

Гаранов Юрий Сергеевич

аспирант кафедры философии
Гуманитарного института
Астраханского государственного университета
тел.: (917) 098-93-42

**АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ОБРАЗА ГЕРОЯ В ФИЛЬМЕ
В. ХОТИНЕНКО «МУСУЛЬМАНИН»**

Аннотация:

В статье анализируется духовная проблематика, поднятая в кинокартине «Мусульманин» режиссера Владимира Хотиненко, в контексте аксиологических отношений общества и субъекта ценностей, соприкосновения христианских и мусульманских ценностных представлений, особенностей и единства нравственных принципов двух мировых религий.

Ключевые слова:

аксиология, религиозные ценности, субъект ценностей, ценности ислама, современный киногерой, образ, анализ фильма, межконфессиональные проблемы.

Garanov Yuriy Sergeevich

post-graduate student of chair of philosophy,
Humanitarian Institute of
Astrakhan State University
tel.: (917) 098-93-42

**AXIOLOGICAL ANALYSIS OF
IMAGE OF HERO IN THE MOVIE OF
V. KHOTINENKO'S "THE MUSLIM"**

The summary:

The article examines the spiritual problematic raised in the movie "The Muslim" by the director Vladimir Khotinenko, in the context of axiological relations between the society and the subject of values, contact the Christian and Muslim values views, structural features and the unity of the moral principles of the two world religions.

Keywords:

axiology, religious values, subject of values, values of Islam, modern movie hero image, film analysis, inter-religious issues.

Российский кинематограф после советского этапа развития оказался в состоянии «форсированного плюрализма», что выразилось как в утверждении антиценностей эпохи «лихих 90-х», так и в поиске высших духовных религиозных оснований, начавшемся в те же годы. Проблема межконфессиональных отношений и конфликта ценностей со всей его остротой была поднята в кинопроизведении В. Хотиненко «Мусульманин», ставшего знаковым в этическом аспекте и вызвавшим бурную реакцию зрителей и критиков.

В 1995 г. на экраны российских кинотеатров вышла картина «Мусульманин» режиссера Владимира Хотиненко. Лента получила международное признание на кинофестивале в Монреале, удостоилась призов кинопрессы России, киноакадемии «Ника», фестивалей «Золотой витязь» и «Кинотавр». Время выхода «Мусульманина» – начало обострения проблемы иммиграции представителей арабского мира в странах Западной Европы, межэтнические конфликты на Балканах, а также самый сильный фактор – разгар первой чеченской кампании. Это дает основание предположить, что при легко прогнозируемой реакции массового зрителя на картину творческая группа сознательно поднимает тему принятия ислама русским солдатом. В данной статье мы проанализируем духовную среду кинокартины и образ Героя – субъекта мусульманских ценностей, а также поднятые в фильме нравственные и конфессиональные проблемы.

По сюжету мусульманин Абдулла (Николай) Иванов возвращается в родное рязанское село после семи лет плена в Афганистане. Основная сюжетная линия строится вокруг отношений Абдуллы с родными и Верой, девушкой свободных нравов и близкой знакомой Героя в прошлой жизни. На периферии развивается линия Незнакомца. Развязка картины – смерть Абдуллы – наступает на пересечении его линии и Незнакомца.

Резонансный потенциал картины напрямую связан с тем, что Абдулла возвращается в свое село. У зрителя возникает ощущение, что режиссер противопоставляет мусульманина-неофита населению, идентифицирующему себя как христианское православное. Однако мы считаем, что это не так, и с проблемой противопоставления двух конфессий следует определиться на начальном этапе исследования.

