

"О чём этот фильм? Да ни о чём!"
Из советской пародии на передачу "Кинопанорама"

СКАЗАТЬ, что фильм не получился, — это не сказать ничего. Если бы то было моим субъективным мнением, я бы пристыженно смолкла, едва начав браниться! Но я ознакомилась с мнениями кинокритиков, блогеров, обычных зрителей, оставляющих комментарии на киносайтах, — везде одно и то же. Дескать, лютая халтура, приправленная патристическими лозунгами и обрамлённая ярко-синтетическими кружевами. Казалось бы, выигрышная тема — Галантный век, Екатерина, войны, интриги, шпионизма, однако, если бесконечно ездить на одной и той же, давно почившей кобылке, выходит именно то, что мы увидели на премьере очередных "Гардемаринов".

Утверждать, что режиссёр Светлана Дружинина сотворила нечто из ряда вон выходящее, не приходится: вот уже лет пятнадцать-двадцать Голливуд страдает постмодернистскими девиациями, типа "Рэмбо. Последняя кровь", "Терминатор: тёмные судьбы", пятая часть "Пиратов Карибского моря", а пишут, что будет ещё и шестая! Впрочем, что нам тут Голливуд? Всем ещё памятно грандиозное некро-шоу "Возвращение мушкетёров" Георгия Юнгвальда-Хилькевича, где умершие, но воскресшие герои помогают своим детям бороться за светлое будущее французского абсолютизма. Уж сколько раз мы убеждались,

что нельзя до бесконечности мусолить некогда популярную тему, руководствуясь принципом, точнее, вопросом: "А не тряхнуть ли нам стариной?" Ответ: лучше не трясать. Четырёхсерийный телефильм "Гардемарины, вперёд!" (1987) давно является классикой советского кино, хотя даже его нельзя назвать шедевром.

В те годы остро не хватало приключенческих лент, а уж об эпохе дворцовых переворотов вещалось вскользь и довольно редко. В первых "Гардемаринах" всё строилось на политической игре, которую вели западные спецслужбы против России в целом и Елизаветы Петровны в частности. Так, в Россию засылался агент де Брилли, эффектный кавалер с лицом Михаила Боярского. Другой основой для сюжета послужило дело Лопухины, когда ряд лиц обвинили в попытке государственного переворота в пользу свергнутой Брауншвейгской династии: Анны Леопольдовны и её сына Иоанна Антоновича. Если не знать историю 1740-х, то резоны вообще малопонятны. Просто симпатичные

ребятки: Белов, Корсак и Оленев — попадают в экстремальные ситуации, влюбляются, дерутся на шлагах, мурлычат песенки и, кажется, спасают Россию. Калейдоскопическое мелькание — бумаги Бестужева, заговоры, монастыри. Какие-то французы, как обычно, гадят. Кто? Кого? Зачем? Куда нынче галопируем? И оптимистические вопли по дороге из Петербурга в Москву: "— Алёшка! — Сашка! Др-р-р-р!"

Смущало преувеличенно могущественная фигура Жанно Лестока — лейб-медика государыни, который тут показан как третье лицо империи, а иногда как первое, чего уж тут стесняться? У нас уже имелся подобный вариант, когда волею кинематографистов Генрих Мюллер был вознесён на нацистский Олимп и остался там рядом с Гитлером (В общем-то, Гардемарины и Штирлиц — это смыслы одного порядка).

Существенный минус картины — это неумелое влечение "гардемаринов" в исторические реалии. Мальчишки — отдельно, политика — отдельно. Не удалось совместить. Всё распадается на детали,

