

**ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА
(НА МАТЕРИАЛЕ «НОВОГО» КИНО РОССИИ)**

Статья посвящена судьбе традиционных для русской культуры ценностей в сложившейся социокультурной ситуации. Аксиологический подход к современным реалиям позволяет осознать, что переживаемое нами состояние культуры означает не уничтожение ценностей, но их переоценку. Трезво оценивая негативный опыт, нельзя не замечать и противостоящий ему — позитивный. В частности, в современном киноискусстве обозначилась тенденция понимания творчества как самопознания, подчас болезненного и горького. Рамками журнальной статьи обусловлено внимание к самому острому и малоизученному феномену отечественного кинематографа — «новому» кино России. И «традиционалистов» (В. Пичул «Небо в алмазах», С. Овчаров «Про Федота-стрельца») и новейших «постмодернистов» (Р. Качанов «Даун Хаус») объединяет одно ценное качество — мужество пользоваться собственным умом.

Духовный потенциал русской культуры

События русской истории предопределили динамику русской культуры, которая, в известном смысле, может быть охарактеризована как катастрофическая.

Что имеется в виду в данном случае? В первую очередь то, что каждый раз переход от одного этапа исторического развития к другому сопровождался переломом, полным либо частичным разрушением старого жизненного уклада, и уже на развалинах, из обломков старого, начинали возводить новое государственное здание. Следовательно, и реформы (экономические, политические, общекультурные), необходимые при таком переустройстве, не всегда были итогом естественно-эволюционного развития, нередко привносились и насаждались сверху, начиная с образования первого центра русской государственности — Новгорода (Новгородской Руси) в середине IX века и приглашения на княжение варяга Рюрика «со дружиною». Дальнейшее присоединение (захват) Киева, положившее начало образованию Киевской Руси, и великий исторический выбор Владимира в 988 году, предопределивший переход от патриархально-языческого уклада к христианской цивилизации, были, прежде всего, государственным выбором князей. Более же чем двухсотлетнее монгольское иго и последующее собирание земель вокруг Москвы и, по выражению А. Солженицына, «буйный смерч Петра»¹ не только выкристаллизовали идею сильной государственности, но и обозначили трагический для России разрыв «верхов» и «низов», «просвещения» и «почвы», патриархально-русского и новоевропейского.

Разрыв между этнической и национальной культурами многое предопределил в последующем развитии всей страны. Так, в советский период русской истории, беспрецедентный по жестокости к своему собственному народу, борьба со «старым», разрушение «старого», уничтожение «старого» может быть понято

как логическое следствие и крайнее выражение этого разрыва.

Названные (и неназванные) особенности русской истории — в основе формирования национального характера и ценностного сознания, парадоксально соединивших в себе начала, казалось бы, несоединимые.

Известная противоречивость русского характера проявляет себя в способности жертвовать собой во имя общегосударственных целей и, одновременно, в неукоренности в общественном бытии ценностей индивидуально-личностного начала; в ориентации на идеалы соборности и известной национальной и конфессиональной обособленности, доходящей, порой, до ксенофобии; в преобладании коллективного (общинного) сознания, практике коллективного (общинного) землепользования и трагическом «неумении» обустроить собственную землю; в мечте о «сильной руке» и, наконец, неудержимом стремлении к воле, нередко оборачивающемся разрушительными бунтами, анархическим беспределом, бесовщиной.

Возможно ли при столь катастрофической динамике русской культуры и столь парадоксально противоречивом характере русского человека говорить о культурной преемственности и сохранении созидательной ценностной доминанты?

Да, историческая судьба России обусловила ее движение в сторону жесточайшего централизма и деспотизма, и до сих пор «не разрешена еще проблема русского национального характера, ибо доселе он колеблется между слабостью и высшим героизмом»³. Но стихия народной жизни, изначальная (языческая) близость к природе, с одной стороны, и усвоение христианских и гуманистических ценностей, с другой, потребовали создания неких надгосударственных институтов, внутренних механизмов для спасения индивидуального человека от Молоха неограниченной государственной власти. Таким «механизмом» спасения, своего рода противовесом, и становится литература (ее глубинная связь с фольклорной и православной

традицией еще никем не оспорена), явленная как синтез лучших сторон русского человека в его духовном движении.

В классической литературе XIX века и многим ей обязанной религиозной философии Серебряного века определились с наибольшей силой базовые ценности русской культуры. В XX веке — эпохе беспрецедентных культурных разломов — кинематограф, чья связь с предшествующим искусством, особенно с литературой, очевидна, становится одним из главных явлений советской культуры (среди искусств — доминантным), не только сохраняющим (при всех известных потерях) эти ценности, но и переосмысливающим их, и порождаящим каждый раз заново. Фильмы Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Вертова, Тарковского, Шукшина, Панфилова, Абдрашидова, Германа, Сокурова, в своем роде, — такие же вехи культурно-исторического пути России, как и фрески Рублева или Дионисия, храмы Бармы и Постника, музыка Бортнянского, Глинки, поэзия Пушкина, Пастернака, театр Станиславского, Мейерхольда.

