

УДК 13

А. С. Брейтман**КУЛЬТУРНАЯ ТРАВМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ
(диалог «Бориса Годунова» С. Эйзенштейна и «Царя» П. Лунгина)**

Культурная травма имеет место, когда члены некоего сообщества чувствуют, что их заставили пережить какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании. Оно навсегда отпечатывается в коллективной памяти и коренным и необратимым образом изменяет будущую идентичность сообщества.

Ключевые слова: культурная травма, идентичность, коллективная память.

В своём исследовании феномена культурной травмы в российском литературном дискурсе конца XX века Оксана Владимировна Мороз пишет о том, что писатели, тяготеющие к постмодернистскому письму (Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин), используют травму как метафору, применяя её в качестве инструмента для анализа антропологического опыта. По мнению автора, этот опыт, главным образом, относится к советскому прошлому и постсоветскому настоящему носителей русской культуры. Однако, отмечает она, «изучение травмы, вмещающей в себя как единовременное насилие, резко изменившее жизнь группы или индивида, так и патологический процесс, воздействующий на отношение людей к своему прошлому, настоящему и будущему, приводит писателей к размышлениям о травматической природе ментальных оснований русской культуры» [3]. В той же мере это может быть отнесено и к осмыслению антропологического опыта в фильмах выдающихся Мастеров российского кинематографа, особенно, если у истоков этого опыта — произведения русских классиков.

Даже в среде филологов и киноведов далеко не всем известен поразительный факт глубокой духовной связи основоположника русской литературы и основоположника русского (советского) кинематографа, вернее, пушкинского «Бориса Годунова» и эйзенштейновского «Ивана Грозного»¹ (см. [2]). С января 1941 г. по личному поручению Сталина, хорошо понимавшего идеологический потенциал «важнейшего из искусств», всемирно

Брейтман Александр Семёнович — доктор философских наук, профессор (Дальневосточный государственный университет путей сообщения, Хабаровск); e-mail: brejtman54@mail.ru

© Брейтман А. С., 2015

¹ Согласно Карлу Юнгу, произведения искусства, заключающие в себе бессознательные структуры национальной памяти — национальные архетипы — с наибольшей силой выражают душу народа, её «светлые» и «тёмные» стороны.

известный кинорежиссёр начинает работу над «Иваном Грозным». За первую серию фильма режиссёр был награждён Сталинской премией. Вторая — была просто запрещена, что ускорило безвременную смерть Мастера. Третья — не была снята никогда. Чем был вызван высочайший гнев, явствует из постановления ВКП (б) от 10.10.46 г., где говорится, что режиссёр С. Эйзенштейн обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде пайки дегенератов, наподобие американского ку-клукс-клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей, чем-то вроде Гамлета [2]. Сам режиссёр на предположение о том, что фильм продолжает не столько шекспировскую («Гамлет») традицию, сколько пушкинскую («Борис Годунов») отвечал, что, конечно, Борис Годунов. Он не мог сделать такой картины без русской традиции, традиции совести, что насилие можно объяснить, можно узаконить, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек» [2]. Как свидетельствуют документы, весной 1940 г. Эйзенштейн сделал монтажную разработку сцены так и не снятого им фильма по пушкинскому «Борису Годунову» (а с января 1941 г., как уже отмечалось, приступил к работе над «Иваном Грозным») [2]. Сопоставление двух замыслов великого режиссёра, а именно: монтажной раскадровки «Бориса Годунова» и сценария фильма, связанного с покаянием и исповедью Грозного царя, свидетельствует об их глубокой внутренней связи (таблица).

Таблица

Фрагмент раскадровки по «Борису Годунову»	Работа над сценарием «Ивана Грозного»
65. Падает в красный ковер. В ужасе отшатывается.	Распростерт во прахе царь Иван.
66. Разогнулся — перед ним фреска Страшного Суда.	Высится над ним Страшный Суд.
67. Видимо, транспарантом, чтобы ад фрески горел.	Восседает на престоле надзвёздном небесный судия.
	Молнии мечут очи Саваофвы,
	И гневен темен лик его.
	У ног его — вечным огнём грешники горят.
	Но страшнее адского огня
	Мучат, жгут, грызут
	Угрызения душат царя земного Московского:
	Страшный ответ перед самим собой держит.

