



# Czas w kulturze rosyjskiej Время в русской культуре

pod redakcją  
Andrzeja Dudka

Czas w kulturze rosyjskiej  
Время в русской культуре



Seria Antropologia Kultury Rosyjskiej  
pod red. Andrzeja Dudka

Dotychczas ukazały się:

*Rosyjskie dzieciństwo. Русское детство*, pod redakcją Katarzyny Dudy i Andrzeja Dudka, Kraków 2015

Katarzyna Anna Duda, *Szkice o prozie rosyjskiej XXI wieku. Ulicka, Szyszkina, Pilewin, Minajew, Sienczyn, Kuricyn, Starobiniec...*, Kraków 2017

# Czas w kulturze rosyjskiej

# Время в русской культуре

pod redakcją  
Andrzeja Dudka



Kraków 2019

© Copyright by individual authors, 2019

Recenzenci:

prof. dr hab. Tereza Obolevich (SBDNP)

prof. dr hab. Anna Woźniak

prof. dr hab. Joachim Diec

prof. dr hab. Zbigniew Greń

Redakcja

Helena Piecuch, Magdalena Romanowska

Koncepcja okładki

Marta Dudek

Opracowanie graficzne

Paweł Sepielak

ISBN 978-83-8138-138-3

DOI <https://doi.org/10.12797/9788381381383>

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

**KSIĘGARNIA AKADEMICKA**

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87

e-mail: [akademicka@akademicka.pl](mailto:akademicka@akademicka.pl)

Księgarnia internetowa: [www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)

## Spis treści. Содержание

|                                                                       |   |
|-----------------------------------------------------------------------|---|
| <b>Andrzej Dudek</b> , Czas w kulturze rosyjskiej. Uwagi wstępne..... | 9 |
|-----------------------------------------------------------------------|---|

### CZAS W JĘZYKU. JĘZYK W CZASIE ВРЕМЯ В ЯЗЫКЕ. ЯЗЫК ВО ВРЕМЕНИ

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Ewa Komorowska</b> , Frazeologizmy z wykładnikiem <i>время</i> w języku rosyjskim.....             | 23 |
| <b>Алла Лихачева</b> , Фактор времени в современном российском городском<br>номинативном дизайне..... | 41 |

### SAKRALNE I MITOLOGICZNE RYTMY CZASU САКРАЛЬНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ РИТМЫ ВРЕМЕНИ

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Елена Левкиевская</b> , Время земное и время мифологическое в русских<br>мифологических нарративах.....                                        | 55  |
| <b>Hanna Kowalska-Stus</b> , Пространственное восприятие времени в кругу<br>византийской культуры.....                                            | 65  |
| <b>Józef Kuffel</b> , Aspekty temporalne w <i>Żywocie św. Kirylla Biełozierskiego</i> .....                                                       | 77  |
| <b>Anna Kościółek</b> , Пост в жизни и творчестве Андрея Муравьева .....                                                                          | 89  |
| <b>Наталья Мариевская</b> , Историческое и сакральное время в структуре<br>современного российского фильма. Звягинцев – Сокуров – Балабанов ..... | 101 |
| <b>Małgorzata Abassy</b> , Człowiek w czasie i czas w człowieku. Fenomen czasu w ujęciu<br>Jewdokiji Marczenko – „Radasteja” .....                | 115 |

### KONCEPTUALIZACJE CZASU W ROSYJSKIEJ MYŚLI TEOLOGICZNEJ I FILOZOFICZNEJ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ БОГОСЛОВСКОЙ И ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Dymitr Romanowski</b> , Александр Шмеман. <i>Sub specie aeternitatis</i> .....                               | 133 |
| <b>Виктор Троицкий</b> , Энантиодромия как обобщенная форма времени<br>в русской культуре Серебряного века..... | 149 |

|                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Оксана Седых</b> , Миг и вечность как антиномия: П.А. Флоренский и культура Серебряного века.....                          | 157 |
| <b>Елена Тахо-Годи</b> , Проблема времени в художественной прозе А.Ф. Лосева .....                                            | 171 |
| <b>Leszek Augustyn</b> , Kultura transcendencji: czas egzystencjalny w ujęciu Mikołaja Bierdiajewa .....                      | 181 |
| <b>Marta Lechowska</b> , Маскарад как бегство от самого себя. Рассуждения Федора Степуна о человеке, времени и вечности ..... | 195 |
| <b>Roman Mnich</b> , Проблема времени в философском литературоведении Дмитрия Чижевского .....                                | 203 |

## KULTUROZNAWCZE I HISTORYCZNE KONCEPTUALIZACJE CZASU КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ирина Колесник</b> , Категория времени в науке и культуре: рефлексии историка .....                                                          | 217 |
| <b>Ирина Едошина</b> , Эпоха <i>fin de siècle</i> : культурфилософские очертания .....                                                          | 233 |
| <b>Александр Турыгин</b> , Теория „переломного времени” Райнхарта Козеллека: возможности применения в изучении российской истории XVIII в. .... | 249 |

