

Н. А. Хренов

Кинематограф 70-х годов в контексте осознания надлома цивилизации

Статья завершает представленные в двух предыдущих статьях размышления автора об истории отечественного кино как части отечественной культуры XX в. Надлом цивилизации рассматривается применительно к советской империи, которая в конце 1970-х гг. шла к своему закату. В центре внимания – амбивалентность, которая характеризовала как эпоху оттепели в начале XX в. (именно так обозначил атмосферу Серебряного века Д. Мережковский), так и эпоху оттепели в середине этого столетия. Надлом цивилизации, показанный через крушение империи и человеческие судьбы, представлен кинофильмом Э. Климова «Агония», где дана анатомия распада некогда сильной власти, а вместе с ней и всего государства. Распад империи, который авторы фильмов связали с фигурой Распутина, предстает и в фильмах И. Квирикадзе и А. Малукова. Замысел фильма В. Шукшина о Разине рассмотрен в связи с тем, что бунтарская стихия в истории возникла как эпидемия. В итоге своих размышлений автор стремится дать ответ на вопрос о том, можно ли фрагментировать историю кино, выделяя в ней десятилетия.

Ключевые слова: кинематограф 70-х, империя, цивилизация, надлом, крушение, Э. Климов, В. Шукшин, Распутин, Разин.

N. A. Khrenov

70-s Year Cinematography in the Context of Understanding the Break of Civilization

The article finishes the author's reflections presented in the two previous articles about history of Russian cinema as parts of Russian culture of the XX century. The break of the civilization is considered in relation to the Soviet empire which in the end of the 1970-s years was approaching its decline. In the center of attention there is ambivalence, which characterized as well as the thaw era at the beginning of the XX century (this is how D. Merezhkovsky designated the atmosphere of the Silver age), and the thaw era in the middle of this century. The civilization break shown through the crash of the empire and human destinies is presented by E. Klimov's movie «Agony», where the anatomy of disintegration of once strong power, and together with it of the whole state is presented. Disintegration of the empire, which the authors of movies connected with Rasputin's figure, is also in I. Kvirikadze and A. Malyukov's movies. The plan of the movie of V. Shukshin about Razin is considered because the rebellious elements in the history arose as epidemic. As a result of the reflections the author seeks to give the answer to the question of whether it is possible to fragment cinema history, allocating decades there.

Keywords: cinema of the 70-s, empire, civilization, break, crash, E. Klimov, V. Shukshin, Rasputin, Razin.

Кинематограф 70-х в контексте осознания надлома цивилизации. Крах советской империи как свидетельство надлома цивилизации.

Та психологическая правда, что содержалась в фильмах о «лишних» людях, созданных в этом десятилетии, трансформировалась в размышления, происходящие уже на ином уровне и, что очень важно, в другом временном контексте. Те образы, что возникли в одно и то же время, а именно в 70-е гг., содержали в себе смыслы, которые следовало разгадывать уже в границах не одного десятилетия. Эти отобранные нами фильмы касались таких комплексов отечественной истории, которые на протяжении этой истории уже не раз воспроизводились и повторялись. Это именно повторяющиеся сюжеты, в которых смыслы следовало постигать в больших длительностях исторического времени. Современность в них постигалась на особой исторической дистанции.

Однако несмотря на историческую дистанцию, эти сюжеты призывались для понимания происходящего уже в наше время, для осознания того момента, который мы и отождествили с 70-ми гг. Несмотря на несходство сюжетов и персонажей, как и воссоздаваемых исторических ситуаций, все эти фильмы говорили об одном и том же – о надломе целой цивилизации, функционирующей столетиями в форме империи. Цивилизации, существующей в особом времени, во времени больших длительностей. С этой точки зрения, тот надлом, что имел место в начале XX в., вовсе не заканчивался с осуществлением революции, в ходе которой новая власть внедряла идею о построении принципиально новой цивилизации, которая возникнет в России, а затем охватит весь мир.

Это предшествующим поколениям казалось, что надлом империи закончился, как вообще закончилась история этой империи. Они верили,

что началась принципиально новая история. Но, как потом оказалось, история российской империи не закончилась, она продолжалась. Она имела продолжение во вновь возникшей культуре Два, империи советского образца, в форме системы, соответствующей, как тогда казалось, идее Маркса. Конечно, надлом и распад царской империи был отрефлексирован. А вот надлом следующей империи – советской, который начался в эпоху оттепели (а эта эпоха воспринималась новым Ренессансом, хотя этот новый Ренессанс был обратной стороной нового декаданса), остался неосмысленным.

Эта амбивалентность характеризовала как эпоху оттепели в начале XX в. (а именно так обозначил атмосферу Серебряного века Д. Мережковский), так и эпоху оттепели в середине этого столетия. Начавшись в эпоху оттепели, надлом империи нового образца продолжался. Это именно надлому в этом значении пыталась противостоять власть в 70-е гг., когда после оттепели наступали заморозки. Таким образом, 70-е гг. следует осмыслить в границах этого, начавшегося еще во втором десятилетии XX в., процесса. Распадалась не только империя, казалось, распадалась цивилизация, российская цивилизация.

Следующая волна оттепели, озаглавленная и принятая с восторгом горбачевской перестройкой, на этот раз не только интеллигенцией, но и широкими массами, тоже ведь не означала ренессанса. Это было продолжением все того же надлома и распада, что в начале 90-х гг. XX в. и произошел. И, кстати сказать, как свидетельствовала ситуация с Украиной во втором десятилетии уже XXI в., распад в начале 90-х явно не закончился и продолжается до сих пор. Вновь, как это имело место в 70-е гг., уже в наше время, во втором десятилетии XXI в., наступают заморозки, перечеркивающие и хрущевскую, и горбачевскую оттепель.

Власть, правда, уже в другом составе, стремится заблокировать надлом цивилизации, отсрочить распад. Этим можно объяснить жесткость запретов. Кажется, что новое возникновение так называемой «полки» снова последует. Если какое-то из предшествующих десятилетий и является нам сегодня более близким, то это именно 70-е гг., когда власть впервые принимает решение по замораживанию процессов надлома и распада цивилизации, блокирует начавшиеся с середины 50-х гг. процессы. Вот почему, как мы считаем, сегодня по-прежнему актуальны все те настроения, которые были характерны для 70-х гг. Вот почему мы, собственно, останавливаем

ся на этом десятилетии, отмечая, что его, как, впрочем, и каждое десятилетие, следует рассматривать в контексте предшествующих и последующих десятилетий.

