

Е. С. Михайлик

**«Советский экзистенциализм»: путь героя к себе  
(на материале авторских фильмов 1960–1980 гг.)**

В статье на примере нескольких советских «авторских» фильмов конца 1960-х начала 1980-х гг. рассмотрена связь эстетической категории «трагическое» и соотносящихся с социально-политическими условиями того времени изменений основного драматического конфликта. Автором показана переориентация советского авторского кино с межличностного конфликта в фильмах 1960-х гг. (Г. Панфилов «В огне брода нет») на внутриличностный – в более поздний период. На примере фильмов Л. Шепитько «Ты и я» и Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву» раскрыта обусловленность внутриличностного конфликта героя позднесоветского кинематографа трагической невозможностью преодоления им «советскости» как определенной формы ментальности. Ценность авторского кинематографа данного периода выявляется, прежде всего, в связи с необходимостью осмысления того времени, отчего «авторские» фильмы приобретают феноменологическую значимость, расширяя представления о возможностях и функциях кинематографа. Проблематика данных картин актуальна и через тридцать лет после их создания: с развалом Советского Союза «советскость» не перестала существовать, она изменила свое название, трансформировалась, но по-прежнему оказывает влияние на поведение российского человека.

Ключевые слова: «советскость», экзистенциализм, трагическое, авторское кино, актант, драматический конфликт, киномиф.

E. S. Mikhaylik

**«Soviet Existentialism»: the Hero's Way of Self-Acceptance  
(on the example of Soviet independent films of 1960–1980-s)**

On the example of several Soviet independent films of the late 1960-s early 1980-s, the article considers the correlation between the aesthetic tragic category and socio-political conditions that influenced changes of the main dramatic conflict. The author shows that Soviet independent films were refocused from the interpersonal conflict of the 1960-s (dir. Panfilov, «There is no Ford in a Blaze») onto the intrapersonal conflict during the later period. On the example of films «You and Me» (dir. Shepitko) and «Waking or Sleeping Flights» (dir. Balayan) the author reveals that the late Soviet times hero's intrapersonal conflict is conditioned by impossibility of overcoming «Soviet ethos» by them as a specific form of mentality. The comprehension of that time is the reason why it's necessary to reveal the Auteur cinema's value and that's why independent films acquire meaning and expand our understanding of the features and functions of cinema. The problematics of the films in thirty years after its creation is still important: after the break-up of the Soviet Union «the Soviet ethos» of human behaviour and thinking hasn't disappeared and continued to affect people's lives.

Keywords: «Soviet ethos», existentialism, tragic, independent films, actant, dramatic conflict; cinema myth.

В Советском союзе кинематограф играл важнейшую роль в поддержании связей между «правдой прошлого» и «правдой настоящего».

Начиная с 1920-х гг., авторы повествовательного кино связывали свое творчество с отображением современной «объективной реальности» или воссозданием ее исторического прошлого, искренне относя свои произведения к кинореализму. Кинореализму в разной степени можно приписать мифологичность или формирование таковой. Посредством определенных механизмов зрительского восприятия с помощью кинематографа формируются новые и поддерживаются старые идеологические мифы. Это касается как игрового, так и документального кино. Репортаж с любого официального мероприятия, выполненный по типу

«сталинской» хроники, показывает, что и документальный «киномиф» – это «правда кино», срежиссированная и отобранная «правда жизни». Важнейшее свойство советской мифологизированности сталинского периода – одномерное, связанное со «спрямленным» марксизмом, представление о социальной и исторической целостности. Она имела ключевое значение, давая человеку сталинской эпохи не просто образцы поведения, но эталоны структурирующих эти образцы социальных конфликтов. «Мы» каждый раз становилось впереди «я».