В ряду тенденций, объединяющих в некую духовную целостность настоящее и прошлое отечественной культуры, могут быть названы:

– *вера в нравственную природу человека, в примат совести и способность к воскрешению падшей души* (от «Воскресения» Толстого, «Преступления и Наказания» Достоевского, «Дяди Вани» Чехова до «Путевки в жизнь», «Проверки на дорогах» Германа, «Калины красной» Шукшина);

– *уверенность в неизбежности нравственного суда и ответственности каждого за содеянное* (от «Бориса Годунова» Пушкина, «Сна смешного человека» Достоевского, «Отца Сергия» Толстого, «Черного монаха» Чехова, «Черного человека» Есенина до «Ивана Грозного», Эйзенштейна, «Покаяния» Абуладзе, «Возвращения Броненосца» Полоки);

– *понимание особого значения детства, детских впечатлений и пе-*

реживаний для духовного становления человека (от «Детских годов Багрова внука» Аксакова, «Детства», «Отрочества», «Юности» Толстого, главы «Мальчики» из «Братьев Карамазовых» и «Мужика Марья» Достоевского, «Жизни Арсеньева» Бунина, «Повести о жизни» Паустовского до «Иванова детства» Тарковского, «Республики ШКИД» Полоки, «Чужой, белой и рябого» Соловьева, «Мальчиков» Р. и Ю. Григорьевых);

– *сосрадание к человеку, особенно к «маленькому» человеку — «меньшому брату», способность увидеть в нем равного себе* (от «Шинели» Гоголя, «Станционного смотрителя» Пушкина, «Бедных людей» Достоевского до «Шинели» Норштейна (не законченного, но не имеющего аналогов в мировой анимации фильма), «Станных людей» Шукшина, «В той стране» Бобровой и «Стране глухих» В. Тодоровского);

– *приоритет прав и интересов индивидуальной личности перед лицом государственной и иных форм тирании* (от «Медного всадника» Пушкина, «Бесов» Достоевского, «Палаты № 6» Чехова, «Жизни и судьбы» Гроссмана, «Котлована» Платонова до «Прошу слова» Панфилова, «Комиссара» Аскольдова, «Изгоя» Зельдовича, «Не горюй» Данелия);

– *способность к жертвенному служению другому и другим* (от «Русских женщин» Некрасова, «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Живого трупа» Толстого до «Сталкера», «Ностальгии» и «Жертвоприношения» Тарковского, «Звезды пленительного счастья» Мотыля;

– *доходящая до самопожертвования готовность к защите Отечества и отношение к этому как к Общему Делу* (от «Слова о полку Игореве» и «Задонщины», «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого, «Они сражались за Родину» Шолохова до «Александра Невского» Эйзенштейна, «Отца солдата» Чхеидзе, «В огне брода нет» Панфилова, «Они сражались за Родину» Бондарчука, «Звезды» Лебедева);

– *художественное исследование человека в ситуации экзистенциально-го выбора* (от «Записок из Мертвого дома» Достоевского, «Смерти Ивана Ильича» Толстого, «Господина из Сан-Франциско» Бунина до «Простой смерти» Кайдановского, «Восхождения» Шепитько, большинства лент Сокурова, в том числе, «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната», «Круг второй», «Мать и сын», «Телец»);

– *мучительное, порой травмирующее самопознание, как пример мужества пользоваться собственным умом, направленное на преодоление коллективных утопий и мифологического сознания* (от «Философических писем» Чаадаева, «сказок» и «историй» Салтыкова-Щедрина, «Дневников писателя» Достоевского, «Исповеди» Толстого, «скучных историй» Чехова, пьес Шварца до «Скверного анекдота» Алова и Наумова, «Убить дракона» Захарова, «Зеркала» Тарковского, «Оно» и «Про Федота-стрельца» Овчарова, «Про уродов и людей» Балабанова, «Хрусталева, машину!» Германа, «Даун Хаус» Качанова);

– *утверждение творческого, созидательного начала в человеке в отношении его с миром* (от «Полтавы» Пушкина, «Записок охотника» Тургенева, «Левши» Лескова, «Мастера и Маргариты» Булгакова до «Земли» Довженко, «Андрея Рублева» Тарковского, «Жил певчий дрозд» Иоселиани, «Русского ковчега» Сокурова);

– *стремление к гармонии личности природы и общества — движение к ноосферному сознанию* (от повестей, рассказов, воспоминаний Аксакова и Тургенева, «Степи» Чехова, «Мещерской стороны» Паустовского, «Тихого Дона» Шолохова до «Соляриса» Тарковского, «Степи» Бондарчука, «Печек-лавочек» Шукшина, «Цвета граната»/«Саят Нова»/Параджанова).

Названные тенденции — «узлы», связывающие отечественный кинематограф с литературой и философской мыслью прошлого и позапрошлого веков в своей

совокупной целостности и взаимодополнительности, могут быть описаны формулой Лосского — «Любовь к Индивидуальной Личности», распространяющейся через эту Личность на всю среду человеческого обитания, на всю Природу и на весь Космос. Любовь к Индивидуальной Личности направлена, в нашем понимании не только на Личность Иисуса Христа, но и на каждую отдельную личность, заключающую в себе изначальную божественную суть.

