

*Дарья Ростиславовна Невская**

Латвия

«ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ ЛИЧНОСТЬЮ» И «ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ» КАК УСЛОВИЯ ВОЗВРАЩЕНИЯ К БОГУ (К РЕЦЕПЦИИ ХРИСТА-ЧЕЛОВЕКА В ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ 1960–1970-Х ГОДОВ)

Большинство известных экранизаций романа М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита* решали проблему режиссерского тщеславия – поставить этот странный, «закатный роман» так, чтобы затмить предшественников и угодить поклонникам «лебединой песни» Булгакова. Но появление в 1972 году первой и наиболее оригинальной экранизации польского режиссера Анджея Вайды *Пилат и другие. Фильм на Страстную пятницу* сигнализирует об иных мотивах постановки и иных режиссерских задачах¹. Безусловно, этот фильм нельзя рассматривать вне обществен-

* Доктор филологии (Dr. Philol.), специалист по русской культуре и литературе, Рига.

¹ В том же году известный югославский режиссер Александр Петрович (1929–1994) обращается к экранизации *Мастера и Маргариты*. Судьба режиссера не менее сложна, чем судьба главного героя его фильма – драматурга Максудова, автора пьесы о Христе и Пилате. Награжденный на югославском национальном кинофестивале, фильм стал причиной травли режиссера, как считалось, по указу советских властей. В 1973 году Петрович за антикоммунистические воззрения был уволен из Белградской киноакадемии и вынужден был эмигрировать в ФРГ, а его фильм по роману Булгакова не дошел до российского зрителя даже в период перестройки.

но-политического и культурно-исторического контекстов 1960–1970-х годов. Нельзя не учитывать, что фильм появился на волне почти революционной трансформации / либерализации идей в Европе и активного вовлечения в процесс переоценки ценностей европейской молодежи. То время было отмечено расцветом леворадикалистских, нонконформистских настроений, которые нашли свое отражение в студенческих волнениях 1968 года («красная весна») в Европе, в уничтожении фашизма «черных полковников» в Греции (1967–1974 гг.), а также в ультраправом и ультралевом терроре. В Советском Союзе 1960–1970-е годы были связаны как с надеждами на либерализацию общественно-политической ситуации в стране после мрачной эпохи сталинизма, так и с разочарованиями, постигшими «шестидесятников» уже в первые годы правления Брежнева. И еще следует признать, что упомянутые нонконформистские и леворадикалистские тенденции удивительным образом совпали с очередным периодом возвращения людей к вере, к Богу². Этот период, сменивший время антирелигиозного фанатизма хрущевской поры в СССР и умеренного отношения к вере в Европе, совпадает с окончанием «оттепели», началом советского диссидентского движения и движения американских хиппи. Об этом необъяснимом явлении в духовной жизни постхрущевской эпохи свидетельствуют в своих воспоминаниях протоиерей и миссионер Александр Мень, церковный писатель и диссидент Анатолий Левитин, философ, священник Владимир Зелинский, «обращенная Советского Союза» Татьяна Горичева³. Свидетели и участники событий

² О способности веры возрождаться всякий раз, когда уже нет никакой надежды и от «христианства остается только оболочка», писал английский философ Г. К. Честертон в 1925 году в книге *Вечный человек*: «Мы знаем сами, как окончательно и полно утратило общество свою веру, не отменяя обрядов, как люди поголовно становятся агностиками, не смещая епископов. И еще мы знаем, как случилось чудо – молодые поверили в Бога, хотя его забыли старые. Когда Ибсен говорил, что новое поколение стучится в двери, он и думать не мог, что оно стучится в церковные врата. Да, много раз – при Арии, при альбигойцах, при гуманистах, при Вольтере, при Дарвине – вера, несомненно, катилась ко всем чертям. И всякий раз погибали черти. Каким полным и неожиданным бывало их поражение, мы можем убедиться на собственном нашем примере.

Чего только не говорят об Оксфордском движении и католическом возрождении во Франции! Но почти никто не говорит о самом очевидном их свойстве – полной неожиданности. Они поразили, более того, озадачили всех, словно река потекла вспять и даже вверх, в гору. Вспомните книги XVIII и XIX столетий. Всем было яснее ясного, что река веры вот-вот оборвется водопадом или, на худой конец, разольется дельтой безразличия. Даже спокойное ее течение показалось бы чудом, невысказанным, как ведовство». Г. К. Честертон, *Пять смертей веры*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter06.html>>.

³ Воспоминания А. Мень, собранные французским писателем Ивом Аманом, подтверждаются в его книге *А. Мень – свидетель своего времени* (Москва 1994) и другими

тех лет указали на несколько признаков возвращения советского человека к христианскому мировоззрению:

Вот еще знак того, что отношение к религии изменилось: «коммунистические» надгробные памятники в форме пирамиды или обелиска, увенчанные пятиконечной звездой, в эти годы вышли из употребления. На кладбищах почти над всеми свежими могилами вновь стали появляться кресты. В конце 70-х гг. в СССР внезапно появился новый обычай: массы людей стали ездить на Пасху на кладбища. В Москве, например, дошло до того, что городским властям пришлось организовывать специальные рейсы автобусов. Многие проявляли все возрастающий интерес к йоге, парапсихологии, аномальным явлениям, неопознанным летающим объектам, астрологии, оккультизму, ко всему тому, что представляет собой суррогат веры... Стало очевидным, что религия больше не является достоянием старых необразованных женщин. Молодежь, интеллигенция, не только женщины, но и мужчины тоже обратились к Богу⁴.

К Богу в 1960-е годы в СССР обратилась и новая интеллигенция. С. Аверинцев упоминает и другой важный источник интереса к христианству – книги. И если бытовая культура умирает безвозвратно, то у книжной культуры, по мнению Аверинцева, есть способность воскресать:

Не найдя достаточной укорененности в нарушенной жизненной связи поколений, не всосав веру с «молоком матери», читатель книг, переходящий от одной книги к другой и приведенный ими к святой Книге книг, может получить укоренение в небесах⁵.

