

РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА НА ЕКРАНІ: ДУХОВНИЙ АСПЕКТ

У статті, в аспекті цінностей духовної свідомості, розглянуто фільми з релігійними мотивами.
Ключові слова: кінематограф, релігійна тематика, цінності духовної свідомості.

В статье, в аспекте ценностей духовного сознания, рассматриваются фильмы с религиозными мотивами.

Ключевые слова: кинематограф, религиозная тематика, ценности духовного сознания.

The article analyzes films with religious motifs in the aspect of values of spiritual sense.

Key words: cinematograph, religious subject, values of spiritual sense.

Стосунки церкви і кіномистецтва в усі часи склалися напружено і неоднозначно. На те була велика кількість чинників. Слід зазначити, що у дореволюційній Росії релігійна тема була заборонена. Перший фільм цієї тематики «Отець Сергій» («Князь Касатський»), знятий за одноіменним романом Л. Толстого режисером Яковим Протазановим, вийшов на екрани у 1918 році. Кінець 10-х – 20-ті рр. минулого століття знаменуються цілою низкою антиклерикальних агітфільмів на кшталт «Про попа Панкрата, про тітку Домну і явлену ікону в Коломні» (1918, реж. М. Преображенський, М. Аркатов), «Павуки та мухи» (1919, реж. В. Черноблер). Сумнозвісна документальна кінострічка «Розпечатання мощей Сергія Радонезького» (1922, Д. Вертов, Л. Кулешов, Е. Тіссе). Надалі до антирелігійної пропаганди долучалися різні режисери, серед яких такі метри, як Володимир Гардін («Хрест і маузер», 1925) і Петро Чардинін («За монастирською стіною», 1928), Яків Протазанов «Свято святого Йоргена» (1930).

В 1930-ті роки за часів утвердження диктатури Сталіна, боротьба з церквою набуває більш жорстких і непримиренних форм. Усі засоби критики релігії стають у пригоді, автори відверто не цураються можливості познуватися з церковнослужителів. Так, у фільмі відомого режисера Олександра Медведкіна «Щастя» (1934), черниці з'являються в кадрі напівголі, прикриваючись якоюсь прозорою тканиною, що мало засвідчити їх облудну цнотливість. У картині не менш відомого

режисера Євгена Черв'якова «Засуджені» (1936) монахині, які будують гордість індустріалізації СРСР «Біломорканал», виставлені дурними крикливицями зі спотвореними прищами обличчями. Вони виглядають огидно у порівнянні з відкритими обличчями кримінальних елементів, які вже стали на шлях трудового виправлення.

Водночас кінематографісти намагаються відійти від поверхової критики і вдаються до розробки нових художніх прийомів викриття «хибного шляху» релігії. В цьому аспекті слід згадати фільм Сергія Ейзенштейна «Бежин луг» (1937), котрому варто приділити особливу увагу.

В основу картини була покладена інтерпретація сумнозвісної тоді історії Павлика Морозова. Як відомо, перший варіант кінострічки був розкритикований Сталіним за прямі посилання на біблійні тексти і містицизм. Ейзенштейн із натхненням взявся за другий варіант фільму, проте і його не судилося завершити. В березні 1937 року зйомки за наказом «згори» припинилися. Як свідчать аннали історії, «Бежиному луку» належало залишитися однією із найбільш загадкових сторінок кінематографа радянської доби. Останній масив негативів загинув у роки Великої Вітчизняної війни, і лише в 1967 році зі збережених позитивних уривків «Бежина луку» змонтували його фотOVERсію. Для Ейзенштейна завжди був цікавим конфлікт старого і нового часу, зіткнення старого і нового образу життя. Звичайно, в цій драмі не останню роль мала відіграти церква, а також нове атеїстичне світосприйняття. Із залишків матеріалів

фільму, мабуть, особливо вражають кадри переобладнання сільської церкви на якийсь радянський осередок. Із храму з радістю і піднесенням селяни виносять церковні прикраси: усміхнене обличчя кустодієвської матрони замінює лик Богородиці, в старовинному окладі, на місці ікони якогось святого, з'являється неголене нахабне обличчя місцевого мужика. Нове життя святкує перемогу.

У роки війни сталося негласне примирення Сталіна із церквою. В ці тяжкі часи всі засоби були добрі: святі ікони, які захищали рідну землю, священники, які ставали на її захист. Відкривається багато монастирів, із заслання повертаються амністовані священники, проте в цей же час продовжується зрощення церкви з органами державної безпеки.

