

Н. А. Хренов

Кинематограф с точки зрения времени культуры: осуществленные и неосуществленные замыслы в кино 1970-х годов

Статья продолжает размышления автора об истории отечественного кино как части отечественной культуры XX в. Осмысливается идея фрагментирования кинематографического процесса. Актуализируются как идеи философов, историков и культурологов (О. Шпенглер, Н. Данилевский, Л. Гумилев, М. Бахтин), так и творчество советских кинорежиссеров 1970-х годов: А. Тарковского, А. Аскольдова, Л. Шепитько, Э. Климова, В. Шукшина, А. Германа. Опыт советского кинематографа вводится в широкий мировой кинематографической и историко-культурный контекст.

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

Cinematograph from the Point of View of Culture Time: Carried-Out and Unrealized Plans in Cinema of the 1970-s years

The article continues the author's thoughts about Russian cinema history as a part of Russian culture of the XX century. The idea of fragmentation of the cinema process is comprehended. Here are staticized the ideas of philosophers, historians and culturologists (O. Shpengler, N. Danilevsky, L. Gumilev, M. Bakhtin), and creativity of the Soviet film directors of the 1970-s years: A. Tarkovsky, A. Askoldov, L. Shepitko, E. Klimov, V. Shukshin, A. German. Experience of the Soviet cinema is entered into the wide world cinema and historical and cultural context.

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

Тип культуры и система видения с точки зрения времени. Постигание факта в больших длительностях времени. Время больших длительностей как время культуры

Вернемся к вопросу о возможности фрагментирования кинематографического процесса в истории на десятилетия. Имея в виду поколенческий фактор, мы уже констатировали, что в одно и то же десятилетие создают свои произведения представители разных поколений. Но мы попытаемся обнаружить и другие моменты, свидетельствующие об уязвимости деления истории кино на десятилетия. Деля историю кино на десятилетия, мы касаемся значимой философской проблемы, связанной со временем. Нам представляется наиболее конструктивным подход Ф. Броделя, разделяющего время на краткосрочные и долговременные длительности [4]. Если краткосрочное время – это время событий, то большие длительности времени – это время структур.

Собственно, на всех попытках построения периодизации в истории кино лежит печать принципа, связанного с кратковременными длительностями, в соответствии с которыми как раз и фраг-

ментируется исторический процесс на десятилетия. Ф. Бродель говорит, что это время хроникера, журналиста, время газетных хроник, наконец, время телевизионного вещания. Собственно, история событий – это и есть политическая история, в соответствии с которой обычно рассматривается и история кинематографической жизни. Против этого поверхностного хронологизма как раз и выступает Н. Клейман, высказывание которого мы процитировали.

Что же касается истории структур, то она связана с такими длительностями, в которых какие-то явления и процессы или остаются неизменными на протяжении длительного времени или, спустя какое-то время, повторяются, когда, казалось бы, они навсегда остались в истории. Время структур – это следствие существования в истории циклов. Фиксация в исторической длительности циклов позволяет объединить удаленные друг от друга во времени явления, видеть связь между ними, а также фиксировать повторения.

Когда мы фрагментируем историю кино на десятилетия, то историю мы мыслим в кратких длительностях. В еще большей степени такой подход

подчеркивает и усиливает функционирование кино в средствах массовой коммуникации, которая фиксирует множество событий, имеющих место в каждый момент времени. Если к такому мышлению мы привыкаем, что проявляется и в творчестве, и в рецепции, развертывающихся в кратких длительностях, то какие-то смыслы, имеющиеся в кинематографических шедеврах, до нас не доходят. Не доходят потому, что происходящее мы привыкаем осмыслять в кратких длительностях, а оно может быть адекватно осмыслено лишь в больших длительностях. Поэтому к некоторым смыслам мы оказываемся нечувствительны. Причем эта нечувствительность к определенным смыслам касается не только рецепции, но, собственно, и самих режиссеров.

Правда, это утверждение не следует переоценивать. Еще представители русской «формальной школы», когда ставили вопрос о предмете исследования, приходили к выводу о том, что история, а они имели в виду историю литературы, – это в то же время и история формирования и смены рецептивных структур. Иначе говоря, история литературы у них мыслилась как история читающей публики. Ставя акцент на меняющихся вкусах и установках публики, формалисты приблизились к социологическому подходу, который в 20-е гг. казался очень авторитетным. По сути, в это десятилетие имела место вторая, после XIX в., когда рождалась эта наука, волна интереса к социологии [17], которая не без вмешательства власти в 30-е гг. затухает. Собственно, герменевтика давно уже показала, что сами авторы не осознают до конца тех смыслов, что заложены в произведении.

Но этот момент нечувствительности к определенным смыслам особенно очевидным становится в том случае, если мы и создаем произведение и постигаем его в кратких длительностях исторического времени. Этот момент очень удобен для того, чтобы фрагментировать историю кино по десятилетиям и поколениям, но совершенно неудобен в том случае, если мы пытаемся постичь заложенные в произведении смыслы в больших длительностях времени. Таким образом, творческие процессы развертываются не только в кратких, но и в больших длительностях или, как считал М. Бахтин, в большом времени истории.

Касаясь методологии гуманитарных наук, он писал: «В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом

контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема большого времени» [2].

К идее «большого времени» М. Бахтин возвращался постоянно. Но в других работах это время он связывал с понятием «большого опыта». Альтернативой «большому опыту» является «малый опыт», связанный с официальной культурой. Этот опыт – результат осмысления какого-то частного момента в истории человечества, связанного с конкретным временем. Малый опыт – частичный опыт. Утилитарность – характерный признак этого опыта. В соответствии с таким опытом осуществляется мышление отдельных людей, в том числе и художников. Совершить прорыв из малого опыта дано лишь мыслителям и художникам. Вот разграничения между малым и большим опытом, как их понимает М. Бахтин. «Большой опыт, – пишет он, – заинтересован в смене больших эпох (большом становлении) и в неподвижной вечности, малый же опыт – в изменениях в пределах эпохи (в малом становлении) и во временной, относительной стабильности. Малый опыт построен на нарочитом забвении и на нарочитой неполноте. В большом опыте мир не совпадает с самим собою (не есть то, что он есть), не закрыт и не завершен. В нем – память, не имеющая границ, память, спускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни, опыт жизни миров и атомов. И история отдельного человека начинается для этой памяти задолго до пробуждения его сознания (его сознательного Я). В каких сферах культуры воплощен этот большой опыт, большая, не ограниченная практикой память, бескорыстная память» [3].

По сути дела, утверждая это, М. Бахтин подтверждает то, что обнаружил В. Тернер в пророчках и художниках, а именно лиминальность, то есть способность подхватывать и давать выражение неиспользованному эволюционному потенциалу человечества. По сути дела, М. Бахтин также по-своему изложил то архетипическое озарение, которое, как утверждал К. Юнг, испытывают выдающиеся личности. Но данное высказывание М. Бахтина заставляет вспомнить и мысль Платона, понимающего творчество как воспоминание, как память и, видимо, это та самая память, которая преодолевает все возможные и противодействующие творчеству барьеры.

Но что значит рассматривать историю кино в больших длительностях времени? Как это возможно? Дело в том, что если ставить вопрос

именно так, то традиционный подход к кино придется пересматривать. Традиционный подход к кино – это социологический подход, даже в том случае, когда искусствоведы не отдают себе в этом отчета. Социология рассматривает явления в кратких длительностях времени. Время социологии или социальное время – это время именно событий. Средства массовой коммуникации стали формой выражения кратких длительностей времени. Кажется, что другого времени не существует. Но оно существует. Человек существует не только в обществе, но и в культуре, а следовательно, время может восприниматься как в событийных, так и в структурных формах. Культура существует уже в другом времени, а именно, во времени больших длительностей. Типы общества могут сменять друг друга, разрушаться и воспроизводиться вновь, но жизнь продолжается. Продолжается потому, что люди преодолевают эпохи разрушения и созидания обществ. Этим преодолением они обязаны тем формам жизни, которые складывались столетиями и которые есть формы культуры.

