

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА (Санкт-Петербург)
СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ФЕДЕРАЛЬНОГО
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ЦЕНТРА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ (Санкт-Петербург)
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ПЕТРА ВЕЛИКОГО
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОНД ПОДДЕРЖКИ СОЦИОГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ «ИНТЕРСОЦИС»

РУССКИЙ ЛОГОС — 2: МОДЕРН — ГРАНИЦЫ КОНТРОЛЯ

Russian Logos — 2: Modernity — Limits of Control

*Материалы международной философской конференции
25–28 сентября 2019 г.*

Санкт-Петербург
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
2019

*Конференция проведена при финансовой поддержке
фонда «Русский мир» (грант №2146Гр/П-195-19).*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Председатель — проф. С. И. Богданов (ректор РГПУ им. А. И. Герцена).

Проф. Р. В. Светлов, проф. В. В. Головин, проф. В. В. Козловский, проф. Д. К. Богатырев, проф., академик РАН Ю. С. Васильев, проф. С. В. Кулик, проф. А. А. Грякалов, проф. Б. И. Пружинин, проф. Т. Г. Щедрина, проф. Т. Оболевич (Польша), о. Вл. Зелинский (Италия), проф. З. Плашинкова (Словакия), проф. К. Ичин (Сербия), проф., академик РАО А. А. Корольков, проф. В. И. Стрельченко

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Сопредседатели — А. В. Малинов, О. Н. Ноговицин.

Р. Г. Браславский, О. Ю. Гончарко, В. А. Егоров, К. А. Ермилов, Н. Б. Иванов, И. В. Кузин, И. Н. Мочалова, С. В. Орлов, И. А. Протопопов, А. А. Сеницын

Русский логос — 2: Модерн — границы контроля. Материалы международной философской конференции, Санкт-Петербург, 25–28 сентября 2019 г. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — 688 с.

ISBN 978-5-8064-2760-2

В издании представлены материалы международной философской конференции «Русский логос — 2: Модерн — границы контроля», прошедшей 25–28 сентября 2019 г. в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), Социологическом институте Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской Академии Наук (Санкт-Петербург), Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургском государственном политехническом университете Петра Великого.

Конференция является второй в рамках проекта «Русский логос» и в 2019 г. посвящена русскому модерну (первая «Русский логос: Горизонты осмысления» состоялась в Санкт-Петербурге в 2017 г.). Тематическое пространство конференции задано вопросом о соотношении традиции и того «нового» в мышлении, искусстве, политике, что являет внутренний нерв и создает поле творческого напряжения в исканиях русских философов, писателей, художников, общественных деятелей конца XIX — первой половины XX в. В этих исканиях сущностная для модерна идея гения, что сам себе ставит границы и тем самым испытывает границы общественного вкуса вплоть до предельной авангардной идеи коллективного революционного творчества масс, нашла свое, вероятно, наиболее радикальное воплощение. Снова обратиться к осмыслению этого опыта — задача, которую участники проекта решают на разнообразном материале, философии, литературы, искусства, политики, культовых практик религии и ее отрицания, в широком тематическом поле исследований перехода от до-революционных модернистских моделей мысли к революционным и постреволюционным («золотое десятилетие» — 1920-е гг.), включая опыты «нового мышления» и «новой поэзии» уже в рамках реализованной тотальности советского государства (1930–1940-е).

Материалы сборника представляют интерес для специалистов по философии, филологии, истории, литературоведения, искусствознания, логики, социологии, политологии, психологии и для всех, кто интересуется современным творческим состоянием отечественной мысли.

ББК 87

© Редакционная коллегия, 2019

© С. В. Лебединский, дизайн обложки, 2019

© Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2019

ISBN 978-5-8064-2760-2

ние того, что является фантазматическим, внутренним для субъекта, и внешнего, Реального, иного: «Таким образом, Зона — это не чисто ментальное фантазматическое пространство, в котором человек встречает (или на которое проецирует) истину о себе, но (подобно Солярису в романе Лема) материальное присутствие, Реальное абсолютно Другого пространства, несовместимого с правилами и законами нашей вселенной» (Жижек 2014, 200). Этой Зоне можно уподобить тягучую материальность длащегося времени и материальность зияющих временных разрывов, создающие специфический опыт аудиального и визуального восприятия фильмов Тарковского и Сокурова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Жижек С. (2014) *Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология*. Екатеринбург: Гонзо.

Ортега-и-Гассет Х. (1991) «Дегуманизация искусства». *Эстетика. Философия культуры*. М.: Искусство.

Ямпольский М. (2001) *О близком (Очерки немиметического зрения)*. М.: Новое литературное обозрение.

Ямпольский М. (2003) «Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова». *Киноведческие записки*. № 63. [Электронная версия.] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/182/>.