Явление новой-свежей части всё тех же "Гардемаринов" повергло в шок особенно горячих фанатов песенки "Ланфрен-ланфра". Раздался вопрос: "А зачем?" Итак, перед нами пустой Зимний дворец, по которому слоняется одинокая Екатерина II. Ни слуг, ни фрейлин, ни гвардейцев, ни фаворита какого-то вальсера — хоть бы и Сашеньки Дмитриева-Мамонтова, с коим в 1787 году у государыни случился амур. Ни-ко-го. На царнице — невнятный балахон с фижмами, гораздо лучше смотревшийся бы в подтанцовке номера Ирины Аллегровой "Гуляй, шальная императрица!" Но вот по лестницам бежит верный рыцарь Никита Оленев, до сих пор влюблённый в свою Фике. Князь Оленев грубально не брит, растрёпан, смятан и смят. В те годы явиться ко двору без пудренного парика это, как отметил Клим Жуков в своём роликке: "Примерно то же, что сидеть в партере Большого театра в майке". Но не говоря уже об остальном: о мужественной небритости и взлохмаченных патлах. Из диалога мы узнаём, что Алексей Бобринский, внебрачный отпрыск Екате-

Затем следует характерная для всех "Гардемаринов" калейдоскопичность: головкружилые скачки; нечаянные встречи; красивые девичьи, непонятно кого играющие; кавалеры в шитых самоварным золотом и дурно сидящих кафтанах; битвы в пути; зычный рёв: "Гардемарины, вперёд!" и прочая "ланфрен-ланфра".

Кстати, о "ланфрене"! В этой части происходит чудесное возвращение мсье де Брилли — того самого, что был убит ещё во второй главе в 1744 году, оплакан Анастасией Ягужинской и погребён в снегах. Ан нет! Герой Михаила Боярского констатирует, что его серьёзно вывели русские бабы, после чего он отлежался и бросился в бой. Спустил сорок три года.

Не меньший восторг вызвал и внешний вид Сергея де Брилли: он фигурирует в тёмных очках, видимо, позамистованных у кота Базилио, благо имеется и лиса Алёшка — густо крашенная спутница де Брилли, постоянно делающая авторное выражение лица, но неясно, для чего вставленная в киноповествование. Кроме того, француз почему-то "наградил" орденом Святой Екатерины, который давался только женщинам и лишь в России. Да, разумеется, Боярский не преминул спеть свою "Ланфрен-ланфра" в окружении русских матросов под сопровождение их балабала.

Увы, было ощущение, что актёрам неинтересно играть и они отбывают контрактную повинность. В какой-то момент я отключилась, вернее, ушла в созерцание своей френдленты. Со мной буквально впервые такое, обычно даже самые неудачные киноработы я честно досматривала от и до. А тут — вырубил. До меня лишь доносились крики, лязг боевого металла, топот копыт да компьютерно-обработанные мелодии из первой части. Судя по гиканью и звукам радости, хулигана Бобринского всё же удалось спасти.

Что ещё? Бесконечные спецэффекты-клише, вроде возвращения прозы над Зимним дворцом или замедленного движения пули. Этим штучками зритель обается ещё в начале 2000-х, когда это было ново. Костюмы чрезмерно броские, аллопатические, с большим количеством позумента и шитья. Всё это в сочетании с нелыми какими орденами выглядит утомительно. Плюс — непременные усы-бороды. В таком виде ходили корсары, и если была поставлена задача передать привет "Пиратам Карибского моря", то она была решена правильно. Сплошные флибуштеры заместо кавалеров! В кадре — масса лишних персонажей, ничего не значащих для развития сюжета. Какую смысловую нагрузку, допустим, имеет образ полнотелой дамы в исполнении Анны Семенович? Выказать могучие стати, обтянутые портьерным шёлком? Но и это не главное. В принципе непонятна целевая аудитория. Для кого делался весь этот бархатно-кружевной трэш? Для ностальгирующих предпринимателей, типа меня? Так мы помним настоящее кино — и всё тех же первых "Гардемаринов", где была хотя бы искренность.

Для молодёжи? Это не её лавстори — кому из тинейджеров и студентов интересен пожилой Алёшка Корсак? Сварганил оклопатристический фильм под лозунгом: "Русские своих не бросают!"? Вдвойне обидно. К тому же, в ноябре стартует пятая часть "Гардемаринов", и если эта называлась "Мир", то следующая будет "Война". Там — Крым. О, зачем?!

Галина ИВАНКИНА



Кадр из фильма «Гардемарины 1787. Мир»

фрагменты, диалоги, виды, песни. Поэтому остаётся лишь "Ланфрен-ланфра" и призыв "Не вешать нос, гардемарины!"