Чтобы уловить смысл каждого из трех выбранных нами кинематографических замыслов, воспользуемся именно временем культуры, а не социальным временем или временем кратких длительностей. Собственно, каждый из них, и на этом мы будем настаивать, свидетельствовал о стремлении режиссеров осмыслить свое время именно в границах больших длительностей. Каждый из них, несмотря на то, что они были посвящены историческим эпохам (XVII в., как в случае с В. Шукшиным, предреволюционной эпохе, как фильм Э. Климова, или вообще Средним векам, как это получилось у А. Германа), ставил вопрос о том историческом мгновении, в котором находились современники режиссеров. Уход в другие эпохи и культуры был лишь приемом остранения, который позволил бы более свободное высказывание, чем то, которое позволяла цензура.

Может быть, сопротивление, которое власть оказывала реализации этих замыслов, как раз и связано со стремлением каждого из названных режиссеров осмыслить тот отрезок истории, что связан с 70-ми гг., в больших длительностях истории. Смысл, к которому бессознательно должен был прийти каждый из этих режиссеров, обнажал прозрение, касающееся именно этого момента истории – 70-х гг., которые свидетельствовали о повороте истории к вновь возрождаемой имперской установке как единственной возможности противостоять надлому. Таким был не очень удачный «творческий ответ» на продолжение надлома.

Когда Э. Климов ставит «Агонию», то фильм вроде бы, как уже отмечалось, был приурочен к юбилею. Но это отнюдь не юбилейный фильм. Он о кризисе власти, кризисе цивилизации. Он не о начале XX в. с его пассионарным напряжением, а о его финале и соответствующем ему пассионарном спаде. Воссоздавая в фильме распад старой империи режиссер бессознательно имел в виду надлом следующей, уже советской, империи. Конечно, это был диагноз переживаемой ситуации. «От Климова же ждали и требовали, чтобы этот “бред” русской истории со всеми ее вывихами, невероятными сплетениями диковинных судеб, смесью высокого и ужасного был аккуратно и строго разложен по полочкам – в строгом соответствии с вероучением о классовой борьбе, – пишет В. Фомин. – Климов заглядывал в российскую

бездну, а от него требовали партийного букваря» [7].

О чем Э. Климов ставил фильм, который первоначально предполагалось выпустить к юбилею революции? Предполагалось, что он и воспроизведет эти ставшие уже легендой события и будет соответствовать уже сложившимся в стране представлениям о революции. А не тем, скажем, представлениям, которые существовали в сознании русских, покинувших в эти годы Россию. Но так не получалось. Спрашивается, если фильм получился не о революции, так о чем же он получился? Конечно, в том числе, и о революции, точнее, приближающейся революции. Ведь уже случилась первая революция, то есть 1905 г. Но в фильме был взят специфический ракурс.

Режиссер вместе со сценаристами С. Лунгиным и И. Нусиновым решил показать предысторию революции с помощью истории странника Григория Распутина. А почему бы нет, если в предреволюционные годы и в ситуации кризиса Февральской революции имя Распутина гремело, порождая толпы как его почитателей, так и его злейших врагов. А все потому, что он оказался приближенным к царской семье и, следовательно, занимал место, которое, как многим казалось, должны были занимать совсем другие люди. Приближение же к царской семье объяснялось просто. Оказалось, что наследнику царя, у которого была опасная болезнь, мог помочь лишь Распутин, обладающий и в самом деле экстрасенсорным талантом. Несчастливая императрица просто не могла без Распутина обходиться. Будучи верующей, она воспринимала его, в том числе, и в ореоле святости, хотя, конечно, это не тот самый случай.

Но известно, что эта эпоха надлома и распада империи была заряжена мистицизмом. Отец Григорий был наделен и этой аурой. Но, кроме того, Распутин мог предугадывать и предсказывать события. Кстати, он предсказал и смерть Столыпина, который пытался, реагируя на возмущение общества, вернуть Григория туда, где у него была семья, в деревню Тобольской губернии. Он предсказал и смерть царя, и даже собственную смерть. В его способности поверил император и под воздействием жены начал пользоваться советами старца Григория и в таких вещах, которые уже касались политики. Это увеличило число его врагов среди политиков и журналистов. Стремился ли Григорий к этому? Едва ли. Но делал это, уступая просьбам, в том числе, и императора, и императрицы. Одним только советом старца не мог воспользоваться император –

не начинать войну, ибо, как он предупреждал, убитых будет тысячи. История однако развивалась так быстро, что воля императора, как оказалось, ничего не решала. Он и сам становился жертвой.

Но, пытаясь понять место и роль старца Григория в предреволюционные годы, мы пока не даем оценок Григорию Распутину, во всяком случае те, которые будут иметь место в последующих фильмах о Распутине, вышедших уже в 2010-е гг. В них акцент как раз переносится именно на вопрос, кем же на самом деле был Распутин. Что же касается фильма Э. Климова, то режиссер оказался в трудном положении, когда на этот вопрос следовало отвечать. А отвечать было необходимо, ибо в фильме «Агония» Распутин оказался в центре происходящего. Но четкого ответа от Э. Климова ждать не приходится. Да режиссер и сам признавался, что не имел четкой оценки Григория. Говорил режиссер и о том, что его отношение к Распутину в процессе работы над фильмом менялось. В результате четкости в отношении режиссера к Распутину не получилось. Режиссеру необычайно повезло с актером. Не только в драматургическом, но и в исполнительском, актерском плане Распутин сильно выдвинулся в центр, а включенная в фильм хроника, воссоздающая выступления восставших масс, воспринимается каким-то довеском, чем-то второстепенным.

Фигура Григория поражает своей неординарностью, исключительностью и какой-то гипнотически притягивающей иррациональностью. Для советского зрителя это было непривычно, почти страшно. В исполнении актера А. Петренко Григорий получился явно не положительным, а просто страшным и пугающим. Не на последнем плане оказались в фильме и его патологические сексуальные излишества. У Э. Климова получалось так, что перед зрителем предстал не сам Григорий, каким он был в реальности, а тот его образ, что возник в массовом сознании благодаря политикам, таким как, например, Пуришкевич. Он не только произносил в Таврическом общительные речи по поводу старца, но и призывал к его устранению. Вместе с Феликсом Юсуповым и великим князем он будет убивать Распутина.

