

Игорь Кобылин

Обычный месяц, или Неродившееся будущее в неродившемся кино

Igor Kobylin

An Ordinary Month, or the Unborn Future in an Unborn Movie

Игорь Кобылин

Европейский университет в Санкт-Петербурге, центр *Res Publica*, доцент; кандидат философских наук
kigor55@mail.ru.

Ключевые слова: будущее, историческое время, советская производственная драма, кибернетика, управленчество, аффект, мессианство

УДК 130.2+930.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_598

В статье анализируется историческая темпоральность в позднесоветской производственной драме. На примере фильма «Обычный месяц» (1976), сюжет которого посвящен кибернетической реформе управления приборостроительным заводом, показан один из главных парадоксов жанра в целом — противоречие между содержанием и визуальной «текстурой» фильмов. На уровне содержания производственная драма всегда говорит о «будущем», «развитии», «ускорении» и даже «революционном обновлении» (во всяком случае — его необходимости). Но на уровне «тусклой» фильмической «материи» и окутывающей ее атемпоральной атмосферы скуки это идеологически мотивированное содержание опровергается. В статье предпринимается попытка рассмотреть эту специфическую атемпоральность в оптике концепции мессианского времени Джорджо Агамбена.

Igor Kobylin

European University at Saint-Petersburg, *Res Publica* Research group, Associate Fellow; PhD
kigor55@mail.ru.

Keywords: future, historical time, Soviet production drama, cybernetics, governmentality, affect, messianism

UDC: 130.2+930.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_598

This article analyzes the historical temporality of a late Soviet production drama. Using the film «An Ordinary Month» (1976), whose plot focuses on the cybernetic reform of management at an instrument-making plant, it demonstrates one of the genre's main paradoxes — the contradiction between the film's content and visual «texture». At the level of content, production movie always speaks of the «future», «development», «acceleration», and even «revolutionary renewal» (or at least its necessity). However, at the level of the film's «dim» «matter» and the a-temporal atmosphere of boredom that envelops it, this ideologically motivated content is refuted. This article attempts to examine this specific a-temporality through the lens of Giorgio Agamben's concept of messianic time.

В небольшой статье, почти заметке, под названием «Советский фильм: неродившееся кино» Олег Аронсон вводит важное, хотя, по его собственному определению, «неочевидное» различие между кино и фильмами, с одной стороны, и между старением и устареванием — с другой стороны. «Кино» всегда ощущается (именно ощущается — речь менее всего идет о строгой концептуальной классификации) как отсылка к некоей «целостности», тогда как «фильм»

смутно отсылает к «частности». Спроецированное на историю советского кинематографа это различие позволяет обнаружить разрыв там, где формально постулировалась преемственность. «Великое кино» 20-х (Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Дзига Вертов) — это именно «кино». Сталинский соцреализм — «большой стиль» Ивана Пырьева, Михаила Чиаурели или Леонида Лукова — это тоже «кино». И, наконец, оттепельное стремление сопрячь обретенную гражданскую свободу со свободой эксперимента в области киноязыка («Летят журавли», «Баллада о солдате», «Застава Ильича») — это все еще «кино»: последняя попытка «выйти за границу частного, единичного, создать из элементов видимой реальности символическую картину, эту реальность дополняющую»¹.

А вот позднесоветские ленты — картины 70–80-х — Аронсон определяет в качестве «фильмов». Дело не в том (или не только в том), что окончательно замкнувшаяся на бесконечном повторе идеология перестала обеспечивать любые «целостности», кроме собственной, а потому легко поддавалась перформативному сдвигу (Алексей Юрчак), позволяя разнообразие индивидуального режиссерского поиска (часто ретроспективистского характера) без авторских эксцессов и без риска потерять профессию соответственно. Любопытно, что официальная советская критика примерно так и описывала «молодое кино» 70-х, хотя и в совершенно других терминах. Журналист Татьяна Лотис в брошюре «Молодые режиссеры советского кино» (1981) противопоставляет «ярких индивидуальностей» 60-х (Глеб Панфилов, Оtar Иоселиани, Лариса Шепитько, Андрей Тарковский), чья режиссура была «громкой, яркой и яростной»², профессионалам 70-х, занимающимся культурфетишистскими стилизациями. Вот, например, как Лотис пишет о своем первом впечатлении о «Подранках» Николая Губенко: «Мне тогда казалось, что фильм в целом не состоялся. Раздражала эклектика. Цитаты из Шукшина и Феллини, следы основательного знакомства автора с французской “новой волной” мешались с собственной авторской интонацией»³. И хотя позже Лотис оценила «пронзительность интонации» картины, общий вывод изменился мало: «Я и сейчас считаю серьезным режиссерским просчетом, что нищее голодное детство среди развален преподнесено слишком живописно. Изящная стилизация не попадала в ногу с главной темой, а больше была похожа на поиски утерянного времени»⁴. В общем Феллини, «новая волна» и Пруст оказались для Губенко едва ли не важнее самого материала — детдомовского прошлого. Отдавая должное фильмам Никиты Михалкова, Сергея Соловьева, Константина Лопушанского, Виктора Гресья, Лотис находит, что практически все поколение объединяют «уверенная режиссерская рука и склонность к стилизаторству»⁵.

Если попробовать перейти от лирического языка советской критики к аналитическому языку параллельно развивавшейся на Западе теории, то в эмоциональных пересказах Лотис можно обнаружить что-то отдаленно похожее

1 Аронсон О. Советский фильм: неродившееся кино // Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 190.

2 Лотис Т. Молодые режиссеры советского кино. М.: Знание, 1981. С. 3.

3 Там же. С. 7.

4 Там же.

5 В этой конкретной цитате Лотис объединяет Никиту Михалкова и Сергея Соловьева, но примерно в тех же терминах она описывает и остальных.