## CZAS JAKO ASPEKT ŻYCIA SPOŁECZNEGO ВРЕМЯ КАК АСПЕКТ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

|                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Елена Самойлова</b> , Локальные маркеры времени в традиционной культуре поморов XIX-XX вв. ....                                                                      | 265 |
| <b>Валентина Веремченко</b> , Ощущение времени в концепте передовой педагогики в России в начале XX века .....                                                          | 275 |
| <b>Ирина Синова</b> , Революция 1917 года в России как фактор времени в контексте ретрансляции на повседневную жизнь .....                                              | 287 |
| <b>Алла Сальникова</b> , „До” и „после”: репрезентация времени в детских автобиографических нарративах первого советского десятилетия .....                             | 297 |
| <b>Татьяна Руюткина</b> , Трансформация понятий „раньше” и „теперь” в народной памяти (по материалам „устной истории”) .....                                            | 307 |
| <b>Ильнара Ханипова</b> , Реалии нового советского времени в деревне татарской АССР и их отражение в национальной литературе 1920-1930-х гг. ....                       | 317 |
| <b>Kinga Nędza-Sikoniowska</b> , „Czasie, naprzód!” Chronometraż w zakładzie pracy, w radzieckim społeczeństwie, w nowej rodzinie.....                                  | 331 |
| <b>Stanisław Fiszer</b> , Концептуализация социального и исторического времени в позднем творчестве Александра Зиновьева .....                                          | 347 |
| <b>Иван Радиков</b> , Проблема баланса потоков политического времени в развитии российского общества .....                                                              | 355 |
| <b>Marian Broda</b> , Paradoxy teorii rosyjskiej (nie)współczesności? Iwana Jesaulowa koncepcja mitologicznej dominanty w strukturach postsowieckiej codzienności ..... | 367 |

|                                                                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Anna Kadykało</b> , Забыть Афган? Нет, невозможно. Об эволюции восприятия советско-афганской войны (1979-1989) в общественном сознании россиян и в российском политическом дискурсе ..... | 379 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## TEMPORALNE ASPEKTY LITERACKIEGO OBRAZU ŚWIATA ВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТИНЫ МИРА

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Василий Щукин</b> , Художественные модели времени в русской литературе XIX века (на материале избранных произведений классиков) .....               | 395 |
| <b>Михаил Строганов</b> , Одолеть пространство временем. Время в русском тревелогe XIX века .....                                                      | 405 |
| <b>Константин Баршт</b> , Время и Апокалипсис в произведениях Ф.М. Достоевского .....                                                                  | 413 |
| <b>Magdalena Dąbrowska</b> , Wiersz Michała Murawjowa <i>Noc</i> – tekst i konteksty .....                                                             | 433 |
| <b>Елена Созина</b> , Время и место. Феномен восьмидесятилетия и его рефлексии: М.Н. Альбов, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.П. Чехов .....                      | 443 |
| <b>Евгения Строганова</b> , Тюремно-каторжные тексты И.П. Ювачева: особенности восприятия и репрезентации времени .....                                | 455 |
| <b>Светлана Титаренко</b> , Идея вечного возвращения Фридриха Ницше в поэзии русского символизма .....                                                 | 465 |
| <b>Izabella Malej</b> , „Жизнь и смерть в круженье вечном”. О metamorfozach czasu w twórczości Aleksandra Błoka .....                                  | 479 |
| <b>Йозеф Догнал</b> , Роль времени в повести А.М. Ремизова <i>Часы</i> .....                                                                           | 495 |
| <b>Andrzej Dudek</b> , Между мгновением и вечностью. Временные аспекты картины мира в творчестве Дмитрия Мережковского .....                           | 505 |
| <b>Iwona Krycka-Michnowska</b> , Wobec przemijania. <i>Jęgor Bułyczow i inni</i> Maksyma Gorkiego – próba (re)interpretacji .....                      | 523 |
| <b>Monika Sidor</b> , Czas historyczny i doświadczenie. Strategia opisu przeszłości w eposie <i>Czerwone Koło</i> Aleksandra Sołżenicyna .....         | 535 |
| <b>Kristina Vorontsova</b> , Время как постмодернистская игра в повести Елены Шварц <i>Концерт для рецензий</i> : Гоголь, Довлатов и все-все-все ..... | 545 |
| <b>Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak</b> , „Время для космоса болезнь, а для нас – древо жизни”. Метафизика времени в прозе Михаила Шишкина .....           | 557 |
| <b>Martyna Kowalska</b> , Хаос времени – время хаоса. Роль и значение времени в современной российской драматургии .....                               | 573 |
| <b>Bartłomiej Brządkiewicz</b> , Потерянный во времени. Сюжетные сложности современной русской прозы. Выбранные примеры .....                          | 591 |

Наталья Мариевская

Всероссийский государственный институт кинематографии имени  
С.А. Герасимова

## Историческое и сакральное время в структуре современного русского фильма

Звягинцев – Сокуров – Балабанов

Historical and Sacral Time Within a Contemporary Russian  
Film Structure. Zvyagintsev – Sokurov – Balabanov

**Abstract:** Cinema and history relations are marked with deep dramatic character and strong dynamics. Nowadays mass culture tumultuously promotes images of the past thus engaging history into a spectacular attraction. Whether Russian cinema films are made at present times as not only a chic decoration but as a matter worthy of artistic comprehension? Basic research for film time and film space are reported in the article given herein. The works of A. Zvyagintsev's film *Dislike*, A. Sokurov's *Francophone*, A. Balabanov's *Me too* have been represented in this article. Sacral and historical time features inside the profound structures of the films have been proved.

