
ИСТОРИЯ ВЗРОСЛЕНИЯ РОССИЙСКОГО КИНО: МИФ О КОСМОСЕ

Биличенко Дмитрий Владимирович

Бакалавр факультета креативных индустрий Национального Исследовательского
Университета «Высшая Школа Экономики»
e-mail: mitya.bili4enko@gmail.com

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна

Кандидат культурологии, доцент факультета креативных индустрий Национального
Исследовательского Университета «Высшая Школа Экономики»
e-mail: elapina-kratasyuk@gmail.com

Аннотация

Статья исследует степень включённости российской кинематографии в дискурс европейского Кино Наследия (Heritage Cinema) на примере фильмов Алексея Германа-мл. «Бумажный солдат» (2008) и Алексея Учителя «Космос как предчувствие» (2005). Фильмы анализируются как культурные проекты, направленные на деидеологизацию оттепельных и «космических» нарративов и репрезентирующие прошлое в каноне культурной памяти и модусе рефлексивной ностальгии. В фокусе внимания находится атмосферный модус фильмов в противовес модусу нарративному. Как правило, прошлое в российском кинематографе лишено проекции будущего. Либо настоящее подменяет прошлое, либо прошлое замыкается в себе как ностальгический артефакт. В свете этого рефлексивная ностальгия как модус репрезентации прошлого на экране предстаёт для российского кинематографа позитивной программой, формирующей основу для этического самоопределения сообществ и преодоления исторических травм. В работе используется анализ российского ностальгического кинематографа на основе типологий, выделенных следующими авторами: С. Бойм (рефлексивный и реставрирующий модус ностальгии), Ф.В.И. Шеллинг и Ф.Р. Анкерсмит (типология и характеристика исторического опыта) Н.В. Самутина (выделение Heritage Cinema как отдельного вида фильмов, репрезентирующих прошлое на экране), Я. Ассман (характеристика культурной памяти, глобальной памяти).

Ключевые слова: Российское авторское кино, Алексей Учитель, Алексей Герман-мл., Кино Наследия, Ностальгические нарративы. Культурная память, Репрезентация прошлого, Оттепель.

THE COMING OF AGE HISTORY OF RUSSIAN CINEMATOGRAPHY: MYTH OF THE COSMOS

Bilichenko Dmitry Vladimirovich

Bachelor of Faculty of Creative Industries of the National Research University Higher School of
Economics
e-mail: mitya.bili4enko@gmail.com

Lapina-Kratasyuk Ekaterina Georgievna

PhD in Culture Studies, Associate Professor of Faculty of Creative Industries of the National Research University Higher School of Economics

e-mail: elapina-kratasyuk@gmail.com

ABSTRACT

This article examines the degree of inclusion of Russian cinema in the discourse of European Heritage Cinema using the examples of the films "The Paper Soldier" (2008) by Alexey German Jr. and "The Return" (2005) by Alexey Uchitel. The films are analyzed as cultural projects aimed at de-ideologizing the narratives of the Thaw and the "cosmic" and representing the past in the canon of cultural memory and the mode of reflexive nostalgia. The focus is on the atmospheric mode of films as opposed to the narrative mode. Generally, in Russian cinema, the past is devoid of projection into the future. Either the present replaces the past, or the past is enclosed within itself as a nostalgic artifact. In this light, reflective nostalgia as a mode of representing the past on screen appears as a positive program for Russian cinema, forming the basis for ethical self-definition of communities and overcoming historical traumas. The work utilizes the analysis of Russian nostalgic cinema based on typologies identified by the following authors: S. Boym (reflective and restorative modes of nostalgia), F.W.J. Schelling and F.R. Ankersmit (typology and characteristics of historical experience), N.V. Samutina (identification of Heritage Cinema as a separate kind of films representing the past on screen), J. Assmann (characterization of cultural memory, global memory).

Keywords: Russian auteur cinema, Alexey Uchitel, Alexey German Jr., Heritage Cinema, Nostalgic narratives, Cultural memory, Representation of the past, Thaw.