В рамках журнальной статьи сосредоточим внимание на самом остром, симптоматичном и малоизученном феномене современного отечественного киноискусства — «новом» кино России. «Новая волна» парадоксально объединяет и «традиционалистов» (В. Пичул «Небо в алмазах», С. Овчаров «Про Федота-стрельца») и новейших «постмодернистов» (Р. Качанов «Даун-хаус»). Объединяет их одно чрезвычайно ценное качество — мужество пользоваться собственным умом.

«Новое» кино России — попытка самопознания

Фильм В. Пичула «Небо в алмазах» (1999) — как будто бы очередная история о современном Робин Гуде — не заслужил, как в свое время его же «Маленькая Вера», должного внимания отечественной кинокритики. Вероятно, пишущих о кино специалистов смутили осточертевшие всем и ставшие почти обязательными мафиозные разборки, стрельба из всех мыслимых видов стрелкового оружия, горы трупов и прочее. Этот «джентльменский набор» смутит кого угодно. Кажется, режиссер осуществил самый экзотичный подбор персонажей русского pulp fiction: благородный бандит Антон Чехов (не больше и не меньше), некогда жалкий подкидыш и неистовый графоман в настоящем; сестры-антиподы: Вика, случайно оказавшийся среди людей ангел (тоже подкидыш), осветивший неземным светом жизнь рецидивиста Чехова, и Нина, красавица-«вамп», криминальный

босс по совместительству (обе трагично и безнадежно влюбленные в того же писателя-рецидивиста); до боли знакомые «братаны» с пустыми глазами и чугунными затылками и т. д., и т. п.

Постмодернистская цитатность, пародия, тяготеющая к открытой карикатурности (чего стоит один только полковник милиции в блистательном, как всегда, исполнении В. Гафта, приказывающий стрелять в неуловимого Антона Чехова целому вооруженному автоматами отряду милиции в масках, заполнившему практически все посадочные места гигантского стадиона, где «сумасшедшая» Вика осуществляет грандиозную оперу по книге Антона Чехова на деньги влюбленной в него Нины). Между тем весь этот наворот — не более чем художественный прием, позволивший режиссеру, хотя бы условно, дистанцироваться от настоящего. Авторская же ирония, и даже стёб, вполне объяснимы: в мутном и непроясненном потоке сегодняшних событий поза строгого моралиста, увы, доверия не вызывает.

Но, обозначив эту дистанцию, В. Пичул делает кино о том, что волнует на самом деле, — о России: не умерла ли надежда в этом потерявшем опоры мире? Страшно, когда не обделенный талантом молодой человек с именем Антон Чехов оказывается значимым исключительно только в своей бандитской ипостаси, но не нужен никому как писатель (кроме разве одной «сумасшедшей», для которой музыка важнее и денег, и «настоящего мужика»). Печально, если обаяние и ум пронзительной красавицы Нины поглощаются ее криминальным талантом

Антон и Нина в известном смысле — образ потерявшей опоры России.

Схлынут, как пена, уйдут в небытие криминальные боссы, гротескные милицейские начальники, тупые исполнители воли первых и вторых, безликие и «никакие» президенты (неслучайно роль *такого* президента поручена актеру, снискавшему всенародную славу в роли Шарикова из известного телефильма по булга-

ковскому «Собачьему сердцу»). А что же останется? Останутся музыка и любовь. Они вечны. Останутся дети как надежда на возможность лучшего будущего (дети, которые, увы, такие же подкидыши, как Вика и Антон).

В смысле символическом — «злая» сестра может исцелиться страшной ценой гибели «доброй». Но истинное «воскрешение» Антона и Нины — не только через искупительную смерть невинного дитя — Вики, но и через собственную «смерть». Казалось бы, Нина и гибнет вместе с Викой и сидящим за рулем падающей с обрыва машины личным телохранителем — «ангелом возмездия». Гибнет и Антон, сведя счеты с жизнью, в той же реке. Но оба выживают. В этом «воскрешении» почти буквально повторена последовательность обряда крещения: погружение в воду с головой символизирует смерть и одновременно — очищение от грехов, а выход из воды — воскрешение, но уже другим человеком, готовым к новой и праведной жизни. «Воскрешение» Антона и Нины аналогично воскрешению Сони и Раскольниковы, прошедших через смерть (самоубийство) души. Спасение и надежда — в детях, брошенных и забытых всеми. Из них могут вырасти бандиты (как Антон), а могут — порядочные люди. Это будет зависеть от тех, кто поведет их в новую жизнь. Надежда — в том, что их будут «вести» раскаявшиеся грешники Антон и Нина, решившие, что у каждого из подкидышей должны быть и мать, и отец. Идея вполне христианская и для нашей культуры отнюдь не случайная.

И все-таки, какое ко всему этому отношение имеет русский писатель А. П. Чехов? Можно сказать, прямое. Ведь если Нину ценой собственной смерти спасает Вика, то Антона только и мог спасти Чехов: ничего другого достойного, кроме имени великого писателя, в его жизни и не было. Иначе говоря, спасение — в сохраняющейся, несмотря ни на что, культурной традиции, без которой «грешнику» никогда не стать «праведником», а произведениям искусства — ос-

таваться не более чем развлечением для их же собственных создателей.