**Keywords:** historical time, sacral time, eschatological time, *kairos*, post-history, labyrinth, mass culture, *la longue durée*.

Русская философская традиция соотносит историю с абсолютным Бытием. Именно в истории следует искать ответы на глубинные вопросы о смысле бытия Человечества и человека. История несет в себе откровение: откровение Бога человеку и откровение человека Богу. Историческое время в этих исканиях соплагается с временем сакральным. В этом состоит яркое своеобразие русской философской мысли. Все рассуждения о пути России осуществляются в русле этой традиции. Она захватывает не только философию, но и русскую культуру в целом. В двадцатом веке история мыслится как

сфера приложения творческих сил человека. Взгляд историков разворачивается из прошлого в чаемое будущее. Будущее становится точкой напряжения духовных сил человека.

Советское кино буквально пронизано пафосом созидательной силы истории, его переполняют полнокровные образы грядущего. Кино само проектирует и творит будущее, создавая модели нового пространства, нового быта, нового человека. Однако даже в этот период существования отечественного кино обнаруживалось сопоставление исторического и сакрального времени. Особенно ярко это проявилось в изображении героического. В область сакрального вписывается самопожертвование строителей будущего, святой воинский подвиг. Кинематограф, повествуя об истории, обнаруживает волю к сакральному. Но время исторического оптимизма, когда казалось, что совсем скоро вместе с рождением совершенного общества наступит предсказанный русскими (и не только русскими) философами конец истории, прошло – будущее отдалилось и померкло. Более того, оно страшит и несет в себе возможную гибель человечества. Образ ядерной катастрофы появляется в фильме Андрея Тарковского *Зеркало* вместе с отчетливым вопросом о том, что случилось с человеком и человечеством?

Кинематограф уже не смотрит вперед в поисках смысла истории, его взгляд обращен в XIX век, в то время, когда так остро стоял вопрос о пути России. Игнат, сын главного героя *Зеркала*, вслух зачитывает ответ Пушкина на письмо Петра Чаадаева: „Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою; что история её требует другой мысли, другой формулы...”<sup>1</sup>. В поисках этой формулы Тарковский создает свою эсхатологию, обращаясь к проблеме конца, финальной катастрофы, возвращаясь к философской и художественной традиции размышлений об истории. Предчувствие катастрофы, трагического исхода истории режиссёр связывает с разрывом вертикали живых человеческих, прежде всего, родственных связей: матери с сыном, бабушки с внуком, уходом из семьи отца.

Апокалиптические настроения во всей полноте выражены в последней, снятой уже в Европе, картине Тарковского *Жертвоприношение*. Польский режиссёр Кшиштоф Занусси очень точно ощутил связь исканий режиссера с глубинным характером русской культуры:

Меня поражает логика, согласно которой Андрей, этот самый русский из всех русских кинематографистов, оказался перед лицом Запада, принеся ему

<sup>1</sup> А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, т. 7: *Критика и публицистика*, Москва-Ленинград 1951, с. 147.

в своем искусстве то, чего тому более всего не хватало, – духовное измерение мира, трансцендентность, ощущение бесконечности<sup>2</sup>.

Тарковский снимал и закончил монтировать свою картину в 1986 году. Это был пик Холодной войны, через пять лет разразится катастрофа, изменившая судьбу страны, в которой он родился, и судьбу мира. Распад СССР сопровождался не только утратой территориальной целостности, но и крушением системы ценностей. Такие масштабные потрясения и разломы истории требуют серьезного осмысления. Обманув ожидания участников, бурный исторический как бы процесс заглох, вызвав глубинное всеобщее разочарование. История обманула ожидания, внезапно представ мощным разрушительным процессом. Российский культуролог Михаил Эпштейн пишет о трагической трансформации советского человека: „Бобок – разочарованный совок, который вдруг осознал свое сиротство. Вселенная никогда не даст ему той любви, на которую он имеет право”<sup>3</sup>. Даже в минуты своего трагического разочарования русский, дважды получив обидное прозвище (первое происходит от слова „советский”, второе – по названию гротескного рассказа Ф.М. Достоевского *Бобок*; у Достоевского слово „бобок” звукоподражание бессмысленному бормотанию обывателей, отошедших на тот свет) человек не становится рационалистом-прагматиком, а является в предстоянии пред космосом в ожидании именно космической любви.

