

Б У Ч Р Ю Ш Ш У

ЭКРАННАЯ

КУЛЬТУРА

В ЭПОХУ

ТРАНСМЕДИЙНОСТИ

Часть 3

Ф О Р М А

Государственный  
институт искусствознания

**Большой формат:  
экранная культура в эпоху  
трансмедийности. Часть 3**

«Издательские решения»

## **Государственный институт искусствознания**

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности.  
Часть 3 / Государственный институт искусствознания —  
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-937922-1

Это монография о новейших трендах массмедиа. В третьей части рассмотрены американские и европейские сериалы, заставки «Игры престолов» и «Твин Пикса», артхаусное кино (Балабанов, Сокуров, Звягинцев, Гринуэй и др.) Издание публикуется по решению ученого совета Государственного института искусствознания. Рецензенты: доктор искусствоведения Ю. В. Михеева, канд. филологич. наук А. Г. Качкаева и канд. философск. наук Д. Г. Вирен. Адресовано культурологам, искусствоведам, практикам экранных искусств.

ISBN 978-5-44-937922-1

© Государственный институт  
искусствознания  
© Издательские решения

## Содержание

Об авторах коллективной монографии	6
Юрий Богомолов АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ АРТХАУСНОМ КИНО. СОКУРОВ, БАЛАБАНОВ, ЗВЯГИНЦЕВ	10
Но для начала – Чаплин	10
Кино как антропологическая практика	13
Сверхзадачи кино в советской и постсоветской России	15
Александр Сокуров	17
Алексей Балабанов	21
Андрей Звягинцев	27
Конец ознакомительного фрагмента.	31

# Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности

## Часть 3

Авторы: Государственный институт искусствознания, Кононенко Н. Г., Новикова А. А., Петрушанская Е. М., Эвалльё В. Д., Сальникова Е. В., Богомолов Ю. А.

*Редактор* Феликс Песков

*Дизайнер обложки* Александра Бровко

*Редактор* Дмитрий Турчанинов

*Редактор* Денис Грищук

*Редактор* Александр Королев

*Редактор* Чингиз Турдалиев

*Редактор* Илья Ершов

*Редактор* Роман Мошенский

© Александра Бровко, дизайн обложки, 2019

ISBN 978-5-4493-7922-1 (т. 3)

ISBN 978-5-4493-7482-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

## Об авторах коллективной монографии

**Богомолов Юрий Александрович**, кандидат искусствоведения, лауреат премии НИКА за вклад в науку о кино. Телеобозреватель и кинокритик, постоянный автор журнала «Искусство кино», ведущий программ радио «Свобода». Автор книг: «Проблемы художественного времени на телевидении» (1977), «Курьеры муз» (1986), «Ищите автора. Искусство быть кинозрителем» (1988), «Михаил Калатозов» (1989), «Хроника пикирующего телевидения» (2004), «Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире» (2006), «Игры в людей по-крупному и на интерес» (2010), «Прогулки с мышкой» (2014), «Медиазвезды во взаимных отражениях» (2017).

**Вартанов Анри Суренович**, доктор филологических наук. Сфера научных интересов – киноведение, история и теория фотографии, телевизионное искусство. Ведущий еженедельной телевизионной рубрики газеты «Труд» (1991—2006), обозреватель телевизионной продукции на канале «ТВ Центр» (2001—2012). Выступал с публичными лекциями по вопросам фотографии, кино и телевидения, в разные годы преподавал и вел на телевидении авторские циклы передач о кино, любительской фотографии и современном телевизионном творчестве. В качестве критика по этим вопросам опубликовал около тысячи публикаций в научных сборниках, специализированных журналах и газетах. Член жюри многих профессиональных конкурсов. Автор книг: «Образы литературы в графике и кино» (1961), «Проблемы телевизионного фильма» (1978), «Телевизионная эстрада» (1982), «Фотография: документ и образ» (1983), «Кинорежиссер Сергей Колосов» (1985), «Телевизионные зрелища» (1986), «Учись фотографировать (в соавторстве с Д. Луговьером, 1988), «От фото до видео. Образ в искусствах XX века» (1996), «Актуальные проблемы телевизионного творчества. На телевизионных подмостках» (2003), «Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица» (2009).

**Журкова Дарья Александровна**, кандидат культурологии. Сфера научных интересов – отечественная популярная музыка конца XX – начала XXI веков, функционирование классической музыки в современной массовой культуре, роль музыки в кино, на телевидении и в различных медиа-форматах.

Регулярно выступает с публичными лекциями, участвует в российских и международных научных конференциях, читает курс «Массовая и медиа культура» в Московской высшей школе социальных и экономических наук. Лауреат премии Правительства Москвы в номинации «Лучший молодой специалист в сфере культуры» (2014), обладатель диплома лауреата конкурса «Книги 2016 года» в номинации «Статья молодого ученого». Автор книги «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» (НЛО, 2016).

**Каманкина Мария Валентиновна**, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – компьютерные игры, ролевые игры, игровая культура XX века, комиксы, Интернет, любительское творчество в Интернете, любительские субкультуры, блоги, блогосфера, фанфикшн, фанарт, массовая культура, гипертекст, любительское музыкальное творчество. Автор книги «Компьютерные игры: типологические особенности, страницы истории, проблемы интерпретации» (ГИИ, 2016).

**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, приглашенный профессор Нанкинского университета (КНР). Сфера научных интересов – теория и история культуры, литературы и искусства, философия культуры и эстетика. Литературно-художественный критик, автор книг: «От Горького до Солженицына» (в соавторстве с Л. Я. Шнейберг, 1994, 1995, 1997), «Введение в историю русской культуры (теоретический очерк)» (1994), «Введение в исто-

рию русской культуры» (1997), «Культура России. Краткий очерк истории и теории» (1999, 2000, 2007, 2008), «Культурология: История культуры России» (2003), «Вместо Пушкина. Незавершенный проект: Этюды о русском постмодернизме» (2011), «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты» (в соавторстве с Н. А. Хреновым и К. Б. Соколовым, 2011), «Основные этапы русской культуры» (на венг. яз., 2013), «Классическая русская культура» (на венг. яз., 2013), «И. В. Сталин: pro et contra. Т. 2: Сталин в культурной памяти о Великой Отечественной войне. Антология» (2015, 2017) и др.

**Кононенко Наталия Геннадьевна**, музыковед, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – смысловые метаморфозы музыки в аудиовизуальных контекстах. Участница российских и международных научных конференций, стажировок, автор учебного курса «История и теория музыки в кино» (ВГИК им. С. А. Герасимова), а также ряда публикаций по музыке в аудиовизуальных искусствах. Дипломант Гильдии киноведов и кинокритиков России в номинации «Теория кино» за книгу «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» (2011).

**Мукусев Владимир Викторович**, журналист, кандидат политических наук.

Сфера интересов – история и практика советского и современного телевидения России.

Доцент факультета экранных искусств кафедры тележурналистики Санкт-Петербургского университета кино и телевидения. Автор и ведущий ежемесячной культурологической программы «Желтая подводная лодка» на телеканале ВОТ (Ваше Общественное Телевидение) Санкт-Петербург (с 2008 года). Участвовал в создании и ведении телепрограмм: «Мир и молодежь», «12-й этаж», «Донахью-шоу», «Донахью в Москве», «Взгляд». Автор документальных фильмов: «Самолет из Кабула», «Да здравствуют люди», «Ленинград-Сиэтл. Год спустя». Награжден премией ЭММИ за фильм «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» (1987). Автор книг: «Разберемся...» (2007), «Черная папка» (2012), «Обратный отсчёт» (из истории телевизионных проектов периода перестройки). Материалы к изучению журналистики XX века. (2016), «Взгляд сквозь время» (2017), «Не стреляйте, мы ваши братья!» (2018).

**Новикова Анна Алексеевна**, художественный и медиакритик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. Профессор департамента медиа НИУ Высшая школа экономики.

Сфера научных интересов – история и теория культуры, история драматургии, история кино, антропология культуры и медиа, популярная культура, телевизионные зрелища, эстетика новых медиа.

Автор учебных курсов по истории средств массовой коммуникации, основам драматургии, антропологии медиа, мультимедийному продюсированию, арт-журналистике. Академический руководитель магистерских программ «Медиапроизводство в креативных индустриях» и «Трансмедийное производство в цифровых индустриях» ВШЭ.

Автор книг – «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» (2004), «Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия» (2008), «Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности (2013), учебника «История и теория медиа» [в соавторстве с И. Кирия] (2017), «Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции» (2018). Редактор-составитель более 20 коллективных монографий и учебных пособий.

**Петрушанская Елена Михайловна**, музыковед, кандидат искусствоведения.

Сфера научных интересов – взаимоотношения музыки с иными художественными средствами воздействия. В разные годы исследовала творчество Д. Д. Шостаковича; модификации отношений музыки с массмедиа; отечественную музыку, культуру, словесность; музыку в кинематографе; занималась архивными изысканиями; историей и поэтикой звукозаписи, связями классического отечественного искусства с итальянской культурой. Участвовала во многих международных конференциях в России и Европе.

Автор курсов: «История и поэтика звукозаписи» (РАМ им. Гнесиных, ВШЭ), «Музыка на телеэкране», «Музыка в творчестве российских литераторов», «Музыка Революции», «Творчество женщин-музыкантов в России» (Университет Болоньи), «Современные концерты для фортепиано с оркестром», «Шедевры русской литературы в музыке» («Открытый университет», Пианистическая академия г. Имола).

Автор книг: «Музыка на телевидении» (1984), автор-составитель сб. «Рождение звукового образа. Художественные проблемы фонографии в экранных искусствах и на радио» (1985), «Музыкальный мир Иосифа Бродского» (2004; 2-е изд. испр. и доп. 2007), «Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества» (2009), «Приключения русской оперы в Италии» (2018).

