

На правах рукописи

ТЮРИН Юрий Петрович

**РОССИЙСКАЯ ИСТОРИЯ И ДУХОВНЫЕ ТРАДИЦИИ
В КОНТЕКСТЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Автореферат диссертации на соискание
ученой степени доктора искусствоведения

Москва – 2006

Работа выполнена в Научно-исследовательском институте киноискусства
Федерального агентства по культуре и кинематографии
Российской Федерации

НАУЧНЫЙ КОНСУЛЬТАНТ - доктор искусствоведения Г.Е.Долматовская

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:

Доктор искусствоведения Г.С.Прожиго
Доктор искусствоведения В.С.Листов
Доктор филологических наук В.И.Гусев

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ: Московский государственный университет
культуры и искусств

Защита состоится 18 декабря 2006 года на заседании Диссертационного
совета Д210.024.01 по присуждению ученой степени доктора
искусствоведения

Москва, 125009, Дегтярный переулок, д.8, стр.3

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Научно-
исследовательского института киноискусства

Автореферат разослан « » _____ 2006 года

Ученый секретарь Диссертационного совета
Доктор искусствоведения

И.А.Звегинцева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

На рубеже XX и XXI веков в культуре России, по мнению многих исследователей и философов, обозначился кризис современной системы ценностей. Доминировавшая до конца 80-х годов прошлого века коммунистическая идеология, затем последовавшая за ней концепция постмодернизма потеряли свои позиции – такое заключение продиктовано реалиями исторического времени.

Возникают вопросы об актуальных тенденциях в современной российской культуре, в том числе в кинематографе. Можно констатировать, что значительная часть современного общества, пресытившись перебродившим вином политкультурных взрывов и процессов, связанных с искушениями массового сознания, стала проявлять определенный интерес к исторической самобытности и духовным традициям народа. Выраженные в галерее произведений отечественного искусства, летописях и трудах историков, духовной литературе, традиции эти, таким образом, находят отклик в философской, эстетической, нравственно-этической системе взглядов художников кино. Христианская этика, православная культура привлекают своей нравственной цельностью и человечностью содержания.

Еще до формирования современной ситуации, задолго до крушения коммунистической идеологии, затем кризиса постмодернизма, в недрах исторического российского киноискусства зародился, рос интерес к прошлому нашей страны, велись поиски базовых ценностей. Концептуальное восприятие кинематографистами замечательных слов Пушкина приносило свои художественные результаты. «Клянусь честью, – писал Пушкин, – что ни за что на свете я не хотел бы переменить Отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков,

такой, как нам Бог ее дал»¹.

Без научной, объективной интерпретации социально-эстетического опыта, накопленного историческим отечественным кинематографом, киноведам вряд ли можно двигаться вперед в познании динамичных процессов в развитии киноискусства. Справедливо пишет Л.Рошаль: «Особенность же экранной жизни начала нового XXI века характеризуется явными переменами по отношению к исторической теме. В первую очередь решительно возрастающим интересом кинематографии к ней»².

Настоящая работа посвящена недостаточно изученной на сегодняшний день обширной теме: российская история и духовные традиции в контексте кинематографического творчества. Диссертация является киноведческим исследованием проблем исторической памяти на экране. Эта память – как форма духовных традиций народа, в частности, – неизбежно затрагивает широкий круг искусствоведческих, исторических и социологических проблем, даже религиозных вопросов.

Современный научный подход к материалу требует уточненных комментариев, внеконъюнктурной трактовки как изученных, так и обойденных вниманием критики картин. Следует прибавить сюда и новую для отечественного киноведения тему: «Христианство и кино», выведя ее из зоны умолчания, безразличия и запрограммированного идеологами отрицания.

Важная киноведческая проблема, с точки зрения диссертанта, заключается в исследовании вопроса историзма на экране – как в лентах прошлых лет, так и в фильмах начала XXI века. Историзм – это многогранное понятие, включающее в себя несколько смысловых аспектов. Согласно словарям, историзм есть принцип подхода к действительности как изменяющейся во времени и закономерно развивающейся. Прежде всего, историзм – это мировоззрение, система взглядов на историческую Россию, мировосприятие, чувство Родины.

Историзм требует рассмотрения любого явления в контексте его связи с другими явлениями и с законами развития изучаемого явления. Конкретизируют общий принцип историзма методологические положения самой науки истории, традиционный логический анализ, герменевтическая интерпретация, степень восприятия духовных и культурных традиций, «любовь к отеческим гробам». Кинохудожник в своем творчестве сталкивается с проблемой синтеза, интеграции всех разрозненных знаний в единое историческое повествование.

Часть российских кинематографистов (от времен «оттепели» до наших дней) обрела это чувство причастности к живой культуре и традициям тысячелетнего исторического опыта народа, решила не служить авторитарной идеологии, затем рыночному прагматизму. Перспектива памяти исходит из разгадок сегодняшнего дня. «В историческом аспекте фильм («Андрей Рублев». – Ю.Т.) хотелось сделать так, – подчеркивал А.Тарковский, – как если бы мне рассказывали о нашем современнике»³.

Историзм мышления – условие авторского кинотворчества. Поэтому диссертация закономерно обращается к ряду выдающихся авторских игровых картин и уникальному блоку документальных фильмов (последних 20 лет) – с аналитической целью выявления подлинного историзма, включающего в себя глубинное, внепартийное понимание национальной истории, многовекового бытия народа и тех основных питательных духовных традиций, которые сопровождали и закрепляли российский путь в круговерти мировой цивилизации.

История – это наука о прошлом и наука о будущем. История, эта диалектика времени, является объяснением социальной реальности во всей ее полноте – как непосредственно переживаемого момента, так и прошлого. Она учит художника бдительности в осмыслении событий. Кинематографист не должен мыслить исключительно категориями

краткосрочной перспективы.

Историзм мышления позволяет творцу почувствовать *духовное единство* людей, ту соборную связь, которая составляет основу их индивидуального бытия, особенно в отношении таких феноменов, как нравственность и религиозное чувство. Всех приверженцев философской концепции соборности, при различии конкретных деталей представления о структуре и степени совершенства общечеловеческой цельности, объединяла мысль о первостепенности *этого единства* для эмпирической жизни каждого человека. Русская религиозная философия много внимания, духовных усилий уделяла названной стороне человеческой сущности – от столпов славянофильства И.Киреевского и А.Хомякова до Л.Карсавина с его сверхидеей о «тварном всеединстве».

Концептуальной основой диссертации является положение, что российский кинематограф – игровой и документальный – за десятилетия самого искусства кино, феномена отечественной культуры, сумел, пусть частично, преодолеть противоестественный процесс идеологической ассимиляции, забвения и замалчивания духовных традиций славянства, русского народа. Во многом интеллектуальной основой данного исследования служит христианско-культурологическое наследие, связанное с философами «Серебряного века» и Русского Зарубежья, – о влиянии религиозного быта и исторического контекста на состояние культуры. Перенесенная на почву киноведения, эта философия, представленная именами С.Булгакова, Н.Бердяева, И.Ильина, П.Флоренского, С.Франка и других, определила в достаточной мере подход к изучаемым вопросам.

Преображение некоторых ключевых идей русской идеалистической философии можно найти в ряде российских исторических картин, которые вошли в исследовательское поле диссертации. Принцип всеединства, соборности включал в себя преодоление раздробленности, разобщенности.

Когда бы *всеединое* сделалось исторической реальностью, душевно успокоились бы экранные герои «Тихого Дона» и «Льва Толстого» С.Герасимова, «Андрея Рублева» А.Тарковского, «Степана Разина» В.Шукшина.

Основным методологическим принципом соискатель избрал опору на непосредственно кинематографические тексты. Автор обращается к фильмам (сценариям, замыслам), где художники поднимаются до уровня философско-аналитического восприятия исторического опыта, не забывая при этом о художественном оформлении своих произведений. Диссертант рассматривает историю отечественного киноискусства от периода «оттепели» до наших дней.

Об исторических, особенно историко-биографических, фильмах 30-х и 40-х годов, начала 50-х нашим киноведением наработано достаточно. Типологические, эстетические модели того времени многократно изучены. С точки зрения диссертанта, научно продуктивнее проанализировать ситуацию недолгой «оттепели», когда приоткрылись врата...

Диссертация находит единое киноведческо-аналитическое решение на уровне композиционной логики. Автор, даже внутри периода «оттепели», не следует хронологическому порядку, оперируя материалом картин разных отрезков кинопроцесса. Логика размышлений приводит к свободной концептуальной форме исследования, дополняющего прежние и нынешние представления о российском историческом кинематографе.

Спасение нравственности во многом происходит через историю – так учит современная Православная Церковь. Перспектива памяти – это пересечение кино, науки, истории, литературы. Автор надеется показать взаимосвязь различных видов отечественной многовековой культуры. Главное, по мнению соискателя, – все гуманитарные области человеческой деятельности, понимаемой через принципы христианской нравственности и позитивного народного опыта, привели к появлению и выживанию

честного экрана. Фильмы эти всерьез, без идеологических спекуляций занимались судьбой Отечества. Они не хотели быть большевистской беллетристикой, «застойной» киножвачкой или кинобизнесом. Энергия позитивной идеи преодолевала постмодернистские мотивации. Роль историзма в творческом мышлении кинематографиста выводила киноискусство на ступень эстетического завоевания.

