведь художника типа Андрея Рублева в Византии невозможно помыслить. Он созвучен лишь славянской ментальности.

Так и с исихазмом. На Руси получает развитие особый вариант исихазма. Это проявилось в фильме А. Тарковского. Рублев хотя и молчит, но постоянно вынужден действовать. Еще до принятия обета молчания он вступает за блаженную девушку, которую человек князя, напавшего на Владимир, собирался насиловать. Он убивает насильника, мучается от этого и, наконец, принимает обет молчания. Он поддерживает юного мастера, когда тот отливает колокол. Кстати, этот оптимистический и, несомненно, мессианский по своему звучанию эпизод способствует нарушению его молчания. Вообще, исихаст по-русски – это редакция византийского образца в соответствии с региональными языческими традициями.

Естественно, что художники типа А. Тарковского, соответствующие активизировавшейся в переходную эпоху культурной модели, не могли не оставить в последующем искусстве своего следа. Видимо, не только в отечественном, но и в мировом. Художник, выразивший дух новой модели, должен был в новых поколениях породить единомышленников, работающих в соответствии с дискурсом А. Тарковского. Такие художники, естественно, появились. В критике этот вопрос постоянно обсуждался. Так, было призна-

но, что последователями дискурса А. Тарковского в российском кино стали А. Сокуров и А. Звягинцев. Естественно, мы тоже в фильмах этих и не только этих режиссеров улавливаем многие признаки, характерные для поэтики фильмов А. Тарковского. В этом смысле показателен, например, фильм Э. Климова «Иди и смотри». Разве история с героем фильма – подростком, глазами которого режиссер видит войну, не заставляет вспомнить фильм А. Тарковского «Иваново детство»?

Но нельзя не отметить, что режиссерам, испытывающим воздействие А. Тарковского, пришлось и приходится работать в ситуации, когда пассивная культурная модель, для которой исихастская интонация была неизбежной, поскольку преемственность в культуре должна сохраняться, снова вынуждена уйти в глубины коллективного бессознательного. Вопрос о влиянии на творчество А. Сокурова мы оставим в стороне, ибо это не входит в нашу задачу, и сосредоточимся исключительно на фильмах А. Звягинцева. Конечно, нельзя не видеть, что талант А. Звягинцева опален гением А. Тарковского. Но ведь, как мы уже договорились, направление творчества художника определяет вовсе не тот режиссер, которому хочется подражать.

Дело не в поэтике, а опять-таки в культурной модели. А с начала XXI в. в России возникает ситуация, когда начальство снова приходит. Но, как выясняется, в смене культурной модели определяющую роль играет не начальство, не власть, а, как это ни странно, масса, а она, как доказывал еще Г. Лебон, весьма консервативна. Ведь на протяжении всей горбачевской перестройки, всего хилого в России либерального Ренессанса в массовой психологии улавливалась ностальгия по империи. Казалось, что отречение от свободы, которое станет следствием прихода начальства, массу не пугает. В который раз психологический комплекс, возникший в Средние века, снова срывается. Просчеты либералов на протяжении более двадцати лет способствовали развалу страны и, следовательно, работали в России на реабилитацию имперского комплекса, провоцировали его активность. Этот комплекс массы не замедлил получить институционализацию в форме соответствующей власти. По этому поводу можно даже сказать, что и Лебон и Х. Ортега-и-Гассет со своими наблюдениями и заключениями, касающимися племенного консерватизма массы, снова оказались правы.

Но как же в этой ситуации самоощущают себя художники? Ведь кино без публики не существует. А публика – и есть масса. С некоторых пор в России культурная модель снова радикально изменяется. Исихазм оказывается уже не ко двору. Он вообще был кратковременной духовной вспышкой, характерной для переходной эпохи. Не случайно эту вспышку выразил лишь один А. Тарковский. Разве уход из мира в последние годы в России выражает умонастроения массы? По инерции почитатели А. Тарковского продолжают ставить фильмы. Но в новой переходной ситуации все определяет не поэтика, а все-таки культурная модель. Это, пожалуй, самая жесткая детерминанта. Именно поэтому в фильмах А. Звягинцева, в отличие от фильмов А. Тарковского, трудно проследить единую логику. Это логика поиска и становления индивидуального дискурса.

В самом деле, о каком исихазме, например, применительно к фильму А. Звягинцева «Левиафан» можно говорить? Но перелом у А. Звягинцева начался раньше, уже в фильме «Елена». Это фиксируют и критики. Так, Л. Ключева констатирует в этом фильме подчеркнутую прямолинейность и «несоответствие языка фильма уже сложившимся представлениям о поэтике фильмов режиссера» [2, с. 362]. Исихастская традиция активизируется, когда возникает необходимость противостоять нарастанию имперского комплекса. Но в реальности церковь, вступая в союз с империей, часто жертвует исихастской традицией, которая способна обретать место лишь в искусстве. Вот тогда-то и возникает необходимость в критике церкви, что сегодня имеет место в России. В этом отношении показателен фильм А. Звягинцева «Левиафан», который, казалось бы, просто перечеркивает его зависимость от А. Тарковского, улавливаемую в первых фильмах. Но не будем спешить с выводами.

Как известно, кроме веры и религии, существует еще и церковь. В ее власти объединять веру и религию, направлять веру по религиозному пути, придавать вере религиозные формы. Но всегда ли церковь способна гармонизировать веру и религию? Тут многое решает опять же разная интерпретация христианства. Несмотря на возникшее на рубеже XIX–XX вв. «новое религиозное сознание», даже представители русской философии, которая по всему своему смыслу была религиозной, в традиционной православной церкви воспринимались еретиками. Таким позднее оказался весьма популярный в эпоху оттепели у ин-

теллигенции священник А. Мень. Этот раскол имеет место и в современной России. Не случайно в некоторых фильмах («Левиафан», «Юрьев день») русская православная церковь в ее современном виде становится предметом критики.