В качестве подтверждения своей мысли С. Аверинцев приводит пример из своего детства, когда четырнадцатилетним мальчиком обнаружил в библиотеке своих родителей припрятанный экземпляр запрещенной *Дьяволяды* (1925) М. Булгакова, который он «читал и перечитывал, запомнив чуть ли не наизусть»⁶. В числе книг, подготовивших Аверинцева к восприятию христианства, были книга М. В. Алпатова об Андрее

современниками эпохи возвращения советских людей к Богу в 1960–1970-е гг.: В. Зелинский, *Приходящие в Церковь*, в кн.: *La Presse libre*, Paris 1982; С. Адашев, *Побелевшие нивы* (неизданная рукопись); А. Э. Левитин-Краснов, *О положении Русской Православной Церкви*, «Вестник РСХД» 1970, № 95–96; Т. Горичева, *Мы, обращенные Советского Союза*, «Nouvelle Cité» 1983. Цит. по второму изданию: Ив Аман, *Брежневские годы*, в кн.: он же, *Отец Александр Мень. Христов свидетель в наше время*, Москва 1995 (2000), <<http://www.alexandrmn.ru/books/aman/aman06.html>>.

⁴ Ив Аман, *Брежневские годы*...

⁵ С. С. Аверинцев, *Обращение к Богу советской интеллигенции в 60–70-е годы*, «Община XXI век» 2002, № 9, <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/obr_bg.php>.

⁶ Там же.

Рублеве и *История византийской живописи* В. И. Лазарева. А в числе друзей юности будущего ученого были

[...] умники вроде бы советской формации, которые еще сохраняли канон круга обязательного чтения, куда входили, например, основные романы и статьи Мережковского, которые вычитывали из Гегеля соображения о роли христианства в становлении идеи личности⁷.

Путь к Библии и к миссионерству замечательного лондонского проповедника Антония Блюма также начался, по словам Аверинцева, «с его обращения в четырнадцатилетнем возрасте, без всякого религиозного воспитания и на фоне катастрофической судьбы русского беженства», и все

[...] произошло как результат попытки прочесть Евангелие от Марка, предпринятой не только без всякой подготовки, но и с намерением раз и навсегда разделаться с религией, отделаться от нее. Он был наедине с Евангелием, он читал – и непосредственно убеждался в реальном присутствии Христа⁸.

И, наконец, вывод Аверинцева, к которому подводит история обращения Антония Блюма, очень важен для раскрытия темы нашей статьи: «Сколько юношей советской поры, уловленных в галилейские сети чтением книг, узнавали себя в этом рассказе!»⁹.

Среди книг, способствующих приобщению советской интеллигенции к христианству, можно назвать и роман М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, впервые опубликованный в купированном виде в 1966–1967 годах в журнале «Москва».

Книжный путь к Богу в 1960–1970-е годы проходит параллельно, иногда пересекаясь, с дорогой духовных исканий хиппи. В конце бурных 60-х в Америке стало набирать силу неконформистское пацифистское антимеркантилистское движение хиппи. Хиппи увлекались восточными религиями и медитацией, боролись против загрязнения окружающей среды и войн. Важно отметить, что это движение, несмотря на свою контркультурную составляющую, не было движением антихристианским. Более того, в среде хиппи, которых часто сравнивали с Христом¹⁰, формирова-

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Проблемам отношения хиппи к Иисусу Христу посвящена глава книги Джона Каминска *Иисус Христос был хиппи* из его книги *Путь хиппи* (John Kaminski, *The Way of The Hippie*). Оригинал доступен: <http://www.gnosticliberationfront.com/jesus_christ_was_a_dirty_hippy.htm>; русский перевод: <ru-hippy.livejournal.com/1187700.html>.

лось движение «фриков от Иисуса», продвигавших идеи Христа¹¹. Для некоторых людей путь к Христу был извилист, на нем могла оказаться не только йога, книга, но и фильм, как, например, в случае с Александром Огородниковым, сыном коммуниста, родившемся в СССР в 1950 году:

Он пришел к вере, увидев фильм Пазолини *Евангелие от Матфея* на просмотре в Московском институте кинематографии, где он учился и откуда его не замедлили исключить. Антиконформизм привел его к жизни хиппи. Затем он крестился в православной церкви и организовал религиозно-философский семинар. Это была группа молодых неопитов. Они регулярно собирались, дабы усовершенствовать свои познания в области религии, но, главное, им страстно хотелось жить «христианской общиной, соединенной любовью»¹².

Следует признать, что неконформистские тенденции в общественно-политических взглядах, поддержанные искусством и литературой, во многом способствовали возвращению этого поколения к вере. Позволю предположить, что в 1960–1970-е годы поиск Бога обернулся для многих новообращенных или просто любопытствующих осознанием исключительно человеческой, «тварной» сущности Христа, и следствием такого осознания являлось желание приладить / примерить свое мировосприятие и дела к его жизни и деяниям. Происходило ли при этом снижение образа Христа? С теологической точки зрения это вычленение одной ипостаси из троичной сущности Бога греховно. Но для обывателей, чьи предки раз и навсегда отказались от онтологического осмысления Бога, восприятие Христа как реального человека явилось спасением и оправданием как виктимного существования одних, так и неконформистского прорыва других. Российский писатель-«еретик» и вечный неконформист Эдуард Лимонов, например, считает, что *Мастер и Маргарита* – самый любимый российскими обывателями роман, в том числе, и потому, что

[...] в *Мастере и Маргарите* обыватель с его бутылкой подсолнечного масла, с его ЖЭКа и прочей низкой реальностью присоединяется к высокой Истории. К Понтию Пилату и Христу. Ну как же обывателю не любить

¹¹ «Фрики от Иисуса (Jesus Freaks) – движение людей, которые открыли для себя Иисуса и христианство» и стали их пропагандировать. «Многие хиппи пошли этой дорогой. С другой стороны, часто это были „ложные“ хиппи», использовавшие новый образ «для обращения в христианство других. Хиппи, которые были искренними христианами, тоже были фриками от Иисуса... и были круты». Скип Стоун, *Хиппи от А до Я. Секс, наркотики, музыка и влияние на общество с шестидесятых до наших дней*, <<http://www.hippy.ru/az/p156.htm>>.