Ситуация начинает меняться на рубеже 1940-х и 1950-х гг. В фильмах так называемого «периода малокартинья» впервые в советском кинопроцессе намечается тема такой «заказной» продукции, ко-

торая еще ориентирована на реципиента, настроенного на мифологическое восприятие, но уже не тождественна мироощущению авторов и, следовательно, не является результатом некой внутренней ангажированности. С приходом «оттепели» перемены становятся радикальными, кинематографические образы как прошлого, так и настоящего обретают «личностность» в том смысле, который подразумевал Л. М. Баткин: «...это индивид, не запрограммированный наперед, умеющий меняться, выходить из прежних очертаний, оказываться нетождественным себе, неожиданным, незавершенным до смертного часа и потенциально соотносимым со всякой иной личностью – но притом соотносимым по-своему, оставаясь верным своей судьбе, в которой хотя бы задним числом видна... некая логика. Что ни личность, то и собственная логика... личная всеобщность. Самоидентифицированность индивидуальности есть, с этой точки зрения, определенность ее открытости: каждый не совпадает с собой, а не с кем-то другим» [2]. Понимание прошлого формируется как понимание индивидуальной «исторической памяти», «личностности».

В частности, в кинематографе второй половины 1950-х гг. именно «нетождественность себе», претерпевающая генезис в качестве новой ценности, которая противостоит склонности к мифологизированности, начинает оказывать воздействие на «правду прошлого», выстраивая пока еще едва уловимые структуры повествовательной условности. Они проступают сквозь обновленную «реалистичность». Наиболее яркие произведения этого ряда – «Сорок первый», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека». Однако со второй половины 1960-х складываются новые структуры «правды прошлого», в процессе создания которых как бы возобновляется казавшаяся исчерпанной «заказная» традиция «периода малокартинья». Солдаты, партизаны и революционеры «переходят» из одного фильма в другой, формируя пространство человека «развитого социализма».

Конец 1960-х гг. – переломное время в советской истории, граница между «оттепелью» и «застоем». В этот период в искусстве (как и в общественной жизни) начинается переоценка прошлого, его исторической и художественной составляющих. Все эти настроения, конечно же, сказались и на кинематографе. Но авторское кино конца «оттепели» и начала «застоя» продолжает ориентироваться на «личностность», причем основным оппонентом «личностного» героя был чаще всего мифологизированный, в определен-

ном смысле «ментальный», неспособный выйти за рамки человек. Этот период можно считать моментом появления «советского экзистенциализма», который следует рассматривать как ситуацию непростого выбора, желание вырваться за границы собственной «очерченности».

На примере фильма «В огне брода нет» 1968 г., дебютной картины режиссера Глеба Панфилова, снятой по сценарию Евгения Габриловича, охарактеризован основной драматический конфликт кинопроизведений тех лет – противостояние двух типов «индивидуальности», один из которых мы определили как человека «личностного», а другой – как человека «ментального». Эта картина – один из первых примеров того, как в истории нашего историко-революционного кино, герою-большевику противостоит не классовый враг, а свой же соратник по борьбе. Один из первых, потому что дебютным был фильм «Жестокость» 1959 г., снятый по мотивам одноименного произведения П. Нилина, рано ушедшего режиссера В. Скуйбина.

Фильм Панфилова появился в непростой исторической ситуации. Согласно периодизации А. Шемякина [7, с. 601], 1968 г. – переломный, переходный момент, граница между «оттепелью» и «застоем», разгром «Пражской весны». И действительно, в искусстве (как и в общественной жизни) началась переоценка прошлого, его исторической и художественной составляющих. Социальная и гражданская проблематика сменяется «экзистенциальной». В данной картине сталкиваются, можно сказать, индивидуально-культурные установки: «личностная» (в указанном смысле) и мифологизированная.

В 1970–1980-х гг. на первый план в советском авторском кино выдвигается противостояние уже «внутриличностное», а драматический конфликт между персонажами претерпевает, по сравнению с предыдущим периодом, существенные изменения. «Оттепель реабилитировала отдельного человека. В 70-е стали разбираться, каково ему в его отдельности» [7, с. 605]. «Внутриличностный» конфликт обусловлен пониманием рефлексующим героем своей «ограниченности», «советскости».

«Совестность» используется в контексте, описанном Б. Дубиним в статье «Позднесоветское общество в социологии Юрия Левады 1970-х годов» [2]. Социолог считал, что главная черта советского человека – изолированность. Он вырос в закрытом обществе, абсолютно оторванном от истории. Историю ему заменяет мифология:

«свои» всегда побеждали «чужих». Его недовольство пассивно. За свободу советский человек принимает внутреннюю невключенность в дела государственные и общественные.