на схему Фредрика Джеймисона. Как известно, в «Знаках видимого» (1990) Джеймисон предложил делить историю кино на три этапа — «реализм» (классический продюсерский Голливуд с его повествовательным иллюзионизмом), «модернизм» (авторское кино великих режиссеров 50–60-х) и «постмодернизм» (рефлексивная авторская игра с жанровой классикой)⁶. Книга Лотис начинается с цитаты из Михаила Ромма, призванной, видимо, символически маркировать старшее поколение «(социалистических) реалистов». Уже упоминавшиеся «яркие индивидуальности» 60-х с их «яростной» режиссурой — это советский «модернизм», а стилизаторы-семидесятники составят тогда «постмодернистский» период. В целом такая периодизация вполне согласуется с типологиями, принятыми сегодня (и не только в отношении кино, но и советской культуры вообще) и уже эксплицитно отсылающими к соответствующим терминам. Так, Кирилл Светляков описывает советские 70–80-е (прежде всего его интересует изобразительное искусство, но и кинематографических примеров в работе немало) как торжество заикленной на себе рефлексии, превращающейся в нарциссическую завороченность. Застой — это время «актерского»⁷ протеизма, ретроспективистских стилизаций и бегства в историю, понятую скорее эстетически, нежели социально-политически — то есть в качестве уютного набора костюмированных эпох. При этом Светляков избегает соблазна экзотизировать позднесоветское в его специфической «советскости», обнаруживая множество параллелей с постмодернистской культурой Запада. И действительно, читая, например, *opus magnum* Джеймисона, сложно не увидеть «избирательного родства» между ними.

Однако логика рассуждений Аронсона совершенно другая. Позднесоветские «фильмы» — это не результат распада предшествующей идеологостилистической «целостности», представляющий собой тем не менее некое новое историческое единство, которое за неимением лучшего термина можно условно определить в качестве «постмодернистского». Эти «фильмы» выпадают из Большой истории вообще. Они мгновенно опознаются как составляющие некоей общности, но сформулировать признаки этой общности в терминах «школ», «направлений», «периодов» или «традиций» не получается. Это общность без общности, целостность без целостности — аффективный, чувственный «строй», у которого нет языка для самоописания. А возможно, замечает Аронсон, и нет необходимости в таком языке.

И здесь следует обратить самое пристальное внимание на вторую часть противопоставления — оппозицию между старением и устареванием. Выпадение из истории (из истории вообще и, как следствие, из истории кино), забвение ее «пафоса» — это выпадение из логики «развития», «достижения» и одновременно благородного «устаревания». Устаревать — означает музеефицироваться, становится статьей (а то и целым разделом) киноэнциклопедии, участвовать в престижных кинофестивальных ретроспективах, быть звеном

6 См. Jameson F. Signatures of the Visible. New York: Routledge, 1990.

7 «Актер в эпоху застоя — не просто профессия, а образ жизни, способность принять любой облик, наполняться и опустошаться, оставаясь неузнанным. Ключевая фигура эпохи — поэт и актер Владимир Высоцкий; <...> Высоцкий позволял себе то, что другие не могли позволить, и его тяга к саморазрушению, скорее всего, обусловлена нарциссическим желанием выйти за пределы собственного “я”» (Светляков К. Советская культура. От большого стиля до первых рейвов. М.: МИФ, 2025. С. 186–187).

множества киногоенеалогий — то есть рассматриваться в контексте «влияний»: испытывать влияния значимых предшественников (и бороться с ними) и, в свою очередь, влиять на идущих следом (и быть предметом эдипального отталкивания). Согласно Аронсону, позднесоветские «фильмы» не устаревают, а стареют — вернее, они с самого начала являются «старыми» и «несовременными», а еще вернее — так и неродившимися, поскольку по-настоящему родиться можно только в истории и для истории (кинематографа). В этих «фильмах» советское перестает быть возвышенным, а значит и мобилизующим на историческое свершение. Оно превращается в повседневное существование, привычную чувственную среду, предмет рассеянного несфокусированного внимания. Ленты последних двух десятилетий существования Советского Союза

вовлекают в особую атмосферу, где рациональное слишком поверхностно и незначимо, где язык кино как язык воздействия на зрителя уступает место иной коммуникативной реальности, которая всегда «до языка», в некотором стихийном наборе видимостей, избыточных по отношению к повествованиям, для пересказа которых они привлечены⁸.

Это аисторическое (вернее, как мы увидим ниже, историческое, спрессованное настолько, что ставшее аисторическим) — если не атемпоральное — повседневное «советское», реализовавшееся в качестве концептуально несхватываемой атмосферы, входит в странные отношения с повествованием, продолжающим говорить языком «развития», а значит языком, в котором есть настоящее, прошлое и будущее. Эти странные отношения особенно хорошо заметны в таком

8 Аронсон О. Указ. соч. С. 190–191.

9 Термин Мишеля Фуко. Фуко использует неологизм *gouvernementalité*. Российские переводчики так и не пришли к консенсусу, как именно стоит это слово переводить. В настоящее время встречаются три основных варианта — губернаментальность, управленчество и правительность. Мы будем пользоваться ими в зависимости от стилистического контекста. Под губернаментальностью Фуко понимает особый тип руководства поведением, который не сводится ни к эксплицитным формам политической власти, ни к аналогичным формам экономического менеджмента, но в конечном счете объясняет и те и другие. В курсе «Рождение биополитики» Фуко более-менее подробно описал либеральные техники губернаментальности — в диапазоне от классического либерализма XIX века — через немецкий послевоенный ордолиберализм — до американского неолиберализма 70-х годов (см.: Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году / Пер. с франц. А.В. Дьякова. СПб.: Наука, 2010). Реальному социализму Фуко отказывал в специфической управленческой рациональности, однако современные исследователи ставят под вопрос выводы Фуко. Так, Александр Бикбов не просто констатирует становление советской губернаментальности в 50-е–60-е годы, но полагает, что ее внимательное изучение позволяет лучше понять, какой смысл вкладывал Фуко в этот термин вообще. Это ни в коем случае не «уход» государства с общественной сцены. Это такая настройка управления, которая «делает приоритетным равновесие сил и взаимовыгодный обмен внутри государства как альянса, которому отдано преимущество перед любым монопольным распоряжением силой» (Бикбов А. За порогом новой эры правления // Дин М. Правительность: власть и правление в современных обществах. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. С. 16). О губернаментальности существует огромная исследовательская литература. В качестве современного введения см.: Lemke T. Foucault's Analysis of Modern Governmentality: A Critique of Political Reason. London; New York: Verso, 2019. О связи губернаментальности и литературы см.: Фогель Й. Расчет и страсть. Поэтика экономического человека. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022.

