

მწვავე ლიტერატურული თემების აქტუალიზაცია  
სემიოტიკურ სივრცეში – კინო/თეატრი/...  
Actualization of Acute Literary Topics in  
Semiotic Space – Movie/Theater /...

---

**Irina Bagrationi-Mukhraneli**

*Russia, Moscow*

*St. Tikhon Orthodox University*

**Abuladze's „Repentance“ (Monanieba) and Perestroika**

Abuladze's film “Repentance”(Monanieba) was shot in 1984 year in Soviet times. After lying on the shelf for three years, It went to the rental in the 1987 year during the publicity (glasnost') period and received in the Soviet Union 6 film awards “Nika” in various categories, the title “beat film” (1988), the Grand Prix of the Cannes film festival.

The film restored moral norms, primarily Christian ones. The need for them is deeply overdue in the last period of Soviet Union and “Repentance” was perceived as a work of modern time, almost as a symbol of Perestroika.

Abuladze's film remained a unique example of human and artistic renewal, purification from Soviet filth.

**Key words:** Myth, Georgian History, tragedy, allusion, folklore, glasnost', religiosity, moral norms, the best film of the 1988.

**Ирина Багратион-Мухранели**

*Россия, Москва*

*Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет*

**„Покаяние“ Т. Абуладзе и перестройка**

Когда в последние годы существования СССР вышел на экраны фильм Т.Абуладзе «Покаяние» вокруг него кипели страсти. Фильм называли символом перестройки, неумеренно восхваляли

за проблематику, скептически оценивали художественные достоинства... В 2004 году, в связи с 80-летием со дня рождения режиссера фильм снова попал в поле зрения критиков, снова звучали противоположные оценки, хотя тех, кто признавал мастерство автора стало больше. Такие голоса все чаще звучат и в Интернете, зрители сходятся в том, что фильм ценен не только политической остротой, но и художественным замыслом. Тем не менее, произведение это, с нашей точки зрения, до сих пор не прочитано в должной мере. Здесь дело не в каком-то злонравии художественной критики, а в том, что в свое время картина задевала за живое, и каждый писал о том, что волновало именно его. Восприняв ее как свою, мало задумывались о целом, о художественном языке автора, о том, что это произведение глубоко национальное, грузинское и вселенское одновременно.

Настоящая статья была задумана в 1986 году, когда оказалось, что целый ряд близких мне русских людей, чей вкус и политические оценки не вызывали у меня сомнений, не приняли картины. Это заставило проговорить о своеобразии манеры режиссера и попытаться дать ссылки, сделать примечания – рассказать о том, что составляет исторический подтекст, глубину фильма, прозрачные для любого грузина и не известные иностранному зрителю.

### **Примечание I. О названии**

Заглавие фильма Т.Абуладзе вызывает в памяти события 860 и 30-летней давности. 26 ноября 1956 года парадоксальный грузинский филолог Павле Ингорква заставил звучать музыку, ожившую через тысячелетие. Он доказал, что не поддающиеся дешифровке значки являются оригинальной музыкальной нотацией духовных и светских гимнов IV – XII веков, а также грузинских дохристианских номосов.

В качестве иллюстрации к докладу была исполнена «Песнь покаяния» царя Давида Строителя.

Образ Давида Строителя уже возникал в творчестве Т. Абуладзе. В комедии «Ожерелье для моей любимой» Р.Чхиквадзе играл «строителя Дауда». Это был прохиндей и безбородый обманщик, комедийная ничтожность которого утрировалась великим именем.

Исторический Давид IV, Строитель (1073-1125) сделал за жизнь и время правления поразительно много. Он восстановил независимость Грузии и в 1097 году перестал платить дань туркам-сельджукам. Присоединил Кахети и Эрети. В 1121 году в Дидгорском сражении он разбил многочисленное войско мусульманских правителей. В 1122 году перенес столицу из Кутаиси в Тбилиси. Он учредил регулярное войско наряду с ополчением и заменил назначение по знатности на высшие церковные должности избранием достойных лиц. И, самое главное, – Давид IV выстроил храм. Он основал Гелатскую академию – один из трех философских центров Грузии эпохи ее Ренессанса. Давид Строитель распорядился похоронить себя на пороге храма, чтобы каждый входящий в Гелати попирает прах его, недостойного. Так Давид Строитель оценивал итог своей жизни и царствования, Давид Строитель, написавший «Песнь покаяния»:

Когда настанет время последнего вздоха,  
Величие царственности пройдет и слава померкнет;  
Радость станет излишней;  
Цветение увянет;  
Другой получит скипетр;  
За другим встанет войско.  
Тогда помилуй меня, мой всевышний Судия.  
(Давид Строитель 1989: 37)

В фильме Т.Абуладзе «Покаяние» действие происходит в XX веке. Он показывает правителя – сильного, но закосневшего во зле, абсолютно уверенного в своей непогрешимости, уничтожающего храм, губящего на наших глазах невинных людей, но не ведающего и тени раскаяния. В «Покаянии» мы видим, как грехи деда ложатся на сына и внука. Каждый человек живет в ответственности и непрерывности истории. Абуладзе показывает, что для восстановления справедливости необходимо не только возмездие, но честное и глубокое различение добра и зла, – добровольное покаяние. Казалось бы, в основе фильма лежат мысли, неоспоримые по определению.

Тем не менее, давно произведение искусства не устаивалось такого бурного приема у зрителей, как «Покаяние». Одни говорят

о «Покаянии» как о нравственном подвиге художника, о манифесте нации. Другие смущенно пожимают плечами – конечно, нужно воздать должное теме, но фильм не затрагивает эмоционально. Это детская история, иллюстрация, назидание о хорошем художнике и плохом диктаторе. Позиция третьих – если это фильм о нашей истории, то при чем здесь средневековый маскарад, который к тому же идет не вставной новеллой, а перемешан с реалиями быта 30-х годов XX века. Четвертых озадачивают конкретные эпизоды «Покаяния» – откуда, например, во время суда в руках у героя оказывается рыбий остов? Или – если один из героев запихивает в рот кусок торта в форме храма, то что же, этим автор хотел сказать, что храм сладкий?

Вопросы возникают самые разные – доброжелательные, недоуменные, уничтожительные, касающиеся замысла фильма и его плоти. Но большинство из них связаны с оригинальностью художественного мышления и языка кинофильма Т.Абуладзе.

Конечно, сказать зрительскому человечеству: любите «Покаяние», вершину трилогии Т.Абуладзе – смешно. Нет у нас такой власти. Отзываются и любят сердцем. И не по чужой указке.

Но внести ясность в ассоциативный ряд фильма, вероятно, необходимо. Потому что Абуладзе снимает «Покаяние» не только как художник, но и как историк. Точнее, как грузинский историк и грузинский художник. И как один из лучших современных мировых режиссеров.

## **Примечание II. Об эстетике «Покаяния»**

Абуладзе начинал как документалист, сняв очерк «Государственный ансамбль народного танца Грузии».

В каждом своем последующем фильме он щедро отказывался от того, что было найдено раньше. Ни разу режиссер не входил в жанровые рамки дважды, не повторял тем, не цитировал своих же приемов. Хотя фильмы, снятые Т.Абуладзе, узнавались безошибочно. По лирической задушевности и красоте, метафорической точности и правде. Всем им было свойственно одно. И «Магданас Лурджа», и «Чужие дети», и «Я, бабушка, Илико и Илларион», и «Ожерелье для

моей любимой», и трилогия «Мольба», «Древо желаний», «Покаяние» – чрезвычайно художественны. В них, наряду с правдой.

Всему дана двойная честь  
быть тем и тем:  
предмет бывает  
тем, что он в самом деле есть,  
и тем, что он напоминает.

(Чиковани 1970: 156)

В «Покаянии» Т.Абуладзе удалось органично соединить все завоевания предыдущих фильмов. Он возвращается к точности документального кино, но делает качественно иной сплав. Он возводит художественность в квадрат и отказывается от нее ради высшей правды – художественного символизма истории.