**Сальникова Екатерина Викторовна**, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. В разные годы была постоянным автором журналов «Театральная жизнь», «Театр», «Современная драматургия», «Читающая Россия», «Культпоход», «Новый мир». В 1999—2002 – теле- и кинообозреватель «Независимой газеты». В 2000-х – постоянный автор сетевых изданий «Взгляд», «Частный корреспондент». В настоящий период – постоянный автор научных журналов «Наука телевидения», «Художественная культура».

Сфера научных интересов: история кинематографа, современное кино, теория и история телевидения, археология экранной культуры, антропология медиа, популярное искусство, повседневная культура, английское искусство, советское искусство.

Автор книг: «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы» (2001), «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, сюжеты, герои» (2008, 2010, 2014), «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» (2013), «Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы» (2017) (книга была отмечена дипломом Российской академии художеств в 2018).

**Сараскина Людмила Ивановна**, литературовед и литературных критик, доктор филологических наук.

Сфера научных интересов – история литературы и культуры. Специалист по творчеству Ф. М. Достоевского и А. И. Солженицына.

Визитинг-профессор в ун-тах Копенгагена (1989), Оденсе (Дания; 1990), штата Иллинойс (1991), Варшавы (1992), Орхуса (Дания; 1994), читала лекции в учебных заведениях Германии, Японии, Китая (2015).

Постоянный участник «Достоевских чтений» в Петербурге, Старой Руссе, Коломне; Международных Симпозиумов по творчеству Достоевского (Словения, Австрия, Норвегия, США, Германия, Швейцария, Италия, Москва, Испания), Яснополянских писательских встреч, Международных Симпозиумов по творчеству А. И. Солженицына (Москва, Урбана (США), Париж (Франция), Токио (Япония), Рязань).

Автор книг – «Бесы»: роман-предупреждение (1990), «Возлюбленная Достоевского. Аполлинария Сулова: биография в документах, письмах, материалах» (1994), «Фёдор Достоевский. Одоление демонов» (1996), «Николай Спешнев. Несбывшаяся судьба» (2000), «Граф Н. П. Румянцев и его время» (2003), «Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына)» (2006), «Александр Солженицын» (2008, 2018) [ЖЗЛ: Биография продолжается], «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» (2010), «Сергей Фудель» [в соавт. с прот. Николаем Балашовым] (2010), «Достоевский» (серия «Жизнь замечательных людей») (2011), «Солженицын и медиа в пространстве советской и постсоветской культуры» (2014), «Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений» (2018) и других.

**Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК С. А. Герасимова, член Союза кинематографистов России, член Союза театральных деятелей России.

Сфера научных интересов – история и теория искусства, эстетика и социальная психология.

Автор книг: «Социальная психология искусства: переходная эпоха» (2005), «Человек играющий» в русской культуре» (2005), «Кино: реабилитация архетипической реальности» (2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (2006), «Воля к сакральному», «Культура в эпоху социального хаоса» (2002), «Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс» (2007), «Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов», «Избранные работы по культурологии. Культура и империя» (2014), «Искусство в исторической динамике культуры» (2015), «Социальная психология зрелищного общения: теория и история» (2018) и других.

**Эвальдье Виолетта Дмитриевна**, соискатель Государственного института искусствознания. Окончила Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР) по специальности «режиссура кино и телевидения» в 2012 году. Работала в сфере PR и рекламы, на телевидении (в качестве редактора выпустила 20 программ), имеет богатый опыт редакторской работы, является автором публикаций, в том числе в зарубежных и отечественных журналах, в разделах монографий. Постоянный участник всероссийских и международных конференций, а также круглых столов. Сфера научных интересов – визуальная культура, экранные искусства, мультимедийная среда, полиэкран.

## Юрий Богомолов АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ АРТХАУСНОМ КИНО. СОКУРОВ, БАЛАБАНОВ, ЗВЯГИНЦЕВ

### Но для начала – Чаплин

В истории кино была пора, когда эксперты довольно азартно составляли десятки и двадцатки лучших фильмов всех времен и народов. И как-то так получалось, что в них довольно часто не попадала ни одна из картин великого Чаплина.

Не попадала она по простой причине: критики разрывались в своих предпочтениях между «Цирком», «Золотой лихорадкой», «Огнями большого города», «Новыми временами» и «Диктатором». В результате ни один из них не набирал достаточного количества голосов, что, разумеется, не умоляло гениальности их автора. Но была и еще одна более глубокая причина, почему чаплинские ленты не попадали в топ-десятки. Потому, что каждая из них была частью некоего целого, имя которому – «Чаплиниада». «Чаплиниада» стала едва ли не самым первым кинематографическим сериалом, состоящим из полнометражных картин. А вообще сериальность пришла на экраны в эпоху Великого Немого вместе с комическими лентами, в центре каждой из которых оказывались популярные комики – тот же Чаплин, Линдер, Арбакл, Ллойд, Китон. Они почти ровесники: синема и сериальность. Звук, надо признать, почти упразднил эксцентрику, а с ней и комические сериалы. Впрочем, вскоре серийность снова восторжествовала, но уже в такой специфической отрасли киноиндустрии, как мультипликация. После войны случались попытки возобновить сериальную эксцентрику. Во Франции – с Жаком Тати и Пьером Этексом. В Великобритании – с Аткинсоном. В советской России этот формат попытался возродить Леонид Гайдай. Но сколько-нибудь продолжительных серий у мастеров звукового кино не получалось.

Позволю себе сосредоточиться на том, почему у Чаплина получилось. Почему звуковой и многословный кинематограф 30-х годов не смог сразу заглушить немому Чарли. Все комические короткометражки 20-х годов, включая и чаплиновские, основывались на забавных ситуациях, в которые раз за разом попадал комический персонаж, и из которых благополучно выпутывался. Но не у всех за выразительной тенью на экране обнаруживались характер и судьба.

У Чарли постепенно сформировался характер, и сложилась судьба. Кто-то определил этого героя как неприкаянного бродяжку. Пожалуй, слишком поверхностно. Конкретнее прочих, подметил Эйзенштейн в статье «Charlie the Kid»:

«Когда-то очень давно была широко популярна фотография не то из лондонского „Грэфика“, не то из „Скетча“: „Стоп! Его Величество Дитя!“ – гласила под ней надпись. А фотография изображала безудержный поток уличного движения на Бонд-стрите, Стрэнде или Пиккадили Серкесе, внезапно застывший по мановению руки „бобби“ – английского полисмена. Через улицу переходит ребенок, и потоки уличного движения покорно ждут, пока Его Величество Ребенок не перейдет с тротуара на тротуар. „Стоп! Его величество дитя!“ – хочется воскликнуть самому себе, когда пытаешься подойти к Чаплину с позиций социально-этических и моральных в широком и глубоком смысле слова»<sup>[42]</sup>.

Бродяга Чарли, стараясь изо всех сил смотреться господином, уверенным в себе и уважаемым, несмотря на всю противоречивость своего туалета, психологически выглядит

ребенком, заблудившимся в мире взрослых. Ребенок – это такая отчетливая единица измерения человечности, это ее самый универсальный эталон. Собственно, потому Виктор Шкловский и назвал чаплиновского Чарли «неизменяемым мерилom изменяющегося мира».

А мир в 20-е – 30-е годы стремительно менялся, что у нас, в Советской России, что у них, на «проклятом Западе». К тому же – «загнивающим», по версии отечественных пропагандистов. У нас на основе идеологизированной биомассы в экспериментальном порядке конструировалась модель нового человека – строителя коммунизма.

У них жизнь ускоренными темпами обуржуазивалась, капитализм обрел второе дыхание: одни граждане обогащались, другие – нищали. Вместе с этим рационализировались и производственно-частные отношения людей. Уровень угрозы живой естественной человечности как раз вернее всего и позволил измерить Его Величество Чарли. Одним из его первых полнометражных фильмов стал «Малыш» (1921). Его можно было бы назвать и «Малыши». И Чарли, и Джеки оба – малыши. Оба нищие, оба в ментальном отношении – ровесники и оба – принцы. Точнее: нищие принцы. Еще точнее: принцы нищих. У них мальчишеская дружба. У них общий бизнес: Джеки из хулиганских побуждений разбивает стекла и сбегает, а появившийся из-за угла стекольщик Чарли вставляет новое стекло, понятно, за вознаграждение. В финале их величества принцы, выпавшие из лона благополучия, любви и просто семейного очага, находят и то, и другое, и третье. Метасюжет «Чаплинады» был продолжен в «Золотой лихорадке». Северная Америка заболевает жаждой обогащения, мерой человечности которого оказывается опять же Его Величество Дитя. То есть – Чарли.

Чаплин как бы взвешивает такую тяжеловесную радость, как богатство. На одной чаше – счастливый случай, на другой – жестокий голод. И понятно, как драматичны они оба. И не менее смешны оба они. В «Огнях большого города» знакомый мотив обретает гротескно-мелодраматический характер: сначала слепая цветочница приняла бездомного бродягу за респектабельного господина, затем тот же бродяга братается с пьяным миллионером, который только тогда и чувствует себя человеком, когда пьян до бесчувствия. В нем парадоксальным образом пробуждается сентиментальность, и он готов облагодетельствовать весь мир. Пока пьян.