За часів «хрущовської відлиги», а саме 4 жовтня 1958 року виходить закрита постанова ЦК КПРС «Про недоліки науково-атеїстичної пропаганди». Розгортається чергова кампанія «наступу на релігійні пережитки», на що оперативно відгукуються кінематографісти.

1959 року на екрани країни виходить фільм відомого українського режисера Віктора Івченка «Іванна». Події кінострічки розгортаються в Західній Україні після утвердження там радянської влади у 1940 році. Іванна, дочка архієрея греко-католицької церкви, поступає до Львівського університету. Її наречений – ярий уніат – приховує від неї виклик до університету. Обурена Іванна з благословення предстоятеля уніатської церкви в Україні митрополита Андрія Шептицького, йде до монастиря. Проте під час німецько-фашистської окупації розчаровується у діях церкви, котра зраджує свій народ, освячує розправи з євреями. (Зазначимо, попри всю суперечливість постаті Андрія Шептицького, він ніколи не закликав до знищення євреїв, а сам особисто із братом Климентієм брав участь в їхньому врятуванні.) Фільм закінчувався глибокою зневірою Іванни у церкві. Дівчина вступала до радянського підпілля, потрапляла до гестапо і перед стратою зривала з себе хрест.

Фільм був поставлений на підтримку знищення в 1946 році УГКЦ, яка була підпорядкована безпосередньо Ватикану і звинувачувалась у підтримці ОУН. Критика позитивно сприйняла «Іванну» і насамперед талановиту акторську роботу 20-річної виконавиці головної ролі Інни Бурдученко.

Проте картина викликала обурення римо-католицької церкви, і зокрема Папи римського Іоанна ХХІІІ, який наклав на неї анафему. Можливо,

це був лише трагічний збіг обставин, але через рік юна дебютантка практично заживо згоріла на зйомках свого наступного фільму «Квітка на камені», тяжко захворів В. Івченко, а в родинних членів постановочної групи сталися нещастя.

Друга половина 50-х років стала кінцем так званої прометеївської доби, а з нею й її героя – людини, яка міряла весь світ на свій аршин, намагаючись переробити його за своїм образом і подобою. Проте саме в цей період визначився і конфлікт представника «відлиги», коли, за словами кінознавця Трояновського, людина, «обоючючи ціле, отримала право на особисте». Певна дуальність такого героя визначила його подальший екзистенціальний шлях у 1960-х роках. Водночас його драма полягала в тому, що оте «ціле», тобто суспільне, досить неохоче визнавало свободу особистості, та що й казати, сама особистість не поспішала відокремлюватися від колективу.

Саме в цей період, на світоглядному зламі історичної доби, режисер Володимир Скуйбін створив свою «Чудотворну» (1960) за сценарієм Володимира Тендрякова, написаним 1957 року за його ж повістю «Тугий вузол». «Чудотворна» починається невеличким прологом: як свідчать легенди, десь сто років тому такий собі підпасок Пантелеймон знайшов старовинну ікону «Спас нерукотворний». На цьому місці збудували церкву, а ікона стала реліквією, що зцілює, і назвали її іконою «Пантелеймона-праведника». Історія повторюється, і у повоєнні часи біля сиротливого храму піонер Родька Гуляев знаходить сховану кимсь заповітну ікону. Головний конфлікт розгортається між двома антагоністичними силами, які представлені священником отцем Дмитром (який і сам «вірить у Бога із застереженнями»), бабцею юного піонера Євдокією, а з іншого боку – сільською вчителькою Параскевою Петрівною і секретарем райкому таким собі Кушем.

Бабця Євдокія і мати Родьки Варвара щосили намагаються повернути юну душу в християнську віру, спонукають молитися і носити натільний хрест. Сім'ї протистоїть Параскева Петрівна, яка сіє «разумное, доброе, вечное». Саме вона дорікає бабці Родіона, веде душевні бесіди з його матір'ю, совістити голову колгоспу, який пристає на пропозицію отця Дмитра віддати закинуту церкву в обмін на будівництво зерносховища і нарешті вступає в принципову дискусію з отцем Дмитром щодо місця релігії в суспільстві.

