

ченному ранее. М. А. Булгаков писал: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся... Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

## **ФЕНОМЕН ПОСТШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА В ПОЗДНЕМ СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

*Н. М. Чернышева*

*Пермский государственный технический университет*

Вводя термин «постшестидесятичество», мы вкладываем в него следующее содержание: как и шестидесятичество – это в меньшей степени хронологическое обозначение. Перед нами самостоятельное социокультурное явление. Не семидесятичество, потому что культурный мейнстрим переносит настроение и ценностно-смысловую систему шестидесятых в следующее десятилетие. С другой стороны, определенная часть общества почувствовала разочарование в идеалах шестидесятников задолго до начала семидесятых. «Пост», в данном случае, не только и не столько «после». По аналогии с постимпрессионизмом, постмодернизмом в данной приставке сконцентрированы те сложные и противоречивые отношения, которые связывают постшестидесятичество с предшествующим социокультурным феноменом. Очевидно наличие преемственности, прямого родства, так как шестидесятичество было почвой, взрастившей наследника в сфере духовных исканий. Однако не менее очевидно, что постшестидесятники воспринимали идеи, наработанные предыдущей генерацией и уже растворившиеся в обществе, как трамплин, от которого они отталкивались, отправляясь блуждать на ощупь в поисках предельных оснований человеческого бытия.

В качестве персоналий можно назвать таких режиссеров, как А. Тарковский, К. Муратова, И. Авербах, М. Калик, Л. Шепитько, Д. Асанова, позже к ним присоединятся Г. Данелия, В. Абдрашитов, А. Миндадзе. Большинство из них начинало свое творчество в русле шестидесятичества, но с течением времени эти мировоззренческие рамки стали узки и потребовался выход за их пределы.

Поздний советский кинематограф относится к периоду, традиционно именуемому застоем. Если воспользоваться схемой Владимира

Паперного, мы имеем дело с Культурой 2, или вертикальной культурой, одержавшей абсолютную победу к концу 60-х годов. Для нее свойственны центростремительные тенденции, подъем государственных настроений, жесткая вертикальная иерархия, постоянный возврат к прошлому, культ неподвижности. При этом важно подчеркнуть, что мировоззренческий багаж Культуры 1, связанный в первую очередь с деятельностью шестидесятников, не был отброшен. По справедливому замечанию Александра Гениса: «Идеи, образы, метафоры 60-х ушли в глубь общества, растворились в нем, чтобы исподволь изменить ткань сегодняшней реальности».

Кинофильмы, снятые постшестидесятниками, отторгаются массовым советским киноискусством, они занимают нишу на периферии культурного мейнстрима, существуя в качестве альтернативного явления. Однако и сами кинорежиссеры, относящиеся к данному течению, не принимают большинства постулатов и догм, определяющих образ жизни советских людей, потому что рефлексивное погружение в глубины человеческой сущности лишило их «социально-идеологической невинности». Переступив через черту, отделяющую индивидуальность от личности, постшестидесятники одну за другой отторгают оптимистические иллюзии шестидесятничества по поводу мироустройства, как не прошедшие верификации в реальной жизни.

Первым рушится коллективистский миф, согласно которому вновь обретенная в период оттепели индивидуальность находит себя во взаимодействии с другими, обнаруживая внутреннюю общность, объединяющую всех людей. Поднявшись по ступеням самопознания до уровня личности, источником самоидентификации которой является исключительно она сама, постшестидесятники рухнули в бездну тотального одиночества. Проблема некоммуникабельности и отчуждения, отрицаемая официальной идеологией, открылась им во всей своей апокалиптической неизбежности. Это во многом стало источником болезненного пессимизма, пронизывающего их творчество. Обреченность человека на самостоятельное обретение нравственных основ в условиях, когда окружающий мир выступает не как союзник, а в роли искусителя, многократно усложняющего и без того мучительную необходимость личного выбора, воспринимается носителями мировосприятия постшестидесятничества как предписанная трагедия человеческого бытия.

Безусловно, катализатором складывания подобной мировоззренческой парадигмы послужила политика власти, благодаря которой выход на уровень самостоятельных, «взрослых» суждений о мире, вопреки установленной инфантильной традиции мировосприятия советского человека, карался социальной изоляцией, умножавшей проблему отчуждения. Это не позволило постшестидесятникам выйти из логического тупика, критикуемого Мартином Хайдеггером: «...люди полагают: все, что не положительно – отрицательно и, в частности, отвержение и отброшенность». Пространственная и временная конечность и ограниченность человека воспринималась как обреченность, негативное условие человеческой жизни, ставящее под сомнение саму ее необходимость. Наблюдается тенденция отторжения самой возможности позитивной трактовки человеческого существования и мирового устройства, культивирование страдания, в рамках которого только и возможно нравственное бытие в данном обществе. Конечно, в этом прослеживается традиционное для российской и советской интеллигенции отождествление себя с жертвой, выделение высоких благородных чувств (переживание горя, например) и стыдливое стеснение от жизненных удовольствий.