Žižek S. (2006) *The Pervert's Guide to the Cinema* [Video]. Directed and produced S. Fiennes; writer S. Žižek. UK; Austria; Netherlands. — 150 min.

АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ СИДОРОВ / Aleksei Sidorov

Кандидат философских наук, доцент

Санкт-Петербургский государственный университет / St. Petersburg State University
alex_m_sidorov@mail.ru

ПРАВОСЛАВНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ ТАРКОВСКОГО¹

Orthodox anthropology in the Tarkovsky's cinema

Keywords: cinema, Christianity, Orthodoxy, anthropology, holy foolishness, Andrei Tarkovsky.

Abstract: The article is devoted to the analysis of the work of Andrei Tarkovsky in terms of his involvement in the Orthodox tradition. One of the most important features of Russian Orthodoxy is the phenomenon of holy foolishness. The reproof of iniquity

¹ Статья написана при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

and the sinfulness of the world in paradoxical and enigmatic speeches and actions, that characteristic of holy foolishness, has retained its significance in secular culture. In Tarkovsky's films, characters appear repeatedly that embody the archetype of the holy fool, which indicates the director's commitment to the paradoxical Christian anthropology of the incarnation that fills his films with conflicts of spirit and matter.

Ключевые слова: кинематограф, христианство, православие, антропология, юродство, А. Тарковский.

Тарковский, наряду с Дрейером или Бергманом, относится к небольшому числу выдающихся режиссеров, сосредоточенных на религиозных проблемах. Как пишет Дж. Робинсон, в работе «Сакральный кинематограф Андрея Тарковского», «Тарковский считается религиозным режиссером... Среди европейских и русских режиссеров 1960–80-ых годов, Тарковский был необычен своей верой в Бога и спасительную силу духовной веры... Андрей Тарковский не делал секрета из своих религиозных верований, и религиозные темы находятся в центре его творчества. Тарковский был захвачен вопросами веры, чистоты, праведности, добра и зла, сомнения, страдания и жертвы. В случае Тарковского понятия веры и надежды получены непосредственно из христианства» (Robinson 2006, 261–262). Можно добавить, что, возможно, центральная тема поздних фильмов Тарковского связана не просто с христианством, но с православной традицией — это тема юродства.

На протяжении столетий феномен юродства оставался одной из наиболее заметных особенностей православия и важным аспектом русской национальной идентичности. В своих первоначальных формах юродство, как и многие другие явления русской православной духовности, находилось под сильным влиянием византийского христианства. Парадоксальное поведение юродивого выявляло противоречие между глубокой христианской правдой и обыденной жизнью. Можно сказать, что юродство возникает как ответ на потребность сохранения предельной интенсивности духовного поиска, когда христианство становится государственной религией и превращается в рутину. На Руси юродство появилось в XI в. и с тех пор оказывало огромное воздействие на культуру. Несмотря на сложное отношение церкви к юродивым, их парадоксальное поведение имеет библейское оправдание в Послании апостола Павла к Коринфянам, где говорится о безумии и юродстве христианина с мирской точки зрения.

В секулярную эпоху воплощения парадигматического образа «глупца во Христе» появляются в светской русской культуре. А. М. Панченко в известной работе «Юродивые на Руси» говорил о светском варианте юродства, возникшем в петербургский период, с которым связана «бескомпромиссная совестливость русской классики, которая не устала обличать зло и кривду, торжествующие в жизни» (Панченко 2000, 354). Наверное, самым очевидным примером является творчество

Достоевского, во всех главных произведениях которого присутствуют персонажи, подобные юродивым своим парадоксальным и противоречивым поведением. Следы юродства как традиции противостояния официальному статус-кво сохранялись и в советской культуре.

Также как Достоевский в XIX в., Андрей Тарковский в XX переосмысливал традицию юродства как средоточия духовной жизни. Как утверждает Р. Эфирд, «интеллектуально стимулирующие и откровенно духовные фильмы Тарковского содержат различные повторения архетипа юродивого» (Efird 2014, 2). В «Сталкере», последнем фильме Тарковского, снятом в СССР, образ юродивого становится центральным. «В «Пикнике» Стругацких образ сталкера — образ бравого, лихого парня, первоклассного проводника в зону. В произведении Тарковского от Рыжего Рэдрика не остается и следа. Известно, что Стругацкие несколько раз переписывали сценарий и каждый раз режиссер его браковал. Не устраивал его именно образ главного героя. На вопрос «Кто же вам нужен?» он ответил: «Юродивый»» (Барицкий 2014, 13–14). В фильме его называют юродивым и блаженным. Предельная интенсивность его духовной жизни в сочетании с внешностью и поведением изгоя, вызывает у окружающих впечатление сумасшествия или одержимости. Подобно двум последующим фильмам, «Сталкер» создает эсхатологическое настроение и атмосферу юродства, в которой подлинное духовное осознание и моральный пафос сочетаются с материальными искажениями и болезненными личными особенностями.

