

УДК 008:930.85(470)«8»/«19»

*Н. Н. Гашева*

## **СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ КИНО: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

В статье рассматривается современное российское кино как актуальный вид искусства в отечественной культуре. Выделяются и анализируются наиболее значимые семантико-стилевые тенденции кинопроцесса на примере фильмов М. Разбежкиной, К. Серебренникова, А. Федорченко, А. Балабанова, И. Вырыпаева, А. Учителя, С. Смирнова и др. Делается вывод о том, что кино создает образ времени на языке самого времени и конкурирует с научным дискурсом в интерпретации смысложизненной проблематики.

**Ключевые слова:** актуальный вид искусства, экранная парадигма, интерпретирующий разум, интегративность киноязыка, православно-христианский архетип, этномифологизм, интертекстуальность, микроистория, экзистенциальный тип коммуникации.

*N. N. Gasheva*

## **MODERN RUSSIAN CINEMATOGRAPHY: CULTUROLOGICAL ASPECT**

The article reviews modern Russian cinematography as an actual kind of art in the national culture. The most significant semantic and stylistic trends of the film processing are revealed and analysed on the example of films by M. Razbezhkina, K. Serebrennikov, A. Fedorchenko, A. Balabanov, I. Vyrypaev, A. Uchitel, S. Smirnov and others. It is deducted that cinematography creates an image of time in the language of time itself and competes with scientific discourse in interpretation of the life purpose problem.

**Keywords:** actual kind of art, film paradigm, interpreting mind, integrity of cinematic language, Orthodox-Christian archetype, ethnomythologism, intertextuality, microstory, existential type of communication.

Сегодня, в условиях смены культурной парадигмы с вербальной на экранную, кино как вид экранной культуры следует рассматривать в качестве актуального вида искусства, способного с наибольшей полнотой выражать существо культурного самосознания и психологии своего времени. При этом киноискусство развивается в условиях новейших информационных технологий и создает новую эстетику с помощью виртуальных возможностей. Можно сказать, что кино создает сам образ времени на языке этого времени.

Кроме того, в ситуации перехода культуры от логоцентрического разума к разуму интерпретирующему, когда, по выражению М. Хайдеггера, интерпретацию следует трактовать не как способ понимания бытия – гносеологически, а как способ бытия человека – онтологически, – кино, в силу интегративности своей природы, может восприниматься как универсальная форма герменевтики современной культуры. Ибо кино оперирует не только и не просто определенным набором знаков, но набором стратегий их восприятия, набором методологических стратегий герменевтики.

Сегодня подлежит специальному выяснению, что представляет собой в наши дни философия культуры, какую специфическую информацию она может и должна добывать в условиях параллельного развития конкретных культурологических дисциплин и активизации различных способов художественного моделирования культуры. Современный этап развития культурологической мысли отличается широким развитием рядом с философским ее рассмотрением (а подчас и в конфронтации с ним) различных конкретно-научных культурологических дисциплин, с одной стороны, и форм художественно-образного постижения культуры – в прозе и поэзии, живописи и музыке, театре и кинематографе, – с другой.

Нам представляется, что современное российское кино вполне адекватно и внятно демонстрирует свое лидерство в контексте других искусств как репрезентативный для современной культуры вид художественного творчества, как форма культурного самосознания. При этом в рамках постмодернистского пространства современное российское кино осваивает новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность. Да и сам реалистический способ киноосвоения действительности претерпевает существенные изменения. Справедлива точка зрения современного исследователя Л. С. Яковлева, отмечающего, что «доктрина реализма уже не служит адекватным инструментом описания сегодняшней реальности кинематографом: в пространстве постмодерна возможно создание гибридных текстов» [5, с. 94]. Многослойность кинотекста, сочетающего различные языки и интегрирующая различные уровни восприятия, во многом обеспечивается за счет синтетической природы кино, впитавшего не только опыт литературы и других видов искусства, но и методологические открытия современного научного дискурса, философской и культурологической мысли. Как и спонтанный жизненный опыт, кинотекст воздействует на нас одновременно на уровне чувственно-эмоциональном, рациональном и интуитивном (подсознательном). При этом обоюдная активность автора, реципиента и реального культурного контекста создают семантико-семиотическое пространство интересубъективности. Современное российское кино выстраивает сложный нарративный рисунок, разбивая пространственное и временное единство, обращаясь к ассоциативности, опредмечивая сферы внутренней жизни человека, прибегая к аналитической, метафорической, декоративной и орнаментальной раскадровке пространства, когда изображение становится мыслью, сло-

вом, символом, а взаимопроникновение мысли и факта, наблюдения и авторской оценки претворяется в формах метафорического и символического киномонтажа.

