
ФИЛОСОФИЯ

УДК 130.2

DOI: 10.17072/2078-7898/2019-3-305-319

**СМЫСЛ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА:
ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ***Рыбин Владимир Александрович**Челябинский государственный университет*

Творчество современного отечественного кинорежиссера Андрея Звягинцева представляет собой яркий пример зафиксированного еще классиками марксизма противоречия между отнюдь не передовыми (а порой и реакционными) политическими взглядами деятелей культуры — с одной стороны, и объективно прогрессивным, позитивно значимым философско-эстетическим содержанием их творчества — с другой. Если в общественно-политическом отношении Звягинцев придерживается либерально-рыночной позиции, то в своих произведениях, особенно в трех последних по времени выхода на экран фильмах, он концентрирует богатый материал для социально-философского осмысления, одновременно критически оценивая ту общественную и антропологическую ситуацию, которая сложилась в России за три десятилетия ее капиталистической трансформации. Результаты приложения методологии типологического подхода к теоретически модифицированной системе образов, специфичных для кино Звягинцева, демонстрируют, что базисной причиной всех переживаемых отечественным социумом деструкций является нацеленность современной культуры на массовое воспроизводство определенного человеческого типа — человека-потребителя. Используя художественные средства кинематографа, режиссер раскрывает бесперспективность и губительность тех мировоззренческих установок, которых придерживается потребительски ориентированная часть населения современной России. Сверхидея «Елены» — критика массового человека, «Левиафана» — демонстрация тупиковости и рыночного пути, и попыток возврата к традиционным ценностям, а фильма «Нелюбовь» — доказательство мертворожденности российского среднего класса. Подробный аналитический разбор двух первых из этих трех фильмов дает основания утверждать, что в кинематографе Звягинцева имеет место выдающийся не только в художественном, но и в теоретическом отношении анализ состояния и перспектив российского социума первых десятилетий XXI в.

Ключевые слова: философия, методология, тип, человек, общество, власть, Россия, капитализм, человечество, перспективы.

**THE MEANING OF ANDREY ZVYAGINTSEV'S WORKS:
EXPERIENCE OF TYPOLOGICAL RESEARCH***Vladimir A. Rybin**Chelyabinsk State University*

Works of the modern Russian film director Andrey Zvyagintsev is a vivid example of the contradiction between the not advanced (and sometimes reactionary) political views of cultural figures — on the one hand, and the objectively progressive, positively significant philosophical and aesthetic content of their creative works — on the other, this phenomenon being first noticed by classics of Marxism. In socio-political terms, Zvyagintsev adheres to the liberal market position, while in his works, especially in the

last three films on the screen, he concentrates a wealth of material for socio-philosophical understanding, critically assessing the social and anthropological situation that has developed in Russia over the three decades of its capitalist transformation. The results of applying methodology of the typological approach to the theoretically modified system of images specific to Zvyagintsev's films demonstrate that the basic reason for all destructions experienced by the Russian society is the focus of modern culture on the mass reproduction of a certain human type — the consuming individual. Using the artistic means of cinema, the director reveals the futility and ruinousness of the worldview typical of the consumption-oriented part of the modern Russian population. Elena's super-idea is criticism of the mass man; Leviathan is a demonstration of the dead-end and market path, and attempts to return to traditional values; and Loveless is a proof of the stillbirth of the Russian middle class. Detailed analytical analysis of the first two of these films gives grounds to assert that in Zvyagintsev's films we have an outstanding — not only in artistic, but also in theoretical terms — analysis of the state and prospects of the Russian society of the first decades of the XXI century.

Keywords: philosophy, methodology, type, person, society, power, Russia, capitalism, humanity, prospects.

Постановка проблемы

Фразу Сергея Есенина «Куда несет нас рок событий?» из стихотворения «Письмо к женщине», написанного в 1924 г., вполне можно отнести и к нашему времени, выразив ее в более прозаической и обтекаемой форме: «Что с нами происходит?»

Авторитетный отечественный социолог Леонтий Бызов в работе с характерным названием «Контур новорусской трансформации», опубликованной несколько лет назад, уверенно констатировал провал предпринимавшихся попыток воссоздать в России жизнеспособное сообщество, объединив социум и государство структурными скрепами управленческой вертикали, то есть оперевшись на бюрократический класс. Результат явно не совпал с исходными расчетами: «Все более становится понятным, что и этот путь построения национального государства вокруг бюрократического класса если и не оказался полностью тупиковым, то во многом исчерпан и требует поисков совершенно новых решений. <...> дееспособных институтов, на которые могла бы быть возложена задача построения национальной государственности, создать так и не удалось, во многом из-за опасений властей перед проявлением любой не санкционированной свыше социально-политической активности» [Бызов Л.Г., 2013, с. 15]. Но что же тогда стабилизирует российскую общественно-политическую систему на протяжении последних десятилетий?

Выдвинем гипотезу: в позднюю советскую эпоху периода «загнивания» «реального социа-

лизма» и раннюю рыночную эпоху периода «строительства капитализма в России» на просторах нашего Отечества сформировался и обрел массовые масштабы лояльный к осуществляемым трансформациям тип человека-потребителя, обладающего всеми атрибутами, которыми наделена эта форма проживания людьми своей жизни. Ограниченность мировоззренческого кругозора сугубо материальными интересами, стремление извлечь выгоду любыми средствами, неспособность осознать губительных последствий собственного поведения не только для других, но и для себя лично — вот что не позволяло и не позволяет тем социальным слоям, представители которых ощущают собственное социальное неблагополучие и высказывают недовольство по отдельным конкретным вопросам, выдвинуть сколько-нибудь серьезную альтернативу. Более того, в плане запросов к жизни недовольные ею «низы» и удовлетворенные своим положением «верхи» абсолютно однородны; если их что-то и отличает друг от друга, то лишь уровень потребления, формой осмысления которого выступает зависть — зависть мелкой частной собственности по отношению к крупной [Маркс К., 1974, с. 114–115]. Потому-то за четверть века рыночных реформ социальные тренды в России мало изменились, «общественная ткань продолжала оставаться разорванной эгоистическими частными и корпоративными интересами, одновременно происходила и происходит деградация наиболее важных сфер жизнедеятельности общества, определяющих стратегический потенциал страны

(наука, образование, культура, экология) в более отдаленной перспективе. Формирование субъектов, способных действовать на общенациональном уровне, оставалось трудноразрешимой задачей в рамках неоконсервативного «консенсуса» [Бызов Л.Г., 2013, с. 51].

К вопросу о предмете и методологии

Итак, предполагается, что корень всех проблем — в человеке. Возникает вопрос: каким образом превратить заявленную гипотезу в обоснованное теоретическое положение? Сама социология, как и вся совокупность так называемых социально-гуманитарных наук в их нынешнем состоянии, не обладает для этого достаточным потенциалом, поскольку, будучи так или иначе ограниченной методологией позитивизма, она не способна выйти за пределы констатации сложившейся ситуации и вытекающих из нее простейших экстраполяций.

Поэтому есть смысл обратиться к материалу искусства, в рамках которого социальная реальность тоже подвергается концептуализации, но посредством не понятий, а образов. Наш взгляд, наиболее адекватным предметом в данном случае может служить творчество современного отечественного кинорежиссера Андрея Звягинцева.