Простое сопоставление текстов свидетельствует о рождении из пушкинского «Бориса Годунова» ключевой сцены покаяния и исповеди эйзенштейновского царя Ивана. При этом «экранизированный» в раскадровке 1940 г. замысел «Бориса Годунова» в сценарии «Ивана Грозного» получает развитие:

«Ждёт ответа Саваофова,
Но молчит стена <...>
В гневе, с вызовом, повторил

Царь земной небесному
угрожающе
«Молчишь, небесный царь?»
молчит.
И бросает дланью мощною
Царь земной в царя небесного
Деревянным посохом с камнями
Разбивается посох о стенную гладь.
Рассыпается осколками
Разлетается камнями самоцветными,
Как мольбы Ивана к небу всеу обращенные.
И сникает царь земной,
Беспощадностью царя небесного раздавленный.

Поверив государственную идею нравственной, Эйзенштейн не мог не навлечь «высочайшего гнева». В его фильме не только получила завершение пушкинская тема: «достиг я высшей власти», но и другая, не менее важная — «народ безмолвствует», уступила место эйзенштейновской теме: «Бог безмолвствует» [2].

Таким образом, в творчестве художника-революционера, величайшего экспериментатора и основоположника советского кино, лауреата Сталинской премии, была продолжена пушкинская тема о приоритете нравственного суда над царским, совести над политической целесообразностью. Трагедия богооставленности и, как следствие этого, невозможности покаяния — нравственный приговор художника тирану-самодержцу. Но это и приговор советскому тирану-вождю, всей тиранической власти и всем безропотно власть эту принимающим. В «Борисе Годунове» бояре лишают жизни царских наследников (сначала — Димитрия, затем — Феодора), в 1918 г. в подвале ипатьевского дома совершается убийство всей царской семьи.

Предпринимая постановку «Царя» (2009), П. Лунгин не мог не учитывать эйзенштейновского шедевра. И если великому основоположнику, в силу уже указанных причин, не удалось завершить задуманную трилогию, то Лунгину ничего не мешало высказаться сполна. Режиссёрское высказывание получилось предельно жёстким, даже жестоким, и по душе пришлось не каждому. Одно дело ассоциировать себя с Великим Тираном — собирателем Руси, другое — с плюгавым неврастеником, превратившим повседневный быт своих чсочных кошмарах нескончаемые диалогии с очередными замученными и убиенными по его же царскому указу.

В продолжение сложившейся традиции, а иногда в полемике с ней, тема власти и народа получила развитие в фильме нашего современника. Грозный царь Лунгина тоже «распростёрт во прахе», но высится перед ним не Страшный Суд и гневные очи Бога Саваофа, а Богородица Умиление с кротким младенцем на руках, скорбно вззирающая на моля-

щего «не отнимать» от него «любовь» её, обезумевшего от крови божьего помазанника. Как эйзенштейновский Иван бросает...в Царя Небесного деревянным посохом, так и лунгинский, в безумии и гордыне, грозит Небесам; как и эйзенштейновский сникает царь земной, беспощадностью Царя Небесного раздавленный, так и лунгинский раздавлен тяжестью молчащих небес.

Два смысловых центра из пушкинской драмы: «Достиг я высшей власти» и «Народ безмолвствует», понятые как приговор основанной на злодеянии самозванной власти и как шанс превращения толпы в народ, были дополнены третьим — эйзенштейновским — «Бог безмолвствует». Эйзенштейн, наперекор идеологическому табу заговоривший о молчании Небес (иными словами, богооставленности тирана), не успел окончательно сформулировать своей позиции. Увы, весь XX век, «подаривший» миру злодеев и тиранов всех мастей, оставил «вопрос» открытым. Лунгина из названной пушкинско-эйзенштейновской триады более всего интересует: почему же народ всё терпит и терпит? В контексте всей (послепушкинской) отечественной истории вопрос о молчании (безмолвии) народа, как представляется, становится главным из «проклятых» вопросов русской жизни.

Чем порождается «окровавленное злодейство» — безнаказанностью власти или рабским пресмыканием народа перед этой самой властью? В фильме Лунгина примеров тому и другому предостаточно. Наследник русской интеллигенции, режиссер П. Лунгин не любит власть. Обличению беззакония власти отдали дань (а иногда и саму жизнь) христианские подвижники и просветители, народники и социалисты, анархисты и либералы, правозащитники и деятели искусства. Среди них крупнейшие фигуры русской истории: митрополит Филипп и протопоп Аввакум, Радищев и Новиков, Герцен и Бакунин, Толстой и Салтыков-Щедрин, Булгаков и Зощенко, Солженицын и Сахаров, Герман и Сокуров...