Главная трагедия героев фильмов данной категории в невозможности стать актантом в смысле, принесенном Ю. М. Лотманом в понимание этого термина. Ю. М. Лотман вводит семиотическую концепцию пространства в художественном тексте, подразделяя его на события, имеющие границу, нарушение которой под запретом. Выход из своего круга в иной – одна из важнейших черт, отличающих активного героя (актанта) от пассивного. «В отношении к границе сюжетного поля действователь выступает как преодолевающий ее, а граница в отношении к нему – как препятствие» [6, 9]. Таким образом, «актант» – персонаж, свободный от запретов, герой, который преодолевает собственную «очерченность», границы, данные ему социумом.

В фильмах выбранного периода желание героев преодолеть «советскость» и стать актантом выходит на первый план. Их трагедия в невозможности достичь этого. У одних героев это выливается в попытки активных действий, в открытом протесте, а у других – в трагическую клоунату и депрессию.

В фильме Ларисы Шепитько «Ты и я» 1971 г. впервые намечается проблема отсутствия в пределах советского социума реальных ориентиров, позволяющих человеку преодолеть экзистенциальный тупик. Герои этой картины разные. Есть действующий герой (Петр), есть рефлектирующий, но бездействующий (Саша), который от внутренней боли и беспокойства уходит в клоунату. Можно условно назвать такого героя «вампиловским персонажем».

«Вампиловские персонажи», как правило, мелодраматичны и не лишены лицедейства. Обращение к мелодраме шестидесятники связывали прежде всего с переосмыслением роли своего поколения. В игре, шутовстве, «дуракавалянии» реализуются жизненная сила и талант героев пьес Вампилова. Они ищут «подлинности», пускаясь в непрерывное лицедейство. Комедийные элементы в пьесах переходят в абсурдистский фарс, который, в свою очередь, приводит к трагедийному эффекту. Появление подобных героев на советском экране свидетельствует о глубоком «внутреннем» кризисе самой советской «личности». Таковыми являются герои картины Шепитько «Ты и я», а также персонаж Олега Янковского из фильма Романа Балаяна «Полеты во

сне и наяву» 1982 г. Даже сценическая судьба героя фильма Балаяна близка к вампиловской «Утиной охоте». Тревожит не факт якобы «вторичности» материала и появления второго Зилова. Напрашивается мысль о подмеченном в реальности явлении, которое притянуло к себе внимание разных художников.

Поступки героя фильма Балаяна такие несурьезные, необдуманые, клоунские, но такие трагичные. Он мечется, терзает себе душу, пытается отыскать выход. В его жизни, поступках «узнаешь себя». Практически на физическом уровне ощущаешь эту боль героя. Картина вызвала огромный резонанс в обществе, став символом поколения «застоя». Потому что этот фильм не только о кризисе среднего возраста и желании обдумать свою жизнь, но и о целом «потерянном поколении», о тех «лишних людях».

Несомненно, финальная сцена пикника является основной в картине. По первоначальному сценарию Сергей должен был залезть на дерево, спрыгнуть с него и умереть на руках Ларисы. Но такой финал не устраивал ни Балаяна, ни Янковского. Тогда была придумана иная развязка: Сергей, разыграв очередную драму, инсценирует свою гибель и наблюдает за реакцией. Когда же он все-таки выходит из своего укрытия, друзья покидают его, напоследок окрестив «шутком и подонком».