Звягинцев — один из крупнейших киномастеров современности, что вряд ли будут отрицать даже самые бескомпромиссные критики его мировоззрения и политической позиции. Все его фильмы отличает высокий уровень кинематографической культуры и способность к широким философским обобщениям, в чем его можно сопоставить, пожалуй, лишь с одним Андреем Тарковским (влиянием которого действительно отмечены первые киноленты Звягинцева [Машевская И., 2014, с. 110]). Но в дальнейшем его творчество претерпевает существенную эволюцию в плане повышения не только профессионального мастерства, но и, главное, философского и художественного совершенства. Наиболее значимым проявлением этих тенденций становится перенос действия на почву современности, в Россию наших дней. Если сюжет и изобразительное решение первых фильмов Звягинцева — «Возвращение» (2003) и «Изгнание» (2007) — невозможно однозначно соотнести с каким-то конкретным временем и местом дей-

ствия, то проблематика всех трех последних на данный момент его фильмов — «Елена» (2011), «Левиафан» (2015), «Нелюб» (2017) — представлена отечественным материалом в его легко узнаваемых реалиях. При этом рефреном всех трех этих фильмов как раз и становится все более четко формулируемый вопрос: что с нами происходит? И надо признать: Звягинцев дает ответ на него более содержательный и точный, нежели эксперты, пытающиеся уловить ветер общественных перемен сложившейся категориальной сеткой социальных наук.

И все же искусство и научное познание — разные сферы культуры. Для того, чтобы превратить систему образов, каким является художественный фильм, в источник нового знания, претендующего на теоретическое осмысление социальной реальности, к тому же с учетом ее человеческих, индивидуально-антропологических аспектов, как минимум требуется сначала трансформировать исходную художественную ткань в аналитически разложимую целостность, а затем свести полученные при этом элементы в новое, рационально переработанное единство. Думается, что для подобной процедуры наиболее адекватной является методология типологического подхода.

Методология типологизации

В наиболее общем виде типологический подход определяется как «совокупность методологических процедур и соответствующих им мыслительных форм, ориентированных на понимание сложных явлений в их структурной самодостаточности, в их становлении и обособлении по отношению к гетерогенной среде» [Современный философский словарь, 2015, с. 709], но в зависимости от специфики той или иной сферы познаваемой реальности данный теоретический прием требует модификации. Рассмотрим, каким образом это происходит в области социального познания.

Базисным теоретическим постулатом здесь было и остается положение, согласно которому «сознание [das Bewusstsein] никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием [das bewusste Sein]» [Маркс К., Энгельс Ф., 1955, с. 25]. Это общеизвестно, но тонкость заключается в том, что само социальное бытие создается и изменяется под воз-

действием сознающих свою деятельность людей, следовательно, оно одновременно носит как первичный, определяющий, так и вторичный, производный характер. Налицо, таким образом, противоречие, разрешением которого как раз и служит введение в теорию самой категории «тип». Наиболее продуктивно этот подход реализован Питером Бергером и Томасом Лукманом в их известном произведении «Социальное конструирование реальности».

Как пишут авторы, и простой, и теоретически мыслящий человек, например философ, живут в мире реальной повседневности, которая и в пространственном, и во временном отношении предстает перед ними как упорядоченная, индивидуально контролируемая действительность. Но это отнюдь не все: «Реальность повседневной жизни, однако, не исчерпывается этим непосредственным присутствием, но охватывает и те феномены, которые не даны “здесь и сейчас”» [Бергер П., Лукман Т., 1995, с. 42]. Существует и более обширный мир, образованный совокупностью интересующих социальных взаимосвязей, которые во всей своей совокупности всегда остаются недоступными не только узко индивидуальным вариантам сознания, но и более содержательным, общественным его формам: «Теоретические определения реальности, будь они научными, философскими или даже мифологическими, не исчерпывают всего того, что является “реальным” для членов общества» [Бергер П., Лукман Т., с. 31]. Необходимость жить и действовать, балансируя малым и большим мирами этой сверхразмерной реальности, заставляет индивида ориентироваться на некоторые обобщающие модели миропонимания и поведения: феномены реальности «уже систематизированы в образцах, которые кажутся независимыми от моего понимания и которые налагаются на него» [Бергер П., Лукман Т., с. 41].

Подобный ход мысли прослеживается и в других разделах социального познания. При исследовании сферы общественного сознания обозначенные образцы выступают, например, в виде постулированных Эмилем Дюркгеймом «коллективных представлений» [Осипова Е.В., 1977, с. 91–92], в психоаналитической концепции Карла Юнга — в виде «архетипов» [Юнг К.Г., 1994, с. 57–59], в личностной типологии Эдуарда Шпрангера — в образе специ-

фических «форм жизни», каждая из которых образует один из типов человеческой индивидуальности [Шпрангер Э., 2014, с. 108]. В наиболее же общем виде тип осмысливается как феномен, который «всегда связан с поиском значимости любых человеческих действий и отношений, с осознанием судьбических последствий всякого рода социальных изменений, с оценкой и переоценкой всего уходящего из человеческой жизни или возникающего в ней, со стремлением понять свои ближайшие и повседневные перспективы (пользу) или, напротив, ценностные ориентиры отдаленного будущего» [Современный философский словарь, 2015, с. 712].

Что касается Звягинцева, то он свое «социальное конструирование реальности» постсоветской России осуществляет через рассмотрение различных вариантов одного базисного типа — отечественного обывателя новейшего образца — и добивается здесь поразительных результатов, хотя на первый взгляд это может вызывать недоумение.

Философско-исторический парадокс

Дело в том, что сам Звягинцев по своим политическим убеждениям — несомненный либерал, он неизменно держит сторону либеральной «тусовки», присоединяется ко всем ее акциям (в защиту Олега Сенцова и Кирилла Серебренникова, в поддержку «Новой газеты», в знак солидарности с большинством либеральных инициатив в сфере культуры и политики). Тем не менее, общественно-антропологическую ситуацию в современной России он видит лучше всех. На первый взгляд это парадокс, но в истории культуры — отнюдь не новость. Достаточно упомянуть Льва Толстого, учение которого «безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и глубоком значении этого слова» [Ленин В.И., 1973, с. 103], но который, по выражению В.И. Ленина, оказался «зеркалом русской революции». Ленин писал об этом так: «Противоречия в произведениях, взглядах, учениях в школе Толстого — действительно кричащие. С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой —

помещик, юродствующий во Христе» [Ленин В.А., 1968, с. 209].

Можно вспомнить и О. Бальзака, который, выступая в политике как сторонник земледельческой аристократии, то есть фактически как защитник феодализма, тем не менее удостоился высочайшей похвалы со стороны основателей марксизма за бескомпромиссную критику капитализма. «Человеческая комедия», — пишет в этой связи Энгельс, — это «его великое произведение — нескончаемая элегия по поводу непоправимого разложения высшего общества; все его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание» [Энгельс Ф., 1965, с. 36], но вместе с тем «единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, — это его самые ярые политические противники, республиканцы <...> Бальзак таким образом вынужден был идти против собственных классовых симпатий и политических предрассудков» [Энгельс Ф., 1965, с. 37].

