

КИНЕМАТОГРАФ 1990–2000-Х ГГ. И ИЗМЕНЕНИЕ ЦЕННОСТЕЙ В РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ

А. С. Попов

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 20 ноября 2010 г.

Аннотация: *исследуются изменения этических и эстетических ценностей в России 1990–2000-х гг. На материале российского кинематографа демонстрируется столкновение советских и демократических ценностей в современной России.*

Ключевые слова: *кинематограф, ценности, советский, демократический.*

Abstract: *the changing of ethical and aesthetic values in Russia 1990–2000-s years are investigated. Russian cinematography shows the collision of Soviet and democratic values in modern Russia.*

Key words: *cinematography, values, Soviet, democratic.*

Наблюдая успехи современного российского кино на западных фестивалях, задаешься вопросом о причинах такого возрождения в стране, в которой на протяжении 90-х гг. XX в. появление серьезных кинопроизведений всегда сталкивалось с множеством непреодолимых препятствий (отсутствие государственной поддержки, зрительского интереса).

Двадцать лет назад провал августовского путча окончательно закрыл перспективу сохранения советского строя, однако возможность культурной ремиссии к советским эстетическим канонам не исчезла из умов деятелей постсоветской культуры. Проследим генезис новых (постсоветских) эстетических ценностей, который происходил в упорной борьбе с мифами советской эпохи. Наиболее дальновидные аналитики советского андеграундного искусства считают, что конфликт такого искусства с советской системой был не столько идеологическим, сколько эстетическим, поэтому понять его природу нереально без анализа истоков соцреализма как единой эстетической матрицы.

Искусствовед Василий Тупицын, присутствовавший при генезисе всех стадий московского концептуализма, для анализа советской психологии использовал «солярную» концепцию психологической структуры фашизма Жоржа Батая. «Известно, что в древности культы, посвященные солнцу, не обходились без человеческих жертвоприношений. В этой связи рецидивы массовых репрессий в сталинской России и нацистской Германии уместно толковать как возобновление солярных традиций. <...> Критикам и историкам пришлось описывать соцреализм в духе его же собственных мифологических традиций» [1, с. 15–16].

Формирование эстетических канонов соцреализма было невозможно без советского утопического проекта по вторжению публичных форм жизни в приватное пространство каждой отдельной личности. Это был «проект, направленный на тотальную деиндивидуализацию сознания и быта населения страны. <...> Фрустрация, сопряженная с такого рода жизненными обстоятельствами, осложнялась истерогенностью контраста между коммунальным бытом и идеологическим фасадом» [1, с. 17].

В апреле 1992 г. на российские экраны выходит фильм Ивана Дыховичного «Прорва», предлагающий схожее понимание советской эстетической и идеологической матрицы. Известный кинокритик Олег Ковалов писал об этом фильме: «Воплощение маниакальных грез о Большом стиле, идеально оковывающем все сферы и поры жизни, как сгущение пышных апофеозов в фильмах Михаила Чиаурели. <...> Это – сталинизм заверченный, совершенный, тотальный и самодовлеющий: мир в себе, за пределами своими не предполагающий ничего, разве что разъявленную пасть бездонной прорвы» [2, с. 105].

Но стоит поскрести эту позолоту ампира, по мере того как камера начинает всматриваться в лица участников всеобщего праздника, выявлять за их делами самую низменную мотивацию, как под ней обнаруживается пустота, изначальная вторичность соцреалистической эстетики, своеобразной плебейской карикатуры на аристократизм.

Перед нами «эстетическая смерть культуры побежденных аристократов под натиском цивилизации победивших плебеев. Что наполеоновский, что сталинский ампир порожден нуворишской страстью ко всему помпезному, избыточному, роскошному <...> Хрупкая красота уничтоженного мира рассыпается у них в руках, и победители мастерят ее муляж, такой

же богатый и блестящий, а главное — вечный, потому что полый» [2, с. 107].

Символическая структура советского мира представляла собой нечто вроде платоновского двоимирия, шизофренически расщепляя сознание советского человека, делая его повседневную жизнь бесконечным психотическим дрейфованием из реального в воображаемое, заставляя его думать, что нереален именно этот мир коммуналок, тюрем и лагерей, в то время как пригрезившийся мир сталинского ампира — единственно истинно существующий.

На протяжении двадцати лет в России идет непрекращающаяся борьба двух систем ценностей, которые не привязаны к политическим, экономическим или социальным обстоятельствам, как например, феодализм или капитализм, ибо могут получить развитие только при создании определенных благоприятных для них условий, всегда имеющих отношение к духовной жизни человека.