На зависимость кинодраматургии, режиссуры исторических картин от состояния научной историографии указывал историк В.Пашуто (научный консультант фильмов «Андрей Рублев» и «Степан Разин»): «Сценарист и режиссер настоящего, да еще ставящий фильм на историческую тему, уже должен стремиться быть историком»⁴. Прошлое России с самого древнего периода – не нейтральное поле. Отсюда непреложно следует, что правдивые исторические фильмы могли бы помочь нашей общей попытке утверждения более правильного представления (которое можно назвать хронотопом) об истории России, о месте русского народа в мире.

Правомочно и необходимо поставить развитие исторического кино в *контекст развития* всей российской культуры. Это позволит заметить силу и слабость каждого крупного фильма, построенного на историческом материале, полнее оценить вклад таких картин в общую культуру народа. Особым пунктом автор выделяет взаимоотношения христианской этики и кинематографа, влияние православной культуры на кинотворчество. К примеру, контекстуальные связи фильма «Андрей Рублев» безусловны и многообразны. Диссертант рассматривает историческую картину Тарковского в сплетении, сцеплении с древнерусской литературой, средневековой живописью, наукой истории, духовным наполнением идей исихазма. В нашем киноведении *впервые* предпринято исследование фильма в контексте динамики искусства реставрации древнерусских историко-художественных памятников и современной искусствоведческой

науки. Такой подход придает широту киноведческому анализу шедевра Тарковского.

Современное состояние исторической науки объясняет мотивации Шукшина при работе над фильмом «Степан Разин» (к сожалению, не увидевшим киноленту). В диссертации воспроизводится процесс возникновения шукшинского киноромана «Я пришел дать вам волю». Фильм как бы отформовался в отечественной литературе, несостоявшиеся кинокадры перетекли в печатное слово.

Отдельная глава посвящена прояснению понятия правды реальной истории. Современное сознание не является внеисторичным. Ему присущи элементы накопления, изменения, самообновления в широком контексте исторического времени. Историческая интерпретация связана с выявлением конкретных обстоятельств осознаваемой художником эпохи. Историзм мышления включает в себя требование демифологизации истории. При этом оно не соблазняется концептуализацией идеи прогресса. Реконструкции индивидуальной исторической реальности как нельзя лучше способствуют исторические фильмы. Художественное изучение живых личностей куда интереснее исследований безличных структур.

«Тихий Дон» С.Герасимова, несущий исторически и художественно оправданную истину, может с полным основанием считаться больше, чем экранизацией, – историческим фильмом. Экранная трилогия стала слепком эпохи. Историзм мышления проявлен известным кинематографистом на выдающемся эстетическом уровне. Для стереотипов массового сознания шолоховский гуманизм был разрушителен. Он был разрушителем большевистских мифов – от троцкизма до сталинизма. Правда истории, запечатленная в «Тихом Доне», аукнулась кризисом историко-революционного жанра к середине 70-х годов, когда реальность Гражданской войны уткнулась в тупик типологических моделей (истерны,

невероятные приключения, конные трюки, подвиги пионеров угрозыска).

Проблемы *актуальности* исторического фильма исследуются при анализе картины Герасимова «Лев Толстой». Поставлен важный теоретический вопрос: факт биографии и феномен вымысла, соотношение и пропорции реальных событий и творческой интуиции в историческом повествовании.

Православие надо рассматривать как историческую религию России, формообразующую конфессию державы. Православие (раннее христианство тоже) представляет собой сгусток исторического опыта народов, прошедших путь в несколько столетий. Отечественное кино (XX век) имело с Православием сверхнеприятные отношения.

С 1988 года возникает уникальное явление – православный документальный экран. Практически *впервые* в нашем киноведении в диссертации проводится комплексный анализ этого феномена.

«На повороте истории, – пишет Л.Малькова, – происходит идеологический разворот наций – вступая в новое тысячелетие, они переоценивают все, сделанное за минувший век. Документальное кино дает уникальную возможность вновь погрузиться в прошедшее»⁵. Православный документальный кинематограф проявил назревший, повышенный интерес к оценкам и благодарному познанию прошлого, великому наследию, накопленному столетиями *духовной жизни* во Христе. В отмеренное время родились масштабные исторические документальные фильмы «Под благодатным Покровом» (1988) Б.Карпова и «Храм» (1988) В.Дьяконова. Многоуровневые фактологические обобщения приобрели перспективу памяти. Возникла закономерная потребность экранного воплощения современной деятельности Православной Церкви. Кинематографисты буквально ринулись навстречу такому велению времени, запечатлев в кадрах Историю.

Весь анализируемый материал цементируется, скрепляется

авторской логикой: она состоит в осознании для художественного мышления кинематографиста *историзма* как фактора признания и понимания исторической жизни народа, духовных традиций России.

АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Настоящая диссертация представляется актуальной как в контексте развития киноведческой мысли, так и в той реальной ситуации, которая сложилась в историческом кино за последние пятьдесят лет.

В конце 1980-х годов стали стремительно рушиться мифы коммунистической идеологии. Соответственно во многом ложной выставлялась вся кратковременная советская история, противопоставленная некой «новой правде» эпохи «перестройки» и постперестройки. В этой «новой правде» сформировался, затем закрепился популярный миф о России как «тысячелетней рабе». Среди прозревших критиков советской истории родилось крылатое выражение: мы целились в коммунизм, а попали в Россию.

Концептуально важными сделались теперь известные слова Пушкина из письма к Чаадаеву о Богом данной истории нашего Отечества. Прав историк В.Пашуто: прошлое России с самого древнего периода – не нейтральное поле. Отечественная история просит защиты от оплевательства, нигилизма и духовного растрепания.

Диссертант рассматривает недостаточно изученную на сегодняшний день тему: российская история и духовные традиции в контексте кинематографического творчества. Представленный труд является киноведческим исследованием проблем исторической памяти на экране. Эта память – как форма *духовных традиций* народа, в частности, – затрагивает широкий круг искусствоведческих, исторических и

социологических проблем, религиозных вопросов, одинаково важных практикам и теоретикам современного киноискусства.

Значительная часть общества, пресытившись политкультурными взрывами и процессами, связанными с искушениями массового сознания, проявляет определенный интерес к исторической самобытности и духовным традициям народа. Христианская этика, православная культура привлекают нравственной цельностью и человечностью содержания. Выявление традиционных христианских мотивов автор отмечает в самых различных по стилю фильмах последних 20 лет: «Ностальгия» А.Тарковского, «Одинокий голос человека» А.Сокурова, «Запомните меня такой» П.Чухрая, «Барак» В.Огородникова, «Приходи на меня посмотреть» О.Янковского и М.Аграновича, «Кукушка» А.Рогожкина и других.

Киноведы, занимающиеся вопросами документального кино, акцентировали интересную для экранной документалистики творческую задачу, которую можно было бы рассматривать и как государственное культурное дело: социотворчество, моделирование привлекательного общественно значимого *идеала*. Человек не способен жить в бесконечных идеологических руинах – то постсоветизма, то постреформизма. Подавляющее большинство российских зрителей заинтересованы в смене шоковой атмосферы на нравственный императив.

Появление православного документального кино стало возможным лишь после отмены цензуры. Следовательно, и киноведческий анализ этого пласта российской кинокультуры сделался возможным лишь на исходе 80-х годов прошлого века. К сожалению, в России не напечатано ни одного труда, посвященного научному изучению православного документального кинематографа как некоего единства. Пришло время освоить этот архипелаг киноискусства, внести в историю нашего кино важную и обширную главу, ввести в научный оборот пласт кинокультуры, который обрел свои исторические, культурологические, эстетически

отчетливо различимые очертания.

Практически *впервые* в нашем киноведении в диссертации проводится комплексный анализ этого феномена. Соискатель находит актуальным призвать кинематографистов, кинокритику прикоснуться к благодатному огню духовных традиций российской истории.

ПРЕДМЕТ. МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

Предметом настоящего исследования, как видно из предыдущего, являются произведения киноискусства, игровые и документальные фильмы, сопряженные с заявленной темой: российская история и духовные традиции в контексте кинематографического творчества. Сектор анализа – явления кинопроцесса от периода «оттепели» до наших дней.

Явления, находящиеся за рамками этих лет, например, советские исторические фильмы 30-х, 40-х и начала 50-х годов прошлого века, рассматриваются кратко, с целью создания ощущения временного и культурологического контекста, в котором развивался исторический кинематограф в эпоху предвоенного кино и сталинско-ждановского контроля.

