

Н. А. Хренов

История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения?

В статье предпринята попытка рассмотрения некоторых реализованных и нереализованных замыслов в кино 70-х гг. в соответствии с логикой не просто истории кино, а с логикой истории культуры. Иначе говоря, замыслы кинорежиссеров В. Шукшина, Э. Климова и А. Германа рассмотрены не в кратких, а в больших длительностях исторического времени, которое, как доказывает автор, и есть специфическое время культуры. Такой подход позволяет показать, что деление истории кино на десятилетия не позволяет рассматривать отечественное кино и как систематическое возвращение к характерному для российской истории архетипу, и как единый интертекст.

Ключевые слова: советская империя, надлом цивилизации, история кино, биографический подход, поколение, система видения, интертекст, литературоцентризм, большая длительность истории, циклический подход, архетип, пассионарность, лишний человек, «оттепель», крах империи, смута.

N. A. Khrenov

1970-s Cinema History: History of Generational Change or History of Change of Vision Systems?

In the article an attempt is made to consider some realized and unrealized plans in cinema of the 70-s years according to logic not just of cinema history, and with cultural history logic. In other words, plans of film directors V. Shukshin, E. Klimov and A. German are considered not in short, and in big longness of historical time, which, as the author proves, is specific time of culture. Such approach allows us to see that division of cinema history into decades doesn't allow us to consider Russian cinema as a systematic return to an archetype, as well as a characteristic of the Russian history, and as a single intertext.

Keywords: Soviet empire, civilization break, cinema history, biographic approach, generation, system of vision, intertext, literaturecentrism, big longness of history, cyclic approach, archetype, passionarity, superfluous man, thaw, empire crash, distemper.

Презируя и боясь знания, они все-таки неизбежно приходят к поощрению его для того, чтобы удержаться. Рано или поздно им приходится разрешать университеты, научные общества, создавать исследовательские центры, обсерватории, лаборатории, создавать кадры людей мысли и знания, людей, им уже неподконтрольных, людей с иной психологией, с иными потребностями, а эти люди не могут существовать и тем более функционировать в прежней атмосфере низкого корыстолюбия, кухонных интересов тупого самодовольства и плотских потребностей. Им нужна новая атмосфера – атмосфера всеобщего и всеобъемлющего познания, пронизанная творческим напряжением, им нужны писатели, художники, композиторы, и стоящие у власти вынуждены идти на эту уступку.

А. и Б. Стругацкие «Трудно быть богом»

Методологический аспект выделения в истории кино десятилетий: история кино как история деятельности режиссеров и как история смены поколений в кино

Обращаясь к истории кино, исследователи обычно фрагментируют ее на десятилетия. Каждое десятилетие в этой истории предстает особым объектом исследования. Так, выделяется кино 20-х, кино 30-х, кино 90-х и т. д. Такой подход помогает избежать постановки вопроса, когда история сводится исключительно к деятель-

ности конкретных художников. Хотя киноведы уже приходят к необходимости пересмотра периодизации кино, в которой понятие историзма заменяется хронологизмом [5].

Если иметь в виду историю не только кино, но вообще историю искусства, то эта традиция рассматривать историю искусства в биографическом плане уводит к патриарху истории искусства как научной дисциплины – Д. Вазари. Будучи вызванной к жизни еще в эпоху Ренессанса, эта традиция в исторических исследованиях искусства оказывается самой устойчивой и, можно сказать, неистребимой, превращаясь в основу сопротивления каждому возникающему в этой сфере новому методу и каждой попытке предложить какую-то другую периодизацию истории.

Понятно, что каждый кризис, который может иметь место в методологии, способствует реабилитации традиции Д. Вазари. Вот и для отечественных исследователей история кино предстает прежде всего историей деятельности режиссеров. Между тем, традиция Г. Вельфлина, известная как «история искусства без имен», в XX в. активизировалась сначала в связи с возникнове-

нием формализма (имеется в виду опыт русской «формальной школы»), а затем и структурализма. Однако критика этих методов (М. Ямпольский, В. Соколов), кажется, снова возвращает к установкам Д. Вазари. Биографический подход к рассмотрению кино в границах десятилетия позволяет преодолеть и диктует необходимость констатации того, что лежит за деятельностью конкретных авторов и является общим для многих работающих в то или иное десятилетие режиссеров.

Но что считать этим общим для тех авторов, фильмы которых выходили в то или иное десятилетие? Видимо, наиболее элементарный смысл, который за этим общим содержанием скрывается, связан с таким фактором, как принадлежность конкретного режиссера к одному поколению. Как известно, между представителями одного поколения всегда можно констатировать общие мировоззренческие устремления. Не случайно А. Токвиль высказал мысль по поводу того, что каждое новое родившееся поколение есть как бы новый народ [16]. Но раз новый народ, то, следовательно, он требует и новых идей и новых образов. Кинематограф на этот запрос не может не реагировать.

Одни поколения заявляют о себе радикализмом и остротой конфликта с предшествующими поколениями, другие преодолевают межпоколенческий антагонизм и, наоборот, демонстрируют свою связь с предшествующим поколением. Первый, то есть конфликтный, вариант был присущ, если иметь в виду историю искусства вообще, например, на рубеже XIX–XX вв. символистам, которые по этому поводу рефлексировали, пытаясь защититься от старшего поколения, воспринимавшего их декадентами, новое, устремленное в будущее мировосприятие. Но, защищаясь от старшего поколения, символисты, оказавшие воздействие на становление кино, вскоре оказались объектом критики со стороны агрессивных футуристов. Футуристы же – это уже другое поколение, из которого вышли кинорежиссеры 20-х гг., которых мы называем авангардистами. Футуристы выходили из символизма. Правда, не успев от него оторваться, они обрушились на символистов как на своих антагонистов. Видимо, в этом ниспровержении футуристами символистов проявляется та закономерность, которую Ю. Хабермас делает универсальной закономерностью мировосприятия модерна.

Именно символисты заметили и высоко оценили кино как рождающееся в начале XX в. но-

вое искусство. Это признание имело место, когда основная часть пишущих и размышляющих о кино именно как виде искусства его не признавала. В этом, кстати, футуристы, то есть уже следующее поколение, поколение 20-х гг., продолжали установки символистов, то есть поколения 1900–1910-х гг.