Введение

Рефлексирующий исторический опыт заложен в матрице Heritage Cinema – политическом культурном проекте 90-х–00-х годов, направленном на насыщение символическими образами обновлённой «воображаемой географии» Объединённой Европы [7]. Кино, созданное для «среднего европейца», создавало деидеологизированное пространство прошлого – поэзию повседневности, обращающуюся к частным, в чём-то маргинальным, фрагментированным воспоминаниям.

С опозданием в несколько лет в отечественном кино зародился аналогичный проект: он не был оформлен институционально ни в смысле кинематографического движения, ни в смысле объекта исследований. Тем не менее, в ряде российских картин в разговоре о прошлом заметен и тон рефлексирующей ностальгии [4], и позитивная проекция будущего. Возникновение такого кинематографа объяснимо: российскому кино, как и европейскому, было необходимо оттолкнуться от Истории мёртвых знаков, чтобы обеспечить нормальное функционирование сообществ и киноязыка в настоящем. Таким образом, российское ностальгическое кино рефлексивного модуса является идеологическим оппонентом как глобалистского проекта современности, так и манипулятивных изошрений национальной памяти, что, безусловно, является ценным наследием в дискуссии о публичной истории.

Одной из главных мифологем современной публичной истории о советской эпохе является миф о космосе. Космос, идущий рука об руку с оттепельным последним шансом на гуманизм и противопоставленный сталинскому опыту массовых репрессий, является предметом ретропии и тотальной декоративной реконструкции. Неслучайно

деконструкция мифа о космосе стала одной из ведущих проблематик отечественного Кино Наследия.

Основная часть

Фильм, не только деидеологизирующий космическую мифологию, но и пересобирающий публичные представления о поколении шестидесятников в целом, — «Бумажный солдат» (2008) Алексея Германа-младшего. Главный герой фильма — врач Даниил Покровский, наблюдающий за состоянием здоровья лётчиков, отобранных для первого полёта в космос. В течение шести недель герой утверждает в смертельности риска космического проекта. Покровский мучается угрызениями совести, его состояние усугубляют проблемы в личной жизни: жена Нина в Москве, предчувствуя беду, пытается отговорить Покровского от участия в проекте, на космодроме же у него появляется другая девушка. В итоге герой погибает на задворках полигона во время первого запуска человека в космос.

Картина получила хвалебные рецензии кинокритиков: в работе отмечалась продуктивная репрезентация прошлого, независимость авторского метода Германа-мл. от кинематографической традиции его отца (А. Ю. Германа), полифоническое звучание голосов шестидесятников и филигранная цитация. Фильм получил Серебряного льва за лучшую режиссёрскую работу на 65-м Венецианском кинофестивале и, что особенно важно в контексте значимости атмосферного модуса в Кино Наследия, Золотую Озеллу за лучшую операторскую работу.

По-модернистски в картине герой лишён модуса героического. Фокус режиссёрского внимания в традициях биографии мог бы быть сфокусирован на исторической персоналии «первого эшелона», вступающей в схватку с Историей. Но Юрий Гагарин — очевидный герой первого плана — предстаёт перед зрителем лишь на периферии картины, более того, лишённый героического облика. Статус его непоколебимой культовости ниспровергается: в какой-то момент мы видим совсем молодого человека, рыдающего в истерике на полу ванной комнаты и отпаеваемого водкой, но никак не браво вышагивающего с фирменной улыбкой первого покорителя космического пространства. История Гагарина становится частью калейдоскопа контрнарратива о космосе.

В то же время повествование, сконструированное в чём-то по принципу магического реализма, распадается на множество уровней, поэтому зритель в конце фильма сталкивается с новым воплощением Гагарина, в большей степени сопряжённым с публичным представлением о нём в настоящем. Один из друзей Покровского ваяет монумент Гагарину. Даже персонажи картины замечают, что победивший историю «обречён забронзоветь, лишившись себя настоящего иногда даже в памяти знавших его людей под влиянием официального дискурса» [5]. В унисон Нина и Вера говорят: «Был человек, а стал каменным каким-то идиолом». Колкое замечание позволяет зрителю заметить, что обратной стороной медали «великие идеи» и большие нарративы обречены не только со смертью, но и с ложным бессмертием, разрывающим ткань времени, упрощая его ход до последовательности симулятивных образов-символов.