Концептуальна полеміка скоріше нагадує партійні збори в «кращих традиціях» радянського

кінематографа. «Я невіруюча, – каже Параскева Петрівна, – проте знаю, що в нашій країні зберігається свобода віросповідання. Кожна людина може молитися будь-якому богові. Проте і силове примушення до віри забороняється. А тут, у цім домі, на мого учня-піонера силоміць одягли хрест, силоміць примусили молитися... Я вчу Родю Гуляєва, щоб він був нетерпимий до всякого зла, тоді як ви проповідуете покірність і терпіння. І я намагаюся прищепити йому відразу до всякого рабства. А ви твердите, що він раб божий, що він не належить собі. Зараз у цій сім'ї з нього хочуть зробити святошу. Ви духовний пастир цієї сім'ї, і ви розумієте, що це може зіпсувати, покалічити життя дитині... Часи Пантелеймонів-праведників минули...».

Фільм закінчується мелодраматично. Доведений до відчаю Родька ледь не втопився і врятувало його не диво, а Параскева Петрівна. Таким чином, автори фільму наголошують, що часи Пантелеймонів-праведників таки минули.

Звичайно, в цей період такий сюжет і фінал картини були цілком закономірними. Але додамо, що після зйомок «Чудотворної» режисер дізнався про невиліковну страшну хворобу. Свій останній фільм під символічною назвою «Суд» (1962) Володимир Скуйбін у співавторстві з Аїдою Манасаровою знімав тяжко хворим. Помер режисер у 1963-му, коли йому виповнилося лише 34 роки.

Отож людина «відлиги» 1950-х болісно робила свій вибір між загальним і особистісним. Як зазначав голова колгоспу з фільму «Чудотворна», «у мене в колгоспі 300 голів. Якщо кожен почне думати, балаган вийде». Справді, люди почали замислюватися над явищами і проблемами життя. Балагану не вийшло, але країна вступала у принципово новий етап своєї історії.

Людина «відлиги» дедалі глибше занурюється у свій особистий світ. Іще не настало усвідомлення викривлення соціально-моральної ситуації в суспільстві, проте посилювалося підсвідоме відчуття «недоправди», яке проривається в екзистенційний світ героя 1960-х рр. Із початком брежнєвської доби, ця тенденція стає все більш очевидною. Взаємини держави і церкви мало змінюються, хоча до церкви молодь не пускають, але і за натільні хрести колективному шмаганню не піддають. Можливо, почасти це відбувається тому, що державний апарат практично контролює діяльність усіх конфесій на терені СРСР.

Фільми відверто релігійної тематики не виходять, проте і відверто антирелігійні з екрана зникають. І хоча поняття *духовності* не зводиться до

релігійності, проте стає очевидним, що так звані цінності релігійної свідомості можуть стати тією дороговказною зіркою, що веде людину до світу духовних ідеалів.

1962 року виходить перший повнометражний фільм Андрія Тарковського «Іванове дитинство». в цій картині релігійні мотиви, які протягнуться червоною ниткою крізь усю його творчість, ще не проявляються настільки явно, проте саме з «Івана» Тарковський почне свій хресний хід сходження до Істини. Це історія біблійного Йова, трансформована в оповідання про дитину, світ якої знищила війна. Та, на відміну від Йова, у Івана було забране все, навіть найдорожче – життя. Ці болючі сни маленького героя стають головною емоційною пружиною кінострічки. «Пам'ятай, що життя моє – вітер, моє око вже більш не побачить добра <...> То Ти снами лякаєш мене і видіннями страшиш мене <...> і душа моя прагне задушення, смерті *хочуть* мої кістки. Я обридів життям <...> Не повіки ж я житиму! <...> Відпусти ж Ти мене, бо марнота *оці* мої дні! <...> (Йов. 7: 7, 14–16). Недаремно в сцені зовсім недитячої гри Івана у війну, на якусь мить в кадрі з'являється ікона Божої Матері у зруйнованому храмі. Це вже не ікона з «Чудотворної», яка зображала грізний, караючий лик Христа, як нагадування про Страшний суд. У фільмі Тарковського ікона Божої Матері постає як благодатний символ материнства, любові, турботи і захисту своєї дитини – всього того, чого був позбавлений маленький Іван. Сцену завершує символічне зображення хреста на тлі сяючого сонця, який повільно схиляється. Проте кадр не прочитується як зневіра, виклик Вищому судді. Він символізує знеславлені вищі цінності людського життя, на які на цій землі ніхто не має права зазіхати.