Таким образом, несмотря на то, что Распутин в фильме Э. Климова оказался на первом плане, фильм все-таки не о Распутине. Так о чем же все-таки фильм Э. Климова? Почему режиссер так яростно защищал этот свой замысел, пробивая его на всех уровнях, и почему запуску фильма не

менее яростно сопротивлялись чиновники? Видимо, ставя режиссеру препоны, они тоже имели какой-то резон. Фильм Э. Климова – это анатомия распада некогда сильной власти, а вместе с ней и всего государства. Это начало той самой смуты, которая в истории российского государства постоянно возникала. И вот, чтобы показать эту самую смуту, режиссер среди возможных ее проявлений представил Распутина как фигуру, с помощью которой можно дать характеристику начавшейся в XX веке в России смуты. Поэтому режиссера меньше всего интересовал старец Григорий как реальный человек. Он показал то, как Распутин воспринимался. А воспринимался он и как центр распада и разврата, и как мистический образ, и как всплеск иррационального, который и притягивал, и одновременно отталкивал. Он был воплощением распространившейся по всей стране смуты, принявшей массовые формы. Для режиссера образ Григория оказался образом самой смуты, ее иррациональным и мистическим ядром.

Поэтому ожидать от Э. Климова понимания того, каким был Распутин на самом деле, не приходится. У режиссера были другие задачи. Он воссоздал разложение империи и начавшуюся смуту. В общем, такой вывод не так уж и расходится с юбилейной установкой. Разве мотив агонии империи, вынесенный в название фильма, так уж и отклоняется от юбилейного фильма? Но дело в том, что, вынося в название фильма слово «агония» и воспроизводя эту агонию, режиссер имеет в виду не столько смуту начала XX в., сколько возможную смуту конца всего этого столетия. Смута конца этого столетия еще не началась. Но Э. Климов – художник, а художник, как известно, тип лиминальный, он обладает пророческим даром. Режиссер ощутил то, что уже носилось в воздухе. Воспроизводя старую смуту, представленную пропагандой в легендарном ореоле, режиссер пытается ее очистить от легендарности. Одновременно он предсказывает возможность новой смуты, способной развернуться по тому же сценарию. Собственно, именно это и чувствовали цензоры, отстаивающие интересы власти. Э. Климов решил задачу, которую перед собой ставил. Он все делал, чтобы более или менее она не расходилась резко с растиражированными представлениями. Свой фильм он заканчивал надписью, подчеркивающей, что все, что было на экране, – лишь предыстория начавшейся революции.

Фильм Э. Климова, показавший Распутина, но не давший его характеристики как человека, стал точкой отправления для последующих обраще-

ний к этой исторической личности. Так, позднее появляются фильмы И. Квирикадзе и А. Малюкова. Эти фильмы, вышедшие одновременно, пытались очистить образ Распутина от сопровождающего его мифа, созданного воображением людей, погружающихся в революционную катастрофу. В этом мифе Распутин предстает как аморальный и циничный монстр и сексуальный маньяк. И. Квирикадзе и А. Малюков как режиссеры нового поколения, для которых миф уже утратил свою гипнотическую силу, попытались разглядеть в Распутине страдающего человека, обладающего уникальным даром и готового прийти на помощь.

Но в этом отношении, пожалуй, более последовательным получился фильм А. Малюкова. Фильм И. Квирикадзе обращает на себя внимание игрой Ж. Депардье, но замысел, сквозная идея или расплывается, или оказывается расхожей, банальной. Да, Распутин предвидел последствия Первой мировой войны и упрашивал Николая II не вступать в нее. Все это так. Но фильм А. Малюкова более интересен с драматургической точки зрения. Он выстраивается как расследование дела Распутина. Фильм А. Малюкова «Григорий Р.» – это фильм, конечно, не о смуте и не об агонии, что является главным в фильме Э. Климова. Все эти вопросы режиссера мало волнуют. Он ставит своей задачей показать, кем же на самом деле был Григорий Распутин, был ли он и в самом деле тем «антихристом», как его называли враги-сектанты и представители официальной церкви – тоже его недоброжелатели, или это был человек, наделенный чертами святости.

Поэтому в название фильма он выносит имя Распутина, а главным героем делает следователя, которому сам Керенский дает задание – провести исследование и доказать, что Распутин – лжец, распутник, террорист и немецкий шпион. Расследование длится восемь серий. В процессе этого расследования следователь убеждается, что Распутин – русский человек, что в каждом русском есть такой Распутин. Поэтому его не забудут. Об этом и будет доложено Керенскому, получающему не тот результат расследования, который ему был нужен, чтобы использовать в необходимой новой власти пропаганде. Так, образ Распутина получается реабилитированным: в нем уже отсутствует нечеткость образа, характерная для фильма Э. Климова. Хотя очевидно, что, по сравнению с фильмом Э. Климова, фильм А. Малюкова проигрывает. Да и цель у А. Малюкова была иной. Э. Климов, обращаясь к Распутину, прозревал судьбу российской цивили-

зации. А. Малюков и его сценаристы пытались понять Распутина как человека и только.

Итак, сверхзадачей трех кинематографических замыслов было ощутить и понять это десятилетие в историческом времени. Но ведь что это означает? Это означает новый взгляд на те события предшествующей истории, смысл которых, казалось бы, давно устоялся и стал весьма однозначным. В самом деле, зачем Э. Климову нужно было возвращаться в начало XX в., к той предреволюционной действительности? Ведь, возвращая к предыстории революции 1917 г., его фильм явно не создавался как апологетический по отношению к революции. Самое главное – это то, что из этого фильма вычитывается и что, собственно, выносится режиссером в название, – это анатомия кризиса власти, представители которой бессильны что-либо сделать, чтобы исторической стихии противостоять. Поэтому этот фильм и сделан в особом, нервном ритме. Как будто действие происходит на уходящем под воду вместе с людьми «Титанике». Этим «Титаником» оказывается не только здание, в котором расположились министры – силовики или даже две российские столицы, а вся вышедшая на площадь Россия. Не случайно действие в фильме все время разрезается вставками из хроники, запечатлевшей массовые выступления.