Все это имеет отношение именно ко времени структур. Если бы этих форм не существовало, то разрушение каждого общества могло бы обернуться исчезновением жизни вообще. Преемственности в течении жизни мы обязаны культуре. Если на уровне социологии, то есть в социальной сфере, мы предстаем экспериментаторами, а социальные эксперименты в форме революций были освящены еще в эпоху модерна, то есть в эпоху Просвещения, то на уровне культуры мы продолжаем оставаться конформистами и консерваторами. И поскольку это так, то мы существуем во времени структур, то есть можем наблюдать в истории повторения и возвраты. Ведь культура не всегда поощряет революционные эксперименты. Она их даже запрещает. Но если уж такие эксперименты невозможно устранить и если они происходят, то задача культуры состоит в том, чтобы вернуть общество к тем формам и структурам, которые сохраняли стабильность.

Пожалуй, самым убедительным фактом в этом отношении является история России в XX в., когда разрушенные в ходе революции и в постреволюционный период ценности с середины этого столетия, а еще точнее, с эпохи «оттепели», приходится восстанавливать, и этот процесс происходит вплоть до нашего времени. Время событий постепенно начинает вводиться во время структур. А вместе с этим разворачивается и переоценка этих событий. Политические критерии отступают

перед этическими. Ведь, собственно, подъем отечественного кино с рубежа 50–60-х гг. именно этими переменами и объясняется.

Об этой логике истории свидетельствует и тот факт, что в России после разрушительных революционных действий, то есть во второй половине XX в., возникает целая наука, которая своим предметом делает именно культуру. Этот присущий культуре восстановительный характер имеет отношение не только к возникающим в собственной культуре новшествам, но и к заимствованиям из других культур. Далеко не все из заимствуемых элементов могут прививаться. Так возникает конфликт, имеющий своим следствием или отторжение культурой чужеродных элементов, или же разрушение культуры под воздействием этих чужеродных элементов. Конечно, культура тоже допускает нововведения и творчество, а значит – эксперименты, но это она делает не в революционных, а в эволюционных формах. Первая и основная функция культуры заключается в том, чтобы обеспечивать преемственность в формах жизни, а следовательно, обеспечивать выживание больших человеческих коллективов, причем, как раз в тех ситуациях, когда разворачиваются слишком радикальные общественные сдвиги и перемены.

Это универсальная функция культуры, которую исследователь, делающий своим предметом кино, обязан выявлять и в функционировании кино. Именно поэтому для культуры далеко не каждое явление может представлять именно как событие. В больших протяженностях времени, которые и есть время культуры, существуют свои события. Но только человек, привыкший воспринимать время в кратких длительностях, часто может не замечать их. То, что для кратких длительностей является событием, для долгосрочных длительностей им может и не быть. Это становится той закономерностью, которая делает фрагментирование истории на десятилетия невозможным. Что касается искусства, то оно существует не только во времени общества, но и во времени культуры. Проблема заключается в том, что иногда социальное время нейтрализует время культуры, что, собственно, и можно было наблюдать в первой половине XX в. Но случается и альтернативный вариант, когда социальное время растворяется во времени культуры. Поэтому кинематографическую жизнь можно рассматривать во времени культуры.

Но это означает, что нужно преодолеть историю кино как историю, в которой следует выделять десятилетия. Выделение десятилетий – это

императив социального времени, которое легко политизируется. Вот мы и имеем многие варианты истории кино, которые политизированы. В нашей искусствоведческой и, следовательно, киноведческой науке другие варианты отсутствуют. Вернее, другие варианты в нашей науке еще не опробованы [18], но в них есть потребность, и она ощущается все сильнее.

Но что значит время культуры как некоего образования, которое существует в больших длительностях и обладает особой логикой функционирования? Эта логика, в частности, проявляется в том, что какие-то комплексы, формируясь на ранних фазах истории этой культуры, постоянно воспроизводятся и повторяются. Это обстоятельство требует специальных исследовательских процедур, которые мы связываем с аналитической психологией, с методологией К. Юнга. Ведь это постоянное воспроизведение и повторение в истории каких-то формул свидетельствует об архетипических комплексах, которые следует выявлять в конкретных фильмах, причем, в конкретных фильмах, созданных разными режиссерами. Следует учиться понимать образование смыслов помимо событий, воспроизводимых в фильме конкретными режиссерами или, в соответствии с Г. Вельфлином, «именами». Так, культуру Один В. Паперный соотносит с такой субстанцией, как огонь, а культуру Два – с водой.

По сути, улавливание воспроизводимых на этом уровне смыслов актуализирует в кино архаичский или ранний уровень мышления, который интересовал С. Эйзенштейна и который в гегелевской эстетике обозначен как символический. Вот это-то повторяющееся и постоянно воссоздаваемое заново как раз и пытается уловить в своем исследовании В. Паперный. Что касается нас, то такие возвращения к осознанию каких-то процессов жизни и истории мы должны осознать применительно не только к кино. Эти повторяющиеся образы – ключ к пониманию того, что в больших длительностях истории является событием. Такие повторы имеют место прежде всего в самой жизни, в самой истории. Но как именно повторы они часто не осознаются, утопая в стихии времени, развертывающейся в кратких длительностях. Какое-то осознание они получают в форме образов, не достигающих логически оформленных идей и представлений.

Естественно, что такие повторения, имеющие место в самой жизни, становятся предметом внимания художника. Приведем пример из эпохи, которую В. Паперный называет культурой Два. Так,

сталинский поворот к империи византийского образца, которая всегда обозначалась в истории как «третий Рим», был отрефлексирован в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный». С помощью исторического фильма мы сегодня точнее и глубже ощущаем сталинский период истории, а ведь, кажется, к современности он не имел никакого отношения. Реализуя в этом фильме свой замысел, С. Эйзенштейн как раз воспроизводил то событие, которое является уже повторяющимся, постоянно возобновляющимся, и его следует рассматривать как время не социальной истории, а культуры.

Конечно, их повторение каким-то образом соотносимо с социальным временем, то есть со временем событий. Наиболее значимые события в истории общества способны провоцировать проявление определенных процессов культуры, ускорить или замедлить их протекание. В самом деле, неизбежность военного столкновения с Западом Сталин предвидел и к этому столкновению готовился. В его планы входило не только усиление армии и военной техники, но и духовная обработка масс. Представляется, что творческим ответом на этот грядущий вызов истории Сталина была реабилитация истории и, еще точнее, империи в ее жестком византийском варианте, что тоже следует понимать как повторение в истории того, что, казалось, ушло в прошлое. Наверное, в победе во время Второй мировой войны оно было определяющим. Хотя, по большому счету, этот регресс истории и явился предательством по отношению к нескольким поколениям русских революционеров и к тем идеям, которые были сформулированы в эпоху Просвещения. Но ничего не поделаешь. Это продиктовал вопрос выживаемости целой цивилизации [12].

