

- Фудель С. И. Наследство Достоевского // Фудель С. И. Собр. соч. : в 3 т. М., 2005. Т. 3.
- Цветочки святого Франциска / пер. А. П. Печковского // Истоки францисканства : Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. М., 1996.
- Франциск Ассизский, св. Песнь брата Солнца / пер. О. Седаковой // Истоки францисканства : Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. М., 1996.

УДК 821.161.1 + 27-18

Л. Р. Клягина

РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Современное искусство, обращаясь к истолкованию классических текстов XIX в., сталкивается с духовной практикой, включенной в религиозный контекст либо религиозно-философского мировоззрения автора, либо культуры, которая немислима без религиозного сознания. Проявляя специфику такого текста, интерпретаторы вынуждены использовать в создаваемых версиях религиозную символику. Но какую роль играют подобного рода символы?

В анимационной версии по повести Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1992), созданной Александром Петровым, сюжетообразующим можно назвать символ рая. Понимание рая близко к толкованию, существующему в православной традиции.

Рай есть не столько место, сколько состояние души; как ад является страданием, происходящим от невозможности любить и непричастности Божественному свету, так и рай есть блаженство души, проистекающее от преизбытка любви и света, к которым всецело и полностью приобщается тот, кто соединился со Христом. Этому не противоречит то, что рай описывается как место с различными «обителями» и «чертогами»; все описания рая — лишь попытки выразить человеческим языком то, что невыразимо и превосходит ум [Иларион].

Художник-мультипликатор не следует буквально тексту Достоевского, в рассказе которого нет подробного описания рая, а есть описание внутреннего состояния героя, он скорее воссоздает картину рая по описаниям, встречающимся в агиографической и богословской литературе. Вот что говорит о рае св. Андрей (X в.):

Я увидел себя в раю прекрасном и удивительном, и, восхищаясь духом, размышлял: «что это?.. как я очутился здесь?..» Я видел себя облеченным в самое светлое одеяние, как бы истканное из молний; венец был на главе моей, сплетенный из великих цветов, и я был опоясан поясом царским. Радуюсь этой красоте, дивясь умом и сердцем несказанному богословию Божия рая, я ходил по нему и веселился. Там были многие сады с высокими деревьями: они колебались вершинами своими и увеселяли зрение, от ветвей их исходило великое благоухание... Невозможно те деревья уподобить ни одному земному дереву: Божия рука, а не человеческая посадила их. Птиц в этих садах было бесчисленное множество... Увидел я реку великую, текущую посреди (садов) и их наполняющую. На другом берегу реки был виноградник... Дышали там с четырех сторон ветры тихие и благоухающие; от их дыхания колебались сады и производили дивный шум листьями своими... После этого мы вошли в чудный пламень, который нас не опалял, но только просвещал. Я начал ужасаться, и опять руководивший меня (ангел) обратился ко мне и подал мне руку, говоря: «Нам должно взойти и еще выше» [Как попасть в рай].

В фильме А. Петрова эта картина воплощена в ясных и светлых, перетекающих друг в друга образах, даже построение пространства связано с идеей восхождения, движение в пределах рая строится вертикально. Во всех описаниях рая подчеркивается, что земные слова могут лишь в малой степени изобразить небесную красоту, так как она «несказанна» и превосходит человеческое постижение... Стремясь подчеркнуть это, художник создает ряд фантастических образов, имеющих символическое значение. Таков образ человеческой руки, на которой помещен младенец. Беспомощный и едва встающий на ноги, кажется, что он во власти другого человека, но вот дитя превращается в птицу и обретает свободу, а пальцы бессильны сжаться и трансформируются в бесконечность древа жизни.

Даже противопоставление мира реальности и сна, в котором и выстроен образ рая, изображено как будто по словам преп. Симеона Нового Богослова. В Царстве Небесном «праведники просветятся, как солнце» (Мф. 13 : 43), уподобятся Богу (1 Ин. 3 : 2) и познают Его (1 Кор. 13 : 12). По сравнению с красотой и светозарностью рая наша земля есть «мрачная темница», и свет солнца по сравнению с Триипостасным Светом подобен маленькой свечке. Даже те высоты богосозерцания, на которые восходил преподобный Симеон при жизни, по сравнению с будущим блаженством людей в раю — все равно, что небо, нарисованное карандашом на бумаге, в сравнении с настоящим небом [Там же].