Противоречие между масштабом творческих достижений и политической ограниченностью — это вообще закономерность культуры периода «предыстории», что подтверждается многочисленными примерами из области литературы и других сфер искусства, из науки и философии: «Это справедливо даже для философских систем: так, две совершенно различные вещи — то, что Спиноза считал краеугольным камнем в своей системе, и то, что в действительности составляет этот краеугольный камень» [Маркс К., 1964, с. 287]. То же самое относится и к Звягинцеву: парадоксальность его творческой личности объясняется не столько субъективными, сугубо человеческими качествами, сколько недостаточной проявленностью тех объективных противоречий, взаимодействие которых определяет тенденции в социальной и политической жизни современной России и которые по мере сил отражает режиссер.

Во всех его фильмах самому жесткому анализу и суду подвергается мироотношение различных представителей доминирующего ныне человеческого типа — человека-потребителя, глубоко недовольного своим существованием, но неспособного не только к практическому противодействию, но и к более-менее адекватному осознанию своего положения и причин

сложившейся ситуации. Художественными средствами Звягинцев последовательно развенчивает все те формы пассивной оппозиционности, которые посредством теоретического дискурса были выявлены социологами. В «Елене» предметом критики является ставка на «социальные низы» как на контингент, якобы сохраняющий в себе лучшие человеческие качества, задавленные веками классового господства. «Левиафан» — беспощадное разоблачение союза наглой олигархии с официальным православием, острая сатира по поводу либеральных упований на трансформацию России в духе «демократии» и «прав человека», но главное — демонстрация беспочвенности всех расчетов на спасительную силу незамутненных традиционных начал, якобы живущих в глубинах души русского народа. «Нелюбовь» — приговор российскому среднему классу, само существование которого означает отрицание жизни во всех ее проявлениях. Диагноз, поставленный Звягинцевым в первых двух фильмах, к сегодняшнему дню вполне подтвердился и фактически принят общественным сознанием. Вывод, сделанный в третьем фильме, еще ждет своих доказательств. Поэтому предметом подробного, типологически ориентированного разбора станут пока «Елена» и «Левиафан»; «Нелюбовь» целесообразно подвергнуть аналитическому рассмотрению с точки зрения определенной исторической дистанции, то есть в ближайшем будущем.

«Елена»: «И последние станут первыми...»

В официальной культуре советского периода всегда поддерживалась вера в «народ», точнее, в ее представителя — «простого человека», который, как утверждалось, будучи бедным и угнетенным, неизменно являлся воплощением лучших человеческих качеств и в конечном счете оставался основным носителем идеи социальной справедливости. Классическая литература XIX в. исчерпывающе изобразила этот человеческий тип: Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели», «Униженные и оскорбленные» Достоевского, крестьяне Некрасова, детские персонажи Диккенса и т.д. Правда, некоторый диссонанс в эту благодатную картину вносили образы негодяев и вырожденцев, имеющих простонародное происхождение: например, Смердяков из «Братьев Карамазовых» или Шариков из булгаковского «Собачьего сердца».

ца». Но как бы то ни было, решение конфликта между «верхами и низами», вытекавшее из устоявшихся представлений, выглядело весьма просто: достаточно устранить власть эксплуататоров, передать все богатства в общественное достояние, и тогда простой человек незамедлительно проявит все лучшие свои черты, которые были подавлены в нем из-за многовекового угнетения.

Однако распад СССР и последующее почти тридцатилетнее «строительство капитализма в России» заставили кардинальным образом пересмотреть эти упрощенные представления, одновременно переведя вопрос о «простом человеке» в разряд проблем, требующих неотложного решения. Это и осуществил Звягинцев в фильме «Елена». Проследим движение авторской мысли. Для начала кратко рассмотрим действующих лиц и связанные с ними сюжетные события.

Сюжет

Начальные кадры: на мертвом дереве сидит ворона и резко, отрывисто каркает. Потом к ней подлетает еще одна. Намек ясен: в фильме речь пойдет о «воронье», то есть о жадных, хитрых, но в сущности примитивных существах.

Камера перемещается в квартиру «элитного» дома. Там живут два человека: престарелый «олигарх» Владимир и его спутница жизни, женщина лет за пятьдесят. Это и есть Елена. Она просыпается, включает телевизор, делает уборку, готовит завтрак. И все — одна, вокруг долго никого нет. Только потом в кадре появляется ее муж, и Елена дает ему лекарства.

Мы узнаем, что Владимир и Елена прожили восемь лет в гражданском браке, а два года назад официально оформили свои отношения: Елена — жена Владимира. Хотя если бы не было словесного пояснения, то статус Елены угадать было бы непросто: в отношениях героев все время видна ярко выраженная холодность и отчужденность, а сама Елена по отношению к Владимиру ведет себя скорее как прислуга.

Как у Елены, так и у Владимира есть дети от первого брака: у Владимира — дочь, у Елены — сын и его семья. И основной сюжетный конфликт разгорается как раз на «семейной почве»: внук Елены достиг призывного возраста, и она стремится избавить его от воин-

ской службы, устроив на платное отделение вуза, и с этой целью просит денег у мужа.

Богач и без того весьма презрительно относится к ее сыну, называет его тунеядцем и бездельником, которому «лень оторвать задницу от дивана и что-нибудь сделать для своей семьи», но после длительных уговоров со стороны Елены наконец соглашается рассмотреть ее просьбу в недельный срок: ни дать ни взять банкир, дающий официальный ответ неплатежеспособному должнику.

Вскоре после этого с Владимиром случается инфаркт: как выясняется, не слишком тяжелый, но заставляющий его задуматься о преклонном возрасте и о возможности смерти. По возвращении домой он думает, как распорядиться своим богатством, справедливо учитывая, как он полагает, интересы и Елены, и своей дочери Екатерины. Олигарх решает выделить Елене, прожившей с ней десять лет, «пожизненную ренту» (так он называет пенсию), а основное свое состояние, надо полагать, немалое, оставить дочери. И в конце концов он решительно отказывает Елене в просьбе устроить ее внука в вуз.

Елена расстроена и оскорблена, пытается возражать, но на все ее возражения Владимир только презрительно отмахивается. Тогда сразу после разговора, поразмыслив всего минуту, она решает убить своего мужа. Пользуясь своими знаниями о лекарствах, под видом обычного лечебного средства она дает супругу «Виагру», смертельно опасную в его постинфарктном состоянии. Владимир умирает. Елена сжигает написанное им завещание, а затем извлекает деньги, запертые в домашнем сейфе, чтобы передать их своему семейству. Прочее наследство делится между вдовой-убийцей и Екатериной. Семья Елены вселяется в квартиру богача. Внук теперь совершенно точно сможет поступить в университет и избежать службы в армии.

Такова сюжетная линия. Теперь подробно остановимся на каждом персонаже. Это необходимо сделать, так как герои «Елены» очень типичны, и их типажи — те самые «простые люди», основная масса населения нашей страны, о которых говорилось вначале. Начнем со второстепенных действующих лиц.