Одна из этих систем провозглашает ценным для общественного сознания безынициативность, авторитарный способ мышления, низкий уровень критичности, правовой инфантилизм, социальный мимесис и конформизм, в конечном счете создавая то, что Теодор Адорно и Ханна Арендт назвали авторитарной личностью, а психология масс — человеком толпы. Соответственно эстетическая матрица общества, построенного на такой системе ценностей, всегда будет предполагать некое двоимирие, в котором реальное (почти всегда кровавое) положение дел скрывается, путем изощренных манипуляций с общественным сознанием, под маской не просто благосостояния, но совершенно ирреального, бесплотного мира чистых идеологических сущностей, предстающих в своем изначальном, неоскверненном кровью облике.

Другая система провозглашает ценным для общественного сознания инициативную, созидательную позицию реализации человека в мире, личную ответственность, здоровый критицизм в отношении всех возможных политических режимов и экономических систем. Такая система ценностей может укорениться в общественном сознании только в атмосфере полной деидеологизации, только в ситуации признания свободы главной ценностью человеческой личности и желания защищать ее от любых посягательств извне.

90-е гг. не стали новой главой в русской истории, это скорее эпилог к советскому времени, доведение до абсурда многих его этических и эстетических принципов. Возможно, постмодернизм превратился на российской почве в нечто чудовищное только потому, что неприятие советского «розового» официального искусства с его почти идиотическим оптимизмом привело к нагнетанию депрессивных, безна-

дежных мотивов, что звучало как эстетический протест против соцреализма.

Такой способ борьбы с соцреализмом возник в недрах московского концептуализма с появлением первых книг Владимира Сорокина — текстов в высшей степени трансгрессивных, работавших с языковыми канонами соцреализма и разрушавших их изнутри: язык был не способен описать событие, выламывающееся из рамок его лексических нормативов. Спустя некоторое время в кинематографе появилось схожее явление, также стремящееся противопоставить гипертрофированному оптимизму и бесплотности соцреализма настолько же гипертрофированный пессимизм и физиологизм — так называемый «некрореализм».

Некоторые кинокритики не без основания усматривают эстетические корни некрореализма в жуткой советской традиции мумифицировать своих вождей, что всегда добавляло советской культуре оттенок некрофилии. Исходя из этой амбивалентности живого и мертвого в советской культуре, создатель некрореализма Евгений Юфит строил свои абсурдистские киноминиатюры на столкновении бесплотной, воздушной соцреалистической эстетики с грубым, нарочито натуралистично репрезентированным танатологическим событием. Эйдетическая эстетика соцреализма особенно быстро обнаруживала свою хрупкость и ирреальность именно в столкновении со смертью, существования которой она просто не предполагала.

Советский андеграунд был теневой стороной эстетической матрицы советской культуры, тем чудовищным вторым миром, чье существование советский человек стремился забыть, а подпольные художники напоминали о существовании этого «подводного» мира, воспроизводя его в особо чудовищном ракурсе, иначе этот мир можно было просто перестать замечать.

С распадом советской системы шизофренический способ существования никуда не исчез: люди по-прежнему упиваются созерцанием нового мира идей, созданного усилиями СМИ, коммерческой литературы и кино, мира, в котором осуществляются все мечты об успехе. В русле этой тенденции особенно интересно было бы рассмотреть мир фильмов Андрея Звягинцева — искусственный, бесплотный универсум неких условных сущностей.

Оба фильма Звягинцева будто созданы для того, чтобы быть подтверждением нашей идеи о востребованности иллюзорных, эйдетических миров, когда в общественном сознании пассивность и безынициативность по-прежнему господствуют. Визуально его «Возвращение» и «Изгнание» напоминают серию художественных фотографий, сделанных в элитном фотоателье, в которых перемещаются актеры-марио-

нетки, полностью лишённые человеческих черт и эмоций. Смысловый вакуум возникает в фильмах Звягинцева от перенасыщения языковой структуры фильма кинематографическими аллюзиями, призванными сделать убедительной некую глобальную историю, предельно лишённую любой конкретики.

Кинематограф Звягинцева является примером создания таких же бесплотных и эйдегических миров, как и в эпоху соцреализма, только уже по лекалам европейского фестивального арт-хауса. Эти псевдоинтеллектуальные игры рано или поздно начинают раздражать, и тогда появляются режиссеры, сгущающие краски в изображении реальной жизни, чтобы пробудить зрителя от гламурной анестезии (даже если это анестезия интеллекта в грезах арт-хауса).

Наиболее симптоматичным здесь является путь режиссера Алексея Балабанова, фильмы которого из разряда тех, что не только отражают, но и сами вызывают серьезные сдвиги в общественном сознании, ускоряя или замедляя ценностные изменения: его фильм «Брат» в 1997 г. воплотил на экране образ «героя нашего времени», показав, насколько сильно укоренен в общественном сознании авторитарный способ мышления.