Здесь очень важно иметь в виду, что сталинский «творческий ответ» лежал уже не в плоскости социального времени с сопутствующей ему марксистской терминологией, а в плоскости истории культуры и, следовательно, времени культуры. Творческий ответ этого плана был спровоцирован именно социальным временем. Следует признать, что это возвращение в прошлое было не бессознательным процессом, а со стороны вождя – вполне осознанным актом. Судя по тем наблюдениям, что были высказаны К. Симоновым применительно к отбору Сталиным произведений литературы для тиражирования и представления к наградам, вождь был весьма изобретательным в придании исторической и культурной ауры каждому явлению, которое, с его точки зрения, имело статус события. Возможно, именно это обстоятельство

объясняет то, что он сохранял власть в течение продолжительного времени.

Таким образом, время социума, а точнее, политическая конъюнктура заставляла вождя отбирать в исторических произведениях то, что каким-то образом текущему моменту соответствовало. Это касалось выдвигаемых на премию произведений не только литературы, но и кинематографа. Но может иметь место и обратная зависимость. Чаще всего социальное время оказывается в зависимости от времени культуры. Какие-то процессы в истории общества начинают разворачиваться и получать объяснение лишь в том случае, если в своей истории культура переходит от одной фазы к другой.

Когда-то, пытаясь выделить разные состояния в развитии культурно-исторических типов, Н. Данилевский утверждал, что творческий расцвет в истории определенного народа, а он связывал его с одной из фаз в этой истории, называя ее фазой цивилизации, не является длительным. Рано или поздно творческий подъем угасает. Творческая энергия иссякает, и тип культуры, или культурно-исторический тип, постоянно клонится к «закату». На этом этапе в народе возникают разные варианты отношения к себе и к собственной истории. Прочитав это место у Н. Данилевского: «...они (народы. – Н. Х.) или успокаиваются на достигнутом нами, считая завет старины вечным идеалом для будущего, и дряхлеют в апатии самодовольства (как, например, Китай), или достигают неразрешимых, с их точки зрения, антиномий, противоречий, доказывающих, что их идеал (как, впрочем, и все человеческое) был неполон, односторонен, ошибочен, или что неблагоприятные внешние обстоятельства отклонили его развитие от прямого пути, – в этом случае наступает разочарование, и народы впадают в апатию отчаяния» [7].

Это суждение Н. Данилевского мы приводим даже не потому, что последующие мыслители, работающие в этой исследовательской парадигме – парадигме цивилизационной, повторяют эту мысль о том, что рано или поздно в истории каждой цивилизации наступает время «заката», а потому, что оно сегодня кажется чрезвычайно актуальным. Ведь и мы, русские, проведя в истории XX в. такой социальный эксперимент, постепенно приходим к выводу о том, что идеал, который несколько поколений пытались реализовать в жизни, был ошибочен, и, следовательно, в своем развитии целый народ был отклонен от какой-то органической для этого народа линии.

Пожалуй, 70-е гг. явились тем самым десятилетием, когда эта мысль начинала овладевать уже не только отдельными мыслителями или интеллигенцией в целом, но и массой. Это обстоятельство, несомненно, воздействовало на умы кинематографистов и на новые зарождающиеся замыслы, хотя не все из них в это десятилетие удалось реализовать. Не забудем, что изгнание в это десятилетие А. Солженицына в эмиграцию не помешало именно тогда так широко знакомиться с его сочинением в форме самиздата, в том числе с «Архипелагом Гулагом». Это, несомненно, способствовало тому, что произойдет позднее, уже в 1991 г. По сути, то, что в 70-е гг. не попадало в кадр, для культуры нередко являлось более серьезным, нежели то, что оказывалось в кадре.

Сделанное Н. Данилевским суждение по поводу фаз в развитии культурно-исторического типа, а его сочинение было предпринято для проведения мысли о существовании славянского или русского мира как особого типа цивилизации, было подхвачено и последующими мыслителями – историками, философами и культурологами. Мы сейчас не будем говорить о влиянии идей Н. Данилевского на О. Шпенглера, которого в Германии называли немецким славянофилом, а ограничимся ссылкой на Л. Гумилева, использующего идею Н. Данилевского, но разработавшего ее более системно и не сводящего всю проблематику к отношениям между Россией и Западом.

Если обратиться к тем фазам, которые выделяет Л. Гумилев, то переход от акматической фазы, для которой характерен максимум пассионарной энергии как источника интенсивного роста, к фазе инерционной или фазе, которую Л. Гумилев называет фазой обскурации, не может не сказаться на состоянии общества. По сути, такой переход уже обещает то, что еще Э. Гиббон и подхвативший его идею О. Шпенглер называли «закатом». Это, конечно, не означает, что та или иная культура в такой ситуации угасает и перестает существовать. Она способна существовать еще длительное время. Она способна даже возрождаться и переживать новую пассионарную вспышку. То, что можно обозначить «закатом», способно представать в следующих друг за другом волнах. Этот процесс растягивается на длительное время. Какие-то процессы, которые, казалось бы, являются для социальной истории значимыми и судьбоносными и которые, казалось бы, свидетельствуют о возрождении и о положительных результатах предпринимаемых властью усилий, в реальности не предотвращают и не оттягивают реальность зака-

та, а наоборот, в еще большей степени его приближают. Эта ситуация заката может возникать уже на фазах подъема, как бы предвосхищая настоящий закат.

Иначе говоря, закат или, если использовать терминологию А. Тойнби, надлом уже возникает одновременно с надломом. Этот последний может скрывать в себе надлом. Так, например, один из первых исследователей «заката» цивилизации Э. Гиббон утверждает, что признаки упадка Римской империи можно было усматривать в эпохи ее величайшего триумфа. «Судьба города, который мало-помалу разросся в империю, так необычайна, что останавливает на себе внимание философа, – пишет он. – Но упадок Рима был естественным и неизбежным последствием чрезмерного величия. Среди благоденствия зрел принцип упадка; причины разрушения размножились вместе с расширяющимся объемом завоеваний, и лишь только время или случайность устранили искусственные подпорки, громадное здание развалилось от своей собственной тяжести. История его падения проста и понятна, и, вместо того чтобы задаться вопросом, почему Римская империя распалась, мы должны бы были удивляться тому, что она существовала так долго» [6]. Но эта ситуация все еще может повториться даже после того, как этот закат уже был реальным. Собственно, это обстоятельство дало повод Э. Гиббону большую часть истории Римской империи излагать под знаком заката.

Таким образом, во времени больших длительностей, то есть во времени культуры, существуют свои события и свои фазы, а следовательно, и своя логика фрагментации периодов, отличающаяся от логики фрагментации социального времени. Вот мы и обязаны в истории кино улавливать именно те события, которые характерны не для общества, а для культуры. Чтобы понять, что же в творческих поисках режиссеров 70-х выходило на первый план, мы это десятилетие должны видеть на фоне тех переходов, что имеют место в историческом цикле культуры. Правда, то, что является для культуры «событием», может оказаться, как мы уже отмечали, незаметным и, следовательно, неосмысленным. Как правило, оно оказывается заслоненным событиями, характерными для истории общества. Этих событий может быть так много, что они «наползают» друг на друга, заслоняют друг друга, но самое главное – они усложняют наши возможности прочитывать события, имеющие место в социальной истории, которые являются уже событиями культуры.

Кинематограф с точки зрения времени культуры: осуществленные и неосуществленные замыслы в кино 70-х годов. Архетип «лишнего человека» в кино

В событиях, имеющих место в истории общества, следует уметь вычитывать уже события истории культуры. Если эту задачу перед собой ставить, то мы обнаружим, что она трудновыполнима. И уж точно, тогда те смыслы, что создает и тиражирует кинематограф, мы никак не сможем соотнести с десятилетиями в истории кино. Эти смыслы могут опережать какое-то десятилетие и являться в реализации маргинальных замыслов. Но они могут постоянно воспроизводиться. Следовательно, отделить одно десятилетие от другого будет сложно. Как можно соотносить те или иные фильмы с каким-то одним десятилетием, если содержащиеся в них смыслы уже имели место в предшествующих и будут воспроизводиться в последующих десятилетиях. Иначе и не может быть, поскольку жизнь культуры как целостного образования представляет постоянное воспроизведение одних и тех же психологических комплексов, образующих то, что обычно называют исторической психологией или ментальностью.