Все сказанное позволяет интерпретировать не только название фильма «Небо в алмазах», но и фильм целиком как развернутую (внешне цитатно-постмодернистскую) метафору из чеховского «Дяди Вани»: «Мы еще увидим небо в алмазах».

Некоторым заметным фильмам «нового» кино (здесь к пичуловской ленте можно добавить «Брат»-1 и «Брат»-2, «Про уродов и людей» А. Балабанова) большинством критиков и журналистов предъявлялись серьезные претензии, главным образом, этического характера. И если упомянутого А. Балабанова «прописывали» (и совершенно напрасно) среди тех, кому «в приличном обществе руки не подадут», то фильму «Даун хаус» (2002) Р. Качанова вообще отказали в каком бы то ни было профессионализме и художественной значимости.

Так, в статье А. Машковой можно прочесть: «Стыдно было смеяться <на премьере в ЦДК> над вашим позором, ребята, но и удержаться, простите немислимо. Осмыслить же в скольконибудь внятной терминологии ваше триумфальное шествие в мир русской классики не представляется возможным»⁴.

Элементарно непрофессиональным был назван фильм И. Манцовым в статье «Капитуляция», помещенной в *главном* отечественном киножурнале «Искусство кино». По его мнению: «Съемочная группа "Даун хауса" произвела на свет максимально непрофессиональное, почти никому не нужное зрелище, оттянулись по полной программе отнюдь не за карманные деньги и — самое главное — не постеснялись предъявить свою пленочную продукцию общественности»⁵. А, по мнению журналиста (с недавнего времени и телеведущего) Д. Быкова, фильм Качанова неопровержимо свидетельствует о том, что «новое русское» окончательно капитулировало перед реальностью, отказываясь от ее художественного осмысления»⁶. И вообще их цель иная: пострелять, покуражиться, поснимать..., и все им «по барабану» — новые русские идут!

Еще более резок в своих оценках давно и серьезно пишущий о кино В. Кичин: пуканье, опорожнение мочевого пузыря, дефекация служат в фильме «опознавательным знаком кинотусовки, которая в поисках еще не засвеченных на экране субстанций пришла к какашке и сейчас, как кистью, пишет ею портрет современности»⁷. И окончательный его вердикт: «С экрана четко пованивает. В зале радостно ржут, но не все, а кустами. Такого Достоевского мы еще не видели... Есть граффити и акварель — почему бы не быть какафити и мочарели?»⁸.

Если принять точку зрения, высказанную этими (как и другими) авторами, то вывод может быть только один «...социально-психологическая позиция романного Мышкина... успешно превзойдена и, напротив, позиция лихого русского человека, Рогожина, воспринята в качестве базовой»⁹, а сам фильм — есть не что иное, как манифест новой генерации, демонстративно отказывающейся от всякого качества, оттягивающейся и куражащейся исключительно для собственного удовольствия.

Претензии к фильму достаточно серьезны, однако именно поэтому вызывают желание высказать иную точку зрения, исходя из анализа самого фильма и учета того культурного контекста, в котором эта лента и появилась.

В своей попытке интерпретации фильма мы будем исходить из авторской позиции, обозначенной самим режиссером: «Достоевский... очень подходит к нашему времени, потому что такой разгул подлости и низости, который сейчас у нас творится, еще десять-пятнадцать лет тому назад было сложно себе представить... для того, чтобы взглянуть на эти перемены со стороны, имеет смысл взять какую-то вечную вещь и переосмыслить ее»¹⁰. Анализ фильма невозможен без уяснения воздействия звукозрительных образов экрана на сидящих в зале. Учитывая изначально зрелищную природу кино, начнем с рассмотрения пространственно-пластических средств киновыразительности — *зрительного*

ряда. Общая характеристика зрительного ряда — намеренно кичевый постмодернистский вариант, объединяющий остраненно-«глумливое» пародирование как идеологических и эстетических стереотипов советской эпохи (соцарт), так и новых «ценностей» продвинутой молодежи грядущей интернет-цивилизации.

1. Классный «прикид» программиста Мышкина в стиле супертехно-даун и наряд «a la russ» Парфена Рогожина в красной косоворотке и смазных сапогах.

2. Медитативный, возникающий всегда неожиданно танец князя, ассоциативно включающий его в безличный ряд «продвинутой» молодежи непрерывающейся дискотечной нирваны.

3. Сомнамбулический — наркотическое явление Настасьи Филипповны пред очей «запавшего» на нее Парфена.

4. «Картинка» из детства Парфена: пионер-садист в красном галстуке и пилотке, распинающий кошку.

5. Скоростное передвижение по улицам старого Петербурга «упакованной» в дискотечный прикид Аглаи на красном мотоцикле.

6. Обязательная для современного зрелищного кино драка, шаржированно-стилизованная в духе немого кино начала прошлого века и голливудских боевиков, в которой мстящая сила «крутой» Настасьи Филипповны реализуется в серии профессионально нанесенных ударов.

7. Интерьеры и застолья, снятые наподобие красивых картинок в голубом «компьютерном» свечении, оставляющие ощущение чего-то ненастоящего, сделанного.