«Идея демифологизации всё равно упирается в героя, которого отбраковала большая история» [2], — так режиссёр комментировал выбор своего «антигероя». Хрестоматийный пример контрпамяти данный в том же интервью про стёртый элемент знаменитой фотографии позволяет предположить, что фильм был задуман быть вписанным в дискурс культурной памяти. Что важно отметить, врач Покровский является «негероическим» героем не только по причине периферийности своего существования в дискурсе Большой истории, — сам по себе он является человеком, разорванным между модальностями «мочь», «хотеть», «долженствовать». Принципиально здесь противопоставление Данилы его жене. Они оба дети репрессированных родителей, но Нине в определённый момент жизни

удалось связать нить времени между сталинским прошлым и хрущевским настоящим, научившись разрешать для себя дихотомию «долга помнить» и «потребности забыть» [3]. Неслучайно именно она попадает в кульминационный момент столкновения двух эпох в сцене уничтожения лагеря для жён изменников родины, находящегося рядом с Байконуром.

Данила, в свою очередь, — «продукт» XX съезда. Очарованный забвением, он действительно пытается верить в поворот государства к человеку. Но работающий на «палачей» своих родителей и наблюдающий в реальном времени проявление высочайшей степень жестокости к участникам космического проекта, Данила становится заложником травм прошлого, которое в каждое протекающее мгновение всё возрастает в своей неразрешимости. В смысле эксплуатирующего отношения к человеку особенно показательна сцена неудачного запуска катапульты, где парашютными стропами связаны раненая собака и изувеченный манекен, уподобляемые надчеловеческой сущностью идеи о космосе.

Неразрешённое прошлое в отсутствии возможности принятия Решения [10] не позволяет Данилу закрепить за собой настоящее и все его производные — ощущение тела, времени и пространства вокруг. Неудивительно, что в определённый момент распада мигрени героя перерастают в атрофию ощущения реальности. Данила совершает путешествие более дальнее и необратимое, чем космическое, — в пространство метафизического. Мистическая встреча с родителями, предвещающими смерть Данила, не просто сон, но фиксация транзитного состояния из настоящего, теряющего очертания под наплывом прошлого, в пространство безвременья, где призраки прошлого, наконец, одерживают победу над реальным. Окончательная же смерть становится радикальным способом снятия внутренних противоречий.

«Бумажный солдат» производит столкновение прошлого и исторического и вместе с тем «прививку от реставрирующей ностальгии» [5]. Покровский приближается к отблескам пламени Большой истории без всякой модели «жизненно-практического самоопределения» [1] и стораает на глазах у зрителя. Тем не менее, герой остаётся жить в памяти любящих его женщин, им же делегируется арка взросления (изначально именно он является тем взрослым, «медлящим на пороге принятия важного решения» [8]). Проходит десять лет. Во времени, когда горизонт ожидания сужается до итераций «Лебединого озера» на экране телевизора, появляется зазор для оценки пространства опыта. Эпоха застоя обесточивает маниакальную футурологию, позволяя рефлексивно закрепить момент настоящего в его отношении к прошедшему. Чеховский дискурс, пульсирующий в фильме, пробьётся заключительной сценой пикника, где Нина и Вера процитируют финальный монолог Сони из «Дяди Вани» о том, как прекрасную жизнь можно увидеть, лишь умерев, а до этого терпеливо снося испытания. В игривом смехе и почти детской припрыжке, с которыми был прочитан этот монолог, можно обнаружить сохранившийся импульс жизни и любви к настоящему. И в то же время арку можно считать действительно закрытой, так как героини нашли способ интеграции в окружающую действительность и осмысленную стратегию частного поведения.

В то же время при всём желании нарратива вырваться за пределы установленного сюжетом временного промежутка чеховское счастливое послесмертие может читаться как жизнь в памяти будущих поколений, которым удастся деконструировать героическую симуляцию и ввести в поле публичного маргинальную частную действительность.