По мысли А. Звягинцева, церковь в то же время и институт, который поддерживает в обществе культ силы, ведь этот культ – свидетельство не поздних, а ранних этапов в истории и нравственности, и религии, и вообще культуры. Ведь культ силы, да еще поощряемый церковью, что мы улавливаем в «Левиафане», – это психологическая основа реабилитации имперского комплекса. Много сводится к тому, что в современной России все движется в сторону теократии, ведь, не опираясь на закон, а лишь на авторитет, именно церковь невидимыми для простого человека способами многим управляет, даже светской властью. Действие фильма у А. Звягинцева сосредотачивается вокруг задуманного мэром города, находящегося где-то на берегу Баренцова моря (а морю и природе в фильме уделено не меньше внимания, чем социальным отношениям, составляющим контраст с божественным мирозданием), проекта по возведению новой церкви, богослужением в которой и заканчивается фильм. Судя по всему, речь идет именно о возведении новой церкви как форпоста в этой местности православия.

Но ведь что такое возведение, и следовательно, возрождение церкви, как не укрепление России как типа цивилизации, а ведь цивилизация в России всегда существовала в форме империи, даже в XX в. Но этот проект – возведение новой церкви – является гордостью местной власти, заинтересованной в том, чтобы в преддверии предстоящих выборов отчитаться перед центральной властью и местным электоратом о возрождении в городе духовности, и, прежде всего, гордостью хамоватого и наглого мэра Вадима Сергеевича, не может реализоваться. Ведь на этом месте пока стоит весьма скромный домишко, можно сказать, халупа местного жителя Николая Сергеева. Он – механик или что-то в это роде, поскольку к нему постоянно обращаются окружающие его люди, чтобы он починил им машину. Если все обращаются, значит, механик он хороший. Обращаются по ходу действия к нему и местные менты, его хорошие знакомые, раз он вместе с ними ездит проводить на озере выходные дни. Мэр настаивает, чтобы Сергеев оставил дом, пожертвовал им ради возведения в этих местах церкви, а тот не подчиняется. Шутка ли сказать, вся жизнь прошла в этом доме, причем, не только его семьи, но и его родителей.

Дом связан с памятью о предках. Сергеев сопротивляется.

По просьбе героя, в городок приезжает из Москвы его знакомый – ныне юрист Дмитрий Михайлович, с которым Сергеев когда-то вместе служил в армии. Дмитрий Михайлович – человек бывалый, опытный и большой профессионал в своем деле. Он появляется в городе не с пустыми руками, а с компроматом на мэра. Таковы сегодняшние нравы. Простая логика и нравственные аргументы, когда зло объединилось с добром и трудно разобрать, где между ними можно провести черту, уже не действует. Нужны факты, нужен негатив. Вот и Дмитрий Михайлович все время ссылается на факты.

Между тем скоро выборы, и мэр волнуется, выберет ли его местный электорат на следующий срок. Действие усложняется возникшей семейной драмой. Распространяющаяся в обществе смута захватывает, в том числе, и семейные связи. Не обходит этот вопрос и режиссер, встраивая его в сюжет сопротивления власти. Несмотря на дружбу, Дмитрий Михайлович становится любовником жены Сергеева – Лили. Во время уикенда с друзьями-ментами на озере свидание его с Лилей состоялось снова. Возникшую связь от посторонних глаз скрыть уже невозможно. Потом из этого треугольника мэр извлечет все, чтобы сопротивление Сергеева сломить. Власть считает возможным и даже обязательным вникать и в личную жизнь людей. Но сначала телохранители мэра-хама арестуют Сергеева, ведь он человек эмоциональный. В отделении милиции он позволил себе повысить голос, что служит причиной задержания. Дмитрию Михайловичу, предьявившему компромат мэру, однако удастся Сергеева вызволить. Но ненадолго. Скоро его арестуют снова, и суд приговорит его к 15 годам лишения свободы.

Между тем мэр, убедившись, что компромат может сработать и кресла главы местной администрации на следующий срок ему не видать, что у московского гостя есть связи с нужными высокопоставленными лицами, спешит получить поддержку у местного архирея как духовного авторитета. По сути, беседа испуганного мэра с архиреем – основа для понимания смысла фильма. Архирей в своих советах лаконичен, тем не менее некоторые его фразы, вроде «Мы одно дело делаем», весьма красноречивы. Одна из этих фраз особенно показательна. Он, в частности, говорит: «Всякая власть от Бога, где власть, там и сила». Иначе говоря, не вдаваясь в подробности, архирей напоминает мэру, что сила власти не противопоста-

зана. Наоборот, недоброжелатели не должны видеть слабую власть. Так, святой отец благословляет мэра на последующие вопиющие злодеяния. В конечном счете, мэр получает благословение на применение силы, не называя вещи своими именами, то есть не вникая в подробности конфликта и не называя действующих лиц своими именами. Так православие действует вкуче с самодержавием, то есть с империей. Тут уж, конечно, ни о какой традиции Нила Сорского говорить не приходится. Архирей в данном фильме – наследник Иосифа Волоцкого.

Сюжет далее разворачивается в соответствии с наставлениями архирея. Семейная драма, то есть измена жены Сергеева с любовником, другом мужа, мэру, конечно, становится известна. Механизм силы начинает раскручиваться. Мэр срочно вызывает к себе начальника местной полиции и прокурора. Доложив «боевую» обстановку, мэр заявляет, что, если его уберут с поста мэра, то и им не быть у власти, а следовательно, необходимо действовать незамедлительно и собирать компромат на московского гостя. Для начала юриста мэра заманивает в машину и увозит за город, где телохранители его жестоко избивают. Дмитрий Михайлович оказывается на коленях в самом буквальном смысле этого слова. После этого избивания он, не простившись с другом, отбывает в Москву. Дальнейшая его активность по спасению друга становится невозможной. Что же касается Семенова, то он вынужден смириться и жену прощает. Но ведь Лиля не только жена, но и мать. Ее не прощает все наблюдающий сын-подросток, требуя от отца, чтобы он прогнал мать из дома, поскольку убежден, что от нее все несчастья. В сильном волнении Лиля покидает дом. Она вообще исчезает. Поиски пропавшей Лили безрезультатны. Через несколько дней ее найдут мертвой. Сергеев в отчаянии – слишком много невзгод обрушивается на его голову одновременно.