Основной массив материала диссертации составляют игровые и документальные фильмы, с точки зрения автора наиболее интересные для киноведческого анализа в рамках выбранной темы. Привлекаются неигровые картины, снятые как на киноплёнке, так и видеоносителях. Отбирая материал, соискатель принципиально не ограничивался только вершинными достижениями, но обращал внимание и на остающиеся в тени кинокритики фильмы, типичные для кинопроцесса рубежа XX-XXI веков, запечатлевшие в себе исторические приметы. Из диссертации выясняется, что такие фильмы представляют для киноведов значительный

интерес, становятся материалом для полноценной истории кино.

Материал, который условно можно выделить в другой блок, представлен искусствоведческими исследованиями, монографиями, научными сборниками, статьями, кинокритикой разных лет, раритетными изданиями, богословской литературой. Материалом исследования являются основополагающие принципы русской традиционной культуры, идеалистической философии XIX-XX веков, а также некоторые каноны христианской эстетики, воплощенные в творчестве целого ряда кинематографистов, в произведениях исторического киноискусства.

Использованы рукописные источники, хранящиеся в различных архивах: в Госфильмофонде России, в Российском государственном архиве литературы и искусства, в Кабинете отечественного кино ВГИКа, в архиве В.Шукшина, в Сергиево-Посадском музее-заповеднике, в Московской Духовной академии, в Издательстве Московской Патриархии, в архиве НИИ киноискусства, в архивном фонде киновидеостудии «Отечество».

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Выявление на основе нового осмысления опыта отечественного исторического киноискусства тех его качеств, традиций, аспектов, которые оказывали, оказывают или способны оказать влияние на формирование представлений о подлинной, правдивой истории великой страны, месте личности в историческом времени, а также способствуют активизации роли кинодокумента в современности как истории – такова общая цель исследования. Диссертант ставил перед собой, в частности, ряд взаимосвязанных задач, стремясь показать способность документального кино превращать современность в историю, раздвигать границы настоящего. Эта способность составляет общий потенциал феномена

православного документального кинематографа, раскрываемый на протяжении последних 20 лет и полностью еще не использованный.

Особую важность в данном случае приобретает введение в научный оборот практически *не исследованного материала* – проведен анализ характера влияния русских, византийских, славянских, некоторых западноевропейских духовных традиций на творчество авторов исторических фильмов. Соискатель рассматривает взаимосвязь христианской культуры, древнерусского искусства, русской литературы XX века и произведений кино.

Актуальной тенденцией современного кинематографа является возвращение к национальным историческим ценностям и духовным традициям России. Поэтому творчество мастеров исторических картин следует рассматривать как явление, в целом сопряженное с опытом классической культуры и христианской традицией. В творчестве авторов исторических фильмов, обозначенных в данном исследовании, обретает выражение прежде всего перспектива памяти, с ее взысканием исторической правды, поиском смысла человеческого бытия.

В задачу диссертации входит выявление, методологическое обозначение актуальных проблем исторической памяти в российском кинематографе второй половины XX – начала XXI веков. Определение роли историзма как условия авторского кинотворчества в историческом кино и, непосредственно, в практике ряда художников, исходя из анализа традиции как одного из источников духовного мира режиссера.

Животворящий, впечатляющий опыт исторического кинематографа времен «оттепели» до сих пор, по мнению диссертанта, может служить (и послужит) примером не только личного мужества и творческой отваги мастеров экрана, но и целенаправленного художественного результата. «Тихий Дон», «Андрей Рублев», кинороман «Я пришел дать вам волю», сумевшие воплотить образы исторической реальности, сохранить их от

конъюнктурной ретуши, воссоздать историческое пространство, – эти выдающиеся творения киноискусства исследуются в проекции из прошлого в настоящее.

На фильмы, упоминающиеся в тексте, приведены основные фильмографические данные в составленном по алфавитному принципу списке. В него внесены осуществленные игровые и документальные картины и даже в одном случае нереализованная постановка («Степан Разин» В.Шукшина). Упоминаемые в тексте нереализованные замыслы и проекты в список не включены («Жанна д'Арк» Г.Панфилова, «Грибоедов» Н.Михалкова и др.).

Часть ссылок на опубликованные и рукописные источники, снабженных библиографическими данными или архивными номерами, даны в сносках на соответствующих страницах исследования. Примечания ко всем главам и разделам работы приведены в конце основного текста.

СТЕПЕНЬ РАЗРАБОТАННОСТИ ТЕМЫ.

НОВИЗНА ИССЛЕДОВАНИЯ

Диссертация вскрывает независимость подлинного киноискусства от господствующих идеологических догм и представлений. В задачу работы входило также выделение духовных традиций в историческом кино, связанных с поиском нравственных смыслов бытия, человеческой жизни и опровергающих стереотипы и стандарты мышления. Для массового зрителя важным источником понятий об истории России, в том числе допетровской Руси, является кинематограф игровой. Историки порой упрекают экран в относительности этих понятий, специально подчеркивая преднамеренность кинематографических трактовок. Спектр отношений киноискусства с отечественной историей широк, и

представленный труд не претендует на его полное освещение. Заявленная тема диссертации ранее киноведением не ставилась, христианские аспекты экранного отражения русской истории ранее не исследовались.

Методологической основой данной работы является киноведческий подход, рассматривающий историческую тематику в отечественном киноискусстве, включая творчество отдельных его представителей, с точки зрения совокупности всех взаимосвязанных с ним видов искусства, а также междисциплинарный подход, где киноведческий анализ дополняется теоретическими выводами науки истории, философии, богословия, культурологии, литературоведения и проч.

Обнаруживая различные аспекты влияния традиционной русской культуры и религиозной философии на творчество авторов исторических фильмов, в данной диссертации акцентируются работы П.Флоренского, С.Булгакова, К.Леонтьева, И.Ильина, посвященные категориям исторического времени и пространства в художественной культуре, труды Н.Бердяева, раскрывающие основные положения русской экзистенциальной философии. Исследования в области славистики, византологии, древнерусского искусства Д.Лихачева, В.Лазарева, М.Алпатова, И.Грабаря; труды и размышления, посвященные эстетике кино С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, Р.Юренева, С.Герасимова, Н.Зоркой, А.Тарковского, В.Шукшина, а также работы Г.Прожико, Л.Рошаля, Л.Мальковой, В.Листова, исследующие особенности экранного документа; историков В.Пашуто и Ю.Полякова, раскрывающие сущность отношений науки истории и киноэкрана.

Кроме того, в диссертацию включены фрагменты творений христианских мыслителей А.Хомякова, И.Киреевского, Вл.Соловьева, В.Розанова, Антония Сурожского. Современная богословская мысль представлена именами митрополита Иоанна, о. Владислава (Свешникова), о. Александра (Шаргунова).

Важным источником информации по теме были для диссертанта исследования и публикации киноведа и критиков А.Караганова, С.Фрейлиха, Л.Зайцевой, В.Гусева, П.Палиевского, В.Утилова, Л.Джулай и других.

За годы, прошедшие с начала нового столетия, исторический кинематограф по-прежнему привлекает научный интерес отечественных исследователей. Проблеме отражения российской истории на киноэкране посвящен, в частности, насыщенный информацией научный сборник «Экранизация истории: политика и поэтика». Большое значение в кинонауке приобрел выход монографии К.Огнева «Реалии истории в зеркале экрана» (2003).

Огромную ценность представляет справочная литература по выбранной теме: каталоги Госфильмофонда РФ; сборники НИИ киноискусства; «Кинограф»; монография-справочник В.Семерчука «Христианский кинословарь. 1909-1919»; каталоги МКФ славянских и православных народов «Золотой Витязь» (13 выпусков), в создании которых диссертант участвовал.

Новизна исследования заключается в предложенной теме научного труда, которая в нашем киноведении не ставилась, не представляла столь объемного сочетания исторического киноискусства с междисциплинарными областями научного знания и культуры, с философией и, подчеркнем особо, – многовековой христианской мыслью.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ РАБОТЫ

В современном киноведении существует потребность анализа творчества мастеров кинематографа с точки зрения актуальной культурной тенденции. Данное исследование предлагает попытку анализа творчества

создателей исторических фильмов на основе базовых понятий и ценностей традиционной отечественной культуры. Подобный подход может быть применен при исследовании творчества кинорежиссеров, в произведениях которых основные составляющие многовековой русской культуры выражены в должной мере.

Практики кино, студенты и слушатели кинофакультетов найдут пользу в труде автора по предмету многолетних изысканий.

Главные положения диссертации были представлены в разное время и в разных жанровых формах в научной и литературно-критической печати, начиная с 1979 года, – статья «Героический народный характер» в сб. «Кино и время» (вып.2, 1979).

По одному из разделов работы опубликована монография «Кинематограф Василия Шукшина» (1984), исследовательская часть которой была напечатана журналом «Волга» (1978, № 10). Монография переведена на чешский язык (Прага, 1988).

По теме диссертации опубликованы книги «Воспитание историей» (1987, 12 а.л.) и «Перспектива памяти» (2004, 10 а.л.). Материалы диссертации были использованы автором при публикации научных и литературно-критических статей, глав в историях кино и учебнике для студентов вузов, при чтении спецкурса на сценарно-киноведческом факультете ВГИКа (2002, 2006), в выступлениях за рубежом (Франция, ГДР, Чехословакия, Румыния, Болгария, Израиль, Греция).