Зачем режиссеру понадобилась эта мысль, которую он ставит своей целью донести до зрителя? Может быть, им движет не до конца осознанное стремление провести параллель между 1910-ми и 1970-ми гг. XX в. Для Э. Климова застой означал не просто временную остановку в движении социальных сил, а надлом возводимой на протяжении нескольких десятилетий государственной утопии, но так и не возведенной и клонящейся к своему полному краху. Леонид Брежнев вместе со своими партийными идеологами оказался таким же беспомощным и бессильным, каким в фильме Э. Климова изображен царь Николай II. В фильме Э. Климова есть весьма показательный эпизод, когда застегнутый на все пуговицы и не выдающий своего волнения и беспокойства царь неожиданно вскидывает винтовку, начиная стрелять по воронам. Это, по сути, бунт беспомощного человека против того фатализма, той обреченности, которая связывает его по рукам и ногам. Он ощущает себя беспомощным перед назреванием того взрыва, что становился уже реальным и затрагивающим всю цивилизацию. В создавшейся ситуации что бы он ни сделал, все оказывается неудачным и ничего уже невозможно изменить. Остается одно – верить в чудо. Тем более, что рядом ока-

зывается человек, который и в самом деле способен это чудо продемонстрировать. На этом фоне всеобщей обреченности фигура экстрасенса – сектанта, хлыста Григория Распутина вырастает в гигантского монстра – символ ухода в мистический мир и полного разрыва с реальностью.

Ощущение полного исторического тупика, посетившее Россию в начале XX в., когда распалась империя, вновь, уже в 70-е гг., становится актуальным. Ведь о чем, собственно, свидетельствует застой этого десятилетия, как не о полной растерянности. Продолжать задуманные и уже, казалось бы, реализуемые реформы оказалось невозможным. Оставалось одно: гальванизировать империю, с помощью которой еще какое-то время удастся распад задержать. Власть решает вернуть и сохранить то состояние, которое имело место в сталинскую эпоху. Но, конечно, это состояние, оказавшееся возможным благодаря очередной пассионарной вспышке, уже не вернуть. Силы растрачены.

Тем не менее возвращение казалось выходом. Но разгадывая смысл поворота, начавшегося с конца 60-х, люди России оценивали его трезво. Вот как на этот поворот отреагировал А. Солженицын. «Надо теперь жестко выбрать: между империей, губящей прежде всего нас самих, – и духовным, и телесным спасением нашего же народа. Все знают: растет наша смертность, и превышает рождения, – мы так исчезнем с Земли! Держать великую Империю – значит вымертвлять свой собственный народ. Зачем этот разнопестрый сплав? – чтобы русским потерять свое неповторимое лицо? Не к широте Державы мы должны стремиться, а к ясности нашего духа в остатке ее. Отделением двенадцати республик, этой кажущейся жертвой, – Россия, напротив, освободит сама себя для драгоценного внутреннего развития, наконец обратит внимание и прилежание на саму себя» [5].

Продолжать задуманные и уже, казалось бы, реализуемые реформы оказалось невозможным. Но еще более невозможным представлялось и возвращение к сталинской империи. Уже распад царской империи угрожал чему-то более серьезному, что может представлять опасность для выживания целого народа, а именно, российской цивилизации. Постреволюционная эпоха, казалось, свидетельствует о возможности и способности этот распад цивилизации преодолеть Правда, на какое время и какой ценой. Ценой возвращения не только к империи в ее традиционной русской, то есть романовской форме, а к ее архетипу – империи византийского образ-

ца. Возведение этой империи привело к тому, что были похоронены все прогрессивные идеи не только русских западников, но и русских славянофилов, которые, как известно, не любили государство в его имперской форме и не жаловали его создателя Петра Первого.

И коль скоро это было так, то оттепель пыталась реабилитировать идеалы революционеров первого призыва, которые еще не были извращены организацией концлагерей и многочисленными жертвами. Хотя следует сказать, что эта возвращаемая романтизация революции длилась недолго. Фильмы на революционную тему, в том числе и очень талантливые, уже не смотрелись. Когда Н. Михалков проявит интерес к революционной теме и поставит фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих», то он эту тему уже будет воспроизводить в соответствии с приемами вестерна, точнее, поэтикой авантюрного повествования.

Почему такая напряженность возникла именно в 70-е гг.? Почему такое стремление художников высказаться, высказаться о том, что они считают самым главным, и одновременно такое упорное противостояние представителей государственных учреждений, которые с преувеличенным вниманием просвечивали каждую деталь, каждое слово, которые, им казалось, говорили о том, о чем говорить нельзя. Очевидно, что эта ситуация наступает после периода оттепели, когда начинается серьезный разговор о человеке, стране, о народе. Но ведь этот разговор был неизбежен, поскольку становилось ясно, что идея социализма себя изжила. Ее утопичность стала очевидной именно в этот период.

Социализм, который имел до этого сакральные коннотации, впервые стал восприниматься утопией. Утопией, стоившей жизни миллионам людей. Пришло время эту утопию осознать как трагедию. Все три замысла, о которых мы говорим, как раз и возникли в результате этого сдвига в сознании. Причем, не только в индивидуальном сознании творцов, но и в массовом сознании. Конечно, настроения, связанные с массой, не всегда оформляются в четкие логические формулы, оставаясь на бессознательном уровне. Но искусство на и существует, чтобы четко выговаривать то, что в обществе присутствует в бессознательном состоянии.

Эти три замысла как раз и должны были осуществить функцию прояснения новой, то есть постутопической ситуации. Утопию необходимо было осознать как трагедию. Поскольку идеология еще существовала, то честного и открытого разговора не получалось. Художники прибегали

к обходным путям. Так, возвращаясь в предреволюционную эпоху, Э. Климов проводил параллель между кризисом власти в начале XX в. и той ситуацией, что имела место в постоттепельную эпоху. Так, обращаясь к Степану Разину, В. Шукшин проводил параллель между XVII в. и опять же последними десятилетиями XX в. Его интересовало крестьянство, которое и в XVII в., проявив сопротивление по отношению к власти, по сути, предало своего вождя и снова добровольно впало в рабство. Так, А. Герман пытался провести параллель между тем, что имело место в первой половине XX в. (революции, гражданские войны, мировые войны и т. д.) и Средневековьем, пытаясь воскресить некогда уже проведенную Н. Бердяевым параллель.