Попробуем аргументировать альтернативный подход к истории кино: рассмотрение логики его функционирования в контексте культуры, а следовательно, в больших длительностях времени. Но начнем, пожалуй, все-таки с традиционного подхода, то есть с выделения в истории кино какого-то одного десятилетия. Этим десятилетием могут быть 20-е гг., 60-е гг. XX в. или, скажем, первое десятилетие XXI в. Попробуем рассмотреть не такие яркие десятилетия в истории кино, какими являются 20-е или 60-е гг. Как уже отмечалось, остановимся на десятилетии, которое кажется менее ярким, чрезвычайно проблемным и неоднородным, а именно на 70-х. Совершенно очевидно, что в силу меняющейся политики власти (свертывания тех вольностей, что имели место в период «оттепели»), кино в это десятилетие вновь наталкивается на цензурные препоны, каких было достаточно в первой половине XX в. «После свержения Н. С. Хрущева общественный климат стал быстро меняться, – делится своими воспоминаниями В. Баскаков. – Однако во второй половине 60-х гг. кинематограф, набрав скорость, еще продолжал развитие. Однако “наверху” к нему начало складываться совсем иное, куда более неприязненное отношение. Вообще, недовольство кинематографом у высшего политического руководства, сколько я помню, было всегда. Все время

случались “происшествия” с какими-то фильмами или событиями кинематографической жизни. Но после отставки Хрущева, повторю, это вечное раздражение стало накапливаться уже в лошадиных дозах. Чувствовалось по всему: над кино сгущаются грозовые тучи» [1].

Вроде бы, творческий напор этого десятилетия должен уступить тому творческому подъему, что имел место в 60-е гг. Но получалось наоборот. Инерция творческого подъема оказалась реальной и для 70-х гг. Только вот далеко не все замыслы оказались реализованными. В самом деле, этому десятилетию предшествовало одно из самых плодотворных десятилетий – десятилетие «оттепели». 60-е гг. в отечественном кино – одно из самых интересных в творческом отношении десятилетий. В историю в это десятилетие входило новое поколение, оказавшееся способным породить и утвердить более раскрепощенное мировосприятие, в соответствии с которым критике было подвергнуто несколько предшествующих десятилетий реализации утопического социального идеала, стоившего жизни миллионам людей.

Нравственный пафос «оттепели» способствовал появлению многих кинематографических шедевров и утверждению той разнообразности кино, которая обычно называется авторским. Вот как этот творческий подъем 60-х гг. описывает Э. Климов: «Тогда, в начале 60-х, – говорит он, – настрой был потрясающий, хотя не скажешь, что небо было лучезарным. Но мы все были на взлете. Была вера, был импульс, чтобы творить. Буквально на глазах рождался совершенно новый кинематограф» [8]. В данном случае под авторским кинематографом следует понимать кинематограф как форму выражения индивидуального и часто критического отношения к действительности, свободного от идеологических предписаний и установок.

Однако именно этот пафос кино не разделялся ни властью, ни массой, которая пыталась осмыслить высказанные в эпоху «оттепели» идеи еще, как минимум два десятилетия, пока не начнется горбачевская перестройка. Как казалось, в 70-е гг. общество повернуло назад. Началась подспудная реабилитация того, что в период оттепели было предметом критики. Потом, уже во втором десятилетии XXI в., окажется, что это были не последние заморозки. Идеи, порожденные авангардом общества – интеллигенцией, вытеснялись на периферию. С другой стороны, сознание интеллигенции приобрело инерцию и вернуться к исходной точке уже не могло. «Оттепель» способство-

вала творческому подъему, но этот подъем хотя и порождал уже новые, яркие имена и смелые, дерзкие замыслы (вроде А. Тарковского, фильмы которого появлялись в 70-е гг.), но получить полного и адекватного выражения с помощью экрана не мог.

Как ощущали новую ситуацию режиссеры? На этот вопрос помогает ответить Э. Климов. «Мы все знали и чувствовали, что дело плохо, – говорит он. – Иначе не было бы такого яростного взрыва на нашем V съезде. Но даже тогда, наверное, самые проникательные из нас не представляли себе глубину нашего падения и подлинные масштабы бедствия. И мне кажется, что вот только-только мы по-настоящему стали ощущать и осознавать, что с нами эта эпоха сделала» [8].

Конечно, кинематограф 70-х так же интересен, как и кинематограф 60-х, поскольку инерция творческого подъема сохранялась. Этому подъему власть не могла противостоять, хотя и предпринимала все возможные меры. В отдельных произведениях этот подъем получит выражение. Но потенциально он был сильнее, нежели то, что пробивалось на экран. Поэтому то, что было за кадром, подчас было более интересным, нежели то, что было в кадре. Такая ситуация подводит к необходимости осмыслить то, что выражения в кадре не получило. Иначе говоря, важно заняться не только осуществленными, но и неосуществленными замыслами, которые возникали еще в предшествующие десятилетия, но которые тогда не могли осуществиться. Их осуществление могло произойти именно в 70-е гг., если бы социальная ситуация позволила это сделать.

Возврат к прошлому, то есть к имперским установкам, что произошел в 70-е гг., не случился мгновенно. Может быть, параллельно подъему в искусстве он готовился на протяжении всей второй половины 60-х годов, начиная с громкого события – отставки Н. Хрущева. Вот как этот поворот описывает А. Солженицын: «Я могу только наощупь судить, какой поворот, – пишет он, – готовился в нашей стране в августе – сентябре 1965 г. Когда-нибудь доживем же мы до публичной истории, и расскажут нам точно, как это было. Но близко к уверенности можно сказать, что готовился крутой возврат к сталинизму во главе с “железным Шуриком” Шелепиным. Говорят, предложил Шелепин экономику и управление зажать по-сталински – в этом он, будто бы, спорил с Косыгиным, а что идеологию надо зажать, в этом они не расходились никто... Рассуждали сталинисты, что если не в возврате к Сталину смысл свержения Хрущева – то в чем же?.. и когда же пробо-

вать? Было собрано в том августе важное идеологическое совещание и разъяснено: “Борьба за мир” – остается, но не надо разоружать советских людей (а – непременно натравливать их на Запад); поднимать воинский дух, бороться против пацифизма; наша генеральная линия – отнюдь не “сосуществование”; Сталин виноват только в отмене коллективного руководства и в незаконных репрессиях партийно-советских кадров, больше ни в чем; не надо бояться слова “администрирование”; пора вызывать полезное понятие “враг народа”; дух ждановских постановлений о литературе был верен» [13].

Эту логику постепенного свертывания атмосферы «оттепели» можно проследить и по кино. Уже в конце 60-х, как констатирует летописец советского кино В. Фомин, многие фильмы лидеров «оттепельной» волны оказались под запретом. По его мнению, массовая расправа в 1966–1968 гг. «по жестокости и размаху не имела аналогов» [15]. Так, уже осуществленные замыслы «Андрей Рублев» А. Тарковского, «Асино счастье» А. Михалкова-Кончаловского, «Комиссар» А. Аскольдова, «Интервенция» Г. Полоки и другие фильмы не попали в прокат. Наконец, прерывается уже начавшаяся работа над фильмами «Агония» Э. Климова и «Степан Разин» В. Шукшина. Многие замыслы, которые должны были реализоваться в 70-е гг., возникли еще в 60-е гг., что не удивительно, поскольку творческий подъем в отечественном кинематографе связывается именно с этим десятилетием.