Последнюю сцену с зарыванием в стог сена можно интерпретировать по-разному. Зара Абдуллаева в книге «Живая натура» [1] сравнивает эмбриональную форму, которую принял герой, с переходом его на иной уровень, с перерождением. Можно сказать и так. А возможно, это просто его желание спрятаться и укрыться от внешнего мира, как в утробе у матери, к которой он так стремился на протяжении всего фильма. Напряжение, которое нарастало по мере развития событий, к финалу достигло апогея. Сцена, где Сергей Макаров бежит за мальчиками на велосипедах, падает в стог сена, зарывается и плачет, ставит много вопросов. Как жить дальше, как выйти из этого экзистенциального тупика? Сцена, сыгранная на одном дыхании и с надрывом, у зрителя вызывает беспокойство и растерянность. Как-то щемит в душе и ком подступает к горлу. Поэтому-то и герой отказывается умирать, как в первоначальном сценарии Мережко, его разочарование неудавшейся жизнью сменяется слабой надеждой и пониманием, что только он сам может найти ответы на мучительные вопросы. Фи-

нал фильма ставит не точку, а многоточие, заставляя зрителя додумать концовку.

Неспособность героев застойного кино (в частности, персонажа Янковского) самостоятельно принять решение была связана во многом с кризисом официальной системы ценностей и советской идеологии в целом [8].

Картина стала символом эпохи застоя и подводит итог: попытки героя вырваться за пределы собственной «очерченности» безнадежны.

Среди прочих фильмов исследуемого периода особое место занимает картина Л. Шепитько «Восхождение» 1976 г., снятая по произведению В. Быкова «Сотников», где сосуществуют две формы трагического: герои не только противопоставлены друг другу (даже внешне), но и в каждом из них идет «выбор самого себя». В чем трагичность Сотникова? Вспоминая контекст данной работы и определяя трагическое как моральный выбор героя, он, без всякого сомнения, герой трагический. Но он делает «правильный» выбор. Он не врет и не предает Родину, непоколебим в своем решении и стоит до конца. Герой до самой смерти остается верным себе. Таким и «должен быть» настоящий герой в историческом фильме, «наш» партизан. Сотников погибает свободным и, возможно, счастливым, сохранив верность своим убеждениям.

Образ Рыбака более противоречив, оттого в определенном смысле и интересен. Он врет и лукавит на допросе, уговаривает Сотникова вступить за них. В критический момент, где как раз и раскрывается истинный характер и мотивация, струсив, уйдет в полицию, подло и низко. Но не стоит забывать, что еще накануне этих тревожных событий это был отважный партизан, не бросивший товарища в беде, цель жизни которого – бить немцев. Может, именно поэтому образ Рыбака наиболее трагичен? Это заживо погибший человек, абсолютно лишенный ореола мученичества. Он предает Родину, чтобы спасти свою жизнь, сохранив которую, сможет сбежать и продолжать свое правое дело – бить проклятых врагов, захвативших его землю. Он хочет до конца быть рядом с «героическим» Сотниковым, хотя бы прижимаясь к его сапогу и помогая взобраться на бревно у виселицы. Рыбак не осознает, что этой «помощью» он своими руками вешает товарища. «Ловко ты его, как кролика вздернул!» – бросает ему фашистский холуй Гаманюк. «Кто? Я?!» [3] – не понимает, не верит Рыбак. В момент казни на уровне визуальных образов мы видим «восхождение»

Сотникова к святости и глубину падения Рыбака. Но какие душевные муки это вызвало у него? Какие страдания? «Иуда», – бросила вслед уходящему Рыбаку старуха. И только оказавшись на немецком подворье, он осознает всю горечь поступка. После неудачной попытки повеситься он падает на землю, плачет и стонет от понимания, что предал и Родину, и себя. Ему придется жить с этими муками совести. В образе Рыбака воплощается экзистенциальный поиск самого себя, «путь к себе» [5] через отчаяние.

Экзистенциальный выбор героя в фильмах 1970–1980-х гг. выходит на первый план. Рефлексирующий, думающий герой противопоставлен конформистскому обществу в целом. Рассмотреть данную проблему можно на примере фильма В. Абдрашитова и А. Миндадзе «Остановился поезд». Эта картина близка польскому «кино морального беспокойства» своей проблематикой и затрагиваемыми проблемами: ложь, отсутствие достойных условий бытия, несоответствие действительности идей и лозунгов правящей партии, отсутствие свободы воли. Авторы еще надеются, что их прямые высказывания, вложенные в уста персонажей, не просто могут обнажить перед зрителем проблемы, «тонкие» места современной действительности, но и что-то реально изменить. Создатели картины погружают нас в драму идей, сталкивая личности, каждая из которых по-своему интересна и не поддается категорической оценке. Мы видим даже не противостояние двух личностей, а борьбу одного человека с целой системой (конформистским обществом). Впервые в советском кино герой-конформист появляется в фильме Марка Осепьяна «Иванов катер» 1972 г., снятого по сценарию Бориса Васильева.