специфически советском жанре, как производственное кино, а точнее — в его поздней разновидности, связанной с проблемами научно-технической революции и соответствующей ей новой формой управления.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. В послесталинский период СССР переживает своего рода управленческую революцию. Начавшееся с конца 50-х годов официальное обсуждение «экономического стимулирования», «роста потребления», «гармоничного развития личности» свидетельствовало о переходе от сталинской модели «суверенного правления» к более гибкой «гувернаментальности»⁹, сближавшей СССР с Западом, также переживавшим послевоенный управленческий бум¹⁰.

Важнейшим элементом этой новой управленческой конфигурации стала наука, понимаемая теперь как «непосредственная производительная сила». В работе «Грамматика порядка» (2014) Александр Бикбов прослеживает постепенное становление позднесоветского «государства “научно-технического прогресса”». Хотя сам марксизм мыслил себя как подлинную науку¹¹, пришедшую на смену социалистическим утопиям, и в советской политической риторике «научность» учения о коммунизме подчеркивалась с самого начала, реальная сборка режима с институализированной технонаукой происходит только в 60-е годы.

Институциональная привязка «советского строя» к «науке» в реформенное десятилетие 60-х становится результатом окончательного закрепления семантического узла научности за ясным эмпирическим референтом — научной экспертизой государственного планирования, которая следует за окончательной интеграцией институтов академической науки и университета в государственное администрирование и *vice versa*¹².

Такая интеграция породила своего рода бум «научного управления», резонировавший с бумом мировым. В 60-е годы Академия наук, трансформировавшаяся еще в 1927–1929 в настоящее государственное предприятие, и заново учрежденный в 1965 году Государственный комитет Совета министров СССР по науке и технике, председателем которого стал вице-президент Академии наук ученый-естественник Владимир Кириллин, сообща определяют и разрабатывают научные направления, наиболее перспективные в плане обеспечения «непрерывного» прогрессивного развития. Сталинский лозунг «Наука на службе практики» перестает быть актуальным, поскольку наука теперь уже не внешняя, пусть и верно служащая, инстанция по отношению к государственному управлению общественной жизнью, а его непосредственная — и в опре-

10 См. *Mirowski P. Machine Dreams: Economics Becomes a Cyborg Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; *Rindzeviciute E. The Power of Systems: How Policy Sciences Opened Up the Cold War World*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2016.

11 Энгельс в работе с показательным названием «Развитие социализма от утопии к науке» пишет: «Этими двумя великими открытиями — материалистическим пониманием истории и разоблачением тайны капиталистического производства посредством прибавочной стоимости — мы обязаны Марксу. Благодаря этим открытиям социализм стал наукой, и теперь дело прежде всего в том, чтобы разработать ее дальше во всех ее частностях и взаимосвязях» (*Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке* // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. С. 209).

12 Бикбов А. Грамматика порядка: Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 242.

деленном смысле основная — часть. И если идеологизация и политизация науки в Советском Союзе исследованы довольно хорошо, то, как справедливо замечает Бикбов, обратный процесс — «сциентизация политического правления» — изучен пока еще недостаточно¹³. А процесс этот чрезвычайно важен, и последствия его сложно переоценить.

Во-первых, согласно Бикбову, само понятие «научно-технического прогресса» постепенно нагружается социальным и цивилизационным смыслом. Это уже не просто технологическое совершенствование производительных сил. Речь идет о положительно-преобразующем влиянии науки на всю совокупность социальных отношений. Во-вторых, почувствовав социальную ценность, наука возвращает себе и собственную ценность этическую. В дискуссиях о нравственной стороне научных исследований Бикбов видит «скрытый разрыв» с партийно-классовой ангажированностью науки более раннего периода — сама постановка вопроса о том, как соотносятся между собой мораль и научное знание, наделяет последнее объективно-нейтральным и относительно автономным статусом. Отсюда и рост «неопределенности» между политико-идеологическими категориями официального партийного дискурса и нейтральным языком деидеологизированной научной рациональности.

Эта неопределенность хорошо заметна на примере кибернетики. Кибернетический проект, реабилитированный после смерти Сталина, вызывал неподдельный энтузиазм как у власти, стремившейся с помощью электронно-технического «апгрейда» создать более эффективную систему управления и контроля, так и у академических ученых, видевших в кибернетике новый — по-настоящему объективный (а значит и подлинно научный) — метаязык, призванный вытеснить (во всяком случае из естественно-научного академического поля) идеологическо-спекулятивную догматику марксизма-ленинизма. Слава Герович так пишет, например, о схеме системы наук, представленной знаменитым математиком и кибернетиком Алексеем Ляпуновым:

Известный своим отвращением к официальному философскому дискурсу, Ляпунов вообще пропустил философию в своей схеме. Он поместил логику и математику на вершину иерархии наук. Кибернетика, наряду с физикой и статистикой, снова занимает центральное положение; ее функция — предоставить методы для естественных наук, техники и гуманитарных дисциплин¹⁴.

В любом случае кибернетика, какие бы идеологические ставки на нее ни делались различными общественными силами, действительно открывала будущее. Будущее это, конечно, внушало не только оптимизм, но и тревогу, однако само ощущение разворачивающейся на глазах новой перспективы было несомненным.