Коли фільм «Іванове дитинство» побачив світ, А. Тарковський вже два роки працював над «Андрієм Рубльовим». Заявка на фільм була подана ще 1961 року (фільм вийшов у прокат 1971 р.), проте його зйомки потребували великої підготовки. Сюжет і історія картини добре відомі, проте нас цікавить її певний аспект, а саме – духовний.

Цікаво, що коли й заходили досить поодинокі в радянському і навіть пострадянському кінематографі розмови про релігійну свідомість, точилися вони переважно навколо творчості А. Тарковського. 1999 року маловідомий журнал «SOS» передрукував з маловідомої газети «Татьянин день» досить показне інтерв'ю під красномовною назвою «Справжня духовність в мистецтві неможлива» з ієромонахом Феодором, який, до речі, на-

вчався в театральному інституті. Бесіда розгорталася навколо фільмів А. Тарковського і головним чином його «Андрія Рубльова». Отець Феодор наполягав на тому, що режисер створив особливу кіномову, на якій можна говорити про речі високі, проте не духовні. Мовляв, це розмови, які можуть лише підвести людину до порога, за яким починається справжнє духовне життя. Картину, як зазначав о. Феодор, треба розглядати у двох площинах. «Все, що стосується спроби розкрити образ преподобного Андрія Рубльова – великого російського іконописця, монаха, старця – це повний провал... Майже всі вчинки Рубльова суперечать духові православного аскетизму – адже преподобний Андрій був насамперед ченцем, подвижником. І поєднання його особистого чернечого подвигу з великим талантом іконописця, даного йому Богом, і породило ті величні образи іконопису, про які знає весь світ і які ми бачимо наприкінці фільму»¹. Далі Феодор говорить про те, що режисер лише намагався доторкнутися до теми духовності, проте зробив це недостатньо коректно. Мовляв, духовність – це не красиві розмови про духовні речі, це коли людина сама живе духовним життям. Зіграти його неможливо, ним можна лише жити. «Духовне мистецтво – це молитва, це життя людини во Христі»².

Далі автор розвиває думку, що світська людина, яка живе буденним життям і його проблемами, як, наприклад, Анатолій Солоніцин, який зіграв Андрія Рубльова, та інші, що втілили образи Феофана Грека (акт. М. Сергєєв), Даниїла Чорного (акт. М. Гринько), на яких ще за життя почала благодать Святого Духа, не можуть правдиво передати їхнє життя, адже ніколи не жили ним.

Та при всій повазі до автора цих роздумів, все ж таки впадає в око їх певна суперечливість. Виходить, що втілити воістину духовні образи можуть лише люди, на яких спочила благодать Святого Духа. Проте такі просвітлені постаті навряд чи погодилися б зніматися у кіно чи грати в театрі. Водночас ми також не знаємо напевно, коли і як зійшла благодать на Феофана Грека, Андрія Рубльова і Даниїла Чорного, адже, як свідчить історія, про їхнє життя нам майже нічого конкретно не відомо. Як і Анатолій Солоніцин, ані Микола Сергєєв, ані Микола Гринько не зображали своїх геніальних прототипів, вони вивели на екран їхні художні образи, так би мовити, показали авторське уявлення про світ мирський і духовний цих людей.

Розмірковуючи про цінності релігійної свідомості, до яких звертаються кінематографіс-

ти в 70-ті роки, слід згадати один із найкращих фільмів цієї доби – «Сходження» (1976) режисера Лариси Шепітько за оповіданням Василя Бикова «Сотников». Картина офіційно не отримала статус так званої «брежнєвської полиці», проте була позбавлена широкого прокату. Нарікань було багато – насамперед, «нетрадиційне» з точки зору офіційної ідеології висвітлення теми Великої Вітчизняної війни. Головний ворог – німецько-фашистські солдати відійшли на другий, не сказати б, на третій план. Основна боротьба між добром і злом розгорталася в душі і свідомості головних персонажів, які були представниками одного радянського народу. Водночас вочевидь проглядалися неприховані паралелі з Біблією, а саме Новим заповітом. Сотников (акт. Б. Плотников), який здійснює своє героїчне сходження на Голгофу. Портнов (акт. А. Солоніцин), поведінка якого асоціюється із фарисейством Кайяфи. І, нарешті, Рибак (акт. В. Гостюхін), який втілює одіозну постать Юди Іскаріота. Наче всі *свої*, – і водночас розведені по різні боки непримиренної боротьби, духовного протистояння. До цього долучається й сільський староста, який узяв на себе тяжкий тягар, аби хоч якось допомогти односельцям, і який не розлучається із Біблією навіть у фашистських катівнях. І, головне, фільм починався і закінчувався символічним кадром, в якому відповідно поставала зі снігової заметілі і розчинялася в ній церква, стаючи, таким чином, головним камертоном твору.