В первом кадре показывается типично русский пейзаж – поле, позади виднеется лес. На переднем плане, напевая кондак Богородице, идет священник. Выражение радости на лице клирика и ноты торжественности в его голосе показывают глубину эмоций, которые он испытывает во время молитвы. Очевидно, что все расстояния он привык преодолевать пешком, что говорит об аскетичности его жизни. Следующий кадр – заглавный титр фильма. После священника и русских полей перед зрителем на черном фоне возникает слово «мусульманин» с полумесяцем над буквой «Л», что графически напоминает купол мечети. Здесь, по нашему мнению, использо-

ван прием антиципации, а не антитезы, как может показаться на первый взгляд, то есть режиссер дает зрителю возможность предугадать одну из идейных линий. Если предположить, что задействована антиципация ложная, невербально повышающая авторитет автора в сознании зрителя [1, с. 64], и позволяющая ему сделать преднамеренный вывод о противопоставлении конфессий, то в кинопроизведении должна находиться другая идея относительно этого аспекта.

Принято считать, что в кинопроизведении нет ничего лишнего, и каждая отдельная сюжетная единица несет в себе частицу замысла автора. Следовательно, каждый нюанс работает на трансляцию той или иной идеи. Первый кадр экспозиции (введения в место действия) показывает зрителю спящего мужчину. Это Федор, идентифицируемый как имеющий пристрастие к алкоголю человек, старший брат Абдуллы и одноклассник отца Михаила, которого зритель увидел перед заглавием картины. Мы видим здесь косвенное подтверждение того, что народ, олицетворенный в образе Федора, не соответствует той высоте, которую режиссер изначально задал.

В сцене празднования возвращения героя, Павел Петрович, олицетворяющий собой прогрессивные слои общества середины 90-х гг., говоря тост, перечисляет три основных составляющих всеобщего блага: земля, деньги (доллары США) и люди. Все, кроме Абдуллы, соглашались. Этот эпизод указывает зрителю на отсутствие религиозных ценностей в первых трех пунктах ценностной иерархии сельчан. В подтверждение этому в разговоре Федора и крестного Николая (Абдуллы) присутствует рассказ о бабушке Устинье, которая (очевидно, после просмотра рекламы шоколадного батончика) желает попробовать «райское наслаждение» и потом «хоть на погост». Для времени массового возрождения православной духовности, это 90-е гг. прошлого века, образ бабушки – символом сохранения религиозной памяти в сознании народа в период гонений и возрождения. Ясно, что бабушка Устинья к этому образу неприменима. Исходя из тезиса о значимости каждой семантической единицы сюжета, мы делаем вывод, что в лице бабушки Устиньи режиссер охарактеризовывает зрителю всех представителей этой возрастной категории в месте действия.

Режиссер дает зрителю и объемное представление о повседневном досуге жителей села среднего возраста. Три сцены в магазине, играющем роль места досуга, исчерпывающе характеризуют жительниц села. Их основное занятие в торговом зале – пересуды и обмен порочащей информацией относительно односельчан. В подобных «заседаниях» участвует и тетка Соня, мать Абдуллы.

Образ матери в литературе и кино традиционно создается только из положительных элементов, являясь в некотором роде святым. В картине «Мусульманин» образ тетки Соны не является однозначно положительным или отрицательным. Мать Абдуллы предстает перед зрителем житейски мудрым человеком, но в это же время ее кругозор является чрезвычайно бедным как в общем смысле, так и в религиозно-культурном.

Как примеры этих утверждений – сцена диалога об алмазах, где мать обнаруживает свою неосведомленность о том, что они залегают на глубинах многим больше, чем те, на которые она уходит во время садовых работ, и сцена встречи отца Михаила, когда в среду – постный день у православных христиан, она подает на стол специально зарубленного к этому случаю петуха и самогон [2]. В отце Михаиле она видит возможность примирения двух сыновей и просит его посоветовать молитву или заговор. Обратим внимание на то, что в сценарии слова «заговор» нет, а в киноленте оно введено. Мы считаем это режиссерским решением проблемы создания образа, одновременно верующего и при этом не знающего важных аспектов своего вероучения [3, с. 210]. Неоднозначность образа матери дополняется также тем, что она регулярно занимается воровством «у государства» комбикормовой смеси.