Поскольку согласно нормативной установке соцреализма искусство должно отражать жизнь в ее революционном развитии, кино, пусть и с некоторым опозданием, также отреагировало на управленческий сдвиг, вызванный бурным, если не революционным, развитием тогдашней техннауки. Здесь не место входить в те дискуссии о соотношении жанра и темы, которые довольно активно ве-

¹³ Там же.

¹⁴ Gerovitch S. From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. Cambridge: Mit Press. 2002. P. 202.

лись в советском киноведении 70-х¹⁵, — важнее отметить, что «производственный» жанр или «производственная/рабочая» тема пережили в это время определенную трансформацию. Появился новый субжанр (или новый тематический поворот) с новым героем — «деловым человеком». Киновед Семен Фрейлих в брошюре 1974 года «Личность героя в советском фильме» кратко прослеживает непростой генезис этой новой модификации производственной темы. В его изложении это выглядит так — хотя, казалось бы, НТР позволяет по-новому взглянуть на производственные отношения и по-новому их художественно осмыслить, кино продолжало штамповать уже неоднократно отработанные конфликты традиционалистов и новаторов. Тем более что и сами эти конфликты решались мелодраматически — как личные противостояния «хороших» молодых, открытых всему новому, с «плохими» старыми, трусливо закрывающимися от будущего.

Фестиваль фильмов о рабочем классе, проведенный в 1972 году в Горьком, был малоутешительным: только несколько документальных картин оказались на уровне современных задач, что же касается игровых картин, то ни одна из них не была достойной приза. Эти унылые произведения заставляли даже усомниться в актуальности самой темы в период НТР¹⁶.

Одно время казалось, продолжает свои размышления Фрейлих, что «ученые» — и, в частности, «физики» — более выигрышный материал для кинематографа, но поскольку их жизнь («как и всех нас»¹⁷) сама зависит от производства, режиссеры все-таки обратили творческое внимание на эту в прямом и переносном смысле горячую сферу — то есть туда, где «завязывались главные конфликты современности», и некоторым художникам даже удалось эти конфликты художественно передать.

Как правило, в не слишком обширный канон производственной драмы 70-х входят фильмы «Здесь наш дом» (реж. В. Соколов, 1973), «Самый жаркий месяц» (реж. Ю. Карасик, 1974), «Человек на своем месте» (реж. А. Сахаров, 1972), «Старые стены» (реж. В. Трегубович, 1973), «День приема по личным вопросам» (реж. С. Шустер, 1974) и, конечно, «Премия» (реж. С. Микаэлян, 1974) и «Обратная связь» (реж. В. Трегубович, 1977). Уже в 80-е предпринимались попытки обобщить путь, пройденный советским «деловым кино», наметить типологию фильмов и периодизировать его довольно короткую историю¹⁸. Сегодня эти ленты, за редким исключением (к одному из них мы вернемся ниже), почти не вспоминают, а если и вспоминают, то в качестве незапланированного теста на абсурдность плановой социалистической экономики¹⁹.

Ниже речь пойдет о фильме, который нечасто упоминался и советскими критиками и практически совсем не упоминается нынешними. Трехсерийный телевизионный «Обычный месяц» (1976) — это экранизация режиссером Ис-

15 См., например: *Фрейлих С.* Проблема жанров в советском киноискусстве. М.: Знание, 1974.

16 *Фрейлих С.* Личность героя в советском фильме. М.: Знание, 1976. С. 24.

17 Там же.

18 См. *Вольфсон И.* Киногерой 70-х годов и проблемы научно-технической революции. Л.: Знание, 1980; *Федорин А.* На экране — жизнь советских людей. М.: Знание, 1983.

19 См., например, краткий обзор Василия Степанова: *Степанов В.* Партком тут бесслен. Как советская производственная драма оказалась политической // Коммерсантъ. 2023. 29 сентября (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6225059>).

кандером Хамраевым романа «советского Артура Хейли» Ильи Штемлера «Завод» (1970–1971). «Обычный месяц» — вполне обычная производственная драма, с обычной же для жанра сюжетной конструкцией. Главный инженер небольшого приборостроительного завода Геннадий Захарович Греков (Кирилл Лавров), привычно, годом за годом, обеспечивавший выполнение плана за счет «штурмовщины» в конце месяца, приходит к решению о радикальной реформе управления производством через посредство внедрения автоматизированных систем. Вернее, поначалу речь шла об умеренной модернизации, своего рода техническом «апгрейде» управленческой сферы, но, как выясняется из экспертного заключения группы молодых кибернетиков, приглашенных Грековым на завод из специализированного Института (после относительно случайного знакомства с его директором — профессором Тищенко (Иван Соловьев)), паллиативных мер здесь явно недостаточно — необходима полная перестройка (само слово «перестройка» неоднократно звучит с экрана). Реформаторские идеи Грекова встречают сопротивление практически всех, кто работает на заводе, — от директора, которого волнуют только выполнение плана и отчетность перед вышестоящими инстанциями, до рабочих, «выручальников»²⁰, которые неплохо зарабатывают на сверхурочных. Единственный, кто его поддержал, — главный конструктор завода Семен Лепин (Владимир Рецептер). Но и сам Греков, представляя себе масштаб необходимых перемен и соответствующих усилий, в какой-то момент начинает колебаться.

Параллельно разворачивается любовная линия — роман между Грековым и Татьяной Алехиной (Наталья Фатеева), сотрудницей экономического отдела и женой прославленного бригадира «почетной бригады» Павла Алехина (Роман Громадский). Все трое были знакомы с юности (Греков, как и Алехин, начинал на заводе простым рабочим), любовный треугольник, по всей видимости, сложился тогда же. Татьяна в итоге предпочла Павла и вышла за него замуж (в фильме прошлое героев едва раскрывается через туманные намеки, поэтому зритель остается в неведении относительно действительных причин случившегося), но сохранила чувства к Грекову, который продолжал любить ее все эти годы. Вспыхнувший роман, вроде бы обретенное наконец личное счастье усиливает колебания героя — он практически готов отказаться от «перестройки», но Татьяна, обуреваемая виной перед мужем и сыном и семейным долгом, возвращается к Павлу. Как ни странно, эта любовная неудача придает Грекову недостающей управленческой решимости, и он буквально бросается в административные бои за НТР и АСУ.