Екатерина, дочь олигарха

В самом начале фильма отец характеризует свою дочь как «гедонистку», пренебрежительно объясняя Елене, не знающей этого слова, что это значит «эгоистка». «Я, — говорит он, — делал все, что мог, но она пошла в мою бывшую». Екатерина умна и образованна, догадлива и проницательна, по уровню культуры, безусловно, превосходит Елену. Например, еще задолго до конфликта между Еленой и Владимиром, когда Елена, обиженная инвективами в свой адрес, говорит: «Зачем Вы так, я же люблю Вашего отца!», Екатерина откликается фразой: «Ну да, до смерти!» Но ничем конкретным в жизни она не занята и, будучи полностью материально обеспеченной, ведет беспорядочный и разрушительный образ жизни: «Алкоголь и наркотики — по выходным, я не могу упорядочить только еду и секс». Важное замечание о ней делает Елена: «Она, кроме того, еще и бесплодна».

Екатерина относится к своему отцу неоднозначно, она, очевидно, не может простить ему разрыв с матерью, а также склонности уделять внимание всем встречным и поперечным женщинам, о чем заявляет Владимиру тогда, когда делать этого не стоило бы: в больнице, сразу после инфаркта. Но она по-настоящему любит своего отца, что продемонстрировано в трех сценах: в больнице, на похоронах в крематории и после похорон, когда видно, что ее горе неподдельно.

Семья Елены

Это ее сын, жена сына и двое их детей: великовозрастный внук (ему семнадцать лет) и годовалый младенец. Кроме того, как мы узнаем ближе к концу фильма, жена Сергея случайно забеременела — «залетела» — вновь.

Сыну Сергею за сорок. Впервые мы видим его на балконе собственной квартиры, которая находится где-то на окраине Москвы. Взгляд у него — тупой и сонный, ничего иного в нем не прочитывается. Он долго смотрит на бесчисленные панельные многоэтажки вокруг, потом осторожно плюет вниз. Когда к супругам приходит Елена, жене Сергея приходится несколько раз требовать от мужа, чтобы он пошевелился и открыл дверь своей же матери, которая принесла им продукты и деньги — судя по всему, единственный доход их семьи. К матери он

совершенно равнодушен, поэтому вяло пытается соблудности хоть какие-то приличия.

Примерно таково же отношение у внука к своей бабушке: как только она приходит, тот стремится улизнуть куда-нибудь, «чтобы не сидеть, как дурак». Его отлавливают и заставляют изображать видимость участия. А самой Елене, чтобы избежать в общем-то никому не нужного общения с ней, суют внука-младенца, параллельно выпрашивая у нее деньги, чтобы освободить старшего внука от службы в армии.

Еще одна показательная сцена: в конце фильма, когда деньги на «учебу» получены, будущий студент отпрашивается у отца «посидеть с друзьями». Потом мы видим его в компании четырех таких же недорослей, пьющих пиво у подъезда. Затем они идут куда-то и находят себе развлечение: устраивают жестокую, тупую и совершенно бессмысленную драку с тремя подобными же придурками. Его жестоко избивают, он долгое время лежит неподвижно, создается впечатление, что убит, но нет: он начинает шевелиться, пытается встать...

Затем семейству выпадает неожиданное счастье: они переезжают в центр Москвы, в квартиру покойного богача. И отец семейства так же осторожно плюет с балкона, а непутевый отпрыск гоняет во дворе элитного дома мяч, но уже в другой компании...

Олигарх

Муж Елены показан в фильме человеком, который на первый взгляд кажется воспитанным, вполне благопристойным и неглупым: не позволяет себе излишеств, дает окружающим верные характеристики («семья тунеядцев», «гедонистка» и пр.), достаточно адекватно оценивает и самого себя. В его обширной квартире есть книги, в том числе и альбомы по искусству, и медицинские справочники (по одному из них Елена уточняет действие смертельного лекарства). В то же время по отношению к окружающим он ведет себя высокомерно и презрительно, как повелитель или полубог. Он всегда занят только собой и по отношению к Елене, как выясняется, оказывается не способен поступать по-человечески. Простых людей, таких, как Елена и члены ее семьи, он не только презирает, но и просто не считает их людьми, будучи твердо уверен в своем праве

поступать с ними, как ему заблагорассудится. Это он прямо высказывает в споре с Еленой.

Елена

В прошлом — медицинский работник, видимо, медсестра. Она привязана к своему мужу и убеждена, что его любит. Ведет себя всегда сдержанно и скромно, всячески заботится о муже, о своем сыне и его семье. Вроде бы по всем статьям — любящая жена, мать и бабушка, доброжелательная мачеха по отношению к Екатерине.

Но это только на первый, причем ее собственный, субъективный взгляд. «Вроде бы» кроется в неадекватности восприятия Еленой ситуации. Скажем, она считает себя любящей женой, но окружающие, включая мужа, смотрят на нее как на содержанку. Переоценивает она и свои чувства к Владимиру, и это понимают окружающие, особенно Екатерина, которая прямо заявляет ей, что она не тот человек, за которого себя выдает. И завершается все соответственно: Елена без колебаний убивает мужа, которого якобы любила.

Неправильно оценивает она себя и относительно сына и его семьи: она оказалась неспособна научить своего отпрыска элементарному человеческому поведению, хотя бы умению трудиться, и он стал банальным паразитом, живущим за ее счет. Паразитами оказываются и все члены его семьи, которые, согласно установкам классической культуры, включая стандарты «социалистического реализма», являются людьми «бедными и простыми», а значит, «хорошими и добрыми».

Таковы основные персонажи фильма. Герои этого фильма узнаваемы, до предела типичны. Таких особей без особого труда и в достаточном количестве можно найти в жизни. И, вне всякого сомнения, они являют собой наиболее узнаваемые типы нашего общества. Нельзя, конечно, сказать, что в России больше никого нет: другие типы не столь заметны, но они все же есть, и об этом ниже.

Попробуем проанализировать, каковы подлинные противоречия, скрывающиеся за видимой простотой конфликта «верхи — низы», «богатые — бедные», «избранные — простые».

Противоречия и их взаимообусловленность

Для начала зададимся вопросом: насколько эти противоположности отличаются друг от друга и противостоят друг другу. Прежде всего, противостояние богатых и бедных в фильме происходит исключительно по линии «деньги — власть». Собственно, большая часть сюжета обусловлена этим мотивом: Елена пытается получить некую сумму денег — Владимир уклоняется, распределяя деньги по-своему, — Елена его убивает, семья сына непрерывно требует с Елены денег — Елена и Екатерина спорят по поводу наследства и т.д. Все остальное — частные проявления этой общей фабулы.

Какова причина сложившейся ситуации? Она заключается в том, что семья Елены превратилась в паразитов, лишенных какого-либо интереса и доступа к культуре. В этом вина, конечно, не только Елены, но и, как мы все прекрасно знаем, ее мужа и ему подобных: разного калибра «олигархов», разворовавших постсоветское общественное достояние, обескровивших общество и оставивших большинству людей единственный, притом «отравленный», канал связи с культурой — телевизор. Телевизор неоднократно попадает в кадр, но все время по нему передают какую-то чепуху: то светские новости, то тупые шоу, то рассказы о свойствах колбасы и майонеза. Заметим, что телевизор как источник разрушительной информации неизменно присутствует во всех трех последних фильмах Звягинцева.