Точно так же, как можно в истории кино отыскать между поколениями антагонистические отношения, можно фиксировать и проявления принципа не разрыва, а преемственности между поколениями. Многие режиссеры подчеркивали зависимость от учителей, представителей старшего поколения. В этом случае приходится констатировать, что новое поколение не смогло сформировать свое мировосприятие как нечто целостное и не выдвинуло из своих рядов пассионарных художников, которые бы это мировосприятие делали реальным. Вот и А. Солженицын констатирует: «Новое поколение не всегда приносит обновление форм жизни (достаточно видим это и по руководству нашей страны), напротив: расчет на долголетний путь заставляет нас искать стабильности» [12].

Если иметь в виду кино, то наиболее яркими поколениями, утвердившими особое мировосприятие, было поколение авангарда (поколение 20-х гг.) и поколение «оттепели» (поколение 60-х гг.). Хотя применительно и к этим, да, наверное, и к любому другому десятилетию, говорить о деятельности одного поколения невозможно. Как правило, в границах одного десятилетия одновременно плодотворно работают представители разных поколений. Так, например, 60-е гг. – это не только выражение мировосприятия поколения, к которому принадлежит Г. Чухрай, в первом фильме которого «Сорок первый» происходило возвращение к романтизации революции как значимого момента в истории кино, но и плодотворный период в творчестве таких режиссеров, как М. Ромм, заявивших о себе в предшествующих десятилетиях.

Так, касаясь темы поколений в отечественном кино, Н. Клейман констатирует в эпоху «оттепели» одновременно три творчески активных поколения. «Таким образом, к началу хрущевской эры, в 1955–1956 году, у нас оформились три новых поколения кинематографистов с очень небольшой разницей в возрасте. Но разница в 2–3 года имела огромное значение: самые старшие поступили во ВГИК еще до войны и были освобождены от военной службы – Швейцер, Венгеров, Бунеев и другие. Почти все студенты кино-

института получили эту льготу, потому что кино было “важнейшим из искусств”. Всю войну они провели в Алма-Ате, Ташкенте. Они ждали во время войны, после войны, вплоть до 1955 г. Затем пришли люди с фронта. Они совсем другие, гораздо более суровые, но и гораздо большие романтики. Это Чухрай, Алов, Кулиджанов, Бондарчук, Ордынский и другие “лейтенанты”. А были еще и другие, на два года моложе, кто по возрасту так и не дотянул до фронта: Хуциев, Абуладзе, Параджанов, Гайдай. Это поколение разделялось на три слоя, которые вошли в искусство одновременно. И в оттепели все три поколения прослеживаются очень четко» [3].

Называя имена Тарковского, Климова, Шепитько, Кончаловского, Н. Клейман оставил без внимания режиссеров старшего поколения. В. Фомин поправляет картину поколения «оттепели» «стариками» («Тогда, в начале 60-х, было счастливое для нашего кино время. Переживали вторую молодость замечательные “старики”: Ромм, Пырьев, Райзман» [18].

В частности, ставший классиком уже в 30-е гг. М. Ромм вновь оказывается в первых рядах кинорежиссеров, во многом еще и потому, что проявил интерес к столь значимому в 20-е гг. принципу документализма с сопутствующей ему мозаичностью, о чем мы подробно писали в предыдущих главах. Об этом, в частности, свидетельствует фильм «Обыкновенный фашизм», как и незаконченный им документальный фильм «И все-таки я верю...», который пришлось заканчивать Э. Климову (совместно с Г. Лавровым и М. Хуциевым). Судя по всему, Э. Климов под воздействием этого увлечения М. Ромма тоже ощутил силу документа, что и было продемонстрировано его частым обращением к хронике, например, в фильме «Агония», о котором мы будем говорить подробно.

Печатью документа будут отмечены фильмы А. Михалкова – Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» и «Дядя Ваня». Принцип документальности и хроникальности всплывает в фильмах М. Хуциева. В связи с фильмом «Июльский дождь» В. Михалкович даже пишет о конфликте в нем двух языков. Один из них – традиционный, привычный и знакомый, утвержденных предшествующими периодами, когда высоко ценили крепкий сюжет, другой – связан с тем, что теоретики кино 20-х гг. называли «заумью», то есть стремлением режиссера выходить за пределы сюжета, в эмпирику бытия. «В диегезис неодно-

кратно вклиниваются “репортажные” вставки – словно безотносительные к сюжетным событиям, – пишет В. Михалкович, – камера “схватывает” рядовую, повседневную жизнь большого города: сидят пожилые люди на лавочке у подземного перехода, маляры красят столб уличного фонаря, несутся машины, на одном грузовике, чуть испуганные, едут белые лошади, камера долго следит за ними. “Репортажные” кадры даются без естественных бытовых звучаний – в фонограмме не слышится ни жужжание автомобилей, ни гудки, ни шаги прохожих. «Репортажные» вставки тем самым репрезентируют активную, динамичную жизнь, откуда намеренно удален не только конвенциональный язык, но все “природные” шумы – будто схваченная наживо реальность может обойтись без них как без ненужного, неорганичного ей довеска» [7].

В конце концов, даже поэтика фильмов А. Тарковского, казалось бы, вообще далека от документализма, но и в ней можно уловить это возрождение характерной для кино 20-х гг. мозаичности. Об этом свидетельствует фильм «Зеркало». В повествование А. Тарковский включает хроникальные кадры, связанные со столкновением с хунвейбинами на острове Даманском и с переправой через Сиваш советских солдат во время Отечественной войны. Не случайно, касаясь этого, столь значимого для истории кино фильма, поскольку, как считает теоретики, он символизирует финал «оттепельного» сознания, В. Михалкович говорит о мозаичности его строения. «Основная смысловесущая стихия “Зеркала”, – пишет он, – именно “картинки”: о сути изображаемого они “говорят” содержательней и глубже, чем события сюжета и диалоги персонажей. Роль “картинок” тем более тут важна, что в фильме отсутствует крепкая драматургия – с конфликтом положительного и отрицательного героев, с нарастанием напряженности, с кульминационным взрывом. “Зеркало” по внутренней своей структуре – как бы вереница законченных новелл; они кажутся не связанными друг с другом, если их рассматривать только на уровне конвенционального языка. Весь фильм тем самым будто не рассказывает целостную историю, но выкладывает из завершенных “сюжетиков”, будто из камешков, “картину (определенного) мира” – мозаичную по форме, но не глубинному смыслу» [7]. Приводя эти наблюдения, мы пытаемся показать, как вызванная к жизни и утвержденная еще в кино 20-х гг. мозаичная структура не была преодолена. Она лишь ушла на дно, об-

разовав неосознаваемый уровень повествования. Кинематограф 60-х оживил этот уровень и продолжил. Это обстоятельство – еще один аргумент, подтверждающий реабилитацию в середине XX в. авангарда. Может быть, в наиболее яркой форме эта мозаичность структуры фильма получила выражение в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм», хотя она ощущается и у Э. Климова, и, в еще большей степени, у А. Германа в его последнем фильме «Трудно быть богом», структура которого рассыпана на отдельные «картинки», которые держат внимание как самоценные и самодостаточные аттракционы и независимы от сюжета, который просто утопает в деталях и подробностях.