¹² Ив Аман, *Брежневские годы...*

такую книгу?! Он ее и любит с завидным простецким задором. Хотя, если считать по высокому гамбургскому счету, книга получилась вульгарная, базарная, она разит подсолнечным маслом и обывательскими кальсонами. Эти кальсоны и масло преобладают и тянут вниз и Понтия Пилата, и Воланда, и Христа¹³.

Несмотря на спорный характер самого высказывания, нельзя не согласиться с тем, что роман ввиду своей многоуровневой жанровой структуры – минипей – привлек обывателей, которые в процессе радостного узнавания бытовых подробностей советской жизни заодно проникались страданиями Христа и переживаниями Пилата подобно тому, как они посочувствовали бы переживаниям своего соседа по коммунальной квартире. Вместе с тем, обывательское восприятие страстей Христа, сопряженное с осознанием его человеческой природы, не могло не перевести это восприятие в более высокий регистр чувствований. Когда 11 июля 1971 года в Питтсбурге была осуществлена первая постановка рок-оперы Эндрю Ллойда Уэббера *Иисус Христос – суперзвезда*¹⁴, то она сразу же вызвала неоднозначные отклики. Критики «упрекали Спасителя из мюзикла в том, что „он и не католик, и не иудей, а скорее коммунист”». Его изображали как врага церкви – главаря аутсайдеров и ничтожеств, друга проституток, уголовников и бомжей»¹⁵. И еще его причисляли к обывателям, так как он был очень эмоционален, чувствителен и не вполне понимал цель собственной жертвы. Его называли первым хиппи. Кроме того, в либретто Тима Райса были введены сатирические сцены, пародирующие нравы шоу-бизнеса 1970-х годов. Например, царь Ирод, беседа с Иисусом как потенциальный антрепренер, назвал его популярность в народе «хитом», а его самого – «чудом года». Таким образом, рок-опера также способствовала примирению двух действительностей – современной, сатирическо-бытовой, низкой и исторической, религиозной, высокой. Это «примирение» Христа с современностью и с обывателями происходило как бы за счет «снижения» образа Спасителя, вернее, за счет выявления его человеческой сущности. Последствиями такого осознания стало восприятие Христа как современника и даже конкурента неконформистов в борьбе с законами, установленными государством. Достаточно вспомнить, что в это же самое время

¹³ Э. Лимонов, *Булгаков: льстит обывателю*, в кн.: он же, *Священные монстры*, Москва 2003, с. 54.

¹⁴ «*Иисус Христос*» из суперзвезды хиппи стал классическим обывателем, <<http://www.pravda.ru/news/culture/11-07-2006/190383-jesuschristsuperstar-0/>>. В 1973 г. по одноименному мюзиклу режиссер Норман Джуисон снял фильм *Иисус Христос – суперзвезда*.

¹⁵ Там же.

[...] дети-цветы в перерывах между чтением Мао рисовали плакаты, стилизованные под полицейскую ориентировку: «Разыскивается опасный смутяк. Возраст 33 года, склонен к подрыву устоев. Особые приметы – колотые раны на ступнях и ладонях»... «Если Христос вернется, его снова распнут!» – утверждали граффити на стенах Нантера и Беркли. «Иисус – наш политический конкурент», – голосами теледикторов вопили первосвященники в бродвейском рок-шоу *Иисус Христос – суперзвезда*¹⁶.

Что же привело это поколение к Христу? Одним из проявлений человеческой сущности Христа в романе и в рок-опере является его чувство собственного достоинства, которое очень трудно сохранить в исторических условиях пренебрежения личностью. История знает только три основных поведенческих сценария в таких условиях: либо смириться (христианская форма смирения как непротивления злу насильем), либо активно бороться против произвола властей (бунтарство), либо виктимизироваться, идентифицируя себя с агрессором / властью, и предавать тех, кто не заражен виктимностью. Модель поведения Христа в этих условиях непостижима для людей. Это тот род смирения / умирения гордыни Человека, который ценой своей смиренной жертвы уже второе тысячелетие приговаривает людей мучиться от осознания своей «тварной» общности с Ним, но невозможности не только следовать Ему в условиях пренебрежения личностью, но и время от времени становиться причастными к толпе, требующей очередной жертвы. Именно такие условия возвращения людей к Христу в течение всей истории христианства описал в 1925 году в своей книге *Вечный человек* английский философ и апологет Иисуса Христа Гилберт Кийт Честертон. Название философского труда указывает на связь между оптимизмом философа («христианство приходит в упадок, но Господь с нами остается») и причиной этого оптимизма – демократизмом и реализмом поступков Христа, описанных в Библии («рассказ о Кане Галилейской демократичен, как книги Диккенса»). Честертон убежден, что слова и поступки Христа-человека («Он и человек и нечто большее») носят вневременной характер: «Он не произнес ни единой фразы, ставящей Его учение в зависимость от какого бы то ни было общественного уклада»¹⁷. Вместе с тем, философ не устает напоминать о том, что сделали бы его современники, увидев такого человека:

¹⁶ С. Добротворский, *Понтий Пилат и другие официальные лица*, «Коммерсантъ», 26.11.1994, <<http://kommersant.ru/doc/96242>>.