На первый взгляд «Покаяние» производит впечатление фильма условного, фантастического. Но в «Покаянии» Абуладзе отказывается от права художника переформировывать действительность. Режиссер возводит вершину трилогии – «Покаяние» на строгом фундаменте исторического документа. Ему дороги, для него священны уникальность человеческой биографии, опыта, неповторимость реально сложившихся форм. Того, как это происходило в жизни. На самом деле.

При этом Абуладзе отказывается от прямой аналогии между формами искусства и формами действительности – от кинохроники, как стилевого приема. Хроника, фиксирующая мир, как он есть, со всеми частностями, не берется вершить суд над действительностью. Она, в лучшем случае, высказывает, бросает обвинение. Этого для Абуладзе мало. В «Покаянии» мы становимся свидетелями суда истории, ее точного, однозначного приговора. Поэтому режиссер обращается не к правде спонтанного среза действительности, а к правде синтеза, вольной зрелищности.

В «Покаянии» Абуладзе работает с оригинальными им осмысленными историческими понятиями. Так же, как в словосочетании «смутное время» для человека русской культуры заложены не только на неясность, смуту, но целый драматический пласт истории,

с расстановкой сил, характерами, точными ассоциациями. Так же, из такой же материи соткан фильм «Покаяние». Он документален и узнаваем: в системе прототипов и имен героев, в самом характере их аргументации, даже в местах действия безусловных эпизодов. Исторический документ, понятие существует в нем в свернутом виде, как самостоятельная микроструктура, как мотив в сонатах Моцарта.

Глубинное постижение действительности неизбежно приводит к обобщенным формам, устанавливающим нормы и образцы обобщенного поведения. То есть к формам мифологическим. «Покаяние» рассказывает подлинную историю героев, сохраняя механизм связей природных, космических, социальных и психологических. Маркес, работая над «Осенью патриарха», признавался, что знакомство с реальными обстоятельствами жизни его прототипов, которое превзошло все возможности его фантазии, и послужило основанием для создания мифа.

Абуладзе находит способ, сохранив точность истории, взойти к формам фольклора, к мифу, к театральности, к народному подсознанию в сегодняшней жизни. Фольклор в «Покаянии» так же многослоен и иерархичен, как и события исторического времени. Абуладзе идет в глубь истории, решительно стирая черты, не нужные для масштаба его рассказа. Он идет к корням, к тому моменту, когда магма культуры еще не застыла, не оформилась, и переносит это состояние в современность. Новаторство Абуладзе – в том, что он находит точку пересечения истории с фольклором, обращается к ситуации в современной жизни, когда «время остановилось».

Это – ритуал. пышный, торжественный ритуал грузинских похорон. «Сильная форма» национальной культуры. Она принадлежит векам и сегодняшнему образу жизни, сочетает музыку, живописность, театрализацию и словесность в синтетической, до – или предкультурной форме. И сохраняет пронзительность и печаль личного горя, невосполнимость утраты близкого.

Поэтому «Покаяние» оказывает воздействие на зрителя любой подготовки и культурной традиции. Фильм скромен и демократичен по своему художественному языку. Его изощренность и виртуозность не лежат на поверхности. Вероятно, прочесть все ассоциации – это доступно лишь его создателям. Но принципы построения

последовательно реализованы во всех его компонентах. В первую очередь – во времени.

Художественное время «Покаяния» симметрично. Оно складывается из пяти узлов – четырех периодов истории Грузии и «до-временности», допотопности. Но они равновелики между собой по объему:

I – это современность; II – ближняя история, тридцатые годы XX века; III – мысленная отсылка к концу XVIII – началу XVIII вв, к концу классического периода истории Грузии; IV – воспоминание о времени расцвета Грузии в X-XIII веках. Затем, V – доисторическое, дохристианское, языческое время. От начала IV века, когда христианство было объявлено государственной религией Грузии, через эллинизм, античность, обрядовость архаических культов, ко времени неолитического мегалита, ко времени зарождения земледелия.

Прошлое – звено в цепи существования. Абуладзе стремиться запечатлеть свое время и воздать ему должное. В трилогии изображены жизнь и беды Грузии за последние 100 лет на фоне ее непрерывного исторического и доисторического существования.

В «Покаянии» Абуладзе создает памятник своему веку.

Этот памятник выстроен по высоким правилам классицизма, по законам ваяния надгробного монумента. Фильм снят с самообладанием и душевной сдержанностью, которые появились в европейском искусстве после советов Лессинга изучать в качестве вдохновляющего примера гробницы древних. «Покаяние» – одушевленный, оживший памятник. «Покаяние» – это и «печали знак», и «храм Незабвения» под открытым небом, где Сатурн записывает в книгу истории важнейшие события» (Лакомб де Презель 1803: 131,114). Фильм классичен. барочный гимн и страх смерти с его черепами, истлевшими трупами etc., уступил в классицизме место философски медитативному взгляду и желанию создать в жанре монумента «нравоучительный трактат». Чтобы о событиях XX века средствами кинематографа рассказывала сама история, сами «священные камни».

Может показаться странным, что Абуладзе, художник глубоко национальный, обращается к одному из наиболее интернациональных стилей в искусстве – классицизму. Но в этом Абуладзе подчиняет-

ся логике развития родной культуры. До недавнего времени считалось, что в 15-вековой литературе Грузии классицизма вообще не было, пока Гурам Асатиани в книге «От «Вепхисткаосани» до «Бахтриони»» не доказал, что творчество Александра Чавчавадзе все же следует считать слабой формой существования этого течения. Так что, как это ни парадоксально, у Абуладзе почти нет предшественников на родной почве в тех формах – формах европейского классицизма, – к которым он обращается в «Покаянии». Со всей силой первооткрывателя классицизма, режиссер воссоздает и сохраняет память, воссоздает в форме надгробия – нравоучительный трактат прошлому своего народа и развенчивает монумент лже-героя.

Но для того, чтобы понять «Покаяние», не надо обращаться к «Символам и эмблемам» или «Иконологии, объясненной лицам...». Классицизм – одна из составляющих эстетики фильма. Фильм родился в XX веке, и для его восприятия достаточно опыта XX века, элементарного знания его истории, чтобы почувствовать (по словам Гнедича), как «мрамор плачет».

Абуладзе не боится, что мрамор, как материал, был сильно «скомпроментирован» в XX веке. Агрессия пустой формы коснулась и создала коррозию больших форм. Дутые монументы бросали тень на саму идею памятника. «Есть документы парадные и они врут как люди» (Тынянов 1930: 161) – писал Тынянов в период начала большого террора в 1930 году.

Абуладзе историчен, то есть объективен. И по характеру, выбору самого материала, и по авторскому к нему отношению. В основе фильма не только боль за слезу ребенка – осиротевшей дочери погибшего героя – художника, оказавшейся перед несправедливостью истории – 37-м годом, но также любовь и сострадание к сыну тирана, призванному осуществить покаяние. Стыд за то, что душегуб и жертва принадлежат к одному народу. Попытка объективно разобраться в этом. Режиссер реставрирует, восстанавливает ценность эпического полотна как взгляда на мир, как жанра. В этом он также глубоко национален.

В «Древе желаний» – втором фильме трилогии – есть полный мягкого юмора символический эпизод. По деревне бежит малыш лет 7 и с романтической унылостью декламирует:



«Руставели нет на свете –  
Кто меня поймет?»

Национальные ожидания грузинской читательской аудитории (если можно так сказать) – традиционно связаны с поэтическим произведением большой формы. Потому что в грузинской классической литературе были, в отличие от европейской (французской, например), не семь веков романа, а семь веков поэмы. Классический период грузинской литературы начинается поэмой Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (XIII век), а кончается поэмой Важа Пшавела «Бахтриони». Фильм «Мольба» – первый фильм трилогии Абуладзе – начинается с воссоздания средствами кино поэм Важа Пшавела «Алуда Кетелаури» и «Гость и хозяин» и продолжает развитие грузинской культуры в XX веке. Абуладзе – объективный лирик. Оба эти качества его таланта в «Покаянии» проявились с равной силой.