Но это еще не финал истории. Мэр должен довести дело до конца – снести домик Сергеева, и на этом месте возвести даже не новый храм, а новое и светлое будущее. Но это светлое будущее похоже на новый вариант империи, что для России привычно. Оно должно свидетельствовать о его неустанной деятельности и заботе о благе горожан. Это весомый аргумент в пользу сохранения власти. В доме Сергеева появляются оперативники. Его арестовывают, ибо расследование гибели Лили вроде бы показывает, что это было не самоубийство, а убийство. В качестве наиболее вероятного убийцы предстает сам Сергеев, что кажет-

ся совершенно правдоподобным, ведь у него и в самом деле были мотивы Лиллю убить, и прежде всего ревность, он даже грозился это сделать. Друзья-менты это, естественно, не могли не подтвердить. Казалось бы, действие на этом и заканчивается. На Сергеева надевают наручники, а оставшегося без родителей сына-подростка забирает к себе семья одного из друзей – местного мента. Это хотя и не решающий, но все же какой-то заметный в этой ситуации просвет.

Но все-таки фильм получился не только о беспределе местной власти, сколько о роли церкви, которую она играет в отношениях между властью и народом. Поэтому фильм заканчивается богослужением в новенькой церкви, которая в этом старом хламе, торчащем на берегу моря (и, между прочим, в этих символах современной цивилизации, как в фильме А. Тарковского «Сталкер»), совсем не затерялась. Метафорической параллелью воспринимается торчащий на берегу скелет какого-то огромного доисторического земноводного, то ли кита, то ли динозавра, а в общем, того библейского монстра, о котором идет речь у Гоббса в его известном сочинении. Это окаменевшее чудовище, скелет которого стал виден, поскольку вода в этом месте высохла. Для смысла фильма особенно важен последний эпизод богослужения с участием мэра, его семьи, сына-подростка и вообще всего местного начальства. Это, видимо, не рядовой ритуал, а что-то вроде службы по случаю завершения работ по возведению светлого будущего, в которое герой фильма так и не сможет войти.

Вообще, светлый храм в фильме возводится вовсе не для человека. Это парадный фасад той самой империи, в которой власть и церковь слились в единое целое. Власть работает на церковь, а церковь – на власть. Человек же остается на обочине. Если вслушаться в слова архирея, то получается, что эта самая церковь – что-то вроде оплота православия. Возрождающегося православия, которое, как говорит архирей, «возвращает душу народу». Однако в своей проповеди архирей несколько раз употребляет слова «правда» и «ложь». И даже позволяет себе произнести известное суждение Александра Невского по поводу того, что «не в силе Бог, а в правде». Говорит архирей и о том, что если человек вмещает в себя Христа, то именно это и гарантирует правду. Христос помогает понять, что есть добро, а что – зло. Христос-то, может быть, и помогает, только вот архирей не имеет никакого права об этом говорить. В заключение владыка правду связывает со

свободой, а еще с церковью, призывая свою паству встать на защиту православия. Не человека, а православия. Иначе говоря, все призывы связаны с утверждением церкви, а не человека. Вот тут-то и получается расхождение А. Звягинцева с А. Тарковским. Прорыв А. Тарковского к духовной исихастской традиции оказался возможным, когда в эпоху оттепели начался надлом сталинской империи. А. Звягинцев ставит свои фильмы в ситуации, когда Россия вновь готова возродить имперский комплекс. Эту опасность режиссер не может не ощущать.

Что же касается человека, то еще в XIX в. Ф. Достоевский говорил: «...мы не имеем внутренней потребности уважать в другом человека, как это все еще есть и продолжает быть в Европе...» [1]. В этом церковном симулякре человек по-прежнему остается несвободным в буквальном смысле этого слова. С помощью таких иезуитов-архиреев, как местный архирей, ложь уже давно заняла место правды. Ведь с этого и начиналась на Западе Реформация. Возобладала с помощью церкви и ложь, и неправда, и сила, и зло, преодолеть которые церковь, кажется, как раз и призвана. Выходя вместе со своим малым отпрыском и модно одетой женой, мэром, уверовавший в Христа как носителя правды и свободы (только уверовавший ли?) и в авторитет церкви, между прочим, говорит, что продолжит финансировать церковь, еще какие-то работы следует провести, трапезную выстроить. В общем, печется мэром все о благе народном. Только вот народное ли это благо? Наверное, он и мост новый выстроит, и вообще все в городе перестроит. Все вроде с мэром будет в порядке. И духовника-то он своего имеет. Это отец Василий, с которым Сергеев встречается и выслушивает его рассказ об Иове. Святой отец призывает к смирению и терпению и не склонен видеть зло даже тогда, когда оно становится по вине церкви тотальным.

Итак, церковь торжествует и в фильме, и в современном социальном пространстве, в котором сегодня в России постоянно воздвигаются новые и реставрируются старые храмы. Православие возрождается, активно претендуя на возвращение недвижимости. Все, вроде бы, с этим в порядке. Но ведь получается, что святая братия печется не о человеке, а о своих материальных интересах, как, впрочем, об этом пекутся и представители власти, оказываясь активными действующими лицами в вакханалии, называемой сегодня в России «диким капитализмом». Когда пьяный мэром – уже не «грядущий», как у

Д. Мережковского, а самый, что ни на есть настоящий, более того, стоящий уже у власти, появляется перед домом удивленного и встречающего его не совсем дружелюбно Сергеева, он зло произносит: «Власть надо знать в лицо». Вот это «лицо» – и светской, да еще и духовной власти в современной России и попытался показать в своем фильме А. Звягинцев, и, следует сказать, лицо-то предстало жестоким, злым и бесчеловечным. Негоже с поводырем с таким лицом двигаться в светлое будущее. Да и может ли быть реабилитируемая империя таким светлым будущим? Не существует более абсурдной ситуации, когда осознаешь, что опора сопротивления злу – церковь – сама оказывается источником зла.