Кинематограф необходимо должен был ответить на исторический вызов. Самый поверхностный взгляд на отечественное кино показывает, что сегодня оно буквально переполнено образами истории, обнаруживая цветистое многообразие: снимаются военные драмы (причем в орбиту внимания кинематографистов попадает и Первая и Вторая Мировые войны, в меньшей степени Гражданская война), снимаются фильмы о покорении космоса и о балете, на экран переносятся события жизни более или менее выдающихся личностей самых разных эпох, настоящий расцвет переживает спортивная драма, опять же снятая на историческом материале (что, пожалуй, должно вызвать если не удивление, то вопрос, зачем собственно нужно снимать фильм о победе в баскетбольном матче, состоявшемся четыре десятилетия назад?). А есть ещё мелодрамы сомнительного вкуса опять же с участием исторических персонажей. Перефразируя Ларса фон Триера, можно сказать, что кино „замордовано историей”.

Все это дополняется валом телевизионной продукции, прежде всего телесериалами, активно воспроизводящими образы прошлого, в первую

<sup>2</sup> *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, сост. А.М. Сандлер, Москва 1991, с. 86.

<sup>3</sup> М. Эпштейн, *От совка к бобку. Политика на грани гротеска*, Київ 2016, с. 162.

очередь советского. В профессиональный обиход прочно вошло слово „ретросериал”, речь идет о телевизионных фильмах, доставляющих зрителю особое удовольствие ностальгического погружения в прошлое. Все это дополняется постоянным показом по телевидению фильмов, снятых в советский период. Создается ощущение, что мы сегодня живём в стране „богатой прошлым и бедной настоящим”<sup>4</sup>.

Существуют ли в этом множестве фильмов произведения так или иначе осмысляющие исторический процесс?

## Индустрия культуры. Массовый кинематограф. Симуляция истории

Сегодня российское государство охотно финансирует масштабные проекты, снятые на историческом материале, утверждая определенную художественную стратегию в отношении изображения истории. Эти „исторические” картины поражают своей нарядностью, гиперреальностью прошлого. Например, фильм Алексея Учителя *Матильда* снимался к столетию Октябрьской революции. Его выход на экраны сопровождался громким скандалом, полемика шла вокруг допустимости снижения образа страстотерпца и мученика государя-императора Николая Романова. Для разрешения спора фильм был показан депутатам Государственной Думы на закрытом просмотре и был благосклонно принят, получив статус национального культурного события. Полемизировать же по существу не о чем. Зрителю предложен красочный муляж истории, который даже кровавые события Ходынской катастрофы представляет с цветистой оперной нарядностью, с характерным для симулякра гиперреализмом в разработке деталей предметной среды. Превращение истории в симулякр за счет сжатия исторического времени – стратегия массового искусства, в особенности тогда, когда оно декларативно стремится „к объединению нации”. Вытеснение памяти о реальных событиях представляется благом. Индустрия культуры предписывает массовому зрителю мыслить коротким (по Фернану Броделю) временем истории, то есть временем события. Мышление массового зрителя в отношении истории должно быть дискретным: „Сто событий, которые изменили Россию”, „Сто лучших фильмов в истории”, „Пять фактов о...”, „Загадки истории”. Но в идеале историческое время должно быть вытеснено из фильма. Оно и вытесняется из

---

<sup>4</sup> А. Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 5, ред. кол. М. Дудин и др., Ленинград 1982, с. 25.

него совершенно, давая свободу Кайросу. В кульминации массового фильма особое значение приобретает случай, несущий герою победу независимо от его нравственных качеств. Лишённая собственного времени, историческая реальность утрачивает возможность развития, превращается в неподвижную, перегруженную материальным веществом декорацию, Кайрос же становится временем физиологического аффекта, сообщающего особую энергию произведению индустрии культуры.

Особенно эффективно этот прием работает в спортивной драме, снятой на историческом материале. Таким образом, при всем кажущемся интересе массового кинематографа к истории, оно „ставит” на аффект, на телесное воздействие, и о соотношении исторического и сакрального времени в подобных структурах не может быть и речи.

### „Конец паноптизма”<sup>5</sup>. *Нелюбовь*. 2017. Режиссёр Андрей Звягинцев

Иное отношение к истории проявляется в фильмах, несущих зрителю отчетливую авторскую позицию, которая наиболее полно выявляется через анализ их художественного пространства и времени. Своеобразие фильма *Нелюбовь* Андрея Звягинцева, пожалуй, самого „европейского” из российских режиссёров, ощущается с первых кадров: хрустальная прозрачность воздуха, тонкая графика мертвых веток на фоне блеклого осеннего неба. В монтаже кадров с изломанными деревьями, уточками, скользящими в черной воде, ощущается стремление превратить изображение в знак. Природа мертва, и не потому, что грядет зима, и жизнь замерла в этих стволах и ветках. Она безвозвратно погублена. Сквозь искалеченные ветки мутно виднеется источник гибели, очертания безликих многоэтажек, типового человеческого жилья.

Через монтажный стык возникает пустынный школьный двор и типовое школьное здание с монотонными рядами окон. Нормализующее зонированное пространство, паноптикум, придуманный в полном надежд XVIII веке утилитаристом Иеремией Бентамом (Jeremy Bentham) для того, чтобы сделать людей счастливыми. Мотив этого пространства будет постоянно и настойчиво повторяться в фильме: многооконные фасады однообразных панельных домов, стены, выложенные рядами кафельной плитки, квадраты фотографий в айфоне.