Представляется возможным в многоликом пространстве современного российского кинопроцесса обозначить следующие семантико-стилевые тенденции: православно-христианская, этномифологическая, интертекстуальная и микроисторическая. Нет смысла четко разграничивать их и выделять различные типы киновысказывания в рамках авторского кино, поскольку речь идет именно об авторском кино. Этих четких границ не существует в самом кинопроцессе. Можно говорить о диффузном характере их проявления. По сути, в каждом из рассматриваемых нами кинотекстов, присутствуют православные, этномифологические, интертекстуальные, микроисторические интенции при наличии общей экзистенциальной направленности того или иного произведения. Н. А. Хренов выдвигает идею «о существовании в современном российском кинематографе феномена, который можно было бы обозначить как «Новая волна», общим свойством проявления которой является ориентация на экзистенциальную проблематику, а также синтез романтизма и символизма в целях воспроизведения метафизического и универсального образа реальности»[4, с. 67].

В начале XXI века художественный постмодернизм находит яркое выражение в механизмах адаптации классических сюжетов к массовым формам художественного сознания, в опыте ремейков произведений прошлых лет, в тиражировании культурного наследия, когда автор продолжает чужие, либо пристраивает собственные тексты к классическим. Ситуация, в которой нагромождаются приемы художественного заимствования, иронии – показательный и неперемный атрибут кризисного состояния современной культуры. Впрочем, в истории искусства не

раз так бывало: устойчивые художественные качества рождались в результате хаотических сплетений, когда в процессе случайных экспериментов выделялся повторяющийся признак, постепенно становившийся обязательным и приобретающий наиндивидуальное значение. Современное российское кино научается схватывать, сопрягать и устанавливать нечто общее между явлениями, прежде казавшимися несопоставимыми. Художественное кино последних лет убеждает, что поэтические матрицы художественной мысли (ментальные архетипы, топосы) свойственны современной отечественной культуре при всей ее повышенной личностности, принципиальной оригинальности.

В полемике со структурализмом и рецептивной эстетикой нарратология выдвигает понятие глубинной повествовательной структуры, которая должна учитываться в «конфликте интерпретаций» и интенций автора и реципиента. При всем многообразии художественной реальности в названных кинофильмах матрицы (принципы поэтики) фиксируют некоторые ее общие особенности. «Приключения» русской идеи на уровне профанирования сакральных жанров мифа, сказки, притчи, в их синтезе с антиутопией, общность мотивов, инвариантность системы образов, композиции, темпоритм точки зрения, выражаемой в характере монтажа – служат сигналами для создания у зрителя определенного ассоциативного ряда. Непластические ментальные идеи воплощаются на языке визуальной образности.

«Переключки» художественных текстов отечественного кино убеждает, что русская идея – не абстрактный предмет умозрительной философии, касающийся прошлого, не анахронизм, а реальное явление современной культурной жизни России, проблема, стоящая перед каждым, кому небезразлична судьба его родины. В центре внимания авторского кино проблема внутреннего раскола

русского мира. Дилемма «культурная интеллигенция и народная почва» рассматривается кинематографом в контексте, заданном А. Солженицыным в его знаменитых обращениях к соотечественникам «Как нам обустроить Россию» и «Беглецам из семьи». Осмысление трагических событий русской истории XX века, распад всех связей, крушение жизненного уклада, опустошающий атеизм, духовное бездорожье, выраженное опять же в емкой солженицынской формуле «России, полностью проигравшей двадцатый век» – акцентирует ответственность и очевидную вину культурной личности за внутренний раскол российской жизни. В фильме М. Разбежкиной «Яр» перед зрителем разворачиваются поразительные по своей поэтичности и драматизму картины народно-почвенной русской жизни с ее полуязыческим – полухристианским колоритом. Русская деревня начала XX века. Режиссер показывает противоречия этого бытия, где есть все: и добро, и зло, и смирение, и чистота, и простодушие, хитрость, грех, жестокость. Именно в народе хранятся истины жизни на земле, без которых человеку невозможно, – вера, надежда и любовь, – а также представление о естественной справедливости, «земном законе», выработанное всей жизнью народа, неразрывной с бытием природы. Фильм воссоздает архетипический универсум, пробуждая в сознании зрителя прапамять, создавая ситуации узнавания, опознавания сакральных смыслов бытия. Местные жители существуют внутри живого мифа и по его магически-анимистическим правилам, непостижимым логическим сознанием. В мифологическом топосе все возможно: здесь уживаются и добрые, и злые духи, возможно, при помощи особого обряда, изгнание ведьмы с обжитого людьми пространства. И никто не сомневается в том, что Бог живет и в деревне, и в лесу, и на реке. Бог повсюду, в избытке. Он освящает жилие