Но фильм понравился, ибо красота актёров, декоративность эпохи и удачный саундтрек стали роскошной ширмой для скромной фабулы. А ещё в первых "Гардемаринах" была острая, щемящая ностальгия по осьмнадцатому столетию, что было и безумно, и мудро, по мнению Александра Радцива. Если первую часть, действие которой происходит в 1742 году, вспоминают с удовольствием — из ностальгического умиления, то "Виват, гардемарины!" (1991) и тем более "Гардемарины 3" (1993) как-то не вписались в общественное сознание. Во второй части наши пацаны везли в Петербург принцессу Фике, бедноватую тевтонку из Цербста, коей суждена великая судьба. Киноработа вышла затянута-скудной, а Людмила Гурченко, изображавшая мать будущей императрицы, выглядела как местечковая галантейщица. Уныло-зимнюю тяготину чуть скрасила Кристина Орбакайте, не до конца растерявшая после "Чучела" свой драматический талант.

Часть третья — это и вовсе бесцельно-равное повествование, основанное на домьслах авторов о Семилетней войне. В этой антиисторичной мешанине о гардемаринах, сражающихся с прусской военицией, туло смотрится всё или почти всё, но более всего — король Фридрих (почему-то с усам) и его жена Элизабет-Кристина (к счастью, без усов), которую государь сделал ...резидентом прусской разведки.

По-хорошему надо бы остановиться на первых "Гардемаринах" — тот мини-сериал при всех его шероховатостях был вещью в себе и вещью премий. Телефильм обладал свойством законченности, а все его продолжения — это какое-то эпичное доение мёртвого козла. Именно козла, именно доение. Пустота.

рины, оказался в беде. Описание "беды" — особая пьяная вишенка на невкусном торте. Мол, Лёша-то проигрался в заморских притонах, нахулиганил и даже случайно прострелил феску некоему важному урку. Следом Екатерина сообщает Оленеву, что она-таки подписывала с туретчинкой Кючук-Кайнарджийский мир, и этот спич в исполнении Орбакайте звучал примерно как пересказ "Мятежа на "Очаков" в устах Шуры Балаганова, то есть не складно и без понимания.

Но вернёмся к "Спасению рядового Бобринского"! Надо выручить мальчика, не привлекая внимания к тому факту, что он — сын Екатерины. Серьёзно? Все в Европе! и Азиях знали, чьё он дитяtko! Собственно, реальный Бобринский (а не тот смазливый юноша, буянящий в кадре) был куда как скромнее и, поигрывая в картишки, до бесчинств не доходил. Но и это не самое дикое. Легонько перекарывать историю для пущей занимательности — это ещё с Вальтера Скотта и Дюма-отца повелось, а если обигрывание удачно, мало кто будет пенять (или пинать?). Но почему Екатерина и другие персонажи упорно клычат Иосифа II — королём? Его титул — император Священной Римской империи германской нации, эрцгерцог Австрии, король Венгрии, Богемии, Хорватии, Славонии, Галиции. Так же авторы "похоронили" императора на три года раньше срока — он упокоился в 1790 году.

О, если бы фактологические орехи были самой большой неприятностью! Здесь игра ужасающая: Кристина Орбакайте бубнит свой текст, перемежая реплики вульгарным сморканием, а Михаил Мамаев, наверное, дабы не смущать коллегу лицедейскими умениями, тоже не силится. Диалог императрицы с подданным напоминает разговор бизнесменши с надёжным секьюрити а-ля "Порешай мои проблемы!"

ОБЪЯВЛЕНИЕ СИНКРЕТИЗМА

О Рерихе и не только

В Третьяковской галерее открыт масштабный выставочный проект, приуроченный к 150-летию со дня рождения художника, мыслителя, археолога, путешественника Николая Константиновича Рериха.