В творческом отношении 70-е гг. должны были бы быть еще более интересными, но этого не случилось в результате изменившейся политической ситуации. Обновление общества, с которым связывались надежды, не осуществилось. Начался период, который обычно называется «застоем». Общество утрачивало четкое понимание перспектив. Хотя на уровне политических идей сохранялась верность революционным идеалам, жизнь выходила за границы этих идеалов, не получая какой-то другой формы. Казалось, что все остановилось. Понятно, что если в политических ориентирах все оставалось по-прежнему, то художественные ориентиры уже обещали что-то другое. На то искусство и существует. Ведь оно постоянно опережает течение жизни, предсказывает и предугадывает какие-то новые ее формы. Лиминальный комплекс художника срывает.

Любопытно, но именно в этой непростой ситуации искусство, наталкиваясь на барьеры, освоилось от жесткого давления социальных

установок и социального времени. При осмыслении событий возник бессознательный прорыв во время больших длительностей. Архетипическое сознание было призвано по-новому осмыслить вещи, казалось бы, давно ставшие привычными и осмысленными во времени кратких длительностей. Иначе говоря, художник 70-х прорвался к постижению настоящего момента с помощью архетипов, а значит – с помощью большого времени. У режиссеров возникла потребность в проведении исторических параллелей. Традиция, утвержденная С. Эйзенштейном при создании фильма «Иван Грозный», оказалась актуальной.

С помощью таких параллелей возникала возможность проникнуть в смысл той фазы, которую Россия давно уже переживала, – фазы надлома. В своей истории Россия в такой ситуации оказывалась не один раз. Некоторых режиссеров посетило озарение, которое привело к пониманию происходящего уже как момента в истории как долгосрочной истории и момента в истории того типа цивилизации, которым является Россия. Иначе говоря, некоторыми режиссерами свое, то есть настоящее время, было представлено в понятиях Э. Гиббона и О. Шпенглера, то есть как закат.

Конечно, такой прорыв должен был произойти давно. Но привычка осмыслять новую историю сквозь призму привычных представлений и делить ее на дореволюционную, революционную и постреволюционную такого прорыва не допускала. Социальная динамика, мобилизация общества на достижение сформированных правящей элитой еще в период революции целей отвлекала от трагического осознания «заката» цивилизации. Но период, обозначенный публицистами как период «застоя», этот момент приближал, и искусство, в частности кинематограф, это озарение, прорыв к новому видению истории зафиксировало.

Этому прорыву в осознании происходящего на уровне времени культуры предшествовало возвращение к психологическому архетипу, знакомому по литературе XIX в., а именно, к архетипу героя как «лишнего» человека. Пожалуй, это был первый признак возникающего нового процесса. Собственно, та «апатия отчаяния», которая, по мысли Н. Данилевского, посещает тот или иной народ на фазе иссякания и его витальности или, как выражается Л. Гумилев, пассионарности, становится основой архетипического психологического комплекса «лишнего» человека, осознающего, что общество, двигаясь в ложном направлении, больше не соответствует его представлениям о жизни и о себе. Общество, оказавшееся в ситуа-

ции надлома, уже не может существовать в соответствии с некогда провозглашенными идеалами. Они просто не соответствуют реальности, которая давно от них отклонилась. А что это за реальность – это еще следовало постичь. Начинается критическая переоценка.

Но первоначально она начинается в психологической сфере, причем часто в неосознаваемых самими героями формах, как это происходит в пьесах А. Вампилова и в фильмах Р. Балояна. По сути, именно в этот период распространяется мода на экзистенциализм. Знакомство с фильмами Антониони и с идеями наезжающего в Россию Сартра на отечественных режиссеров тоже оказывало влияние. В героях многих фильмов 70-х можно уловить варианты именно этого образа. Это можно уловить в фильме Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», а также в фильме А. Эфроса «В четверг и больше никогда».

При этом в воссоздании образа активным является не только кино, но и театр. Пожалуй, если иметь в виду театр, то наиболее очевидным вариантом такого образа явился Зилев из пьесы А. Вампилова «Утиная охота» или герой пьесы А. Володина «Пять вечеров». Обе пьесы получили экранные выражения. Так, по пьесе А. Вампилова «Утиная охота» режиссером В. Мельниковым был поставлен фильм «Отпуск в сентябре», а по пьесе А. Володина был поставлен фильм уже в другом, следующем, десятилетии. Позднее режиссер Р. Балоян поставит фильм «Полеты во сне и наяву» – еще одну вариацию на начатую А. Вампиловым тему. Конечно, некоторые из такого рода фильмов, в том числе фильм «Полеты во сне и наяву», были поставлены уже в 80-х гг., но важно констатировать, что эта тема стала актуальной именно в 70-е гг.

Стало очевидно, что, несмотря на все надежды, активизировавшийся в новом поколении личностной потенциал осуществиться не может. Тому статусу личности, что утвердился в эпоху оттепели, реальность не соответствует. Стало ясно, что новая реальность не обещает реализации личностного потенциала. На этой почве возникают разочарование и апатия. Та человеческая, нравственная стихия, что была вызвана в период «оттепели», оказывается невостребованной. Общество в том состоянии, в котором оно находится, этот потенциал реализовать не способно.

Конечно, из такого рода произведений надолго запомнится именно «Утиная охота» благодаря тем сюрреалистическим приемам, которые использует

драматург. Ведь герой этой пьесы – тридцатилетний сотрудник из отдела технической информации Виктор Зилев – в начале пьесы получал от друзей траурный венок по случаю своей смерти, а в конце он же приглашает тех же самых друзей на поминки по случаю пока не осуществившейся, но задуманной уже им самим, а не друзьями смерти. При этом, казалось бы, этого драматизма ничто не предвещает. Те возжеланные атрибуты счастья – собственная квартира, жена, работа, друзья и т. д., к которым стремились современники «оттепели», у Зилева имелись и, следовательно, замышляемый им уход из жизни ничем не мотивировался. Один из друзей Зилева вопрошает его: «Да что же все-таки случилось? В чем дело?.. Чем ты недоволен?.. Чего тебе не хватает? Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи да радуйся. Чего тебе еще надо?» [5].

Но в том-то и дело, что первичные, материальные потребности удовлетворены, а вот духовные – нет. Так, можно констатировать, что в России с запозданием произошло то, что западные страны переживали в первые десятилетия после Второй мировой войны и что запечатлели фильмы Феллини, Антониони, Висконти и других режиссеров. Наконец, к такого рода «лишним» людям в отечественном кино следовало бы добавить еще тех, кто радикально пересматривает всю свою жизнь, которая с точки зрения существующих критериев, вроде бы, сложилась удачно. Когда-то эта тема была затронута еще М. Горьким в пьесе «Егор Булычов и другие», к которой еще в конце 60-х гг. проявил интерес С. Соловьев. Также интересный штрих к открытию этой темы «лишних» людей.

Но если иметь в виду непосредственно 70-е гг., то к такого рода персонажам следует отнести героя фильма Г. Панфилова «Тема», который имеет славу, известность и, соответственно, вытекающие отсюда материальные выгоды. Но все это он приобрел, угождая той власти, которая уже приказала долго жить, а следовательно, карьера этой знаменитости оказалась безнравственной. Эта мысль впервые посещает героя, когда он узнает о жизни настоящего поэта, умершего в безвестности. В конце фильма герой погибает в автомобильной катастрофе. Правда, остается не совсем понятным, была ли это и в самом деле автомобильная катастрофа или же самоубийство.