Но мы вспоминаем М. Ромма не случайно. В отличие от других режиссеров, у него реабилитация мозаичности происходит не бессознательно. Она у него осознана, ведь он признается, что пытается воскресить идею С. Эйзенштейна о «монтаже аттракционов», заявляя в своем выступлении, что не видит в этой некогда предаваемой остракизму идее ничего порочного. Наоборот, эту идею, точнее, прием, М. Ромм усматривает даже в лучших фильмах современного кинематографа, в том числе, в фильме Ф. Феллини «Сладкая жизнь». «Но если более глубоко вдуматься в то, что понимал С. Эйзенштейн под “монтажом аттракционов”, – пишет он – то он говорил о природе искусства вообще, природе всякого искусства, которое должно поражать и привязывать человека к себе, заставлять его смотреть, слушать и до конца чувствовать то, что хочет выразить автор. И это сделать не так легко. Иногда это удается, а иногда нет» [8].

Режиссер признается, что сам при создании своего фильма «Обыкновенный фашизм» следовал эйзенштейновскому приему «монтажа аттракционов». Очевидно, что поэтика кино 60-х отчасти реабилитировала увлечение документализмом, как, впрочем, и вообще приемы киноавангарда. Это развертывалось в русле универсальных тенденций мировой культуры. Не случайно, например, новая жизнь принципа «киноглаза» Д. Вертова, которому в 60-е гг. подражали во всем мире. Тем не менее соотношение десятилетия в истории кино и поколения, мировоззрение которого предстает в фильмах, уже дает для историка кино какие-то ориентиры. В творчестве разных режиссеров оно предполагает некоторое сходство. Вообще, если иметь в виду то, что история кино может быть, в том числе, или даже прежде всего является историей его социальных

функций, а такая постановка вопроса опробована Р. Бартом применительно к литературе [1], то нельзя не видеть в кино средство формирования и утверждения в присущих ему формах такого тонкого и ускользающего явления, как идентичность поколения. Видимо, как можно предположить, в большей или меньшей степени кино в этой функции выступает всегда.

Даже то обстоятельство, что режиссеры одного поколения могут вступать друг с другом в диалог, тем не менее бессознательно они все равно творят то, что можно было бы обозначить как мировосприятие поколения. Такое мировосприятие не является застывшим и окаменевшим. Его основные черты – результат столкновения различных взглядов. Так, этот плюрализм разных жизненных ориентаций в пределах одного поколения констатирует Х. Ортега-и-Гассет. «В пределах этой идентичности могут пребывать индивиды, придерживающиеся самых разных установок, вплоть до того, что, проживая друг подле друга, будучи современниками, они чувствуют себя зачастую антагонистами» [9].

Философ утверждает, что эта имеющая место внутри поколения разнонаправленность установок нейтрализуется единством поколения. «Но за всеми этими “за” и “против” взгляд легко обнаруживает проступающие общие признаки. И те и другие являются людьми своего времени, при всех различиях в них еще больше сходства. Реакционер и революционер XIX века намного ближе друг к другу, чем к кому-либо из нас» [9].

Однако любопытно констатировать, что даже при наличии диалога все равно внутри поколения, на основе которого, в конце концов, оформляется какое-то целостное мировосприятие, можно выделить отдельных художников или мыслителей, которые в своих произведениях лучше своих современников смогли выразить дух своего поколения. Среди таких наиболее удачных творцов-«выразителей» можно выделить типы консерваторов и новаторов. «Общества функционируют, развиваются и расширяются теми, чьи души родственны его душе, – пишет М. Мид. – Их подрывают и преодолевают новые верования и новые программы – плоды страданий и мятежа тех, кто не нашел духовного отечества в культуре, где был рожден. На первой группе людей лежит бремя сохранения их общества и, может быть, даже бремя придания ему более определенной формы. На плечи одаренных людей из числа изгоев общества ложится бремя создания новых миров» [6].

В какой-то степени изгоем и маргиналом предстает каждый художник, и мы это собираемся продемонстрировать на примере трех режиссеров – В. Шукшина, Э. Климова и А. Германа. Казалось бы, странно называть этих режиссеров изгоями и маргиналами, ведь как раз 70-е гг. оказались для них наиболее плодотворными в творческом отношении. Но, удивительное дело, может быть, лучшие замыслы, которые точнее и глубже проникали в дух времени, в те смыслы, что уже появились в жизни, но оставались невыговоренными на экране, ими все же не были реализованы, оставаясь за кадром. Хотя в 70-е гг. они ставили фильмы, но в это десятилетие так и не могли реализовать своих, может быть, лучших замыслов. Но даже если некоторым из них удавалось свой замысел реализовать, он так и не доходил до зрителя или доходил, но уже спустя годы, когда в России начиналась новая волна «оттепели».

В теории В. Тернера тип изгоя и маргинала обозначен как лиминальный или пороговый тип личности. В качестве иллюстрации существования личности лиминального типа В. Тернер ссылается на художников. «Пророки и художники, – пишет В. Тернер, – имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это “пограничные люди”, которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и поколением соответствующей роли, и войти в жизненные отношения с другими людьми – на деле или в воображении. В их произведениях можно увидеть проблески этого неиспользованного эволюционного потенциала человечества, который еще не воплотился в конкретную форму и не зафиксирован структурой» [15].

Таким образом, ставя своей целью представить кинематограф 70-х гг., мы не должны проходить мимо этой важнейшей функции кино – утверждения поколенческой идентичности. Правда, здесь потребуются ответ на вопрос, сколь продолжительным может быть творческий подъем одного поколения и успевает ли одно поколение утвердить свое мировосприятие до прихода следующего поколения. Если успевает, то обязательно ли это происходит именно в формах кино? Применительно к кино 70-х хотелось бы понять, успело ли сформировать то поколение, которое пришло в кино в 70-е гг., нечто вроде целостного мировосприятия, успело ли оно заявить о себе и использовало ли оно кино в утверждении этого своего мировосприятия?