Что же тут удивляться. Открытие это после «Легенды великого инквизитора» Ф. Достоевского не новое. Церковь способна лишить свободы не только нашего бедного героя из фильма А. Звягинцева – современного Иова, но и самого Христа, если бы он вдруг появился в этих местах, как он появился в рассказанной Ф. Достоевским легенде. Реальность не возвращает к христианскому идеалу. Этот идеал снова замутнен и амбициями власти, и комплексами массы, и алчностью церкви. В современной России проигрывается очередной вариант этого преобразования наоборот. Если духовное возрождение все же имеет место, то, может быть, вовсе даже не с помощью светлых и корыстных святых отцов да подобных мэром-воров, а в душе простого человека и в душе тех редких священников, которые еще связаны с исихастской традицией. Фильм А. Звягинцева «Левиафан» об этом свидетельствует. Личность по-прежнему оказывается в униженном положении, а церковь предстает бездушным, формальным учреждением, озабоченным приумножением материальных благ и присоединением недвижимости. Против этого и восставали исихасты. Такое возрождение религии, конечно, ни к чему не приведет, кроме разве что возможной новой Реформации в форме знакомого бунта – бессмысленного и беспощадного. Но в истории это уже случалось и не однажды.

**Герои российских фильмов между государственной и частной жизнью. Сакрализация революции и государственности в фильмах первой половины XX в. Десакрализация революции и государственности и сакрализация частной жизни в российском кино второй половины XX в. Что же А. Звягинцев подхватывает в дискурсе А. Тарковского и наверно что продолжает?**

Говорить о А. Звягинцеве мы начали с фильма «Левиафан», поскольку, как кажется, от А. Тарковского в нем имеется очень мало, только незначительные цитаты. Кажется, что тут никакого влияния А. Тарковского уже нет. Конечно, историю героя фильма «Левиафан» – мастера по ремонту автомобилей, скромный дом которого по приказу местного мера должны снести, чтобы на этом месте возвести новый православный храм, можно прочитывать как историю об Иове. А. Тарковский тоже часто пользовался такими аналогиями и цитировал не только Ф. Достоевского и Ф. Ницше, но и Библию. То же делает и А. Звягинцев. Так, в фильме «Изгнание» он цитирует Новый завет. Но не в этом дело.

Герой фильма А. Звягинцева не смиряется и не уходит из мира. Он противостоит власти. Его арестовывают и отправляют в тюрьму, семья распадается, а дом сносят. Все это происходит в согласии с местным священником, который поучает мэра, как в этой ситуации следует поступать. А поступать следует так: поскольку люди слабую власть не любят, соответственно, должен действовать и мэр. Так мэр и действует. Герой просто растоптан. Это никакой не исихазм, а реализация просто уваровской формулы, в которой православие вкупе с самодержавием продолжает свой вековой в российской истории танец. Эта связка власти и церкви – главная примета возрождения и старой, и новой империи. Встреча героя со священником, призывающим к смирению, образцом которого служит Иов, как раз говорит о том, что герой не сдаётся, и диктуемая церковью мораль не для него. Он останется борцом, даже пребывая в тюрьме.

Ну как тут не констатировать, что в фильме А. Звягинцева от исихазма ничего не остается, но зато начинает актуализироваться другая, столь же в русской культуре мощная традиция. Та традиция, которую пытался реабилитировать в советском кино уже не А. Тарковский, а его современник В. Шукшин. Эту традицию часто называют «разиновщиной». Пытался, но не успел. Не получилось, и не могло получиться в ситуации, когда социалистический классицизм был в апогее, а цензура продолжала делать свое дело. В. Шукшин так и не успел поставить свой фильм о Степане Разине, хотя об этом герое постоянно размышлял, писал и переписывал сценарий, написал даже роман под названием «Я пришел дать вам волю». Но если бы фильм о Разине был поставлен, то, как можно представить, это мог бы быть шедевр на уровне фильма А. Тарковского о Рублеве. Конечно,

трудно говорить, каким получился бы фильм в художественном смысле, но это была программная альтернатива исихазму А. Тарковского, не получившая развития. В фильме В. Шукшина к жизни вызывалась иная культурная модель, взрывающая пафос социалистического классицизма, но уже по-другому, чем это происходило с исихазмской традицией у А. Тарковского. Исихазм с его культом смирения и ухода власть еще могла терпеть. Правда, фильм о Рублеве, хотя и был поставлен, долгое время так до зрителя и не доходил. Но разиновщина В. Шукшина – это ведь реабилитация того бунта, который в начале прошлого столетия закончился революцией. Революция 1917 г. – это ведь тоже эхо разиновщины. Это очередная в российской истории смута. Этого не могли не замечать в В. Шукшине цензоры. Дело оказалось в полном проигрыше.

По сути, «Левиафан» А. Звягинцева – попытка объяснить новую ситуацию, используя концепт Гоббса, да и ту же Библию. Казалось бы, все свидетельствует о том, что от поэтики А. Тарковского в этом фильме А. Звягинцева ничего не остается. Ничего от мистики А. Тарковского у А. Звягинцева нет. Никаких прорывов в сверхчувственные сферы, которые еще ощущались в его первых фильмах, здесь нет. В своих последних фильмах он предстает социологом и даже чуть публицистом. Тем не менее, оторвать рефлексию А. Звягинцева от мировидения А. Тарковского невозможно. Все-таки фильмы А. Звягинцева выстраиваются по принципу интертекста. И в этом интертексте А. Тарковский, конечно же, продолжает ощущаться. Хотя в России уже на протяжении почти двух десятилетий утверждает себя новая, можно сказать, официальная культурная модель, А. Звягинцев ей не соответствует. И вот почему.

Как известно, абстрактное понятие «жизнь», которое Ф. Ницше и А. Бергсон даже превратили в концепт особого философского направления, можно разложить на разные уровни: на государственную, общественную и частную или приватную жизнь. Той культурной модели, что была в первой половине XX в. сформирована в России, соответствовала гипертрофия государственной жизни, которая пожирала как жизнь общественную, так и жизнь частную. Частная жизнь вообще была синонимом мещанства. Но с разложением этой модели как общественная, так и частная жизнь стали претендовать на самостоятельность. Что касается общественной жизни, то власть стремится ее контролировать и направлять по гос-

ударственному руслу. Поскольку история России связана с империей, то государственная жизнь, как и глава государства, здесь воспринимаются в сакральной ауре. Дело даже не в гипертрофии государственной жизни, а в ее сакрализации, что началось с революции 1917 г., а может быть, даже и раньше. Тоже ведь византийская традиция.