Однако так ли далеки олигархи от «простых людей»? Если судить по фильму, то не только не далеки, но и образуют единое целое, обуславливают друг друга, как две стороны одной медали. Елена, цитируя Библию, прямо заявляет Владимиру в ответ на его презрительные высказывания о «простых людях»: «И последние станут первыми!» Владимир не прислушивается, но именно так и происходит: в его квартиру въезжает семья Елены; на постели, где он умер, засыпает младенец; сынок Елены так же, как в самом начале, плюет с балкона квартиры, только квартира теперь «элитная»; внучок гоняет в футбол с новыми дворовыми приятелями в хороших спортивных костюмах. Последние стали первыми — и что? По сути, ничего не изменилось: простые люди повторяют образ жизни богачей.

Выходит, что разницы между нынешними верхами, мнящими себя «солью земли», и низами, живущими простой жизнью, в сущности, нет никакой. И когда *эти последние* окажутся на месте первых, все останется по-прежнему. И ведь если вдуматься: отечественные олигархи, кто они, откуда? Тоже ведь почти сплошь из «массы», из «народа»: работники правоохранительных органов, научные сотрудники, воспитанники детских домов. И даже если они сами — бывшие работники обкомов и директора заводов, то их родители — простые рабочие и крестьяне, а если и интеллигенты, то тоже из числа «народной интеллигенции». Эти вчерашние «советские люди» сумели выработать способность виртуозно подделываться подо что угодно, в том числе и под человека как такового.

Что дальше?

Развития человеческих качеств у персонажей фильма нет и не предвидится. Олигарх умер, не оставив никакого продолжения в мире. Деньги его — мертвый груз, они послужили своему владельцу в его, в общем-то, весьма ничтожных, делах, направленных исключительно на собственную личность, а потом стали причиной его гибели. Дочь его опустошена духовно и бесплодна физически. Елена совершает преступление, и теперь с нею до конца жизни — Апокалипсис, она обречена носить ад в душе: об этом недвусмысленно свидетельствует ее немотивированная пугливость после убийства Владимира.

Семья Елены как будто расцветает: богатство привалило, да еще ожидается третий ребенок. Но это — дармовая и потому ненадежная удача. Эта семья — в полном смысле слова паразиты, способные жить только чужим трудом, поедая и проедая не свое и воспроизводя себе подобных.

В общем, обе стороны — бедные и богатые, «последние и первые» — нашли компромисс на почве потребительского отношения к жизни. В качестве источника потребления они используют советское наследство, которое растаскивают в меру сил и способностей. И тут между ними присутствует полное единодушие и завидное единство. А все их противоречия — всего лишь желание оттереть другого от кормушки да отхватить кусок побольше.

В том, что подобный человеческий тип расплодился в условиях «развитого социализма», как раз и заключается главная причина его краха. Выходит, воплощению общественного идеала в жизнь могут препятствовать не только внешние обстоятельства (скажем, военная агрессия, терроризм, национализм), но и сами «бывшие угнетенные» в силу отсутствия личностного развития у их представителей, сохранения примитивности их интересов и ограниченности жизненных потребностей: «Тот известный факт, что у низших классов острее происходит разложение старых порядков, например, распад семьи, заброшенность индивида и т.п. <...> Коллективная солидарность у рабочих сильнее, чем в купеческом сословии, но купеческая семья крепче, крепче держится за семейность, как бы ни бушевали страсти. Если рабочего оторвать от источника классово-солидарности — от производства и противоречия к хозяевам, он может быть страшен» [Лифшиц М., 2013, с. 56].

Но тогда возникает вопрос: просматривается ли в картине какое-либо позитивное разрешение нынешних социальных противоречий или хотя бы намеки на него?

Перспективы решения

Как ни типичны Елена, Владимир, Сергей и иные представленные в фильме человекоподобные персонажи, панорама российской жизни, столь блистательно обрисованная режиссером, обнаруживает, хотя и мельком, проявления иных, более здоровых начал. Например, в начале фильма есть эпизод: в вагон электрички входит женщина интеллигентного вида, продающая журналы. Судя по ее речи и манерам, вряд ли она намеревалась вести жизнь наемной торговки.

Есть и более показательные фрагменты. Вот сцена в больнице: после того как Владимира выписывают и он покидает палату, медицинская сестра быстро наводит порядок: свертывает постель, убирает посуду, сдвигает койку, проветривает помещение. После этого камера долго фиксирует медицинский интерьер. Можно прочесть это как комментарий: не надо богатым так заноситься над бедными и простыми, ведь перед болезнью и смертью все равны; есть люди — медики, которые могут этим несчастьям противостоять и дело кото-

рых невозможно целиком оценить деньгами. Таким образом, есть нечто, что выпадает из связки «деньги – власть – подчинение», и есть иная сила, олицетворяемая людьми, умеющими делать нечто конкретное и важное для всех — работать с человеком. Или другая сцена: врач скорой помощи отчитывает Елену за то, что она недосмотрела, в результате чего перенесший инфаркт Владимир принял категорически противопоказанную ему «Виагру».

Таких эпизодов в фильме пять или шесть, и они демонстрируют, что в современном обществе существуют люди, по самой специфике своей деятельности не включенные (или не полностью включенные) в «пищевую цепь» современного капитализма.

Выводы

Фильм «Елена» дает объемную картину современной российской жизни и сопутствующих ей противоречий. Основная масса россиян занята решением своих материальных проблем и не гнушается любых способов, которые служат главной для них цели — потреблению как вещей, так и людей. Тем самым они способствуют формированию социального симбиоза, подобного взаимному симбиозу главных героев фильма: Елены, которую Владимир использовал, превратив в прислугу, и Владимира, из коего Елена сделала дойную корову и которого в конце концов убила. Эти отношения, построенные по принципу нечеловеческого обоюдного *использования*, плодят тунеядцев, мерзавцев, наркоманов и убийц. Но существует круг людей, которые не следуют правилам этого противоестественного сожития. Это люди, работающие с человеком, способствующие его развитию и охраняющие его (в фильме они представлены в основном врачами, но в их круг входят и работники образования, социальной сферы, военные, представители органов правопорядка), то есть действующие в рамках более высокого, нежели денежно-потребительский, общественного уровня.

Тем не менее последнее умозаключение представляет собой в лучшем случае гипотезу. Сам Звягинцев формулирует и образными средствами доказывает, в сущности, единственную идею: в современных условиях никакое социальное происхождение или положение отнюдь не является гарантией верной

классовой позиции, следовательно, общественное «добро» нельзя более считать достоинством одних низших слоев общества, как об этом твердила казенная идеология «реального социализма». Значение теперь имеет жизненный выбор самого конкретного человека.

Итак, для Звягинцева как художника нет табу. Но для него священной коровой не является не только либеральная доктрина, но и пресловутая триада православия, самодержавия и народности, которая тоже становится в его творчестве предметом анализа и решительного разоблачения. Это и демонстрирует второй его фильм на отечественном материале — «Левиафан».

«Левиафан»: Народ-богоносец и Государство

Острые споры по поводу «Левиафана» уже отшумели. Однако высказанные в момент выхода фильма суждения остаются актуальными и по сей день.