ДИАПАЗОН ВОСПРИЯТИЯ личности Рериха простирается от мистики до области политической конспирологии. В нём видят пророка, визионера, учителя, философа, завербованного шпиона, масона, ловкача, эксплуатировавшего жажду к чудесному, которой не чужды и состоятельные люди. Для одних он, как для Леонида Андреева, тот, кто среди видимого открывает невидимое, или, как для Алексея Ремизова, воскресший пращур, рассказывающий о тайнах Древней Руси, для других — общественный деятель, проповедник идеи "Мир через Культуру", автор Договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников (Пакт Рериха), заложившего основу Гаагской конвенции и других международных документов, защищающих культурное наследие. Для третьих — известный ученик А. Куинджи и Ф. Кормона, создатель более семи тысяч полотен. Для четвёртых — агент влияния и автор символики долларовой културы. Но любой творец — это его творчество, говорящее само за себя. Произведения Рериха — это сообщения, в которых визуальное и вербальное сопряжены редкой для художника слаженностью. Образ у Рериха рассказывает, текст показывает, они взаимобратимы. О чём же его послания? Понять это — значит не просто выстроить отношение к видимому деятелю прошлого века, но выявить ахиллесову пятю современной культуры. Николай Рерих не только одиозная личность своего времени, но тот, в ком выразился дух угасающего западного мира, не чуждый и нам.

ДУХОВНОЕ ВЫЧИТАНИЕ

Суть творчества Рериха состоит в стремлении утвердить тотальную, примордиальную первичную истину мира, упраздняющую все различия: человека и космоса, природы и Бога, науки и религии, культур, наций и цивилизаций. Максима Рериха гласит: "Лучшие розы Востока и Запада одинаково благоухают". "Каждое, — говорит он, — учение истины, каждое Учение о высоких принципах жизни исходит из одного и того же источника", — а "кажущиеся противоречия" при сравнении культур оказываются не чем иным, как "совершенно одинаковыми ступенями различных степеней человеческого сознания".

Рерих — апологет внекультурного, синтезирующего мышления. Культура для него не причина самой себя, но осколок предвещающего её (таинственного) целого и как осколок представляет собой частное, ограниченное проявление этого целого. Бенуа этот синтезирующий подход в творчестве Рериха назовёт путём к общечеловеческому. В 1916 году он будет приветствовать преодоление Рерихом "куинджизма", иллюстративности и древнеславянской темы, его переход от "Васнецова Каменного века" к "настоящему Рериху", от "васнецовского патриотизма" — к очищению, от национальной узости — к "широкой человечности". Но синтезирующее, растворяющее в своих объятиях мышление Рериха — более, чем стремление к общечеловеческому. Это стремление к общекосмическому, то есть подрывающим идею человеческой исключительности, ценностям. Качественных различий, согласно такой логике, нет, есть лишь эволюция сознания, являющаяся частью всепелюпей эволюции. Говоря устами "являющегося" к нему таинственного учителя: "Направьте мысль на общечеловеческое, и вы увидите, что вы уже в нём".

ность идей религий всего мира", — Рерих пишет визуальную синонимичную серию полотен под названием "Знамёна Востока" (1924–1925 гг.), суть которой концентрируется в двух образах: "Матерь мира" и "Земли мудрости". Последний представляет собой золотое огненное полотно, изображающее первобытный бурлящий хаос. Художник условно поделил его диагональю на две части: верхняя левая задана огнедышащим драконом, правая нижняя — композицией с девами. Искусствоведы видят в этом делении противопоставление двух начал: добра и зла, высказывая синие тона на картине и усматривая в них антагонизм с жёлтым вихрем (что, однако, кажется преувеличением, поскольку синие тени художественно объясняются законом сочетания цветов и не представляют собой доминанты в изображении). Но можно предложить и другое понимание. Очевидно, что дракон олицетворяет восточную культуру, а дева, несмотря на индустриальный флёр, который придал им автор, буквально списана с памятника античной культуры "Трон Людовизи", изображающего рождение Афродиты из пены морской. Начал, тем самым говорит нам Рерих, не два, а одно: Восток не противопоставлен Западу, природоцентризм, выраженный в символе дракона, не противостоит антропоцентризму, выраженному в прекрасном теле, космический культ не противоречит культу человека. Всё суть едино, убеждает нас художник, и рождено из одного источника.