Но даже если можно констатировать, что в творческом поколении 70-х потенциально существовали все возможности для возникновения мировосприятия, которое можно было бы назвать особым и самостоятельным и для общества в целом определяющим, то возникает вопрос о реальном осуществлении этих возможностей. Вот тут-то и возникает проблема соотношения между потенциально существующим, с одной стороны, и реализованным – с другой. Для 70-х гг. эта проблема оказывается одной из самых острых. Вот и А. Солженицын, произнося свою речь на вручении ему в 1970 г. Нобелевской премии, не случайно поднимает вопрос о невыраженности поколения и об отсутствии внутри него диалога. Не случайно произнесенная и опубликованная в самом начале 70-х (а именно в 1972 г.) речь содержала словосочетание «немое поколение». «Немым» поколение становится не потому, что в нем отсутствует творческий потенциал, а потому, что в силу внешних причин этот потенциал оказывается нереализованным. На протяжении всего десятилетия 70-х эта речь распространялась в форме самиздата и опубликованной в России она оказалась впервые лишь в 1989 г.

Иначе говоря, можно ли считать, что кино 70-х является таким же самостоятельным и ярким, каким было кино предшествующего десятилетия, то есть кино «оттепели». Может быть, поколение 70-х, подхватывая идеи предшествующего поколения, оказалось под сенью этого поколения и не смогло выработать соответствующих ему идей, которые давали бы основание утверждать, что в 70-е гг. в кино появилось новое поколение, которое смогло привнести в культуру свои идеи и создать нечто вроде стиля. Мы попытаемся проследить, как на потенциальном уровне некоторые режиссеры 70-х разрушали пространство, как выразился бы М. Бахтин, малого опыта и начали входить в пространство большого опыта.

Касаясь этой темы, А. Солженицын полагал, что нереализованный потенциал поколения был драмой не только конкретного поколения, но и всего общества. «Но горе той нации, – писал он, – у которой литература прерывается вмешательством силы: это – не просто нарушение “свободы печати”, это – замкнутие национального сердца, иссечение национальной памяти. Нация не помнит сама себя, нация лишается духовного единства, – и при общем как будто языке соотечественники вдруг перестают понимать друг друга. Отживают и умирают немые поколе-

ния, не рассказавшие о себе ни сами себе, ни потомкам. Если такие мастера, как Ахматова или Замятин, на всю жизнь замурованы заживо, осуждены до гроба творить молча, не слыша отзвук своему написанному, – это не только их личная беда, но горе всей нации, но опасность для всей нации» [14].

Конечно, понятие «немое поколение» было обращено в прошлое, к предшествующим десятилетиям. Но оно, в том числе, ассоциировалось и с той ситуацией, что сложилась в искусстве 70-х, когда многие произведения литературы не были опубликованы, многие замыслы в кино не были реализованы, а если и были реализованы, то так и не увидели света. Парадокс заключается в том, что это поколение 70-х «немым» явно не родилось. «Немым» его сделали обстоятельства. Но и то, что его представителями сделано, не дает оснований утверждать, что оно оказалось «немым». К сожалению, многое оставалось за кадром. Конечно, этот бастион «малого опыта» был взят еще в 60-е гг., о чем свидетельствует фильм А. Тарковского «Андрей Рублев», замысел которого оказался реализованным еще в период «оттепели», хотя целое десятилетие публика его не видела. Однако обсуждение новаций А. Тарковского мы оставляем в стороне и попробуем сосредоточить внимание на замыслах В. Шукшина, Э. Климова и А. Германа, в фильмах которых этот прорыв в пространство большого опыта стал характерной чертой.

Начнем с В. Шукшина, который на протяжении всего десятилетия 70-х пытается пробить замысел своего фильма о Степане Разине. Обстоятельства этой истории были подробно описаны и проанализированы В. Фоминым. Сценарий фильма В. Шукшина киностудия имени М. Горького, на которой фильм должен был сниматься, отправился в Госкино для утверждения еще в 1967 г. Сценарная коллегия Комитета его не отклонила. Однако он был возвращен на доработку. Режиссер добился разрешения на режиссерскую разработку сценария. Но в 1971 г. по требованию Комитета работа была прекращена, поскольку, как констатировалось, режиссер не переработал сценарий по замечаниям. Переработка сценария касалась, конечно, и пересмотра концепции фильма.

Многие признавали и талант режиссера, и глубину замысла, но тем не менее для власти осуществление этого замысла казалось невозможным. С другой стороны, уничтожать совершенно очевидный талант было как-то неловко.

Поэтому режиссеру давали возможность ставить другие фильмы, лишь бы он отказался от замысла, связанного с Разиным. Так, один за другим выходили другие фильмы режиссера. В самом конце 60-х он поставил фильм «Странные люди». В 1972 г. вышел фильм «Печки-лавочки», а в 1973-м – «Калина красная». До самой смерти режиссера постоянно сохранялась надежда, что фильм «Степан Разин» будет запущен в производство. Но она то возникала, то снова исчезала. Тем не менее был период, когда казалось, что фильм уже можно запускать в производство. Но не случилось. Режиссер умер в 1974 г., снимаясь в фильме С. Бондарчука «Они сражались за Родину». В. Шукшин был болен, но согласился сниматься. Согласился, хотя понимал, что это отвлекает его от главного его замысла. Он вынужден был это делать, поскольку от С. Бондарчука зависела судьба замысла фильма о Разине.

Теперь обратимся к замыслу фильма Э. Климова «Агония», который вообще-то связан с необходимостью отметить 50-летие Октябрьской революции. По этой причине на первых этапах работы, казалось, ничто не предвещало трудностей и препятствий. Идея фильма принадлежала не самому режиссеру, а И. Пырьеву. Вот как В. Фомин воссоздает юбилейную ситуацию: «В 1967 году предстояло пышно отпраздновать славный юбилей большевистской революции. К “всенародному празднику” начали готовиться заранее. Юбилейная паранойя не миновала и “важнейшее из искусств”. Читая стенограммы и другие документы тех лет, обнаруживаешь, что приступ юбилейной горячки колотил комитетских столоначальников. Они прямо-таки из кожи лезли, чтобы украсить планы юбилейного года все новыми и новыми названиями кинотворений соответствующей тематики. И перестарались. Похоже, не заметили, что под прикрытием юбилейных знамен кое-где запустили в производство сценарии, мягко говоря, далекие от правдивости» [17].