Под традицией понимается прежде всего содержательное начало, воплощающее в себе идею сакрального достоинства художественного творчества. В основе традиции – преемственность, передача духовных и художественных ценностей в руки творцов, которые возвращают эти ценности в мир искусства в форме конкретных произведений в соответствующей художественной форме.

Диссертант рассматривает традицию как один из главных

побудительных компонентов творческого познания. По существу без нее невозможна плодотворная кинематографическая деятельность мастеров исторических жанров. При этом традиционная культура и богословское наследие являются фундаментом национального духовного богатства. При помощи исторической памяти осуществляется нравственное, патриотическое, эстетическое, религиозное воспитание зрителей, передача базовых ценностей новым поколениям.

Основным направлением работы является исследование *историзма художественного мышления*, воплощенного в конкретных произведениях отечественного киноискусства. К *традиционным духовным ценностям* в данной связи можно отнести соборность, самоограничение, приоритет идеального – над материальным, жертвенности и долга – над эгоизмом и потребительством, любви и справедливости – над правом сильного. Понятие «историзм» применительно к кинематографическому творчеству следует рассматривать не только как обращение к историческому жанру, но и как качество авторского анализа запечатлеваемых моментов прошлого и современности.

Таким образом, автор делает вывод, что российская история и духовные традиции в контексте кинематографического творчества – это не педантичное иллюстрирование исторических событий или биографий реально существовавших людей, не модернизация прошлого в абсолютной проекции собственного «я» художника, не эгоцентризм в тысячелетней книге теней, но постижение народного бытия в его многогранной, подчас драматической диалектике, несущей печать Божьего присутствия.

Предложенное М.Бахтиным понятие о хронотопе (в переводе с греческого – «времяпространство») позволяет с достаточной степенью точности применить метод историзма к восприятию фильмов исторических жанров.

АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ

В основе диссертации лежит авторская монография «Перспектива памяти» – работа, выполненная в секторе современного советского кино и отделе неигрового кино Научно-исследовательского Института киноискусства, утвержденная к печати Ученым советом института. Монография издана в 2004 году.

Представленный текст дополнен и отредактирован в соответствии с общими требованиями, предъявляемыми к диссертационным исследованиям. Диссертация обсуждалась на расширенном заседании отдела неигрового кино НИИ киноискусства и была рекомендована к защите.

Апробация научных взглядов автора проходила практически все годы работы в НИИ киноискусства (с 1974 г.). В 1974-1984 годах диссертант разрабатывал тему «Кинематограф Василия Шукшина», параллельно принимая участие в ежегодных обзорах текущего кинопроцесса. Монография «Кинематограф Василия Шукшина» вышла из печати в 1984 году. Книга переведена на чешский язык (Прага, 1988). В 1985-1991 годах автор занимался исследованием заданной Институтом темы «Шолохов и кино». Часть текста исследования вошла в монографию «Перспектива памяти».

Тема «Российская история и духовные традиции в контексте кинематографического творчества» разрабатывается автором на протяжении 25 лет. Результаты исследований отражены в книге для учащихся «Воспитание историей» (1987), книге «Недаром помнит вся Россия. 1812 год и киноэкран» (1988), монографии «Ложь и правда киноэкрана. Духовные традиции против мистификаций» (была в плане выпуска издательства «Искусство» на 1992 год, но так и не увидела свет).

С образованием отдела неигрового кино связана специализация

диссертанта на историко-духовных аспектах православного документального кинематографа. Одновременно автор являлся участником научных сборников отдела, ежегодных обзоров неигрового кино России. Свои концептуальные взгляды диссертант выражал в научной и периодической печати (список публикаций по теме диссертации приводится ниже), выступал с докладами и сообщениями на различного рода кинематографических мероприятиях – конференциях, симпозиумах, дискуссиях, круглых столах и проч.

Активный участник кинофестивального движения (Всесоюзные кинофестивали 1974-1985 гг.), автор непосредственно участвовал в организации МКФ славянских и православных народов «Золотой Витязь» в 1992 году. Формировал программы, редактировал каталоги, входил в жюри, вел круглые столы ежегодного МКФ «Золотой Витязь» с 1992 по 2006 год.

В 1979-1991 годах был членом Совета по исторической прозе СП СССР, в 1997 году являлся членом Экспертного совета по неигровому кино Министерства культуры РФ. С 1977 по 1991 год был составителем и автором ежегодника «Экран» (издательство «Искусство»). С 1997 года преподает во ВГИКе – и.о. доцента кафедры киноведения.

СТРУКТУРА ИССЛЕДОВАНИЯ

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Примечаний, Фильмографии, списка литературы, которая прямо или косвенно послужила подспорьем автору в представленной работе, и списка публикаций по теме исследования.

Историзм художественного мышления – условие авторского кинотворчества. Поэтому для настоящей диссертации закономерно

обращение к ряду выдающихся авторских игровых картин и уникальному блоку документальных фильмов (последних 20 лет) – с аналитической целью выявления подлинного историзма, включающего в себя глубинное, внепартийное понимание национальной истории, многовекового бытия народа и тех основных питающих духовных традиций, которые сопровождали и закрепляли российский путь в круговерти мировой цивилизации.

Основным методологическим принципом соискатель избрал опору на непосредственно кинематографические тексты. Автор обращается к фильмам (сценариям, замыслам), где художники поднимаются до уровня философско-аналитического восприятия исторического опыта, не забывая при этом о художественном оформлении своих произведений.

Диссертация находит единое киноведческо-аналитическое решение на уровне композиционной логики. Автор не следует хронологическому порядку, оперируя материалом картин разных отрезков кинопроцесса. Логика размышлений приводит к свободной концептуальной форме исследования, дополняющего прежние и нынешние представления о российском историческом фильме.

Во *Введении* подробно освещаются актуальность темы, изученность вопроса, цель исследования, новизна и практическая значимость научной работы, а также собственные определения выводов из представленной диссертации.

Глава 1 посвящена кинематографическому образу исторического времени допетровской Руси. Рассматриваются особенности его воплощения, выясняются тесные и необходимые контакты кинотворцов с исторической наукой, современными, деидеологизированными представлениями об историческом прошлом России. Поднимается теоретическая и практическая проблема феномена вымысла и его соотношения с документами, фактами.

Глава 2 диссертации посвящена прояснению понятия правды реальной истории. Современное сознание не является внеисторичным. Историческая интерпретация связана с выявлением конкретных обстоятельств осознаваемой художником эпохи. Историзм мышления включает в себя требование демифологизации истории. При этом оно не соблазняется концептуализацией идеи прогресса. Историческим фоном анализа предстает Россия начала XX века.

Глава 3 посвящена рассмотрению, научному анатомированию уникального явления в российском кинематографе рубежа XX–XXI веков – православного документального экрана. Практически впервые в киноведении проводится комплексный анализ этого феномена. Здесь же предпринят анализ литургического опыта игрового кино последнего периода, показавший известную тягу кинематографистов к извечным христианским ценностям.

В *Заключении* подводятся основные итоги исследования. Сквозной нитью проходит идея плодотворного, осознанного сохранения духовных традиций российской истории, продолжения и развития духовных ценностей более чем тысячелетнего исторического пути народа, России.

Такова общая схема исследования, положенная в основу структуры настоящей диссертации.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* к диссертации определяется предмет исследования и обосновывается общий подход к нему, очерчены главные идеи работы.

Подробно освещаются актуальность темы, изученность вопроса, приводятся существенные высказывания об историческом кинематографе художников экрана, а также рассматриваются позиции ведущих

отечественных киноведов, занимавшихся проблемами развития и особенностей исторического кино в России. Подчеркивается практическая значимость работы, выделены собственные определения выводов из представленной диссертации.

В *первой главе* «Духовный порыв как реализация исторической личности» рассматривается исторический отрезок в жизни нашей страны – период «оттепели», дается характеристика кинематографической ситуации, которая сопутствовала процессу развития исторического кино.

В *первом разделе* «Исторический смысл религиозно-философского образа» подчеркивается, что чувство историзма – это показатель зрелости культуры. «Воспитывает не только историческая память в своем городе или в своем селе, – воспитывает человека его страна в ее целом», – указывал академик Д.Лихачев⁶. Самопознание нации базируется на фундаменте исторического опыта. Так что культура (не исключая, конечно, искусства экрана), своими средствами выражая и формулируя это самопознание, не может обойтись без раздумий об историческом бытии народа. Период начала и середины 60-х годов прошлого века, а именно этот период исследуется в первой главе, был отмечен признаками повышенного внимания отечественной культуры к историческому прошлому.

Параграф «Истоки замысла фильма «Андрей Рублев» выбирает материалом для исследования шедевр А.Тарковского (1966) – один из самых значительных исторических фильмов отечественного киноискусства.