Режиссерскую концепцию раскрывает демонстрация отношений главного героя с безвольным и пассивным братом, не способным самостоятельно решить ни одной своей проблемы: именно он, по идее Балабанова, является символом современной России, парализованной апатией, пассивностью и бессилием, нуждающейся в сильной руке, которая возьмет на себя все ее проблемы.

Балабанов – умелый манипулятор теми ожиданиями, которые пропитывают атмосферу в нашем обществе – ожиданиями скорейшего решения своих проблем чужими руками, что свидетельствует о полном отказе от социальной ответственности, т.е. о глубоком укоренении в российском общественном сознании советской системы ценностей. «Неудобства, отягощающие перманентное детство, с лихвой компенсируются удобствами, обретаемыми в результате отказа от социальной ответственности. Инфантильное видение реальности консервативно и, в определенном смысле, реакционно. <...> Это то, в связи с чем позволительно анонсировать термин терророоптика» [3, с. 21].

«Терророоптика» особенно ощутима в фильме Петра Луцки «Окраина» – почти былинной истории трех колхозников, пытающихся вернуть украденную у них землю «новой преступной властью», обобщенной в образе олигарха, «сосущего кровь Матери-Земли» – нефть. Уродливо-укрупненные черты русского национального сознания ужасают своей чудовищной первобытностью – это осознанный режиссерский ход, призванный показать, что мышление людей архаично.

Россия живет вне времени, в каком-то параллельном измерении, где люди ходят в шинелях и шапках 1920-х гг. с винтовками за плечами, всегда готовые к новой гражданской войне.

Соединение героической патетики «Чапаева» и «Звенигоры» с гротеском в духе Марко Феррери позволяет трактовать этот фильм как чисто мифологический сюжет, сказку о трех богатырях, вызволяющих свою невесту (Землю) из лап Кошца Бессмертного. Луцки показывает, что даже самые кровавые мечты о расправе в сознании русского народа всегда облачаются в сказочную форму, носят образ архетипического противостояния. Однако не случайно именно советские мифы в «Окраине» поданы как черты национального характера, что свидетельствует о стремлении режиссера приспособить советские идеологемы к социальной реальности сегодняшнего дня.

Рождение российского кинематографа нового типа произошло совсем недавно, с появлением генерации режиссеров, которые в силу своей чужеродности гламуру не были заинтересованы в создании искусственной «чернушной» альтернативы (как, например, Балабанов); они органично воспроизвели на экране знакомую им провинциальную жизнь или дали неожиданно трезвый взгляд на столичную, которая не имеет отношения ни к гламуру, ни к «чернухе», предполагая другие, экзистенциальные координаты.

Режиссер-дебютант Аслан Галазов фильмом «Ласточки прилетели» исчерпал тему постперестроечной депрессии так же талантливо, как в свое время «Бумер» Буслова исчерпал тему бандитскую. Фильм, представляющий собой пугающе достоверное отражение состояния наркотической абстиненции, выходит на уровень метафоры конюмеристской зависимости от СМИ и политических структур – метафора страны, где свобода стала бременем, а эскапизм формой жизни. «Ласточки прилетели» – в ряду тех фильмов нового кино России, которые фиксируют ситуацию в российском общественном сознании трезво, не упоая на реанимацию советских идеологем.

Итак, постперестроечный кинематограф на протяжении всего двадцатилетнего развития был активным участником борьбы между советской системой ценностей, основанной на авторитарном мышлении, и демократической системой ценностей, предполагающей активную жизненную позицию, личную инициативу и ответственность. Упрочение новой системы ценностей еще далеко от завершения, а разные явления в нашем киноискусстве, тоже находясь в постоянном развитии, то способствуют, то мешают этому упрочению; отсюда – невозможность точного прогноза дальнейших эстетических и нравственных изменений в нашем обществе вообще и в киноискусстве в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тупицын В. Коммунальный (пост) модернизм. Русское искусство второй половины XX века / В. Тупицын. – М. : Ad Marginem, 1998. – 204 с.

2. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000 : в 7 т. [сост. Л. Аркус]. – СПб. : Сеанс, 2004. – Т. 6 : 1992–1996, ч. 2 : Кино и контекст. – 880 с.

3. Тупицын В. «Другое» искусства : беседы с художниками, критиками, философами / В. Тупицын. – М. : Ad Marginem, 1997. – 105 с.

Воронежский государственный университет

Попов А. С., аспирант кафедры онтологии и теории познания

E-mail: popovalcer@mail.ru

Тел.: 8(473)224-84-98

Voronezh State University

Popov A. S., Post-graduate Student of Department of Ontology and Epistemology

E-mail: popovalcer@mail.ru

Tel.: 8(473)224-84-98