Несмотря на то, что в тексте Достоевского подобной сцены нет, режиссер противопоставляет два мира с помощью такой же символики. Девочка, которую встречает герой рассказа, является в момент мнимого самоубийства как блуждающая вокруг тающей свечи. Это единственное, что можно назвать светом в земном пребывании героя Достоевского, это событие встречи с ней как возможность спасения от окончательного грехопадения и погружения во мрак. Как пишет архиепископ Иоанн:

Рай начинается уже в этом мире. Все ученики Господа всех времен и народов свидетельствуют, что рай для человека, устремленного к небесной правде, начинается уже здесь, на земле [Иоанн Сан-Францисский, с. 51].

Идея бессмертия в фильме воплощена в образе старца, уходящего в поток солнечного света, а оставленный им посох превращается в цветущее дерево. «Диалектика о рае и свободе раскрыта Достоевским, ей он посвятил “Сон смешного человека”, “Сон Версилова” и “Легенду о Великом Инквизиторе”. Достоевский не может примириться ни с тем раем, который еще не знает испытания свободы, не прошел еще через свободу, ни с тем раем, который после всех испытаний будет организован принудительно, без свободы человеческого духа. Для него приемлем только рай, прошедший через свободу, которого свобода возжелала. Принудительный рай в прошлом и принудительный рай в будущем был предметом ужаса Достоевского, был для

него соблазном антихриста. Ибо Христос есть прежде всего свобода» [Бердяев, с. 243].

В христианстве раскрывается новый смысл рая как Царства Небесного, уготованного от начала мира, завоеванного в результате победы Иисуса Христа над адом. Изначальное прошлое и конечное будущее смешиваются в идее рая. К первоначальному, утерянному райскому состоянию нельзя вернуться — рай в конце мирового процесса есть совсем иной. Это рай после познания свободы, после всех страданий и испытаний, в которых раскрываются новые возможности Бога и человека. Можно даже сказать, что это рай после ада, после опыта зла и свободного отвержения ада.

В классическом тексте «Сна смешного человека» причина разрушения не называется определенно. Герой Достоевского произносит лишь: «Я видел их сам, их познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом» [Достоевский, с. 164]. Петров находит ряд символов, через которые выстраивается идея искушения свободой: маска, отсутствие лица, утрата образа приводят к желанной свободе, оборачивающейся вседозволенностью и погружением во мрак ужаса.

Но картина будущего рая после грехопадения не появляется в версии режиссера. Прежде чем обрести рай, человек должен научиться любить ближнего, с этого шага начинается движение к другой жизни в финале «Сна смешного человека» в версии художника-мультипликатора.

Мультфильм Марии Муат «Он и Она» сделан по мотивам повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» в 2008 г. Это философская притча, пронзительное размышление об одиночестве. Афанасий Иванович, оставшийся один, после смерти Пульхерии Ивановны живет лишь воспоминаниями, в которых все кажется наполненным счастьем и безмятежностью. Недаром все воспоминания возникают на фоне сада, может быть, райского сада. Это поэзия быта, нежные и трогательные взаимоотношения, где нет уже страсти, но есть игра в страсть. Как спокойно Пульхерия Ивановна говорит о приближающейся смерти! И в этом тайна и загадка ухода из жизни стариков, понимающих и принимающих неотвратимость этого события. Как проста и обыденна смерть в символическом жесте опустившейся безжизненной руки! Как страшно остаться одному, вместо райского сада — голое дерево, и только одна мечта: скорее к ней, в другой мир,

где они снова встретятся. Он и Она не в состоянии жить друг без друга. Перед нами — простая и ясная буколическая жизнь, идиллия. Жанр оправдан ситуацией воспоминания, которые всегда сглаживают шероховатости реальных событий. Это рай, но скорее усиливающий боль от утраты земного счастья.