8. Невесть откуда взявшаяся («пририсованная») бабочка, расплюснутая о лобовое стекло мчащегося свадебного автомобиля, и автомобиль — бронированный саркофаг, подаренный «грозе Кавказа» генералу Иволгину «самим Саддамом Хусейном».

9. Принужденно-картинные позы «ширяющихся» и выражающихся исключительно рекламными слоганами Гани и Вари Иволгиных и Фердыщенко.

10. «Качающиеся» на тренажерах генерал и генеральша Епанчины как пародия на скандальную любовную сцену из фильма В. Пичула «Маленькая Вера» и на обязательные для большей части современных кинолент эротические сцены.

11. Балаганные цыгане в доме у Парфена как некий атрибут русского размаха.

12. «Нырок» князя сквозь картину, пародирующий использование компьютерных спецэффектов в современном (в первую очередь, голливудском) кинематографе.

13. Систематически возникающая на экране «компьютерная строка» — информация невидимого оператора типа: ПОРА ОБЕДАТЬ, КНЯЗЬ или ОНА СЕРЬЕЗНО РАССЧИТЫВАЕТ НА ВАШИ ЧУВСТВА, КНЯЗЬ.

14. Финальное шествие князя-программиста в каком-то абсолютно пустом пространстве.

И, наконец, троекратно пропечатанный заключительный титр:

Красота спасет мир

Красота спасет мир

Красота спасет мир,

воспринимаемый в контексте фильма как пустая словесная оболочка.

Зрительный ряд фильма, содержащий «красивые картинки» вперемешку с костюмированными персонажами, действующими как будто бы по принуждению, выстраивается как подражание игровому компьютерному пространству с движущимися компьютерными фигурками.

Подстать зрительному ряду — и звуковой, словесный и несловесный.

Диалоги персонажей, например, произносятся «деревянными» голосами, словно бы при первой актерской читке наговаривается текст. Обезличенная речь перестает быть средством самораскрытия характеров и заменяется *стёбом*. Герои не то чтобы разговаривают друг с другом — они, скорее, коммуникативно связаны при помощи шаржированных речевых штампов советской эпохи, новорусского жаргона и новояза.

Речевые конструкции «советского» человека можно обнаружить:

– в предложении Мышкина подставить Парфену плечо и бросить спасательный круг сострадания;

– в предложении Аглаи передать князю опыт интимной жизни на крыше дома № 6;

– в откровениях Рогожина типа: водка — *ключ к совести, с нее то и начинается мудрость*.

Как анекдоты из советской эпохи воспринимаются:

– почти фольклорный рассказ генерала Епанчина от том, как он двадцать пять лет назад предал павшего смертью храбрых от сорока семи пулевых и четырехсот шестидесяти семи штыковых ранений боевого друга, подтершись письмом героя о его «беспощадной любви»;

– рассказ генеральши Епанчиной о диковинном китайском ковре, на котором по ночам проступает изображение Мао Цзе-дуна в гробу.

И, наконец, знаковые фигуры советского кино:

– Барбара Брыльска (г-ша Епанчина) — культовый персонаж советской интеллигенции из суперхита Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром»;

– Йозас Будрайтис (генерал Епанчин) — персонаж целого ряда советских лент, в облике которого неизменно присутствовало что-то запретно-притягательно-европейское;

– Ежи Штур (генерал Иволгин) — участник исторического прорыва эротики на советский экран, исполнитель главной роли в польском фильме «Секс-миссия», замаскированного в прокате под эвфемизмом «Новые амазонки».

Постсоветские реалии озвучиваются речью «новых» персонажей:

– коммерсант Рогожин — Мышкину: «Князь, брателло, просыпайся»;

– те же: «Я ей дуло в рот вставил... Что-то накатило»;

– Настасья Филипповна — Тоцкому: «Вы меня под «Пинк-Фloyd» невинности лишили и к дзен-буддизму пристрастили...»;

– Мышкин — «ширяющимся» Гане, Варе и Фердыщенко: «Меня и без всякого компота прет наяву».

Из новейшей истории, характеризующей «новый» тип сознания, особенно впечатляют:

– «апокриф» князя о хорошей девушке Марии, взорвавшей банк при помощи яиц, помещенных в микроволновую печь;

– военные истории ностальгирующего, спившегося и проигравшегося генерала Иволгина;

– история Фердыщенко, новорусского владельца картинной галереи, разбогатевшего «вдруг» за счет убиенной им с помощью киллера тетки.

Налицо и знаковые фигуры новейшего тусовочного бомонда:

– Ф. Бондарчук (князь Мышкин) — один из наиболее успешных клипмейкеров;

– И. Охлобыстин (Рогожин) — эпатажный актер, сценарист — ныне посвященный в сан священника;

– А. Баширов (Фердыщенко) — актер, снявшийся в культовой трилогии С. Соловьева: «Асса», «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», «Дом под звездным небом», а также автор засвеченной на фестивалях «Железной пяты олигархии» и президент «Дебошир-фестиваля» авангардного кино;

– А. Троицкий (Тоцкий) — известный музыкальный критик, значительная фигура музыкального андеграунда советской поры.