С точки зрения такой трансформации все, что касается частной жизни, отодвигалось на задний план, считалось несущественным. На то и социалистический классицизм, что частная жизнь здесь не имеет самостоятельности, растворяясь в государственной жизни. В 20-е гг. большевики даже пытались семью дискредитировать. Государство с его планетарными интересами заслонило человеческие судьбы, которые миллионами приносились ему в жертву. Какая уж тут в ситуации омассовления частная жизнь. Ключевые вопросы человеческого бытия переместились в государственную жизнь и ею исчерпывались. Такова логика утопии, поставленной на государственные рельсы. Но ведь принесение в жертву частной жизни оборачивается понижением внимания к человеку и, в общем, свидетельствует о дегуманизации, что и имело место в реальности.

Прежде всего, была сакрализована русская революция, которая стала фундаментом коллективной идентичности. Но с некоторого времени в кино развертывается десакрализация, что соответствует начавшемуся разложению империи. Однако такова уж человеческая природа, которая без сакральных ценностей и смыслов обойтись не может. Жизнь вообще держится на сакральных корнях даже в том случае, когда они не осознаются. Объекты, подлежащие сакрализации, могут меняться, а потребность в ней не исчезает. На развалинах советской империи стало очевидным, что строительство социализма подорвало духовные основы семьи. Когда это начало осознаваться, семейные ценности стали больше ценить. По сути, частная жизнь стала новым объектом сакрализации. Произошла незаметная и неосмысленная революция.

Но это совсем не означает, что с этого времени все восстанавливается и наступает гармония. Наступает только период осмысления последствий недооценки частной жизни, ее разрушения. Нужен был диагноз. Это, как нам представляется, является главным, что сблизжает А. Звягинцева с А. Тарковским. А. Тарковский первым начинает этот процесс сакрализации частной жизни. В этом смысле показателен его фильм «Зеркало». Но эта тема, может быть, у него не всегда звучит в пол-

ный голос. А. Звягинцев как художник новой эпохи ее не только продолжает, но и гипертрофирует. Это в полной мере показано уже в его первом фильме «Возвращение», который становится в этом смысле, может быть, даже лучшим.

Сакрализацию семьи начал не А. Звягинцев, а А. Тарковский. Конечно, фильмов на семейную тему в советской России было предостаточно. Но именно А. Тарковский переводит семейную тему на уровень религии. Как писал В. Соловьев, «семейная религия – самое древнее, коренное и прочное учреждение в человечестве, она пережила родовую быт, пережила и переживает все перемены, религиозные и политические» [4]. Но, где семья, там и ребенок, там и подросток. В фильме «Иваново детство» главным героем является подросток, погибший в годы войны. Казалось бы, что такое смерть подростка. Что эта смерть, в сравнении с миллионами загубленных жизнью людей, оставшихся на полях сражений. Но режиссер так подает эту историю, что она становится всемирной и общечеловеческой катастрофой, настоящей трагедией. Своего юного героя режиссер видит в ореоле святости. Как известно, святой на Руси – невинный мученик, добровольно обрекающий себя на страдания (что, кстати, имеет прямое отношение к исихазму), повторяя тем самым духовный подвиг Христа. В данном случае возраст Ивана – не препятствие для того, чтобы режиссер увидел его в соответствии с культурной традицией. Об этом свидетельствует Г. Федотов, имея в виду русскую православную традицию: «С особым религиозным благоговением русское благочестие относится к младенцам, погибшим насильственной смертью, – пишет он. – Здесь жертвенное заклание соединяется с младенческой чистотой» [5]. Это, несомненно, первый герой А. Тарковского, предстающий в сакральной ауре.

Смерть и является основным средством сакрализации. Но какого бы героя режиссер ни выводил на первый план, за ним всегда ощущается семья. Главной фигурой в семье является отец. Если эта идея не всегда работает применительно к западным народам, то к русскому, сохраняющему длительное время элементы Средневековья, это вполне приложимо. В фильме «Зеркало» отец показан с помощью ретроспекций в прошлое. Отец отсутствует. Героиня находится в ожидании. Но вот он на краткое мгновение появляется в доме. Но разве это реальный отец? Это отец, увиденный во сне подростком. Это мифологизированный, даже сакральный образ отца. В фильме «Солярис», который вообще выводит действие в косми-



ческие пространства, тема частной жизни не исчезает. Более того, там она получает фундаментальную философскую основу. Отношения героя-сына и его отца заставляют вспомнить идеи Н. Федорова. Фигура отца здесь весьма значима, а путешествующий на космическом корабле герой представлен «блудным сыном», поскольку финальный кадр фильма просто воспроизводит композицию картины Рембрандта. Однако Рембрандт здесь – не главное. Из фильма вычитывается идея русского религиозного философа Н. Федорова о необходимости воскрешения умерших отцов, на почитании которых держится жизнь. Океан как живая, мыслящая субстанция как раз и оказывается средством воскрешения отцов. Так реализуется мистическая утопия Н. Федорова.

О том, что А. Звягинцев следует дискурсивности А. Тарковского, свидетельствует уже первый его фильм «Возвращение». Отсутствующий в фильме «Зеркало» отец в «Возвращении» появляется. В фильме показана жизнь семьи. Есть мать и двое сыновей, но нет отца. О том, почему его нет и почему подростки о нем не знают, речь в фильме не идет. Нет и нет. Отсюда – все комплексы подростков, порожденные уязвимостью одностороннего материнского воспитания. Но вот отец появляется. Начинается воспитание, а точнее, запоздавшая инициация. Откуда появляется и почему не появился раньше, где был и т. д. – все эти вопросы в фильме не ставятся. Подростки должны превратиться в мужчин, а это может осуществиться лишь при содействии отца. Метод воспитания отца жесткий. Он провоцирует бунт сыновей против отцовской власти. В порыве гнева у одного из подростков вырывается даже фраза о необходимости его убить. Да уж и отец ли он им, подросткам. Он такой чужой и нетерпимый. Возникает сомнение в отцовстве.

Но отец демонстрирует не просто необходимую для воспитания жесткость, но и любовь. Пытаясь спасти сына, который может сорваться с вышки и погибнуть, отец погибает. И вот только тогда сыновья начинают ощущать к нему любовь. Они превращаются в двойников отца, демонстрируя и смирение, и почитание. Для них он оказывается сакральной фигурой. Сакрализация отца ценной его смерти. В этом мы ощущаем влияние А. Тарковского. С этой сакрализацией отца в первом фильме А. Звягинцев, собственно, и начинается как кинорежиссер. И снова, как у А. Тарковского в фильме «Иваново детство», сакрализация происходит через смерть. Спасая сына, отец погибает. Реальный отец исчезает, но зато

в сознании подростков он рождается заново как сакральная фигура. История с Голгофой может происходить и в частной жизни. Не здесь ли, именно в частной сфере, рождается и религия? Ведь что такое бог, как не мифологизированный образ отца? Известный трактат З. Фрейда о генезисе религии в фильме, несомненно, режиссером подразумевается.