и пищу, труд и урожай, рождение и смерть. «Конкретная метафизика» (П. Флоренский) почвенного бытия выразительно разворачивается перед зрителем в форме медленного монтажа, подробной (в стиле живописи И. Репина) реалистической детализации мира. Этот русский мир самобытен и внеисторичен – ни цивилизация, ни идеология не в состоянии его изменить. Его можно только разрушить. Бегство героя-интеллигента в город, осознаваемое им самим как спасение своей личности для творческой созидательной жизни и освобождение от инверсии и энтропии национально-природного, иррационального, почвенно-созерцательного, инерционного существования в режиссерской интерпретации трактуется как духовное банкротство. Метафизическая тотальность предательства оттеняется глубоко-символическим образом деревенской бабы-возницы, поматерински покровительственно-жалостливой по отношению к оторвавшемуся от корней горемыке-русскому страннику, заблудившемуся в хитросплетениях обстоятельств и бегущему от самого себя. Визуально-акустическая семиотика режиссерской точки зрения включает в структуру кинообраза культурософский контекст Н. Бердяева «не-что бабье в русской душе». Метафорически фильм символизирует трагическую судьбу самого С. Есенина, погубленного новым железным веком.

В фильме К. Серебренникова «Юрьев день» взаимопроникновение обозначенных тенденций также становится формой выражения устойчивой в национальной культуре мифологемы «Русская идея», которая представлена в образной структуре фильма как необходимость возврата культурной личности к «почве», с тем, чтобы, разделив с народом его судьбу, пожертвовав собой, отрехшись от себя, собственных амбиций на исключительность, выбрать смирение, страдание, спасти этот вырождающийся и

гибнущий народ, помочь ему занять достойное место в мировой цивилизации. Взамен «почва» даст элите возможность привести ее нравственные ориентиры в согласие с православными идеалами, что является необходимым условием дальнейшего братского слияния элиты и «почвы» в целостный русский мир и его воскрешение. Сюжет фильма обращает зрителя к архетипической схеме возвращения к корням. Героиня фильма – примадонна – перед эмиграцией в цивилизованную Европу привозит сына на родину. Образ заброшенной русской провинции, забытой властями, оставленной на произвол судьбы благополучной элитой, спасающейся бегством с тонущего корабля. Однако не все так просто. Русский мир оказывается живым, пространство родины волшебным, оно не отпускает от себя просто так, посылает испытания, искушения, как в сказке. Троекратным повтором, предлагая героине три дороги, три судьбы, трех потенциальных сыновей, которых она никак не может узнать (мотив угадывания-узнавания – тоже из области чудесного). Амбивалентное русское пространство соединяет реальность и сверхреальность. Столкновение с непознанным, загадки, волшебный русский мир подбрасывает героине в качестве неких мистических подсказок. Местные жители не понимают ее вопросов, русские люди живут, как будто в двух совершенно разных «Россиях», приезжие – пришельцы с другой планеты. Мотив вавилонского столпотворения усиливается с появлением в кадре родственника хозяйки, у которой поселилась примадонна. Образ спившегося бродяги крупным планом в кадре представляет собой полную деградацию и первобытное полузвериное обличье осиротевшей без Бога, утратившей божий образ и подобие нации, изъясняющейся на смешанном наречии животных выкриков и дикой жестикуляции. Голос примадонны, старательно-профессионально исполняющей