Незважаючи на те, що «Сходження» було високо оцінене кінематографістами за художній рівень, розуміння духовного наповнення, водночас лунали закиди щодо вчинку того ж Сотникова, який наразив на небезпеку невинну жінку з її дітьми. Проте потрібно брати до уваги, що духовність передбачає так зване цілепокладання, а це наявність ідеалу, тобто найвищої мети прагнень, її моральнісне, а також суспільне значення. З позиції сьогочасної миттєвості буття і погляду вічності вчинок може мати різні морально-етичні тлумачення. Наріжну ризик під життям людини підводить смерть. Тільки драма або навіть трагедія можуть перевести людину зі стану *індивіда* в *особистість*, як казали стародавні: «Головне не коли, а як!».

У сімдесяті роки на екрани країни вийде ще одна знакова картина – «Сталкер» (1979) А. Тарковського. Вона стане останньою кінострічкою, відзнятою режисером на батьківщині. В ній відверто зазвучать звернення до біблійного тексту, тут стане очевидним намагання людини знайти

в релігії точку опори в духовних пошуках. Свої подальші роздуми в цьому напрямі А. Тарковський продовжить у наступних фільмах «Ностальгія» і «Жертвопринесення», знятих за кордоном, проте саме «Сталкер», підведе підсумкову ризик душевних поєвірянь і пошуків істини митця на рідній землі, роздумів над одвічною проблемою протистояння добра і зла людської природи.

Неважко помітити, що нечисленні, проте яскраві звернення радянського кінематографа до цінностей релігійної свідомості 1970-х років чимдалі набували все більшого філософського наповнення, психологічної глибини, екзистенційного простору. Цю нечисленну низку завершує кінострічка Тенгіза Абуладзе «Покаяння».

Ця знакова картина була закінчена у 1984 р., проте глядачі побачили її 1987 р., коли країна стояла на межі свого матеріального, а головне духовного краху. Покаяння (сповідь) – є одним із наріжних таїнств християнської церкви. За часів апостолів існувала публічна форма покаяння. Така «привселюдна» сповідь була дуже важкою і болісною, поєднаною з прилюдним осоромленням покутника. Із гуманних причин її усунули з практики, заступивши приватною формою визнання гріхів перед священником. Проте саме форму «публічного» покаяння, як головну ідею, обирають автори кінострічки. Покаяння – це душевний біль, сльози, сором. Без покаяння неможливе виправлення, нове життя, дороговказною зіркою якого стає совість чи то окремої людини, чи то спільна совість суспільства. Совість, сором – ось наріжні якості, які дають змогу людині залишатися духовною істотою, а не твариною.

Пошуки моральнісного ідеалу стануть характерною ознакою радянського кінематографа 70-х–80-х років минулого століття. Проте наступне відверте звернення до теми християнських цінностей відбудеться лише 2006 року, в пострадянські часи, у фільмі «Острів» відомого російського режисера Павла Лунгіна.

Дія картини починається в роки Великої Вітчизняної війни. Молодий матрос захоплений німцями у полон. У стані афекту, рятуючи власне життя, стріляє в свого капітана. Волею долі герой потрапляє у православний монастир, де приймає постриг і ось вже тридцять років (головна дія відбувається у 1976 р.) молиться про прощення свого смертного гріха, здійснюючи подвижництво як самітник і юродивий. Фільм став помітним явищем у російській культурі й отримав доволі широкий резонанс у пресі. Особливо суперечливими були відгуки духовних отців. Картину під-

тримували за досить рідкісну тему православ'я в кіномистецтві, людяність та чесність, віддавали належне режисурі та головному виконавцеві Павлові Мамонову. Разом з тим критикували за відсутність показу духовного шляху отця Анатолія, висловлювали сумніви щодо отримання вищого дару зцілення, зазіхання на церковні устої тощо³. Проте це не головне, адже картина знімалася не для служителів церкви, а для простого глядача. Важливо те, що фільм залишається одним із нечисленних звернень до проблеми захисту «духовного острова» на тлі тотального розвалу та бездуховності, того, що в Писанні названо «мерзотою запустіння».