¹⁷ Г. К. Честертон, *Загадки Евангелия*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter02.html>>.

Хорошо напоминать нам о странствиях Иисуса, чтобы мы не забыли, что Он разделял бродячую жизнь бездомных. Очень полезно думать о том, что Его прогоняла бы, а может, и арестовывала бы полиция, потому что не могла бы определить, на что Он живет¹⁸.

Честертон в 1925 году проводит параллели между современной ему действительностью и тем, что происходило с Христом в последние часы его жизни:

Какого-то разбойника превратили наспех в живописного, популярного героя и противопоставили Христу. Поневоле узнаешь чернь наших городов и наши газетные сенсации. [...] Мы уже говорили о пренебрежении к личности, даже к личности, голосующей за казнь, тем более к личности осужденного. Заговорила душа улья, душа язычества. Это она требовала в тот час, чтобы один Человек умер за народ. [...] Толпа пошла за саддукеями и фарисеями, за мудрецами и моралистами. Она пошла за чиновниками и жрецами, за писарями и воинами, чтобы все человечество, скопом, запятнало себя и все сословия слились в едином хоре, когда оттолкнули Человека¹⁹.

Развивая мысли философа, выскажу крамольное предположение, что в повторяющихся из века в век исторических условиях пренебрежения личностью люди только тогда начинают осознавать, что они люди, когда за них умирает Человек. И условия пренебрежения личностью заставляют людей в каждую последующую историческую эпоху, осознавая разницу между смыслом и фактом, постигать всё новые и новые смыслы того, что Он когда-то сделал и сказал, соотносить их со своими поступками и словами и с теми искупительными жертвами, которые сопровождают это осознание. Вспомним, что именно в условиях тотального пренебрежения личностью в Советской России 1920-х годов М. А. Булгаков начал писать роман *Мастер и Маргарита*. А Уэббер и Райс задумали свою рок-оперу в том памятном 1970 году, когда произошла бойня студентов-хиппи в Кенте (штат Огайо). Это было знаковое событие в жизни Соединенных Штатов и переломный момент в движении хиппи. Напомню, что 30 апреля 1970 года президент Никсон заявил, что хочет расширить военные действия и ввести войска в Камбоджу, что привело к вспышке протестов в университетских городках по всей стране. Национальная гвардия разгоняла студентов силой, а один из солдат открыл огонь, убив четырех студентов и ранив еще девятерых. Кровавые новости были на

¹⁸ Г. К. Честертон, *Самая странная повесть на свете*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter03.html>>.

¹⁹ Там же.

первой странице каждой газеты и транслировались по теленовостям, сопровождаемые фотографией плачущей молодой женщины, склонившейся на коленях над студентом, истекающим кровью. Эта сцена, напоминающая пьету Микеланджело Буонаротти, наглядно демонстрировала то, что «грязные хиппи» оказались ближе к Христу, чем выхолощенные критики контркультуры и благообразная и «богоподобная» власть. На глазах современников гибель студентов превращалась из факта в событие, включенное в цепь тех мировых событий, значение которых сразу обретало вневременной характер и неизменно напоминало о Страстной неделе, которая никогда и не заканчивалась.

Светское искусство долгое время было глухо к страданиям Христа как человека. Честертон в 1925 году заметил по этому поводу:

Никакими словами, кроме тех простых слов, и отдаленно не передашь весь ужас, царивший на Голгофе. Его никогда не перестанут описывать, а в сущности – и не начинали²⁰.

Фильм Анджея Вайды *Пилат и другие. Фильм на Страстную пятницу*, снятый для второго телевизионного канала ФРГ и показанный в канун Пасхи 1972 года, вырастает на этой, удобренной физическими страданиями и нравственными муками, почве. Если сузить исторический контекст до пределов социалистической Польши, то мы можем увидеть польский политический кризис 1968 года, спровоцированный «закручиванием гаек» со стороны потерявшего власть первого секретаря ЦК ПОРП В. Гомулки. Чтобы продемонстрировать лояльность Советскому Союзу (в противовес соседней Чехословакии, где в это же самое время набирала обороты Пражская весна), с санкции Гомулки внутри Польши началась цензура польской классики, которая традиционно была направлена против Российской империи. События 1967–1968 годов сопровождалась антисемитской кампанией, в ходе которой польские евреи были объявлены Гомулкой «пятой колонной» израильского сионизма, после чего Польшу покинуло около 20-ти тысяч евреев. Извечный нонконформист Анджей Вайда в 1968 году сразу же откликается на эти события и пытается на фоне набирающей обороты антисемитской кампании снять фильм *Страстная неделя*, в котором гибель евреев в Варшавском гетто уподоблялась страданиям Христа. Тогда попытка не удалась – на режиссера обиделась церковь, но Вайда – человек упорный – в 1992 году все-таки снимает этот фильм, в котором события в Варшавском гетто 1943 года, при всем их реалистическом воплощении, имеют иносказательный

²⁰ Там же.

смысл: люди наказаны тем, что они не могут не предавать других и себя – еще и по этой причине Страстная неделя не имеет окончания.

На рубеже 1960-х и 1970-х годов Вайда не оставлял тему Христа, а может быть, это она его не отпускала. И в 1971 году он начинает снимать фильм *Пилат и другие* по мотивам так называемых библейских глав романа *Мастер и Маргарита*. Позднее режиссер вспоминал, что «изначально хотел снять историю о Христе сегодня»:

Из романа Булгакова я взял только линию рассказа о Христе, потому что прекрасно осознавал, что не смогу весь роман вместить в фильм. И еще потому, что у меня были три сценария, но ни один мне не нравился. И я подумал: зачем пытаться написать то, что написано? А ничего лучше, чем у Булгакова в *Мастере и Маргарите*, о Христе в художественной литературе не существует²¹.