<sup>5</sup> Ж. Бодрийяр, *Симулякры и симуляция*, пер. с фр. А. Качалова, Москва 2017, с. 56.

На фасаде школы бледный флажок – поникший, напивавшийся осенней сыростью, российский триколор. Так в фильм входит историческое время: его действие разворачивается здесь и сейчас в современной России. Потом это ощущение современности будет усиленно включением радиоэфира в фонограмму фильма, звучанием в кадре телевизионного эфира. Автор подчеркивает все, что происходит в фильме, происходит здесь и сейчас, в наше время с совершенно обыкновенными нормальными людьми и само по себе совершенно обыденно.

Мы погружаемся в унылое, но вполне комфортное существование уютненько живущих людей: недорогая иномарка, квартира на окраине горда в панельке рядом с лесопарком, „работка” в отделе продаж, состоящая из раскладывания пасьянса. Фабула фильма предельно проста. Он и она разводятся, потому, что давно не любят друг друга. У обоих есть новые отношения (назовем это так за неимением более подходящего слова). Эти новые отношения обещают быть не менее унылыми, чем отношения старые. Вызывает отвращение эротическая сцена между отцом семейства и его новой возлюбленной: в замусоренном вещами тесном пространстве чмокающий звук поцелуев, грузное тело развевшегося мужчины и напряженный тугой живот беременной. Вот с ней-то он и стремится соединиться. Его жена в это время после тщательной подготовки (стрижка, интимная эпиляция и пр.) технично совокупляется с пожилым женихом в его украшенной опять же мертвым деревом элитной квартире.

Дело за малым. Нужно куда-то пристроить, на деле избавиться от никому ненужного ребенка, десятилетнего Алёши. Мальчик и сам знает, что никому не нужен. Его горькие слёзы никому не видны, и не к кому ему с ними пойти. На пятидесятой минуте фильма родители узнают, что мальчик исчез, его больше нигде нет и далее зритель смотрит историю поиска нелюбимого, никому ненужного ребенка, надеясь, что он всё-таки найдется. И совершенно напрасно: он не найдется. Андрей Звягинцев показывает мир, в котором нет места ребенку. Перед нами не психологическая драма, а негромкая история гибели мира, лишённого любви.

Закономерность происходящего подчеркивается введением в ткань картины циклического времени. В финале мы оказываемся на месте, где впервые увидели Алёшу, возле дерева, на которое он забросил красно-белую ленту (такими лентами огораживают места преступления). Ленту, брошенную Алёшей, мы и увидим в последнем эпизоде фильма. Историческое время вытесняется эсхатологическим временем. Апокалиптическое настроение фильма вызывает невольные сопоставления с фильмом Ларса фон Триера *Антихрист*.

Впрочем, дело не только в объединяющих оба фильма идеях гибели мира. Есть и другие сходства. *Антихрист* прямо посвящен Андрею Тарковскому, *Нелюбовь* включает узнаваемые цитаты из фильма *Зеркало*, например, узнаваемый зимний пейзаж (заимствованный режиссером у Брейгеля), на фоне которого у Тарковского появляется мальчик, с таинственной чёрной птицей, замерившей на его голове, у Звягинцева пейзаж остается пустым, мальчик так и не появится. Его отсутствие ощущается отчетливее и острее именно в сопоставлении с *Зеркалом*.

Есть еще одно совпадение, которое, учитывая интерес Звягинцева к фильму Ларса фон Триера, не может быть случайным: у Триера именно лис говорит о том, что миром правит хаос, у Звягинцева Лис-1 позывной девушки волонтера, разыскивающей пропавшего мальчика.

У Триера гибнет мир, который Бог создал и от которого отступился. Его присутствие ощущается в величии и красоте арии Генделя, сопровождающей трагическое падение ребенка из окна на снег, падение, переживаемое как предопределенное и прекрасное, как исход в иной, лучший мир.

В мире *Нелюбви* о Боге много говорят, стены офиса продаж оформлены печатными репродукциями древнерусских фресок. Бог в этом мире есть только как часть корпоративной этики. У человека, введшего это офисное православие „борода лопатой, а костюм от Бриони”. По мнению персонажей это корпоративное православие необходимая плата за возможность платить по кредитам, оно всё же лучше, чем пристрастие руководства, скажем, к экстремальным видам спорта. О Боге в фильме говорят, выковыривая изо рта несъедобные кусочки пищи во время обеда в офисной столовой, или обещая лишить родных наследства. Этот серый унылый мир людей сытых и по-своему благополучных лишен Веры, Надежды и Любви. И именно он, а не что иное, является источником геополитических катастроф. В финале телевизионный диктор с манерными жестами рассказывает о тысячах погибших на Украине. Кровотечение истории – следствие отсутствия любви в людях.

Разочарование Звягинцева тотально. Человек плох, а потому история невозможна. В российской публицистике это настроение выражено Эпштейном: „Вся та публицистика, геополитика, законотворчество, которые обрушиваются на страну, вызывая приступы энтузиазма, – это, по сути, тот же «бобок». Лопающийся пузырь последнего вздоха”<sup>6</sup>.