Таким образом, в звукозрительном пространстве фильма существуют «красивые картинки» и действующие лица, будто бы невольные в своих действиях, словах и даже мыслях, как не вольны в своих действиях и словах персонажи многочисленных компьютерных игр.

Из всего сказанного выше могло бы следовать (конечно, более в метафорическом плане), что все события фильма есть не что иное, как виртуальный бред сумасшедшего программиста (наподобие «Записок сумасшедшего» Гоголя), основанный на припоминании когда-то им прочитанного романа.

Кто же в таком случае истинный программист-кукловод? Кто так зло играет с человеком?

Ассоциативно вспоминается прозрение Ивана Карамазова об истинном убийце отца — «черт!». В данном случае, современная разновидность «черта» — «черт компьютерный», поселившийся в слабой голове несчастного любителя музыки хаус.

Проникновение «компьютерного вируса» в сознание все большего числа молодых людей сегодня — одна из серьезных социальных проблем. И действительно, как совладать с «виртуальным бесом», обещающим всем пользователям гарантированное решение всех их проблем, причем для этого и не нужно будет покидать стены своего дома, а всего лишь подключиться к компьютеру. Виртуальный секс, виртуальные браки, почти исключительно виртуальное общение (взамен всего натурального) — реальная практика для многих членов гигантского сообщества, имеющего доступ в глобальную сеть Интернета.

Если демонические страсти, полыхающие в героях Достоевского, сгорая, освобождают место для *работы* совести (и в этом надежда на преодоление «ада» и на возрождение), то персонажи Качанова изначально пусты.

Если в романах Достоевского пустота души — причина сумасшествия (И. Карамазов) или самоубийства (Н. Ставрогин), то у Качанова — данность и единственно возможный способ существования.

И если героям Достоевского иногда просто необходимо, дойдя до крайней степени отчаяния, опуститься на дно и, оттолкнувшись, выплыть и обрести силы для новой жизни, то персонажи Качанова изначально мертвы, ибо существование без души, вне духа есть «жизнь» после жизни, воплощенный «бобок» Достоевского¹¹. «Подпольное» существование как пошлая повседневность, в отсутствии любви и ненависти, вне сострадания и потребности в Другом, означает замену реальной жизни на виртуальную реальность, а если продолжить аналогию с Достоевским, — на загробье.

Преднамеренное (в силу режиссерского замысла) сведение одного из вершин-

ных произведений мировой литературы к некоей виртуальной реальности, князя Христа — к компьютерной марионетке — есть метафора смертельно опасной болезни современной цивилизации, разрушение духовного стержня в человеке. Поминальное же поедание тела покойной, в таком случае, означает не что иное, как возобновление каннибалистского языческого ритуала. Эра неоязычества — постиндустриального варварства, — связанного с иссяканием христианского духа (по Достоевскому — с наступлением власти «денежного мешка» как аналога языческого золотого тельца) в пространстве «Даун хауса» обнаруживает отнюдь не виртуальные свойства.

Существование романских персонажей, превращенное в экранной интерпретации в чистый симулякр, поэтому не является ни приколом по поводу классического шедевра, ни глумлением над памятью великого писателя, но — современной парадоксалистской *антиутопией по Достоевскому*, созданной как переосмысление «вечной вещи», по выражению Качанова, в стилистике ернического, «стёбного» постмодерна. В данном случае перед нами не столько даже постмодернистское остранинное переосмысление старого искусства (фольклора, классики или модерна), сколько уже аналитичный (при всей кажущейся индифферентности) взгляд на само постмодернистское сознание, искусство, образ жизни.

Качанов в своей антиутопии показывает не только возможную, но, в известном смысле, и действующую модель человеческого существования внутри видеоконピューтерной цивилизации, стремящейся во что бы то ни стало превратиться в единственное место нашего пребывания. Человечество может и не заметить, что реальный мир прекратил свое существование и что «жизнь» продолжается всего лишь как виртуальная копия давно не существующего оригинала.

Такое эпатажирующее переосмысление великого романа позволяет разглядеть в бездне неисчерпаемых потребительских возможностей наступающей интернет-

цивилизации иссякание живой творческой энергии, духовную нищету и мертвечину. *Шагающий в финале по виртуальной пустыне сдвинутый программист — метафора идущей в никуда современной потребительской цивилизации.*

Фильм «**Про Федота-стрельца**» (2002) С. Овчарова, единственного, пожалуй, в современном отечественном кино продолжателя фольклорной традиции, наталкивает на не менее грустное размышление, чем антиутопия Р. Качанова.

Зрительская оценка фильма по произведению Л. Филатова кажется парадоксальной: показ представителям кинопрессы этой яркой работы на фестивале «Белые столбы» сопровождался, по свидетельству очевидцев, скорбной немотой зала и гробовой тишиной.

В чем причина такой реакции зрителей-профессионалов на фильм талантливого стилизатора под лубок и балаган? В своем исследовании В. Фомин пишет по этому поводу: «...страшлось не просто рядовое несчастье, а обрушилось горе горькое, трагедь в чистом виде: появился настоящий русский фильм, и было неясно, что же делать с этой белой вороной»¹².