Но какое это имеет отношение к гоголевскому тексту? Тревога за человека в повести классика совсем иная, это боль за человека, в жизни которого все превращается в привычку, поэтому и теряет приметы живого, жизнь напоминает механистический процесс, в котором утрачено живое чувство. Это скорее утраченный рай, а не обретенный в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики».

Несмотря на явное концептуальное расхождение, создатели мультипликационной версии сохраняют черты гоголевской поэтики. Это символические жесты, вещный мир и какая-то неявная и едва уловимая подмена понятий. Вдруг вместо символического яблока Афанасий Иванович подает Пульхерии Ивановне в райском саду грушу. Вторжение мистического, смешение реальности, неуловимое зло в образе кошечки, пожалуй, также черты гоголевского художественного мира. Однако версия Марии Муат — скорее совсем иное произведение. Если бы не имена героев и некоторое сходство сюжетов, вряд ли мы отождествили бы мультфильм с известным текстом классика.

Смена повествователя, отказ от финала гоголевской повести, исключение из повествования некоторых событий (например, поручение, данное перед смертью Пульхерией Ивановной служанке — следить за Афанасием Ивановичем) кардинально изменяют сюжет, реконструируя мир, о котором скорее тоскует писатель, как об уже не существующем, утраченном. Мотив утраченного рая звучит и в том, и в другом произведении. Но сон об утраченном рае для человека, забывшего о любви, и воспоминание о рае на земле, сохраняющее любовь — принципиально разные.

Мир двух стариков по-гоголевски заполнен вещами. В мультфильме мы видим совсем иное осмысление проблемы «человек — вещь». Платье, в котором Пульхерия Ивановна завещает себя похоронить, деталь в фильме пусть нелепая, но снимающая или в бытовой простоте уведующая от трагических размышлений о смерти. Вещь не заменит человека, платье, лежащее на кровати вместо Пульхерии Ивановны, лишь усиливает чувство утраты.

Неизбежен вопрос о том, какую же роль играет текст Гоголя в данном произведении, что происходит при наложении классического текста на современную версию? В диалоге с писателем-классиком художник-мультипликатор и режиссер-постановщик утверждают, что человеческое в человеке неуничтожимо, любовь как основа жизни даже привычку одухотворяет, наполняет смыслом быт, и память преодолевает смерть.

Воплощением гоголевских мечтаний можно назвать версию мультипликаторов.

Парадоксальное религиозное мироощущение Гоголя порой заставляет интерпретаторов искать неожиданные формы использования религиозной символики. В мире небытия, мертвом мире марионеточных гоголевских героев нет места духовности. Таков театр Николая Коляды. Николай Коляда и Гоголь — особая тема. В одном из интервью Коляда назвал Гоголя «членом своей семьи» [Коляда]. «Коробочка» — это и название его сборника, и пьеса по мотивам произведений Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Старосветские помещики», поставленные в Коляда-театре «Ревизор» и «Женитьба», совместный проект с Олегом Богаевым «Башмачкин» и т. д. Но даже не перечень работ режиссера и драматурга заставляет размышлять об особой природе диалога Коляды — Гоголь. Феномен совпадения — в осмысленной по-гоголевски природе искусства как особого рода духовной практики.

Театр Коляды определяют как театр натуралистический, театр абсурда; сам же режиссер настаивает на определении «реалистический театр». Не правда ли, это напоминает осмысление творчества Гоголя в историко-литературном процессе: натуральная школа, критический реализм, авангард, абсурд — все сходится. Есть и другая точка отсчета. Из интервью с Н. Колядой:

Вопрос: Каковы ваши отношения с Богом, с церковью?

Ответ: Может быть, верю, а может — и нет. Не знаю. Об этом не думаю, потому что в церковь ходить некогда. У меня есть своя молитва, которую читаю по утрам, «Молитва оптинских старцев». Всегда крещусь, когда проезжаю мимо церкви, но когда был там последний раз — даже не упомяну [Я люблю Екатеринбург!].

Можно вспомнить и о церкви, восстановленной на средства Николая Коляды.

В «Ревизоре» Коляды городничий в странном одеянии — то ли облачение священнослужителя, то ли босяцкие лохмотья — почти блатной авторитет, одновременно юродивый и жалкий уже не с грядущим, а с пришедшим хамом Хлестаковым.