Абуладзе не только историк, но тонкий лирик. В центр своего памятника – «Покаяния», как изолированно стоящую круглую статую, наделенную портретным сходством, он помещает лирическую героиню – Кетеван Баратели. Это она, вместо Сатурна, диктует в Книгу Истории события своей жизни. Она свидетельствует, рассказывает суду и зрителям откровенно, пристрастно. Как очевидец. Как летописец. Как судьба.

«Покаяние» – фильм-вспышка. Две серии экранного времени равны одному мигу в памяти героини. И зрителя бесстрашно пригласают разделить этот интимнейший процесс, процесс суда «памяти сердца» Кетеван Баратели. Но тристии Абуладзе – не элегия типа «Плачущей княжне Нине Чавчавадзе» Григола Орбелиани, или «Нине Грибоедовой» Я.Полонского. Не эпитафия. Монодическая лирика здесь слита с хоровой. Абуладзе – историк. Он показывает жизнь в ее минуты роковые. И так же, как правда века не может противоречить правде факта, так же и правда истории не может противоречить правде художественной. Гений Истины, призванный Абуладзе в «Покаянии», лишь одним крылом опирается на традиции истории. Все же стоит их лишний раз обозначить. Историка Иванэ Джавахишвили называли в XX веке в Грузии совестью нации. В XIX

веке Пушкин писал: «История Государства Российского есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека». Эти же мысли о подвиге честного человека возникают, когда думаешь о смелости, с которой был снят в советское время(!) фильм «Покаяние».

Порядок истории в «Покаянии» уравнивается порядком космоса. Его источники – в народной культуре Грузии и мировом фольклоре.

### **Примечание III**

#### **Абуладзе и народная культура. Ритуал.**

Абуладзе наделен даром исторической памяти.

Из частного случая он превратил историю Кетеван Баратели в «судьбу человеческую, судьбу народную».

Создатели фильма с отвагой и кристальной ясностью отказываются от того, что лежит на поверхности. В первую очередь от расхожих представлений о народе «в опытах и образцах», когда его «представители» штамповались в кино по среднестатистическому признаку («он был шахтер, простой рабочий») – следствие пресловутой концепции человека-винтика.

В фильме «Покаяние» все подчинено главной цели – восстановить истинную иерархию ценностей, устоять в добре, сказать правду о своем народе и об истории. Задача не малая. Режиссер не хочет облегчить себе задачу с помощью стилизаций «под народную жизнь» в формах лубка, или, если это современность, с помощью внешних сигналов-узнаваний – бытовых реалий, сплетающихся в уютное ретро.

Абуладзе документально точен. Он также тщательно сохраняет психологическую правду образов. Но про героев фильма нельзя сказать, что это типические характеры в типических обстоятельствах. Обстоятельства жизни каждого из персонажей «Покаяния» – исключительны. Исключительна и сама Кетеван Баратели. Хотя героиня «Покаяния» не совершает ратных подвигов как Майя Цхнители или Жанна д'Арк, не принимает венца за веру, как ее тезка, святая великомученица царица Кетеван.

Кети Баратели печет торты на продажу и тем живет.

Почему же Кети Баратели достойна таких высоких слов, как «судьба народная»? Ведь мы видим Кети 6-летней девочкой. Затем – взрослой женщиной. А к концу фильма узнаем, что история ее семьи, гибели родителей, суд над Варламом Аравидзе, словом все, что мы видели на экране, – все это происходит в душе Кети. Кто же она – еще одна мечтательница из «Древа желания»? Нет. Не только. Эта хрупкая женщина – не только жертва зла. Она – победительница. Она восстанавливает и «держит» справедливость. «Не 3 раза, а 300 раз буду выкапывать его из могилы», – говорит она на суде про убийцу и тирана Варлама. Кетеван Баратели одерживает победу над врагом потому, что она не только хранит память, мысленно судит и не прощает, что уже немало. Но она еще находит способ и осуществлять себя в действительности, в простых и непреложных формах. НЕ потому, что она «создает материальные ценности» – торты. А потому, что она делает это в память родителей. Она восстанавливает форму храма, спасая который, погиб ее отец. Кети делает это осознанно. Так она понимает свой долг перед ушедшими. Она не просто печет торты. Кетеван Баратели на наших глазах создает ритуал. А это уже реальная причастность к народной жизни, одно из почетных мест в ней.

Абуладзе в «Покаянии» на современном материале исследует с помощью ритуала генеалогию поступков, родословную событий. А на их фоне – повторяющееся из века в век столкновение творческого, бесстрашного личного поступка, творящего новые ценности, и окостеневших пустых форм выхолощенной традиции. Столкновение двух семей в фильме, двух типов характеров, которые разнятся не столько психологией или обстоятельствами, а всей системой ценностей, образом жизни – разрушительным или созидательным.

Ритуал нужен Абуладзе для того, чтобы помочь героине преодолеть античное понимание случайности, в повторяющемся личном действии с непреложностью опровергнуть его осознанным намерением, поддержкой права и наказания за злые деяния, утверждением провидения и справедливости, всего, что было нарботано в историческое время.

Абуладзе исследовал в своих фильмах почти все возможные типы ритуалов в современной жизни. Вечные образцы зрелищ – антич-

ный хоровод муз стоял за современными дагестанскими девушками из «Ожерелья для моей любимой». Средневековое шествие-позорище вдоль деревни было символом гибели Мариты в «Древе желания». В «Мольбе» Абуладзе обращался к самому архаическому и плодоносному ритуалу – к обряду похорон, к формам плача. И показывал разные формы их воплощения, как разные стадии в истории человеческой культуры. В фильме «Мольба» в эпизоде сна Алуды Кетелаури, приготовление пищи для поминок, сопровождалось анонимным античным хором – общиной и голосом корифея-плакальщицы по достойному воину. Формально – иноверцу кистину-мусульманину. По сути – брата. Герою.

«И с ними был я в свой черед,  
Рыдал, как принято в народе».  
(Пшавела 1984: 51)

– говорит Алуда.

Во второй новелле «Мольбы», «Гость и хозяин», жена Джохолы Агаза, мусульманка, оплакивает побратима мужа, гостя, убитого общиной хевсура-христианина Звиадаури. Это подвиг, требующий мужества Антигоны. Ведь отрицается этикетность поведения, выработанная веками, ради голоса сердца, прав личности.

«Недешева она, родная,  
Слеза, упавшая на грудь».  
(Пшавела 1984: 164)

В «Древе желания» бабушка – Сесилия Такашвили, – так и не находит слов, молча, в безмерности горя оплакивает убитую общиной Мариту.

И, наконец, в третьей, городской части «Мольбы», после фантазмагорической свадьбы Истины с Дэвом – кинофантазия в манере «Капричос» Гойи или графических серий Ладно Гудиашвили, – фольклорно-философских притч, Абуладзе показывал похороны некоего Джадороза. Трудно было предположить, после цельного, основанного на первозданности фольклора поэм Важа Пшавела, что эта часть фильма «Мольба» тоже глубоко связана с народной культурой. Что похороны Джадороза – гораздо больше, что ос-

троумный литературный и кинематографический прием: процессия колоритных бытовых персонажей шествовала в бело-черном негативном изображении. А имя Джадороза – составленное из «колдуна» и «ада» – по-русски это было бы что-то вроде Колдунова-Преисподнева или Чаромора, – вместе с тем несло и фонетическое бытовое правдоподобие, могло принадлежать выбившемуся в люди в начале XX века воротиле.

Эти три типа похорон были прямым подступом к «Покаянию», где Абуладзе удалось связать их воедино и поставить в центр фильма криминально-гротескную, фантазмагорическую историю похорон нечисти, антихриста, и оплакивание подлинных героев духа, их реальное существование в истории, в памяти народной, в ритуале.