на непонятном простом италийском языке оперные арии, пропадает, еще больше затрудняя общение интеллигентной героини со своим народом. И наконец, блуждая по городку среди трущоб и помоек, в поисках утраченного сына, она видит неопалимую купину – горящий ветхозаветный куст, увиденный Моисеем, которого Господь благословил на спасение своего народа. Чтобы общаться с Богом, человеку важнее иметь не голос, а слух, не случайно в финале картины героиню, решившую петь в церковном хоре, суровая регентша спросит, есть ли у нее слух («желающий слышать, да услышит»). Воздух родины растворяет единственного сына героини, давая ей взамен других русских мальчиков, так же как и ее родной сын, нуждающихся в материнской заботе, любви, помощи. Символика кинообразного языка обыгрывает семантику христианских знаков, отталкиваясь от каламбура и пародии: подтягивающийся на перекладине ворот юноша, как бы примеривается к распятию, а через несколько минут он примет крест настоящего страдания. Герой проходит через стеклянные двери на фоне креста, раскидывая руки, повторяя: «Бог или рацион?» Героиня в поисках сына тоже растворяется в воздухе родины, отказавшись от призвания, вступает на путь смирения и подвижничества. На том месте, где много лет назад был дом ее деда, теперь туберкулезный диспансер для заключенных. Слиться с народом, разделить его страдания – эта семантика визуально выражена в решении героини – она красит волосы дешевой стандартной краской местного производства. Вот теперь она ничем от них не отличается, теперь они понимают ее язык, их объединяет общий русский крест. Символика креста в фильме соотносима с еще одним важным библейским символом. Это – источник воды – утоляющий великую жажду в Ветхом Завете, когда Моисей ударяет посохом по

камням, чтобы напоить свой народ в безводной пустыне, – и, наконец, – как откровение самого Христа-Логоса (вода вечной жизни), так просто открывшего свою миссию на земле в диалоге с самарянкой у колодца. В начале духовного испытания, выпавшего на долю героини, она никак не может вспомнить названия реки в городе своего детства. Все попытки узнать название реки у встречного местного народа напрасны, так как забыт столичной примадонной и сам народный язык – язык родины – встречные шарахаются от нее, как от инопланетянки. Далее, измученная неизвестностью и бесплодными поисками сына героиня, припадая к колонке, машинально утоляет физическую жажду, но не находит душевного утешения и освобождения от груза ментальной ответственности. Ее тщетная истерика, бунт, яростные попытки уничтожить источник воды – знак неготовности к подвигу терпения и смирения (с миром – живой и мудрой жизнью, ее, сокрытыми от человека, таинственными законами примирения). Символична сцена, в которой героиня спасает от смерти истекающего кровью уголовника в туберкулезном диспансере (где погибают последние представители брошенного государственной и преданного духовной элитой русского народа), по-матерински прижимая его исхудавшее болезненное обнаженное тело к своей груди, обмывает от крови и грязи его голые ноги. Режиссерский монтаж отсылает зрительскую память к сюжету снятия с креста и оплакивания Иисуса Христа девой Марией. Образ Богородицы, теряющей и оплакивающей сына, на Руси издавна был одним из самых сокровенных, как и системообразующий для русской культуры образ матери-земли. В фильме мать встает на путь жертвы, отдавая себя чужим чахоточным сыночкам, христианскому народу, принявшему в истории, по выражению В. Соловьева, «образ раба».

Думается, что авторское кино, преодолевая крайности постмодернизма, обращается к методологии христианского реализма (С. Франк), раскрывающего необходимость ответственности человека за активное проникновение в мир сверхмирной благодатной силы. Современное кино пробуждает в человеке генную память о существовании целостного национально-культурного Бытия и наличии своего предопределенного места в нем.

Развитие киноискусства связано со многими областями культуры – технически, мировоззренчески, эстетически. Являясь наиболее мобильным и коммуникативным из искусств, кинематограф образует наиболее подвижные формы интеграции. Интеграционные процессы, начиная с девятнадцатого века, становятся одними из определяющих в мировой культуре. При этом создается единое культурно-информационное пространство. Процессы интеграции сопровождаются двумя тенденциями – к стандартизации и индивидуализации. Кино как образное самосознание современной культуры стремится к воплощению индивидуального, раскрывая через уникальность художественного, общее состояние сегодняшнего мира.