По признанию режиссера, ему «было очень важно снять вовремя и донести его до зрителя тоже вовремя»:

Я снял много картин, и каждая из них в определенный момент разочаровывала меня по той или иной причине: одну я не мог сделать в то время, когда нужно было, другую сделал вовремя, но ее не допустили до зрителя. [...] Картина *Пилат и другие* была показана только по ТВ и никогда не выходила на киноэкране. Это меня очень расстраивало, потому что я считаю ее важнейшей в своей жизни! Она стала для меня картиной больших надежд, а потом большого разочарования, потому что так и не встретилась со своим зрителем в свое время. Этот фильм еще и своеобразный тест на свободу²².

Обращает на себя внимание то, что для Анджея Вайды было важным не только снять фильм о Христе именно в 1971 году, но и тогда же довести его до широкой зрительской аудитории²³. Видимо, с помощью

²¹ Культовый кинорежиссер Анджей Вайда: «Фильм о Христе по роману Булгакова „Мастер и Маргарита“ я снимал в Нюрнберге – в том месте, где когда-то собиралась вся гитлеровская партия», [интервью А. Мельничук с А. Вайдой], «Бульвар Гордона» 2006, № 19 (55), <http://www.bulvar.com.ua/arch/2006/19/4460c255529c7/view_print/>.

²² Там же.

²³ Наверно, нет ничего случайного в том, что именно поляк Анджей Вайда взял впервые экранизировать роман, который явился знаком возвращения целого поколения к Богу. Г. К. Честертон обратил внимание на роль поляков в сохранении веры: «Из христианского мира надежда не уходила никогда; скорее можно сказать, что она часто ошибалась в выборе. Наши бесконечные перевороты и переустройства свидетельствуют о том, что у нас, по крайней мере, есть бодрость. Юность Европы много раз обновлялась; римские орлы взлетели над войском Наполеона, и мы видели сами серебряного польского орла. Что до Польши, здесь сама революция связана с религией». Г. К. Честертон, *Снасение от язычества*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter05.html>>.

этого фильма должно было произойти «оформление зрителя в желаемой направленности», а ведь это и есть именно та задача, которую ставил перед режиссерами в 1923 году Сергей Эйзенштейн²⁴. Но воздействующий потенциал фильма был замечен польской цензурой, и он был запрещен к показу в Польше²⁵.

Итак, в экранизации Вайды роман использовался лишь как подходящий художественный материал о последних днях жертвы и палача. Действие перенесено в современный немецкий мегаполис, где стукач-Иуда получает свою награду десятипфеннинговыми монетками, вывалившись из телефона-автомата, а распятие совершается на городской свалке, предварительно расчищенной бульдозерами, а мимо по оживленной автостраде несутся машины и туристы фотографируют из автобуса распятых разбойников. Левий Матвей – журналист, одетый как типичный представитель «цветочной революции», а Афраний выглядит как агент спецслужб; допрос Иешуа происходит на развалинах нюрнбергского конгресс-холла, некогда служившего ареной нацистских съездов и воспетого в *Триумфе воли* Лени фон Рифеншталь. Фильм *Пилат и другие* поражает своей хроникальностью, репортажностью заснятого события, словно мы смотрим прямую трансляцию с того места, где все произошло (эту иллюзию репортажа поддерживают не только кадры хроники, но и звук города, который иногда перекрывает реплики героев). Документальные кадры Германии начала 1970-х (рестораны и уличные гулянья) создают образ современной обывательской действительности, которая заменяет в фильме опущенную режиссером московскую обывательско-сатирическую линию. Следует отметить, что репортажный стиль соответствует воспроизведенной в романе летописной манере изложения ершалаимских событий. Несмотря на современные мотивы и образы, все происходящее на экране носит вневременной характер. А в Иешуа, как было и задумано Булгаковым, преобладает человеческая природа, «тварная гуманистическая сущность» Христа, который, скорее всего, не знает, за что идет на жертву. Человеческая природа Христа позволяет представлять его человеком из любой эпохи и любой национальности. Он может быть немцем, поляком, или русским, как это, например, и произошло в фильме Андрея Тарковского 1966 года *Андрей Рублев*²⁶. Русский ре-

²⁴ С. Эйзенштейн, *Монтаж аттракционов*, «ЛЕФ» 1923, <<http://kinoru.ucoz.ru/publ/14-1-0-15>>.

²⁵ Ср. *Культурный кинорежиссер Анджей Вайда...*

²⁶ В планы Андрея Тарковского входило экранизировать роман *Мастер и Маргарита*. Разговор с режиссером о замысле этой картины вспоминает актриса Маргарита

жиссер включил в фильм сцену распятия русского Христа на окраине русской же деревни, но, по сути, художник создал образ не столько русского Христа, сколько возведенной на Голгофу Руси.

Что двигало всеми этими художниками (писателями, музыкантами, режиссерами), решившими воплотить события Страстной недели с очевидной целью изобличить пороки современного общества? Отвечая на этот вопрос, можно было бы ограничиться словами Осипа Мандельштама, который сохранил чувство собственного достоинства в условиях чудовищного пренебрежения личностью:

Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы стал я есть земную соль? Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем!²⁷

Однако «литературная злость», понятая нами как «злость художника» жившего в условиях пренебрежения личностью, должна отливаться из форм, укоренившихся в культурной традиции, в сознании предков, поскольку сами условия, в которых созревает эта «литературная злость», отличаются повторяемостью. Если предположить, что очередной этап возвращения к Богу возник в условиях пренебрежения человеческой личностью, которые созрели в 1960–1970-е годы практически одновременно в странах победившей материальной культуры (Европа, Америка) и победившего фанатичного атеизма (СССР и страны соцлагеря), то было бы интересно понять, как художник распознает, какую форму для отливки художественного образа, отвечающего духовным потребностям общества, выбрать на этот раз? Происходило ли проявление в искусстве востребованного обществом образа так же необъяснимо, как проявление лика Христа на плащанице, или же этому явлению культуры 60–70-х годов можно попробовать найти объяснение вне пределов чудесного? Попробуем в этом разобраться.