Своеобразным эпиграфом к началу действий главной героини служит сцена на кладбище. С античным простодушием пьянчужка убеждает своего друга Филиппа в равенстве всего перед смертью и ... предлагает выпить «...за короля поэтов – Лукреция».

«Покаяние» – фильм об избирательности памяти и преодолении смерти. Кетевн Баратели опровергает своими поступками римское «о покойниках хорошо, или ничего». Опровергает ложь очередного Варлама. В надгробном слове преемник Варлама, карлик – сущий Крошка Цахес – поучает: «Один мертвец бывает лучше порою тысячи живых». Правда и ложь, хаос и бессмертие сталкиваются в каждом эпизоде «Покаяния», порождают формы культуры и современной жизни, от самых прихотливых, до повторяющихся, непреложных.

Ритуал является основой фабулы и стержнем движения сюжета. Ритуал как основа народной культуры, источник связи исторических форм с живым чувством, конкретной уникальности и непреложности с личным долгом истории. И ритуал как система прикрытий отживших коллективных форм, безличных, этикетных, коллективных бессознательных.

Абуладзе использует строгое письмо. Сцены располагаются в сторогой симметрии. Помпезным пародийным похоронам отца города Варлама Аравидзе, гроб которого выносят из Дворца наместника Кавказа Воронцова-Дашкова, ныне Дворца пионеров и школьников, – противопоставлено одинокое оплакивание Авелем Аравидзе покончившего с собой сына, внука Варлама – Торнике. Контрас-

том к пышному мрамору могил кладбища Вакэ, где разворачивается криминальная история с трупом Варлама, служат безымянные страдания, бревна с редкими именами погибших на лесоповале заключенных. Сцена с бревнами на товарной станции – трагедийная вершина фильма: Кети с матерью ищут среди бревен на станции хоть весточку от близких, от тех, кто несправедливо осужден. Они не одни в этом занятии. Радостный возглас соседского мальчугана – «Нашел!». Сдержанные от безмерности горя рыдания прижимающейся к бревну его матери. И молчание 8-летней Кети, из окруженной заботой и любовью девочки в бархатном платице на наших глазах превращающейся в умудренного жизнью человека. Она молча видит, как автопогрузчики отнимают у оплакивающих женщин и это утешение – отвозят и распиливают бревна, оставляя лишь опилки, труху. Это страшно, как в жизни. И очищено великой любовью и скорбью сохранившего память художника, не приемлющего античеловеческое «Лес рубят – щепки летят»,

Главное в фильме – тема любви, тема памяти, тема бессмертия. Добро искренно, бесстрашно, вечно. Зло лживо, суетно, разрушительно. Обе эти стихии сходятся к одному центру. Он выражен в «Покаянии» пластически: формой храма. Крестовина храма держит внутреннюю форму, весь громадный подтекст этого фильма. Веками набегов и войн за крепостными стенами монастырей укрывались население, скот, ценности. Храм – источник жизни и цитадель культуры. В «Покаянии» к нему сходятся весь пласт подсознания, выстроенный и организованный на многих уровнях. Фильм опирается на апокрифы и народные легенды, цифровую символику и имена исторических деятелей, героев классической литературы, отражающих веру и образ жизни. Словом, он представляет адресует к высокой грузинской культуре, истории и фольклору.

Абуладзе ненавидит все, что уродует жизнь современного человека. У него, можно сказать, абсолютный нюх на язычество в нашей жизни, на внеморальное, нечеловеческое зло, в каких бы личинах оно не проявлялось. В виде очаровательной, тонкой Гулико, жены Авеля, наделенной античной красотой тела и ведьминской душой, дьявольской энергией в желании уничтожить человека, говорящего правду, раз эта правда угрожает благополучию ее семьи.

Эта ланеобразная леди Макбет в исполнении Ии Нинидзе искренне страдает от того, что ей не удастся уговорить Авеля перейти к подобающим мужчине, «сильной личности» действиям – упрятать Кети Баратели в психушку, несмотря на то, что подсудимая здорова. Гулико, лишенная души («гули» – «душа» по грузински), гордится, что ее сын не тряпка, что он стрелял « в эту сумасшедшую». Но своей похвалой, гордостью эта истинная ведьма (как в украинском фольклоре, где мать может обернуться ведьмой, а спасет подлинная мать, крестная) ведет сына, человека нормального к самоубийству. Раскаяние, сострадание, элементарная справедливость так же не знакомы Гулико, вне поля ее зрения, как и у Варлама.

Зло как право сильного, как правосудие персонифицирует незрячая девица Фемида. В «Мольбе» актриса Макашвили играла Истину. В финале трилогии она исполняет роль аллегии Правосудия, музицирующей со следователем во время допроса в четыре руки. «Свадебный марш» Мендельсона в ее исполнении, на пару со следователем, венчает «жабу с Бабою-ягой» в этом царстве Варлама.

Язычество не менее страшно и в лице Аполлона – соседа Кетеван. В фуражке, кителе без погон и галифе он узнаваем и точен во времени, благодаря своему военнизированному костюму тридцатых. В первых, объективных, кадрах фильма он запикивает в рот купол храма от торта. Этот «маленький человек» – большой хам. Он преисполнен холуйского почтения к мертвому Варламу – «большому человеку». Настоящему «хозяину», который для него синонимичен истории. Но и его роль в жизни не маленькая, он не торопится уходить со сцены. Он жаждет действия. И он знает изнутри, как надо поступать, чтоб преуспеть. Это он верноподданнически дает советы семье Варлама – Авеля, как расправиться со злоумышленником – осквернителем праха, не дожидаясь милостей от карикатурной милиции. Он подлинный ученик и детище Варлама, его соратник и восхищенный зритель. Ибо Варлам немислим без тех, кто раболепствует, восхваляет, служит, боится.

Варлам окружен свитой – теми, кто творит адский маскарад, шабаш, переворачивает мир наизнанку. Вот участвующая в провокациях, чудовищная по сочетанию спеси, разврата и наглости секретарша. Роль почти бессловесная, но она блистательно сыграна. Брехтовская

маска, наделенная конкретной биографией. Так же точен актерски не в меру расторопный исполнитель роли Варлама – Доксопуло. Он являет по высочайшему знаку таланты и вдохновение, подпевая патрону, натягивая на себя средневековые доспехи. Произносит перед арестом очередной жертвы «мир дому сему». Но это не ерничанье. Это убийственная средневековая серьезность. Она давит. Не свет греческой премудрости, а жестокость и византийское коварство несет в себе этот ученик Варлама с греческой фамилией Доксопуло («докса» – учение). Кайхосро Доксопуло собирается разрушать храм потому, что «церковники скрывали от нас правду, что мы произошли от обезьяны». Он неграмотен, этот ученик, он буквально не знает грамоты настолько, что не может написать заявление об уходе. Но от его разума и непомерной инициативы зависят жизни достойных людей, судьба культуры. Таков «просветитель» Варлам и его свита.

От этой нечисти, паясничавшей заразы закрывает Александр Баратели окно, чтоб не слышать бессмысленно-пародийного грохота распоясавшегося Варлама во время его тронной речи в начале фильма.

Те же, кто хоть в малом, перенимают способы и приемы Варлама, чтоб бороться с ним его же оружием – терпят поражение, хотя и вызывают сочувствие.

Кахи Кавсадзе играет начальника Варлама Михаила Коришели. Он честный человек, он отказывается верить анонимке, где написано, что Александр – враг народа, анархист и член террористической организации. У него хватает смелости дать пощечину Варламу и разорвать донос. Но оказавшись в заключении он идет кривым путем. Начинает пользоваться стилистикой Варлама, оговаривает себя и Александра из идейных соображений.