Можливо, сьогодні, за аналогією з вісімдесяти роками минулого століття, настав час замислитися над минулим і тверезо подивитися на перспективи майбутнього. Адже сьогодні людство, як ніколи близько, підійшло до прірви бездуховності. Патріарх Філарет в одній зі своїх проповідей зазначав: «Моральна катастрофа, що охопила сучасний світ, не має аналогів в історії. Після Всесвітнього потопа людство не знало таких моральних потрясінь, які нині терзають наше суспільство. При масованій пропаганді насилля і розпусти, при гіпнотичному впливі засобів масової інформації людям, які втратили почуття моральності, прищеплюється ставлення до найтяжчих гріхів, як до нормального явища. Поняття «плюралізму» дедалі більше трактується як рівність добра і зла. Свобода дедалі більше обертається на насилля з метою зламати опір сорому, розуму і совісті, розбудити у людині найбільш негідні інстинкти, перетворити її на тварину»⁴.

Найстрашнішою катастрофою, з якою може зіткнутися людство, буде втрата суто людських чеснот, котрі формують моральнісну свідомість – совість, сором, відчуття провини, покаяння. Саме ці стани людської душі дають змогу зберегти критерії моральнісних цінностей, таких як: правдивість, відповідальність, справедливість, почуття обов'язку та ін.

Попри всі зауваження служителів церкви, художні образи духівників, що їх створили на екрані А. Солоніцин і П. Мамонов, були переконливими і правдоподібними, наповненими реальним життям. Вступаючи в конфлікт з конкретними людьми і обставинами, Рубльов переносив конфлікт зовнішній у внутрішню площину, внутрішню драму, що віддзеркалювалося у його роздумах, душевних стражданнях, духовних пошуках. Рубльов конфліктував з навколишнім світом не лише тому, що світ був недосконалий, а й тому, що не-

досконалим був сам герой, який прагнув істини і гармонії. Як і кожна людина, бодай і талановита, він мав право на помилку.

Щодо амбівалентності людської природи, трагічності постійного вибору між добром і злом надзвичайно експресивно висловився апостол Павло: «Бо не роблю я доброго, що хочу, але зле, чого не хочу, це чиню... Тож знаходжу закона, коли хочу робити добро, – що зло лежить у мені <...> та бачу інший закон у членах моїх, що воює проти закону мого розуму і полонить мене законом гріховним, що знаходиться в членах моїх. Нещасна я людина! Хто мене визволить від тіла цієї смерті?» (Рим. 7:19–24).

«Свобода є головною умовою моральнісного життя, не лише свобода добра, а й свобода зла, – писав М. Бердяєв. – За відсутності свободи зла немає моральнісного життя. Це робить моральнісне життя трагічним, а етику робить філософією трагедії... Трагічне є головним моральнісним явищем і головною категорією етики. Саме трагічне веде у глибину і висоту, по той бік добра і зла в нормативному розумінні. “Трагічне” не є ані “добрим”, ані “злом” у тому розумінні, як їх зазвичай трактують в етиці. Проте етика повинна досліджувати явища “трагічного”, що походять із свободи»⁵.

Отож духовність неможлива без свободи вибору, без права на помилку, яка розширює досвід, спонукає до активних дій, до творчості, тобто перетворення довколишнього світу, його гармонізацію. Не помиляється той, хто нічого не робить. Людина повинна розширювати свою свідомість, духовно розвиватися, у протилежному разі вона стає, як пиріжок ні з чим, нікому не цікавою. Це стосується і тих образів, котрі втілюються акторами в кінематографі.

Звернемося, наприклад, до кінострічки «Поп» 2009 року відомого режисера радянського і російського кінематографа Володимира Хотиненка. Як свідчать анотації – це перший художній фільм, знятий під егідою Московської Патріархії і за активної участі Патріарха Московського і всієї Русі Олексія. Сюжет картини простий – під час Великої Вітчизняної війни декілька священиків, серед яких наш герой – отець Олександр, вирушають на окуповану німцями територію СРСР відроджувати церковне життя.