Картина "Матерь мира" — это апофеоз проповеди Рериха, живописная транскрипция видения его жены. 18 июля 1924 года, признаётся Елена, её сон перешёл в откровение, явившее ей образ "женской фигуры в сверкающих белых одеждах" с покрытой головой и лицом так, что виден был лишь её подбородок "слегка телесного тона". Серебро её одежд вдруг рассыпалось на искры, а потом собралось в гармоничную звёзды-додекаэдра, двенадцатигранника. На фоне выдвинулись "чалма, митра, иконописный лик старца с белой бородой", но женщина казалась "более реальной, нежели старец". Идея первоначального единства, таинственного рассредоточения и, наконец, совершенного обратного единения, пронизывающая рассказ Елены Рерих, будет прямо передана в картине. Старцу, чалме и митре не найдётся в ней места, что лишь утверждает их, по всей видимости, существующих религий, вторичную роль. Их реальность меркнет в сравнении с предложенной реальностью абстрактной праматери. На эскизе к картине идея рассыпавшихся искр-традиций представлена в виде тринадцати антропоморфных звёзд-божков, окружающих "матерь". "Заповеданная всеми иероглифами сердца любовь — Матерь Мира", — объясняет сам Рерих, — "создала племя Святых людей, не знающих ни земли, ни народности; поспешающих на крыльях духа на помощь, на сострадание, сотрудничество; спешащих во Благо; несущих каплю Вспоминания, Всеединой Благодати". В оригинале картины звёзды утрачивают антропоморфность и выглядят подобно обычным небесным светилникам.

Что мы можем сказать о "матери"? Положительно ничего. Художник, отсылая к идее совершенства, задействовал символы сферы и квадрата, окружив первыми фигуру и начертав вторые на её одеянии, изобразил водную гладь с рыбами, объяснив своим ученикам, что рыбы — символ молчания. Хотя в эскизе к картине мы видим также изображение хризмы — монограммы имени Христа, которая размещена в основании трона "матери", но в оригинале от христианских коннотаций остаются только рыбы. Женская фигура восседает на возвышении и делает то ли преграждающий, то ли благословляющий жест правой рукой. Он напоминает ладонь праведника в православной иконописи. Однако в рассказе о

видении мы встречаемся с иным пониманием жеста, отстраняющим: "Женщина эта, — говорит Елена Рерих, — подняла руку телесную, украшенную серебряными обручами, и как бы отстраняясь от чего-то внизу, на земле, повернулась к Старцу". Появление и исчезновение элементов, их противоречивое назначение, — все эти рабочие моменты не могут нас смущать в картинах Николая Рериха, ибо идея его однозначна — всеединство. Откуда же берутся противоречия? Они не могут не возникнуть, ибо любая традиция антиглобалистична в своей сути, то есть её условием является признание её абсолютности. Невозможно соединить миссию Христа в христианстве с идеей о том, что "матерь мира" является "духовной матерью Христа и Будды", как выражается Елена. Невозможно скрепить Мухаммеда и Лао-цзы и не лишиться и того, и другого их сути. Как говорил Н. Данилевский, нет животного вообще, но есть конкретное животное, а то общее, что объединяет его с другими, получается путём вычитания его характерных жизненных черт. Категория всеобщего — это результат разницы, а не сложения, объединения, а не обогащения. Это прозрачная абстракция, не имеющая отношения к конкретике и богатству жизни. Рерих настойчиво повторяет идею этого духовного вычитания, где могучие традиции превращаются в наёмки призрачных смыслов. Пречистая Богоматерь, яростная Кали и чувственная Иштар не просто ставятся Рерихом в один ряд, но умерщвляются в их редукции к "знакам единения". Живые символы ниводируются до условностей. Живые пути для внутренней жизни опустошаются в императивах некоей любви и единения. Живые традиции сопротивляются, и неудивительно, что Рериху приходится превратить Христа в своём цикле картин в безликого пустыльника, который вместе с таким же спутником занимается какими-то магическими операциями по начертанию иероглифов на песке. Конечно, у картины существуют комментарии от Елены Рерих, из которых мы узнаём об идее труда, который только и способен включить нас в дело космической эволюции, но на полотно под названием "Знаки Христа" мы видим не Его, не Сына Божьего, не Спасителя, а заклиная-бродягу. Аналогичны и другие серии картин Николая Рериха: в цикле "Майтрейя" (1925) буддийский Майтрея, будда будущего, превращается в "не знающий ни земли, ни народности" знак новой эры, сулящей общее благо, знак "вспоминания, всеединства". Аргумент Рериха прост: традиции разделяют, Майтрея объединит всех, буквально совместит и принесёт чаемый всеми мир. То есть он эквивалентен Антихристу в христианстве: истина с ним не восторжествует, но, напротив, исчезнет, растворившись во множестве частных "истин".