Открещиваясь от социального оптимизма, свойственного продукции массового кинопроизводства, кинематограф постшестидесятичества между тем нельзя вырвать из общего ментального пространства советского общества. Есть одна особенность советского кино, отличающая его от современного ему кино зарубежного (как западного, так и восточного). Речь идет об отсутствии такого жанра, как *horror* (ужас, отвращение) или *thriller* (фильм, рассчитанный на то, чтобы взволновать зрителя). Фильмы, относящиеся к данной категории, выводят на передний план проблемы, связанные с не- или внесоциальными факторами и условиями человеческой жизни. Космические, природные пространства, не подчиняющиеся предписаниям и выходящие за границы предсказуемости, наличие природной составляющей в человеке, не поддающейся рациональному преобразованию по законам общественной морали, – эти темы затрагиваются не только в киноиндустрии, ориентированной на массовое потребление. Достаточно вспомнить таких мастеров «элитарных ужасиков», как К. Шаброль, П. П. Пазолини, Д. Кроненберг, а также многих участников нынешнего Каннского фестиваля.

Советская мифологическая конструкция, ориентированная на социальные основания человеческого бытия, воспринимала природу как объект познания и покорения, а не самостоятельный субъект. Это вполне объяснимо, так как зло в советской идеологии имеет исключительно социальные корни, а значит, реально истребить его, производя социальное переустройство. Если же предположить наличие независимой от человека природной формы бытия, то возникает проблема метафизического зла, не подконтрольного человеку, что подрывает оптимистическую телеологичность советского мифа.

Киноискусство постшестидесятников в основном зафиксировано на осмыслении предельных категорий, относящихся к социальной сфере; проблемы человека тоже связаны с сохранением своего личностного начала в социуме. Только некоторые работы А. Тарковского («Сталкер», «Солярис», «Зеркало»), К. Муратовой («Среди серых камней») дают возможность «низменного» катарсиса, вызванного переживаниями по поводу наличия досоциального бессознательного, внечеловеческого разума и в целом существования природы как реальной альтернативы «возвышенному» социальному бытию человека. Симптоматично, что для насыщения видеоряда максимальным духовным содержанием режиссеры часто прибегают к преобразованию естественного ландшафта. Налицо стойкое нежелание признать иносоциальное бытие в том виде, в котором оно является людям.

Анализ категорий, привлекающих внимание постшестидесятников и начисто выпадающих из их поля зрения, – тема для глобального исследования. Заканчивая дискурс о феномене постшестидесятничества в рамках данной работы, хотелось бы сказать о том, какое место занимает оно в пространстве советской культуры. Во-первых, можно предположить, что носителями мировоззрения постшестидесятников были не только представители киноискусства. Во-вторых, творчество, апеллирующее к личностным началам человеческой сущности, тяготеет к повышению мощности интеллектуального содержания, этому способствует и необходимость использования сложных метафор, аллюзий во избежание цензурных ножниц. Следствием этого становится обоюдное отторжение между культурным мейнстримом и рассматриваемым феноменом, который по своим характеристикам попадает под определение элитарной субкультуры.

Однако не все так просто: приписанные по социальному статусу к прослойке интеллигенции, деятели киноискусства постшестидесятников оказывались во власти стереотипов по поводу жертвенности, служения, духовной миссии интеллигента, что не позволяло им уйти в эзотерический мир элитарной культуры. Это только добавляло трагичности в их и без того не радужное мировосприятие.

## **ПРОБЛЕМА ЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Е. А. Яковлева*

*Уральский госуниверситет*

Вопрос «Что есть знание?» является одним из самых значимых для понимания метафизики эпохи и культуры в целом. В истории философии – от Парменида до Хайдеггера – знание по-разному интерпретировалось в различных парадигмах, соотносилось то с мнением, то с верой, то с наукой и т. п.

В традиции западноевропейской философии общепринятым является отождествление знания с научным знанием, и тогда вопрос о том, что есть знание, редуцируется к вопросу – что научно в науке? Между тем в работах мыслителей XX века, в частности, у М. Шелера, М. Хайдеггера, С. Л. Франка, критике подвергается западноевропейская философия Нового времени, которая закрепила за понятием «знания» гносеологический аспект его рассмотрения, идеалом которого стало позитивное знание частных наук – знание-информация. Можно ли свести знание только к его информативной составляющей, в чем заключается критерий истинного знания, чем оно отличается от мнения – круг вопросов, связанных с онтологическим аспектом рассмотрения проблемы знания.

То, что обычно называют знанием, есть ориентация в вещах и обстоятельствах. Силой этого знания человек «осваивает» вещи. Такое осваивающее знание, говорит М. Хайдеггер, направляет к обустройству и использованию сущего. Оно захватывает сущее, господствует над ним и постоянно подстраивает сущее под себя. Любая наука, по мнению Хайдеггера, коль скоро она есть затаптывание сущего, есть не соответствующее знанию основание, а самокозыряние и гос-

© Е. А. Яковлева, 2001