

М. Б. СТОЛЯР

доцент кафедры философии и культурологии
Черниговского педагогического университета,
кандидат философских наук, доцент

АРХЕТИП РОЖДЕСТВЕННОГО ЧУДА В ПОСТСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Можно выделить три основные традиции в понимании *архетипа* (греч. *αρχέτυπος* — «первообраз») как некой инвариантной основы человеческого бытия и культуры — формальную и содержательную. Первая трактует архетип как число или схему. Основателем этой традиции является Пифагор. Из современных философов данное понимание архетипа развивает, в частности, К. Г. Юнг [1, с. 35]. В содержательном варианте идею архетипа сформулировал Платон. Его мир эйдосов, в котором верховной является идея блага, является миром первосущностей всего сущего. Аристотель пытался соединить в понятии причин бытия формальный и содержательный подходы. Присутствует понятие архетипа и в философии Григория Сковороды, который считает мир библейских символов особой сферой бытия, в которой в зашифрованном виде содержатся подлинные и вечные смыслы человеческой жизни.

В христианской традиции Первотекстом бытия есть Бог: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть» (*Ин.* 1 : 1–3). Воплощенное Слово — Христос есть Первообраз всех первообразов (архетипом всех архетипов). *Православная культурология* рассматривает мифологию как результат длительного *разложения* единой прарелигии. Поэтому в мифологическом сознании архетипы выявляются уже претерпевшими существенные изменения — искажения, дробления и т. п. Первообразы во всей своей полноте были бы вообще не восстановимы, если бы Слово не воплотилось и не явило себя миру. В том то и заключается возможность христианского прочтения *всей* человеческой культуры, а не только европейской, что христианские смыслы присутствуют в ней и до рождества Христа в качестве забытых фрагментов, видоизмененных и искаженных образов, неких неясных намеков на сокрытое, сокровенное бытие. Одновременно эти неясные намеки и сокрытые смыслы являют со-

бой совершенно определенные *сгустки энергии*, через приобщение к которым только и могут существовать те или иные артефакты культуры. Даже в том случае, если некий текст культуры является карикатурой на первичный смысл (вспомним карикатурные образы спасения и царства божьего в коммунизме), он питается энергией архетипа, точнее, паразитирует на ней. И самой мощной энергетикой обладают именно те тексты культуры, в которых прочитываются или хотя бы угадываются темы Рождественского чуда, Воскресения, Преображения, Страшного Суда и другие.

В этой статье речь пойдет о том, как образ Рождественского чуда даже в видеоизмененном и редуцированном по сравнению с первообразом виде обладает энергией, которой питаются многие артефакты культуры. В данном случае предлагается анализ двух советских фильмов, созданных в жанре рождественской сказки. Это «Сирота казанская» Владимира Машкова и «Приходи на меня посмотреть» Олега Янковского. Итак, *объектом* нашего изучения являются те артефакты культуры, в которых присутствует архетип Рождественского чуда. *Предметом* в данном случае являются некоторые кинокартины постсоветского кинематографа, созданные в жанре рождественской истории.

Прежде всего припомним, что представляет собой данный жанр? Известный русский писатель Н. С. Лесков называет следующие его черты: рассказ должен быть приурочен к событиям, произошедшим в период от Рождества до Крещения, в нем должна быть *христианская моральная идея*, условиями жанра являются, также, *сверхъестественность* происходящего (присутствие идеи Божьего промысла) и *благополучный конец* [2, с. 4]. Из перечисленных признаков в нашем случае не подходит только время действия. Но, учитывая то, что в постсоветской культуре место Рождества по советской традиции занимает Новый год, можно сказать, что первое условие жанра выполняется настолько, насколько оно может выполниться.

Прежде всего, нужно отметить, что рождественские истории постсоветского кинематографа сохраняют очень близкое родство с «Иронией судьбы» Эльдара Рязанова, который сумел наиболее глубоко и, в то же время, ярко выразить сверхидею советского Нового года как десакрализованного Рождества. Подробный анализ религиозных смыслов этого фильма мы разбираем в статье «Рождество в земле забвения», где, в частности, речь идет о параллелях между отдельными образами советской кинокомедии и гоголевской

Рождественской сказкой «Ночь перед Рождеством», творческими заимствованиями Э. А. Рязанова из русской классической литературы, признанными самим автором фильма [3, с. 125–135].

Что же касается фильма «Ирония-2», вышедшего тридцать лет спустя (2007 г.), то, как это ни странно, он скорее заводит жанр рождественской истории в тупик. А все дело в том, что авторы новой «Иронии» разрушили идею *промыслительной* встречи Надежды и Евгения, уничтожив и всякую возможность опоры на духовный смысл в продолжении. Тем самым был подрублен «сук», на котором зиждется жанр, подорвана его энергетическая основа.