Народопоклонничество — оборотная сторона обличительства. Павел Лунгин счастливо избежал и этой крайности. Через весь фильм лейтмотивом проходит тема распротёртого во прахе (перед иконами) тирана и распротёртого перед тираном народа. Двухсотпятидесятилетнее монгольское иго выработало, конечно, привычку рабской покорности власти, но окончательно искоренил малейшие ростки гражданского сознания (для чего и была создана опричнина) Иван Грозный, уничтожив (вырезав) вечевой уклад Новгорода и насадив по всей Руси невиданный доселе тоталитарный порядок, точнее, — тоталитарный беспредел. И смерд, и купец, и боярин — каждый на собственной шкуре испытал — перед государем он ничто. И по сей день в нашем Отечестве только единицы осмеливаются возвысить свой голос перед Молохом государственной власти.

Тиран ли, опираясь на насилие и страх, порождает рабов, или рабы, в своём умалении перед властью, порождают тирана? Тиран и раб — со-

ставляющие одной личности — только и способны существовать в этом («человеческом, слишком человеческом») симбиозе. Метаморфозу «маленького» человека в большого тирана «открыл» русской (и европейской) аудитории «фантастический реалист» Достоевский. Это «открытие» помогло коллеге П. Лунгина А. Сокурову увидеть в Гитлере («Молох») «великого идиота и ничтожество» в окружении «маленьких идиотов и ничтожеств» — его соратников. Добровольное человеческое ничтожество и рабство погружают разум в сон, а сон разума, как известно, рождает чудовищ: различного рода тиранов, деспотов, вождей, «отцов народов» и прочих «благодетелей» рода человеческого.

В каком-то смысле фильм Лунгина — притча об извечном противостоянии добра и зла. Здесь олицетворённое «зло» кощунственно встаёт на место «добра». И вот сам Грозный царь проводит храмовую службу в окружении хора опричников... Что же противостоит «рожам» и «харям» этого бесовского шабаша, в центре которого сам царь, обезумевший от пролитой им крови? — Глаза новомученика Филиппа (митрополита Московского), преданного поруганию, бесчестию и смерти; чистый взгляд юродивой — «беленькой» девочки из разорённого боярского гнезда; да и, пожалуй, лик Богородицы с кротким младенцем на руках. Образ юродивой традиционен для России. Блаженная дурочка, плачущая над безобразным чёрным пятном на девственно белой стене Успенского собора из «Андрея Рублева» Тарковского — символ невинности, чистоты и неискущённости детской души, символ самой России. И если, по Бердяеву, душа России женская, то по Тарковскому, скорее, детская. В фильме Тарковского монах-чернец Андрей Рублёв спасает ставшую ему «женой» юродивую, совершив ради неё страшный грех убийства. Лунгинскому же чернецу (пусть и московскому митрополиту) Филиппу Колычеву не дано и этого: гибель девочки в лапах медведя — результат царской потехи, языческой казни оклеветанных воевод, отданных на растерзание голодному зверю.

Вслед за своими предшественниками постперестроечного кино России (А. Балабанов — «Про уродов и людей», «Груз двести»; А. Герман — «Хрусталеv, машину»; А. Сокуров — «Телец» и др.) Павел Лунгин в своём фильме прикасается к глубинным пластам коллективной памяти — национальному архетипу, замешанному на насилии и ставшему, воистину, «повивальной бабкой» отечественной истории.

Насилие в русской истории (увы!) имеет глубокие корни — от принудительного крещения Киевской Руси в конце X в. и почти 300-летнего монгольского ига в XIII—XV веках. История Московской Руси-России помнит и опричнину Ивана Грозного, и страшные Смутные времена, и бунты посадских людей в Москве, Новгороде и Пскове (уже после избрания на престол Михаила Романова), и кровавое восстание Степана Разина, и реформы патриарха Никона, приведшие к церковному расколу и жесточайшему преследованию старообрядцев, и «буйный смерч Петра»

(Солженицын). Катастрофизм отечественной истории не только выкристаллизовал идею тотальной государственности, но и обозначил (со времён реформ Петра I) трагический для России разрыв «верхов» и «низов», «просвещения» и «почвы», патриархально-русского и новоевропейского, этнической и национальной культур. Так, в советский период русской истории, беспрецедентный по жестокости к своему собственному народу, борьба со «старым», разрушение «старого», уничтожение «старого» может быть понято как логическое следствие и, одновременно, чудовищный апофеоз культурной травмы, во многом предопределившей последующее развитие всей страны.