ЗИЯНИЕ КУЛЬТУРЫ

Толпам поклонников Рериха противостоит хлопотливые искущённых душ. Бенуа, дружный с Рерихом, сетует на то, что мессиянизм в нём победил художника, общественник — созерцателя, дух гордыни — чистые побуждения. Нет у него, говорит Бенуа, ни одной самодовольщей картины, подобной той, что пишут Расулов или Рембрандт. Перед нами не искусство, само за себя говорящее, исчерпывающее, а подобие озарений, требующих бормотаний-пояснений на языке священных книг. Рерих пишет красиво, поэтично, но всё это суть "импровизация", а "не вечные и великие создания человеческого духа". Маковский упрекал Рериха в излишней погоне за внешним эффектом. Он называл его "виртуозом-фантомом самоцветных гармоний", который ослепляет, но не убеждает, а живопись его сравнивал с парочкой, пере-

ливающейся своим непрерывным блеском, но не имеющей внутреннего плана.

И всё же феномен Рериха не позволяет делать подобных суждений наотмашь. Его популярность заставляет задаться вопросом о своих причинах: не есть ли именно живопись Рериха — входной билет в души масс? Если бы Сартр не написал свои художественные произведения, не предстал бы как писатель и драматург, то он не был бы тем Сартром, каким является сегодня, той краугольной для европейской культуры фигурой XX века, без которой она уже немыслима. Философия, как известно, для меньшинства. Агни Йога так и осталась бы уделом любителей теософии, если бы Рерих не нашёл прямой, быстрый и непосредственный путь к сознанию обывателей. Картины Рериха ослепляют своей психоделической эстетикой, они завораживают, ошарашивают, парализуют, буквально на физическом уровне останавливают на себе взгляд, намекая на некие потусторонние смыслы, они тем не менее доступны для восприятия любого. Несложные образы ласкают взгляд, будоражат близкие эмоции, не требуя специальных знаний и образования. Аналогичен в этом смысле успех картин Рокузла Кента у советских граждан. С ними заговорили о чём-то для них важном и приятном просто и незатейливо. Не столько сюжетами о "трудах и днях", сколько красками затронули эмоции, дали им выход. И зритель охотно откликнулся, ибо расцудок, как говорил Достоевский, вещь хорошая, но удовлетворяет только расцудочной способности человека, а не всей человеческой жизни. Мы всегда ищем пространств расширений, в которых бы вместились наша субъективность, искусство его нам предоставляет в самых разных качествах самим антропологическим началом в себе. Рерих даёт быстрые эмоции. Он насыщает торопливых в своей внутренней жизни людей, привлекает криком, а не молчанием, зазывает, цепляет одинокого в своём одиночестве человека. Возбуждает обещаниями, опьяняет авансами человечности. Мистические символы в его живописи играют с нашим самолюбием, намекая на бездонный ресурс внутренней жизни и убеждая в несложной причастности. Пути Нестерова, которому он изначально был близок, Рерих предпочёл путь дизайнера восприятия.