Совершенно необычный вариант такого героя, переоценивающего свою жизнь, представил в 70-е гг. в фильме «Калина красная» В. Шукшин. Судя по тому, как этот фильм приняли зрители, режиссер пробился к одной из актуальных нравствен-

ных проблем, волновавших людей не только из среды интеллигенции. Фильм В. Шукшина донес новую этическую тему до более массовой среды. Вообще, фильм был связан с появлением в эпоху «оттепели» так называемой «деревенской» прозы в литературе. Но, конечно, режиссер ее разработал в свойственном ему ключе. По свидетельству В. Фомина, В. Шукшин, имея в виду «Калину красную», говорил: «Я исследую крестьянский слой. А точнее говоря, – судьбы людей, вышедших из крестьян» [15].

Иначе говоря, режиссера интересовал вопрос распада деревни, ее исчезновения. Судьба его героя Егора понятна на этом фоне. «Мой Егор, уйдя из деревни, потерял все. Его понесло по жизни, как ветром сломанную ветку. Выпавшего из родного гнезда, его прибрали к рукам нечистоплотные люди. Приласкали, приголубили в трудную минуту – зло-то оно всегда хитрее, активнее воюет за человеческую душу. И вот Егор стал вором» [15].

Конечно, чиновники отвлекали В. Шукшина от взрывного для власти Разина, но режиссер оказывался в таком напряжении от желания снять фильм о нем и невозможности это сделать, что кое-что от великого, но неосуществленного замысла досталось и другим героям, в том числе взятым Шукшиным из современной жизни. Так, В. Фомин полагает, что «психологические нюансы и краски, заготовленные для донского атамана, можно уловить и в Егоре Прокудине» [15]. Герой В. Шукшина – вор, рецидивист приезжает в свою родную деревню навестить мать, которая его, когда ее блудный сын появляется на пороге отчего дома, не узнает, да и он не торопится признаться ей в том, что он – ее сын. Дело в том, что, выйдя из тюрьмы, Егор Прокудин решает пересмотреть свое отношение к жизни, начать праведную жизнь, жениться и работать, как делают все. Но не получается, ведь он связан с преступной шайкой, которая его и казнит за отступничество.

Казалось бы, просто тема для жестокого блатного романа. Да вот у В. Шукшина Егор Прокудин предстает вовсе не отпетым уголовником, а личностью, остро переживающей драму несостоявшейся жизни. Зритель не может не ощущать, какими недюжинными задатками одарен этот человек и что из него получилось бы, если бы жизнь сложилась иначе. Почему так сложилась жизнь и почему столь интересный и глубокий человек, готовый к раскаянию, оказался уголовником? Лежит ли вина на нем самом или она заключается в чем-то другом? На этот вопрос фильм не отвечает.

На него должен ответить сам зритель. Напрашивается мысль: что-то неблагополучно не только в биографии этого человека, но и в самом обществе.

А что? Вот В. Шукшин и хотел ответить на этот вопрос, но уже по-другому, затрагивая другие, а именно исторические пласты жизни, то есть в пространстве большого опыта. В данном случае речь должна идти о замысле фильма о Степане Разине, который он так стремился поставить, но не мог. Не удалось поставить фильм о Степане Разине, но зато удалось поставить фильм о Егоре Прокудине. Конечно, это разные герои, и в разное время они существуют. Но та стихия, что приоткрылась в сюжете о Степане Разине, невольно перелилась в фильм о Егоре Прокудине. Ведь потенциал-то вора Егора Прокудина, судя по всему, мятежный, бунтарский. Можно ли представить, что это не осуществившийся в новое время Степан Разин или кто-то из его сподвижников? Он ведь тоже из крестьянских слоев, которые составляли войско Разина. В. Шукшин выяснял и уточнял происхождение Разина. «Я, наверное, более свободен здесь от его казачьей принадлежности. Даже сблизил его родством с воронежскими крестьянами, мужиками, увидел в каких-то документах возможность так сделать. Это, кажется, так и было...» [9]. Однако реализовался Егор Прокудин лишь в воровской среде. Она-то и скрыла его истинное предназначение. Сложись жизнь иначе, быть бы ему новым Степаном Разиным.

Но не случилось. А почему? Должно ли было случиться? Так, невыразимое, неосуществленное, но потенциально существующее привлекает к этому герою В. Шукшина, как этот же самый комплекс привлекает в других героях 70-х, далеких от преступной среды «лишних» людях. А ведь комплекс-то все тот же. Только он по-другому проявляется или не проявляется вовсе.

Кинематограф между временем общества и временем культуры. Замыслы В. Шукшина, Э. Климова и А. Германа как пророчества о закате цивилизации

Удивительно, но ведь не только герои фильмов 70-х страдают от невыразимости. От этой же самой невозможности выразить себя в еще большей степени страдают творческие люди, художники 70-х. Именно в это десятилетие их стало интересовать то, что власть пыталась скрыть. Это создавало в обществе напряжение. Конечно, невозможно утверждать, что общество возвращалось к такому же жестокому государственному контролю над искусством, которое имело место в первой половине XX в. Все-таки какие-то идеи превращались в сце-

нарии, а фильмы по этим сценариям запускались в производство и даже уже обсуждались на художественных советах в киностудиях и в редакционной коллегии Госкино. В новой ситуации идти на радикальный разрыв с творческой интеллигенцией власть не спешила, хотя этот разрыв уже наметился и имел последствия – часть интеллигенции направилась в очередную эмиграцию.

Правда, не все уже поставленные фильмы доходили до зрителя. Так появилось символическое понятие «полки». Готовые фильмы, не устраивающие власть, отправлялись не в прокат, а на полку. Власть опасалась провоцирования ressentiment в обществе. Производство других фильмов по разным поводам затягивалось. Разрешение на их производство даже иногда поступало, но постоянно возникали какие-то все новые и новые препятствия. Уже одно это свидетельствовало о том, что в своих замыслах режиссеры слишком отклонялись от тех привычных штампов, в соответствии с которыми осмыслялись в кино те или иные исторические и современные события.

Когда Э. Климов ставит фильм «Агония», кстати сказать, как уже отмечалось, к юбилею революции, он это делает отнюдь не ради того, чтобы вновь воспроизвести знакомую легендарную ауру революции. В истории революции его интересуют даже не столько революция и ее предыстория, сколько кризис власти. Но именно это-то чиновники и не хотели видеть на экране, ведь историческое событие слишком напоминало то, что происходило в стране в 70-е гг.

Имели место случаи, как это было с В. Шукшиным, когда замыслы так и не осуществлялись по причине преждевременной смерти режиссеров. В результате не была осуществлена постановка фильма о Степане Разине. Но о размахе этого замысла можно судить как по сценарию, так и по роману, который В. Шукшиным был написан. Со всей мощью своего таланта В. Шукшин рисует образ одинокого пассионария, которому удается поднять против власти крестьянскую массу. Хотя, поскольку эта пассионарная вспышка происходит в ситуации, когда общество переполнено субпассионариями, то есть переродившимися пассионариями, бунт с самого начала обречен на неудачу.

В. Шукшин ставит акцент не только на героических подвигах Степана, но и на его поражении. В поле внимания писателя и режиссера оказываются причины поражения Разина и возвращение истории в привычное русло, то есть в рабское состояние народа. Можно даже сказать, что режиссера интересовал не только образ мятежника и

«разбойника», а именно психология ressentiment массы, в сознании которой покорность оказывается сильнее сопротивления. Размышление о поражении Разина и о том, что крестьянские массы его войско покинули, у В. Шукшина происходило параллельно раздумьям о современном крестьянстве.