Духовно гибнет человек и вместе с ним распадается и гибнет исторический организм.

<sup>6</sup> М. Эпштейн, *От совка к бобку...*, с. 176.

## Франкофония. 2015. Режиссёр Александр Сокуров

На первый взгляд фильм Александра Сокурова *Франкофония* не дает никаких оснований для сопоставления с фильмом Андрея Звягинцева *Нелюбовь*. У Звягинцева история появляется как выражение тревоги о будущем. На глазах зрителя медленно, но неотвратно промозглая осень становится зимой с крупным мокрым снегом, а мирная уютная жизнь начинает сочиться кровью. Не обещающая разрешения военного конфликта. Все происходит здесь и сейчас. Выстраивая пространство фильма, режиссер тщательно избегает всякой глубины истории, ни одно историческое здание не подается в кадр.

Материалом Сокурова, напротив, становятся события далекого прошлого, времен Второй Мировой войны. И произошли они не в России, а во Франции. Не только подвалы Лувра, но всё художественное пространство фильма превращено в многомерный запутанный лабиринт со множеством потайных ходов и камер. История здесь не разворачивается линейно. Исторические фигуры Жака Жожара и Меттерниха, превратившись в персонажей фильма, могут выйти на улицу в современном Париже, а Наполеон Бонапарт, став персонажем, легко вступает в беседу с символом свободы Марианной, вечно растерянной и вечно воодушевленной, умеющей произносить только три слова: „*Liberté, Égalité, Fraternité*”. Впрочем, Наполеон тоже немногословен, чаще всего оно выкрикивает с гордостью: „Смотрите, это – Я! Я!”. Фригийский колпак Марианны и черная треуголка Бонапарта то и дело мелькают в залах и в полных несметных сокровищ подвалах Лувра.

Вся эта постмодернистская игра заставляет думать о концепции истории, предполагающей отказ от логоцентризма, от отношения к настоящему как источнику новизны, а от прошлого как источника смысла.

И все же основания для сравнения есть. Сходство обнаруживается именно в ощущении неизбежной грядущей катастрофы. Неотвратно гибнет мир. Лучшее, что в нем есть, по мнению Сокурова.

В выстроенном им лабиринте есть центр, занятый самим автором. Из этого центра он общается через монитор компьютера с капитаном гибнущего корабля. Груз, который перевозит корабль, несколько контейнеров – самое ценное, что есть у человечества. Так в фильме появляется трансцендентное измерение, не свойственное произведению постмодернизма. Корабль перевозит по бушующему морю музейные сокровища, произведения искусства. Именно в нём образ побеждает подобие, а дух материю. Душа есть, конечно, у великих учителей. У художников. Но все художники и учителя принадлежат прошлому, пространству смерти. У народа тоже есть душа, но детская.

Какая-то неразвитая. Камера скользит по старой фотографии: матросы в бескозырках с детским любопытством смотрят в объектив. Впрочем, и народ тоже принадлежит прошлому. К народу у художника есть претензии: „Народ такой, каким я хотел бы его видеть”. Народа тоже нет. Как нет и его учителей.

Сокуров неточно цитирует Антона Павловича Чехова: „Море было большое, одна волна накрывала другую, и нет в ней ни смысла, ни совести”. Так в *Франкофонии*. Это цитата из записанного разговора Чехова и Бунина. У Чехова иначе: „Очень трудно описывать море. Прочел в одной ученической тетради: «Море было большое», – по-моему так и нужно”<sup>7</sup>.

Все просто. Море было большое. Прекрасные произведения искусства гибнут в океане истории. У человека море внутри. У народов снаружи. Такова метафора. Русская философская и культурная традиция борются с уходящей эстетикой постмодернизма.

Это когда-то давно история была источником смысла: „...Истина, мать коей – история, соперница времени, хранительница содеянного, свидетельница прошедшего, поучательница и советчица настоящего, провозвестница будущего”<sup>8</sup>.

Но в усталой культуре все обстоит иначе. История не то, что произошло, а то, что можно считать произошедшим. История не то, что осмысливается, а то, что преодолевается, не являясь больше ни основой будущего, ни источником смыслов. Именно поэтому история не мыслится как процесс, для которого необходима длительность. Сокуров принадлежит усталой европейской цивилизации, о которой писал русский философ Н.А. Бердяев, противопоставляя её живой и молодой культуре:

Цивилизация – музейна, в этом её единственная связь с прошлым. Начинается культ жизни вне её смысла. Ничто не представляется самоценным. Ни одно мгновение жизни, ни одно переживание жизни не имеет глубины, не приобщено к вечности<sup>9</sup>.

Растерянность перед историей заставляет Сокурова противопоставить её искусству. Причем именно искусству замурованному в музей, или в контейнерах. Самый яркий кадр фильма запечатлел усилие живой руки коснуться

<sup>7</sup> И.А. Бунин, *О Чехове*. Часть первая. Глава II, [online:] <http://bunin-lit.ru/bunin/vospominaniya/bunin-o-chehove/1-glava-ii.htm> (29.10. 2019)

<sup>8</sup> Х.Л. Борхес, *Пьер Менар Автор Дон Кихота*, перев. Е. Лысенко, [в:] его же, *Коллекция: рассказы, эссе, стихотворения*, Санкт-Петербург 1993, с. 116-125.