Чарли сентиментален и самоотвержен, когда влюблен. Он благодетельствует слепой девушке, оставаясь неузнанным бомжом, по нынешней терминологии. Их последняя встреча-узнавание освещена улыбкой Чарли. А в ней – вся человечность мира. Так это читалось тогда, чуть менее века назад. Так это прочитывается и сегодня. В финале «Новых времен» бродяга Чарли беззвучно просит свою подружку улыбнуться перед дальней дорогой. Они сделали важное дело: испытали этот новый механистичный мир опять же на человечность. Машинный мир, накормив Чарли железными болтами и гайками, заглотив его самого в свою стальную пасть, но не переварил.

Чарли как сказочный герой счастливо миновал массу опасностей, помимо индустриального чудовища, среди которых оказались и психушка, и тюрьма, и сума, в смысле – нищета, что всегда при нем. С нищетой человечный человек еще может ужиться и остаться тем, кем он на свет уродился. Но тут маленького человека подстерегла новейшая опасность – диктатура толпы, ведомой великим диктатором.

Индустриальный, рационализированный мир раскололся. Раздвоился и человек. И диктатор Хинкель и парикмахер Чарли – одно лицо. Они – близнецы, можно подумать, братья. Но тогда: брат мой – враг мой...

«Великий Диктатор» – самый политизированный фильм Чаплина. При всем портретном сходстве Хинкеля с Гитлером, в зеркале чаплиновского героя отразились и другие цезари или кандидаты в цезари, уже наши современники. В первую очередь, конечно, харизматики Лукашенко и Жириновский. Видимо, заметил свое сходство с Хинкелем тогда и товарищ Сталин. Свою картину Чаплин подарил Советскому Союзу. Она даже была дублирована, но в то время

так и не вышла, чем был автор сильно удивлен, если не сказать, обижен, поскольку симпатизировал стране, которая стала одной из жертв хинкелевской агрессии. Ее не показывали и позже, после смерти вождя, уже скорее всего по другой причине – по причине, я думаю, пятого пункта. В фильме слишком очевидной оказалась «еврейская составляющая» антигитлеровского сопротивления. Этой темы в советское время по умолчанию было не принято касаться. А тут она столь ярко и столь художественно убедительно интерпретировалась, что картину по необходимости пришлось отправить на полку. Следующим художественным исследованием человеческого общежития оказался «Месье Верду» – гиньольная комедия, снятая уже после войны.

Если «Великий диктатор» стала первой картиной, где Чарли обрел дар речи, то в «Месье Верду» Чаплин впервые отказался от маски Чарли. То был страшно рискованный эксперимент, поскольку маска тщедушного бродяги, взрослого ребенка стала лицом Чарльза Спенсера Чаплина. Казалось, что отбросить маску значило потерять себя. Повторю цитату из Шкловского: «Зачем ему меняться? Он неизменяемое мерило изменяющихся миров». Но действительность в XX веке трансформировалась слишком стремительно. Еще в 20-е годы самой разительной ее приметой стала механистичная индустрия. Как отклик на нее смотрелись знаменитые гэгги с конвейером и кормящей машиной в «Новых временах», где живому человеку назначено стать деталью, колесиком машины. А уже в конце 30-х ее навязчивыми мотивами становятся фашизм, войны... Тогда-то у Чарли появляется двойник – Хинкель.

Чаплин гениально, скорее всего, на подсознательном уровне, угадал эту двоякую природу человеческой цивилизации. Вторая Мировая война столкнула обе природы.

И вот наступает суровое послевоенное время, когда массовый человек адаптировался к бесчеловечности, которая, в свою очередь, стала его органичной частью. И тогда инстинктивно сердечный Чарли внутренне раздваивается и предстает перед нами месье Верду, альфонсом и убийцей тех прекрасных дам, на чьи средства живет и выхаживает свою жену-калеку.

Респектабельный, элегантный месье Верду – уже совсем другое мерило, нежели бродяжка Чарли, совсем иного мира, нежели тот, что остался за горизонтом Второй мировой войны. «Король в Нью-Йорке» – еще одна мера изменчивой реальности. Перед нами человек-отшельник, который с заоблачных высот, из своего швейцарского далека (двойник Мышкина?) вернулся на землю.

...С этой точки зрения все его фильмы важны и существенны. Особенно если их смотреть кряду.

Если его картины смотреть к ряду, то нетрудно заметить, что каждая из них не вполне автономна от предшествующей и предполагает продолжение. А при более пристальном взгляде понимаешь, что не в том дело, что каждая из них обречена с одним актером. Тут узы другого свойства.

Тут предметом интереса художника стала участь не самого героя, а участь человечности современной цивилизации. Сверхзадача, возможно, и бессознательная, вызвала к жизни сериальный формат, значимость и перспективность которого в полной мере мы можем оценить только сегодня. Хотя природа его имеет глубокие корни и связана она с тем, что известный культуролог Михаил Ямпольский назвал «антропологической практикой»<sup>[43]</sup>.

## Кино как антропологическая практика

Ямпольский исходит из того, что

«никакого искусства не существует, а есть просто разные антропологические практики нашего постижения мира или отношения к миру, которое меняется с географией, историей и так далее»<sup>[44]</sup>.

Далее он обращает внимание на то, что до Ренессанса искусство не называлось искусством, и, что

«искусство возникает тогда, когда происходит автономизация каких-то текстов или изображений от иных практик. Так происходит возникновение чего-то самодостаточного, независимого, того, что мы называем искусством»<sup>[45]</sup>. Помимо самоопределения отдельной сферы художественной культуры, называемой «искусством»

происходит автономизация отдельных явлений культуры, называемых «произведениями искусства». На примере развития мировой киноиндустрии мы можем наблюдать этот процесс на коротком временном промежутке в свернутом виде. Сначала мы видим некую киношную практику, которая ни в коей мере не представляется искусством и не претендует на этот статус. Если и есть в огромном корпусе мелодраматической продукции элемент антропологического исследования, то весьма поверхностного, по большей части спекулятивного и, как правило, сугубо коммерческого. Величие Великого немого – это величие стремительно развивающегося ремесла. Не проходит и двух десятилетий от рождения Синема, как зритель начинает отличать фильмы не только по сюжетам, но и по именам создателей: на первом этапе актеров, на втором – режиссеров. И в немых фильмах Эйзенштейна, Гриффита, Ренуара, Чаплина обнаруживается другой уровень антропологии. В первую очередь потому, что это нечто отдельное от реальности и нечто самодовлеющее – раз, и самоценное – два.

Их фильмы – не суммы. Не суммы поступков, обстоятельств, ситуаций и переживаний.

Их фильмы – произведения поступков, обстоятельств, ситуаций и переживаний.

На экране уже отдельная жизнь, в зеркале которой проступают сущностные закономерности и ценности жизни не сочиненной. Замкнутые художественные структуры произведений наиболее эффективны в объяснении как исторических явлений, так и футурологических предупреждений.

Тут важно оценить последовательность того, как обособляется кинематографическая практика. Сначала киностилистики сбиваются в национальных границах с характерными для них культурными кодами: «Монтажный кинематограф» в СССР, «Немецкий экспрессионизм» (Германия), «Поэтический реализм» (Франция 30-е годы). После войны тенденция к суверенизации национальных кинематографий усиливается. Итальянский неореализм, французская «Новая волна», польская «Киношкола», «Чехословацкое чудо». Советское кино самоопределилось в 60-е годы как «Оттепельное кино».

Понятно, что все эти художественные практики в значительной степени были обусловлены социально-политическими и общественными обстоятельствами. Жизнь в мирное время, как ни странно, усложняется. Но не на поверхности, а там – в глубине. Или – в вышине.

Суверенизация направлений национальных кинематографий сопровождалась заметными всплесками взаимовлияний. В конце концов, интеграционные процессы в Европе привели к размыванию государственных границ, одно из последствий чего явилась эстетическая нивелировка национальных культурных кодов. На этом фоне в Европе наблюдается уже доста-

точно интенсивное стилистическое обособление художественных миров отдельных европейских мастеров кино.

В 60-х годах стилистическая уникальность ассоциируется уже не столько со страной, сколько с мастером. Великие мастера кино обзавелись собственными мирами: Ренуар, Бюнуэль, Росселини, Феллини, Антониони, Бергман, Тарковский, Вайда, Тати, Куросава... Это отдельные миры со своими законами и стилистическими. Каждый их следующий фильм – это рефлексия по поводу внутреннего устройства своего художественного мира, блуждания по его сложно пересеченному ландшафту, заглядывания в его потаенные норы, по пути натываясь на тупики, нарываясь на катастрофы. А потом, в какой-то момент создатели художественных миров, обнаруживают, что в жизни пошло что-то не так: то ли современность нежданно рванула вперед, то ли история кинулась вспять. И тогда Федерико Феллини горько сетует на своего зрителя: «Мой зритель умер»<sup>[46]</sup>. Это, наверное, потому что автор считает зрителя в кинозале неотъемлемой принадлежностью своего художественного мира, его персонажем. Конечно, зритель и Феллини, и Антониони, и других властителей его дум и чувств, остался живым. Просто он пошел дальше вслед за колесом истории, навстречу новым его поворотам. Сами художники, теша себя иллюзиями об исчерпанности исторического развития, остались памятными вехами культуры на его пути. Подобно тому, как идеологические мантры (расизм, национализм, коммунизм) поникли, раздробились, осыпались после разрушительных двух мировых войн и под впечатлением экономических чудес Западного мира, художественные течения утратили былые масштабы, а с этим и впечатляющую автономность. Искусство занялось рутинной работой: насыщенной антропологической практикой.

Художественные сочинения перестали быть соборами. Они образуют жилые кварталы, увеселительные парки, небольшие особняки и многочисленные коттеджи.

С таким понижением уровня суверенности художественного произведения трудно примириться, но, видимо, придется смириться.