Проте отець Олександр, за задумом сценариста О. Сегеня, який по суті не дає жодного шансу для актора С. Маковецького, – статична, прісно-позитивна постать. Нема чого грати, нема чим перейматися. Можливо, саме з цього виникає невіра і до того, що робить актор, і до того, що від-

бувається на екрані. Сусальна солодкавість – ось інша крайність, в яку можуть впасти сучасні автори, звертаючись до релігійної тематики. Весь час не перестає переслідувати відчуття якогось бутафорського дійства: батюшки з приклеєними бородами, світська матушка, що повчає батюшок, лубочний єврей, патологічно дурні і жорстокі німці, яким з’являтися у сучасних фільмах просто непристойно, тевтонські лицарі, що нахабно «вивалюються» з кінострічки «Олександр Невський» С. Ейзенштейна, котру переглядають радянські люди на Псковщині, карткові пейзажі Росії і т. ін. Чого варта, скажімо, сцена відновлення церкви Олександра Невського! І знову на допомогу приходить С. Ейзенштейн із своїм «Бежиним лугом», з тією лише різницею, що там у церкві влаштували клуб, а тут – навпаки – у клубі поновлюють церкву. Той самий сільський люд із такими ж просвітленими обличчями вже не виносить, а вносить ікони до храму. Зі стіни церкви знімають радянську атрибутику, портрет Сталіна, під яким зберігається ікона святого Олександра (цікаво, хто б дозволив у 30-ті роки минулого століття вішати зображення вождя на ікони?). Від усього цього можна набити оскомину, проте аж ніяк не впасти у захват. І стає зрозумілим, чому герої «Рубльова» чи «Острова» тебе беруть у полон, а тут так і хочеться кинути знамените: «Не вірю!» – К. Станіславського.

Хоч як парадоксально, але сучасним кіномитцям більше вдаються фільми не про духовність, а про її відсутність.

У цьому аспекті варто згадати фільм російського режисера А. Звягінцева «Єлена», який вийшов на екрани 2011 року. Головна героїня, вже немолода колишня медсестра Єлена (акт. Н. Маркіна), виходить заміж за свого підопічного – забезпеченого пристарілого підприємця Володимира. Від першого шлюбу в Єлені є син, ледар і п’яниця, який живе з дружиною і двома синами в маленькій однокімнатній квартирі у Підмосков’ї. Не бачачи іншого засобу вирішення проблем своїх рідних, Єлена фактично вбиває свого чоловіка, краде його гроші, знищує заповіт і переселяє в його квартиру свою рідну сім’ю.

Події розвиваються напрочуд буденно, ніякого трагізму, емоційних сплесків. Виявляється, що вбити людину, з якою ти прожила багато років, так само легко, як пообідати чи сходити в магазин. І від цієї простоти і буденності стає моторошно. На цьому тлі вражає сцена в церкві, куди Єлена приходить помолитися перед задуманим злочиним. Вона стоїть перед образом Божої Матері,

звичним жестом ставить свічку, молитися і йде виконувати свій грішний замисел. Лише зображення Страшного суду, що знаходиться за спиною жінки і віддзеркалюється в іконі Божої Матері, засвідчує беззаконня перед духовним світом, стирання межі між добром і злом, яке, на жаль, так притаманне нашому часу.

Коли ж стався цей збій, за висловом А. Михалкова-Кончаловського, в «етичному коді» країни, зокрема Росії?. Чи не впливає ця тенденція з часів, коли світська влада перестала дослухатися до моральнісного закликів церкви? Недарма той самий П. Лунгін звернувся до цієї проблеми у фільмі «Цар» 2011 року. На відміну від картини С. Ейзенштейна, протистояння влади і церкви тут винесено на перший план. з одного боку, аморальність, жорстокість і вседозволеність Івана Грозного, з іншого – духовна позиція митрополита Московського Філіпа Количева, який намагається упокорити безчинства царя і надсилає йому листи, в яких закликає Івана одуматися, розпустити опричнину, перестати вбивати християн, знущатися над народом. У відповідь цар презирливо називає Філіпа Фількою, а його листи «Фількиними грамотами». Як наслідок – влада фізично знищує правдоборця. «Слово «Філька» в російській мові стало синонімом простака й недоумка, що радше свідчить про те, що народ став на бік царя»⁶. Можливо, це і був той поворотний момент, коли державна влада відверто почала нехтувати духовними цінностями. А церква в особі своїх служителів стала відверто прислужувати державній владі. Так Синод – вищий орган керування справами церкви, заснований після ліквідації інституту патріаршества, був підпорядкований особисто Петрові І, якого в народі прозвали «антихристом». Цим актом, на думку філософа М. Бердяєва, великий реформатор Росії підкорив і послабив церкву. А точніше, церковна реформа Петра вже була результатом послаблення церкви, невігластва ієрархії та втрати нею моральнісного авторитету⁷.