<sup>9</sup> Н.А. Бердяев, *Воля к жизни и воля к культуре*, [в:] его же, *Смысл истории*, Санкт-Петербург 2017, с. 244.

светоносного недостижимо прекрасного мрамора. От живых или оживших людей остаются лишь пустые стулья, или надгробия.

## *Я тоже хочу.* 2012. Режиссер Алексей Балабанов

Фильм Алексея Балабанова вышел на экраны несколько раньше, чем фильмы Звягинцева и Сокурова. И в нём так же, как в фильмах его товарищей по цеху, персонажи говорят о конце света. Впрочем, в 2012 году о конце света говорили все. В центре внимания режиссера оказывается вовсе не ужас перед гибелью, а человек, стоящий перед лицом неизбежности.

Фабула фильма проста. Бандит и Музыкант стремятся достичь колокльни, по слухам, забирающей людей куда-то, где, возможно, есть счастье. Бандит решает взять с собой друга. Напав на санитаров, вместе вызволяют из психушки опившегося, оплывшего, лежащего без сознания Друга. Снова путешествие за счастьем откладывается – едут за „батей”. Батя произнесет всего две реплики за весь фильм и оба раза позовет сына по имени: „Юра!”. И в этом именовании будет нежность, тоска, очеловечивание разрушенного пьянством сына. По мере движения к зоне герои вочеловечиваются, прошлое героев проясняется. В безудержном стремлении к счастью теплеют, оттаивают. И вот уже подбирают голосующую на дороге нескладную тетёху, единомудушна решая: „Надо взять! Надо!”. Подбирают из жалости: „Проститутка я, туловищем торгую!”. Снова душа оказывается оторвана, отделена от тела. Душа для мамы: „Как она там будет жить?”. Тело – для торговли.

В заснеженной зоне история предстанет внезапно и катастрофически оборвавшимся длительным процессом: покосившиеся избы, железнодорожные составы, замершие на ржавеющих мостах. Понятно, что речь идет о разрыве в существовании человечества, и дело тут вовсе не в радиации. По зоне расхаживают живые коровы, совершенно нечувствительные к радиации, „потому что они не люди”. Катастрофа есть результат деятельности людей и животных она не касается. „Цветок несчастья” бережно возвращен не одним поколением людей. В заснеженном поле руины разных эпох – гипсовый партизан с биноклем, осыпающаяся церковь с изувеченной неизвестно кем фреской Тайной вечери и когда-то прорубленным окном в стене – время становления и разрушения культуры, это *la longue durée*, о котором писал Фернан Бродель.

Мальчик-пророк из телевизионной передачи появляется здесь в зоне и будничным тоном объявляет персонажам их участь: „Тебя не возьмут, а тебя – возьмут”. Загадкой кажутся его слова, обращенные к Другу-алкого-

лику: „Тебя бы взяли, да ты не пойдёшь”. Умирает отец Юры, полубезумный старик, из всех слов помнящий только имя сына и тихонько звавший его испуганным голосом: „Юра!”. Сын не пойдет за счастьем. Он решает, что хоронить отца надо в этой промерзшей земле, даже не решает, а начинает спокойно долбить стылую землю, каменную землю. Он отказывается от счастья, наверняка зная, что вот его-то и возьмут. И ничего, что вокруг валяются замерзшие неприбранные никем тела отвергнутых колокольной искателей счастья. Юра не просто выдолбит могилу саперной лопаткой, а поставит над могилой крест, связав чем-то две палки. Потом спокойно ляжет на спину, сложит крестообразно руки под круглым животом и будет умирать. На глазах зрителя свершается ритуал погребения, то есть такое действие, которое Жорж Батай очень точно назвал „обожествлением потаённой необходимости, все время пребывающей в темноте”<sup>10</sup>. Поступок, совершенный Юрой, внезапно открывает сокровенную тайну его помраченной души. В этом подвиге самоотречения сына обнаруживает себя сакральное время, связанное с душевной жизнью персонажа. Сбывается пророчество: „Тебя возьмут, да ты не пойдёшь”.

Происходящее в этой зоне с героями, в месте трагического разлома истории, имеет прямое отношение к их душам. Жизнь и смерть сакральны в этом мире. С этого момента пространство фильма изменяется, оно насыщается символами: на фоне бледного рассветного неба ярко выделяется темный силуэт креста, связанного Юрой, чернеет и набатный колокол, когда-то возвещавший о бедах и праздниках, никуда не исчезнувший, но молчащий. Вместе со звучащей за кадром *Элегией* в этом мире ощущается дыхание стихий, первоэлементов, рождающее могучее дыхание космоса. Просто костер становится стихией огня, блеском снега сверкает красота мира:

Осматривая гор вершины,  
их бесконечные аршины,  
вином налитые кувшины,  
весь мир, как снег, прекрасны...<sup>11</sup>

По утреннему первозданному льду идут уже освобожденные от всяких бытовых черт архетипические Поэт, Блудница и Разбойник. Их подталкивает к заветной колокольне, к центру земли невыразимое и беспредельное отчаяние. К точке пространства, дающей возможность освобождения, внезапного превращения души, дающей счастье. Пророчество сбудется:

<sup>10</sup> Ж. Батай, *Внутренний опыт*, пер. с фр. С.Л. Фокина, Санкт-Петербург 1997, с. 39.