## Сверхзадачи кино в советской и постсоветской России

Кино в советской России на всех этапах ее становления и развития играло значительную роль. Оно, согласно установке основателя государства Ленина, считалось важнейшим из искусств (в смысле – важнейшей из коммуникаций), поскольку страна была не шибко грамотной.

По замыслу его продолжателя Сталина, кино стало важнейшей из мифологий. В пору иррационального Большого террора потребность в иной, строго иерархичной реальности оказалась остро насущной.

В хрущевскую пору, когда на горле культуры был ослаблен партийный ошейник и удлиннен политический поводок, искусство способствовало деколлективизации идеологического «мы» и эмансипации личностного «я». То было время оттепели, самым ярким достижением которой стал фильм «Летят журавли».

Со сменой Хрущева Брежневым произошел застой и в экономике, и в общественно-политической жизни. Мастера кино тогда позволили себе заглянуть во внутренний мир индивида (Тарковский, Сокуров, Параджанов). Еще целый отряд советских кинематографистов рискнуло диагностировать недуги общественного организма. Недуги, если судить по фильмам Абдрашитова, Панфилова, Германа, Балаяна, Муратовой, Аскольдова, Кончаловского и других, оказались запущенными. Иные из них – неизлечимыми. Собственно, сам политический режим страны Советов уже тогда представлялся неоперабельным. В августе 1991 он умер окончательно, но, как впоследствии выяснилось, не бесповоротно.

В постсоветской России кинематограф на первых порах, освободившись и от ошейника, и от поводка, довольно быстро утратил былой авторитет и бывшее влияние в обществе. Факторов, способствовавших этому, было несколько. Кино проиграло за место под солнцем массового внимания двум конкурентам: телевидению и Голливуду. В значительной степени потому, что аудитория, представлявшая собой до этого нечто однородное и целостное, в свою очередь освободившись от идеологических вожжей, заметно расслоилась и в значительной степени атомизировалась.

Нельзя сказать, что новое поколение кинематографистов не предпринимало никаких усилий создать нечто общезначимое для страны, хотя бы в легком жанре. В первую очередь можно отметить две наиболее амбициозные попытки. Обе представляли собой осовремененные версии наиболее рейтинговых советских комедий Эльдара Рязанова – «Иронии судьбы» и «Служебного романа». Повторение сюжетных мотивов не привело к повторению зрительского успеха. Не преуспел в этом направлении и сам король советской комедии Эльдар Рязанов, снявший современную версию некогда суперпопулярной комедии «Карнавальная ночь 2 или 50 лет спустя».

Еще более претенциозными, но неоправдавшимися надеждами на интегральный успех оказались блокбастеры Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник», дважды «Утомленные солнцем», а также ремейк голливудского фильма «Двенадцать разгневанных мужчин» и экранизация бунинской прозы «Солнечный удар». В чем не смогло отказать себе постсоветское кино, так это в том, чтобы посчитаться с советским прошлым. Начало этому процессу положил фильм грузинского режиссера Тенгиза Абуладзе «Покаяние», снятый еще при советской власти (1984), показ которого был отложен до лучших времен, и выпущенный в прокат с началом перестройки. Фильм, который стал знаком ее необратимости. Другие знаменательные в этом отношении картины – «Хрусталеv, машину» Алексея Германа-старшего. Притча Абдрашитоv и Миндадзе «Слуга». В ряду этих созданий оказались трилогия Александра Сокурова «Молох», «Телец» и «Солнце», и послесловие – «Фауст». Все эти ленты в той или иной степени

повествуют, что чудовищ XX века рождал не только сон разума в мифотворческом экстазе, но и неустанное его бодрствование.

## Александр Сокуров

Немногие из мастеров отечественного кино смогли перейти границу, разделившую советское прошлое и постсоветское настоящее без потери творческого лица. Среди них – кинорежиссер Александр Николаевич Сокуров. Он снимал много и интересно до крушения режима. Он продолжает это делать и после его падения. И не потому, что скорее и успешнее других смог приспособиться к новым реалиям жизни, к новым условиям кинопроизводства. В этом отношении, думаю, процесс адаптации Александру Сокурову дался не менее мучительно и болезненно, чем его собратьям по цеху. Ему, пожалуй, было легче других вот чем. Он не слишком прочными узами оказался связанным с ценностными началами советской реальности – с надеждой на социализм с человеческим лицом, с упованиями на душеспасительный коллективизм, с лирическими манифестациями оттепельного кино. Бог знает, как его Бог уберег от всего этого. Потом, много позже, он признался: «Ответственность перед отдельно взятым человеком для меня больше, чем ответственность перед отечеством моим»<sup>[47]</sup>. Собственно, советский режим, который доставил ему, как и многим его коллегам, множество мучительных неприятностей, он не отвергал ни прямо, ни косвенно. Просто коммунистическую идеологию он в упор не видел. Потому по ее поводу даже не рефлексировал, чем занималась с разной степенью успеха большая часть талантливых мастеров нашего кино. Их путь лежал от «Заставы Ильича» Марлена Хуциева к «Городу Зеро» Карена Шахназарова. Когда в фильме «Поезд остановился» Вадима Абдрашитова, могло показаться, что довольно было что-то поправить в локомотиве, исправить скоростемер, и наш паровоз вперед лети...

Не полетел. Побуксовал еще немного (см. «Премия», «Мы, нижеподписавшихся...», «Прошу слова») и... развалился. Какому бы то ни было мировоззрению Сокуров предпочитал и предпочитает миросозерцание. Все производственные драмы «развитого социализма» и лирические переживания его героев были совершенно неинтересны автору художественного фильма «Одинокий голос человека». В свою очередь, Режиму был абсолютно неинтересен одинокий голос дебютанта Сокурова, и потому его фильм пролежал на заветно-запретной полке без малого десять лет. Миросозерцанием заниматься он, как правило, предпочитает в хорошей компании. То с Андреем Платоновым («Одинокий голос человека»). То с Бернардом Шоу («Скорбное бесчувствие») и с Гюставом Флобером («Спаси и сохрани»). То, наконец, с великим Гете («Фауст»). Первые три фильма были сняты еще при советской власти. Они казались современникам надмирными. Идеологическим функционерам – оторванными от действительности. Хотя бы потому, что он игнорировал человека социализированного и интересовался человеком отдельным. Отдельным как остров в океане. И вот так получилось, что он, «оторвавшись от земли и от народа», с высоты своего надмирного положения поставил нашему обществу жесткий диагноз – «Скорбное бесчувствие», который несколько позже был подтвержден Кирой Муратовой в «Астеническом синдроме». И уже только много позже, на «вскрытии», благодаря фильмам Алексея Балабанова, мы воочию увидели, как далеко зашла болезнь общества. Задним числом стало понятно, что организм уже не поддавался амбулаторному лечению. И сегодня до нас не очень доходит, что философы-художники видят дальше и глубже популярных беллетристов. У Сокурова свои взаимоотношения со зрителями. Вот как он их для себя сформулировал:

«Когда-то меня очень беспокоило, что у моих фильмов мало зрителей. Сегодня – нет. Настоящее искусство предполагает избирательность и узкий круг. Это обязательные условия его, искусства, существования. Массовый спрос на какое-нибудь произведение означает для меня только одно: в этом произведении есть серьезные художественные проблемы, изъяны.

И еще: опыт показывает, что люди, которые по-настоящему встретились с моими ли фильмами, с фильмами ли других режиссеров, которые выбирают индивидуальный путь, – эти люди уже кресел не покидают. Остаются. Этим людям никогда не будет ни слишком много, ни слишком мало. И для меня честь делать для них картины. Большая честь»<sup>[48]</sup>.

Я это суждение готов разделить с одной оговоркой. «Настоящим искусством» может быть и то, которое ориентируется на массовые чаяния, которое опирается на массовое отчаяние. Чайния и отчаяния миллионов – это, ведь само по себе феноменально, это уже пространство истории, граничащее с зоной мифологии. Как, например, в фильме «Русский ковчег». Это очень неожиданное кино. Это не урок истории России. Скорее – философствование по поводу истории и культуры России, по поводу ее мифологии. Европейский гражданин путешествует по европеизированной Руси, средоточием которой и является Эрмитаж, вытянувшийся вдоль Невы. Европейец идет по залам, изумляясь способности русских к подражанию, их замечательному таланту копировать и делать списки с оригинала не хуже оригинала. И только успеваешь все время приговаривать то от ужаса, то с восхищением «ой-ой-ой» и причмокивает языком. Собственно, все изумление «ревизора» в том, как азиатчина Руси смогла соединиться с цивилизованной Европой, как Европа покорила Россию и как она при этом уцелела в России. Он-то знает, что Азия есть Азия и что Европа есть Европа. И он видит, что они сошлись. Мы до сих пор ищем особый путь для своей страны, а она уж который век следует им. Эта тяжелая дорога, по которой идти нас понуждают кнутом и пряником, тиранией и рынком. У Сокурова героя, закружившегося в мазурке, почти вырвалось: «Боже, как весела и празднична Россия!» Заключительная мазурка – кульминация фильма, самая впечатляющая его сцена и самая экспрессивная. И в такой момент до конца понимаешь, зачем Сокурову нужно было снимать эту картину одним планом – без монтажных стыков, скачков, бросков. Вот она – жизнь на одном дыхании! И вот она – многовековая история и тоже на одном дыхании. Откровение сокуровского фильма в том и состоит: «Боже, как коротка, почти мгновенна история!»