В. Шукшин отмечает, что в годы войны проявились лучшие черты людей, чего, как он убежден, нельзя сказать о его современниках. Вот как записано любопытное суждение В. Шукшина на эту тему общавшимся с ним В. Фоминым: «Идет внутреннее бореение самого с собой; не могу забыть войны и того, какими виделись тогда люди, а с другой стороны, сегодняшней мой опыт заставляет подчас смотреть на своих современных персонажей куда как построже... Порой это противоречие между тем, что было, и тем, что стало, меня просто разрывает. Такое ощущение, что народ наш сегодня просто на карачки опустился...» [15].

В том-то и дело, что фильм о Разине замыслился более сложным, чем фильм на историческую тему. Режиссер решал в нем современную проблему, пытался ответить на поставленный современностью вопрос. Не забудем, что это как раз тот самый случай, когда художник мыслит большим временем. Эту особенность замысла улавливает и В. Фомин. «Между тем, – пишет он, – исторический роман о Разине при всей его кажущейся “отдельности” и непохожести на все то, что делал Шукшин в прозе и на экране, не только самое глубокое, программное его произведение, но и произведение, самым непосредственным образом связанное с миром его “современной” прозы. И более того: если это единство, эту связь упустить из виду, многое в Шукшине нельзя будет понять или понять только очень односторонне» [15].

Но были и варианты, когда неосуществленный замысел откладывался на неопределенное время. Фильмы по таким замыслам все же осуществлялись, но намного позднее, когда социальная ситуация радикально изменялась и когда сам режиссер приходил к необходимости свой замысел изменять. Такой вариант выпал на долю А. Германа, который хотя в 70-е гг. работал плодотворно, но так и не смог реализовать свой фильм по повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом», а ведь он его задумал, как уже отмечалось, сразу же после выхода повести в 60-е гг.

Фильм А. Германа, также демонстрирующий выход из социального времени, хотя и воссоздавал мрачный образ Средневековья, обращен вовсе не в прошлое, как это случилось с В. Шукшиным. Он

был обращен в будущее, причем это будущее пу- гало своей жестокостью и бесчеловечностью, ко- гда человек человеку и в самом деле оказывается волком. Конечно, в какой-то степени происходя- щее в этом фильме позволяет вспомнить и Граж- данскую войну, и сталинский период в истории, что вообще-то не является неожиданностью, ведь пытался же Н. Бердяев в 20-х гг., находясь в эми- грации, осмыслить происходящее в первых деся- тилетиях XX в. сквозь призму Средневековья, называя XX в. «новым Средневековьем».

Но образы Стругацких в интерпретации А. Германа не столько возвращали к периоду ре- волюции как периоду смуты, как это происходит в фильме Э. Климова «Агония», сколько пророчили будущее – распад второй, уже советской, империи. Этот распад второй империи приведет к выходу из империи ее составляющих частей и к их столкно- вению с сохраняющейся, правда, уже не в столь внушительных масштабах, империей. По сути, в этом замысле А. Германа уже улавливалось и кро- вавое столкновение с Украиной. Хотя, конечно, в период, когда замысел этого фильма возникал, имели место лишь приблизительные догадки, об- щие очертания очередной смуты, но не конкрет- ные детали. Это лишь сегодня, когда многие со- бытия этого плана уже свершились, стало ясно, что задуманный фильм слишком опережал время и к его восприятию, конечно, общество еще не было готово.

Если мысль режиссера уже улавливала после- дующее развертывание событий, то сознание об- щества в целом оставалось еще скованным штам- пами восприятия происходящего в стране и в ми- ре сквозь призму кратких длительностей времени. Сегодня в связи с самыми последними событиями в замысле А. Германа прочитывается и еще один смысл. Ведь что, собственно, является сюжетной завязкой фильма? В нем изображена страна под названием «Арканар». Это империя, в которой царит кровавый террор, а ею управляет диктатор дон Рэба. На что направлены силы «серых рот», которые находятся в подчинении у дон Рэбе? Вот как один из штурмовиков формулирует смысл де- ятельности «серых рот» – «Ловим беглых грамо- теев». Прибывший с земли в Арканар Румата из- лагает суть дела: «А в Арканаре все перемени- лось! Возник какой-то новый систематически дей- ствующий фактор. И выглядит это так, будто дон Рэба сознательно натравливает на ученых всю серость в королевстве. Все, что хоть немного под- нимается над средним уровнем, оказывается под угрозой... Если ты умен, образован, сомневаешь-

ся, говоришь непривычное... ты под угрозой. Лю- бой лавочник вправе затравить тебя хоть насмерть. Сотни и тысячи людей объявлены вне закона. Их ловят штурмовики и развешивают вдоль дорог» [14].

Таким образом, острота создавшейся ситуации связана не только с кровавыми столкновениями, убийствами, фантастической жестокостью. Авто- ров интересует, как из жизни исчезает гуманисти- ческая основа как гарантия ценности человече- ской жизни, которая в Арканаре, где происходит вакханалия доносов и убийств, гроша ломаного не стоит. Эта основа исчезает, и тогда наступает то, что угадывал еще Д. Вико, называя это повторным варварством в истории. Это повторенное варвар- ство, кстати, беспокоило русских философов начала XX в. [10] и продолжает беспокоить и ныне существующих русских философов [10]. Эта гуманистическая основа существует в формах науки и искусства. Ближе к концу повести «Труд- но быть богом» авторы оказываются еще более чуткими в своем диагнозе. «Можно сколько угод- но преследовать книжечеев, запрещать науки, уни- чтожать искусства, но рано или поздно приходит- ся спохватываться и со скрежетом зубным, но открывать дорогу всему, что так ненавистно вла- столубивым тупицам и невеждам. И как бы ни презирали знания эти серые люди, стоящие у вла- сти, они ничего не могут сделать против истори- ческого прогресса, они могут только притормо- зить, но не остановить» [14].

Это оптимистическое видение истории. Но су- ществует и другое видение. Доказывая, что чело- век – «изобретение недавнее», М. Фуко, напри- мер, пишет: «Человек, как без труда показывает археология нашей мысли, – это изобретение не- давнее. И конец его, быть может, недалек» [16]. Так или иначе, но режиссер, мысль которого би- лась над экстремальными в истории страны ситу- ациями, будь то Вторая мировая война (фильмы «Проверка на дорогах» (1971), «Двадцать дней без войны» (1976) или сталинская эпоха («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталева, машину!»), мыслит образами отнюдь не краха идеи социализма, а именно образами надлома цивилизации, к кото- рому эти конкретные ситуации, связанные с ощу- щением краха общества, подводили. Надлома именно цивилизации. Но, в отличие от гумилев- ской концепции, А. Герман воспроизводил экс- тремальные ситуации в истории страны вовсе не как воспоминание о героических деяниях предков, а сквозь призму тех нравственных отступлений,

которые постепенно и приводили к приближающемуся «закату».