Разочарование человека «застоя» выражено словами главного героя следующего их фильма «Парад планет»: «...да не о чем говорить, обо всем уже переговорено, устаешь от слов...».

Проблематика картин актуальна и через тридцать лет после их создания: с развалом Советского Союза «советскость» как определенная форма ментальности не перестала существовать, она изменила свое название, трансформировалась, но по-прежнему оказывает влияние на поведение российского человека. Фильмы Германа «Трудно быть богом», Звягинцева «Левиафан», Быкова «Дурак» репрезентируют все ту же невозможность человека выйти за пределы своей культурной, в данном случае, можно сказать, уже постсоветской «очерченности».

Зарождение «советского экзистенциализма» в

эпоху «застоя» неслучайно. Идеалы, сформированные недолгим «потеплением», рухнули. Ставится очевидной неререформируемость советской системы, безнадежность попытки рефлексивной части народа нашей страны вырваться за пределы «ментального» пространства.

#### Библиографический список

1. Абдулаева, З. Живая натура [Текст] / З. Абдулаева. – М., 1989. – 224 с.
2. Баткин, Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания [Текст] / Л. М. Баткин. – М. : РГГУ, 2000. – С. 784.
3. Восхождение [Видеозапись] / реж. Л. Шепитько ; Мосфильм, 1976.
4. Дубин, Б. В. «Позднесоветское общество в социологии Юрия Левады 1970-х годов» [Электронный ресурс] / Б. В. Дубин. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2010/06/18/dubin/>
5. Кьеркегор, С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал [Текст] / С. Кьеркегор // Кьеркегор С. Наслаждение и долг. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – С. 263.
6. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972.
7. Шемякин, А. Формула перехода [Текст] / А. Шемякин // После оттепели. Кинематограф 1970-х. – М., 2009.
8. Щербенок, В. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя / В. Щербенок. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/8sh-pr.html>

9. Ямпольский, М. Дискурс и повествование [Текст] / М. Ямпольский // Киносценарии. – 1989. – № 6.

#### Bibliograficheskiy spisok

1. Abdulaeva, Z. Zhivaja natura [Tekst] / Z. Abdulaeva. – M., 1989. – 224 s.
2. Batkin, L. M. Evropejskij chelovek naedine s soboj. Ocherki o kul'turno-istoricheskikh osnovanijah i predelah lichnogo samosoznaniya [Tekst] / L. M. Batkin. – M. : RGGU, 2000. – S. 784.
3. Voshozhdenie [Videozapis] / rezh. L. Shepit'ko ; Mosfil'm, 1976.
4. Dubin, B. V. «Pozdnesovetskoe obshhestvo v sociologii Jurija Levady 1970-h godov» [Jelektronnyj resurs] / B. V. Dubin. – Rezhim dostupa: <http://polit.ru/article/2010/06/18/dubin/>
5. K'erkegor, S. Garmonicheskoe razvitie v chelovecheskoj lichnosti jesteticheskikh i jeticheskikh nachal [Tekst] / S. K'erkegor // K'erkegor S. Naslazhdenie i dolg. – Rostov n/D : Feniks, 1998. – S. 263.
6. Lotman, Ju. M. Analiz pojeticheskogo teksta [Tekst] / Ju. M. Lotman. – L. : Prosveshhenie, 1972.
7. Shemjakin, A. Formula perehoda [Tekst] / A. Shemjakin // Posle ottepeli. Kinematograf 1970-h. – M., 2009.
8. Shherbenok, V. Civilizacionnyj krizis v kino pozdnego zastoja / V. Shherbenok. – Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/8sh-pr.html>
9. Jampol'skij, M. Diskurs i povestvovanie [Tekst] / M. Jampol'skij // Kinoscenarii. – 1989. – № 6.