«Молох» о том, как она трагична в своей будничности. Как будничен и обыкновенен сам тиран. Его безумие – всего лишь маска безумия «биомассы». «Телец» – вторая глава задуманной тетралогии. Ленин, пребывая все еще на вершине власти, не контролирует не только историю, но и власть. И это бы ладно. Но он не властен и над собственным сознанием. С этой точки зрения драма Гитлера – не такая уж и драма. У него что-то там атрофировалось. У него, бедолаги, какое-то половое расстройство и утрачен вкус к хорошей еде, к иным радостям жизни. Но ему все еще доступно наслаждение властью. Он еще на этом свете. Ленин уже по другую сторону реальности. Насмешка над Гитлером в другом. Средних дарований обыватель вознесся на вершину мира, а в быту, вне своей зажигательной риторики, вне своего мундира, имперского антуража, обожания толпы идеалистов он – ничто. И тшится быть нормальным земным персонажем, а выходит одна судорога. С нашим Ильичом – другой случай. На краю жизни он не может умножить двузначные числа в уме. Он пытается, но не знает, как к этой проблеме подступиться. Жена подсказывает: «столбиком». Его мука и отчаяние от того, что его оставил рассудок. Тот самый, что был стержнем его внутреннего мира. Тот, в который он пытался заточить весь мир. Его рассудок призван был заменить и совесть, и мораль, и любовь. Что целесообразно, то и свято. Что логично, то и неизбежно. Рационализм – превыше всего. На этом, по Сокурову и Арабову, и основан ленинский глобализм. Неважно, какое он имел отношение к реальному историческому персонажу. Важно, что ленинский молох страшнее гитлеровского. Важно, что это – та реальность, которую XX век переварил и которую XXI еще долго будет отрывивать. Что касается Владимира Ильича и Надежды Константиновны, то они свой век доживают в тиши Горок, на природе и в изоляции от разума. Эта парочка в какую-то минуту могла бы вызвать вполне пасторальные ощущения. Как гоголевские старосветские помещики. Они и есть Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, но, разуме-

ется, карикатурные, трагические и фарсовые сразу, поскольку из их отношений вымыты без остатка любовь и душевность, заменой которым стали рефлекторные жесты и генеральный секретарь. Что правда, то правда: сон разума рождает чудовищ. Но вечная бессонница разума способна вызвать к жизни такое, что не может и присниться. Смерть прибрала разум героя, а тело оставила нам. На несчастье нам и во славу науки. Наука от лица всемирного и всепобеждающего разума отплатила Ленину-молоху тем, что сохранила на века его пустую оболочку. Смысл следующей части тетралогии Сокурова «Солнца» открывается, если держать в голове предыдущие две части. И Гитлер, и Ленин – безнадежные пленники тех вершин, к которым они шли, на которые столь целеустремленно взбирались. Спуститься с них они уже не могут при всем желании. В своем безумии они как в заточении, из которого побег – невозможен. А император Хирохито, оказавшийся императором не по своей личной воле, осторожно шаг за шагом спускается со своей заоблачной вершины в частную реальность. Кто куда: одни вверх по лестнице, ведущей вниз и далее в бездну; другой – вниз, по той же лестнице, к себе самому. История императора Хирохито в изложении Сокурова – история простого смертного, вознесенного многовековой традицией на национальную вершину. Там, в надмирном пространстве, предельно регламентированном и ритуализированном, он как бы нечаянно остался вполне деликатным и, по русским понятиям, интеллигентным человеком. Рискну сказать, чеховским персонажем со своей «скучной историей» императорского житья-бытья. Там, на троне, его и застала Вторая мировая война, которая выдернула из-под него многовековую традицию. Вот он и спустился с неба на землю, где для американских журналистов он – всего лишь экзотическая достопримечательность, а для своего народа – померкшее небесное светило. Схематично схожую ситуацию в свое время претворил Чаплин в комедии «Король в Нью-Йорке». Сходство и невольное, и сознательное: в «Солнце» император скрашивает время просмотром фрагментов чаплиновских короткометражек, а потом в меру своей артистичности пробует повторить гэги Чарли. Так он пытается найти контакт с реальной действительностью. Самая мучительная драма для Сокурова связана не с личной участью каждого из трех властителей, а с общей судьбой вверенных им толп. Каково целому народу отрешиться от своего божественного статуса...

А на пороге уже новый вызов – искушение массовой культурой с ее демонической энергией. Иначе, по Сокурову – искушение безумием.

«Но это не безумие отдельно взятого параноика, – говорит Сокуров, – это опаснее, это безумие миллионов. Главный ужас и главная опасность заключаются в этом. Меня в отчаяние приводит то, что происходит сейчас у нас в стране и что ползет на нас из телевизионного эфира. Потому что в этом зеркале опять множатся рожи – не лица, а рожи. Их постепенно становится все больше, они наступают... эти клыки, эти кошмарные слюнявые морды, заросшие шерстью...»<sup>[49]</sup>.

Перед лицом этой угрозы и под впечатлением ее режиссер снимает заключительную часть своей тетралогии – «Фауста». «Фауста» Александра Сокурова и Юрия Арабова вернее было бы назвать «Мефистофелем».

Сценарист Арабов это прокомментировал так. В XXI веке обнаруживается разрыв человека не только с Богом, но и с чертом. В финале мы видим ничтожного Мефистофеля, побиваемого тяжелыми камнями.

Человечество, по мысли авторов устремлено к идее торжества рационализма над всем иррациональным. В том числе, и над Любовью. И над Человечностью.

Человек в этом случае склонен не просто гнать от себя эти невещественные, но сущностные субстанции. Он стоит перед необходимостью изгнать их из себя. Уже не черт страждет найти человека, чтобы заключить с ним сделку, как полагает Арабов; это люди выстроились в очередь к дьяволу с предложением продать ему душу практически за бесценок.

Таков новый цивилизационный поворот, перед которым оказался Индивид в XXI века.

## Алексей Балабанов

Если Сокуров исследовал участь человечности на верхних ступенях общественно-политической пирамиды, то Алексей Балабанов занялся ее отслеживанием на самых нижних ее этажах и в подземелье, в подполье сознания. Он прожил коротко, но плодотворно. Ушел из жизни на 55-ом ее году, оставив нам с два десятка картин. Первое, что вспомнилось с вестью о его кончине, – его последний фильм «Я тоже хочу», где кинорежиссер и член Европейской Киноакадемии Алексей Балабанов умирает у подножия разрушенной Колокольной счастья посреди ядерной зимы... Память бывает крайне близорукой. Вот и на этот раз она упустила из вида самую личностную его ленту – «Мне не больно». Это картина о том, как истончается и угасает жизнь близкого человека. О его предсмертных мгновениях реального счастья. Картина датирована 2006 годом. На самом деле ему давно было больно. Хотя снимал он картины почти беззаботно, как бы безучастно, будто не о своей боли. Он один из немногих мастеров кино, если не единственный, кто прочувствовал боль перелома общественного сознания, кто беспощадно описал его травму. И не только ту, что случилась с обрушением советского режима. Он диагностировал родовую травму.

Его фильмы от «Брата» и до «Кочегара» – своего рода медицинская карта нашего общественного организма, где зафиксированы все инфаркты, инсульты, частичная потеря памяти, стрессы, мании величия и преследования...

Результаты анализов Балабанова впечатляющи.

Начало его основательной антропологической практики, пожалуй, было положено в новелле «Трофимъ», которую режиссер снял для альманаха «Прибытие поезда», который в свою очередь был приурочен к юбилею рождения кино. Мужик из ревности убил брата топором (как издревле принято на Руси), хотел повеситься да не получилось – веревка оказалась хилой. Тогда с сумой поехал в тогдашний Санкт-Петербург, где на перроне столкнулся с киноаппаратом. Из простодушного любопытства заглянул в объектив, да не один раз, чем очень рассердил французского оператора, но засветился на пленке. Сам он потом пропал, заглянув сначала в кабак, потом в бордель, и всякий раз делился с первыми встречными ужасом своего преступления. И, наконец, оказался в участке, где и потерялся его след. Тень его мелькнула через много лет на пленке, которую нечаянно отыскал ленфильмовский ассистент режиссера (Алексей Балабанов). Пленку с прибытием поезда в Санкт-Петербург во славу кино прокрутил на мовиоле его шеф (Алексей Герман-старший). Прокрутил второй раз. Неопрятный мужик, лезущий в объектив, конечно же, компрометировал торжественность момента, и режиссер повелел монтажнице вырезать мужика, что она послушно и сделала, а кусок целлулоида выбросила в корзину. За человеком канула в небытие и его экранная тень. И тем не менее, спасибо детищу Люмьеров, посредством которого режиссер Балабанов рассказал выдуманную историю про выдуманного человека. По ходу повествования автор обнаружил и простодушно удивился тому, как близко друг от друга в человеке искренняя сердечность и звериная жестокость, незамутненная человечность и темная мощь бесчеловечности. Комментарием к этому художественному вымыслу могли бы стать наблюдения и соображения писателя-фронтовика Виктора Астафьева. Он на вопрос корреспондента, что значит быть русским, отвечает:

«Такая линия пошла в нации: добродушие рядом с жестокостью, с остервенелостью, безволие – с огромной волей... Сердечность, а рядом бессердечие, подонство, неуважение к себе <...> Неуважение к себе – значит неуважение ко всем остальным... Фронт все проверяет. Там край проверяется, все грани проверяются <...> Как-то победили <...> Организованную нацию, образованную <...> Кровью, трупами <...> Сколько положили народища <...> > Основа еще есть. Ее бы не растереть в порошок, не распустить как кудель...

Тогда, конечно будет плохо. Тогда – перерождение, тогда распад страны. Распад тяжелый. Его даже не предугадаешь, какой он будет. А пока <...> Пока еще можно вполголоса прокричать: „Я – русский“»<sup>[50]</sup>.

Сказано двадцать лет назад. В фильме «Про уродов и людей», который был снят позже первого «Брата», но задуман и написан до него, рассказано о том сколь может быть губительной смесь простодушного идеализма и циничного прагматизма.