Многие из существенных черт Сталкера переносятся в кинокартины «Ностальгия» и «Жертвоприношение», которые были сняты уже за границей. Но при перемещении юродивого в Италию и Швецию, его образ становится гораздо более темным и тревожным. Миссия указания на вечность в конечном мире сохраняется, но гнетущее беспокойство достигает в них предела и перерастает в безумие и опасность, далекие от приторных провокаций агиографических юродивых или даже кроткого поугостороннего поведения Сталкера. По мере того, как режиссер усиливает апокалиптический дискурс, более явный за границей, чем в любом из фильмов советского периода, за исключением последнего, поступки персонажей, воплощающих архетип юродивого, становятся все более резкими и экстремальными, приводя в итоге к сценам трагического абсурда.

И. И. Евлампиев отмечает сходство Доменико, персонажа «Ностальгии» со Сталкером. «Как и Сталкер, Доменико в глазах людей является сумасшедшим, однако это как раз то состояние «не от мира сего», благодаря которому человек становится причастным к Истине и в отличие от всех «нормальных» видит близость приближающейся вселенской катастрофы» (Евлампиев 2012, 367). Известный специалист по феномену юродства С. А. Иванов называет в числе признаков юродства не

просто экстравагантное поведение, кажущееся безумным или вызывающим, но и «отсылку к иной реальности» (Иванов 2005, 9). Вероятно, сходство с традиционными юродивыми привлекает русского писателя Андрея Горчакова к странному итальянцу. Во всяком случае, В. Джонсон и Г. Петри, авторы книги о кинематографе Тарковского, утверждают, что Доменико лишь номинально итальянец, а по сути, принадлежит русской духовной традиции. «Подобно Сталкеру, Доменико имеет много черт русского юродивого...» (Johnson, Petrie 1994, 161). Горчаков отождествляет себя с Доменико и по указанию своего наставника предпринимает для спасения мира явно бессмысленное действие переноса зажженной свечи через бассейн Св. Екатерины. В этом навязчивом и казалось бы необъяснимом поведении проявляется не только один из ключевых аспектов юродства, но и фокус позднего творчества Тарковского, по мнению С. Жижека, — мотив искупительной жертвы в виде бессмысленного, бесполезного поступка или ритуала, такого как переход через бассейн со свечой или поджог собственного дома, «возвращающего смысл в нашу земную жизнь» (Жижек 2014, 205).

Задача, которую Доменико дает Горчакову, явно похожа на тот непостижимый навязчивый ритуализм, который делал поведение юродивых загадочным для зрителей. Р. Эфирд вспоминает по этому поводу Симеона из Эмессы, волочившего за собой дохлую собаку, или Прокопия Устюжского, который всегда носил с собой три кочерги. Самоожжение Доменико происходит на городской площади — типичной сцене для обличения мира, погрязшего в грехах, из истории юродства. Страстная, апокалиптическая и, в конечном счете, нелепая тирада Доменико о духовном и моральном вырождении современного общества перед редкой толпой зевак и неумелое самоубийство, на которое прохожие не обращают внимание, лишены всякого пафоса, и, по мнению Жижека, благодаря этому Тарковский поднимается над «дешевым религиозным обскурантизмом» (Жижек 2014, 208). Тем не менее, Жижек считает жертвоприношения Тарковского фальшивыми, истолковывая их как добровольную кастрацию во имя Большого Другого (восстановления смысла мира). Любопытно, что в нелепых материальных подробностях, снижающих трагический пафос действий, Жижек видит невольную деконструкцию идейного замысла режиссера самой кинематографической текстурой.

Но можно посмотреть на это противоречие иначе. Э. Ауэрбах в знаменитой книге «Мимесис» доказывал, что углубление реализма в европейской литературе по сравнению с Античностью, связано с невозможным в античном искусстве смешением высокого и низкого стилей, трагических и возвышенных событий с самой приземленной повседневностью. А образцом для этого смешения был образ Христа. «...Бог воплотился в человеке самого низкого социального положения, жил на

земле среди обычных людей, в самых низких и обыденных условиях, претерпел самую позорную по земным понятиям казнь...» (Ауэрбах 1976, 61). Жизнь юродивого с этой точки зрения является подражанием Христу, а в ситуации Боговоплощения проявляется парадокс воплощения субъекта как такового — бесконечного (духа) в конечных формах. Поэтому христианская и пост-христианская антропология парадоксальны. В православной культуре интенсивность осознания парадокса субъекта воплотилась в традиции юродства, и то, что Жижек считает невольной деконструкцией в фильмах Тарковского, можно истолковать как свидетельство глубокой причастности режиссера к этой традиции.