<sup>11</sup> А.И. Введенский, *Элегия*, вступ. сл. и публ. В. Глоцера, „Новый мир” 1987, № 5, с. 212-214.

колокольная возьмет Блудницу и Поэта. Ладненький, крепенький, притертый всеми боками, всем опытом к земной жизни Саня будет ею отвергнут, останется просто умирать.

Фильм Алексея Балабанова сразу после появления сравнивали со *Сталкером* Андрея Тарковского. Но в *Сталкере* пространство „беднее” историей – следы цивилизации образуют статичный натюрморт на затопленном водой кафельном полу. У Тарковского персонажи, не доверяя самим себе, чистоте собственных помыслов, не могут и не хотят поставить себя в центр, добровольно отказываясь от единения с миром, от экстаза. За Сталкером, разочарованным в Человеке, ощущается усталый скептицизм самого Тарковского.

В фильме Алексея Балабанова история становится „приключением души” (Бродель), а персонажи сохраняют душу способную на чаяние, молитву, даже когда не известно, кому молиться, когда невозможно назвать имя Бога и не известно, есть ли Бог?

Российское кино становится частью индустрии культуры со всеми вытекающими последствиями. Однако, в своих высоких образцах оно ведет диалог с мировой культурой, сохраняя при этом свой собственный голос. Голос, выражающий волю к сакральному.

## Фильмография

- Матильда*, реж. Алексей Учитель, 2017.  
*Нелюбовь*, реж. Андрей Звягинцев, 2017.  
*Франкофония*, реж. Александр Сокуров, 2015.  
*Я тоже хочу*, реж. Алексей Балабанов, 2012.

## Библиография

- Батай Ж., *Внутренний опыт*, пер. с фр. С. Фокина, Санкт-Петербург 1997.  
 Башляр Г., *Поэтика пространства*, пер. с фр. И. Кулиш, Москва 2014.  
 Бердяев Н.А., *Воля к жизни и воля к культуре*, [в:] его же, *Смысл истории*, Санкт-Петербург 2017.  
 Блок А., *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 5, ред. кол. М. Дудин и др., Ленинград 1982.  
 Бодрийяр Ж., *Симулякры и симуляция*, пер. с фр. А. Качалова, Москва 2017  
 Борхес Х.Л., *Пьер Менар Автор Дон Кихота*, пер. Е. Лысенко, [в:] его же, *Коллекция: рассказы, эссе, стихотворения*, Санкт-Петербург 1993, с. 116-125.  
 Бунин И.А., *О Чехове*. Часть первая. Глава II, [online:] <http://bunin-lit.ru/bunin/vospominaniya/bunin-o-chehove/1-glava-ii.htm>  
 Введенский А.И., *Элегия*, вступ. сл. и публ. В. Глоцера, „Новый мир” 1987, № 5.

*Мир и фильмы Андрея Тарковского*, сост. А.М. Сандлер, Москва 1991.

Пушкин А.С., *Полное собрание сочинений в десяти томах*, т. 7: *Критика и публицистика*, Москва-Ленинград 1951.

Эпштейн М., *От совка к бобку. Политика на грани гротеска*, Київ 2016.

## Информация об Авторе

Наталья Евгеньевна Мариевская (Natalia Je. Marijewskaja) – доктор искусствоведения, профессор Кафедры драматургии кино ВГИК.

e-mail: 79035096731@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0002-8404-0370>

Utrwalone w świadomości Rosjan wyobrażenia o istocie czasu, odzwierciedlone w ich dziełach artystycznych, w myśli filozoficznej i teologicznej, w praktykach społecznych, rytuałach, mitach, w przeświadczeniach o naturze codzienności, stanowią materiał dla refleksji podjętej przez autorów tomu *Czas w kulturze rosyjskiej. Время в русской культуре*.

Rosyjskie doświadczanie i konceptualizowanie czasu analizowane jest z perspektywy kulturoznawstwa, filozofii, literaturoznawstwa, filmoznawstwa, językoznawstwa, folklorystyki, politologii i historii.

Rozważania o swoistym dla Rosjan odczuwaniu czasu, myśleniu o nim i jego wyobrażeniach, przedstawione zostały w rozdziałach poświęconych następującym zagadnieniom: czas w języku – język w czasie; sakralne i mitologiczne rytmy czasu; konceptualizacje czasu w rosyjskiej myśli teologicznej i filozoficznej; kulturoznawcze i historyczne ujęcia czasu; czas jako aspekt życia społecznego; temporalne aspekty literackiego obrazu świata.

W niniejszym tomie swoimi refleksjami dzielą się badacze reprezentujący uniwersytety i centra badawcze z siedmiu krajów.