Феномен Рериха невозможно рассматривать в отрыве от теософии и антропософии, от чар новой мистики, захватившей на рубеже XIX–XX веков западное человечество и Россию. Не взирая на откровенные фокусы, сопровождавшие теософское движение, а также их разоблачение — стоит только прочитать воспоминания Всеволода Соловьёва, брата Владимира Соловьёва, о зарождении движения Е. Блаватской в Европе, — доктрина не утратила своей привлекательности. В трактате Соловьёва примечательны не те скандалы, свидетелем которых он был, а его собственный неодолимый интерес к кружку спиритов, делавший его мало отличимым от стареющих женщин, которые составляли костяк клуба. Одновременно в философии зарождается так называемая философия сакрального, возникающая эзотерическое учение традиционалистов вроде Р. Генона, появляются европейцы-трансляторы восточного оккультизма наподобие А. Давид-Неаль. Интеллектуальные поиски в России приводят к идее Третьего Завета. Н. Бердяев, критикуя теософию, тут же признаётся ей в любви как к учению, способному привести к софийности ума, стоит ему только перестать трактовать гнозис слишком поверхностно и популярно.

Зеркалом сознания советского образованного человека станет играющий на мистических струнах души роман М.



Картина Николая Рериха «Матерь мира». 1924 год

Булгакова "Мастер и Маргарита". Оккультизм захлебнёт Россию после перестройки — маги, гадалки, экстрасенсы, шквал литературы захватит сознание обывателя. На повестке дня западной философии сегодня призраки, НЛО, феномены непостижимого. Все эти перекасающиеся линии, приводящие нас, в конце концов, к современности, где мы видим неутрачивающий интерес к эзотерике, что можно расценивать как кризис рациональности и светского гуманизма. И это будет верно. Реабилитация аффективной стороны человека в науке, философии, культуре XX века стала ответом на ограниченность понимания человека как существа, чья суть заключена в разуме и теле. Но это недостаточное объяснение. Кризис рациональности здесь сочетается с кризисом христианства. Современный человек не просто сбрасывает оковы рационализма — он не принимает любую модель самопомощи, предлагающую авторитет. В нём исполнился идеал человека-протеста, заповеданный Лебезятниковым. "Я, — говорил Лебезятников, — сожалею, что мать и отец умерли, а то бы я их как протестом огрел, как удивил". Мы все сегодня — сладкий сон героя Достоевского, ставший реальностью. Мы все сегодня готовы дать отпор тому, что посягает на наше личное пространство. Новая мистика в искусстве и философии соблазнительна тем, что не требует от человека жертв. Её алтарь вечно пуст. Предлагаю эмоциональную раскачку, резонирующую с потребностью человека жить человеческой жизнью, она оберегает и утверждает человеческое "я". "Учитель" Рериха, "надиктовывающий" через него нам тексты, как, к примеру, Вольтан М. Булгакова, это не авторитет, не Отец, не непреложная, транс-

цендантная истина. Это силы близкие, маянящие, с которыми человек готов или не готов беседовать. Это маленькая игра аффектов человека. "Космос" Рериха — это камерный космос человеческой субъективности, из которого ему некуда выпрыгнуть. Он не объединяет, а разъединяет. Почему христианство, равно как и другие традиционные религии, настоящие или вымышленные, не выжили в идее их причастности некоей сверхтрадиции или сверхучению? Потому что традиции формируют соборное сознание, предоставляя человеку выход из его ограниченного состояния. Страсть к мистике по ту сторону традиции оберегает чувство индивидуальности и безответственности человека, отсутствия необходимости держать ответ перед тем, что тебя превращает. Это называется магнетическим словом — "свобода". Почему идея этой "свободы" оказывается слабым местом современной культуры? Потому что она указывает на дыру в ней, роковое зияние в отсутствие оснований. Без основания культура не может жить и развиваться. Её суть состоит в надиндивидуальном, или она себя исполняет и удерживает. Почему сегодня нет художников, поэтов или музыкантов? Почему вместо культуры мы видим различные формы субкультуры? Не потому что нет талантливых людей — они, как и прежде, есть. Дело не в "повреждении" человеческой природы — человек продолжает рождаться человеком. Но отныне под лозунгом "свободы" ему предложено жить в ограниченном режиме, частном, телесном. Творчество же и культура всегда соборны, ибо плодятся лишь тогда, когда человек живёт в состоянии самопревышения.

Наталья РОСТОВА