В производство фильм «Агония» был запущен в производство в 1966 г. под названием «Антихрист». Естественно, что его выход планировался к юбилейным торжествам. Однако после прочтения режиссерского сценария в Комитете съемки фильма были приостановлены. Спустя время, первый барьер удалось преодолеть. В 1968 г. фильм запускается в производство повторно. Но через некоторое время и на этот раз на съемки снова последовал запрет. В производство фильм

«Агония» был запущен спустя пять лет. Фильм был снят, но в 1975 г. он был запрещен и до проката не дошел. Его могли увидеть лишь с приходом к власти М. Горбачева.

Наконец, замысел фильма А. Германа «Трудно быть богом», который у режиссера возник спустя пять лет после появления повести Стругацких в 1963 г., то есть в 1968 г. Заявка на постановку фильма была одобрена на киностудии «Ленфильм» в 1968 г., и режиссер начал готовиться к съемкам. Однако политические события конца 60-х («оттепель» в социалистической Чехословакии) подвели к окончательному свертыванию той относительной свободы, которая по инерции еще сохранялась. До запуска фильма в производство дело не дошло. К замыслу этого фильма А. Герман вернется лишь в конце 80-х. Правда, даже в это время, когда цензура была упразднена, для реализации замысла возникло неожиданное препятствие. Право на постановку фильма по повести Стругацких получил немецкий режиссер П. Фляйшман. Его фильм вышел в 1989 г.

Спустя десять лет, то есть в 1999 г., А. Герман снова вернется к своему замыслу. Съемки фильма начнутся в 1999 г. и продолжатся несколько лет. Режиссер уходит из жизни, не успев фильм закончить. Его окончательный вариант был подготовлен женой режиссера С. Кармалитой и сыном А. Германом-младшим. Естественно, А. Герман интенсивно работал и в 70-е и в 80-е гг. Он выпустил несколько фильмов: «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны», «Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталева, машину!». Некоторые из замыслов режиссера, будучи уже реализованными, шли к зрителю долгие годы.

История с тремя замыслами, которые должны были реализоваться именно в 70-е гг., представляется весьма показательной. Власть сделала все, чтобы поколение, которое представляет В. Шукшин, Э. Климов и А. Герман, оказалось «немым». Но несмотря на то, что эти замыслы долгое время оказывались нереализованными, а некоторые из них вообще никогда не воплотились, то есть оказались «за кадром», поколение, представленное тремя названными режиссерами, все же «немым» не оказалось. Возникшие в сознании этих режиссеров идеи и образы свидетельствовали о «геологических» сдвигах в сознании, причем, в общественном, а не только в профессиональном сознании, происходили в ситуации «оттепели». Мы попробуем разобраться в

том, почему это напряжение в кинематографической жизни возникло именно в 70-е гг.

История кино как история смены систем видения. Связь системы видения в кинематографической форме с типом культуры

Выделяя в истории кино поколения и представляя эту историю как смену творческих поколений, мы как бы ограничиваем поле исторического рассмотрения демографическим, даже социологическим аспектом. Оставим пока в стороне вопрос о двух аспектах кино, в частности, о кино как социальном институте и о кино как средстве коммуникации и остановимся на нем как виде искусства и, в частности, на третьей его ипостаси, которая в данной работе нас и будет интересовать. Поскольку же, имея в виду кино, мы говорим о нем как о виде искусства, то для нас важен прежде всего его не социальный, а эстетический смысл. В этом случае необходимо говорить уже не о соотношении деятельности конкретных режиссеров и поколения, к которому они относятся, а о соотношении десятилетия в истории кино и того, что применительно к истории живописи Г. Вельфлин имел в виду под системой видения.

Конечно, такие системы видения с поколенческим фактором тоже соотносимы. Так, поколение режиссеров 20-х гг. объединяет приверженность не только к документу, но и к монтажу, то есть к конструктивистским построениям, а скажем, поколение 60-х объединяет утраченная в эпоху овладения звуком изобразительная культура. До этого времени имело место господство слова, которое в условиях жесткой цензуры власти можно было контролировать. В качестве иллюстрации можно было сослаться на фильмы С. Параджанова, воскрешающего изобразительные приемы, характерные для средневековой живописи. В этом смысле стиль С. Параджанова можно было сопоставить с фильмом А. Германа «Трудно быть богом», возвращающим к тому видению в истории живописи, которое можно отождествить с Босхом. А. Герман продемонстрировал такой же радикальный выход из современной режиссуре системы видения, как это в свое время произошло с фильмом С. Параджанова.

Но поколение режиссеров 20-х гг. можно было бы противопоставить и тому поколению, которое вошло в кино в 30-е гг. Оно и в самом деле дает возможность такого противопоставления поколений. Так, если героем фильмов 20-х гг. была масса, то кино 30-х заявляет себя как воссоздание картин мира, в центре которых оказывается вы-

деляющаяся из массы индивидуальность. Однако понятие «система видения» является весьма многозначным. Главное, что определяет наше обращение этому понятию, – то, что оно выражает суть подхода Г. Вельфлина, а этот подход получает выражение в формуле «история искусства без имен». Вот и мы, обращаясь к кино и, в частности, к кино одного десятилетия, попытаемся уловить то, что оказывается за пределами биографического подхода в том его понимании, которое связано с впервые продемонстрировавшим этот подход Д. Вазари.

От биографии творческой личности мы хотели бы перейти к тому, что О. Шпенглер подразумевал под биографией культуры [19]. С этой точки зрения, как полагал О. Шпенглер, работа специалиста-историка, связанная с датами и фактами, есть лишь средство, а не цель. В связи с этим Шпенглер ставил и проблему выделения разных возрастных фаз в длительности каждой культуры, например, фазу юности и, соответственно, ее цветения и фазу старости, то есть угасания. Но такая постановка вопроса уже дистанцирует от периодизации истории по поколениям. В данном случае индивидуальность поколения соотносится с определенной фазой в биографии культуры. Здесь возникает острый вопрос о востребованности и невостребованности психологических типов режиссера. Потребность культуры на каждой из выделяемых фаз в выражении определенных идей и в обращении к определенным формам становится определяющей. В данном случае каждую фазу следует соотносить уже не с одним, а с несколькими поколениями. Любопытно, что привычные по истории искусства стили у Шпенглера соотносятся с возрастными фазами в биографии культуры: в романтизме он улавливает воспоминание о детстве культуры, а в классицизме – видит ее угасание.