В комментарии к роману *Мастер и Маргарита* исследователи Ирина Белобровцева и Светлана Кульюс определили «двойственность» как «основополагающий конструктивный признак организации» романа²⁸. При чем двойственность проявляется на всех уровнях текста.

Терехова: *Зеркала Тарковских. Эпизод 2: Маргарита Терехова*, «Татьянин день. Naday.ru» 2007, <<http://www.taday.ru/text/86113.html>>.

²⁷ О. Мандельштам, «*В не по чину барственной шубе*», в кн.: он же, *Шум времени*, <http://lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/shum_wremeni.txt>.

²⁸ И. Белобровцева, С. Кульюс, *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Комментарий, Таллинн 2006, с. 67.

На композиционном (роман в романе, или «текст в тексте»); в виде двоимирия (реальный и трансцендентальный миры); в существовании двух пространственных и временных миров (Москва и Ершалаим); в проблеме авторства [...]»²⁹.

По мнению исследователей, в основу романа положен и «игровой принцип», под действие которого частично попадает и «двойственность». Нас в данном контексте интересует то положение, в котором оказывается один из важнейших компонентов в структуре романа – архетип. Он, по мнению комментаторов романа, «вводится в роман в устоявшемся в истории культуры виде», затем «происходит актуализация архетипа, когда он осложняется», обнаруживая различные способы сочетания с другими компонентами, «зачастую также укорененными в традиции», но одновременно архетип «деавтоматизируется», поскольку «у каждого важного для текста архетипа есть сниженный вариант» или он «опровергается» «в результате индивидуального булгаковского смыслового наполнения»³⁰. Можно предположить, что именно эта, воссозданная Булгаковым «двойственность» на всех уровнях текста, предполагающая сосуществование устоявшегося архетипа и его «сниженных» или трансформированных версий, позволила Анджею Вайде пойти дальше и воплотить эту двойственность в фильме, изображая Христа на развалинах нюрнбергского конгресс-холла и на современной немецкой свалке, а Андрею Тарковскому – в русской деревне XV века. Однако традиция «двойственности» в изображении Христа, скорее всего, восходит к сущностным особенностям самого новозаветного текста, в том числе и к способности совмещать в себе «возвышенное» и «низкое» на уровне этических и богословских категорий, а также к средневековой традиции интерпретаций библейских сказаний с учетом этой антиномии уже на уровне стиля.

Крупнейший специалист по романским языкам и литературам Эрих Ауэрбах в своем итоговом труде *Мимесис* (1953) определил основную способность / назначение литературы как «миметическую», то есть как способность воспроизводить, подражать, истолковывать действительность. В своей работе Ауэрбах исследовал античные и раннехристианские тексты с точки зрения их миметической природы. Он сопоставил способы отражения действительности и методы воздействия в античных и библейских текстах³¹ и проследил трансформацию этих способов

²⁹ Там же, с. 67.

³⁰ Там же, с. 65.

³¹ Мерилом миметической природы двух исходных текстов – *Одиссеи* Гомера и Священного Писания – является реализм, понятий Эрихом Ауэрбахом как стиль, который

и методов в литературе последующих эпох с учетом «состояния общества, его социальной структуры, особенностей культурной жизни данной эпохи, исторической ситуации, открыто совершающихся или подспудно зреющих в обществе движений и изменений [...]»³². Обращая внимание на то, что «библейский рассказ по своему содержанию нуждается в истолковании» и «притязает на господство», Ауэрбах, вместе с тем, заметил, что уже со Средних веков в Европе, когда потребовалось «перелить содержание христианства в такую форму, которая была бы не простым его переводом, но и приспособлением к собственной традиции мировосприятия и выражения»³³, возникла интерпретирующая традиция. Ее суть заключалась в том, что библейские события представлялись в литературе как события повседневной жизни, происходящие на глазах людей. На этом этапе снижения библейских рассказов изложение по своему характеру было народным: «возвышенное событие древнейших времен должно предстать перед глазами всякого зрителя как современная, всегда возможная, доступная для представления каждого, интимно близкая история», которая должна была «врасти в жизнь и чувствования» любого человека³⁴. Такая возможность интерпретации ничуть не противоречила сущностным особенностям самого Священного Писания, выраженным, в том числе, и в смешении «тяжелого» / «возвышенного» (*sublimis*) и «низкого» / «смирненного» (*humilis*) стилей в изображении страданий Христа. Ауэрбах приходит к очень важному для постижения последующих интерпретаций образа Христа в искусстве выводу: если в античной литературе изображение жизни основывалось на резком разграничении *sublimis* и *humilis*, то «в христианстве, напротив, оба стиля слиты, особенно же в очеловечивании и в страстях Христовых – здесь осуществлены и объединены и *sublimitas* и *humilitas*, и при том сверх всякой меры»³⁵. В подтверждение своих слов философ приводит примеры того, как этот «старый христианский мотив пробуждается к новой жизни в богословской и, особенно, в мистической литературе XII века», в частности, в богословских текстах Бернарда Клервоского. В сочинениях святого оба понятия «нередко выступают в своем антитетическом противопоставлении как в приложении к Христу, так и безотносительно к чему-либо», однако в

с течением времени завоевывает все новые сферы социальной и духовной жизни, учитывая динамику общественного развития и отражая ее в литературе.