Сцена очной ставки Александра и Михаила, который был его воспитателем, – подчеркнуто в фильме, – также читается в полном объеме лишь на фоне грузинской культуры. Заученно повторив следователю фантазмагорическую ложь, – что целью его злоумышлений было прорытие тоннеля от Бомбея до Лондона и создание террористической организации, численностью также превосходящей разумные пределы, Коришели в ответ на недоуменное молчание Александра объясняет истинные мотивы своих слов. В том, что это мотивы действительно им самим придуманные, истинные, убеж-



дают поступки Коришели. По возрасту Коришели, вероятно обладает опытом дореволюционной нелегальной деятельности. Он вырубает подслушивающее устройство, засунув цветок, – но не в магнитофон, а в другой музыкальный инструмент, рояль, на котором только что музицировали Фемида со следователем. Думается, этим переносом Абуладзе приглашает сделать перенос и на другом уровне. Коришели произносит значительное: «В этом мудрость лжи» и объясняет свой тактический поан оговорить как можно больше соратников Варлама, чтоб уничтожить их их же руками. Помимо прямого смысла – тактики и мотивировки заблуждения героя Кахи Кавсадзе – Коришели, – чрезвычайно важен историко-культурный смысл этой реплики.

«Мудрость лжи» или «Мудрость вымысла», как ее иногда переводят на русский – это название книги Сулхан-Саба Орбелиани, писателя, философа начала XVIII века. Кахи Кавсадзе играл в театре им. Руставели одного из главных героев – крестьянина в спектакле «Мудрость вымысла», с которого, вместе со спектаклем «Чинчрака» в постановке М.Туманишвили начиналось в шестидесятые годы обновление грузинского театра. На фоне этой реплики становится понятной фраза о том, что Михаил – воспитатель Александра. Сулхан-Саба Орбелиани был воспитателем царя Вахтанга VI – истинного просветителя, законодателя, историка, географа, мудрого правителя и автора первого печатного комментария к «Витязю в тигровой шкуре» Руставели, которого он издал в 1710 году.

Сулхан-Саба не только написал книгу философских притч «О мудрости вымысла» и создал «Лексикон». Он совершил дипломатическое путешествие в Западную Европу – просил Людовика XVI и Папу Римского о военной помощи Грузии. Считалось, что в Риме Сулхан-Саба принял католичество.

В сцене свидания Михаила и Александра Т.Абуладзе, с нашей точки зрения, осуждает не прямой путь к высокой цели – «конрад валленродизм». Средневековье любит иносказание, следствие небезопасности правды для личности ее творца. Лютер называл Эразма Роттердамского королем двусмысленности. Монтень говорил «Почем я знаю?», Рабле « Великое Может Быть». Отсылка к Сулхан-Саба Орбелиани нужна Абуладзе не только для того, чтоб еще раз

показать черты средневековости в современной жизни. Но также чтоб продолжить тему просветительства, противопоставить позицию признанного историей истинного просветителя – и Сулхана-Сабу, считающего, что беды нации от предрассудков и невежества, и его воспитанника Вахтанга VI, – одиозному желанию Варлама учительствовать без какого бы то ни было внутреннего права.

Потому Александр в фильме «Покаяние» представлен так скупо, что за этим образом скупость исторического факта. Ведь его исторический прототип был автором свода законов, составленных из лучших юридических документов средневековой Грузии, Армении, кодекса Юстиниана, Византии и Греции. Это «Уложение», составленное Вахтангом в 1724 году, оставалось в силе, имело характер действующих законов Российской империи в Закавказье до конца XIX века.

Вахтанг VI был современником Петра I и за поддержку его в восточном вопросе, за совместные военные действия с русскими, он «лишился и чаши на пире отцов, и веселья, и чести своей». Персидский шах, разорив Грузию, лишил его престола. Вахтанг, вместе с престарелым Сулхан-Саба Орбелиани был вынужден эмигрировать в Россию вместе с очередной волной эмиграции. Свита состояла из 2.000 человек. Ни один, ни другой не вернулись в Грузию. Сулхан-Саба умер за два дня до кончины Петра I и предположительно, похоронен у церкви села Всехсвятского, (у метро «Сокол»). Вахтанг VI, тщетно ожидая от России военной поддержки, похоронен в Астрахани, где он скончался в 1737 году на пути на родину.

Думается, что для Абуладзе важна и цифровая символика, выстроенная не на средневековой мистике чисел, а на современной хронологии и сопоставлении – 1737 – 1937 в связи с Александром. 1884 – 1984 и 983/ 84 – 1984 в связи с Торнике и Варламом. Не говоря о том, что 337 год христианской Грузии с новой государственной религией, сопрягается с 1937 годом.

Эти временные схождения – как расходящиеся гаммы – имеют совершенно четкий центр, свою вершину, которая является для грузинской культуры абсолютной и недостижимой, мерилom и точкой отсчета. Это – Руставели.

Имя Руставели лишь раз произносится в фильме. Никто из героев не произносит афоризмов, давно ставших частью народной культуры, не цитирует его бессмертных стихов. Целомудренная серьезность понимания Руставели и позволяет создателям фильма поставить полотно такого масштаба и силы. Лишь раз, в ответ на демагогическое обещание Варлама создать рай на земле, заставить людей жить по его законам, «научить» их и «просветить», – Александр противопоставляет этой массивной атаке обольщения и лжи – имя Руставели, который научил свой народ лучше Варлама мудрости и чести.

Этот спор – идеологический центр «Покаяния» и всей трилогии Абуладзе. Да скроется тьма пред солнцем бессмертным ума. Руставели – соединивший на православной основе эллинизм, сирийскую, арабскую, индийскую, персидскую мудрость с христианством, – чудо восточного Ренессанса и грузинской культуры, мерило, источник критериев и гуманизма Абуладзе. Имя это не упоминается в сюе. Т.Абуладзе своим творчеством завершает период высокой классики. Но работает на другом материале. Дело здесь не только в том, что Абуладзе большой поэт и философ – снимает кино, а не пишет поэмы. Он работает на другом материале потому, что благодаря силе таланта ему удастся проследить, как лучи высокой классической грузинской культуры преломляются в народном подсознании, в ритуале, агиографии. Абуладзе демократичнее. Он создает зрелище – кинофильм. Но благодаря близости к Руставели, четкости художественного ума и исторической памяти, он создает новую кинематографическую реальность, новое качество кинематографа.

#### **Примечание IV**

##### **Система прототипов, характер типизации и имен героев**

Новаторство этого фильма в характере связи с действительностью. Непрерывность ощущения истории позволяет Абуладзе выбирать героев из ее середины, не нарушая реальных связей, представляя в каждом из героев его предков и потомков одновременно ненасильственно расширяя ассоциативный ряд.

Это делается гениально просто. У всех героев говорящие имена. Последнего в роде Аравидзе, внука, зовут Торнике. Имя реально встречающееся, хотя не из самых распространенных и несущее явно выраженную стилевую окраску. Ровно за сто лет до окончания фильма, в 1884 году впервые вышла отдельной книгой поэма Акакия Церетели «Торнике Эристави». Поэма посвящена реальному лицу грузинской истории, полководцу X века. Она славит подвиг месхетского князя, полководца Торнике Эристави, который на пороге старости постригся в монахи и удалился в Афонский монастырь на Святой горе в Византии. Но вскоре ему пришлось против воли, но из любви к родине вернуться в мир и возглавить 20.000 грузинское войско, которое несовершенные византийские императоры Василий II и Константин VII вместе с их матерью-регентшей Теофанией просили для защиты единой православной Византии у грузинского царя Давида Куропалата Великого. Грузинское войско под предводительством бесстрашного Торнике Эристави наголову разбили при реке Галиси мятежное византийское войско Барда Складроса. Грузия получила от Византии Эрзерум, Чорохское ущелье и другие подвластные ей раньше земли и богатое вознаграждение от византийской царицы.