Некий господин Иоганн одержим идеей коммерциализации фотографической порнографии. Он вовлекает в свой бизнес молодого идеалиста по фамилии Путилов, одержимого идеей фотографической художественности и развращает его. Развращает он и добропорядочное интеллигентное семейство. Бизнес берет верх над эстетикой, а цинизм – над идеализмом. Подрастающие сиамские близнецы тоже становятся товаром. У них ангельские голоса; они на пару играют на баяне и поют: «Однозвучно звенит колокольчик...»<sup>[51]</sup>. Публика счастлива. Физическое уродство, приправленное самодеятельной сентиментальностью, имеет успех. (Сегодня это едва ли не самый ходовой товар – см. таблоидные шоу, типа «Пусть говорят» и «Прямой эфир» на наших каналах).

Грань между так называемыми «уродами» и, условно скажем, нормальными людьми в фильме делается совсем зыбкой. Чтобы обострить эту ситуацию Балабанов и ввел в обособленное пространство своей киношной кунсткамеры сиамских близнецов. Они-то по ходу сюжета раздваиваются в переносном смысле: один по серьезному влюбляется, другой безнадежно спивается. А физически они по-прежнему нераздельны.

Иоганн и Путилов, разойдясь, напротив, ментально сближаются и становятся сиамскими близнецами в переносном смысле. В финале обездоленный, больной Иоганн забредает в кинотеатр, где видит движущуюся порнографическую картинку, им придуманную, им поставленную. Только теперь этот аттракцион называется «фильмой». Ее режиссер – идеалист Путилов. Прежний рыцарь фото- и кино-ремесла обернулся практичным бизнесменом. Превращение одной крайности в противоположную через десяток лет жестко аукнется в самом шокирующем фильме Балабанова – «Грузе 200». Пожалуй, трудно найти другого российского кинорежиссера, который был бы так чуток к тому, что происходило в подкорке нашего общества на протяжении последних двух десятков лет. И который бы так последовательно отслеживал все стадии его тяжелого хронического недуга.

Собственно, Балабанов делал в нашей стране ту же работу, что проделал Анджей Вайда – в своей. В своих воспоминаниях польский режиссер привел строку из «Макбета»:

«Если бы мог ты, доктор, исследовать мочу моей страны...»

А затем определил свое и коллег предназначение стать «исследователями урины своей страны».

«И на результаты наших анализов, – добавляет он, – в мире смотрели приблизительно с тем же интересом, что на анализы мочи Брежнева, добытые ЦРУ»<sup>[52]</sup>.

А общество – это живой организм. Ему больно, когда внутри что-то нарушено, изношено, изъязвлено... Когда снаружи все вроде бы и ничего, а болезнь уже берет свое.

Первый «Брат» – фильм о человеке, выжившем на войне, но на гражданке оставшимся без крыши. Как идеологической, так, впрочем, и государственной. Все, чем он одержим, так это инстинктом животной справедливости. Цена человеческой жизни для него вдруг разом понизилась и практически обесценилась. Он легко убивает. И в кадре нет корчей умирающих людей. Будто это компьютерная «стрелялка». Будто это и не убийство живых, а всего лишь устранение неодушевленных помех. Остался с ним один моральный поводырь – лирика отчаяния Бутусова.

Второй «Брат» – романтика вооруженного реваншизма, с идеей которого герой Балабанова мотается по миру, пересекая океаны и континенты, по дороге кого-то убивая с привычной непринужденностью, кому-то щедро благодетельствуя.

«Война» о том, как война стала миром, состоянием, повседневностью.

«Жмурки» – все тоже самое, но доведенное до гротеска.

«Мне не больно» – последняя судорога боли перед забытьем.

«Груз 200» – это за пределами всего. Войны, боли, смерти, идеологии, вечности и даже любви.

Фильм был снят после 1991-го, но снят он был о том, чем жила страна до 1991-го.

«Груз 200» – отходная по советскому прекрасноту. Лирический герой Балабанова мутировался в монстра, в нелюдя. Платоник – в сексуального маньяка. Нежная душа – в жестокого садиста...

И если существует в зазеркалье отдельная жизнь, а с ней – какие-нибудь межличностные отношения, моральные принципы, общественные ценности, то они могли бы предстать такими, какими описаны и запечатлены в «Грузе 200».

Не успели в кинообществе стихнуть возмущенные возгласы по поводу «Груза 200» Алексея Балабанова, как автор вбросил в прокат следующий шокирующий артефакт под названием «Морфий». Возгласов и негодований на этот раз было не меньше. Первые из них раздались сразу после предварительных показов. Экспертное сообщество тут же и раскололось.

Были слышны чистосердечные признания типа: после просмотра фильма молодому человеку не захочется стать доктором и лечить людей, а захочется повеситься. Что, правда, то правда: фильм «Морфий» – не самое верное пособие по выживанию. В нем много чего неприятного: ампутация, ненормативные роды, трахеотомия ребенка, рвота в нагрузку к анальному сексу, обожженные тела, обугленные лица...

И отчего так приключилось в этом фильме?

Вроде никаких предпосылок к тому не было. Литературная основа – ранняя проза Булгакова «Записки на манжетах». Сценарий по ее мотивам написан Сергеем Бодровым-младшим, который сам и собирался снять фильм. Конечно, рассказ «Морфий» о молодом докторе, который по случаю «подсел» на наркотик, не заражает хорошим настроением, не заряжает бодростью. Но, все-таки, Булгаков есть Булгаков. Этот автор далеко не первый мизантроп в отечественной литературе. Да и младший Бодров, так рано ушедший из жизни, тоже не отличался чрезмерной депрессивностью своей повседневности. Единственно, что могло бы насторожить в этом создании, так это имя кинорежиссера. Действительно Алексей Балабанов умеет огорчить и массового зрителя, и зрителя элитарного. Ему под силу настроить против себя едва ли не все категории граждан: рабочих, крестьян, интеллигентов, антисемитов, западников, почвенников, сталинистов, антисталинистов, патриотов, антипатриотов, старых русских, новых русских, новых советских и старых, заслуженных антисоветчиков.

Примечательна к режиссеру претензия: зачем он своей мизантропией отягощает нашу повседневность. Предположим, ему, больному, надо излиться, освободиться от терзающих его душу наваждений, а нас-то, здоровых, зачем впутывать в свои подсознательные комплексы? Он болен – он пусть и лечится!

Ужасная мысль, однако, посещает, столкнувшись с таким «медицинским» случаем: так ли здоровы мы сами – каждый по отдельности и все вместе?

«Морфий» – не пролог к «Грузу», не предвестие того, что случилось в благословенную эпоху советского застоя, а его продолжение. Только «груз» этот еще тягостнее.

Этот фильм Балабанова про болезнь распада и разложения личности, что добралась до доктора. В этом суть ужаса, а не в тех или иных физиологических подробностях.

К слову, фильм совсем не болен натурализмом, в чем его склонны были подозревать многие критики. Он надежно посеребрен ненавязчивой стилистикой немого кино и серебристой лирикой Вертинского.

Еще, к слову, упреки к фильму в антисемитизме на том основании, что неприятный герой, член РСДРП, наделен еврейской фамилией, совсем уж абсурдны. Тогда можно было в том же укорить и «Собачье сердце» за Швондера. Затем – в русофобии за гипофиз Клим Чугункина. И т. д.

У Булгакова за рассказом о юном враче, высадившемся на заснеженной равнине и лечащим ее обитателей от сифилиса («Звездная сыпь»), следует «Морфий», где изложена история болезни другого юного врача, и к тому же от первого лица в виде дневниковых записей.

Сценарий, написанный Сергеем Бодровым-младшим, соединил оба рассказа в одно повествование и представил обоих героев в одном лице. И даровал им одну судьбу на двоих. Только теперь это взгляд на трагедию души не изнутри, а со стороны, издалека; дистанцию как раз и дает почувствовать стилизованная эстетика Великого Немого.

В рассказе доктор Поляков ищет спасение от боли физической и нравственной, от тоски одиночества в морфии и в литературе (для него дневник как последняя ниточка, связывающая его падающую в пропасть бессознания жизнь, с рассудком).

У режиссера Балабанова доктор Поляков утешается сексом с Анной Николаевной, Вертинским и синемаграфом. На периферии его сознания: снежная метель и пожар революции. Фильм так организован, что невольно, без какой-либо подсказки режиссера, обе стихии соединяются в одну.

Фильм так организован, что в зале кинотеатра приходится переживать не столько за вчерашний, сколько за сегодняшний день.

«Доктор» Балабанов пользуется прошлым, как медицинским инструментарием, с помощью которого простукивает, прослушивает, делает анализы крови, мочи, кала и что еще там приходится рассматривать под микроскопом. Только при этом надо иметь в виду, что «доктор» Балабанов – по медицинской специальности не терапевт, не хирург, не анестезиолог. Он – врач-диагностик.

В упоминавшемся рассказе «Звездная сыпь» есть эпизод с пациентом, который пришел к врачу с жалобой на горло. Доктор сразу понял, что это сифилис. Но несколько замедлил с определением, опасаясь повергнуть больного в шок. Потом, все-таки, мягко сказал ему, что тот болен нехорошей болезнью. И назвал ее. Вопреки ожидавшемуся эффекту, пациент не испугался. «Это что же?» – спросил он. И потом, сколько доктор не рассказывал ему о возможных последствиях заболевания, о том, как долго ему придется лечиться, мужчина никак в толк не мог взять, почему из-за заложенной глотки он месяцами должен будет втирать в себя какую-то черную мазь.

А на дворе – Революция, Заря новой жизни...

Случай уже не медицинский, а исторический.