Свого часу великий філософ-гуманіст В. Соловйов у статті «Про духовну владу в Росії» зазначав: «Замість того, щоб повчати і скеровувати мирський уряд справдешньому служінні Богу і землі, вона сама немовби пішла в usługовування до цього уряду. Спочатку, за часів Никона, вона тягнулася за державною короною, потім міцно вчепилась за меч державний і нарешті змушена була одягнути державний мундир»⁸.

Звичайно були і подвижники, які, незважаючи на переслідування, мужньо несли свій тяжкий хрест боротьби з несправедливістю і духовним

зубожінням. Та, попри все, сьогодні не можна не помічати негативних тенденцій у суспільстві, зокрема російському. Про що із таким занепокоєнням свідчить сучасне мистецтво, у тому числі кінематограф.

1946 року в Парижі побачила світ одна з найкращих праць М. Бердяєва «Російська ідея». Страшні 1930-ті роки на батьківщині філософа вже залишили свою криваву відмітину. Цитуючи слова одного із найяскравіших представників апокаліптичного песимізму К. Леонтьєва, написані ним ще наприкінці XIX ст., М. Бердяєв наголошував: «Російське суспільство, і без того досить егалітарне за звичками, понесеться ще швидше за все інше по смертельному шляху тотального зміщення <...> і ми раптово із наших державних надр, на початку позакастових, позацерковних або слабко церковних – народимо антихриста. Ні до чого іншого російський народ не здатний»⁹.

Послаблена церква – духовно послаблена держава, – це історична аксіома. І, як наслідок, набагато страшніше, коли антихрист народжується в душі та свідомості людини і світом починають правити не одвічні, а сьогочасні, матеріальні «цінності». Ми так довго пишалися своїм «братерством і рівністю», що прогледіли озимі паростки суспільства так званого масового споживання, які буйно сходили на терені країни, «где не ведають горя». І це суспільство масового споживання, в якому по суті спотворені всі духовні надбання, здається надолужило свій час, набуваючи моторошних форм, через що іноді страшно заглядати в газети і вмикати телевізор.

Де ж можна знайти той *духовний острів* добра і любові? Хто або що може дати змученому подорожньому ковток животворної води, що зцілить його виснажену душу? Так, мистецтво, і насамперед кінематограф, може принизити найкраще в людині, проте, запліднений зерном духовності, він здатен піднести її до омріяних вершин майбутнього, яке по суті залежить від нас самих. Втім, людина, опиняючись сам на сам із своїми одвічними проблемами буття, занадто слабка, щоб вирішити їх без одвічних цінностей – совісті, милосердя, співчуття, каяття і, насамперед, – *любові*.

¹ Томачинский В. Подлинная духовность в искусстве невозможна. Беседа с иеромонахом Феодором о творчестве Андрея Тарковского / Владислав Томачинский // SOS. – № 3 (6). – 1999. – С. 16.

² Там само.

³ Див.: Никитин В. Остров покаяния и надежды / В. Никитин // Наука и религия. – 2007. – № 7. – С. 6–8.

⁴ Патріарх Філарет. Де і в чому шукати щастя? Проповіді / Патріарх Філарет // Ужгород : Закарпаття, 1997. – С. 27.

⁵ Бердяев Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. О назначении человека. – М. : Республика, 1993. – С. 34–35.

⁶ Палій О. Культурна катастрофа та її витоки / О. Палій // День. – № 51–52 (23–24 березня). – 2012. – С. 14.

⁷ Див.: Бердяев Н. А. Русская идея / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. А. «Самопознание» : Сочинения. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Х. : Фолио, 2000. – С. 26.

⁸ Сюдюков І. Царство від світу цього / І. Сюдюков // День. – № 209–210 (16–17 листопада). – 2012. – С. 11.

⁹ Бердяев Н. А. Русская идея / Николай Бердяев // Бердяев Н. А. «Самопознание» : Сочинения. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Х. : Фолио, 2000. – С. 202.