Переживание культурной травмы потребовало включения механизмов коллективного коупинга, представляющего собой, по утверждению Дж. Александера, процесс коллективного разрешения ситуаций, связанных с появлением ... обстоятельств, представляющих угрозу для нормального хода каждодневной практики социальной группы [1]. Угрожающий социальный феномен требует, как известно, создания некоего дискурса, позволяющего объяснить, адаптировать и сделать угрожающее явление понятным и знакомым. В этом ключе могут быть поняти исторически сложившиеся в России ненависть и, одновременно, пресмыкание перед властью, придание ей сокровального смысла (*любая власть от Бога*), оправдание насилия (*а разве с нами можно по-другому?*), скептическое отношение к возможности построения гражданского общества (*отождествление демократии с коррумпированностью чиновников и политическим проституированием*) и т. п. настроения. Результатом такого коллективного коупинга становится перекладывание какой-либо личной ответственности за своё собственное существование на плечи государства, т. е. власти. В качестве идеального социального механизма для осуществления «патерналистского проекта» здесь предлагается монархия. Вместе с тем под декларируемым монархизмом и «припаданием» к власти ряда политиков и деятелей культуры, под их стремлением к возврату к коллективным православным ценностям подчас нетрудно разглядеть бессознательный страх перед народной стихией («бесмысленной и беспощадной»), страх оказаться «лицом к лицу» с тем самым, по их мнению, видимо, неспособным к самостоятельному обустройству народом, который они со вдруг проснувшись административным восторгом учат «телевизионному» патриотизму (не обращая ровно никакого внимания на подозрительно нерусское слово под сенью сильной президентской власти).

Без учёта социального и общекультурного контекста трудно было бы объяснить, отчего восприятие фильма так мучительно и болезненно: ведь память (как индивидуальная, так и коллективная) старается забыть, вытеснить травмирующие её обстоятельства. Но вытесненные в подсознание травмы, как известно, не исчезают, не излечиваются, но как коллективный невроз продолжают исподволь мотивировать нашу психику. Оттого-то, в разрез со сложившейся традицией, в фильме Лунгина нет

катарсиса. Более того, противостояние свободы и рабства, подвижничества и бесовства, добра и зла в атмосфере тотального ада и ожидаемого Страшного Суда придают фильму характер апокалиптический. И всё же отсутствие катарсиса не есть знак безысходности и отчаяния, но побуждение к самопознанию, и более всего мучительному, и более всего болезненному.

Только в самопознании – шанс преодоления культурной травмы, осуществления выбора, обретения подлинности. В конце концов, без самопознания невозможно ни гражданское общество, ни правовое государство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Александр Дж.* Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 5–40.
2. *Козлов Л.* «Борис Годунов» и «Иван Грозный»: Фрагменты к теме // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 82–93.
3. *Мороз О.* Культурная травма в российском литературном дискурсе конца XX века (Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин): автореф. дис. ... канд. культурол. Москва. 2012. 26 с.
4. *Экранные искусства и литература: современный этап / редкол.: А. С. Варганов, В. И. Михалкович, Е. С. Сабашникова.* М.: Наука, 1994. 224 с.

* * *

Breitman Alexander S.
CULTURAL TRAUMA IN THE DOMESTIC CINEMA-DISOURSE
(the dialog between «Boris Godunov» by Eisenstein and «Tsar» by P. Lungin)
 Far Eastern State Transport University (Khabarovsk)

Cultural trauma occurs when members of a community feel that they were forced to endure some terrible event that leaves an indelible mark on their group conscience. It is forever imprinted in the collective memory and the fundamental and irreversibly changes the future identity of the community.

Keywords: cultural trauma, identity, collective memory.

REFERENCES

1. *Aleksander Dzh.* Kul'turnaya travma i kollektivnaya identichnost' // *Sociologicheskij zhurnal.* 2012, no. 3, pp. 5–40.
2. *Kozlov L.* «Boris Godunov» i «Ivan Groznyj»: Fragmenty k teme // *Kinovedcheskie zapiski.* 2001, no. 50.
3. *Moroz O.* *Kul'turnaya travma v rossijskom literaturnom diskurse konca XX veka (Viktor Erofeev, Vladimir Sorokin, Viktor Pelevin), Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata kul'turologii.* Moskva. 2012. 26 p.
4. *EHkrannye iskusstva i literatura: sovremennij ehtap.* M.: Nauka, 1994. 224 p.

* * *