Но, ставя вопрос об обнаружении вельфлиновской логики в истории кино, мы не предполагаем всю сложность вопроса свести к истории кино как истории смены поколений. Ведь такая история тоже, вроде бы, выражает смысл формулы «история искусства без имен». Констатируя применительно к двум десятилетиям (20-е и 60-е гг.) ориентацию на монтаж и ориентацию на реабилитацию изображения, мы касаемся лишь частных аспектов, связанных с тем, что получает выражение в понятии «система видения». В принципе, важно перечислить все те аспекты, которые за этим понятием скрываются.

В определенной степени художники какого-то конкретного периода соотносимы с одной системой видения. Скажем, если речь идет о живописи, то под такой системой видения можно подразумевать классицизм или барокко. Но проблема усложняется тем, что некоторые художники соотносимы не с одним, а сразу с несколькими системами видения. Так, в живописи Микеланджело Х. Зедльмайр усмотрел сразу несколько систем видения. Вот как он иллюстрирует свою мысль: «Помещая искусство Микеланджело (либо часть его) в классический Ренессанс, или в становящееся барокко, или в пробудившуюся сквозь ренессансные формы постготическую, мы будем получать каждый раз другие, как бы заново возникающие черты, которые хотя и способны существовать вполне объективно, самого наискровеннейшего у Микеланджело не касаются. А то, что в формы XVI в. врывается дух гораздо более древнего рода, что *Terribile* Микеланджело может быть связано (не исторически, но прафеноменально) с *Terribile* романики, – подобного нептуническое восприятие духовных эпох не допускает. Такой вулканический прорыв более глубоких духовных пластов весьма типичен для этих великих внутренних перераспределений уровней. Из-за недооценки сложившегося положения вещей все толкования искусства Микеланджело до сих пор терпели неудачу» [4].

Некоторые художники XX в., а к ним можно отнести, например, П. Пикассо, вообще склонны имитировать любую из систем видения, которая когда-либо в истории искусства имела место, в том числе и самую архаическую. Получается, что каждое выдающееся произведение и в самом деле оказывается грандиозным интертекстом, соотносимым со всей историей искусства. Имея в виду систему видения применительно уже к XX в., в котором универсализм систем видения исключен, ибо он уступил место плюрализму художественных течений и направлений, можно было бы в массе кинематографических шедевров улавливать приверженность режиссеров к какому-то одному из них. Например, видеть в фильмах системы видения, соотносимые, скажем, с футуризмом, экспрессионизмом, конструктивизмом или сюрреализмом, что вполне возможно и что вообще-то и делается. Так, например, мельсовская линия в кино соотносима с сюрреализмом.

Однако когда речь идет о формуле Г. Вельфлина, то понимать ее можно было бы не в искусствоведческом, а в культурологическом

ключе. В связи с этим можно было бы обратить внимание на попытку В. Паперного выявить в XX в. две универсальные системы видения, которые оказываются уже не просто системами художественного видения, а системами культуры. Хотя в большинстве исторических исследований искусство и культура содержат один и тот же смысл, мы будем в них вкладывать разный смысл. В конечном счете, говоря «искусство», мы подразумеваем культуру. Тем не менее каждое из этих понятий подразумевает свое особое содержание, которое мы в этой работе и попытаемся понять.

Так, приступая в эпоху Серебряного века к созданию истории русского искусства, наш выдающийся искусствовед И. Грабарь впервые отважился представить русское искусство как некую систему, в истории которой можно проследить преемственность. И когда он в связи с этим утверждал, что, по сути дела, эта история совпадает с историей русской культуры, то он имел в виду не только совпадение как частный случай истории этих сфер, но и их возможное несовпадение. «...История искусства, понятая широко, – пишет И. Грабарь – почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство – если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории – аналогии и параллели» [2]. Вот и наши историки кино, обсуждая проблему периодизации в истории кино, которая была подменена поверхностным хронологизмом, уже в собственно сфере кино подходят к тому, к чему когда-то, в начале XX в., подошел И. Грабарь.

Так, Н. Клейман признает, что мы рассматриваем кинематограф «внутри самого кинематографа и непосредственно в социальной реальности, но совершенно вне общекультурного контекста» [5]. Далее историк кино формулирует необходимость культурологической интерпретации истории. «Происходит прямолинейное и потому вульгарное наложение сетки социальной жизни, ее хронологических и всякого рода политических вех на кинематограф. И начинается: «кино периода перестройки», «кино «оттепели», «кино периода культа личности»... Я не хочу сказать, что культура развивается только по своим имманентным законам, но ведь и по имманентным законам тоже. Принимая во внимание социальные тенденции, киноведение совершенно не принимает во внимание то, что происходит в общей культуре» [5].

То, к чему мы должны прийти, можно проиллюстрировать с помощью использованного при исследовании истории отечественной архитектуры первой половины XX в. подхода. Этот подход проиллюстрирован В. Паперным. Свою концепцию В. Паперный выстраивает на материале вида искусства, в частности, архитектуры. Он прежде всего имеет в виду отечественную архитектуру первой половины XX в. В этом отрезке истории, как он показывает, можно констатировать наличие в истории культуры двух фаз, даже, более того, двух культур. Одну из них он называет «культурой Один», а другую – «культурой Два» [10]. Если под «культурой Один» он подразумевал 20-е гг., то под «культурой Два» он имел в виду сталинский период в истории. Каждая из выделенных им фаз культуры вызывала к жизни специфическую картину мира.

Эта картина мира выстраивалась на основе специфических отношений между временем и пространством. Так, если иметь в виду пространственные координаты, то в культуре Один не было четкого разделения на центр и периферию. Что касается культуры Два, то здесь центр резко отделяется от периферии, становясь некоей сакральной точкой отсчета. Так, если в культуре Один смыслообразующей координатой пространства является горизонталь, то в культуре Два, поскольку здесь торжествует жесткий принцип иерархии, доминирует вертикаль, что повышает значимость архитектуры в системе искусства.

Что касается отношения ко времени, то для культуры Один было характерно обостренное чувство времени, и это проявилось в стремлении исходить из принципа документализма и вообще историзма, а для культуры Два характерно растворение исторического времени во времени мифа. Миф же, как известно, ко времени вообще безразличен. Кстати, и мы постараемся это показать, миф является составной частью эстетических явлений. Вот эта способность искусства нейтрализовать историческое время и осмысливать те или иные явления в соотносительности с мифологическим временем, а точнее, выводить смысл изображения за пределы истории, составляет значимую особенность тех замыслов 70-х гг., которые мы делаем предметом анализа.