Безусловно, можно долго иронизировать над ходульностью персонажей, их «деревянной» речью, над сюжетными клише и безликой режиссурой. Собственно, и советская критика отнеслась к фильму без восторга. Так, киновед и журналист Юрий Богомолов в рецензии под названием «Своеобразие обычного месяца» пишет: «Налет ординарности придает ей [картине — И.К.] недостаточно глубокое внимание к человеческому содержанию всех коллизий, которые

20 Ср. «Греков старался не смотреть на дальние верстаки, где работали “выручальники”. Надо пройти — и “не увидеть”. Иначе — десяток выговоров по заводу, цех лишается прогрессивки, завод не выполняет месячный план. Сводки, отосланные во все инстанции, — липовые. Неприятности, неприятности. Телефонные звонки, заседания, совещания. А если до конца, то — судебное дело» (Штемлер И. Завод // Штемлер И. Завод. Универмаг: Романы. М.: Профиздат, 1988. С. 11).

связаны с научно-технической революцией»²¹. Фраза эта и сама стилистически небезупречна, но отмеченный Богомоловым «налет ординарности» действительно превращает «Обычный месяц» в более чем заурядный фильм, тиражирующий и без того не слишком новаторские художественные приемы «делового» кино 70-х. Если вновь вернуться к терминам Аронсона, то можно сказать, что лента Хамраева — это «фильм» в квадрате: он не претендует не только на Большую историю, но даже и на хоть сколько-нибудь заметную мутацию внутри чисто советского субжанра. Но именно этим он прежде всего и интересен — не столько историку советского кино (и шире — искусства или эстетики), сколько историку позднесоветского общества: редуцированная авторская инстанция открывает пространство неконтролируемого и повторяемого — пространство сконденсированной в фильмических стереотипах социальной симптоматики.

Прежде чем подробнее остановиться на ключевом противоречии между формой или, вернее, текстурой фильма, указывающей на выпадение из истории, и его эксплицитным содержанием, непрерывно говорящим нам о «развитии», «прогнесе» и «будущем», необходимо заметить, что на уровне рационализируемого повествования картина в самом деле отсылает к реальным проблемам «цифровизации» советской экономики. Так, знаменитый советский математик и кибернетик академик Глушков (его имя мельком упоминается в фильме), разработчик Общегосударственной автоматизированной системы учета и обработки информации (ОГАС) — амбициозного киберпроекта, призванного децентрализовать управление экономикой посредством компьютерной сети²², — настаивал, что ОГАС должен быть введен централизованно, жестким административным решением:

Начинается с принципиального и радикального решения — быть посему! В нем очерчивается весь объем задуманной перестройки и — что очень важно — полный срок, в течение которого она должна быть осуществлена. Это заставляет всех настроиться решительно, отбивает охоту ставить палки в колеса, кивая на разного рода трудности, шероховатости, встречающиеся по ходу дела. <...> От ошибок, конечно, никто не застрахован. И все же кардинальное решение необходимо. Если в нем обнаружится впоследствии крупная ошибка, принципиальное решение должно быть изменено не потихоньку, а также решительно и открыто²³.

Известно, что советское руководство не пошло на такой радикальный шаг, и не только потому, что — в противовес советологическим описаниям — оно не

21 Богомолов Ю. Своеобразие обычного месяца // Советская культура. 1977. № 5 (5010). 4 января. С. 5.

22 Проект Глушкова (и парадоксы с ним связанные) стал в последнее время предметом пристального исследовательского интереса — см., например: Кутейников А. Проект Общегосударственной автоматизированной системы управления советской экономикой (ОГАС) и проблемы его реализации в 1960-х–1980-х гг. Дисс. на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 2011; Peters B. How Not to Network a Nation: The Uneasy History of the Soviet Internet. Cambridge: MIT Press, 2016; Сафронов А. Большая советская экономика: 1917–1991. М.: Indivium; Эксмо, 2025; Кобылин И. Кибернетический децизионизм академика Глушкова // Еще один / Another One. 2024. Т. 3. № 2. С. 12–39.

23 Моев В. Бразды управления. Диалог с акад. В.М. Глушковым. Изд. 2-е, доп. М.: Политиздат, 1977. С. 175–176. Конечно, Глушков тоже говорит о постепенном разрывании запланированной системы, но «децизионистский» момент в его рассуждениях явно превалирует.

было таким уж централизованным²⁴. Как убедительно показывает Алексей Сафронов, оно в принципе не могло на него пойти — это означало бы остановить текущую плановую работу и парализовать экономику. Сначала необходимо было формализовать и алгоритмизировать сам процесс планирования (причем сделать это постепенно, плавно увеличивая долю компьютерных расчетов), и только на втором этапе АСПР (Автоматизированная система плановых расчетов) не менее плавно «превратилась бы в общегосударственную систему планирования и управления, т.е. в ОГАС»²⁵. В этом контексте становятся понятны сомнения Грекова: «суверенным» решением продать полную цифровизацию управления (вообще-то призванную избавить производство от эксцессов волюнтаристской «суверенности») означало надолго сорвать плановую работу завода — и не только его одного²⁶.

Однако самое интересное, что все герои этой «суховатой»²⁷ производственно-управленческой истории говорят языком аффекта и постоянно апеллируют к чувствам. Во-первых, прежний, «традиционный», менеджмент без всяких метафорических натяжек может быть назван «эмоционально-аффективным». Как известно, одной из главных проблем плановой советской экономики была проблема поставщиков и смежников: сбой на одном предприятии мог вызвать реакцию по всей технологической цепи — срывались плановые сроки, и зависимые от поставщиков/смежников производственные учреждения обрекались на простой и последующую «штурмовщину». Компенсировать все эти срывы и сбои должны были так называемые «толкачи» — именно они чуть ли не постоянной основе ездили по стране, «выбивая» необходимые материалы. Средства могли быть разные — шантаж, взятки, квазирыночный обмен, но в основе всегда лежали личные коммуникативно-аффективные качества «толкача». Таким «толкачом»-посредником в фильме выступает начальник отдела сбыта Василий Гмыря (Михаил Иванов), который личным обаянием, напористостью и виртуозной риторикой буквально аффективно «склеивает» постоянно грозящую распадом производственную цепь²⁸.