Сцена с плавающими в реке деньгами – одна из важнейших как в фабуле, так и в сюжете фильма [4, т. 8, с. 182]. Сельчане не обращают внимания на ложные призывы летчиков вертолета прекратить сбор якобы отравленной валюты, речники, увидев купюры, покидают корабль, и он садится на мель, а Вера, девушка с сомнительной репутацией, в которую все-таки влюбляется Абдулла, пренебрегает его признанием в любви.

Из приведенных эпизодов можно заключить, что персонажи лишь номинально считаются носителями православных ценностей. Вывод: режиссер противопоставляет не конфессии, а идеального с точки зрения создания героя, мусульманина, и духовно деградировавшее население русских деревень.

Образ Абдуллы (с ар. – раб божий) в картине является положительным. Автором частично применен сюжетный эллипсис [5, с. 72] и зритель до развязки не узнает обстоятельств принятия Ислама Николаем Ивановым. В результате этого герой воспринимается вне контекста деталей прошлого.

Первый драматический конфликт [6, с. 41] показывает расстановку приоритетов в сознании Абдуллы. В один из вечеров мать предлагает Абдулле помочь донести с фермы «комбикорм», но

он отказывается воровать. Аргументы о том, что у матери больные ноги, судимого Федора посадят, а корова не доится, не приводят к результату. Воровство в Исламе решительно осуждается. В суре «Трапеза» аят 37 за это предусмотрено наказание в виде отрубания руки [7, с. 109]. Нормы шариата в деревне исполнять не будут, но Абдулла остается верен идеалам религиозно сознания. Чистота перед Богом для Абдуллы теперь важнее благополучия своего и близких.

Следующий драматический конфликт происходит на могиле повесившегося отца. Абдулла отказывается помянуть отца водкой, чем обижает мать, а брат обещает с ним «разобраться». Такое поведение может трактоваться как некое жестокосердие, однако на протяжении всего фильма игра Евгения Миронова убеждает зрителя в любви героя к своей матери. Это подтверждает наш вывод о том, что чистота перед Богом для Абдуллы крайне важна.

Серия искушений, связанных с хранением Абдуллой целомудрия вне брака, связаны с Веры. В эпизоде, когда она подсаживается к нему в телегу, он показательно держит дистанцию – Абдулла распознал опасность, которая исходит от девушки. Эпизод с эротической сценой в кинотеатре характеризуют Абдуллу как блюстителя не только внешней, но и внутренней чистоты. Герой с разрешения Веры выходит из зала. В следующей сцене драматическая ошибка героя, вызванная конфликтом с братом, вынуждает его просить ночлега у Веры, что приводит к очередному испытанию. Абдулла и здесь оказывается тверд и излагает Вере свое видение их отношений, основанное на браке.

Сцена сбора денег на реке характеризует и сельчан, и Абдуллу. Когда они находят плывущие по реке доллары и бросаются их собирать, Абдулла совершает намаз на берегу. Он не поддается искушению. Он пытается остановить Веру, но она выбирает деньги даже тогда, когда он признается ей в любви. В суре «Собрание» аят 9 Коран решительно осуждает алчность и, наоборот, восхваляет тех, кто сильнее этого чувства [8, с. 445].

Как мы видим, герой остается неизменно твердым по отношению к любым искушениям. Абдулла не навязывает свои нормы никому из близких, ведь это осуждается Кораном [9, с. 60]. Пассивное взаимодействие со средой Абдулла осуществляет, выполняя моральные и культурные нормы религии. Активное взаимодействие Абдулла совершает в трех сценах. Одну из них мы уже описали – это попытка остановить Веру, бегущую собирать деньги. Вторая – категорический отказ Абдуллы вступить в интимную связь до брака. Здесь он раскрывает исламскую трактовку ценности семьи и предлагает Вере создать семью. Третья происходит, когда Абдулла спасает Федора, решившегося на суицид. Пытаясь выдернуть крюк, к которому брат привязал петлю, герой укоряет собравшихся людей в том, что они живут без Бога. Абдулла завершил монолог такими словами: «Сатана придет, и вы поверите в него. Вас даже не надо будет заставлять, ведь вы уже готовы в него поверить...» [10].