Сразу после премьеры апологеты либерализма подняли фильм на щит, узрев в нем картину ужасов российского мироустройства — «правды жизни» в их понимании, «мерзостей российской действительности», «беспредела государства» и пр. В то же время представители консервативно-охранительного лагеря буквально впали в истерику, расценив «Левиафан» как «нагнетание мерзости», издевательство над русским народом и низкопоклонство перед окаянными Западом. Не правы оказались и те, и другие.

Для опровержения охранителей, заявлявших, что произвол, творимый в фильме мэром Прибрежного, есть «сплошная ложь», ибо таких мерзких градоначальников, столь цинично обделяющих свои делишки совместно с представителями церкви, просто не существует в природе, сошлемся на пример Челябинской области. Ее губернатор М. Юревич за свою, мягко выражаясь, противоправную деятельность приказом Президента РФ был в конце 2014 г. был отправлен в отставку, а ныне, будучи объявленным в международный розыск за многомиллиардные хищения, отсиживается в Лондоне. Буквально через несколько дней после этой отставки от своей должности был отстранен и местный митрополит Феофан, тесно сотрудничавший с бывшим губернатором. Удивительно, насколько изображенный

на экране гротескный союз бюрократа и священника напоминает реальный симбиоз этих деятелей, вершивших власть в значительном регионе России.

С другой стороны, доверять заявлениям про якобы присущие фильму «глубокий реализм», «правду жизни», «обжигающую звягинцевскую достоверность», которые выдвигала либеральная пресса, нельзя хотя бы по той причине, что фильм перенасыщен религиозными аллюзиями, символиккой, иносказаниями. Автор, который ясно видит ситуацию и понимает источники ее неблагополучия, не прибегает к столь туманному метафорическому языку. К тому же и христианство у Звягинцева скорее ветхозаветное: с жестоким воздаянием в духе триеровского «Догвиля». Но об этом ниже.

Действующие лица и исполнители

И тем не менее Звягинцев — талантливый художник, и присущий ему талант в сочетании с высочайшим профессиональным мастерством позволяет ему приоткрыть покров над сутью того, что нынче происходит с российским обществом. Он делает это одновременно по трем направлениям: выявляя главный конфликт нашего общества, обосновывая его через *человека*, а затем обрисовывая дальнейшие *перспективы* отечественного социума. Проследим эти линии.

Чтобы понять смысл базисного социального конфликта, рассмотрим основные задействованные в сюжете субъективные начала. Они таковы — народ, власть и церковь. Прежде всего, отметим, что все их представители — ведомые персонажи, марионетки, пребывающие в поле тяготения некоей чудовищной внешней силы — Левиафана.

Народ — это, прежде всего, главный герой фильма Николай Сергеев, владелец большого дома, хозяин автомастерской и земельного участка на берегу моря, это его сын, жена Лилия, а также ряд персонажей второго плана: друзья Николая. Все они — типичные обыватели современной России: так же ездят на шашлыки, столь же безобразно пьют (кажется, это главное их развлечение), стандартно ругают власть. И их психология, где почти поровну перемешаны и добро, и зло, типично русская: супружеская измена не поощряется — за это бьют морду; когда вспоминают, что Николай

грозился убить жену, сообщают в полицию (кто знает, что он невиновен); сына Романа, оставшегося сиротой при живом отце, не позволяют отдать в детский дом, забирают к себе (вопрос денег у них не на первом месте). В целом культурный уровень их крайне низок, хотя и есть один эпизод, позволяющий смотреть на ситуацию с некоторым оптимизмом: местная молодежь собирается в разрушенной церкви около костра; однажды там оказывается и Николай, он наблюдает, как искры огня, подхваченные воздушным потоком улетают в ночное небо... Возможно, что при всей примитивности героев, в них живет запрос на нечто более высокое, чем потребность в элементарном жизнеобеспечении и склонность к диким забавам типа стрельбы по портретам бывших вождей.

И все же это только эпизод. Какие-то дьявольские силы выдернули главное звено жизни, и она обернулась бессмыслицей: нет уважения к труду, нет традиций, нет денег, нет культуры — ничего нет. В людях подавлено нечто самое важное, центральное; им оставлена только сама жизнь, ставшая бессмысленным и тупым существованием. Эту мысль подтверждают руины, на фоне которых протекает действие: гниющие в воде развалившиеся лодки, какие-то ямы в центре города, хмурые дома, скверные дороги, разрушенная церковь. В фильме показаны руины местообитания и руины человеческих отношений. Словом, злые силы здесь поработали на славу.

Власть, с которой вступает в конфликт Николай, представлена в фильме продажным и циничным мэром с его подельниками — местными чиновниками, а церковь — архиереем (который благословляет мэра на беззаконие и злодейство, утверждая, что всякая власть — от Бога и, следовательно, любое ее деяние — благо) и отцом Василием. Власть несправедна, но и не самостоятельна: мэр непрерывно оправдывается перед кем-то вышестоящим, боится подстав, опасается грядущих выборов, в общем, живет в постоянном страхе. Церковь же — скорее воспоминание о ее лучших временах, а на деле ее содержит мэр, котррому она нужна для сугубо практических целей — в качестве способа вложения капитала и орудия пиара. Простыми людьми она не воспринимается: «Я с тобой по-человечески, а ты мне сказки рассказы-

ваешь», — говорит Николай отцу Василию, когда тот излагает ему притчу о Левиафане.

Старое и новое

Что же такое Левиафан? Если соединить его воплощение в фильме с двумя основными устоявшимися образцами его понимания (как непреодолимой, враждебной человеку силы из Ветхого Завета и в качестве введенной английским философом Томасом Гоббсом метафоры государства, надстроенного над людьми, дабы они в конкурентной борьбе не истребили друг друга), то выходит, что Левиафан — это воплощение такого порядка жизни, где человек выступает как жертва или хищник, как добыча или захватчик, как раб или господин (который, однако, — это самое важное — всегда остается рабом вышестоящего). Старый Левиафан — система, в которой подавление человека осуществлялось открыто, путем прямого насилия; она уже отработала свое, ее скелет мы видим на берегу. А новый Левиафан (уже не основой, а бутафорским прикрытием которого выступают чиновники и церковь) живет и действует. Он появляется в фильме только один раз, когда перед смертью Лиля видит его в волнах, но под его дудку пляшут все действующие лица.

Новый Левиафан не гнушается насилием, но использует его только в крайнем случае; его главное орудие иного рода: оно связано скорее с психологическим (или, точнее, идеологическим) воздействием и предназначено для того, чтобы внушить людям убеждение в том, что «человек человеку волк», что все продается и покупается, что свобода заключается в материальном богатстве, что в борьбе даже за малый кусок этого богатства дозволено топтать ближнего и хватать его за горло (желательно в узаконенных рамках «прав человека»). Название подобного порядка — *тотально рыночная организация жизни*, попросту говоря, капитализм. Но все дело в том, что подобное жизнеустройство закрепляется только тогда, когда в его основу закладывается определенный человеческий тип — человек-обыватель, кругозор которого ограничен удовлетворением преимущественно потребительских запросов, а смысл жизни сведен к обеспечению комфорта, к выстраиванию узкого мирка, основанного исключительно на материальном интересе. При этом, дабы убедить человека не покидать

этот круг, в качестве подсобных средств используются приемы, призванные и уверить его в собственной ничтожности перед лицом мироздания (от этой веры, похоже, не свободен и сам режиссер), и внушить ему покорность как власть имущим, так и сложившимся обстоятельствам (эту функцию в фильме выполняют служители культа).