Ирония автора в адрес пишущей братии, «не распознавшей» себя в экранных фольклорных персонажах, кажется не совсем оправданной. «Узнавание», скорее всего, как раз и состоялось, да только совсем не в радость. Отсюда и «странное» поведение аудитории: гробовое молчание там, где по всему полагается смех.

Филатовско-овчаровский «Федот» — не первая в отечественной культуре попытка осмыслить в фольклорной традиции отношения русского (потом — советского) человека и власти. Этому отдали дань Пушкин в «Сказке о Золотом петушке», Салтыков-Щедрин — в своих *взрослых* сказках и *глуповских* историях, Лесков — в сказке о тульском Левше, Шукшин — в блестящей сказочной пародии «До третьих петухов». По сути, и все предыдущие работы С. Овчарова — приближение к теме: от полных озорного юмора «Нескладухи» (1980) и «Небыльщины» (1983), «трагикомического»,

«Левши» (1986) по Лескову и «пессимистического» «Оно» (1989) по Салтыкову-Щедрину, до неожиданной на фоне «чернухи» 90-х лирической и просветленной «Барабаниады» (1993).

Почти через десять лет вынужденного простоя¹³ Овчаров, взяв за основу «Сказ про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова, снимает самую свою грустную комедию все на ту же «русскую тему», где комизм и лукавая ирония первоисточника заменились «горьким и надсадным сарказмом»¹⁴.

Многое сближает героев овчаровского «Федота» с традиционными сказочными персонажами: и царь, что «правит лежа на боку», и генерал, жадный до чинов и наград, и герой, посланный отыскать «то, чаво не может быть» (ср. «иди туда, не знаю куда, принеси то не знаю что»), и дева-краса Маруся-голубица (ср. Василиса прекрасная, Василиса Премудрая), что и любит верно, и из беды выручит. Однако есть у кинематографического героя то, что отличает его от героя русской сказки: и перед царем-то он робеет не в меру, и о Марусе-красе печется мало, а все больше на дочку царскую (дуру-дурой) заглядывается.

По нашему мнению, все расхождения литературной первоосновы и экранной версии обусловлены не только известным онтологическим конфликтом литературной и экранной пластики, но и разницей в мировоззрениях (что естественно) автора литературного текста и постановщика, что отражается в их разной оценке тех или иных событий отечественной истории как минувшей так и новейшей. Да и смешно было бы сегодня выставить счет режиссеру, творчески переосмыслившему исходный текст. Все лучшие из известных экранизаций — будь то «Идиот» А. Курасавы, «Солярис» А. Тарковского, «Маленькие трагедии» М. Швейцера, «Двадцать дней без войны» А. Германа или «Оно» того же Овчарова — рождались через «преодоление» литературного материала, а нередко — через конфликт с писателем или драматургом.

Отечественная история дает немало поводов талантливому и ироничному художнику посмеяться над нескладной нашей жизнью («Нескладуха») или упорным, почти идиотичным нежеланием извлекать опыт из прошедшего («Оно»), но, «похоже, у него самого комок в горле встает, прежде чем он успевает даже улыбнуться, столь страшна, дика и безнадежна и стародавняя, и новейшая наша жизнь»¹⁵. Поэтому и не в состоянии сокрыть балаган и лубок разрывающей душу тоски, а буйная режиссерская фантазия (чего стоят хотя бы квохчущая на насесте родня Маруси-голубицы или пара мастеров на все руки в длинных еврейских лапсердаках и в пейзажах, Тит Кузмич и Фрол Фомич) — горечи и сарказма.

Умение смеяться смотреть на мир глазами, полными слез, отличало Гоголя и Достоевского, Салтыкова-Щедрина и Чехова, Булгакова и Шукшина. В отечественном кино это редкое качество присуще Г. Данелия и Э. Рязанову («Небеса обетованные» и «Старые клячи» последнего — тому свидетельство). Дар этот — тяжелая ноша. Драма Гоголя, сжегшего второй том «Мертвых душ», — цена его всепобеждающего смеха. Сегодняшняя ситуация, «когда, по мнению В. Фомина, в отечественном кино (да только ли в кино) произошел катастрофический разрыв с традициями, культурными первоосновами», не менее драматична¹⁶.

Культурная первооснова «Федота» — конечно же, народная сказка об Иване-дураке да Иване-царевиче, в которой за доброе и отважное сердце награждали удачей и счастьем. Таковы и главные герои литературных сказок: Иван из «Конька-горбунка», Руслан и Елисей из «Руслана и Людмилы» и «Сказки о мертвой царевне...», Иван из сказки Шукшина «До третьих петухов», посланный за справкой, удостоверяющей, что не дурак. Да и шукшинский Иван Расторгуев из «Печек-лавочек», «посрамив врагов», с честью завершает свое путешествие к морю. В этом, по сути, фольклорном персонаже отразилась заветная мечта не

одного только Шукшина о хозяине и работнике в одном лице.

Вместе с тем в некоторых из уже упомянутых «не забывших» о своей фольклорной природе произведениях Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Лескова счастливый финал отсутствует. И в этом контексте «Федот» С. Овчарова продолжает традицию. Отсутствие счастливого завершения истории, а иногда просто безысходность не предусматривают, конечно, катарсической разрядки. Здесь цель иная: пробудить потребность национального самопознания.