На деконструирование космического мифа также направлен фильм «Космос как предчувствие» (2005) А. Учителя. Действие фильма происходит в 1957 году в северном портовом городе. Конёк работает поваром, влюблён в официантку Лару, свято верит в общее великое будущее, но, понимая, что в будущее возьмут не всех, стремится найти

способ принести пользу обществу. Размеренный быт портового городка нарушает Герман – таинственный человек с транзистором, рассказывающий о секретном госзадании предстоящего полёта в космос. В фильме появляется две пары двойников: Конёк, очарованный Германом, вслед за ним начинает прочерчивать маршруты на карте, вступать в драки с местными и зубрить английский. Лара и её сестра Римма, также являясь двойнической парой, «лавируют» между Коньком и Германом, пытаясь определить, «кто из них надежнее, крепче связан с землей, а кого отпустит притяжение и подхватит космическая стихия» [6]. В итоге Герман умирает, пытаясь доплыть до иностранного судна, а Конёк уезжает с Риммой в Москву, встречая в поезде скромного юношу-лейтенанта по имени Юрий Гагарин.

В рамках деконструкции героического нарратива А. Учитель также создаёт антигероя. Но если в «Бумажном солдате» История и Большая идеология являлись действующими антагонистами и деструктивной силой, то в «Космосе <...>» мы встречаем классические для Кино Наследия «отблески пламени», с которыми герои не вступают в активное взаимодействие. Скорее, они в карнавальной манере, деконструируя Большой идеологический комплекс, разыгрывают роли – диссидента, космонавта и «коротышки» – по выражению А. Монастырского, «конечного продукта общества, того самого искомого "сознательного" советского человека».

Для А. Учителя становится важной категория Момента, который при этом ничего не определяет окончательно, он лишь размножает «тропки сада». Сцена со спящим Коньком и Германом, дублирующая рассказ последнего о том, как он должен был сбежать с сокамерником за границу, но притворился спящим, могла бы претендовать на силу Кайроса, но в итоге лишь подчёркивает амбивалентность и пластичность человека (здесь же обмен ролями), который в зависимости от контекста может стать кем угодно. Именно поэтому даже у фигуры Германа, которого так старательно имитирует Конёк, режиссёр изымает героическую ауру и не производит дидактических умозаключений. В истории о прошлом человек, находящийся в сложном комплексе предопределений и травмы, становится интересен сам по себе. Далеко не всё подчиняется выбору героя, его агентность размыта вплоть до того, что у него могут появляться двойники. Но мотив двойничества здесь далёк от эстетики романтизма или, например, «петербургского текста»: это не дошпельгангеры, которым свойственен конфликт, разделение на тёмное и светлое, производится, напротив, взаимодополнение героев в процессе их взросления.

Подобная драматическая конструкция производится в матрице рефлексивной ностальгии, ведь человек прошлого в итоге представлен не в гомогенном виде, поколение иронично репрезентируется через образы-перевёртыши, а иррациональная природа связей между событиями и людьми обессточивает исторический детерминизм и целостность героического повествования.

В то же время во всех метаморфозах, происходящих с героями, формируется некоторое коллективное «Я». Это «Я» занимает центральное место в притче о «пробуждающейся тяге народа-ребёнка, воспитанного в социалистическом бараке, к всемирности, красоте и свободе» [9]. Имеющая больше сходств, скорее, с русской идеологией космизма и высвобождением из политической повседневности, чем с идеологической гонкой западного и восточного лагеря, выражается в форме предчувствования свободы и даёт «витамин роста» народу-ребёнку, искалеченного травмами сталинизма.