Так, например, обращение современного кино к проблеме этномифологизма представляется нам связанным с поисками новых форм культурной идентичности – процессу, который в 1990–2000-е годы интенсифицируется и имеет во многом противоположную направленность по отношению к модернизации и унификации культурных ценностей в постсовременном глобальном мире. Следует отметить активизацию мифологического сознания в современную эпоху. Кризис смыслов и утрата онтологических оснований человеческой экзистенции способствовали тому, что миф и мифология становятся фундаментальной формой постижения реальности. Миф детерминирует движущие силы культурного сознания эпохи постмодерна.

Говоря об особенностях развития современного киноискусства, необходимо отметить, что сегодня исследователи фактически не уделяют внимания мифотворчеству в практике современных кинорежиссеров. Н. Е. Починина, автор единственной серьезной работы, посвященной изучению мифопоэтики в современном кино (на материале творчества Э. Кустурицы), справедливо отмечает, что ремифологизация современного кинематографа обусловлена, прежде всего, тем, что «диахронизм мифа тесно и органично перекликается с характерными принципами искусства XX – начала XXI века» [3, с. 4]. Для нас важным показателем актуальности обозначенной тенденции является наличие целого ряда примеров в мировом кинематографе последнего времени. Это такие заметные киноявления, как фильмы «Семь лет в Тибете» Жан Жака Анно (1997), «Вавилон» Алехандро Гонсалеса Иньярриту (2005) и некоторые другие. Думается, в русле этой тенденции следует рассматривать также фильмы А. Федорченко «Овсянки» (2010) и А. Балабанова «Кочегар» (2010).

Так, в фильме А. Федорченко по сценарию Д. Осокина «Овсянки» в сверхконцентрированном виде проявился интерес к этнокультурной мифологии. Формально, на уровне фабулы, перед нами история вполне заурядных людей: муж и любовник едут хоронить свою женщину, захватив с собой двух птичек-овсянок. В пути и в процессе погребального действия муж рассказывает бывшему любовнику своей умершей жены историю их не очень счастливой жизни. А в конце, в результате автомобильной катастрофы, их машина уходит на дно реки. Однако в художественном мире фильма сюжетное начало оказывается сразу же подчиненным мифологическому, не просто «уравновешивается», а именно через подключение к мифу, обогащается экзистенциальной семантикой. В результате перед зрителем нето-

ропливо разворачивается мифопоэтическая картина, неразрывно связывающая в единое целое две самоценные судьбы: уходящего из истории навсегда мифического финно-угорского народа и вдовца – представителя этого народа, пытающегося в своей запоздалой исповеди осознать собственную вину перед умершей любимой женой. Символика фильма контрастно противопоставляет две реальности: мир профанный, это мир современного безликого мегаполиса, с его стандартами, урбанистическим пейзажем, затерянностью человека в лабиринтах городских джунглей, и мир мифопоэтический – живой и целостный, где главное – человеческие лица – крупным планом, открытость скорбящего об утрате сердца, исповедальная откровенность в проявлении чувств, естественность природного ландшафта, река, огонь погребального костра, птицы – символ одновременно непосредственной живой жизни, освобождения и, своего рода, проводницы на тот свет, выполняющие в фольклорно-мифологической традиции многих народов функцию медиаторов, связывающих мир здешний с потусторонним. Любопытно, что любой народ жив, пока живы его традиции и обряды – герои совершают древний ритуал погребения, приобщаясь к ценностным истокам своей культуры. Через символику обряда герои проникают в таинственную связь между временем, рождением, смертью, воскресением, любовью. Мир перестает быть для них непроницаемой массой объектов, произвольно соединенных вместе, но преобразуется в живой космос, упорядоченный и полный смысла. В конечном счете, фатальная тоска угасания этнической культуры преодолевается воскресшей творческой тягой к структурированию Логоса в индивидуальном прозрении героя, от имени которого ведется рассказ. Показательна в этом смысле история его собственной жизни, обусловленная трагедией отца, спившегося графомана, увидевшего