Гораздо ближе к «Иронии» как к «первоисточнику», не смотря на пародийные и критические «камушки» в адрес этой картины, выражают фильмы «*Сирота казанская*» (Владимира Машкова) и «*Приходи на меня посмотреть*» (Олега Янковского). Эти картины чрезвычайно напоминают «Иронию судьбы». Тот же жанр, такой же повод — Новый год. И главная героиня — учительница русского языка и литературы. Правда, в фильме О. Янковского профессия Татьяны не упоминается, однако во всех перечисленных случаях прообразом героини совершенно очевидно является пушкинская *Татьяна Ларина — русский кенотип духовной красоты и подлинной женственности*. Общей является и сама ситуация подмены, ставшая возможной благодаря стандартизации жизни (одинаковые названия улиц, стандартные квартиры, похожие лестничные площадки, типичные курортные романы, одни и те же новогодние подарки и т. п.). Неповторимым остается лишь такое распостраненное, но всегда индивидуальное явление как человеческое одиночество.

Дары волхвов, или «Сирота казанская». Эксплуатируя внешнее сходство «Иронии» и «Сироты» авторы последней картины создают интригу на волне определенных ассоциаций. Иногда даже возникает ощущение того, что они посмеиваются и над зрителем, и над полюбившейся им знаменитой кинокомедией. Пародийными выглядят уходы-приходы жениха (сразу вспоминается аналогичное поведение Ипполита из «Иронии»), хозяйственная беспомощность героини («Нет, это не заливная рыба» — «А чем же я вас буду кормить?») и многие другие детали. Но если авторы «Иронии судьбы» создали «городскую» рождественскую сказку, действие которой проходит в двух столицах, то в «Сироте» описываются события, произошедшие в сельской местности (жизнь ведь существует не только в больших городах). Учительница после окончания пединститута

работает в сельской школе, а главный герой ради нее уезжает в село из районного центра.

Романтике ночного заснеженного города с его зашторенными окнами многоэтажек противопоставлена скромная красота зимнего села с открытыми всеобщему обозрению уютно освещенными окошечками, в которых рама еще сохранила форму оберегающего креста. Там пейзаж составляют каменные громады, здесь — замерзшая река, поле и заснеженный лес. Там душа жаждет острых чувственных переживаний, а здесь желает умиротворения и тишины.

Рассматриваемые нами картины дают принципиально различные образы семьи. В «Иронии» родители героев все время оказываются лишними и вынуждены скитаться по знакомым, пока их дети выясняют отношения. В конце фильма «Ирония судьбы» мама Евгения предстает как основная угроза будущему счастью Наденьки и Жени (вспомните, каким тоном она сказала: «поживем — увидим»).

В «Сироте казанской» В. А. Машкова, как и в фильме «Приходи на меня посмотреть», напротив, создается идеал большой и дружной семьи, в которой индивидуальная неповторимость каждого создает то богатство взаимоотношений, которое и называется счастьем. И Татьяна из фильма О. И. Янковского и «сирота казанская» жертвуют своим личным счастьем для своих родителей: Таня — для мамы, а Настя для свалившихся на ее голову «папаш», двое из которых должны оказаться лишними (позже оказывается, что *все* они ошиблись). Но в том-то и дело, что для любви нет понятия «лишнего». Именно библейская любовь главных героинь к своим родителям, способность жертвовать ради них всем, особая духовная

Кадры из фильмов: «Сирота казанская» В. А. Машкова (1997)
и «Приходи на меня посмотреть» О. И. Янковского (2001)



интуиция и чуткость героинь составляют ту основу, из которой вырастает их счастье.

В обоих фильмах, также, есть сцены *родительского благословения*: больная мама благословляет Таню и ее случайного знакомого, согласившегося сыграть роль жениха. «Папаши» благословляют Настю и Николая. И в первом и во втором случае благословение вроде бы не настоящее. В первом, потому что Таня дает плохо видящей маме портрет Диккенса вместо иконы (она, как и Игорь, относится к благословию достаточно серьезно и не хочет прибегать к иконе в случае обмана). Во втором — среди «отцов» нет ни одного настоящего родителя Насти. Но благословляющие *верят и получают по вере своей.*