История о Федоте-стрельце и впрямь не оставляет поводов для оптимизма: правители (цари да генералы) не «отцы» и «заступники», а мучители и разорители народа, да и сам будто бы восставший народ того и гляди бухнется в ноги царю-батюшке. Но основное отступление от сказочной традиции: *Федот — не тот*. Вот и не завершается сказка изгнанием «злого» царя и воцарением героя. Впереди еще печальный «апофеоз». Водружает Федот на голову все могущего «Того, чаво не может быть» царскую шапку и предлагает: «Простите, чаво хотите!» Вот она долгожданная минута исполнения заветных чаяний народных! Не сразу ответили люди на слова Федота. Да лучше бы и вовсе молчали: один попросил кушак, другой — рассолу с похмелья, а третий и вовсе — соседу смерти... И напрасно старался Федот: «Нечто нет у вас мечты, чтоб без злобы и тщеты?» — забыли люди в суете и невзгодах про свою заветную мечту. Запели, затанцевали и возжелали в беспамятстве крови: вонзает «То, чаво не может быть» нож в сердце Федота, сошлась стенка на стенку... И вновь (как и в начале фильма) стоит по всей Руси бабий вой над телами, только павших не за Веру, Царя и Отечество, а по дури, зазря.

И все-таки, кажется, что финал «Федота» скорее открыт, чем безысходен. Если перевести сказочную символику на язык русской религиозной философии, то окажется, что улетевшая, печально взмахнув крылами, Маруся-голубица,

птица счастья из фильма, есть своеобразный фольклорный аналог женской (по Бердяеву) души России. А душа, даже измученная, жива, пока жив ее носитель, и никому другому она принадлежать не может.

Пройдет время, вырастут новые, «непоротые», более свободные и деловые поколения, может быть, к ним и вернется никак не дающееся в руки счастье, исцелится душа. Будут ли «дети» удачливее «отцов» — зависит в незначительной степени от того, какие ценности унаследуют они, завтрашние, от нас сегодняшних.

Говоря о «новом русском кино», вполне можно предположить, что от «бесов» из своих фильмов не свободны и

сами их авторы. Сегодня вся Россия одержима «бесами». Но, осмысливая эту болезнь в произведениях искусства, художник преодолевает ее, возвышается над нею.

«Нет низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель также велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит неведомо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило свое высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души». В этих словах Гоголя («Портрет») — глубочайшая мысль о возможности преобразования человека и мира творчеством на пути **самопознания**, которое и является **путем к самосозиданию**.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Солженицын А. И. Русский вопрос к концу XX века // Новый мир. 1987. № 6. С. 53.

² Безусловно, такой взгляд весьма ограничен и не полон. Проблема русского национального характера была глубоко исследована в философских трудах П. Чаадаева, А. Хомякова, Н. Бердяева, П. Сорокина, Н. Лосского, И. Ильина и других, а в произведениях русских писателей от Пушкина и Гоголя до Шукшина и Астафьева с небывалой силой явлена целая галерея самобытных народных типов.

³ Ильин И. А. О России. М., 1991. С. 5.

⁴ Машкова А. Если бы сценаристы были медиками // Культура. 2001. № 21. С. 10.

⁵ Манцов И. Капитуляция // Искусство кино. 2001. № 7. С. 35.

⁶ Быков Д. Новые русские идут // Культура. 2001. № 4. С. 37.

⁷ Кичин В. Какафите в стиле мочарель // Известия. 2001. 13 марта. С. 10.

⁸ Там же.

⁹ Манцов И. Цитир. изд. С. 36.

¹⁰ Качанов Р. Интервью газете «Культура» // Культура. 2001. № 4.

¹¹ Имеется в виду «подслушанный» на кладбище пьяным репортером «разговор» мертвецов, намеревающихся, отбросив последние условности, «заголиться и обнажиться» («Бобок» Ф. М. Достоевского).

¹² Фомин В. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. М., 2001. С. 42.

¹³ Если не считать двух анимационных миниатюр 1999 года — «Подвиги Геракла» и «Фараон», (получивший многочисленные награды на престижных европейских фестивалях).

¹⁴ Фомин В. Цитир. изд.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

A. Breytman

TRADITIONAL VALUES OF RUSSIAN CULTURE IN THE AGE OF THE POSTMODERNISM («NEW» RUSSIAN CINEMA)

The article is devoted to the destiny of traditional values for Russian culture in today's social cultural situation. The axiological method of research of modern actual conditions allows to realize that the state of Russian culture does not mean destruction of the values it means their revaluation. Estimating negative experience it is impossible not notice positive experience. In particular, in the modern cinematography there is a tendency of comprehension of the creation process as self-cognition, which sometimes is morbid and bitter. The

acutest and the least studied phenomenon of the Russian cinematography — «new» Russian cinema – is dealt with in the paper. Both the «traditional» film makers, such as V. Pichul ('The Sky with Diamonds') and S. Ovcharov ('About Phedot-archer'), and the latest «post modernists», such as R. Kachanov ('Down House'), have one common valuable quality - they have courage to use their own mind.