24 Это точка зрения Бенджамина Питерса. Пространство власти в позднем СССР представляло собой не монолитное единство, а сложную совокупность административных рынков, на которых Глушков сознательно играл и проиграл. См. *Peters B. Op. cit.*

25 Сафронов А. Пионеры цифровизации. М.: Аналитический центр при Правительстве Российской Федерации, 2019. С. 36.

26 «— Но что они хотят, ваши молодцы из Москвы? — Хотят использовать преимущества, которые дает социалистический строй, — резко ответил Греков. <...> Они предлагают связать в единую систему всех наших смежников. И в Москве, и в Магадане! Никакой отсебятины. График — закон! План выпуска и план поставок — закон!» (*Штемлер И. Указ. соч. С. 153*).

27 «...Возьмите, к примеру, то, что ранее суховато называли “производственной темой”. Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными и сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров и директора текстильной фабрики, инженера и партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий» (*Брежнев Л.И. Отчет Центрального комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики // Материалы XXV съезда КПСС. М.: Политиздат, 1976. С. 79; курсив мой. — И.К.*).

28 В романе Штемлер пишет о нем так: «При всей внешней неповоротливости Гмыря был выдающимся ловкачом и трудягой. <...> Множество шкафов в кабинете Гмыря хранили переписку чуть ли не со всеми городами страны, а постоянное присутствие

Однако возраст и болезни дают о себе знать — он чувствует, что постепенно теряет аффективную силу «удерживания». Ближе к финалу первой серии фильма Гмыря уговаривает Грекова пойти с ним в арбитраж, поскольку заводу вчинили иск за бракованные приборы. Прежде чем зайти в кабинет Гмыря, подслушав предварительно голос за дверью, чтобы узнать, кто именно будет заниматься их делом, инструктирует Грекова: «Семенова. Семенова вышла из отпуска. Вы с ней не знакомы? Предупреждаю — теперь важна не логика, а личное обаяние. Ну, у Вас, Геннадий Захарович...» Гмырю прерывают, но сексистскую фразу легко мысленно продолжить. И действительно, далее следует один самых эротически насыщенных эпизодов фильма: беседа с арбитром, Греков в исполнении Кирилла Лаврова пускает в ход все свое мужское обаяние, буквально заставляя кокетливую Семенову млеть от его рассказа о просчетах бакинского треста, который, оказывается, сам во всем виноват, поскольку неправильно эксплуатировал приборы грековского завода²⁹. Тем более что в приборе была нарушена работа датчика, а датчик приборостроители получают от поставщиков из Ростова. Даже Гмыря, присутствовавший при разговоре, залюбовался раскрасневшейся дамой и забыл вовремя достать необходимые документы из портфеля. Добившись нужного решения, Греков получает высшее признание со стороны специалиста по сбыту, который в здании арбитража чувствует себя «как дома», «поскольку каждый месяц приходится с кем-нибудь тягаться»: «Как вы замечательно..! Я и не предполагал — сколько блеска, обаяния! Скоро должен прийти иск из Новосибирска, так мы уж опять с вами... Геннадий Захарович!» В фильме Гмыря умирает, и эта смерть, безусловно, воспринимается как символическая — как смерть прежней системы.

Но и установка новой системы — рациональной и оптимизирующей, — как ни странно, нуждается в аффективных уловках. Здесь повторяется тот же парадокс, что и с суверенным решением о запуске распределенной сети, призванной минимизировать возможности для суверенного произвола. Так, профессор-кибернетик Тищенко, на лекции которого Греков и переживает кибернетическую «метанойю», на протяжении всего фильма не столько убеждает главного инженера, сколько практически искушает его — это подчеркивает странная, неуловимо инфернальная, манера актерской игры Ивана Соловьева.

И в целом кибернетическая революция требует соответствующего — революционного — аффекта. Главным врагом является не столько экономическая неэффективность прежнего менеджмента, сколько порождаемая им скука. Богомолов проницательно отметил это в своей рецензии:

Месяц начинался привычно: с набивших оскомину разговоров о запаздывающих поставщиках из Ростова, о перебоях с блоками, <...> о «бесперебойных» полом-

суетливых, небритых командировочных — “толкачей” порой превращало его кабинет в нечто среднее между привокзальным залом ожидания и парикмахерской. <...> У Гмыря была своя, выработанная годами система. <...> Надо лишь поддерживать хорошие отношения с заказчиками» (*Штемлер И.* Указ. соч. С. 51–52).

- 29 Этот выразительный эпизод отмечает и Богомолов, не акцентируя, впрочем, эротическую ауру сцены: «В фильме есть такая ситуация. В государственном арбитраже Греков, представляя интересы завода, пускает в ход все свое человеческое обаяние, чтобы выиграть неправо дело. Он с достоинством говорит, взвешивая каждое слово, понимающе улыбается. Словом, играет. И выигрывает. Здесь нельзя не отдать должное актерским способностям героя» (*Богомолов Ю.* Указ. соч. С. 5).

ках, браке, рекламациях. Месяц начинался с разговоров, а не с работы, под стук костяшек домино и в ожидании привычного аврала. И от этого всем скучно. Тем, кто «забывает» домино, и тем, кто заседает в кабинетах. Быстрее других заскучал главный инженер Геннадий Захарович Греков. <...> Кирилл Лавров хорошо передает противоречивое состояние своего героя, которое мы угадываем в той страсти, с которой Греков тратит себя по пустякам, и в той апатии, которая остается после каждой следующей попытки разомкнуть круг обычного месяца³⁰.