бессмысленность своих попыток хоть как-то запечатлеть бытие этноса в стихах и обнаружившего полную не востребованность своего призвания среди деградирующих соплеменников. Сцена утопления в проруби пишущей машинки на глазах у подрастающего сына трагикомична, но и символична – это жест отречения от стези народного акына и акт духовного самоубийства в глазах собственного ребенка. Как не стоит земля без праведника, так не живет и не развивается народ без своего акына. Не в этом ли причина угасания этноса? Мифологическая структура киноповествования погружает зрителя в циклический хронотоп, высвечивает кульминационные моменты духовных прозрений двух последних могикан на обочине чуждой им, и по всем очевидным признакам, тоже деградирующей, глобальной цивилизации: холодный блеск огней, ослепляющих, но не согревающих, агрессивный грохот городской техники, продажная любовь случайных ночных бабочек, одиночество и отчуждение в многолюдной и равнодушной человеческой толчее. Вдовец внезапно, обмывая тело любимой, по древнему архаическому обряду, открывает для себя причину смерти жены, не любившей его и неродившей ему ребенка (нет ребенка – нет продолжения, нет надежды на бессмертие): Танюша очень любила птиц – но только не в клетках, ее девичья фамилия была Овсянка и вполне рифмовалась с именем ее тайного возлюбленного – Аиста) – надо было отпустить ее из клетки на свободу – как этих птичек! Может быть, тогда она бы не умерла? Однако смерть в мифе лишена безысходного трагизма. Общая эмоциональная окраска истории, рассказанной в фильме, – смирение. Смерть героев в финале представлена как инициация – начало новой жизни, воскресение в вечности, где вдовец найдет свою Танюшу и они с ней теперь, конечно же, будут счастливы, ибо, пережив горе потери, он

стал совсем другим человеком, а Аист, потомок непутевого акына, найдет на дне реки пишущую машинку своего отца и продолжит его дело, чтобы не исчезла в забвении вечности история его этноса. Безысходность реальности разрешается в мифе.

В идеально простроенном, просчитанном фильме А. Балабанова «Кочегар» мир предстает как жесткая контрастная структура. Этнокультурный миф и мифологический герой, убежденный, что плохие люди должны гореть, здесь, как будто органично вмонтированы в подтекст, в подсознание современного, лишенного каких бы то ни было индивидуализирующих примет, безликостандартного мегаполиса. Сюжет построен на короткой истории любви, ревности и мести «маленького человека» – представителя якутского этноса – Большому миру глобальной цивилизации. Киноповествование балансирует на рискованном стыке величественного античного мифа и задыхающегося от немoty театра Абсурда – между трагической героикой эпических подвигов древних легенд и ничтожеством измельчавшей профанной повседневности. Обыденный кадр режиссер наполняет прозаическим ужасом и экзистенциальной тоской бытия. Архетипические смыслы транслируются напрямую из изображения. Художественный мир фильма аллегоричен. Россия 1990-х годов представлена режиссером как антиутопия, с победившей жестокостью и утратой нравственных ориентиров. Современный российский город живет новыми – неархаическими мифами: это мифы власти, насилия, секса, денег. Основное занятие обитателей этого антимира – охота на врагов. Отличие современного охотника от архаического лишь в том, что сняты все табу.

Изображая обыденность насилия, Балабанов не показывает ее истоков, акцентируя тотальный распад, энтропийность современной цивилизации. Где-то в недрах

этого хаоса – фактически, в преисподней, у вечного огня кочегарки, прозябает Майор-якут, контуженный в Афгане, с октябрятской звездочкой на банной фетровой шапке. Режиссер сводит человеческую экзистенцию к предельно лаконичному набору фундаментальных констант: поддерживать огонь, помогать любимой дочке, наказывать зло. Композиция действия обнажена до предела, словно в древнем якутском мифе, который гораздо реальнее и больше связывает утлое существование человека с Бытием, укореняет его онтологически, чем эта недостоверная, полная случайностей, злободневность. Восстановление в памяти героя этого мифа о добром якуте, пригревшем русского разбойника, который предаст якута и насилует его жену, потребность воскресить миф и записать (тоже – подсознательное призывание акына!), передать его потомству (две девочки-школьницы, в бессознательной тоске по идеалу, скомпрометированному текущей историей, забредают в кочегарку послушать легенду – приобщиться к древней мудрости героических поколений допотопных времен, более достоверных и реальных, в их ощущении, нежели отнюдь не героические «подвиги» богатырей сегодняшнего дня) – своеобразная аллегорическая кульминация всей этой истории. Однако миф воскресает не только как Логос, но и на уровне героического поступка героя, убивающего убийц своей дочери. «Плохие люди должны гореть» – традиционная установка мифологического сознания рушится, когда личный опыт якута сталкивается с хаосом реальности. Миф преобразуется, обогащаясь новым смыслом в ярко индивидуализированном поступке героя, трансформирующего миф в высокую трагедию.