Сквозь кристаллик давно оставшегося позади времени видно, почему нам не удаются рывки и прорывы в светлое будущее, к звездам... И понятно почему раз за разом, хоть в 1917-м, хоть в 1956-м, хоть в 1991-м на всех разломах, после всех упований и надежд, проваливаемся в бездну разочарований и тяжелой безнадёги. «Морфий» – про болезнь распада (Той самой, что диагностировал писатель Виктор Астафьев) и разложения личности в пору революционных метелей и в преддверии перманентной гражданской войны. Мор добрался до врача, что пытался лечить народ и заразился сам неизлечимым недугом. В этом суть ужаса, а не в тех или иных физиологических подробностях, которые с содроганием живописали рецензенты. Казалось, что именно эта картина – край отчаяния автора при взгляде на то, как и куда движется мир. Оказалось, что можно пойти дальше. В «Кочегаре» Балабанов шагнул дальше. Фильм несложен по языку. Напротив – прозрачен до самого дна. Вернее – до бездонья. Исто-

рия простая, ясно изложенная, абсолютно законченная, отдаленно напоминающая трагическую участь шута Риголетто из одноименной оперы Джузеппе Верди. Впрочем, судите сами. Жил-был кочегар. Он жил-был с утра до вечера в кочегарке. Страна давала на-гора уголек, а он его кидал в топку в такт музыке, звучащей за кадром. Его бывшие однополчане, а теперь добросовестные и безотказные киллеры привозили в черных полиэтиленовых мешках трупы тех, кого им заказывали конкурирующие меж собой фирмы. Трупы заправляли в печи, подталкивали кочергой и объясняли молчаливому якуту, что это плохие люди. Он верил. Барыша с этого не имел, кроме пачки чистой бумаги, на которой выстукивал рассказ о доисторическом русском разбойнике. Рассказ не дописал по вполне уважительной причине. В один из зимних вечеров привезли очередной мешок, сказали, что проститутка, еще, бог знает, что наплели, словом, плохой человек. Воткнули труп в огненное горло, протолкнули кочергой...

Когда он понял, что сжег собственную дочь, рыдать не стал, подобно шуту Риголетто, без разговоров порешил своих сослуживцев, вернулся в кочегарку и вскрыл себе вены. Умирал он на глазах ничего не понимающего ребенка, который сфотографировал на свою мыльницу смерть кочегара. Вот, собственно, и все, если не считать черно-белого послесловия. Оно – своего рода экранизация рассказа героя о русском каторжанине. На экране как бы доисторическое прошлое, чуть ли не каменный век. Заросший детина убивает якута, насилует его жену, а потом просто лупит ее палкой. Что бы это значило?

Контуженый майор спрятался в кочегарку от реальности, отгородился от исторической несправедливости мира думой, которую тщетно пытается перенести на бумагу. Биографических подробностей немного. Пожилой якут прошел Афган, дослужился до майора, за одну из успешных операций получил Звезду Героя Советского Союза, по контузии демобилизовался. Жена далеко – в Детройте, откуда надоедает дочери международными звонками с просьбами позаботиться об отце. Дочери не до этого – у нее бизнес и любовник. Семья разбежалась. Истлели и прочие узы. В их числе и те, что были нажиты воинской службой в Афганистане. «Кочегар», несмотря на весь аскетизм изобразительных средств (оператор Александр Симон), убеждает в первую очередь своей художественной стороной. Притом совершенно как будто бы и неосязаемой, неосознаваемой. Ну, швыряет человек уголь лопату за лопатой...

Ну, покачиваются в джипе два амбала с непроницаемыми лицами...

Следуют одна за другой монтажные перебивки. Это самое начало фильма. Но сразу понятно, что это не просто кино, но что это кинематограф. Что это настоящее, подлинное. Это беспощадный диагноз тем процессам, что идут в глубинах массового подсознания, что таят гуманистическую катастрофу. В отличие от «Груза 200», с которым прослеживается очевидная связь нового балабановского фильма, «Кочегар» не бьет по нервам какими-либо шокирующими сценами, он просто оседает в сознании зрителя нечаянными и продуманными метафорами, двусмысленными образами, ассоциативными отсылками...

В «Грузе 200» ясно проступил метафорический смысл названия. Гробом с живым трупом, по мнению Балабанова, оказалась позднесоветская действительность. И еще не выветрился тот запах, как дохнуло новым гниением. 1990-е годы автор ощущает и интерпретирует еще страшнее. Сначала на общем плане мелькают высокие дымящие трубы. По ходу сюжета – они все ближе. И по мере того, как кочегарка отставного майора все вернее ассоциируется с кремационной печью, надземное пространство осознается грандиозным символом глобального крематория. Опера Верди в XIX веке вызвала общественный скандал с политическими обертонами. Спектакль запрещался. Чтобы его спасти, монарших особ приходилось понижать в званиях. «Плохой человек» у Верди – не король (как у Гюго), а всего лишь Герцог. Светскую публику шокировал мешок, в котором был упакован труп дочери Риголетто и т. д. В XXI веке общественный цинизм пустил корни столь глубоко, что под подозрением оказалась «священная корова» русской интеллигенции – русский народ.

Если биографических подробностей представленных в фильме героев – по минимуму, то психологических нюансов и вовсе нет. Герои убивают без эмоций, рутинно и деловито. Так же кремируют трупы. Так же занимаются сексом. Это жизнь и смерть – на автопилоте. Эффект иронического осознания ужаса создают проходы двух деловых женщин под бодрящую, и вместе с тем монотонную тему музыканта Дидюли. Под нее шагает при полном параде отставной майор с орденами, медалями, со звездой героя Советского Союза. Он шагает, чтобы убить убийц своей дочери. И опять же – без тени эмоции. В кочегарку, где догорает жизнь кочегара, заглядывает девочка, что прежде не раз приходила сюда полюбоваться на огонь. С разрешения умирающего она его снимает на мыльницу. Это уже и вправду, что-то вроде конца света. Ну, не Света, так Человечности...

Это добывает. Черно-белое послесловие, где дореволюционный каторжанин насилует жену простодушного якута и потом бьет ее палкой, а она просит его бить не больно, уже не так страшно. ...Оказалось, что разорвать круг скованного одной цепью Добра и Зла совсем не просто, если вообще возможно. Послесловием к антропологическим опытам Алексея Балабанова стала его последняя картина – «Я тоже хочу», рассказывающей о том, как праведники и грешники устремляются к единственному месту на Земле – к колокольне счастья, что находится посреди термоядерной зимы...

Режиссер собирался приступить к съемкам новой картины, да «колокольня Счастья» его забрала. Нам остался неутешительный диагноз, который, к слову сказать, совпал с тем заключением, что предъявил его старший современник Алексей Герман-старший в фильме «Трудно быть богом».

Уж такова логика эволюции пост-тоталитарного массового общества.

Картина «Трудно быть Богом» Алексея Ю. Германа о фантазмагорическом путешествии в инопланетное Средневековье, где люди еще не стали людьми. Или: уже перестали быть ими. Картина не о том, что в столице Заливья в Арканаре трудно быть Богом; она о том, что здесь им стать невозможно.

В сущности, нам предложена еще одна Антиутопия. Еще одна версия инволюции человеческой цивилизации, как бы продолжение замятинского романа «Мы».

У Замятина машинные люди отгородились от людей стихийных электронной стеной.

У Германа его герой Румату не захотел быть вождем стихийных рабов, но и не стал их Богом. Из местных на планете остались два оппозиционера, два книгочея. Но и они, перессорившись, убивают друг друга. Выжившие посланцы Земли покидают планету под грустное, но теплое соло на сопрано-саксофоне разочарованного Руматы. Всадники растворяются в белизне заснеженной планеты, ландшафт которой ничем не отличается от пейзажа, за чертой едва ли не каждого мегаполиса государства российского.

## Андрей Звягинцев

К тому же клонит и Звягинцев в «Левиафане». Только он в качестве ретроспективной подсветки использовал евангельскую легенду об Иове, заметно ее перенастроив. Нынешний Иов, слесарь Николай Сергеев, оказался лишенным поддержки Бога. Жизнь не научила его смирению. Она его просто сломала и размазала по отвесному краю Бездны бесчеловечья. Более того, выяснилось, что в этом мире уже нет места для Бога и для веры.

Об этом, собственно, думал и высказался сценарист «Фауста», продолжая комментировать то, что ему совместно с режиссером удалось воплотить на экране:

«Когда я посмотрел финал, я понял магическую природу кино – конечный смысл фильма непредсказуем. Я увидел, что мы сделали картину о разрыве современного человека с метафизикой. Обычно говорят: современный человек не верит в Бога. Но порывая с Богом, мы порываем со всем, в том числе и с темным миром. В этом плане мы, по сравнению с людьми Средневековья или эпохи Возрождения, представляем собой плоский лист бумаги. Когда мы порываем с метафизикой вообще, как мне кажется, мы порываем с сердцевиной того, что в нас есть. Так как человек не исчерпывается тем, чем он есть»<sup>[53]</sup>. Так ли это? И не в том ли проблема, что в XXI веке человек, играющий все более заметную роль в общественно-политической жизни, «исчерпывается тем, что он есть».

О том, как уплощение человеческой индивидуальности далеко зашло, намекнул Звягинцев в «Елене».

В картине мы видим, как окончательно и бесповоротно истлели и распались человеческие связи в отдельно взятой стране. И наверху – среди новых русских буржуа. И внизу – в спальных районах с хрущобами по соседству с какими-то производственными предприятиями, с незастроенными оврагами.

И дело уже не в социальной пропасти между теми, кто с деньгами в комфортабельных жилищах, и теми, кто прозябает в домах-сотах, перебиваясь с пива на водку. Дело как раз в одинаковой иссохшей человечности там и тут.