Действительно, скучают рабочие и служащие во время простоев, скучает Татьяна в своем браке, скучает секретарша директора, которая бесконечно вяжет брючный костюм, всякий раз распуская никак не получающуюся у нее модную вещь и начиная ее заново, тем самым отменяя само понятие моды. Эту застойную скуку можно победить только очередной инкарнацией революционного энтузиазма, хотя сам предмет революционных устремлений — электронные машины — энтузиазма начисто лишен.

Здесь важно одно заметное отличие романа Штемлера от экранизации Хамраева. В романе одна из ключевых сюжетных линий связана с ипподромом и ставками на скачках, которыми поначалу увлекается сын Татьяны и Павла Кирилл. Тема скуки и развеивающих ее риска (вернее, как мы увидим позже, двух различных видов риска) и азартной игры принципиально важна для понимания позднесоветской культуры в целом, и здесь необходимо, хотя бы кратко, восстановить контекст на одном показательном примере. В своем исследовании советского телевидения Кристин Эванс обратила внимание на проблему, которую неоднократно пытались решить советские телевизионные начальники, но так и не смогли этого сделать. Эта проблема заключалась в диспропорции зрительского интереса: внутренние новости вчистую проигрывали новостям из-за рубежа. Эванс цитирует слова заместителя председателя Гостелерадио по телевидению Энвера Мамедова, сказанные им в 1973 году:

Вы знаете, как это ни парадоксально звучит, — начал он, — но гораздо ярче у нас бывает та часть программы «Время», которая относится к освещению международных событий. Эти кадры обычно бывают динамичнее, как правило, там отсутствует текст. Это короткие, так сказать, кадры, которые показывают большие и драматические часто события в разных уголках земного шара. И очень многие люди сопоставляют несколько анемичное и вялое развитие событий, которое происходит на экране, когда дело касается Советского Союза, с последующим быстрым, ритмичным, энергичным, так сказать, показом международной жизни³¹.

Телевизионщики пытались динамизировать подачу, искали способы разнообразить аудиовизуальный ряд (быстрые монтажные склейки, музыка, задающая ритм эмоционального восприятия, и так далее), но, как справедливо замечает Эванс, проблема была скорее идеолого-политической (и даже — в своем основании — философской), нежели технической. Хотя Маркс полагал, что с достижением коммунистической фазы развития человечества подлинная ис-

³⁰ Там же.

³¹ Цит. по: Эванс К. Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения / Пер. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 202–203.

тория последнего только начинается (вся предыдущая история была на самом деле всего лишь предысторией), в советском идеологическом воображаемом коммунизм наделялся статусом финальной плеромы, той «полноты», границы которой уже невозможно представить. А поскольку «развитой социализм» (как Ахиллес, вечно догоняющий черепаху) постоянно приближался к коммунизму (хотя уже само введение термина свидетельствовало, что он никогда его не достигнет), то степень случайности и неопределенности, характерных для профанного исторического (то есть отмеченного нехваткой) времени, постоянно же снижалась. Никаких «новостей» при коммунизме, где отчуждение полностью снято, а значит, общественные явления и определяют каждую отдельную индивидуальную волю и одновременно выражают ее, в принципе не может быть. А при развитом социализме они превращаются в основном в телевизионные «жития» бригадиров-ударников, почетных доярок или передовых операторов ЭВМ, как бы живущих в двух мирах — физически в еще не преобразованном до конца мире реального социализма, а эйдетически, в качестве житийных образцов, — в коммунистическом мире. При этом на Западе и, конечно, в развивающихся странах история в определенном смысле продолжалась: хотя, «подобно тому, как все реки, как бы извилист ни был их путь, текут в моря, так и все народы, как бы причудлив ни был путь их исторического развития, идут и в современную эпоху придут к коммунизму»³², сама «извилистость» пути говорила о том, что результат каждой конкретной классовой схватки в мире капитала еще не предreshен, а значит, и новости оттуда действительно являются новостями.

Этому структурному, официально-идеологическому времени, уже не историческому, но еще не «плероматическому», соответствует и реально проживаемое время «скуки», застойное «безвременье», застывшее между террористической эпохой сверхусилия ради будущего (20-е–50-е) и так и не осуществленной грезой об этом будущем. Эванс показывает, что на таком «застойном» фоне советская медийная политика была направлена на то, чтобы вернуть зрителям — хотя бы на уровне развлекательных программ — ощущение неопределенности, риска и жизненного азарта. И дело заключалось не только в привычной риторико-идеологической возгонке революционного словаря, но и в системной работе с новыми жанрами — появляется множество телевизионных игр («Артлото», «Что? Где? Когда?», «КВН», «А ну-ка, девушки!», «А ну-ка, парни!»), традиционным поп-музыкальным концертам придается фестивально-конкурсный, вовлекающий, формат («Песня года»), наконец, по телевизору можно было увидеть «документальный спектакль», во многом построенный на импровизации и умелой игре с открытыми эмоциями («От всей души»). И теперь становится понятнее, зачем Штемлеру в романе понадобились ипподром и скачки. Правда, игорный азарт в конечном итоге дискредитируется. Так, рассказавшийся «тотошник» (то есть игрок на тотализаторе, делающий ставки на бегах или скачках) Иван Николаевич говорит своим молодым друзьям: «Была. Была игра. С этим покончено... Человеку-то мало надо <...> для счастья. Не предавать друзей! <...> Конечно, мне вас не убедить. Жаль. Вы упрямцы, вы сами пройдете этот путь через всякие ничтожные страстишки, чтобы когда-нибудь стариками, сидя в чужом доме, у чу-

32 Келле В., Ковальзон М. Курс исторического материализма. М.: Высшая школа, 1969. С. 117.