Интертекстуальная тенденция широко и вариативно представлена в современном российском кино. (См., например, такие филь-

мы, как «Изображая жертву» К. Серебренникова, 2006, «Кислород» И. Вырыпаева, 2009, «Европа-Азия» И. Дыховичного, 2008). Понятие интертекстуальности, введенное в научный дискурс Ю. Кристевой, трактовалось ею как «вариант бахтинского диалогизма»: «интертекст как “диалог”, повторение уже ранее сказанного слова, преемственность традиции» [2, с. 40]. Это может быть ремейк, дописывание чужого текста, пародия. Интертекст понимается прежде всего как диалог, творчество на основе взаимодействия с традицией, уже известным в культуре текстом. Однако всегда в результате интертекстуальной интерпретации происходит расширение семантического пространства текста. Фильм Серебренникова «Изображая жертву» пронизан параллелями с фильмами «Плюмбум или опасная игра» В. Абдрашитова, «Курьер» К. Шахназарова, и, в общем, подхватывает и развивает тему нового молодого героя в современном социокультурном контексте. Однако более существенной оказывается очевидная отсылка к В. Шекспиру с его трагическим гуманизмом и глубиной философского обобщения. Главный герой фильма, Валя, с его страхами перед жизнью и смертью, стремлением ускользнуть от всяческих посягательств на свободу своей личности, предстает одновременно и как характеристика времени, портрет поколения, причем, не одного, а сразу нескольких, и – как свидетель и критик времени, в котором все – сплошная имитация, эрзац, заменитель реальной жизни симулякрами. Современный Гамлет страдает душевными «фантомными болями», прячется, старательно маскируется от внешнего вмешательства и тут же ежесекундно вопрошает: кто я? что я? Наложение на классический сюжет балагана современности, травестирование высокой трагедии подчеркивает онтологическую недостоверность и сюрреалистическую абсурдность настоящего.

В свою очередь, фильм И. Вырыпаева «Кислород», смешавший все жанры, нарочито разрушающий границу между документальным и художественным, реальностью и игрой, интимным, сокровенным существованием и Большой историей, профанным и сакральным, – фильм-диалог, фильм-вопросание современного человека, обращенное и к собственной душе, и к другому человеку, и к культуре, и к истории, и, наконец, к Господу Богу, попытка оправдания человеческой правды перед лицом правды Божьей. Это, конечно, прежде всего, взволнованное авторское высказывание, направленное против монотонности восприятия жизни и Слова Божьего. Контекст библейских заповедей становится полем напряженного испытания и осмысления главных человеческих ценностей, таких как любовь, свобода, жизнь, счастье, совесть. Музыка, речитатив, ритм сверхсложного монтажа, экспрессионистская эстетика кадров, переложение на язык кинотехники вербатим – вида театрально-документального представления, – все направлено на создание провокативного эффекта восприятия. Визуально-вербальный текст завораживает многозначностью ассоциаций, распадается на цитаты.

Микроисторическая тенденция проявляется себя в таких, например, фильмах, как «Тоталитарный роман» Вяч. Сорокина (1998), «Кружовник» А. Ихо (2007), «В Париж» С. Крутина (2009), «Край» А. Учителя (2010), «Жила-была одна баба» С. Смирнова (2011). Современный исследователь С. Зенкин, говоря о сходстве микроистории и филологии, отмечает, что «та и другая обращают историю к проблематике языка, которым обычно ведает филология. Но здесь и кардинальное различие между ними, так как филология, в отличие от микроистории, ориентирована, прежде всего, не на социальную, а на культурную контекстуализацию» [1, с. 365].