Этот эпизод из летописи «Картлис цховреба» («Жизнь Картли») под пером Акакия Церетели получил развитие в размышлении об истинном патриотизме и разных формах его проявления. О пределе воли личности и интересах народа. О героизме батальном и подвиге самоотречения. И, наконец, о служении народу не только телом, но и духом. В последней части поэмы Акакий Церетели развивает тему высшего патриотизма. Сначала Торнике отказывается от денежных даров, добытых в бою, как от мирских хлопот, лишней раз отвлекающих его от монашеского пути, высокого и достойного. Но Торнике побеждает себя и поднимается на следующую ступень совершенства. Он смиренно принимает казну и отправляется на строительство очага грузинской культуры, на строительство храма. Это был Иверский монастырь Успения Богоматери на Афоне, куда во времена иконоборчества по народной легенде 27 апреля

999 года приплыла («чудесно прииде она по морю к Афону») одна из величайших святынь православия – икона Божьей Матери Портаитисса. 13 октября 1648 года по просьбе патриарха Никона точный список этой иконы был доставлен в Москву и встречен у Воскресенских ворот китай-города царем Алексеем Михайловичем и Патриархом.

Здесь в этом монастыре на Святой горе вскоре после основания храма, ровно за тысячу лет до создания фильма, в 980-983 году был сделан перевод с грузинского на греческий «Повести о Варлааме и Иосафе». Это христианизированная история жизнеописания Будды. Оригинал ее, предположительно написанный на санскрите – утрачен. Сходный сюжет, история эта есть на арабском, еврейском, эфиопском, пехлевийском языках. Но в европейскую культуру она вошла через грузинскую версию «Мудрости Балавара» – искаженное Варлаама. Греческий перевод с грузинской повести был затем переведен на латинский, откуда на немецкий, шведский, испанский, французский, польский и другие языки. Он пользовался большой популярностью, существовал в виде народных книг. В XVI веке повесть эта была хорошо известна в Московской Руси. Считается, что Иван Грозный решил основать опричину после прочтения «Повести о Варлааме и Иосафе», где царевич решает поделить царство на двое.

Т.Абуладзе не рассчитывает на специальные филологические знания зрителя., не предлагает отождествлять героев повести Варлаама и Иосафа (Иосифа) с героем картины «Покаяние». Думается, здесь для автора фильма важна сама возможность художественного сопряжения, типизации. Что имени Варлам, отдано предпочтение перед Спиридоном, Лаврением, Тарасием и другими, часто встречающимися в Западной Грузии – не случайно.

Абуладзе свободно обращается с классическими текстами. Но он точен, хотя использует младшую линию, побочный мотив. В литературном первоисточнике Варлам появляется у Иосафа и учит его мудрости.

Варлам «Покаяния» – лжеучитель. Ему важно подчинить. Ну, а не получится – уничтожить. Варлам Аравидзе – небанален. Он сама неожиданность. Во время аудиенции – одного из центральных эпизодов фильма – вместо того, чтоб имеющейся у него властью

запретить разрушение храма, о чем просят художники, Варлам прикидывается добрячком, распускает павлиний хвост демагогии. Он пытается воздействовать на чувства Александра, отца героини, набивается ему в родню. То пытается увлечь грандиозностью своих планов, соблазняет перспективой просветить народ, заставить его жить сообразно планам своей чудовищной гордыни. «Народ, который создал храм в 6 веке и сохранил его, народ, который дал миру Руставели, не нуждается в просветителях», – отвечает Александр. Предок, которого называет Варлам Аравидзе Тарасий Тарасконели, хотя по звучанию и похож на имена средневековых грузинских хроник, рядом с фамилией Аравидзе читается как Тартарен из Тараскона.

Дело в том, что фамилия Аравидзе дана герою с тем волшебным «чуть-чуть», которое и создает искусство по словам Л.Н.Толстого. Не Арабидзе – реальная фамилия – Арабов, как ее перевели бы на русский манер в прошлом веке. Такая фамилия содержала бы прямую отсылку к магометанству что в корне противоречит широте взглядов Абуладзе (в «Мольбе» вослед Важа Пшавела, герои – мусульманин и христианин). Варлам цитирует Конфуция. Затем поедает рыбу – символ и анаграмму Христа, – оставляя мусор сыну. В фильме подчеркнуто, что этот оборотень не принадлежит ни к какой вере. Варлам «Покаяния» – лжеучитель. Для него нет ничего святого, вечного. Он весь сиюминутен, ситуативен. Он примеряет маски, сообразуясь с обстоятельствами. Разговаривая с интеллигенцией Варлам принимает позу философа, отца нации. Он обещает заставить народ жить по-своему, в дьявольской гордыне обещает просветить народ. Александр парирует это народ, создавший и сохранивший храм 6 века и подаривший миру Руставели не нуждается в просветителях, отмечающих все, созданное раньше. Епархия Варлама – зазеркалье. Мир навыворот. Мир как осуществление его воли и представления. Представления не как созерцания, а как переодевания, перелицовывания, театрализации, игры. Мир Варлама зиждется, пользуясь выражением Чаадаева «на ложных о себе понятиях». «Взгляните вокруг. Разве что-нибудь стоит прочно? Все как будто на ходу, – писал Чаадаев о русском средневековье. – Мы все как будто странники. Нет ни у кого сферы определенного существования, нет

ни на что добрых обычаев, не только правил, нет даже семейного средоточия; нет ничего, что бы привязывало, что бы побуждало ваши сочувствия, расположения; нет ничего постоянного, неременного: все проходит, протекает, не оставляя следов ни на внешности, ни в вас самих. Дома мы как будто на постое, в семействах как чужие, в городах как будто кочуем...» (Чаадаев 1991: 7). Механизм страха связан с зыбкостью мифологического существования.

В семье Аравидзе Т.Абуладзе показывает не только носителя мифологического имени – Варлама. Внук носит имя – Торнике. Но центрального героя, сына Варлама и отца Торнике, тому, кому выпадает роль покаяния, зовут Авель Аравидзе. Через его душу проходит граница двух миров – мифологического и исторического, с ним, сверстником режиссера, связан идейный центр картины.

Т.Абуладзе, повторяю, свободно творит миф, используя музыкальный принцип отношения к тексту, систему лейтмотивов, культуру народной литературы и опыт искусства XX века. Для Т.Абуладзе в имени Авель, в мифе об Авеле важны не столько его невинность – в фильме он сначала скорее безволен и лишь после добровольной искупительной жертвы сына обретает себя. По грузинскому апокрифу, когда Каин захотел убить Авеля он не знал, как это сделать. И тогда явился дьявол в виде двух воронов, один из них взял в клюв камень и убил другого, показав как это делается. Каин убил Авеля. Адам и Ева не знали, что делать с телом убитого, потому что не были приучены к похоронам. Тогда они решили посмотреть, что делает птица. Она зарыла зерно в землю. Адам и Ева также решили закопать тело Авеля. Но земля выбрасывала тело Авеля в течение 25 лет, до смерти Адама. И только после похорон Адама был похоронен и Авель. В «Покаянии», которое зиждется на идее исторической ответственности, а не на архаической традиции, важны и момент перезахоронения Сталина и существование народного истолкования библейского мифа. Абуладзе сохраняет структуру мифа, последовательность событий, а не цитирует фабулу. История с похоронами деда оканчивается только после смерти человека – самоубийства внука и прозрения сына. Чувство общности рода, начала семейно-биологического, кровные узы для Авеля оставались незабываемыми до выстрела Торнике. Этот выстрел выбивает из Авеля

остатки снисходительности к законам Варлама, к слепому приятию «закона отцов». «Время было трудное», «тогда все так поступали» пытается оправдывать он жалкой демагогией безличности злодеяния отца в разговоре с сыном. И только после высшей однозначности поступка Торнике Авель в страдании обретает личностное и одновременно национальное сознание. В сцене оплакивания Авелем Торнике, одинокого, искреннего, а не на публику, как во время похорон Варлама, Авель пробивается к подлинным формам плача, к народной культуре, погребенной под ее отвердевшим вариантом – ритуалом, придавленным бездумным и несправедливо полученным достатком и комфортом.

Абуладзе интересуется в трилогии народный срез, преломление всех идей в национальных формах. И он с редкой последовательностью находит исторически точные и неповторимые, документальные черты.