Конечно, этот федоровский мотив сакрализации отца А. Звягинцев берет у А. Тарковского. Более того, в этом фильме он даже проясняет то, что у А. Тарковского, может быть, существовало в латентном состоянии. Последующие фильмы А. Звягинцева также воссоздают частную жизнь, но акцент в них ставится на том, что ее разрушает, почему семья не может существовать, что оказывается в ее основе. По сути, речь идет о кризисе семьи, что также не противоречит А. Тарковскому. В фильме «Зеркало» ощущается, что семья разобщена, а общение между ее членами затруднено. Так, действие в фильме «Изгнание» сосредотачивается вокруг еще не рожденного ребенка. Родиться ему не суждено, да дело и не в ребенке, а в том, что в этом фильме режиссера интересует то, что он в позднем своем фильме назовет «нелюбовью». В фильме повествование разворачивается на уровне трагедии.

Оказывается, частная жизнь может быть представлена и с этой точки зрения. В фильме семья Алекса и Веры дается на фоне других семей. Например, на фоне семьи счастливого, но недалекого знакомого героя – Виктора, у которого трое дочерей и ожидается четвертый ребенок. С этой семьей все в порядке. Отец недалекий, но добрый. Образ этой семьи носит даже, можно сказать, цитатный характер. Он напоминает идеальную, счастливую семью клоуна Юфа, а еще точнее, святое семейство, которое видит в своем воображении клоун Юф из фильма Бергмана «Седьмая печать». Виктор здесь – что бергмановский клоун. Когда он видит, как его двенадцатилетняя дочь становится на голову, он, сильно подвыпивший, подражая ей, пытается тоже встать на голову, но, теряя равновесие, падает, вызывая смех тех, кто этот неудачный трюк наблюдает. Но Виктора это ничуть не огорчает. Он даже рад, что развеселил присутствующих. Ну точно клоун, как у Бергмана.

Ассоциация с Бергманом не случайна. А. Тарковского ведь тоже не пугали цитаты из Бергмана. Он к ним прибегал сознательно. А. Звягинцева тоже такого рода цитаты не пугают. Поэтому, следуя А. Тарковскому, который приглашал сниматься в своем фильме «Ностальгия» ак-

тера Бергмана, А. Звягинцев приглашает в свой фильм «Изгнание» шведскую актрису Марию Боневи, которая работала с Бергманом. У него даже среда имитирует среду фильмов шведского режиссера. Но этому же принципу следует А. Звягинцев. Где и когда происходит действие в фильме «Изгнание»? Вполне можно допустить, что, может быть, это происходит в Швеции или в Финляндии. Только вот проходящее стадо баранов, которое в фильме показано аж три раза, в такое географическое предположение не вписывается.

Другое дело, семья брата героя – Марка. Тут вообще семьи нет, но она была. В фильме не случайно показана фотография в рамке с разбитым стеклом, на которой изображена семья Марка в полном составе. В результате непонимания с женой он бросает и ее, и своих детей, перечеркивает свою жизнь, вычеркивает детей из своей жизни, делая вид, что их не существует. Но отречение от семьи бесследно для него не проходит. Именно это чувство вины, во власти которого, например, находится герой фильма А. Тарковского «Солярис», у Марка объясняет, почему он, будучи тяжело больным и предпринимая невероятные усилия над собой, все принимает близко к сердцу, стараясь помочь брату выйти из неразрешимой ситуации. Не разрешив драму своей семьи, он старается разрешить подобную драму как свою личную с семьей брата.

Иная ситуация в семье Алекса, которая и разворачивается подробно на фоне двух остальных семейных вариантов. Таким образом, первое, что бросается в глаза, когда смотришь второй фильм А. Звягинцева «Изгнание», – это верность режиссера избранной, то есть семейной теме, вернее, семье, утрачивающей или уже утратившей сакральный смысл. Следовательно, и этот фильм оказывается весьма злободневным. Но злободневность явно не исчерпывает смысла фильма. Фильм поставлен по сценарию О. Негина и А. Мелкумяна, положивших в его основу повесть американского писателя армянского происхождения У. Сарояна «Что-то смешное». Но повесть, разумеется, режиссером сильно переосмыслена. Режиссер продолжает очищать сюжет от многих бытовых и этнических признаков действия, замыкая его в пределах пространства, лишённого точных временных и, следовательно, исторических примет. Для него по-прежнему важно проследить взаимоотношения внутри семьи. На этот раз в поле внимания режиссера – еще один признак болезни современной семьи. Это взаимоотношения

уже не отца и сыновей, а мужа и жены. Как и в своем первом фильме, режиссер пытается внедрить представление о нравственном императиве, прибегая для этого к прямым цитатам из Нового завета.

Завязке в фильме «Изгнание» предшествует нагнетание тревоги и беспокойства. Действие еще не началось, а ощущение тревоги уже возникло. Эту функцию провоцирования тревоги осуществляет уже первый эпизод, когда несущийся по пустынной дороге автомобиль врывается в индустриальный пейзаж пустынного города, на улицах которого отсутствуют люди. Отсутствие людей и обилие железа и бетона усиливает тревогу. Среда пока еще неразвивающегося действия порождает ассоциацию с антониониевскими фильмами, в которых тоже были эти опустевшие, похожие на кладбища города. Но максимум напряжения в последующих эпизодах эту ассоциацию быстро стирает.