Не этим ли можно объяснить еще одну тему, мимо которой кинематограф не прошел, но которую, кстати, никак невозможно отождествить именно с 70-ми годами, поскольку она возникла еще в оттепельной атмосфере. Это так называемая «деревенская тема». Хотя впервые она возникнет и получит мощное развитие в литературе, все же кинематограф ее тоже не обошел. Творчество В. Шукшина об этом свидетельствует. Ведь каким бы грандиозным и, видимо, определяющим творчество режиссера нереализованный шукшинский проект ни был, он ведь так и не осуществился. Поэтому В. Шукшин, если сейчас отложить вопрос о том, что осталось за кадром, предстает режиссером деревенской темы, о чем и свидетельствуют все его фильмы («Странные люди», «Печки-лавочки», «Калина красная»)

Почему же происходит такой мощный прорыв в искусство деревенской темы, истоки которой можно усмотреть еще в 20-е гг. в есенинской поэзии [11], а ее завершение – скажем, в повести В. Распутина «Прощание с Матерой», которую начинала снимать Л. Шепитько, а заканчивать пришлось тому же Э. Климову. С этой повестью и фильмом, поставленным по ней, мы связываем завершение деревенской темы, потому что именно здесь деревня с ее праведниками предстает не оазисом нравственного очищения и оздоровления, а трагическим явлением, именно финалом целого исчезающего мира. Исчезновение деревни как раз и свидетельствует о закате цивилизации, как это, собственно, мыслил и Шпенглер, связывая культуру с сохранением связи человека с землей. Так что тема деревни в кинематографе 70-х – это одна из тех тем, с помощью которой режиссеры прорывались к пониманию судьбы цивилизации.

Библиографический список

1. Баскаков, В. «Как заморозили кинематограф «оттепели» [Текст] / В. Баскаков // Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. – М., 1996. – С. 135.
2. Бахтин, М. К методологии гуманитарных наук [Текст] / М. Бахтин // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 373.
3. Бахтин, М. Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов [Текст] / М. Бахтин. – М., 1996. – С. 77.
4. Бродель, Ф. История и общественные науки. Историческая длительность [Текст] / Ф. Бродель // Философия и методология истории. – М., 1977., С. 139.

5. Вампилов, А. Дом окнами в поле [Текст] / А. Вампилов. – Иркутск, 1982. – С. 234.

6. Гиббон, Э. Закат и падение Римской империи : в 7 т. – Т. 4 [Текст] / Э. Гиббон. – М. : Terra – Книжный клуб, 2008. – С. 624.

7. Данилевский, Н. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому [Текст] / Н. Данилевский. – М., 1991. – С. 106.

8. Климов, Э. «Я сам выбрал свой удел...» [Текст] / Э. Климов // Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. – М., 1996. – С. 190.

9. Мотрошилова, Н. С. Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве» [Текст] / Н. Мотрошилова // Культура и форма. – М. : Издательский дом Государственного университета – Высшей школы экономики, 2010. – С. 173.

10. Мотрошилова, Н. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов [Текст] / Н. Мотрошилова. – М. : Канон-Плюс, 2010.

11. Правдухин, В. От Иванушки – дурачка до Карла Маркса [Текст] / В. Правдухин // Звезда. – 1927. – № 3.

12. Симонов, К. Глазами человека моего поколения [Текст] / К. Симонов. – М., 1990. – С. 162.

13. Солженицын, А. Бодался теленок с дубом [Текст] / А. Солженицын // Новый мир. – 1991. – № 6. – С. 77.

14. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. За миллиард лет до конца света [Текст] : повести / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. – М., 1985. – С. 283.

15. Фомин, В. Лаборатория [Текст] / В. Фомин // После оттепели. Кинематограф 1970-х. – М., 2009. – С. 328.

16. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук [Текст] / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – С. 487.

17. Хренов, Н. Социологические исследования театра в контексте становления социологического и культурологического знания [Текст] / Н. Хренов // Театр и публика. Опыт социологического исследования 1960–1970-х годов. – М. : Канон-Плюс, 2013.

18. Хренов, Н. Творческий ответ Иосифа Сталина на фоне столкновения цивилизаций: философско-исторический аспект [Текст] / Н. Хренов // «Наше дело правое»: страны и лидеры в социокультурном и философско- историческом измерениях. – СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2015. – С. 113.

19. Шукшин, В. Собрание сочинений [Текст] / В. Шукшин : в 9 т. – Т. 8. – Барнаул, 2014. – С. 189.

Bibliograficheskij spisok

1. Baskakov, V. «Kak zamorozili kinematograf «ottepeli» [Tekst] / V. Baskakov // Fomin V. Kino i vlast'. Sovetskoe kino: 1965–1985 gody. Dokumenty, svidetel'stva, razmyshlenija. – M., 1996. – S. 135.

2. Bahtin, M. K metodologii gumanitarnyh nauk

[Tekst] / M. Bahtin // Bahtin M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. – M., 1979. – S. 373.

3. Bahtin, M. Sobranie sochinenij : v 7 t. – T. 5. Raboty 1940-h – nachala 1960-h godov [Tekst] / M. Bahtin. – M., 1996. – S. 77.

4. Brodel', F. Istorija i obshhestvennye nauki. Istoricheskaja dlitel'nost' [Tekst] / F. Brodel' // Filosofija i metodologija istorii. – M., 1977., S. 139.

5. Vampilov, A. Dom oknami v pole [Tekst] / A. Vampilov. – Irkutsk, 1982. – S. 234.

6. Gibbon, Je. Zakat i padenie Rimskoj imperii : v 7 t. – T. 4 [Tekst] / Je. Gibbon. – M. : Terra – Knizhnyj klub, 2008. – S. 624.

7. Danilevskij, N. Rossija i Evropa. Vzglyad na kul'turnye i politicheskie otnoshenija slavjanskogo mira k germano-romanskomu [Tekst] / N. Danilevskij. – M., 1991. – S. 106.

8. Klimov, Je. «Ja sam vybral svoj udel...» [Tekst] / Je. Klimov // Fomin V. Kino i vlast'. Sovetskoe kino: 1965–1985 gody. Dokumenty, svidetel'stva, razmyshlenija. – M., 1996. – S. 190.

9. Motroshilova, N. S. Frank i N. Berdjaev o «novom varvarstve» [Tekst] / N. Motroshilova // Kul'tura i forma. – M. : Izdatel'skij dom Gosudarstvennogo universiteta – Vysšej shkoly jekonomiki, 2010. – S. 173.

10. Motroshilova, N. Civilizacija i varvarstvo v jepohu global'nyh krizisov [Tekst] / N. Motroshilova. – M. : Kanon-Pljus, 2010.

11. Pravduhin, V. Ot Ivanushki – durachka do Karla Marksa [Tekst] / V. Pravduhin // Zvezda. – 1927. – № 3.

12. Simonov, K. Glazami cheloveka moego pokolenija [Tekst] / K. Simonov. – M., 1990. – S. 162.

13. Solzhenicyn, A. Bodalsja telenok s dubom [Tekst] / A. Solzhenicyn // Novyj mir. – 1991. – № 6. – S. 77.

14. Strugackij, A., Strugackij, B. Za milliard let do konca sveta [Tekst] : povesti / A. Strugackij, B. Strugackij. – M., 1985. – S. 283.

15. Fomin, V. Laboratorija [Tekst] / V. Fomin // Posle ottepeli. Kinematograf 1970-h. – M., 2009. – S. 328.

16. Fuko, M. Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk [Tekst] / M. Fuko. – M. : Progress, 1977. – S. 487.

17. Hrenov, N. Sociologicheskie issledovanija teatra v kontekste stanovlenija sociologicheskogo i kul'turologicheskogo znanija [Tekst] / N. Hrenov // Teatr i publika. Opyt sociologicheskogo issledovanija 1960–1970-h godov. – M. : Kanon-Pljus, 2013.

18. Hrenov, N. Tvorcheskij otvet Iosifa Stalina na fone stolknovenija civilizacij: filosofsko-istoricheskij aspekt [Tekst] / N. Hrenov // «Nashe delo pravoe»: strany i lidery v sociokul'turnom i filosofsko-istoricheskom izmerenijah. – SPb. : Izd-vo Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii, 2015. – S. 113.

19. Shukshin, V. Sobranie sochinenij [Tekst] / V. Shukshin : v 9 t. – T. 8. – Barnaul, 2014. – S. 189.