³² Г. Фридендер, Э. Ауэрбах и его «Мимесис», в кн.: Э. Ауэрбах, *Мимесис*, Москва 1976, с. 10.

³³ Э. Ауэрбах, *Мимесис...*, с. 91.

³⁴ Там же, с. 161.

³⁵ Там же, с. 162.

[...] проповедях святого все снова и снова встречается это противопоставление *humilitas – sublimitas*, когда он говорит о вочеловечении Иисуса, и когда по поводу слов евангелиста Луки [...] «и был, как думали, Сын Иосифов» он восклицает: «*O humilitas virtus Christi! O humilitatis sublimitas! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis!*» («О смирение, добродетель Христова! О смирения возвышение! Сколь поразило гордыню тщеславия нашего!») [...], и когда говорит о страстях Христовых и вообще о явлении Христа как предмете подражания³⁶.

Это важное положение о подражании в проповеди Бернарда Клервоского, обращенной к пастве, Ауэрбах цитирует полностью. Основная идея сказанного святым заключается в том, что

[...] только единое смирение возносит, единое ведет к жизни. Ибо Христос, по божественной природе не имея чем вознестись, ибо ничто сверх Бога, снизойдя, обрел чем вознесется, грядый воплотиться, страдать, умереть, да не умрем во веки веков...³⁷

Святой указал людям на возможность подражания – на человеческую сущность Христа, которая через смирение позволила ему вознестись и обрести жизнь вечную. В приведенных отрывках оба понятия – *sublimitas* и *humilitas* – являются «этическими и богословскими категориями, а не эстетическими и стилистическими категориями», которые стали «подчеркиваться» как «своеобразная черта Священного писания» только во времена отцов церкви³⁸. С течением времени в таких «демократических» жанрах средневековой литературы, как христианская драма страстей, мистерия, комический рассказ, фаблю шванка не только слышались отзвуки *sublimitas* и *humilitas*, но и, по мнению Ауэрбаха, то и дело побеждал «грубейший реализм» в сочетании с гротеском и фарсом³⁹. Философ допускает, что «перенос событий в современную среду и перевод их в современное житейское окружение» тоже был «в порядке вещей»⁴⁰. По мнению Ауэрбаха, в этой великой драме – от сотворения мира и грехопадения до вочеловечивания и страстей Христа и прихода святых, которые стараются подражать Христу всей своей жизнью –

[...] содержатся все события мирового исторического свершения, все подъемы и падения человеческого существования, все вершины и все спады стилистического выражения, – у всего есть тут нравственно и эстетически

³⁶ Там же.

³⁷ Там же, с. 163.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же, с. 169.

⁴⁰ Там же, с. 170.

вполне обоснованное право на существование. Нет почвы для размежевания возвышенного и низменно-повседневного, ведь уже в жизни и в страданиях Христа возвышенное и низменное сопряглись неразрывной связью. Нет почвы и для стремления к единству места, времени или действия, ведь есть только одно место – мир, и есть только одно время – сейчас, и оно с самого начала и всегда – сейчас; и есть только одно действие – это грехопадение и искупление человека⁴¹.

Совершенно очевидно, что Ауэрбах выводит эту формулу подражания в литературе, подобно тому, как святой Бернард Клервоский выводит формулу подражания в жизни, исходя именно из «тварной» сущности Христа. Именно поэтому переносить страсти Христа в «каждовременно-вневременную действительность» ученому кажется совершенно естественным для средневековой литературы. Однако если бы Э. Ауэрбах дожил бы до публикации *Мастера и Маргариты*, то он, возможно, согласился бы распространить свои выводы и на этот текст, поскольку его оценка миметических способностей русской литературы XIX века, на мой взгляд, оказалась совершенно провидческой по отношению к роману М. А. Булгакова и его кинематографическим интерпретациям. Дело в том, что Ауэрбах на основании реалистических романов Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого приходит к значимому выводу, что

[...] русская литература опирается на фундамент раннехристианского патриархального представления о «тварном» достоинстве каждого человека, к какому бы сословию он ни принадлежал и какое бы положение ни занимал; получается, что русская литература в своих основах скорее родственна раннехристианскому реализму, чем современному реализму Западной Европы⁴².

Если развивать вывод философа, то можно допустить, что «двойственность» романа восходит как к сущностным особенностям самого новозаветного текста, так и к средневековой литературе, выработавшей свой «каждовременно-вневременной» характер интерпретации, возможность смешивать стили и изображать Христа как человека. Другими словами, такой тип интерпретации восходит к раннехристианской / средневековой культуре и, соответственно, к определенному типу мимесиса. Но тогда возникает вопрос, а правомерно ли использовать по отношению к образу Христа в романе понятие «архетип»?

Понятие «архетип» предполагает заданность / узнаваемость характеристики объекта, который подражает первообразу, оригиналу. В этом

⁴¹ Там же, с. 168.

⁴² Там же, с. 512.

подражании преобладает не столько воздействующая, сколько информирующе-констатирующая функция (греч. *architypos*, от *archi* – первый, главный, и *typos* – отпечаток). Из всего многообразия определений архетипа можно вычленить главную его особенность – он относится, в первую очередь, к «голосу природы» и имеет отношение к инстинктам, поэтому отличается устойчивостью и сопротивляется попыткам искажения. В *Мастере и Маргарите* мы имеем дело с таким типом романа, который назовем романом-подсказыванием, воскресившим в сознании читателей / зрителей XX–XXI веков именно суггестивные образы, и в первую очередь образ Христа. Почему я предлагаю использовать понятие суггестивного, а не архетипического образа? У понятия «суггестивный» два основных значения – «подсказывание» и «внушение». Это понятие ориентировано прежде всего на воздействующую функцию художественного образа. Кроме того, «суггестия» имеет отношение к культуре, к текстам, а не к инстинктам. Попробуем дать определение «суггестии». Суггестия – это виртуозность воздействия, получающая качественную определенность своей структуры в зависимости от существенных различий культурно-исторических эпох и соответствующих им типов подражания действительности в искусстве.