### **Примечание V** **О театральности «Покаяния»**

Фильм «Покаяние» зрелищен, подчеркнуто театрален.

Что же за театральность использует Т.Абуладзе? Иными словами – какую трагедию он разыгрывает средствами своего кино?

Воспользуемся приемами негативной диалектики.

Это не шекспировская хроника, к которой обращается А.Герман, спрессовавший, стянувший к этой основе два века развития русской драмы в фильме «Мой друг Иван Лапшин». В сцене встречи Нового Года актеры – персонажи фильма Германа играют сцену из «Пира во время чумы» Пушкина в манере символистского театра начала XX века. Чеховскую поэтику актерских работ, детально разработанные психологические образы, прямое цитирование из «Трех сестер» («В Москву!»), традиции пьесы «с потолком» т.е. с разработанной фабулой, – режиссер оттеняет «Пиром во время чумы» и «Аристократами» М. Погодина – контрастной линией пьес «без потолка», – пьес, свободно объединенных свободным монтажом сцен. В фильме А.Германа жанр трагедии все время сталкивается с излишней разработанностью быта, но сохраняет накал трагедии за счет сгущенности ритма.



Это не театральность Ф.Феллини. Хотя Т.Абуладзе роднит с ним отношение к музыке, как к источнику смысловых ассоциаций, неразрывность музыкального, поэтического текста, любовь к культуре, украшенности в жизни, как к очеловеченной природе. Но Феллини опирается на карнавал и традиции опера-серия (особенно «И корабль идет»). Абуладзе не обращается к грузинскому карнавалу, хотя еще в середине XIX века в карнавале «Кееноба» принимал участие весь Тбилиси. Этот карнавал замечательно описан поэтом Иосифом Гришавили среди других форм народной грузинской культуры в книге «Литературная богема старого Тбилиси».

Т.Абуладзе удалось пойти своим путем. При этом собрать цвет развития грузинского театра и кино последних десятилетий.

Театр, как замечательно сформулировал Антонен Арто – интимонационален. Он опирается на коллективное бессознательное, на то, что «все знают», что «само с собой разумеется», на общий опыт и общую память, на систему аллюзий, которые могут быть прочтены «своими».

В кино, демократичным по сути, такое обращение к своим – сильный прием. Кого же Абуладзе считает своим зрителем? В процессе восприятия фильма выясняется, что родное почти что равно вселенскому. Потому что узнаваемость героя широкоохватна. Варлам имеет черты сходства с Муссолини. У него, как у его исторического прототипа – Гитлера – необычайная мощь голоса. Пенсне как у Берия. И логика поступков, коварство и вседозволенность распорядиться судьбами людей как у Сталина.

Узнаваемы все герои. Иногда через портретное сходство. Иногда через исторические аллюзии имени. Иногда через музыкальную фразу или интерьер.

Перед арестом Александр играет на пианино «Шаги на снегу» Дебюсси – предсказание будущей судьбы.

Дом Баратели – не павильон, – со мной согласятся те, кто бывал в Тбилиси у художницы Элички Ахвледиани. Ничего не надо было трогать в живописной мастерской народной художницы Елены Ахвледиани. Здесь представлены предметы из разных уголков Грузии – паласы и утварь, народные музыкальные инструменты и рояль. Все здесь хранит облик хозяйки. Она училась в Париже, дружи-

ла с Полем Синьяком. Устраивала неофициальные выставки своего друга – Святослава Рихтера. А история гибели мужа ее близкой подруги – портретистки Кетеван Магалашвили (еще одна Кетеван!), – Дито Шеварднадзе послужила канвой истории Александра в фильме. В 30-е годы он спас Метехский замок и те художественные ценности, которые были в нем расположены – коллекцию Общества по распространению грамотности среди грузин. Потом она была перенесена в здание Художественного музея Грузии – бывшей семинарии, где учился Сталин. По плану реконструкции храм (как храм Христа Спасителя в Москве) должен был быть снесен. Художник поплатился жизнью, чтоб спасти и сохранить храм. Теперь его силуэт – один из символов Тбилиси.

В фильме основная история – спасения храма, спасения культуры опирается на документальные судьбы разных героев. Имя Кетеван главная героиня фильма получила не только от царицы Кетеван, принявшей мученическую смерть за веру, отказавшись перейти в мусульманство. Имя героини и ее профессия – изготовление тортов на продажу ассоциировалось и с Кетеван, – Кетусей Микеладзе – дочрвьюпервого наркома Грузии и жены дирижера Евгения Микеладзе. Все они погибли, были несправедливо реперессированы. Сейчас детская музыкальная школа носит имя Евгения Микеладзе, однокурсника Евгения Мравинского. Евгений Микеладзе погиб как и все участники декады грузинского искусства и литературы. Как до того блестящая плеяда – поэты голуборогожцы – Тициан Табидзе, Паоло Яшвили, прозаик Михаил Джавахишвили. Как до того красные директора – Орджоникидзе, Гвахария. Как перед тем, и после того, – товарищи по партии, «враги народа» определенных грузинских этнонациональностей – гурийцы, мингрельцы, сваны, депортированные кабардинцы, балкарцы, черкесы, чеченцы, немцы. В Грузии на малом пространстве происходило то же, что на пространствах большой империи.

Задолго до появления фильма мне довелось однажды видеть живую Кети. Это было в доме дирижера Дидима Мирцхулава. Он познакомился со своей будущей женой Натой Чавчавадзе, пытаясь узнать о судьбе любимого учителя, Евгения Микеладзе. Естественно, что в этом доме Кетуся была почетным гостем. Я не знала по

молодости лет никаких подробностей. Когда кто-то из женщин отпустил, как мне показалось дежурный комплимент, что Кетуся хорошо печет (а кто в Тбилиси не пишет стихи или плохо печет?), – ответ был неожиданным. Она слегка отвела голову в бок и обжигаясь бесстрастно ответила из другого пространства: « Да, я хорошо пеку. Я могу вымесить и выпечь в русской печи хлеб – без закала – на весь лагерь».

В этом ответе была непрерывность жизни человеческого духа.

Театральность «Покаяния» определена многоаспектностью замысла. Во-первых – гуманизмом художника. В прямом и точном значении этого великого понятия. Концепция личности Т.Абуладзе, его представлением о человеке, о норме его существования и пределах возможного, связи со временем, ответственностью перед ним, опирается на то лучшее в европейской и грузинской культуре, что кратко можно назвать – христианский гуманизм. Человек для Абуладзе по античному прекрасен внешне, целен и велик душой, способен к самопожертвованию ради идеи. Но он – цель и смысл истории. Он несопоставим с вещью. Отсюда обращение Абуладзе к театру.

В театре человек абсолютно и безусловно доминирует над вещью. Если вещь начинает жить сама по себе, становится равноправным партнером, то это либо цирковой трюк, либо результат движения камеры оператора, т.е. кино.

Весь пафос «Покаяния» Т.Абуладзе против уравнивания человеческой личности. И это диктует стиль.

Но среди разнообразных проявлений театральности грузинской культуры Т.Абуладзе выбирает неожиданное, свое, не лежащее на поверхности.

Абуладзе не задерживается на шекспировской театральности, фильма в целом, предоставляя это поле А.Махарадзе, исполнителю роли Варлама и Авеля. Дело в том, что А.Махарадзе уже блестяще соединил в спектакле театра им. Руставели «Ричард III» две линии развития грузинской шекспирианы. Однокурсник и ученик Темура Чхеидзе, режиссера, филигранно прорабатывающего внутреннюю партитуру роли с актерами, он сыграл в спектакле, поставленном Робертом Стурра – режиссером противоположном по стилю Чхеидзе,

– три шекспировские роли. А.Махарадзе играл Шута, Короля Эдуарда и Епископа Кентерберийского.