Любопытно отметить, что прасимволом (если здесь уместно воспользоваться понятием Шпенглера) культуры Один является огонь, соответственно, прасимволом культуры Два является вода. «Если для культуры Один характерна сти-

хия огня (пафос сжигания), то культура Два с полным основанием может быть названа культурой воды» [10]. Но поскольку речь идет о кино, то здесь прежде всего важно констатировать несходство культуры Один и культуры Два в отношении к изображению. В том случае, когда происходят изменения в отношении к изображению, есть необходимость констатировать и отношение к слову. Ведь визуальное начало в культуре соотносимо с вербальным началом. Если происходят изменения в отношении к изображению, то это не может не затрагивать и вербальные формы культуры. Визуальное начало находится не только в единстве с вербальным началом, но может выступать по отношению к нему оппозицией.

Согласно В. Паперному, возникновение культуры Один связано со стремлением разрушить то, что в истории культуры обычно называют литературоцентризмом. Лидерство слова в культуре Один упраздняется. Этот слом готовился долго. Уже на рубеже XIX–XX вв. в связи с утверждением символизма улавливалась и усталость от слова, и неудовлетворенность вербальной культурой как доминантой. Это ослабление слова – обратная сторона активизации живописи в эпоху символизма. Первые десятилетия XX в. свидетельствуют о радикальных изменениях в отношениях между визуальным и вербальным.

Такие изменения уже были реальными в момент появления фотографии. Фотография подхватила изменение в отношении ко времени, которые во второй половине XIX в. связаны с импрессионизмом в живописи. Несомненно, кино этот процесс усилило. Оно поставило под сомнение господство вербального. С появлением кино в русской культуре как культуре литературоцентричного типа вообще произошел взрыв сакрального. Собственно, именно культура Один свидетельствует о радикальных изменениях в отношениях между изображением и словом. Не следует забывать, что в 20-е гг. кино еще не было звуковым, следовательно, оно вынуждено было утверждать себя по отношению к вербальной коммуникации чем-то вроде специального и самостоятельного языка.

Однако всякий раз, когда какой-то один элемент оппозиции начинает доминировать, со временем это приводит к противодействию и, соответственно, к изменению иерархии. Такое изменение произошло в культуре первых десятилетий XX в. Изобразительная культура, достигшая в 20-е гг. высокой степени совершенства, сменялась возвращением к вербальной доминанте, что и

констатирует В. Паперный [10]. Утверждая, что борьба культуры со словом была одновременно и борьбой с порядком во имя хаоса, исследователь пишет: «Культура Два, которую никак, конечно, не назовешь христианской, начинается тем не менее с утверждения слова. Особенно наглядно это проявилось в области кино. Именно потому, что из кино культуры Один слово изгонялось особенно активно, это кино с точки зрения культуры Два было хуже всех остальных искусств... Все искусства должны теперь учиться искусству владения словом, а научиться этому можно, естественно, только у художественной литературы» [10]. Вот почему власть такое значение придавала литературе и прежде всего литературе. Впрочем, это соответствовало литературоцентристским ориентациям русской культуры.

Собственно, из логики В. Паперного вытекает, что в каждой из названных им типов культуры конституируется и своя особая система видения. Как можно представить, в эти две системы видения, вероятно, вписываются не только архитектура и кино. Нам важно показать, что эта возникающая в сфере искусства система видения, с одной стороны, создает общую основу для творчества разных режиссеров, с другой – является не только системой видения в художественных формах, а системой взаимоотношений между пространством и временем, которая детерминирована типом культуры. В конечном счете, именно на этом культурологическом уровне и получает свое выражение смысл формулы Г. Вельфлина «история искусства без имен».

Чтобы избежать возможных возражений, касающихся того, что наш подход далеко уводит от индивидуальности художника и, в конечном счете, от традиционного биографического метода в искусствознании, мы сразу же подчеркнем, что в случае культурологического подхода значимость творческой индивидуальности не устраняется. Наоборот, ее значение в еще большей степени повышается, поскольку художников много, а вот уметь выразить в своих произведениях общие смыслы культуры удается далеко не всем. Мы попытаемся показать, что, переживая разные ситуации в своей истории, именно культура способствует самовыражению того или иного психологического типа художника, как, впрочем, она определяет творческую бесплодность других, тоже обладающих талантом, художников.

Конечно, под культурой мы имеем в виду все не империю как политическую структуру, в контексте которой приходилось создавать филь-

мы названных режиссеров и давление которой они ощущали. Несмотря на давление империи, мы все же полагаем, что культура берет свое, заявляя о своей активности даже в ситуации стабильных эпох в истории, а не только в ситуации ее распада. В конечном счете, именно культура детерминирует творческую вспышку гения, а вовсе не только активность гения создает культуру. Впрочем, это взаимный процесс. Касаясь системы видения в ее отношении к мифу, мы пытаемся показать, что для культуры важно время от времени фиксировать все происходящее в жизни и в истории и воссоздавать время, что для художника может стать основным.

Так, размышляя о времени, А. Тарковский формулирует понятие «время в форме факта». По его мнению, сильная сторона кино как особого вида искусства заключается в том, что здесь «время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас ежедневно и всечасно» [14]. Но в нашей способности фиксировать время не может не проявляться чувство истории. Фиксируя факты во времени, мы их отбираем в соответствии с какой-то, пусть и не всегда осознаваемой, логикой. Историческая традиция давит на нас. В этом есть и позитивное, и негативное начало. Ф. Ницше доказывал, что власть истории может быть губительной. По его мнению, слишком высокая степень исторического чувства «влечет за собой громадный ущерб для всего живого и в конце концов приводит его к гибели, будет ли это отдельный человек, или народ, или культура» [8].

В конце концов, важно не только историческое, но и неисторическое чувство, которое, как он полагал, получает выражение в дионисийской стихии. Для художника не менее важно выходить из истории и активизировать миф, позволяющий художнику делать обобщения особого рода. Вот эти маятниковые колебания, имеющие место в истории культуры, определяют и востребованность художника определенного типа. В конечном счете, осознаем мы это или не осознаем, но из всего разнообразия существующих в природе талантов именно культура отбирает тех из них, которые способны выразить возникающую в ней потребность. Эта потребность будет уже потребностью культуры, проходящей в своей истории разные состояния и порождающей в контексте этих состояний специфические смыслы.