Стоит вспомнить, что о суггестивности / подсказывании сюжетов и образов писал Александр Николаевич Веселовский в монографии *Историческая поэтика* (1940). Ученый, рассуждая о жизни образов и сюжетов, имеющих эпическое или фольклорное происхождение, пришел к следующим выводам: отложившиеся в памяти народа образы, сюжеты и типы, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием или анекдотом, обобщались и на какое-то время уходили «в глухую темную область нашего сознания», как многое испытанное и пережитое, и вдруг выныривали оттуда, поражая нас как «непонятное откровение, как новизна и вместе старина». Так и в жизни литературы, пишет Веселовский, какие-то старые образы откликаются на народно-поэтический спрос и требования времени, а другие находятся в забвении, а то и подвержены вымиранию. Причем

[...] вымирают или забываются, по очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время нам ничего не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее [...]»⁴³.

⁴³ А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, Ленинград 1940, с. 70.

Вместе с тем, ученый признает, что эпоха очередного обновления знакомых мотивов и образов может быть связана и с эволюцией общественных и личных идеалов: «Именно эволюция этих идеалов не обуславливает ли повторение споров на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?»⁴⁴. Предположу, что в процессе этой эволюции идеалов и присутствует момент сопоставления / столкновения нового образа / идеала с ранее сформировавшимися, накопленными как в результате нашего жизненного опыта, а также и теми, которые Веселовский обозначил как поэтические, забытые до поры до времени и востребованные для поддержки новых идеалов и образов. По мнению Веселовского, жизнеспособностью обладает те образы, чья «суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее», а «соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожелений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими»⁴⁵. И чем сильнее суггестия (способность к подсказыванию, внушению, добавлю, и к обновлению / трансформации) образа / мотива, тем сильнее его власть и над новыми идеалами и образами, и над нашим жизненным опытом. Суггестия образа Христа, типы подражания которому были закреплены еще в раннехристианской литературе, безусловно, одна из самых сильных в истории культуры. Суггестия образа Спасителя предполагает и трансформацию (вплоть до снижения и «опровержения»), следовательно, и то «индивидуально булгаковское смысловое наполнение», о котором писали И. Белобровцева и С. Кулюос. Но именно суггестивные, а не архетипические образы библейских персонажей способны наполняться новыми актуальными для каждой эпохи смыслами, сохраняя вневременной характер. А. Веселовский обратил особое внимание на то, что именно художник (поэт, а в нашем случае еще и режиссер) в наибольшей степени подвержен этой «атаке» суггестивными образами, и он же помогает нам раскрыть их новые смыслы и раскрыться в них самим:

Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперципирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою [...]»⁴⁶.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же, с. 71.

⁴⁶ Там же, с. 72.

Задыхающийся в атмосфере 30-х годов и мучимый болезнью Булгаков не только возродил спрос на определенные суггестивные образы, но и «указал» с их помощью – как и полагается художнику – своему читателю «нормы личного символизма и импрессионизма».

Возможно, не случайно этот роман не пришел к своему читателю тогда же, когда был написан. Он «дождался» того самого удачного времени «эволюции идей», которое, по моему мнению, откликлось на суггестивные образы и их новое «смысловое наполнение», продиктованное условиями пренебрежения личностью. В революционную эпоху конца 1960-х и начала 1970-х годов музыканты, хиппи, режиссеры не только быстрее отреагировали на спрос, диктуемый временем, и вернули к жизни те образы, чья суггестивность полнее и отвечает требованиям того времени (например, суггестивность образов Христа, Пилата и Иуды), но еще и наполнили эти образы теми смыслами, которые для самих художников не только не входили в противоречие с новыми идеалами и образами действительности, но и поддерживали их, обеспечивая новую рецепцию действительности. Вот почему Анджею Вайде так важно было, чтобы фильм стал доступен широкой аудитории именно в то время, когда был снят. Режиссер был вправе рассчитывать тогда на соответствие нарастающих требований современников полноте суггестивности библейских образов. Такие суггестивные образы действительно должны приходиться к своему читателю / зрителю вовремя. Когда в 2006 году на берлинском кинофестивале Анджея Вайду чествовали за вклад в киноискусство, режиссер и сценарист, который уже имел «Серебряного медведя» берлинского кинофестиваля 1996 года за фильм *Страстная неделя*, пожелал, чтобы на церемонии награждения был показан его фильм *Пилат и другие*, снятый по мотивам романа Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита* в версии 1972 года. Упорный Вайда наконец показал на большом экране важнейший фильм своей жизни. И произошла долгожданная встреча со зрителем. Но современный зритель, скорее всего, уже воспринимал фильм как знак ушедшей эпохи победившего неконформизма и либерализма, неразрывно связанной со временем возвращения людей к Богу. Молодой кинокритик Сергей Добротворский, посмотрев *Пилата и других* во время премьерного показа фильма на российском ТВ осенью 1994 года, выразил отношение к увиденному от лица своего поколения:

Христос в джинсах, Христос под хэви-метал, Христос, замордованный левыми, отметил один из самых романтических мифов политизированного куска новейшей истории.

С сегодняшней точки зрения эта апология выглядит инфантильной, а местами и невыносимо пошлой. Посмотрев Пилата и других, легко в этом убедиться. А заодно понять, что сакрализация светской власти присуща не только советскому менталитету, но и интернациональной утопии конца 60-х годов. И если выразивший ее Пилат устарел, то лишь потому, что стареют не только фильмы, но и люди, которые когда-то эти фильмы смотрели⁴⁷.

⁴⁷ С. Добротворский, *Понтий Пилат и другие...*