То, что художники, которых увлекала волна оттепельной гласности, созрели для серьезного разговора о судьбе народа, страны и власти, понятно. Но почему такое яростное сопротивление этому стремлению поставить происходящему точный диагноз, поставить так, чтобы это было ясно всему обществу, оказывали чиновники? Можно ли если не оправдать, то хотя бы объяснить это яростное сопротивление рыцарей власти, применявших немыслимые способы, чтобы заткнуть художникам рот? В бюрократических кабинетах имела место настоящая война. Об этом, например, свидетельствует вопрос С. Лунгина, заданный Э. Климову после очередной битвы у министра кинематографа: «Это же гестапо! Как ты это выносишь?» [3].

Чиновники скрывали правду, которая, будь она высказанной, многих повергла бы в пессимизм и отчаяние, усилила бы в обществе танатологические настроения. Все дело в том, что происходящее необходимо осмысливать на разных уровнях. Обычно, когда пытаются это столкновение художников с чиновниками объяснить (для многих художников это оборачивалось запретом снимать фильмы, как это получилось с А. Аскольдовым, да и многими другими), описать, истолковывают его, лишь используя политическую терминологию. Все стрелы негодующих направлены в сторону власти, то есть в ее служителей, которые были рыцарями государства, а его сегодня принято считать тоталитарным.

Правда, мы предпочитаем ту разновидность государства, что имела место в первой половине XX в. называть империей. Это была империя византийского типа, упакованная в марксистскую терминологию и представлявшая собой реставрацию старой империи, которая бессознательно

возрождались. Конечно, империя в ее новом варианте распадалась, а лидеры, свято верившие в ее ценности, начали один за другим уходить из жизни. Еще немного, и можно было делать заключение: империя приказала долго жить. С приходом М. Горбачева империя с грохотом обрушилась. Ее обрушение тоже было упаковано в соответствующую терминологию (ускорение, новое мышление, перестройка и т. д.).

Но обвал ощущался уже с конца 60-х. Это и беспокоило художников. Причем, ведь нельзя утверждать, что это не беспокоило и чиновников, которые как могли (а им приказано было мочь) стояли на страже империи. Проблема, однако, заключается в том, что осмыслить происходящее с помощью политической терминологии невозможно. Происходящее следует осмыслять еще на уровне цивилизации или культуры. Жизнь людей ведь не исчерпывалась империей как политическим строем. То, что империя приказала долго жить, что она должна уйти в прошлое, понятно. Рано или поздно все империи себя изживают и кончаются. Многие из них к XX в. канули в лету. Должна уйти в прошлое и империя, выстраиваемая, якобы, по марксовской модели. Но ведь люди жили и будут продолжать жить не только в империи. Под политическим строем всегда улавливается еще и история российской цивилизации или, как выражался Н. Данилевский, российский культурно-исторический тип. Россия как тип цивилизации имеет, как и все другие цивилизации, особый ритм, свой возраст и свои фазы. Как утверждал Л. Гумилев, свой пассионарный потенциал Россия потратила еще в войнах Петра Первого и Екатерины Второй.

Следовательно, в XX в. она переживает эпоху надлома. А это, если выражаться языком Шпенглера, критический возраст в биографии культуры. Вот этот надлом – самое серьезное, что следовало осмыслить, но осмыслить уже не на политическом уровне, на котором, как правило, осмысливают опыт искусства 70-х. Спасать нужно было не империю (она уже себя изжила, а идея социализма лишь продлевала ее срок). Нужно было думать о судьбе России как типе цивилизации. Но вот ведь какой парадокс: российская цивилизация всегда существовала в формах империи. Это объясняется тем, что эта цивилизация включала в себя множество этносов и народов, каждый из которых продолжал развиваться и со временем достигать высокой степени самосознания. Вспомним случай с фильмом А. Кончаловского «Первый учитель», который был запрещен в Средней Азии, или с фильмом С. Параджанова на Киевской студии.

Социализм, взятый Российской империей на вооружение и рассматриваемый как спасительное средство, был удобен, ибо идеи социализма имели коллективный смысл, но при этом этот коллективный смысл возникал не на национальной и этнической основе. С помощью идеи социализма как идеи коллективизма можно было продлевать срок существования империи, что до эпохи оттепели и происходило. Но после оттепели спасти империю уже не было возможности, ибо социализм был осознан как утопия. Но как быть, ведь российская цивилизация всегда существовала в форме империи. Распад империи не мог не затрагивать и цивилизацию. Начавшись, процесс распада империи распространялся и на цивилизацию.

Защищая ценности империи, чиновники тем самым старались продлить срок цивилизации, затормозить ее распад. Это не означает, что они осознавали происходящее на уровне цивилизации. Они бились за идеи социализма, выжигая и истребляя все, что от этой идеи отклонялось. Они бились за коллективное вне национального. Но без национального самосознания того или иного народа не бывает. Крах социализма подрывал основы империи, а крах империи остро ставил вопрос о судьбе российской цивилизации. Когда-то Шпенглер проводил параллель между надломом античной и надломом западной цивилизации. Он сформулировал: когда погибал Древний Рим, он об этом не знал. Да и вопрос смерти античности растянулся, как показал Э. Гиббон, на много веков. Что касается Запада, продолжал Шпенглер, то мы, прибегая к параллели с античностью, свою судьбу уже знаем.

Вот это знание и посетило наших художников. Не следует думать, что им было все ясно. Совсем нет. Но уже сама тревога, во власти которой они оказывались, позволяет судить о том, что 70-е гг. сложно локализовать и исключать из «биографии культуры», а она распадается не на десятилетия, а на столетия. Сопоставление ситуации застоя 70-х с предреволюционной эпохой, то есть с 1910-ми годами, конечно, осознавалось не всегда. Этот смысл зрителю нужно было вычитывать самому. В кабинетах чиновников этот смысл вычитывался без труда. Потому и требовали постоянных доработок и исправлений, а когда режиссеры на них реагировали, фильмы все равно отправлялись на «полку», поскольку то, что волновало режиссеров, скрыть было невозможно. То общество, которое создавалось десятилетиями, на протяжении всего истекшего столетия должно было уйти в прошлое. Оно оказалось в полном

тупике. Агония царской империи ориентировала на вычитывание из фильма агонии как реальности уже 70-х гг., хотя далеко не всеми это осознавалось.