Тарковский, определяя свой путь, опережает на этом направлении тогдашнее литературоведение. Не отказываясь от атрибутов эпохи, воспроизводя дух времени даже в деталях, художник приходит к освещению важнейших закономерностей исторического процесса не через «генеральную линию развития общества», а через кинематографическое

выражение духовных традиций. Средневековая культура Руси была соткана из христианства по преимуществу. Правда жизни народа заключалась в горячей вере в Покров. «Куликово поле, вдохновенное и подогвленное у Троицы (монастырь преп. Сергия Радонежского. – Ю.Т.), было пробуждением Руси как народа исторического», – подчеркивал о. Павел Флоренский⁷.

Фильмом «Андрей Рублев» отечественное кино осознает себя как важную, необходимую часть культуры общенациональной, с тысячелетней памятью, отмеченной высокой животворящей энергией. Интерпретация прошлого выразила современное отношение Тарковского к историческому опыту, показала эффективность художественного использования современных ему исторических и искусствоведческих знаний, накопленных мужественным поколением отечественных ученых.

Выбор режиссера – делать фильм о Рублеве – был глубоко субъективен. Но он был обусловлен состоянием определенной культурной среды, теми обстоятельствами времени, при которых формировался замысел. Характер интереса, проявленного Тарковским к прошлому, окрашен уважением к таким сторонам, оттенкам исторического процесса, какие долгие годы находились в тени, а то и вовсе не изучались официальной наукой, не отражались в произведениях искусства.

Отечественное кино фильмом о Рублеве вновь обратилось к жизни Древней Руси, а ведь эта жизнь разворачивалась на протяжении нескольких столетий. Кинематограф не знал подлинно исторических картин после «Ивана Грозного», так заявил С.Герасимов⁸.

«Андрей Рублев» делался как фильм исторический. Он соотносится с исторической достоверностью. Фильм отразил живую жизнь Средневековья, доказал высоту древнерусского гуманизма, вывел на экран реальную личность. Причем такую личность, которую надо было освободить от налета мифологичности, постепенно скрывшего сущее.

Рублев – художник XX века.

Это не парадокс диссертанта, это факт русской культуры. В тексте соискателя восстановлена хронология этого научно-реставрационного процесса, он объясняет и показывает, откуда Тарковский черпал живую воду для своего фильма.

В 1904 г. был расчищен первый рублевский шедевр – «Троица», после чего стала возможной реконструкция творчества древнерусского художника. В 1918 г. был найден гениальный Звенигородский чин. Автор показывает, как реставрация русского художественного Средневековья привела в «оттепельные» годы к реабилитации русского художественного Средневековья. К концу 50-х годов подвижническим трудом ученых и реставраторов были выявлены, изучены и введены в культурный обиход великолепные памятники древнерусской живописи, скульптуры, зодчества, прикладного искусства.

Широко празднуется в 1960 г. 600-летие Рублева. В Третьяковской галерее открывается юбилейная выставка художника – итог многолетнего труда историков искусства и реставраторов. В день победы на Куликовом поле – 21 сентября – был открыт Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева.

Тогда-то и появляется у выпускника ВГИКа Тарковского мысль о создании фильма о Рублеве. Вгиковец подал заявку на «Мосфильм» в 61-м году, еще до съемок «Иванова детства». Диссертанту важно показать в этой части работы, насколько духовные традиции русской истории и культуры влияли, воздействовали на Тарковского.

Живопись Древней Руси была сращена с жизнью – такая точка зрения доказывалась в тогдашних работах историков искусства, реставраторов. Она была принята режиссером (особенно проявлена в киноновелле «Страшный суд»). Наследие Рублева, при всем чуде духовной интенсивности, ценно и тем, что запечатлело конкретное историческое

время.

Тарковский понял, что историческая задача сводилась к политическому единству русских земель и, во-вторых, к необходимости полной независимости от ига Золотой Орды. Образ Рублева, художника эпохи национального возрождения, можно было по-настоящему постичь лишь на историческом фоне рубежа XIV-XV веков.

В фильме Тарковский представил княжескую власть как силу, во многом чуждую подлинному искусству. Режиссер выразил свое отношение к проблеме «творчество и власть»: это взгляд современного художника, отстаивающего творческую свободу от внешнего принуждения. Выдвинутые Тарковским этико-философские идеи актуализировали фильм. Власть, видящая в творце лишь послушный инструмент, – порочна и безнравственна.

Тарковский открыл фильм сценой полета безымянного мужика – так была заявлена тема таланта народа. Режиссер прибег к художественному прочтению судьбы своего героя, решился на реконструкцию, новаторскую для отечественного исторического кинематографа. Историко-эстетическая концепция, вышедшая из благодатной почвы тогдашней русской культуры, художественно состоялась благодаря блистательному таланту личности, вобравшей в себя опыт нашей истории.

Летопись дважды говорит о Рублеве: в 1405 и 1408 годах. Скончался Рублев на исходе января 1430 года. Тарковский завершает действие фильма 1423 годом, оставляя героя на пороге создания им «Троицы». Режиссер принимает гипотезу о раннем пострижении Рублева в монахи, не разделяя мнения о его светском происхождении. Ни литература, ни театр, ни кино до Тарковского не обращались к образу Рублева. Искусство художника, его личность и судьба изучались наукой: историей и искусствоведением. Тарковский пришел к своему шедевру через памятники иконописи и фрески, через ценности христианства, вековой

опыт церковного искусства и духовных традиций.

В параграфе «Осмысление истории А.Тарковским» диссертант доказывает правду показа в фильме исторической реальности, движение рублевской эпохи выглядит поступательным. Это время укрепления национального сознания. Право художника на творческий домысел автор отстаивает при анализе киноновелл «Набег» и «Молчание». Здесь же обозначаются косвенные литературные источники творческих догадок Тарковского.

Снова подчеркивается момент животворного воздействия на фильм историко-культурного пространства тогдашней русской культуры. Ансамбль Андроникова монастыря, выдающийся памятник рублевской эпохи, был закончен реставрацией в 1960 г. Спасский собор (1427), возможно построенный самим Рублевым, обрел первоначальный вид. Благодаря подвигу реставраторов, Тарковский смог снять всю киноновеллу «Молчание» в стенах Андроникова монастыря, где был похоронен монах-иконописец Рублев.

Диссертант напоминает еще о фактах культуры того «оттепельного» времени, которые отразились в фильме Тарковского. Замечательные псковские художники-реставраторы Б.Скобельцын, В.Смирнов, А.Семенов – в условиях непростого окружения – завершили восстановление древнего Псково-Печерского монастыря, законсервировали легендарную Изборскую крепость. Выдающиеся историко-архитектурные памятники стали съемочной площадкой для Тарковского. Снимал режиссер и отреставрированный Дмитровский собор во Владимире. В заключительной новелле фильма – «Колокол» режиссер разворачивает свое действие на фоне Покровского монастыря в Суздале. Древнерусский архитектурный ансамбль был восстановлен именно к этому периоду – середине 60-х годов. Таким образом, динамика реставрационной науки отразилась на экранной образности фильма, способствовала и результативно помогла

пластическому (исторически верному) решению киношедевра. Национальный колорит, являясь достижением древнерусской культуры, обеспечил историческое обаяние экранного ряда.

Параграф «Идеал – умозрение в красках» показывает, что фильм ответил на множество актуальных вопросов, связанных с рождением и эволюцией русского гуманизма, великой национальной культуры с ее могучими духовными традициями: художник и народ, художник и власть, художник и долг, художник и время, художественный идеал и диалектика эпохи.

Автор рассказывает о трудной судьбе фильма. Не только госаппарат и партийные бонзы оказывались противниками «Андрея Рублева». Критиками картины стали, к примеру, видные деятели культуры – Д.Лихачев, А.Солженицын, И.Шафаревич, И.Глазунов, историк А.Зимин. Последний говорил, что в фильме народ показан как быдло.

Тарковский возражал: «Мы изображали далекую от нас эпоху и живших тогда людей для того, чтобы выразить самые гуманные мысли, необходимые сегодня»⁹. Идеал – это умозрение в красках. Шедевр Рублева «Троица», возникающий в цвете в эпилоге фильма, – это преодоление злой розни мира сего, пользуясь словами преп. Сергия Радонежского. Духовный порыв как реализация исторической личности – вот что такое «Троица» для Тарковского.

Второй раздел «Героический народный характер» посвящен исследованию многолетней работы В.Шукшина над неосуществленным фильмом «Степан Разин» («Я пришел дать вам волю»).

В *параграфе* «Замысел фильма «Степан Разин» вновь поднимается теоретический и практический вопрос о необходимости и плодотворности тесной связи кинематографа с исторической наукой. Духовный порыв как реализация исторической личности притягивал к себе творческое внимание Шукшина-художника. Историзм художественного мышления

как система экранной образности находил конкретные формы.