Внешнее же сходство сюжетов «Иронии» и «Сироты» создает ситуацию непредсказуемого разворачивания событий, постоянно не оправдывающих ожидания зрителей. Почти с самого начала фильма мы готовимся к явлению прекрасного принца, достойного такой замечательной девушки как Настя в отличие от ее официального жениха (герой в первых сценах изображается достаточно несимпатичным). Сыграв на этом ожидании, сценарист и режиссер раскрывают *преображение* Николая как одно из *Рождественских чудес* картины. В «Иронии» два динамичных персонажа — Евгений и Ипполит, и они постепенно меняются местами (респектабельный Ипполит оказывается совершенно опустившимся, а протрезвевший Евгений являет собой в высшей степени благородного героя). В «Сироте» только один персонаж обладает подлинной динамичностью. И эта динамичность тем сильнее подчеркивается на фоне статичных образов других героев. Действительно, с Настей, главной героиней, все ясно еще с самых первых кадров. Она прекрасная и чуткая, умная и терпеливая, милосердная и остроумная и т. п. «Папаши» тоже с момента своего появления демонстрируют хоть и индивидуально выразительные, но стабильные образы. И только роль Николая наделена большим внутренним потенциалом, дающим возможность показать зрителю *постепенное протупание подлинного лица из-под наносного грубого изображения.*

Учительница — образ почти иконописный. Она просто вся светится. Ее удивительная чистота, с одной стороны, и грубоватость, простота Николая, с другой, — тоже незаметный намек на Рождественскую историю. *Николай здесь скорее защитник, нежели жених; охранитель, а не муж.* И это впечатление не может разрушить сообщение об ожидании ребенка. Вот насколько сильно

влияние архетипа! А «папаши», по сути, в этой истории играют роль волхвов с их удивительными дарами. Ведь в простеньком домике Насти нет не только елки и телевизора (основных атрибутов советского Нового года), но и даже обычной еды, не говоря уже о праздничных яствах и подарках. Но это будут не обычные угощения и сюрпризы. Если угощаться, то — пир горой; если починен телевизор, то он показывает программы всего мира, и наши герои видят поздравление американского президента. А главный подарок молодым — торт со светящимся огнями маленьким домиком — точной копией Настиного — своего рода маленьким *вертепом*. И в этом «вертепе» Настя, Николай и их приемные отцы выходят за пределы земного тяготения.

Есть «дары волхвов» и в картине О. И. Янковского. Но материальная составляющая новогодних подарков ничтожна. Основной дар — дар любви. И этот божественный дар преображает старую деву в «гения чистой красоты», а самоуверенному ловеласу открывает «очи сердца».

Вышеприведенное сравнение дает возможность заключить, что авторы современных картин в жанре рождественского рассказа являются, с одной стороны, более свободными в выборе тем и образов, их намеки на Рождество более прозрачны, чем у Рязанова. Эльдар Рязанов, например, признался, что собирался создать именно рождественскую сказку, гораздо позже, чем фильм «Ирония судьбы» появился на экранах. В вышедшей уже в 1986 году книге «Неподведенные итоги» Э. А. Рязанов пишет: «хотелось, чтобы эта лента стала *рождественской сказкой* (курсив мой. — М. С.) для взрослых» [4, с. 193]. Но с другой стороны, «Ирония судьбы» до сих пор остается образцом для мастеров рассматриваемого жанра.

1. *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. — К., 2000.
2. *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 12 т. — М., 1989. — Т. 7.
3. *Столяр М. В.* Різдва на казку в землі забуття // Філософська думка. — 2004. — № 3. — С. 125–135.
4. *Рязанов Э. А.* Неподведенные итоги. — М., 1986.

Столяр М. Б. Архетип Рождественського чуда у пострадянському кінематографі.

В статті мова йде про певні релігійні сенси, які використовуються в жанрі різдвяної оповіді деякими сучасними російськими кінематографістами (В. Машков, О. Янковський). Автор вважає зміст фільмів, що розглядаються, вторинним щодо різдвяної історії Ельдара Рязанова «Іронія долі». Спільною є тема любові як Божого

дару, мотив преображення героїв. В той же час автори пострадянських фільмів вже не бояться більш прозорих натяків на різдвяні події, а також змінюють звучання декількох тем, зокрема, по-новому осмислюються відношення дітей та батьків.

Ключові слова: архетип, кенотип, жанр різдвяного оповідання, тема, мотив, пострадянський кінематограф.

Столяр М. Б. Архетип Рождественского чуда в постсоветском кинематографе.

В статье речь идет об определенных религиозных смыслах, которые используются в жанре рождественского рассказа некоторые современные русские кинематографисты (В. Машков, О. Янковский). Автор считает содержание рассматриваемых фильмов вторичным по отношению к рождественской истории Эльдара Рязанова «Ирония судьбы». Общей является тема любви как Божественного дара, мотив преображения героев. В то же время авторы постсоветских фильмов уже не боятся более прозрачных намеков на рождественские события, а также изменяют звучание некоторых тем, в частности, по-новому осмысливаются отношения родителей и детей.

Ключевые слова: архетип, кенотип, жанр рождественского рассказа, тема, мотив, постсоветский кинематограф.