Вернемся снова к замыслу В. Шукшина, в котором было не меньше аллюзий и который пугал власть активизацией народной стихии или народного бунта – бессмысленного и беспощадного. Эта бунтарская стихия, как эпидемия, в истории постоянно возникала, распространялась, захватывала массу и так же неожиданно стихала, как будто ее и не было. Конечно, в России эта стихия была реальной в первые два десятилетия XX в. Не случайно когда исследователи касались активизации этой стихии, они употребляли выражения «разиновщина» и «пугачевщина». Да, это настроение и предшествовало революции 1917 г. и ее сопровождало.

Спрашивается, почему же В. Шукшин об этом вспоминал в 70-е гг. и довольно длительное время с этой идеей жил? Он был прямо-таки одержим ею, пробивая свой замысел, постоянно перерабатывая сценарий. В этом была не только уступка чиновникам. Но как бы он свой сценарий не шлифовал, то, что его волновало, как волновало и Э. Климова, скрыть было невозможно. Это лежало на поверхности. Из Степана Разина невозможно было сделать большевика и коммуниста, потому что, ставя перед собой задачу разрушения государства, большевики сами заразились имперским комплексом. Образ Разина связан с несовместимостью царя и народа, потому что царь – это империя.

У В. Шукшина Разин постепенно приходит к мысли о том, что дело не в жестокости воевод и князей и даже не в воле царя (как мы знаем по фильму Э. Климова, в иных ситуациях бессильным оказывался сам царь), а в государственной системе. Шукшинский Разин не сразу, но понимает, что за тем, что скрывается за давящей темной силой, стоят отнюдь не бояре и воеводы или даже митрополит. «Короче всего его ярость влагалась в слово – “бояре”. Но когда сам же он хотел вдуматься – бояре ли? – понимал: тут как-то не совсем и бояре. Никакого отдельного боярина он не ненавидел той последней искупительной ненавистью, даже Долгорукого, который брата повесил, даже его, какой ненавидел ту гибельную силу, которая маячила с Руси. Боярина Долгорукого он зашиб бы при случае, но от этого не пришел бы покой, нет. Пока есть там эта сила, тут покоя не будет, это Степан понимал сердцем. Он говорил – “бояре”, и его понимали, и хватит. Хватит и этого. Они собаки, во многом и многом виноваты: стыд потеряли, свирепеют от жадно-

сти... Но не они та сила. Та сила, которую мужики не могли осознать и назвать словом, называлась – государство» [9].

В. Шукшин не раз подчеркивал, что его прежде всего интересуют судьбы крестьянства, его история. Но, как он уточнял, в России, где большинство населения – это крестьяне, они являются синонимом народа. «А если еще помнить, что в двадцатые годы в нашей стране было, наверное, восемьдесят процентов крестьян, подавляющее большинство, то есть можно говорить о народе, почти о народе» [8, с. 191]. Он также повторял: хотя он обращается к XVII в., его интересует XX в. Он обращается именно к этому веку, к крестьянству XX в. Что такое произошло в XVII в. с крестьянством? На этот вопрос В. Шукшин отвечает так: «На Руси тогда начиналось закрепощение крестьянства. Оно разбежалось, оно искало заступников, оно оборонялось всячески от боярства, которое шло по переднему плану, и от закабаления» [8, с. 191].

Но XVII век – это еще и начало империи. «Тишайший» много строил, собирал, заводил, усмирал... – читаем мы в романе “Я пришел дать вам волю”. – Придет энергичный сын, и станет – империя; однако все или почти все – много – было готово к тому. Ведь то, что есть суть и душа империи – равнение миллионов на фигуру заведомо среднюю, унылую, которая не только не есть личность, но и не хочет быть ею, из чувства самосохранения, – с одной стороны, и невероятное, необъяснимое почти возникновение – в том же общественном климате – личности или даже целого созвездия личностей ярких, неповторимых – с другой стороны, ведь все это, некоторым образом, было уже на Руси при Алексее Михайловиче, но только еще миллионы не совсем подравнялись, а сам Алексей Михайлович явно не дотянул до великана» [8, с. 228].

Позднее с Брежневым вышла такая же ситуация. Как некоторые утверждают, как человек он был вовсе не жестокий, но дело вовсе не в нем, а в той системе, во главе которой он волею судьбы оказался и установкам которой он сам должен был подчиняться. Брежнев не принадлежал к политикам, способным дать такой «творческий ответ», который бы выводил Россию из тупика. Возвращая прежнее и сохраняя его, он тем самым еще больше приближал распад, не преодолевая его.

Наконец, может быть, еще более не ко двору приходился замысел А. Германа, который, видимо, намного опережал время и, будь он в 70-е гг. поставлен (хотя в это трудно поверить), едва ли мог быть понят. Ведь если авангард общества –

интеллигенция еще была готова вынести недвусмысленный приговор государственной утопии (хотя не следовало бы это преувеличивать, поскольку в горбачевскую эпоху, когда империя окончательно развалилась, шестидесятники растерялись, что и послужило поводом для их критики), то масса в целом к переоценке всех ценностей еще не была готова.

Может быть, смысл фильма «Трудно быть богом» по-настоящему прочитывается намного позднее, чем в 70-е гг. Чтобы ощутить этот смысл, нужна дистанция по отношению к тому, что в России в первой половине XX в. произошло. Ведь, по сути, изображенное Стругацкими представляло то, что было пережито в период революции и в последующую эпоху. У них Румата пытается помочь «грамотеям», скрывающимся от серых штурмовиков. У Стругацких Арканар – это именно империя, в которой господствует главарь серых рот, диктатор дон Рэба, окруженный шпионами и осведомителями. Ему известно все, о чем говорят и думают его подданные. Он сознательно натравливает на ученых всю серость в королевстве и вообще он решает задачу: истерять культуру.