Кто виноват?

Теперь о человеке. Главный герой, которого режиссер упорно пытается уподобить невинно страдающему библейскому Иову, постоянно задает себе вопрос: за что? За что он лишен любимой жены, имущества, свободы, общения с сыном и близкими? На первый взгляд все несчастья поражают Николая Сергеева совершенно незаслуженно: в самом деле, он отнюдь не самый плохой человек на этом свете. Но если взглянуть на ситуацию не с точки зрения текущего момента, а с позиции некоторой временной дистанции, так сказать, в аспекте исторической ретроспективы, то на вопрос «За что?» можно ответить и так: да за то, что в перестройку повелся на рыночные прелести, четверть века назад сдал страну в обмен на право поучаствовать в разграблении общенародного богатства, урвать в меру сил его кусок! Если не так, то откуда тогда его бизнес, участок земли — настолько приличный, что на него зарится продажный мэр (как антипод главного героя), — и относительный материальный достаток? Принимая тогда, четверть века назад, правила рыночной игры, герой делал долги — теперь пришла пора платить по счетам.

Подобное обывательско-рваческое мировоззрение (в советское время было принято говорить «мелкобуржуазное») тоже не с неба свалилось, а имеет свою историю. «Я никому ничего не должен, передо мной все виноваты, значит я имею право на все!» — такое маргинальное мировоззрение начали формировать еще некоторые деятели советской культуры, затем в пору перестройки они и их последователи довели его до формата лозунгов, а уже потом проводили в жизнь олигархи и «эффективные менеджеры». Такой способ мышления усвоил в ту пору и Николай, и теперь он не может понять, кто виноват в его бедах. Ответ — как у следователя Порфирия Петровича из «Преступления и наказания», когда Рас-

кольников спрашивает его о том, кто убил старуху-процентщицу: «Да как же, вы же и убили-с, Родион Романович, вы убивец и есть!»

Обыватель вообще не способен видеть дальше собственного носа, его ответственность и заботы не выходят за грань краткой перспективы (своего ремесла), узкого круга ближних (жены, сына, приятелей), ближайших забот (сугубо материального плана), как у Николая Сергеева, отлично сыгранного А. Серебряковым (не по причине ли типологической близости к изображаемому персонажу?). Потому-то он всегда удивляется, когда на своей шкуре испытывает прилетающие бумерангом последствия собственных действий, и соображать начинает только тогда, когда его ставят к стенке, как уже неоднократно бывало в истории.

Новый Левиафан: перезагрузка

И наконец, о перспективах. Наглядным выражением либерально-рыночной идеи выступает в фильме адвокат Дмитрий, друг Николая, приехавший ему на помощь и возомнивший себя «слугой закона» и «носителем справедливости» наподобие персонажей из итальянских фильмов про борьбу с мафией. Но все его попытки действовать на западный манер в России заканчиваются плачевно: Николай оказывается за решеткой, его жена гибнет, сын едва не попадает в детдом, а сам «защитник прав человека» (кстати, удивительно напоминающий Алексея Навального) спешно отъезжает в Москву, увозя в качестве трофеев только синяки на лице. Причем, по физиономии он получает дважды: и от народа (от Николая), и от власти (от мэра и его обслуги).

На этот раз все, как в жизни. Население России, сообразив наконец, что такое либерализм на деле и с чем его едят, определило и свое отношение к его носителям — это отторжение, спектр которого распространяется от безразличия до презрения и ненависти. Либерализм с его апологетикой рынка, который «все регулирует», опознан как капитализм, кредит доверия к нему исчерпан. Поэтому на смену увядшему фантому «управляемой демократии», «гражданского общества» и «правового государства» срочно воздвигается новый фетиш — уже в образе консервативно-охранительного проекта. Его воплощает в фильме красавица церковь, где проповедует архиерей. Церковь

воздвигнута на месте разрушенного дома Николая, на отнятом у него участке земли, но главное, она стоит на берегу моря, в котором плещется Левиафан. А купол ее наглухо законопачен заглушкой, и, в отличие от церкви разрушенной, из нее не видно неба.

Вывод, или Что делать?

Таковы, на взгляд автора, идеи, скрытые в «Левиафане» за обилием привлеченных режиссером эстетических и общекультурных ассоциаций. Можно ли сделать из всего сказанного какие-либо конструктивные выводы? Думается, да. Прежде всего, Левиафан не всемогущ, ибо, как подчеркивает Звягинцев, силен он не своей мощью, а слабостью человеческой, которая на самом деле представляет собой не фатальное свойство человеческой природы, а следствие навязывания ложных ценностей, результат массивного идеологического воздействия, целенаправленной выработки у людей узких интересов и потребительских запросов к жизни, продукт внушения со стороны прислужников Левиафана. То есть человеческое несовершенство является свойством, в принципе исправимым. Если так, то в господстве несправедливой власти и напыщенной лжи нет никакой предопределенности и потому не стоит расписываться в бессилии перед ними. Как, впрочем, нет смысла и рассчитывать на какую-то спасительную помощь со стороны, скажем, в образе Ланцелота — борца с Драконом — из одноименной пьесы Евгения Шварца. Человеку в деле преодоления собственной слабости и ограниченности (которые, как выяснилось, коренятся в узко-потребительском мироотношении) остается одно — опора на себя, на собственные силы. Иными словами, «Встань и иди!», если воспользоваться языком Священного Писания. Но это уже за кадром.

Правда, и этот ответ, как мы попытались показать, тоже далеко не полон, но в этом вина не только режиссера, социально-политические установки и симпатии которого ограничены, но и неразвитости, нечеткости объективной общественной ситуации, в которой пребывает страна. Поэтому Звягинцев и не говорит, «как надо», но зато он уверенно утверждает, «как не надо». Его заслуга заключается в том, что системой выстроенного им художественно-философского видения он «отсекает» тупиковые, опирающиеся на негодный человеческий

тип варианты решений и тем самым расчищает пространство для более продуктивных, более оптимистичных в типологическом отношении подходов к человеку. Звягинцев не судья и не пророк, он аналитик, «знаток человеческих душ», причем душ русских — душ людей, живущих вместе с нами на переломе XX–XXI вв. Знание этого рода содержит в себе ключ к видению перспектив дальнейшего развития современной России.

Одно из важнейших назначений искусства состоит в том, чтобы за совершающимися от причины к следствию и носящими вполне объективный характер событиями отыскать их человеческий исток, раскрыть их как результат межчеловеческих взаимодействий и индивидуальных поступков. Причем сделать это надо на двух уровнях: не только зафиксировав сам человеческий генезис всего происходящего на свете, но и проследив, насколько возможно, возникающие при этом перспективы — «за движениями вещей увидеть людей, человеческие отношения, а за отчужденными человеческими отношениями увидеть истинные человеческие отношения» [Мареев С.Н., 2008, с. 106]. Звягинцев лучше, чем кто-либо другой, освоил первый уровень; удастся ли ему выйти на второй, покажет время.