В еще большей степени, как мы полагаем, это относится к искусству. Каждый из названных фильмов рассказывает неповторимую и трагическую историю конкретного человека с его индивидуальной судьбой, сопрягая ее с макроисторией. Это история отчаянной и неравной борьбы маленького незаметного человека за свое счастье перед лицом Большой истории. Фильм «Жила-была одна баба» С. Смирнова раскрывает частную жизнь одной женщины и четырех ее мужчин. Главная героиня – неграмотная крестьянка. Антоновское восстание на Тамбовщине показано глазами простой крестьянки и через ее жизнь. Крестьянская Россия уподобляется Граду Китежу, который медленно, но неуклонно уходит под воду. Вообще микроистория как научная методология стремится к изучению ментальности «маленького человека», традиционно теряющегося в истории. Микроисторический анализ предполагает изучение частных явлений, происходящих в жизни отдельных людей, с целью выявления господства представлений и тенденций в обществе в целом. Становление микроистории как отдельной сферы научного исследования связано с современной ситуацией постмодерна в гуманитарных науках. Это истории забытых людей, маргиналов, побежденных. Установка на деидеологизацию, отделение описания от оценки, отказ от предвзято-канонической интерпретации – вот ее принципы. Однако на этом общность микроисторической научной методологии и собственно художественного подхода в современном кино заканчивается. Для микроистории все же устойчивым остается желание остаться в рамках объяснительной, а не понимающей, каузальной, а не герменевтической парадигмы, удержаться от опасности, грозящей многозначностью увлечения смыслом, способного увести доказательную историческую реконструкцию в произвольность художественной интерпретации.

Для ученого-микроисторика граница между словом историка и словом исторического лица непреходима. Микроисторик не слышит диалогических интенций в речи исторических лиц. Микроисторик отказывается культуре в многозначности. Вместо анализа смысла он дает каузальное объяснение того или другого факта. Искусство же вообще и искусство кино, в частности, обращаясь к микроисторической парадигме, опирается прежде всего на экзистенциальный тип диалога, предполагающий не субъектно-объектную, а субъектно-субъектную форму коммуникации, порождающую ситуацию полифонической многозначности. Кино крупным планом разворачивает перед зрительским сознанием непосредственное свидетельство времени, озвучивая и визуализируя переживания людей-участников событий, не отбрасывая как второстепенные, а внимательно и скрупулезно фиксируя, неосо-

знанные моменты, случайные подробности, поскольку именно в них и заключены главные «улики» для исторической реконструкции, в них всегда есть свой собственный, уникальный, индивидуальный, смысл, который история не вправе игнорировать. Таким образом, кино сосредоточено не на учете каузальной обусловленности, но на раскрытии интенциональных смыслов в свидетельствах маленького частного человека. Поскольку история изначально есть история конкретного человека. С точки зрения российского кино, история всегда конкретна, уникальна, личностна.

Противоречия современной культуры не поддаются индуктивному анализу. Необходима дедуктивная методология. Кино задает эту дедукцию само по себе, благодаря своей синтетической структуре, метафоричности, способности к интегрированию интерферентных смыслов и интертекстуальных связей.

### Литература

1. Зенкин С. А. Микроистория и филология // Казус индивидуального и уникального в истории / под ред. М. А. Бойцова, И. Н. Данилевского. – М.: Наука, 2007. – С. 365–377. – С. 365.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1994. – № 4. – С. 40–55. – С. 40.
3. Починина Н. Е. Мифопоэтика в современном кино: автореф. дис. ... канд. наук по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры. – Томск: ТГУ, 2010. – 30 с. – С. 4.
4. Хренов Н. А. «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева // Теория искусства и художественное воображение XXI века. – 2011. – № 2 (3). – С. 67–74. – С. 67.
5. Яковлев Л. С. Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. – 2011. – № 2 (3). – С. 94–107. – С. 94.

### Literatura

1. Zenkin S. A. Mikroistorija i filologija // Kazus individual'nogo i unikal'nogo v istorii / pod red. M. A. Bojcov, I. N. Danilevskogo. – M.: Nauka, 2007. – S. 365–377. – S. 365.
2. Kristeva Ju. Bahtin, slovo, dialog i roman // Dialog. Karnaval. Hronotop. – 1994. – № 4. – S. 40–55. – S. 40.
3. Pochinina N. E. Mifopojetika v sovremennom kino: avtoref. dis. ... kand. nauk po special'nosti 24.00.01 – Teorija i istorija kul'tury. – Tomsk: TGU, 2010. – 30 s. – S. 4.
4. Hrenov N. A. «Novaja volna» v rossijskom kinematografe: fil'my A. Zvjaginceva // Teorija iskusstva i hudozhestvennoe voobrazhenie XXI veka. – 2011. – № 2 (3). – S. 67–74. – S. 67.
5. Jakovlev L. S. Rossijskoe kino v jepohu smeny paradigm // Teorija iskusstva i hudozhestvennoe voobrazhenie XXI veka. – 2011. – № 2 (3). – S. 94–107. – S. 94.