Мысль о сценарии окрепла у Шукшина приблизительно к 1963 г., когда АН СССР завершила издание фундаментального трехтомного сборника документов о восстании Разина. Наша историческая наука получила возможность в полном объеме исследовать крупнейшее народное движение XVII века. Как и Тарковский со своим «Андреем Рублевым», так и Шукшин со своим «Степаном Разиным» опирался на фундамент исторической науки. Знание исторических документов, умение ценить их достоинство, чувствовать их внутреннее содержание и меру правды – обязательное условие для кинематографиста, обратившегося к опыту прошлого своего народа. Такой вывод делает диссертант.

XVII век в русской истории богат колоритными, по-своему сильными личностями, имена их хранит память Отечества. Но Шукшин предпочел все-таки Разина, свалившего (по слову писателя) «бородатую, разопревшую в бане лесовую Русь». Шукшин подчеркивал, что в истории, в событиях, в народной памяти выдвинула Разина громадная, чисто русская любовь к простым людям, его заступничество. Фильм о Разине представлялся Шукшину главным делом его жизни.

Опираясь на текст киноромана «Я пришел дать вам волю» и на размышления самого Шукшина о будущей картине, автор проводит исследование шукшинского замысла, контуров фильма, образного ряда, центральных идей, осмысляет задачи художника по воплощению исторических персонажей. Восстанавливается мучительная, мужественная борьба Шукшина за свое детище, так и не родившееся на свет. Приводятся документы, сохранившиеся в архиве мастера. Фильм должен был сниматься в двух сериях, охват событий – с момента восстания и до казни Степана в Москве. События эти подсказывали и определяли жанр – трагедия. Шукшин задумывал запустить фильм в производство в августе 1974 года.

Для кинотеории два исторических произведения (сценарий и кинороман) Шукшина представляют обильный материал. Шукшин отчасти подтверждает теоретическое рассуждение Тарковского: «Художник имеет право обращаться с материалом, даже историческим, как ему вздумается, на мой взгляд. Нужна концепция, которую он высказывает»¹⁰.

Концепцию Шукшина можно назвать историко-теоретическим открытием. Почему Разин прочно пойман народной памятью? Потому что он ответил крестьянской боли, он – крестьянский заступник. Шукшин начинает свой сказ о Разине, когда его прошлое позади. Художник берет зрелого Степана, оставляя «за кадром» его рост.

Бердяев замечал, что религиозная формация русской души выработала некоторые устойчивые свойства, в частности способность нести страдания и жертвы во имя своей веры, какова бы она ни была, устремленность к трансцендентному. В несостоявшемся фильме Шукшин попытался доказать значение внутренней свободы личности.

Обретение человеком душевной свободы, приобщение к душевному празднику – заветный мотив литературных и кинопроизведений Шукшина. Щемящее чувство воли – оно неотвязно преследует Разина. Но трагедия мятежного атамана, по Шукшину, в том, что добыть свободу, праздник можно лишь ценой крови: своей и чужой. Не имеет существенного значения степень непосредственного знакомства Шукшина с трудами русских философов начала и середины XX века. По метафизическому выводу И.Ильина, человек должен сопротивляться злу силою. Но сопротивление злу, по Ильину, – нравственная трагедия.

В параграфе «Еще раз об историческом замысле В.Шукшина» говорится, что художник искал в русской истории характер сугубо героический, активный, сочный в своих жизненных проявлениях, искал широкую, нерастраченную душу. Силу образа Степана в художественной системе киноромана синтезируют правда характера и правда истории.

Диссертант проводит сравнительный анализ прежде написанных романов «Разин Степан» А.Чапыгина и «Степан Разин» А.Злобина и фильма «Степан Разин» И.Правова и О.Преображенской (1939) с кинороманом Шукшина, выявляя новизну шукшинских мотивов внутренней свободы и совести. Двойную трагедию Разина кинохудожник видит в конечном недоверии Степана к мужикам, черным лапотникам, не умеющим драться в бою, как обученные войне донские казаки. Сам Шукшин показал вторую ипостась национального характера – способность народа к возмущению, к бунту (первая – вековечно терпеть, как Рублев).

Мотив жертвенности, весьма значимый в творчестве Шукшина («Калина красная»), мощно звучит в киноромане «Я пришел дать вам волю». Соискатель обнаруживает его в контексте проявленного в творчестве художника отношения к смерти (киноновелла «Думы» в фильме «Странные люди»). С точки зрения диссертанта, в последнем кинопроизведении мастера «Степан Разин» тема смерти обрела бы подлинно христианское, эсхатологическое звучание.

Состояние ухода по ту сторону бытия уже не подразумевает у Шукшина мрачной безысходной бездны («Думы»). Даже мятежный атаман, бесконечно согрешивший перед Богом, в состоянии – по вере Шукшина – узреть на закате своей земной жизни свет небесный и, тем самым, обрести шанс на Спасение.

Вторая глава «Историзм мышления – условие авторского кинотворчества» посвящена прояснению понятия правды реального прошлого. Историческим фоном анализа предстает Россия начала XX века.

Раздел «Художественный мир Шолохова и кино» посвящен хронике публикации глав романа «Тихий Дон», ставшего источником трех киновариантов. Первой экранизацией первой части романа стал фильм вышеупомянутых И.Правова и О.Преображенской «Тихий Дон» (1930).

Диссертант воспроизводит драматические страницы травли

Шолохова, обвиненного в антиисторизме за третью часть своего произведения. Правов и Преображенская были исключены из ассоциации РРК. Уроки первой шолоховской экранизации были поучительны для кинопроцесса второй половины XX века.

Раздел «С.Герасимов: постижение логики истории» посвящен научному расследованию того, какое значение приобрела для российского исторического кино экранная трилогия С.Герасимова «Тихий Дон» (1957-1958). Режиссер обратился с предложением об экранизации Шолохова еще в 1939 г. Реализовать свое намерение Герасимову разрешили только в период «оттепели».

Автор доказывает, что кинотрилогия «Тихий Дон» является не просто экранизацией литературного первоисточника, но полноправным историческим фильмом. Произведение Герасимова концептуально, вбирает в себя исторические реалии выбранного для экранного воплощения времени. Прототипами многих шолоховских героев были реальные лица – взводные, партийные руководители на Дону, казачки с хуторов, командиры кавполков, атаманы Войска Донского, делегаты съезда фронтовиков, красногвардейцы. Автор обращается к ряду архивных документов тех лет, свидетельствам участников событий.

Без «Тихого Дона», без осмысления его опыта дальнейшее самостоятельное движение было бы движением налегке, объяснял Герасимов. В годы экранного «Тихого Дона», «оттепели», подлинную картину всенародной трагедии – трагедии Гражданской войны – показал также Г.Чухрай. «Сорок первый», несомненно, не просто вторая экранизация повести Б.Лавренева (первая – Я.Протазанова в 1927 г.), а исторический фильм (1956). Историзм мышления Чухрая сказался в создании кинообраза всероссийской трагедии, братоубийственной бойни.

Для Герасимова, с помощью Шолохова, было важным понять и показать объем трагедии революционного слома, лишение человека права

на жизнь. Шолоховский гуманизм наносил ощутимый удар большевистской мифологии о правоте красного террора – от троцкизма до сталинизма. Понятие «миф» превратилось в отрицательный стереотип отечественной критики. Соискатель понимает, что идеологическое наполнение не тождественно мифу, но само развитие, поступательное движение истории, духовное содержание национальной культуры подразумевали свободу от политизированного мифотворчества советского периода российской истории, внутри которой творилось киноискусство. Мифы пеленой застилали перспективу памяти.

Экзегеза, правдивое толкование неясных, темных пятен в исторических событиях на Дону первой четверти XX века позволило Герасимову снять запоминающуюся киноэпопею, дающую ключ к пониманию кровавых последствий Октябрьского переворота.

Режиссер строил свой киномир не по законам тогдашней услужливой исторической науки, представленной именами схоластов-академиков, а по законам художественной правды Шолохова. Жажда историзма в те годы «оттепели» становится формой деятельного противостояния всякого рода искажениям и «исправлениям» прошлого, ради каких бы целей они ни предпринимались.

С Григорием Мелеховым пришел на экран необычный герой, неизвестный ранее тип личности. Григорий не был образцом преданности революционным идеалам или мерилom человеческой нравственности. По законам исторической и человеческой правды Герасимов показал Мелехова изнутри и внутри небывалого исторического слома, на перепутье эпох, когда тысячи тысяч участников кровавой драмы еще не знали, каков будет исход. Когда и он сам, красный или повстанец, донской казак Мелехов, а не кто-то за него, делал решающий шаг.

Автор называет три киноварианта «Тихого Дона». Третий, снятый в десяти сериях для итальянского ТВ С.Бондарчуком, зритель пока не видел.

По необъявленным до сих пор причинам готовый фильм находится в сейфе неаполитанского владельца оригинала. Автор имеет информацию о картине только от встреч с покойным С.Бондарчуком, из бесед с А.Хамраевым, В.Дмитриевым, И.Скобцевой.

Во *втором разделе* «Актуальность исторического фильма» рассматривается проблема духовного содержания историко-биографического жанра.