Румата получает задание отыскать исчезнувшего доктора Будаха. Собственно, в этом и заключается интрига романа. Не то фильм. Сюжет в фильме растворяется в мириадах деталей. Но разве не такого рода преследование имело место в первой половине XX в.? Разве не уничтожало «грамотеев» или не отправляло их в эмиграцию большевистская власть? Так что, несмотря на вымышленную планету, на которой разворачивается действие фильма А. Германа, все равно ведь ситуация оказывается весьма узнаваемой.

С другой стороны, у А. Германа реконструкция Средневековья может восприниматься и той, пока еще недостаточно проявившейся реальностью, которая наступает в финале революционного столетия, когда начинают разочаровываться в революционных идеалах, но, с другой стороны, и не обретают спокойствия и порядка, извлекая из истории весь комплекс накопившихся обид и начиная за них друг другу мстить. В этом случае народы снова оказываются во враждебных отношениях и в ситуации войны. Короче говоря, в этом фильме А. Герман позволяет себе такой визуальный комментарий к образу XX в., который когда-то, еще в 20-е гг., всплыл в сознании философа Н. Бердяева, назвавшего свою книгу «Новое Средневековье».

Вместо заключения

Возвращаясь к традиционной методологии исследования истории кино: так можно ли фрагментировать эту историю, выделяя в ней десятилетия?

Итак, за теми замыслами, что всплывали в сознании Э. Климова, В. Шукшина и А. Германа, оказывается один и тот же исторический комплекс, к которому течение истории постоянно возвращает. Получается, что какие бы события ни случались в социальной истории, за ними прочитывается один и тот же повторяющийся смысл. Он заключается в стихийном сопротивлении власти. По сути, это то, что Л. Гумилев подразумевает под пассионарной вспышкой. Такая вспышка произошла еще в XVII в., то есть в эпоху, которую отечественные историки всегда называли смутой. Она проявила себя в восстании Степана Разина. Какой бы сильной власть в эту эпоху ни была, она все же испытала растерянность. В то время империя в России еще не успела обрести свои окончательные формы, но она уже спровоцировала народный бунт, сопротивление. Конечно, это был переходный период, а в переходный период власть всегда осознает непрочность. Не случайно за этим переходным периодом навсегда закрепилось слово «раскол».

У В. Шукшина Степан Разин шлет послов к высланному царем Алексеем Михайловичем опальному патриарху Никону в Ферапонтов монастырь. Оппозиция царю имеет место не только в среде казаков, крестьян и городских низов, но и в среде служителей православной церкви. Однако, несмотря на экстремальную ситуацию перехода, в XVII в. Россия еще обладала переизбытком пассионарной энергии. Ее следовало направить в имперское русло, что и было сделано Петром Первым. Ведь, по сути, на том отрезке истории, которую обычно называют петербургской Россией, было предпринято очередное в российской истории возведение «третьего Рима». Создаваемая Петром Первым по западным лекалам российская империя была, как отмечал Ю. Лотман, очередной попыткой возведения «третьего Рима» [4].

Петру это удалось сделать, поскольку в средневековой Руси произошло накопление пассионарной стихии. Но, как отмечал Л. Гумилев, уже при Петре Россия вступает в эпоху, позволяющую фиксировать угасание пассионарной энергии [2], что со временем и приведет к надлому и распаду империи. Это и воспроизведет в своем фильме Э. Климов. Однако вот ведь что интересно. Окончательного

«заката» имперского комплекса во втором десятилетии XX в. вместе с революцией все же не произошло. На рубеже XIX–XX вв. на арену истории выходили такие массовые стихии, которые в предшествующей истории проявить себя еще не могли. Этот сохраняющийся в деревенской средневековой форме потенциал должен был себя изжить. В первых десятилетиях XX в. он изживает себя в формах «разиновщины».

По сути, в этот период в истории произошло возвращение к активизации антиимперского комплекса, уже имевшего место в XVII в., в эпоху смуты. Правда, эта смута втягивала в себя гораздо более широкие массы, чем это имело место в XVII в. Но этот народный бунт, что проявил себя в 1900–1910-е гг., заканчивался тем же, чем он закончился и в XVII в. От собственного бунта масса очень быстро уставала и падала перед представителями власти на колени. В общем, в начале XX в., как и в XVII в., проигрывался все тот же комплекс, смысл которого был сформулирован Ф. Достоевским в его знаменитой «Легенде о великом инквизиторе».

Эта тема привлекла к себе и В. Шукшина. Проблема заключается в том, что в 70-е гг. Россия, восстановив империю в ее коммунистических формах, оказалась в такой же ситуации, в которой она была и в XVII в. и в начале XX в. Но к этому времени пассионарная энергия оказалась уже исчерпанной. Тот мятеж, который Никите Хрущеву пришлось устранять, – мятеж, возникший среди рабочих в Новочеркасске, не получил широкого резонанса. Он не перерос в очередную смуту. Но предпосылки возникновения смуты все же были. Повод и причины были. Масса была готова реализовать все тот же повторяющийся комплекс, обычно обозначаемый как «разиновщина».

Что же происходит в таких случаях, когда ситуация предрасполагает к очередной «разиновщине», а пассионарная энергия оказывается к этому времени потраченной? Происходит то, что это изживание разиновского комплекса разворачивается не в непосредственных, а в косвенных, то есть игровых формах. Такое изживание очередной вспышки *ressentiment* происходит в художественных формах. Собственно, именно это и ощутил В. Шукшин, предпринявший роман «Я пришел дать вам волю» и стремящийся поставить по этому сюжету фильм. Именно ему было дано ощутить, что нарастающее сопротивление власти вновь угасает.

Когда-то А. де Токвиль сформулировал, что революция происходит не тогда, когда давление власти приобретает гипертрофированные формы,

а когда народу удается ощутить ослабление этого давления и сделать глоток свободы. Но ведь в хрущевскую эпоху, кажется, это и произошло. Произошло, да не совсем. Да, начальство ушло (вспомним снова в связи с этим знаменитое разиновское сочинение «Когда начальство ушло», выразившее дух очередной в российской истории «оттепели», что имела место в царствование Николая Романова), но его возвращение началось именно в 70-е гг. На это и реагировал В. Шукшин, вызывая из небытия своего Разина. Пытаясь заново воссоздать разиновщину XVII в., В. Шукшин подтверждал мысль В. Топорова, которую ученый высказывал в 80-е гг. прошлого века, а именно мысль о созвучности происходящего в XX в. тому, что происходило в России в XVII в. [6].