В «Покаянии» А.Махарадзе – Варлам во время ночного визита к семье Александра читает 66 сонет Шекспира. Он читает его мастерски. Незаурядный талант А.Махарадзе раскрывается в этой сцене с особенным блеском и глубиной. Сохраняя емкость шекспировского слова, даже как будто проникновенно соглашаясь с мудростью великого англичанина, А.Махарадзе показывает, что Варлам присваивает ее себе незаконно. Потому что слова для этого ученика Талейрана – способ сокрытия мыслей. Чем черней дела – тем выше мысли для их прикрытия.

В целом же, в поэтике фильма эту сцену нужно сравнить с мотивом в системе лейтмотивов, как, как это делает в своих музыкальных драмах Вагнер. Сонет, прочитанный Варламом, как копье Вотана или меч Зигфрида в построении фильма. Но Абуладзе, сохраняя многие общие с Вагнером черты – например, построение мифа, восприятие Бетховена, что дает великолепную сцену с пением «Оды к радости» из IX симфонии Бетховена, вправляет Вагнеровское понимание театра с непосредственностью художественного письма, универсализмом, идеями Шопенгауэра – Ницше относительно природы зла в вольтеровский тип театральности. Когда художественный текст держится на системе аллюзий, узнаваемости, о котором мы говорили выше.

Но театральность «Покаяния» создается чисто кинематографическими средствами. Об этом пойдет речь в

### **Последнем примечании О кинематографичности «Покаяния»**

У трилогии Т.Абуладзе в кино можно назвать таких предшественников, как «Страсти Жанны д'Арк» Карла-Теодора Дреера, «Царя Эдипа» П.-П. Пазолини, «Мефистофеля» Иштвана Сабо, фильмы Феллини, наконец. Здесь нужно говорить о сходстве самозарождающихся сюжетов, а не о заимствовании, поскольку у Абуладзе это свое, уходит корнями в грузинскую культуру и действительность.

Точно также как театральность «Покаяния» воссоздана чисто кинематографическими средствами, например фальшь, неорганичность, притворство главного героя Варлама. В момент произнесения «потока приветствий», предваряющих тронную речь нового хозяина города Варлама, портится водопровод. Но вышколенная воспроизводит лирические чувства, любовь детей к вождю, очередная «девочка с букетом», промокшая до нитки, бестрепетно шпарит речь. Один подхалим сменяет другого на трибуне. Мы не слышим речей, но видим, что все эти люди врут, делают вдохновенную мину в очень плохой игре. И хотя вода хлещет из современной водопроводной трубы, а двое рабочих не могут справиться с муфтой, эта водопроводная вода воспринимается как стихия. Как «вода времен в своем стремленьи», которая «уносит все дела людей».

Но историческая концепция Абуладзе рознится с державинской. Ведь она выражена также чисто кинематографической фактурой предмета и натурной съемкой.

Храм, взорванный на глазах у Кети существует в ее памяти. Своими малыми силами она строит его на тортах. Строение культуры – дело мужское. Поддержание ее – хранильницы очага. Кети восстанавливает соотношения частей и форму храма. Скорей всего у нее нет семьи. Она – последний в роде. Ей некому передавать свое умение и свою боль.

Но Абуладзе не был бы великим художником, если бы на этой грустно-иронической ноте завершил историю суда памяти и мести Кетеван Баратели, завершил трилогию, состоящую из эпической фрески – «Мольбы» и широкой панорамы, оправленной в форму лирического воспоминания – «Древо желания».

Абуладзе создает новый жанр в «Покаянии». Он обращается к притче, – жанру, наряду с балладой, отличавшемся внеличным, надавторским голосом. Это жанр древний и на первый план выдвигает мудрость, которая рассказывается или от лица вымышленного персонажа, маски, или анонима. Эта безличность подчеркивает ее справедливость, правдивость. Все так думают, не важно, кто именно.

Абуладзе соединяет несоединимое. Вместо условных мудреца, визиря, рассказчицы, он наделяет автора притчи – маску –

человеческим лицом, биографией. Режиссер и актриса – Зейнаб Боцвадзе – вочеловечивают Кети Баратели со всей силой лиризма, наделяют пронзительностью сочувствия к живому, безвинно страдающему человеку. Документальная правда личной судьбы средствами искусства усиливается за счет объективности изложения, философичности, мудрости.

Абуладзе кончает фильм «Покаяние» мощным аккордом, вызывающим катарсис.

В финале фильма народ не безмолвствует. Режиссер выводит еще один безымянный персонаж, симметричный к соседу Кети, отставнику-язычнику в галифе. Народная артистка СССР Верико Анджапаридзе играет в этом эпизоде старую, старую женщину. Она появляется с чемоданом, так что героиня ее, видно, держит путь издалека. Она спрашивает дорогу, чтоб пройти к храму. «Это улица Варлама, она не ведет к храму», – стараясь смягчить ответ, произносит Кети.

«Зачем же нужна дорога, если она не ведет к храму?», – с детским простодушием, жалостью и недоумением говорит великая трагическая актриса Верико Анджапаридзе. Ее безымянная героиня идет по крутой тбилисской улице, ввысь, своим путем. Кетеван смотрит ей вслед с просветленным лицом. Взгляд Кети и камера медленно сопровождают ее. Ровно столько времени, чтоб дать осознать зрителю, куда поднимается Верико. Это дорога на Мтацминду (в переводе на Святую гору). Туда, где воздвигла храм Нина Чавчавадзе на могиле мужа – Грибоедова. И где покоится цвет нации – Илья, Акакий, Важа – к Пантеону писателей и общественных деятелей Грузии.

Всего этого можно не знать. Исторические и географические подробности помогают понять глубину и мастерство фильма. Но главное читается и без этого.

Сегодня наследников Варлама Аравидзе больше, чем хотелось бы. И в Грузии. И в России. В России, вероятно, они хотят, чтоб ни на одной улице не было ни паломников из Грузии, ни движения вообще. Сегодня, после войны, мы имеем разрыв дипломатических отношений, визовый режим и запрет на туристические, частные, учебные, деловые поездки в Россию для жителей Грузии. При том, что между церквями-сестрами нет ни догматического, ни

вероисповедного, ни литургического расхождений. Грузинская Апостольская Автокефальная Православная церковь и РПЦ находятся в молитвенно-каноническом общении. Это единство сохраняется на всех уровнях, между прихожанами, в межличностном общении православных людей разных стран. Знаменательны в этом отношении последние слова русской «француженки», представительницы первой волны эмиграции, журналистки Ирины Иловайской, в течение 20 лет редактировавшей «Русскую мысль». В тот момент, когда сердечный приступ уже начался «Ирина Алексеевна вспомнила о последних кадрах из фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние». О том самом месте, где старая женщина спрашивает у прохожего «Эта дорога ведет к храму?» И затем, услышав отрицательный ответ, говорит: «А зачем вообще дорога, если она не ведет к храму?» Вспомнив об этой фразе, она больше, кажется, не произнесла ни слова» (Чистяков 2008: 153).

Хотелось бы, чтоб и грузинский, и русский народ помнил эту фразу. И не безмолвствовал.

#### **Литература:**

**Давид Строитель 1989:** Давид Строитель. *Покаянный канон*. Рус. Перевод Предисловие Л.Григолашвили. Тбилиси: 1989.

**Лакомб де Презель 1803:** Лакомб де Презель. *Иконология, объясненная лицами или Полное собрание аллегорий, эмблем и пр.* Москва: 1803, Т. I-II.

**Пшавела 1984:** Важа Пшавела. „Алуда Кетелаури“. Пер. Н.Заболоцкого. *Собрание сочинений*. Т. 3. Москва: 1984.

**Тынянов 1830:** Тынянов Ю.Н. *Как мы пишем*. Л., 1930.

**Чаадаев 1991:** Чаадаев П.Я. „Философические письма“. *Полное собрание сочинений и избранных писем*. Т.1, Москва: 1991.

**Чиковани 1970:** Чиковани С. *Звнящий родник*. Гремская колоколья. Пер. Б.Ахмадулиной. 1970.

**Чистяков 2008:** Цит. по Георгии Чистяков. *Римские заметки. All' ombra di Roma*. Харьков: “Carmina” 2008.