В *параграфе* «Сын человеческий Лев Толстой» приводятся слова К.Леонтьева: люди, поставленные особым Божьим даром на ступень славы, должны помнить, что всякая книга, ими подписанная, может судиться не только как произведение мысли и поэзии, но и как нравственно-гражданский поступок¹¹. Автор в этой связи вспоминает фильм Я.Протазанова «Уход Великого Старца» (1912). Актуальность сюжета тогда не вызывала сомнений. Основной целью исследования выбрана кинодиалогия С.Герасимова «Лев Толстой» (1985).

Уход великого старца из Ясной Поляны – это нравственно-гражданский поступок. Духовное развитие общества в целом идет не по философии Толстого, кинорежиссер это прекрасно знает. Поэтому-то в фильме подчеркнут момент усталости проповедника. Толстой стар, очень утомлен, радетье добра. Однако духовное совершенствование каждой, осознавшей собственное «я» личности может и должно поддерживаться творчеством, судьбой писателя – это Герасимов тоже зрителю показывает. Фильм – явление серьезного историко-культурного значения.

Сценарист и режиссер, исполнитель главной роли – С.Герасимов творит авторский кинематограф, демонстрируя историзм художественного мышления. Главное, режиссер не старается приподняться над великим человеком или подправить его с позиций «зеркала русской революции». Толстой показан на экране в работе мысли, в потоке самоанализа. Диссертант подчеркивает, что фильм требует умственной работы и от

зрителя. Тем он и актуален, этот фильм, что в исторический период бездуховности большинства российского общества взывал, звал к нравственному совершенству личности, указывал на тьму коллективного бессознательного, по времени накрывшую Россию сразу после создания и проката фильма.

Автор обращается к исторической психологии, к мемуаристике, дневникам участников яснополянской драмы, к литературе о Толстом. Великий писатель не только вписывается в эпоху как ее художник и печальник, но и возвышается над ней. Он переступает за черту своего времени, потому что за его личностью проглядывает вечность. В контексте нашей современности Толстой – даже на экране – выступает действительно «глыбой».

В параграфе «Интуиция или ситуация» важен подход исторического кинематографа к гигантской фигуре Петра I. Диалогия С.Герасимова «Юность Петра» и «В начале славных дел» (1980) явилась «чистой» экранизацией романа А.Н.Толстого «Петр I», не более. Но она кажется историческим фильмом рядом с предвзятыми, надуманными картинами А.Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976) и Ю.Ильенко «Молитва за гетмана Мазепу» (2002). В них интуиция художника была принесена в жертву политической ситуации: сработала виртуальная модель о России как пьяном медведе и похотливом хаме.

В третьей главе «Христианская этика и опыт киноэкрана на рубеже XX–XXI веков» диссертант преимущественно анализирует уникальное явление российского киноискусства – православный документальный кинематограф, возраст которого не достиг еще 20 лет.

Актуализация истории. Историзация актуальности. Эти два встречных потока, нарастая, пересеклись в общественном сознании конца 1980-х годов. Документальное кино отреагировало на эти процессы, в частности, тем, что заметно усилилось внимание к историческому жанру,

ранее находившемся на периферии задач и интересов документального кинематографа.

Православие надо рассматривать как историческую религию России, формообразующую конфессию державы. Другие мнения ведут к одному обрыву – в бесплодную дискуссию, то есть к расплывчатому словоблудию и «демократической» всеядности. Православие (раннее христианство тоже) представляет собой гигантский сгусток исторического опыта народов, прошедших путь в несколько столетий. Отечественное кино (XX век) имело с Православием сверхнеприятные отношения.

Тема – российская история и духовные традиции в контексте кинематографического творчества – со всей полнотой раскрывается в фильмах православного документального кино. Православие – это тысячелетняя история России. Православие – это тысячелетние духовные традиции, питающие жизнь сегодня и завтрашнюю жизнь.

В *разделе* «Правдой и верой» автор фиксирует год рождения российского православного кино – 1988-й. Это год празднования 1000-летия Крещения Руси. Киноискусство откликается созданием двух полнометражных документальных фильмов: «Под благодатным Покровом» Б.Карпова и «Храм» В.Дьяконова. Многоуровневые фактологические обобщения приобрели перспективу памяти. Сразу возникла закономерная потребность экранного воплощения современной деятельности Православной Церкви. Кинематографисты буквально ринулись навстречу такому велению времени, запечатлев в кадрах Историю.

В *параграфе* «Храм – начало этапа» проводится подробный анализ фильма «Храм». Режиссер картины пытается понять веру через духовный опыт личности. Кроме знаменитого сельского батюшки о. Николая, зрителю показывают на экране владимирского священника о. Дмитрия (отца 16 набожных детей). Монаха Зенона, великолепного церковного

живописца. Настоятельницу Пюхтицкой обители игуменью Варвару. У каждого свой личный опыт и единая вера. Каждый благодарен жизни и славит жизнь в Боге. Фильм передает духовное здоровье, а не болезнь Церкви.

«Храм» приступил к порогу целой области отечественной кинодокументалистики. Теоретически определить, что такое православный документальный фильм, – довольно сложно. Историзм мышления того или иного кинематографиста ведет его к пониманию исторической глубины Православной Церкви, к осознанию Ее исторической миссии в становлении, державном развитии России, духовном наполнении жизнедеятельности многих поколений, всего народного потока на протяжении десяти с половиной столетий. Христианское творчество начинается и даже почти все заключается в строительстве нового творения из самого себя. Православный кинематограф в лучших картинах не искажает, не манипулирует. Словом для цитатного подкрепления собственных мыслей и соображений. Не просто общегуманистический пафос, который отличает лучшие произведения отечественного документального кино, а утверждение христианской этики ставится во главу угла православным кинохудожником. При этом общегуманистический пафос оказывается включенным в образную систему православных фильмов, по крайней мере не вычеркивается.

Итак, православный документальный фильм – это выраженное через экран, для массового сознания, указание пути к Спасителю нашего мира. Вот тут-то чрезвычайно важен историзм мышления. Кинематографист, обогащенный нравственным чувством, желает блага России и ее народу. Православие исторически определило наш путь, и попытки заблокировать этот эволюционный процесс, зачастую жесточайшие и кровавые, приводили страну к безднам террора, беззакония и духовной нетерпимости.

В параграфе «Черная» суббота и вера» диссертант напоминает о некоторых атеистических государственных акциях, в освещении которых принимали участие советские кинодокументалисты.

Истоки коммунизма лежат в отпадении от Бога. Соискатель обращается к фильму В.Рыжко «Истина и костер» (1992), который носит подзаголовок «Храм Христа Спасителя». Впервые на отечественном экране была столь подробно показана общенародная трагедия: подготовка к взрыву Храма-памятника и тот акт вандализма, который произошел в «черную» субботу, 5 декабря 1931 года, когда по приказу Московского горкома партии был стерт с лица земли Храм Христа Спасителя – достояние истории и России.

О гонениях на Русскую Церковь, преследованиях священнослужителей рассказывается в фильмах Д.Делова «Отец» (1993), В.Шкурко «Надеющиеся на Тя, да не погибнем» (1994), А.Торгало «Я вас избрал» (1995).

Раздел «История в образах культуры» посвящен пониманию, отражению и толкованию иконописного образа на документальном экране.

Неигровое кино, являясь частью светской культуры, причисляло иконопись к феноменам определенной эпохи живописного стиля. Авторы фильмов (в большинстве своем это режиссеры научно-популярного кино) считали, что русская иконопись закончилась на исходе XVII века, главным образом благодаря радикальным реформам Петра Великого. Икона понималась как известный этап культурного развития страны. Такой взгляд, в общем-то, весьма высоко расценивавший икону, объективно закреплял иконопись за областью культуры, но забирал ее у Церкви живой и действующей.

Параграф «Покров – символика кинорежиссуры» значительно расширяет значение иконописного образа. В картине «Под благодатным Покровом» Б.Карпова икона рассматривается в трех аспектах: как

памятник российской истории, как художественная ценность и как духовный знак Православия. Режиссер перечисляет имена художников, которых Церковь причислила к лику святых.

П.Флоренский называл каждую богородичную икону светлым пятном на земле. На Руси особо почитались изображения Пресвятой Богородицы. Св. князь Андрей Боголюбский в XII веке устанавливает праздник – Покрова Богородицы. Фильм «Под благодатным Покровом», многократно показывая в кадре иконописные образы, приходит к итоговой мысли – спасительный Покров Божией Матери простерт над Россией.

В *параграфе* «Икона на документальном экране» диссертанта интересует новый взгляд кинематографистов на иконописный образ.

Для киноведческого анализа привлекаются фильмы Т.Васильевой «Слово о земле русской» (1988), В.Дьяконова «Боже, освети нас Лицем Твоим» (1995), М.Халиной «Мой век, мой крет, моя любовь» (1995), Ю.Шиллера «Грешный человек» (1997), В.Матвеевой «Умозрение в красках» (1994), Т.Карповой «Вечные тайны» (1999) и другие.