Список литературы

- Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. М.: Медиум, 1995. 308 с.
- Бызов Л.Г. Контуры новорусской трансформации. Социокультурные аспекты формирования современной российской нации и эволюция социально-политической системы. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. 390 с.
- Ленин В.И. Л.Н. Толстой и его эпоха // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. Т. 20. М.: Политиздат, 1973. С. 100–104.
- Ленин В.И. Лев Толстой, как зеркало русской революции // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. Т. 17. М.: Политиздат, 1968. С. 206–213.
- Лифшиц М. Проблема Достоевского (Разговор с чертом). М.: Академ. проект; Культура, 2013. 267 с.
- Мареев С.Н. Из истории советской философии: Лукач – Выготский – Ильенков. М.: Культурная революция, 2008. 448 с.
- Маркс К. Письмо М.М. Ковалевскому // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: в 50 т. 2-е изд. Т. 34. М.: Политиздат, 1964. С. 286–287.

Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: в 50 т. 2-е изд. Т. 42. М.: Политиздат, 1974. С. 41–174.

Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: в 50 т. 2-е изд. Т. 3. М.: Политиздат, 1955. С. 7–544.

Машевская И. Теорема Звягинцева // Дыхание камня: Мир фильмов Андрея Звягинцева. М: НЛЮ, 2014. С. 105–126.

Осипова Е.В. Социология Эмиля Дюркгейма. М.: Наука, 1977. 280 с.

Современный философский словарь / под общ. ред. В.Е. Кемерова, Т.Х. Керимова. М.: Академ. проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2015. 823 с.

Шпрангер Э. Формы жизни: Гуманитарная психология и этика личности. М.: Канон+, 2015. 400 с.

Энгельс Ф. Письмо Маргарет Гаркнесс // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: в 50 т. 2-е изд. Т. 37. М.: Политиздат, 1965. С. 35–37.

Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс, 1994. 336 с.

Получено 18.03.2019

References

- Berger, P. and Luckmann, T. (1995). *Sotsal'noe konstruirovaniye real'nosti* [The social construction of reality]. Moscow: Medium Publ., 308 p.
- Byzov, L.G. (2013). *Kontury novorusskoy transformatsii. Sotsiokul'turnye aspekty formirovaniya sovremennoy rossiyskoy natsii i evolutsiya sotsial'no-politicheskoy sistemy* [Contours of a new Russian transformation. Socio-cultural aspects of the formation of the modern Russian nation and the evolution of socio-political system]. Moscow: ROSSPEN Publ., 390 p.
- Engels, F. (1965). *Pis'mo Margaret Harkness* [Letter to Margaret Harkness]. *Marx K., Engels F. Sochineniya: v 50 t.* [Marx K., Engels F. Works: in 50 vols]. Moscow: Politizdat Publ., vol. 37, pp. 35–37.
- Jung, K.G. (1994). *Problemy dushi nashego vremeni* [Problems of soul of our time]. Moscow: Progress Publ., 336 p.
- Kemerov, V.E and Kerimov, T. Kh. (eds.) (2015). *Sovremennyy filosofskiy slovar'* [Modern philosophical dictionary]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ.; Yekaterinburg: Delovaya Kniga Publ., 823 p.
- Lenin, V.I. (1976). *L.N. Tolstoy i ego epokha* [L.N. Tolstoy and his epoch]. *Polnoe sobranie so-*

chineniy: v 55 t. [Complete works: in 55 vols]. Moscow: Politizdat Publ., vol. 20, pp. 100–104.

Lenin, V.I. (1968). *Lev Tolstoy, kak zerkalo russkoy revolyutsii* [Leo Tolstoy as the mirror of the Russian revolution]. *Polnoe sobranie sochineniy: v 55 t.* [Complete works: in 55 vols]. Moscow: Politizdat Publ., vol. 17, pp. 206–213.

Lifshitz, M.A. (2013). *Problema Dostoevskogo (Razgovor s chertom)* [The problem of Dostoevsky (The conversation with the devil)]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., Kul'tura Publ., 267 p.

Mareev, S.N. (2008). *Iz istorii sovetskoy filosofii: Lukacs – Vygotsky – Il'enkov* [From the history of Soviet philosophy: Lukacs – Vygotsky – Ilyenkov]. Moscow: Kul'turnaya Revolyutsiya Publ., 448 p.

Marx, K. (1974). *Ekonomicheskoye i filosofskoye rukopisi 1844 goda* [Economic and philosophic manuscripts of 1844]. *Marx K., Engels F. Sochineniya: v 50 t.* [Marx K., Engels F. Works: in 50 vols]. Moscow: Politizdat Publ., vol. 42, pp. 41–174.

Marx, K. (1964). *Pis'mo M.M. Kovalevskomu* [Letter to M.M. Kovalevsky]. *Marx K., Engels F. So-*

chineniya: v 50 t. [Marx K., Engels F. Works: in 50 vols]. Moscow: Politizdat Publ., vol. 34, pp. 286–287.

Marx, K. and Engels, F. (1955). *Nemetskaya ideologiya* [The German ideology]. *Marx K., Engels F. Sochineniya: v 50 t.* [Marx K., Engels F. Works: in 50 vols]. Moscow: Politizdat Publ., vol. 3, pp. 7–544.

Mashevskaya, I. (2014). *Teorema Zvyagintseva [Zvyagintsev's theorem]. Dykhanie kamnya: Mir fil'mov Andrey Zvyagintseva* [The Breath of the Stone: The Myth of Andrei Zviagintsev's Films]. Moscow: NLO Publ., pp. 105–126.

Osipova, E.V. (1977). *Sotsiologiya Emilya Durkgeima* [Sociology of Emile Durkheim]. Moscow: Nauka Publ., 280 p.

Shpranger, E. (2015). *Formy zhizni: Gumanitarnaya psikhologiya i etika lichnosti* [Forms of life: Humanitarian psychology and ethics of personality]. Moscow: Kanon+ Publ., 400 p.

Received 18.03.2019

Об авторе

Рыбин Владимир Александрович

доктор философских наук, доцент,
профессор кафедры философии

Челябинский государственный университет,
454001, Челябинск, ул. Братьев Кашириных, 129;
e-mail: wlad@csu.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3343-1048>

About the author

Vladimir A. Rybin

Doctor of Philosophy, Docent,
Professor of the Department of Philosophy

Chelyabinsk State University,
129, Kashirin brothers str., Chelyabinsk,
454001, Russia;
e-mail: wlad@csu.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3343-1048>

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Рыбин В.А. Смысл творчества Андрея Звягинцева: опыт типологического исследования // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2019. Вып. 3. С. 305–319.
DOI: 10.17072/2078-7898/2019-3-305-319

For citation:

Rybin V.A. The meaning of Andrey Zvyagintsev's works: experience of typological research // Perm University Herald. Series «Philosophy. Psychology. Sociology». 2019. Iss. 3 P. 305–319. DOI: 10.17072/2078-7898/2019-3-305-319