В пропасть ухнули оба этажа социального мироздания.

И вот, что хорошо было бы до конца осознать. Та разруха в головах и в сердцах наших – итог не последних двух десятков лет жизни. Это итог столетия с его смертельными мировыми войнами, с его душегубскими гражданскими войнами, с его опустошительными идеологическими сражениями, с мифологическими надстройками.

Антибуржуазная революция 1917-го подготовила почву бесчеловечности, на которой сегодня выросло то, что выросло.

Респектабельный вдовец поступил рационально, взяв в жены ту, кто его выхаживала в больнице – медсестру Елену, женщину простую, добросовестную и, кажется, добросердечную. Они живут без любви, но ладно и складно. И прекрасная Елена поступила рационально, когда поспособствовала кончине своего не очень здорового, но состоятельного мужа, чтобы помочь своим родным деньгами и жильем.

Стихийные люди с окраины мегаполиса переезжают из «хрущобы» в хорошую квартиру в хорошем районе, потеряв по дороге нечто сущностное – человечность.

О надвигающейся гуманитарной катастрофе, о ее корнях предупреждал и фильм Андрея Смирнова «Жила-была баба». Это картина о том, как большевистское неоязычество каленым железом выжигало в народе христианскую мораль...

Культура, намекая на возможную беду, свидетельствует о прошлом, комментирует настоящее и заглядывает в будущее. Вольно же нам считать (или не считать) ее показания и предсказания...

Сегодня мы не спрашиваем, по ком звонит колокол культуры? Возможно, потому, что он звонит уже не по нам, «на три поколения запродавшим рябому черту».

Он звонит по тем, кто идет следом за нами.

«Нелюбовь» Звягинцева начинается неторопливой панорамой по сухостою в лесу: неживые деревья с искривленными позвоночниками, покосившиеся, отвалившиеся, согбенные и безнадежно несчастные. Мелькнул обнаженный корень дерева. Он еще раз попадет на глаза, но уже вырванным из земли, когда волонтеры будут прочесывать лес в поисках исчезнувшего мальчика.

С высокого края оврага открылся вид на другой лес – лес бетонных многоэтажек, вытянувшихся по стойке «смирно». Москва реновационная?..

Герои, что бесхарактерны и безличны как новые дома, скучны как сухой валежник в запущенном лесу. В них ни лирики, ни романтики, ни загадочности, ни простого человеческого обаяния. Они по-человечески неинтересны. Но это выбор авторов. Несогласные с фильмом не могут допустить, что неинтересных людей нет, или: что нет простых людей. А они есть и их довольно много. И гораздо больше, чем интересных и сложных. И их совершенно невозможно препарировать, исследовать, объяснять... Они лишены объема. Такой человек прост, как страница, вырванная из блокнота. Либо она пустая, либо – исчеркана не пойми, как и чем. Что, впрочем, не помешало русским классикам наградить этот люд статусом «священной коровы».

Автор «Войны и мира» вывел в качестве представителя такого мужика Платона Караева. И тем не менее граф Лев Николаевич Толстой предварил первую публикацию своего романа самокритичным разъяснением:

«Я пишу до сих пор только о князьях, графах, министрах, сенаторах и их детях и боюсь, что и вперед не будет других лиц в моей истории.

Может быть, это нехорошо и не нравится публике; может быть, для нее интереснее и поучительнее история мужиков, купцов, семинаристов, но, со всем моим желанием иметь как можно больше читателей, я не могу угодить такому вкусу, по многим причинам».

И далее причины. Их штук семь. Одна из ключевых:

«... Жизнь купцов, кучеров, семинаристов, каторжников и мужиков для меня представляется однообразною и скучною, и все действия этих людей мне представляются вытекающими, большей частью, из одних и тех же пружин: зависти к более счастливым сословиям, корыстолюбия и материальных страстей. Ежели и не все действия этих людей вытекают из этих пружин, то действия их так застилаются этими побуждениями, что трудно их понимать и потому описывать».

Вкусовая:

«... жизнь этих людей некрасива».

Оскорбительная:

«...я никогда не мог понять, что думает будочник, стоя у будки, что думает и чувствует лавочник, зазывая купить помочи и галстуки, что думает семинарист, когда его ведут в сотый раз сечь розгами, и т. п. Я так же не могу понять этого, как и не могу понять того, что думает корова, когда ее доят, и что думает лошадь, когда везет бочку»<sup>[54]</sup>.

Впрочем, как мы знаем, жизнь и культура так или иначе побудили писателей попытаться понять, что думает «священная корова», когда ее доят, и о чем может размышлять лошадь, когда везет бочку. И граф пытался понять, и менее высокородные литераторы – Достоевский, Островский, Чехов, Горький, Платонов немало преуспели по этой части. Но тут надо признать, что и купцов, кучеров, семинаристов и будочников, и лавочников коснулась тень просвещения и окультуривания, а с ней пробудилась охота к рефлексии, пусть и неловкая, смешная, как у чеховского Апломбова, поминающего не к месту про Спинозу. Или агрессивная, как у шукшинского Глеба Капустина, слышавшего звон про первичность материи. Наметился процесс окультуривания тех слоев населения, которые имел в виду Толстой.

Процесс шел зигзагообразно и разнонаправлено. Репрессии, ГУЛАГ, войны, жесткие режимы, оттепельные послабления, – все это нагибало и распрямляло «простых людей». И снова нагибало, расплющивало и опустошало их.

Нынешнее отупение «священной коровы» стало столь очевидным, что последний фильм Звягинцева, отразивший его, не мог не вызвать резкого общественного сотрясения. И причем в первую очередь не на политической подкладке, а на почве гуманитарной. Как в случае с балабановским «Грузом 200».

Но тогда кто-то мог обольщаться, что это не про настоящее. Про советское прошлое. Тогда мы как-то не отдавали отчет, что на кону стоит не просто человеческая жизнь, но собственно – человечность, исчезновение которой и будет означать конец человеческой (в смысле человеческой) цивилизации.

Теперь особенно стало ясно, что «свидетельские показания» об идущей на убыль, издыхающей человечности дают фильмы Звягинцева. И зло в «Елене» уже воспринимается как нечто рациональное в этом рациональном из миров. Успешный предприниматель берет в жены медсестру, что так профессионально его выхаживала в больнице. Она столь же добросовестна в ведении домашнего хозяйства, как и в исполнении супружеских обязанностей в постели. Но и она, простая русская женщина, воплощенная доброта, из рациональных соображений отправляет на тот свет своего мужа-благодетеля, брак с которым был заключен явно не на Небесах. Да и в отношениях отца с родной дочерью нельзя было заметить особой теплоты.

Нелюбовь уже в «Елене» стала подспудным лейтмотивом, ровным потоком текущей повседневности. И обернулась корыстным преступлением. Но таким мирным, таким будничным, таким не слышимым...

Одним «грузом 200» стало больше.

В «Левиафане» Зло безлично и безбожно. Оно овладело государством. Оно стало им. И оказалось несовместным с человеческим человеком.

Где-то в начале 2010-х ожидался конец Света. Федеральные каналы усердно нас, телезрителей, готовили к его встрече. Было множество и спекуляций, и розыгрышей. Ближе к сегодняшнему дню шутки кончились. Но, как это часто бывает, вчера наступило внезапно. Сегодня мы живем уже после конца Света. Но живем так, как если бы он не наступил.

Об этом как раз и последний фильм Звягинцева «Нелюбовь». О жите-бытье, оторванном от прошлого, безразличном к будущему. О людях, из которых выкачена какая-либо мораль, самобытность, живая любознательность или просто характерность. Лица неинтересные. У офисного труженика Бориса – очевидно безвольное. У его супруги Евгении, с которой он разводится, – каменное. Секс есть, но отдельный от чувств. И деторождение – не цель, а его нечаянное последствие, осложняющее течение регламентированной жизни. И все повязаны зависимостями – кто от прибыльной службы, кто от нечаянного брака. Кто-то не может отлепиться от смартфона, кто-то – от телевизора. Вот, собственно, мы и вернулись на круги своя.

На круги вынужденного интереса к неинтересным людям. И пришлось художнику Звягинцеву заняться жизнью тех людей, что представлялась когда-то Толстому «однообразною и скучною», а действия ее фигурантов казались ему «вытекающими, большей частью, из одних

и тех же пружин: зависти к более счастливым сословиям, корыстолюбия и материальных страстей».

Таких персонажей и вправду, неинтересно интерпретировать, да и бессмысленно что-либо с ними делать. Звягинцев ничего и не делает. Он их наблюдает. Но уже не как доктор-диагност Балабанов, а как врач-патологоанатом.

Речь не о тех его клиентах, что по другую сторону Жизни, а о тех, кто по другую сторону Добра и Зла.

Режиссер холодно и беспристрастно засвидетельствовал последний вздох человечности, предсмертный ее вскрик (у матери) и всхлип (у отца), последнюю ее конвульсию. Это когда родители потерявшегося ребенка увидели в морге обезображенный труп мальчика.

Еще один «груз 200». Увы, безымянный. И то ли женщина не смогла опознать в нем своего сына, то ли отеклась от него окончательно и бесповоротно...

...Между берегами обезображенного леса и урбанизированной реальности сгинул подросток, который в нелюбви был зачат и нелюбовью окружен. Волонтеры попытались спасти его, но тщетно. Чужие для мальчика дяди и тети даны общим планом, почти не персонифицированы. Но едва они сбиваются в группу, почему-то легче становится на душе. Потому, наверное, что это неформальная, но деятельная душевная солидарность.

Человеческая (в смысле – человеческая) цивилизация увидена и опознана художником на изломе.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.