Раздел «Престол Православия» посвящен современной христианской жизни в России, документированной неигровым киноискусством.

Раздел состоит из *трех параграфов*: «Христианство и кино», «Кинообраз владыки» и «Православный священник». Особое внимание диссертант уделяет противостоянию кинодокументалистов заезжим миссионерам – в этом аспекте рассматриваются фильмы В.Кузнецова «Предчувствие» (1993) и Л.Кузнецовой «Златоуст из Потеряевки» (1995).

Духовные традиции российской истории, тесно, неразлучно связанные с христианской этикой, с удивительной внутренней силой воплощались в личностях наших современников – митрополита Санкт-Петербургского Иоанна и митрополита Антония Сурожского. К достижениям православного документального кино соискатель относит фильмы В.Шкурко «Освящение престола» (1994) и В.Матвеевой

«Встреча» (1995). Владыка – это незаурядная личность, вместившая в свои сердце и душу вековой опыт народа, литургическую тайну христианства, живое чувство сострадательной любви. У обоих владык судьбы складывались в драматических обстоятельствах исторического времени, оба с мистической помощью сподобились благодати, оба были молитвенниками за Россию, духовными учителями сотен людей.

К особому разряду соискатель относит фильмы, создающие образ современного священника. Белинский в «Письме к Гоголю» судил: поп на Руси есть представитель обжорства, скупости, низкопоклонничества. В средствах массовой информации до сих пор уверяют: мы выбрали не ту религию, нам надо сдирать с себя десять веков. Правду о конкретных людях, русских священниках передают документальные фильмы Б.Криницына «День субботний» (1994), «Претерпевшие до конца» (1997), В.Шкурко «Крещение» (1998), С.Лосева «Храм души человеческой» (1995), И.Зайцевой «Мученики и исповедники» (1994), Г.Гатаулиной «Дневник сельского иеромонаха» (2000), И.Бессарабовой «Остовъ» (2002), В.Рыжко «Небесный ангел» (2003) и другие. «Нечего и говорить, что священство было – сгущенный во многих поколениях русский национальный тип», – итог подвел А.Солженицын¹².

В *параграфе* «Хлеб и вино согласия» диссертант выявляет традиционные христианские мотивы в игровых фильмах на рубеже XX–XXI веков.

Предпринят анализ литургического опыта игрового кино последнего периода, показавший известную тягу кинематографистов к извечным христианским ценностям. «Мать земля, – говорил о. Сергей (Булгаков), – из тебя произрастает хлебный злак и виноградная лоза, коих плод в святейшем таинстве становится Телом и Кровью Христовой»¹³.

Литургия, вкушение хлеба и вина любви и согласия – древнейшая духовная традиция христианства. «Ибо Плоть Моя истинно есть пища, и

«Кровь Моя истинно есть питие» (Ин. 6, 55). Впервые мотив литургии диссертант обнаруживает в фильме Тарковского «Ностальгия» (1984).

В поле зрения автора – фильмы А.Сокурова «Одинокий голос человека» (1988), П.Чухрая «Запомните меня такой» (1988), В.Огородникова «Барак» (1999), М.Аграновича и О.Янковского «Приходи на меня посмотреть» (2000), А.Рогожкина «Кукушка» (2000) и другие. Историческая духовная традиция, проявленная в фильмах, обнаруживает энергию христианского сознания их создателей. Христианская этика доказывает жизнестойкость исторических ценностей, столь важных для современной культуры.

В *Заключении* подводятся основные итоги исследования. Сквозной нитью, как подчеркивает автор, через весь диссертационный текст проходит идея плодотворного, осознанного сохранения духовных традиций российской истории, продолжения и развития духовных ценностей более чем тысячелетнего исторического пути народа, России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А. Полн. собр. соч. в 10-ти т. – М.: Гослитиздат, 1958, Т.10. С.871.

² Рошаль Л. От истины момента к моменту истины-2.// В сб.: Российское кино. Вступление в новый век. – М.: Материк, 2006. С.15.

³ Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. – М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. С.130.

⁴ Пашуто В. Кино и отечественная история. //«Искусство кино», 1980, № 2. С.36.

⁵ Малькова Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. – М.: Материк, 2002. С.3.

- ⁶ *Лихачев Д.* Заметки о русском. // «Новый мир», 1980, № 3. С.25.
- ⁷ *Флоренский П.* Троице-Сергиева Лавра и Россия. // В сб.: Троице-Сергиева Лавра. – Сергиев Посад, 1919. С.83.
- ⁸ *Герасимов С.* Сложная простота. // Экран 1971-1972. – М.: Искусство, 1972. С.50.
- ⁹ *Тарковский А.* Архивы. Документы. Воспоминания... С.286.
- ¹⁰ Сб.: Творчество Андрей Тарковского. – М.: ВНИИК, 1990. С.9.
- ¹¹ *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. – М.: Республика, 1996. С.334.
- ¹² *Солженицын А.* Двести лет вместе. – М.: Русский путь, 2002. С.274.
- ¹³ *Булгаков С.* Свет Невечерний. – Сергиев Посад, 1917. С.38.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. – 17,5 а.л.
- Воспитание историей. – М.: Просвещение, 1987. – 14 а.л.
- Перспектива памяти. – М.: Материк, 2004. – 10 а.л.

Статьи и публикации в научных сборниках и периодических изданиях:

1. *«Тихий Дон»* // В кн.: Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003. – 0,4 а.л.
2. *«Андрей Рублев»* // В кн.: «Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003. – 0,4 а.л.
3. *«Тихий Дон»* // В кн.: Шедевры русского кино. – М.: Андреевский флаг, 2000. – 0,4 а.л.
4. *«Андрей Рублев»* // В кн.: Шедевры русского кино. – М.: Андреевский флаг, 2000. – 0,4 а.л.
5. *«О героическом характере. Замысел фильма В.Шукшина «Степан Разин».* // В сб.: Кино и время. Выпуск 2. – М.: Искусство, 1979. – 1 а.л.
6. *Василий Шукшин.* // В кн.: История отечественного кино (Учебное пособие для студентов вузов). – М.: НИИК, 2005. – 0,5 а.л.
7. *Художественный мир Шолохова и киноэкран.* // «Литература в школе», 1989, № 2. – 0,8 а.л.
8. *Исторический фильм А.Тарковского* // В сб.: Художественный мир современного фильма. – М.: ВНИИК, 1987. – 1,5 а.л.
9. *Право выбора.* // В сб.: После взрыва. – М.: Андреевский флаг, 1995. – 1 а.л.
10. *Хлеб и вино согласия.* // В сб.: Экранизация истории: политика и поэтика. – М.: Материк, 2003. – 1 а.л.
11. *«Сорок первый»* // В кн.: Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003.

– 0,4 а.л.

12. *«Золотой Витязь»*. // «Наш современник», 1993, № 6. – 0,8 а.л.

13. *Крутой мужик*. // «Наш современник», 1997, № 12. – 0,7 а.л.

14. *Ум собери и соедини с душой*. // «Наш современник», 2001, № 4. – 1 а.л.

15. *Памяти Саши Сидельникова*. // В сб.: После взрыва. – М.: Андреевский флаг, 1995. – 1 а.л.

16. *Хлеб и вино согласия*. // «Москва», 1990, № 10. – 1 а.л.

17. *«Борис Карпов: «Есть сознание»*. // В сб.: Документальное кино эпохи реформаторства. – М.: Материк, 2001. – 0,75 а.л.

18. *Исторический фильм*. // В кн.: Советское кино. 70-е годы. – М.: Искусство, 1984. – 1 а.л.

19. *Уроки гуманизма*. // В кн.: Экран-87. – М.: Искусство, 1987. – 0,5 а.л.

20. *Грани героической темы*. // В кн.: Экран-83/84. – М.: Искусство, 1986. – 0,5 а.л.

21. *Былинное время Руси*. // В кн.: Экран-81/82. – М.: Искусство, 1984. – 0,2 а.л.

22. *Снова об историческом фильме*. // В кн.: Экран-80/81. – М.: Искусство, 1983. – 0,5 а.л.

23. *Диалог историка и кинокритика*. // В кн.: Экран-79/80. – М.: Искусство, 1982. – 0,5 а.л.

24. *«Тихий Дон» С.Герасимова*. // В кн.: Экран-88. – М.: Искусство, 1988. – 0,3 а.л.

25. *«Дорога к «Храму»*. // В кн.: Экран-90. – М.: Искусство, 1990. – 0,2 а.л.

26. *О современном историческом фильме*. // «Наш современник», 1987, № 10. – 1 а.л.

27. *Рожденный Россией. Борис Карпов*. // «Молодая гвардия», 1998, № 4. – 1 а.л.

28. *Солоницын и Тарковский.* // «Русский телеграф» (г. Таллин), 1998, № 44. – 0,5 а.л.
29. *Страсти по Андрею.* // «Встреча», 1992, № 8. – 1 а.л.
30. *Постижение истории.* // «Звезда», 1977, № 9. – 1 а.л.

Из фондов Российской национальной библиотеки