Однако вернемся к методологии В. Паперного. Он сделал больше, чем просто показал зависимость системы видения от типа культуры. В от-

личие от киноведедов, точкой отсчета в истории он делает не десятилетие, а скорее столетие. В каждом из столетий он находит некое подобие культуры Один и культуры Два. Во-первых, он утверждает, что вторая половина XX в. проигрывает ту же логику, которая была характерной для первой половины столетия. Так, например, распространение в пространстве и упразднение границы между центром и периферией, что было характерно для культуры Один, он обнаруживает в культуре «оттепели». Но В. Паперный готов идти и еще дальше, находя аналогичные процессы в предшествующих столетиях. Поскольку В. Паперный склонен находить в истории постоянное возвращение к одним и тем же комплексам, то можно заключить, что история архитектуры, да и культуры в целом, предстает не в линейной, а в циклической логике. Впрочем, о такой возможности циклического рассмотрения истории искусства и, в частности, литературы говорит и М. Эпштейн, выделяя в ней не десятилетия, а столетия. Причем в каждом из столетий, а он имеет в виду XX, XIX и XVIII вв., исследователь находит четыре повторяющихся фазы [20].

Обратим внимание пока лишь на то, что у В. Паперного фрагментирование периодов в истории архитектуры предстает уже как фрагментирование периодов в истории культуры. Собственно, мы как раз и стремимся подвести наши размышления к такой постановке вопроса: попытаемся показать, что фрагментирование, учитывающее вельфлиновскую формулу «история искусства без имен», возможно лишь на уровне культуры, то есть в том случае, когда смыслы фильма проясняются лишь в соотносении с большими длительностями времени. Однако В. Паперный не претендует на большее, ограничиваясь рассмотрением лишь происходящего в архитектуре первой половины XX в. и, еще точнее, происходящего в культуре Два. Но понять интересующий его отрезок истории можно все же лишь на фоне циклической логики истории.

Библиографический список

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст]. – М., 1989.
2. Грабарь, И. Письма. 1891–1917 [Текст]. – М., 1974.
3. Другая история советского кино [Текст] // Клейман Н. Формула финала. Статьи, выступления, беседы. – М., 2004.
4. Зедльмайр, Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства [Текст]. – М., 1999.
5. История кино как история культуры и как исто-

рия людей [Текст] // Клейман Н. Формула финала. Статьи, выступления, беседы. – М., 2004.

6. Мид, М. Культура и мир детства [Текст]. – М., 1988.

7. Михалкович, В. Избранные российские киносы [Текст]. – М., 2006.

8. Ницше, Ф. О пользе и вреде истории для жизни [Текст] // Ницше Ф. Собрания сочинений : в 2-х т. – Т. 1. – М., 1990.

9. Ортега-и-Гассет, Х. Что такое философия? [Текст]. – М., 1991.

10. Паперный, В. Культура Два [Текст]. – М., Новое литературное обозрение, 1996.

11. Ромм, М. Избранные произведения [Текст] : в 3-х т. – Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. – М., 1980.

12. Солженицын, А. Бодался теленок с дубом [Текст] // Новый мир. – 1991. – № 7. – С. 106.

13. Солженицын, А. Нобелевская лекция [Текст] // Солженицын А. Публицистика : в 3-х т. – Т. 1. Статьи и речи. – Ярославль, 1995. – С. 16.

14. Тарковский, А. Запечатленное время [Текст] / А. Тарковский // Вопросы киноискусства. Выпуск 10. – М., 1967.

15. Тернер, В. Символ и ритуал [Текст]. – М., 1983.

16. Токвиль, А. Демократия в Америке [Текст]. – М., 1992.

17. Фомин, В. «На братских могилах не ставят крестов...» [Текст] // Искусство кино. – 1991. – № 8. – С. 24.

18. Фомин, В. Лаборатория [Текст] // После оттепели. Кинематограф 1970-х. – М., 2009. – С. 335.

19. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории [Текст]. – М., 1993.

20. Эпштейн М. Постмодерн в России [Текст]. – М., 2000.

Bibliograficheskiy spisok

1. Bart, R. Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika [Текст]. – М., 1989.

2. Grabar', I. Pis'ma. 1891–1917 [Текст]. – М., 1974.

3. Drugaja istorija sovetskogo kino [Текст] // Klejman N. Formula finala. Stat'i, vystuplenija, besedy. – М., 2004.

4. Zedl'majr, H. Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva [Текст]. – М., 1999.

5. Istorija kino kak istorija kul'tury i kak istorija ljudej [Текст] // Klejman N. Formula finala. Stat'i, vystuplenija, besedy. – М., 2004.

6. Mid, M. Kul'tura i mir detstva [Текст]. – М., 1988.

7. Mihalkovich, V. Izbrannye rossijskie kinosny [Текст]. – М., 2006.

8. Nicshe, F. O pol'ze i vrede istorii dlja zhizni [Текст] // Nicshe F. Sobraija sochinenij : v 2-h t. – Т. 1. – М., 1990.

9. Ortega-i-Gasset, H. Chto takoe filosofija? [Текст]. – М., 1991.

10. Papernyj, V. Kul'tura Dva [Текст]. – М., Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.

11. Romm, M. Izbrannye proizvedenija [Текст] : в 3-х т. – Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. – М., 1980.

12. Solzhenicyn, A. Bodalsja telenok s dubom [Текст] // Novyj mir. – 1991. – № 7. – С. 106.

13. Solzhenicyn, A. Nobelevskaja lekcija [Текст] // Solzhenicyn A. Publicistika : в 3-х т. – Т. 1. Stat'i i rechi. – Jaroslavl', 1995. – С. 16.

14. Tarkovskij, A. Zapechatlennoe vremja [Текст] / A. Tarkovskij // Voprosy kinoiskusstva. Vypusk 10. – М., 1967.

15. Turner, V. Simvol i ritual [Текст]. – М., 1983.

16. Tokvil', A. Demokratija v Amerike [Текст]. – М., 1992.

17. Fomin, V. «Na bratskih mogilah ne stavjat krestov...» [Текст] // Искусство кино. – 1991. – № 8. – С. 24.

18. Fomin, V. Laboratorija [Текст] // Posle ottepeli. Kinematograf 1970-h. – М., 2009. – С. 335.

19. Shpengler, O. Zakat Evropy. Oчерki morfologii mirovoj istorii [Текст]. – М., 1993.

20. Epshtejn M. Postmodern v Rossii [Текст]. – М., 2000.