Сюжет еще не начал разворачиваться, а зрителем уже овладевает беспокойство. Хотя, казалось бы, семья перебирается из города в благословенный райский уголок, на природу, в места, где когда-то жил уже умерший отец героя. Налицо в фильме противопоставление города-ада и сельского рая с бьющим некогда из-под земли источником. И снова, как и в первом фильме, как вообще во всех фильмах А. Тарковского и особенно в фильме «Ностальгия», идет дождь. До завязки следует встреча героя (его зовут Алекс) с раненым братом. Алексу приходится извлекать пулю из раны брата. Так, становится ясно, что герой – врач, значит, рационалист, логик. Как у А. Тарковского в его фильме «Жертвоприношение». Но с помощью логики то, о чем будет говорить режиссер, многое в семье как сакральном феномене не объяснить. Затем готовится переезд всей семьи на дачу, а точнее, в дом, завещанный Алексу отцом. Опять тема отца. Когда семья в этом доме появляется, начинается его обустройство. Открываются заколоченные окна, достается из чемоданов постельное белье, готовится обед. Находят старую фотографию с изображением отца.

Но вот наконец-то наступает долго не наступавшая завязка. Вера (так зовут жену Алекса) сообщает мужу, что беременна, и ребенок – не Алекса. Это сообщение повергает Алекса в гнев, и, чтобы хоть как-то успокоиться, он уходит из дома. Так он оказывается в доме брата Марка, чтобы посоветоваться, как поступить. Один из вариантов разрешения ситуации, который Алекс должен выбрать, – месть, а значит, убийство же-

ны, то есть вариант толстовской «Крейцеровой сонаты». Алекс уже берется за пистолет. Выстрела, однако, не последует, хотя очередная попытка объяснения оборачивается избиением Веры. Герой К. Лавроненко предпочитает поступать так же жестко, как поступал и его герой – отец в первом фильме А. Звягинцева. Конечно, как и следовало ожидать, Алекс мыслит логично, пытаясь убедить жену в том, что она должна сделать аборт, то есть изгнать еще не родившегося ребенка. Кажется, все сразу становится банальным и мелодраматичным. Вера на аборт соглашается. Потом она бросит мужа: «Делай то, что ты собираешься сделать». Иначе говоря, Алекс получает согласие Веры на аборт. В этих словах Алекс явно не прочитывает будущей трагедии. И это еще одно свидетельство того, что жену он никогда не понимал. И Алекс приглашает врача.

Операция заканчивается, но, несмотря на уверения врача, что все обошлось благополучно, Вере становится плохо, и она умирает. Постепенно выясняется, что аборт – способ маскировки самоубийства Веры как протеста против нелюбимого мужа, против того, что А. Звягинцев обозначает как «нелюбовь». Но дело ведь не только в «нелюбви». Алекс – человек цивилизации, как и его брат Марк. Оба – жертвы. Они лишены духовных связей, духовного смысла жизни. Если Марку уже не помочь, он обречен, то, что касается Алекса, еще есть надежда. Его еще можно спасти. Но как? Только ценой смерти самого близкого человека, способного принести себя в жертву, чтобы пробудить Алекса. И эта жертва – его жена Вера.

Лишь тогда Алекс начинает ощущать, что он любит Веру. Любит, но вместе с тем и поступает с ней жестоко. Он осознает это и казнит себя. Однако в отношениях между супругами все не так просто. Ведь трагедия началась не во время отпуска Алекса и пребывания семьи в отцовском доме. Она началась раньше. Как становится понятным из ретроспекций, Вера не любит Алекса. Он для нее чужой. Ей духовно ближе Ричард, знакомый Алекса, с которым она и изменяет мужу. Изменяет и мучается от сознания, что она предает Алекса. Связать с Ричардом свою жизнь она не может, ведь дети. Алекс готов простить ей измену, чтобы спасти детей. Присутствие детей делает ситуацию неразрешимой. Конечно, в фильме присутствует даже пистолет как один из выходов, описанных Л. Толстым в «Крейцеровой сонате». Но этим средством Алекс все же не воспользуется.

Фильм называется «Изгнание». Как можно понять, сначала этот мотив изгнания можно приме-

нить к Вере. Реагируя на ее измену, Алекс должен изгнать ее и ее ребенка из своей жизни, как это сделал его брат. Но, в конечном счете, изгнание применимо лишь к Алексу. Смерть Веры объясняется не ошибкой врачей, а ее собственным и осознанным решением уйти из жизни. Быть вместе с Алексом она не может. Любви нет, а без нее не существует и семья. После ухода врачей Вера решает покончить с собой. Она принимает смертельную дозу снотворного.

Таким образом, ценой смерти она изгоняет Алекса из своей жизни, но в то же время и спасает его. В фильме все символично. Это и заброшенный отцовский дом, в котором должна была бы продолжаться жизнь семьи Алекса, да и вообще жизни. Не случайно в фильме камера постоянно фиксирует старые фотографии, на которых мы видим изображение отца Алекса. Это и источник возле дома, из которого больше почему-то не бьет вода. Но, когда Алекс прощает Веру и, кажется, все налаживается, вода в источнике появляется. Опять цитата из Бергмана. Источник забил. Пошел дождь. Он заливал город, серые заводские стены и постройки. Когда в начале фильма Марк спешит на встречу с Алексом, идет дождь. Он также обильно поливает улицы перед приходом Алекса к Ричарду.

Конечно, это очередная цитата из А. Тарковского, у которого также всегда много воды и идет дождь. Особенно это обращает на себя внимание в фильме «Ностальгия». И для А. Тарковского, и для А. Звягинцева вода связана с очищением. А. Солженицын обратил внимание на переизбыток водной стихии уже в фильме «Андрей Рублев» и оценил это отрицательно. «И еще же символ – дождь. Дожди! Да какие: все предпотопные, невероятные, впору сколачивать Ноев ковчег. Этим дождем – и жизнь побита, и те рублевские фрески смыты, – ничего не осталось...» [3].

Но в фильмах А. Тарковского вода является символом духовного перерождения (сон героев у воды и в воде в «Сталкере», погружение героя в воду в фильме «Ностальгия»). Вода означает очищение от греха, укрощение страстей, покаяние и преодоление соблазнов, готовность к новой жизни. «Вода, – утверждает П. Флоренский, – была символом покаяния и искушения греха» [6]. По этому поводу П. Флоренский пишет: «Уже в естественном своем состоянии – как дар Божий – вода преисполнилась духовной значимости. Ощущение воды, холодного ключа, встреченного нами в странствовании под жарким солнцем, есть, конеч-

но, более глубокое, нежели «физиологическая корысть» [6].