Если В. Шукшин возвращал в XVII в., то Э. Климов возвращал к имевшей место в эпоху Николая Романова очередной в российской истории «разиновщине». По сути дела, это все один и тот же повторяющийся в российской истории социально-психологический комплекс. Но ведь к этому комплексу имеет отношение и фильм А. Германа, пусть в нем и воспроизводится уже вроде бы не имевшая место в российской истории ситуация. Все равно ведь, несмотря на разворачивающееся на другой планете действие, зритель понимает, что оно имеет отношение к российской ситуации. В обобщенной, иносказательной форме в нем как бы предстает весь драматический XX в., причем, в отечественном его варианте. Во всяком случае именно это и вычитывается в повести Стругацких.

Что же касается фильма А. Германа, то запоздавшая реализация этого замысла, видимо, вобрала в себя смыслы, которые, может быть, в раннем замысле не предусматривались. Сегодня события повести Стругацких в интерпретации А. Германа воспринимаются уже не только в соответствии с ассоциациями, касающимися российской истории. Очевидно, что столь детальное воссоздание Средневековья в духе Босха связано со стремлением представить происходящие процессы как универсальную картину мира в целом, что, разумеется, имеет под собой основание.

Таким образом, анализируя три замысла отечественных режиссеров, мы попытались воссоздать имевшую место в кинематографе 70-х гг. творческую атмосферу. Нам остается лишь снова вернуться к методологическому аспекту и повторить, что эти замыслы позволяют интерпретировать логику кинематографической жизни в соответствии не с линейным, а с циклическим

принципом. Но, утверждая это, мы подводим нашего читателя к мысли о том, что циклические ритмы времени как раз и являются ритмами времени культуры. К каким бы новым уровням развития социума ни стремилась политика государства, ориентируясь на рожденные в сознании философов модерна XVIII в. мыслительные формулы прогресса, история все равно постоянно возвращает к исходной точке истории. Но это возвращение происходит именно на уровне культуры, а не социальной истории.

Вот почему в российской истории XX в. 70-е гг. трудно обособить от других десятилетий. Их связь с предшествующими эпохами трудно разорвать. Но, собственно, это касается не только исторических процессов, но и художественного сознания. Оказываясь логикой функционирования культуры, логика «вечного возвращения» накладывает печать и на творческие процессы в кинематографе. Те смыслы, что заложены в конкретных фильмах, можно прочитать, лишь включая каждое из десятилетий, в том числе, и 70-е гг., в общую логику движения культуры. Все это свидетельствует о существовании в российской истории той логики, которую в своей версии истории России проследил А. Ахиезер [1], логики, в соответствии с которой эта история постоянно возвращается к исходной точке.

Библиографический список

1. Ахиезер, А. Россия: Критика исторического опыта [Текст] / А. Ахиезер. – Т. 1. От прошлого к будущему. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 1997.
2. Гумилев, Л. «Меня называют евразийцем...» [Текст] / Л. Гумилев // Наш современник. – 1991. – № 1. – С. 141.
3. Климов, Э. «Я сам выбрал свой удел...» [Текст] / Э. Климов // Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы : документы, свидетельства, размышления. – М. : Материк, 1996. – С. 186.
4. Лотман, Ю., Успенский, Б. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) [Текст] / Ю. Лотман, Б. Успенский // Лотман

Ю. Избранные статьи : в 3 т. – Т. 3. – Таллинн, 1993. – С. 201.

5. Солженицын, А. Как нам обустроить Россию [Текст] / А. Солженицын // Солженицын А. Публицистика. – Т. 1. Статьи и речи. – Ярославль, 1995. – С. 512.

6. Топоров, В. Московские люди XVII века (К злобе дня) [Текст] / В. Топоров // Philologia slavica. К 70-летию академика Н. И. Толстого. – М., 1993.

7. Фомин, В. «На братских могилах не ставят крестов...» [Текст] / В. Фомин // Искусство кино. – 1991. – № 8. – С. 26.

8. Шукшин, В. Собрание сочинений : в 9 т. [Текст] / В. Шукшин. – Т. 8. – Барнаул, 2014. – С. 191.

9. Шукшин, В. Я пришел дать вам волю [Текст] / В. Шукшин // Шукшин В. Собрание сочинений : в 9 т., Т. 4. – Барнаул, 2014. – С. 133.

Bibliograficheski spisok

1. Ahiezer, A. Rossija: Kritika istoricheskogo opyta [Tekst] / A. Ahiezer. – T. 1. Ot proshlogo k budushemu. – Novosibirsk : Sibirskij hronograf, 1997.
2. Gumilev, L. «Menja nazyvajut evrazijcem...» [Tekst] / L. Gumilev // Nash sovremennik. – 1991. – № 1. – S. 141.
3. 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. : Materik, 1996. – S. 186.
4. Lotman, Ju., Uspenskij, B. Otvuki koncepcii «Moskva – Tretij Rim» v ideologii Petra Pervogo (K probleme srednevekovoj tradicii v kulture barokko) [Tekst] / Ju. Lotman, B. Uspenskij // Lotman Ju. Izbranye stat'i : v 3 t. – T. 3. – Tallinn, 1993. – S. 201.
5. Solzhenicyn, A. Kak nam obustroit' Rossiju [Tekst] / A. Solzhenicyn // Solzhenicyn A. Publicistika. – T. 1. Stat'i i rechi. – Jaroslavl', 1995. – S. 512.
6. Toporov, V. Moskovskie ljudi HVII veka (K zlobe dnja) [Tekst] / V. Toporov // Philologia slavica. K 70-letiju akademika N. I. Tolstogo. – M., 1993.
7. Fomin, V. «Na bratskih mogilah ne stavjat krestov...» [Tekst] / V. Fomin // Iskusstvo kino. – 1991. – № 8. – S. 26.
8. Shukshin, V. Sobranie sochinenij : v 9 t. [Tekst] / V. Shukshin. – T. 8. – Barnaul, 2014. – S. 191.
9. Shukshin, V. Ja prishel dat' vam volju [Tekst] / V. Shukshin // Shukshin V. Sobranie sochinenij : v 9 t., T. 4. – Barnaul, 2014. – S. 133.