Финальная сцена фильма, встреча Абдуллы и Незнакомца, раскрывает сюжетный эллипсис, использованный в начале картины. Зрителю не дают однозначной трактовки поступков рядового Николая Иванова в Афганистане, но выводят к мысли о том, что он предатель и дезертир. Незнакомец, бывший замполит его части, специально приехал, чтобы отомстить за погибших по вине Абдуллы друзей, но в результате долгого драматического конфликта, он прощает коренным образом изменившегося Абдуллу. Однако, смерть Абдуллы неизбежна – Незнакомец случайно стреляет в героя и тот умирает.

Концовка максимально точно демонстрирует отношение автора к герою. В сценарии в Абдуллу стреляют намеренно, а в фильме режиссер делает выстрел случайностью [11], в результате чего прощенный Абдулла становится жертвой случая. Если бы не случайная смерть, то получивший прощение Абдулла стал бы одним из тех, кто вернул бы в деревню жизнь.

Абдулла – ярко выраженный носитель высших духовно-нравственных и религиозных ценностей в этой картине, которого режиссер сделал символом возрождения. По проведенному сопоставлению Героя и его окружения, а также анализу этих двух противопоставляющих, мы заключаем, что духовный мир среды в фильме олицетворяет первичное поле работы по осуществлению возрождения.

Итак, в картине В. Хотиненко, по нашему мнению, отсутствует конфессиональная антитеза, и главная идея фильма заключается в том, что возрождение возможно только при условии утверждения личности в истинности духовно-нравственных ценностей, что, как показано в картине, имеет не столько религиозный или национальный аспект, сколько этическое и экзистенциальное, смысло-жизненное содержание.

Социальная драма «Мусульманин» зафиксировала духовный и ценностный кризис постсоветской России и показала пути выхода из него через изменение ценностной иерархии в сознании человека эпохи. Парадоксальность выбора Героем вероисповедания, вопреки собственной традиции, была призвана заставить зрителя осознать разницу между истинной духовностью и ее кажимостью, увидеть достоинство самого человека, а не только выбранного вероучения. Подобно

«Анти-христианину» Ф. Ницше в определенной степени В. Хотиненко бросает вызов православному человеку, тем самым, заставляя возродить свое достоинство и духовную силу.

Ссылки:

1. Крючечников Н.В. Сюжет и композиция сценария М., 1976.
2. Залотуха В.А. «Сценарий фильма «Мусульманин» // Библиотека «Либрусек». URL: <http://lib.rus.ec/b/198966/read> (дата обращения: 21.08.2011).
3. Библия. Минск, 2004.
4. Макаренко А.С. Сочинения. М., 1958.
5. Крючечников Н.В., Сюжет и композиция сценария М., 1976.
6. Там же.
7. Священный Коран / перевод Теодора Шумовского. СПб., 2004.
8. Там же.
9. Там же.
10. Залотуха В.А. «Сценарий фильма «Мусульманин» // Библиотека «Либрусек». URL: <http://lib.rus.ec/b/198966/read> (дата обращения: 23.08.2011).
11. Там же.

References (transliterated):

1. Kryuchechnikov N.V. Syuzhet i kompozitsiya stsenariya M., 1976.
2. Zalotukha V.A. "Stsenariy fil'ma "Musul'manin" // Biblioteka "Librusek". URL: <http://lib.rus.ec/b/198966/read> (date of access: 21.08.2011).
3. Bibliya. Minsk, 2004.
4. Makarenko A.S. Sochineniya. M., 1958.
5. Kryuchechnikov N.V., Syuzhet i kompozitsiya stsenariya M., 1976.
6. Ibid.
7. Svyashchenny Koran / translation of Teodor Shumovskiy. SPb., 2004.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Zalotukha V.A. "Stsenariy fil'ma "Musul'manin" // Biblioteka "Librusek". URL: <http://lib.rus.ec/b/198966/read> (date of access: 23.08.2011).
11. Ibid.