Заключение

В обоих вариантах истории взросления можно наблюдать неконвенциональные способы наррации самой «зоны роста»: где-то она делегируется, где-то размывается до модернистской бессубъектности. Более сложные интерпретации драматического клише

Кино Наследия свидетельствует о важном отличии его отечественной версии от общеевропейской: в российском варианте категория авторства и авторского стиля играет большую роль. Пространство Кино Наследия становится зоной апробации авторского метода для режиссёров, которые впоследствии войдут в кинематографическую историю как режиссёры-авторы. Рефлексия над прошлым продолжает производиться через аффективное повествование даже в отсутствии декодирования авторских цитат и модернистских приёмов изложения кинотекста. Но в то же время более полное понимание того, как фильмы деконструируют мифологию о прошлом, доступно лишь в подключении аналитической, преодолевающей автоматизм восприятия оптики. Таким образом, отечественное Кино Наследия предлагает разные модусы рецепции, зависящие от подготовленности зрителя. Партиципаторность фильмов, подразумевающая неоднородность зрительской аудитории, возвращает их в русло Кино Наследия, предназначенное для «среднего европейца».

Что также важно, на примере деконструирования мифа о космосе можно заметить, что отечественное Кино Наследия не заимствует европейские сюжеты, а работает со специфическими для коллективной современной памяти в постсоветском пространстве осколками прошлого и Истории.

Список литературы:

1. Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. – 612 с.
2. Аркус Л. Бесплодные усилия любви к отечеству // Сеанс. 2008. Цит. по: Seance.ru. URL: <https://seance.ru/articles/bumsoldat/> (дата обращения: 20.05.2023)
3. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
4. Бойм С. Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 680 с.
5. Лапина-Кратасюк Е.Г., Пахомова С.В. Космос как ностальгия: конец «прекрасной эпохи» шестидесятых в фильме Алексея Германа-мл. «Бумажный солдат» (2008) // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2022 Том 7 № 2. – С. 165-182
6. Плахов А. «Золотой Георгий» российского нуара: «Космос как предчувствие» Алексея учителя // Коммерсант. 2005. Цит. по: Kommersant.ru. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/587619> (дата обращения: 21.05.2023)
7. Самутина Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. М.: ГУ ВШЭ, 2007. – 48 с.
8. Сирипля Н. Дело в нюансах. «Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель // Искусство кино. 2005. Цит. по Kinoart.ru. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2005/10/n10-article3> (дата обращения: 23.05.2023)
9. Стишова Е. Космос как страдание. «Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший // Искусство кино. 2009. Цит. по Kinoart.ru. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2009/02/n2-article5> (дата обращения: 21.05.2023)
10. Шеллинг Ф.В.Й. Система мировых эпох: Мюнхенские лекции 1827-1828 гг. в записи Эрнста Ласо. Томск: Водолей, 1999. – 320 с.

References:

1. Ankersmit, F.R. Sublime Historical Experience. Moscow: Europa, 2007. – 612 p.

2. Arkus, L. Fruitless Efforts of Love for the Motherland // Seans. 2008. Cited from: Seance.ru. URL: <https://seance.ru/articles/bumsoldat/> (accessed: 20.05.2023)
3. Assmann, A. The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Policy. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. – 328 p.
4. Boym, S. The Future of Nostalgia. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. – 680 p.
5. Lapina-Kratasyuk, E.G., Pakhomova, S.V. Cosmos as Nostalgia: The End of the 'Beautiful Era' of the Sixties in the Film by Alexey German Jr. "Paper Soldier" (2008) // Communications. Media. Design. 2022 Volume 7 No. 2. – P. 165-182
6. Plakhov, A. "Golden Georgy" of Russian Noir: "Cosmos as a Premonition" by Alexey the Teacher // Kommersant. 2005. Cited from: Kommersant.ru. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/587619> (accessed: 21.05.2023)
7. Samutina, N.V. Ideology of Nostalgia: The Problem of the Past in Contemporary European Cinema. Moscow: HSE, 2007. – 48 p.
8. Sirivlya, N. It's All in the Details. "Cosmos as a Premonition", director Alexey the Teacher // Art of Cinema. 2005. Cited from Kinoart.ru. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2005/10/n10-article3> (accessed: 23.05.2023)
9. Stishova, E. Cosmos as Suffering. "Paper Soldier", director Alexey German Jr. // Art of Cinema. 2009. Cited from Kinoart.ru. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2009/02/n2-article5> (accessed: 21.05.2023)
10. Schelling, F.W.J. System of World Epochs: Munich Lectures 1827-1828 in the Record of Ernst Lasso. Tomsk: Vodoley, 1999. – 320 p.