В спектакле Коляда-театра «Женитьба» используются вышитые иконы, которые появляются то в перевернутом виде, то под ногами, но их никто не замечает. Образам никто не поклоняется, не вспоминается образ Божий, потому человек и уподобляется неизвестно чему и кому (на голове у женихов Агафьи Тихоновны — крышки от самоваров, а сзади прилеплены павлиньи хвосты, да и повторяют они какие-то детские нелепицы вроде «кася-маляся»), и потому и смысл всего происходящего восстановить невозможно.

Подколёсин в финале пьесы «Женитьба» пытается что-то понять, последний монолог произносит он на краю могилы, кажется, что мысль о смерти проясняет смысл жизни. Монолог Подколёсина после балагана и происходящего на сцене абсурда звучит как небольшой и неожиданно возникший момент прозрения, осмысления жизни, покаяния. Но когда все так ясно и очевидно, жить становится невозможно, разорвать бессмысленный круг жизни можно, только выпрыгнув из окна... Подколёсин в версии Коляды опускается в символическую могилу, где уже приготовлены полотенца, на которых опускают гроб. Покаяние не свершается в мире, где все обесценено и нет Бога, потому и открытым остается финал: то ли самоубийство, то ли возвращение в состояние покоя и сна, то ли бегство из реальности.

Это действительно не абсурд и не натурализм, это реальность, в которой зритель всегда, какой бы ни была фантазмагория, ощущает трагическую боль за человека, потерянного и не обретающего смысл бытия. Именно эта реальность, эта боль заставляют обоих авторов особенно остро видеть мир в состоянии деформации, разрушения. Религиозная символика в не свойственной ей роли лишь подчеркивает трагизм происходящего.

Совсем иную роль играет религиозная символика в интерпретациях по произведениям А. П. Чехова.

В фильме Карена Шахназарова «Палата № 6» (2009) появляется вставной сюжет об истории возникновения монастыря, на территории

которого находится психолечебница. В чеховском рассказе нет этого фрагмента, включенного в киноповествование К. Шахназаровым, но именно он свидетельствует о присутствующей в мире духовности, пробивающейся сквозь абсурд всеобщего существования. Для того чтобы ее обнаружить, нужно обладать особым зрением. Все начинается с основания монастыря, в котором теперь и располагается психиатрическая лечебница. С удивлением зритель обнаруживает, что роли Никиты и странствующего монаха сыграны одним актером; лицо монахини, лик юной княгини, чьи найденные нетленные мощи являются чудесным событием в жизни монастыря, лицо сумасшедшей в финале — это также одно лицо.

Все в этом мире изменилось, потеряло изначально существовавшие черты, но не случайно в финале фильма встреча Рагина и безумной девушки с лицом то ли княгини, то ли монахини ставит под сомнение безумие главного героя. Что-то похожее на осмысленное выражение лица, возвращение к жизни, к миру — в финальной сцене, как свидетельство того, что не все до конца обесмысленно в этом мире. Но напоминание о духовном неявно, как мимолетность, оставляющая зрителя скорее в ситуации сомнения, размышления, что опять же, по-чеховски, подано без дидактики и назидания.

Иларион (Алфеев), еп. Во что верят православные христиане. URL: <http://azbyka.ru/katehizacija/vo-chto-verjat-pravoslavnye-khristiane.shtml> (дата обращения: 27.01.2014).

Как попасть в рай? // Православие и мир. 2010. 22 янв. URL: <http://www.pravmir.ru/kak-popast-v-raj/> (дата обращения: 29.01.2014).

Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), арх. Беседы с русским народом. М., 1998.

Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993.

Достоевский Ф. М. Найти в человеке человека : сборник. Екатеринбург, 1996.

Коляда Н. «Гоголь — член моей семьи» : интервью. URL: <http://www.svobodanews.ru/content/Article/432413.html> (дата обращения: 27.01.2014).

Я люблю Екатеринбург! // Вечерний Екатеринбург. 2005. 11 сент. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2005/11/439> (дата обращения: 27.01.2014).