Грядущий апокалипсис становится доминирующей темой «Жертвоприношения», а загадочный саморазрушительный ритуализм находит в фильме еще одно обескураживающее выражение. Друзья называют главного героя Александра князем Мышкиным (кстати, Тарковский много лет вынашивал замысел экранизации романа «Идиот» — еще одно подтверждение того, что сравнение Тарковского с Достоевским не случайно, но основано на следовании традиции христианской антропологии в мире «после смерти Бога»). Александр ставит перед собой мессианскую задачу, аналогичную заявленной Доменико — спасти мир от гибели посредством странного действия. Герой сжигает свой дом и оказывается в психиатрической лечебнице. Оба фильма заканчиваются огнем, безумием и самопожертвованием. Но при этом в фильме также есть элементы трагикомедии воплощения, которые позволили Жижеку сформулировать критическую дилемму поздних фильмов Тарковского — противоречия между идеологическим проектом героя и подрывным кинематографическим материализмом. Но, как уже говорилось, в связи с теорией Ауэрбаха, возможно речь идет не о неосознаваемой дилемме, а о неустранимом парадоксе воплощения, несоответствия и неразделимости материи и духа, наглядно воплощенного в образах юродивых.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ауэрбах Э. (1976) *Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе*. М.: Прогресс.

Барницкий Д. (2014) «*Сталкер*» — путь священника. Опыт богословского прочтения фильма Андрея Тарковского. М.: Изд-во Сестричества во имя святителя Игнатия Ставропольского.

Евлампиев И. И. (2012) *Художественная философия Андрея Тарковского*. 2-е изд. Уфа: ARC.

Жижек С. (2014) *Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология*. Екатеринбург: Гонзо.

Иванов С. А. (2005) *Блаженные похабы. Культурная история юродства*. М.: Языки славянских культур.

Панченко А. М. (2000) «Юродивые на Руси». Панченко А. М. *О русской истории и культуре*. М.: Азбука. С. 337–345.

Efrid R. (2014) «The Holy Fool in Late Tarkovsky». *Journal of Religion and Film*. Vol. 18. Iss. 1. P. 1–25.

Johnson V., Petrie G. (1994) *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press.

Robinson J. M. (2006) *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon Publishing.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ СИНИЦЫН / Alexander Sinitsyn

Кандидат исторических наук, доцент

Русская христианская гуманитарная академия (Санкт-Петербург) /

Russian Christian Academy for the humanities (St. Petersburg)

Санкт-Петербургский государственный университет / St. Petersburg State University

aa.sinizin@mail.ru

СОЛЖЕНИЦЫН CONTRA ТАРКОВСКИЙ: СПОР О РУССКОМ ЛОГОСЕ, МОДЕРНИЗАЦИИ ИСТОРИИ И ПРИНЦИПАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОШЛОГО

Solzhenitsyn *contra* Tarkovsky:

A dispute on the Russian logos, modernization of history, and the principles of artistic representation of the past

Keywords: Andrei Tarkovsky, “Andrei Rublev” film, A. I. Solzhenitsyn, Russian logos, history and culture, cinematography, artist and historian, the duty of art, interpretation, modernization, artistic representation of the past.

Abstract: In October 1983, A. I. Solzhenitsyn wrote an essay “A film about Rublev” (published in 1984), where he castigated A. A. Tarkovsky’s film “Andrei Rublev” (Mosfilm, 1966). The Russian political writer defiantly accused the renowned Russian film director of exploiting the theme of Russian history to wrench the truth at the behest of ‘contemporary educationalism’. A. I. Solzhenitsyn’s review of the film was fierce, rant and categorical: Tarkovsky sports “a false-Russian ‘style’”, seeks to “vent his resentment of the Soviet realities tangentially”, to “graphically allude to today’s realities”, thereby accommodating history to the frame of the current demand”; the director is accused of “pouring scorn on and humiliating of the Russian history”, of ‘heartlessness, cruelty, exaggerated symbolism, and so on and so forth. 1984–1985 saw a clash of two grand personalities of the 20th century, the two artists and thinkers who by a twist of fate found themselves ousted from their homeland. It was not only a dispute on the medieval Russia and the Russian character but also a clash of attitudes toward the Russian history in general (in her legendary past and her topical present). It was not only a “battle for history”; first and foremost, it was a dispute on the place and role of the creative artist (a writer, painter, and director), a dispute on the duties of art. Both the authors had their own perceptions of Russia, their own attitudes toward religion and the Church, their views on art, culture, history and the aims set by the artist in his handling of the historical material. In his brief essay, Solzhenitsyn brought