Согласно христианской символике, стихия воды связана с исцеляющими духовными энергиями. Именно поэтому она окружает героев А. Тарковского, ощущающих потребность возродиться и исцелиться. Этот символический мотив и в фильмах А. Звягинцева весьма активен. Смысл фильма А. Звягинцева, конечно, в том числе, и о духовном очищении, прозрении, преображении. Опять сакрализация через смерть героя, обретающего человечность и истину лишь ценой жизни близкого человека. В фильме «Возвращение» духовно прозревают подростки, в фильме «Изгнание» – герой. По сути, этот мотив – продолжение этой же идеи в фильме «Возвращение». Не случайно в этих двух фильмах отца играет один и тот же актер.

Как и в первом фильме А. Звягинцева, смерть Веры в «Изгнании» оказывается условием сакрализации. Нет семьи, а значит, и частной жизни без сакральных смыслов. То, что семья – это сакральная ячейка общества, ощущается лишь в пограничной ситуации, а такой пограничной ситуацией оказывается смерть, в данном случае, смерть близкого человека. Конечно, когда смотришь фильм, то в сознании невольно возникают ассоциации. Традиция А. Тарковского, как мы уже успели отметить, во втором фильме тоже улавливается.

В фильме «Изгнание» есть еще одна цитата из А. Тарковского, который так любил воспроизводить на экране полотна мастеров Ренессанса. Здесь этот мотив также появляется в эпизоде, когда дети играют, собирая по фрагментам пазл – репродукцию картины Леонардо «Благовещение». Однако все же не эта цитата из А. Тарковского делает в фильме погоду. Атмосфера происходящего в фильмах А. Звягинцева скорее относит к атмосфере романа Л. Толстого «Анна Каренина», который тоже оказался романом не только о любви в ее чувственной, телесной форме, как это сегодня, в эпоху упадка нравов, понимают, а о любви и о семье в их сакральных, то есть религиозных смыслах. Там ведь тоже семейная драма воспроизводится с точки зрения высокого нравственного императива.

Если любовь воспринимать именно так, то становится очевидным, что она приобретает драматическое звучание, превращается в трагедию. Мелодраматическое развитие сюжета в этом случае исключается. Именно так, совсем в толстовском духе воспринимает эти чувства и А. Звягинцев. Эпиграф, предпосланный великим

моралистом к роману «Анна Каренина» «Мне отпущение, и аз воздам», можно отнести и к фильму А. Звягинцева «Изгнание». Вот это открытие сакральной ауры семьи, впервые в российском кино проделанное А. Тарковским, продолжает быть формулой фильмов А. Звягинцева.

Такое открытие А. Тарковским было сделано в эпоху оттепели. Это логично. Институционализированный в форме сталинского государства имперский комплекс ослаб. Частная жизнь начала заявлять о своих правах. Началась эпоха сентиментализма. Ее реабилитация разворачивалась в поэзии и в фильмах самых разных режиссеров. Но лишь А. Тарковскому удалось продемонстрировать эту реабилитацию семейных ценностей с помощью сакрализации. Это как раз и подхватывает и продолжает А. Звягинцев. В этом и состоит смысл преемственности от А. Тарковского к А. Звягинцеву.

#### Библиографический список

1. Достоевский, Ф. Полное собрание сочинений [Текст] / Ф. Достоевский : в 30 т. – Т. 24. – Л. : Наука, 1982. – С. 92.
2. Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева [Текст]. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 212.
3. Солженицын, А. Публицистика : в 3-х т. – Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия [Текст] / А. Солженицын. – Ярославль : Верхняя Волга, 1997. – С. 166.
4. Соловьев, В. Оправдание добра [Текст] / В. Соловьев. – М. : Республика, 1996. – С. 357.
5. Федотов, Г. Святыя Древней Руси [Текст] / Г. Федотов. – Нью-Йорк, 1959. – С. 207.
6. Флоренский, П. Из богословского наследия [Текст] / П. Флоренский // Богословские труды. – 1977. – № 7. – С. 199.
7. Шрейдер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер [Текст] / П. Шрейдер // Киноведческие записки. – 1997. – № 32.

#### Bibliograficheski j spisok

1. Dostoevskij, F. Polnoe sobranie sochinenij [Tekst] / F. Dostoevskij : v 30 t. – T. 24. – L. : Nauka, 1982. – S. 92.
2. Dyhanie kamnja. Mir fil'mov Andreja Zvjaginceva [Tekst]. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. – S. 212.
3. Solzhenicyn, A. Publicistika : v 3-h t. – T. 3. Stat'i, pis'ma, interv'ju, predislovija [Tekst] / A. Solzhenicyn. – Jaroslavl' : Verhnjaja Volga, 1997. – S. 166.
4. Solov'ev, V. Opravdanie dobra [Tekst] / V. Solov'ev. – M. : Respublika, 1996. – S. 357.
5. Fedotov, G. Svjatye Drevnej Rusi [Tekst] / G. Fedotov. – N'ju-Jork, 1959. – S. 207.
6. Florenskij, P. Iz bogoslovskogo nasledija [Tekst] /

P. Florenskij // Bogoslovskie trudy. – 1977. – № 7. – S. 199.

7. Shrejder, P. Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer [Tekst] / P. Shrejder // Kinovedcheskie zapiski. – 1997. – № 32.

#### Reference List

1. Dostoevsky T. Complete works / F. Dostoevsky: in 30 v. – V. 24. – L. : Nauka, 1982. – P. 92.

2. Breath of a stone. World of Andrey Zvyagintsev's movies. – M. : Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014. – Page 212.

3. Solzhenitsyn A. Publicism: in 3 v. – V. 3. Articles, letters, interview, prefaces / A. Solzhenitsyn. – Yaroslavl : Verkhnyaya Volga, 1997. – P. 166.

4. Soloviev V. Justification of good / S. Soloviev. – M. : Respublika, 1996. – P. 357.

5. Fedotov. Saints of Ancient Russia / G. Fedotov. – New York, 1959. – P. 207.

6. Florensky P. From theological heritage / P. Florensky // Theological works. – 1977. – № 7. – P. 199.

7. Shreider P. Transcendental style at cinema: Odz, Bresson, Dreyer / P. Shreider // Cinematology notes. – 1997. – № 32.