жого огня многое понять...»³³ Выступая в качестве «исчезающего посредника», игра пробуждает страсть и желание рисковать, но затем уступает место «настоящему делу», в преданность которому все страсти и должны конвертироваться. Ближе к финалу романа Иван Николаевич наставляет Кирилла: «Знаете, Кирилл, вот говорят: “Жизнь однообразна”. Нет. Если ты занимаешься единственным необходимым тебе делом, нет. Однообразна она тогда, когда человек растерян. Радость в однозначности, в том, что ты нашел свою главную линию...»³⁴

Авторы экранизации явно сразу нашли «свою главную линию», и эпизоды с ипподромом (и соответствующими персонажами, включая Ивана Николаевича) в фильм не вошли. Но вместе с бегам исчез даже намек на увлекательность. И тут становится очевидной главная проблема фильма — его герои все время говорят о страсти, вызывают к чувству, пытаются оживить мобилизующий аффект, который когда-то охватывал предшествующие (революционное и военное) поколения, но делают это за редким исключением настолько эмоционально неубедительно, что подрывают всякое доверие к эксплицитному меседжу картины. Глядя на все эти разговоры о будущем, тонушие в той атемпоральной атмосфере, о которой писал Аронсон, отчетливо понимаешь, что никакого будущего у героев нет и никогда не было. Скука здесь настолько всеохватна, что пожирает само противопоставление «скучного» настоящего и «интересного» кибернетического будущего. Андрей Щербенок в свое время отметил специфическую «тусклость» визуальной текстуры советских фильмов 70-х–80-х: низкое техническое качество пленки как будто входит в сговор с погодой (время действия — как правило, поздняя осень или грязная, слякотная зима) и местом действия — реалистично (и потому депрессивно для современного взгляда) снятые интерьеры квартир, присутственных мест, кабинетов³⁵. В этом смысле «Обычный месяц» может дать фору любому другому позднесоветскому фильму — вот показательный отзыв пользователя «Кинопоиска»:

Режиссер похоже отказался от декораций. Снимал, как есть. В природном естестве и интерьерах. Для Кино это — слабость, для духа Времени — сила. Чего стоят эти вечно свисающие провода на стенах, кривые створки во всех шкафах, незакрывающиеся окна и двери, пляшущие кафельные плитки, унылая обстановка квартир, потрепанность контор, гостиничных номеров и кабинетов, разнообразные призывы и однообразные лозунги на стенах. Возможно, это хитрая задумка режиссера, чтобы на сравнении показать благоустроенность Института Кибернетики (воплощение всего светлого будущего). Возможно... Но, и Институт этот

33 Штемлер И. Указ. соч. С. 177. Ср.: «— Расплюев. <...> Деньги... карты... судьба... счастье... злой, страшный бред!.. Жизнь... Было времечко, было состоянище: съели проклятые... потребили все... Нищ и убог!.. — Федор (*подходит к Расплюеву*). Что ж, Иван Антонович, была игра, что ли? — Расплюев (*смотрит на него долго*). Была игра, — ну, уж могу сказать, была игра!.. (*Садится*). О-о-ох, ой, ой, ой! Боже ты мой... боже мой!..» (Сухово-Кобылин А.В. Свадьба Кречинского // Сухово-Кобылин А.В. Трилогия. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 75). Автор благодарен историку литературы Кириллу Зубкову за указание на «Свадьбу Кречинского» как возможный источник реплики Ивана Николаевича.

34 Там же. С. 234.

35 См. Щербенок А. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя // Новое литературное обозрение. 2013. № 123 (5). С. 64–69.

тоже какой-то затрапезный. Не смотря на наличие портрета Н. Винера в красном углу и красивых девушек в коридоре³⁶.

В общем, «Обычный месяц» — если не жанр «делового фильма» в целом — настолько миметически сросся со скукой безвременья критикуемого им жизненного мира реального социализма, что не оставляет никакой надежды на осуществление декларируемых им самим изменений.

Здесь стоит, наконец, вспомнить о том — чуть ли не единственном — современном концептуальном обращении к производственным фильмам, о котором упоминалось выше. Речь идет о статье Игоря Гулина «Сумерки стройки. Мессианические аспекты советской производственной драмы», посвященной творческому разбору фильма «Премия». Вопреки общему современному представлению о мертворожденности «скучного» жанра, только и способного, что миметически воспроизводить на уровне собственной формы не разгоняемую никакими управленческими реформами тоску бесконечной «стройки», Гулин описывает его в качестве ключевого для позднесоветской культуры в целом — «вопрос о судьбе и смысле плана становился вопросом о самом существовании советского общества»³⁷. К сожалению, здесь нет возможности привести все подробности крайне интересной аргументации автора. Если ограничиться коротким пересказом, то главное, что, согласно Гулину, делают герои «Премии» — бригада Потапова — это возвращают позднесоветскому зрителю чувство причастности к истории и открывают будущее. Они ставят под вопрос «торжество настоящего над будущим», к которому привел коллапс революционного проекта. «Когда советское общество переселилось в настоящее, горизонт будущего не исчез, но превратился в рисованный занавес»³⁸, — Гулин здесь остроумно отсылает к «Горизонту» (1971–1972) Эрика Булатова, показывая (правда, по собственному признанию автора, «немного спекулируя») что финальный кадр как бы снимает с горизонта орденскую ленту. Рабочие, отказавшиеся от премии, и члены парткома, поддержавшие их инициативу и сохраняющие ей верность даже после предательства нескольких членов бригады, неожиданно оказываются агентами мессианского времени (Гулин ожидаемо ссылается на Беньямина и Агамбена), призванного искупить забуксовавшую историю. О бригаде Потапова Гулин пишет: «Они возрождают историю из праха, вызывают ее в сегодняшний день». О членах парткома, неожиданно для самих себя переживших коммунистическую метанойю и ставших настоящим революционным коллективом, — «<ж>ертвуя премиями, карьерами, благосостоянием рабочих, они возвращают на стройку историю»³⁹.

В этом новаторском ревизионистском прочтении «Премии» и всего жанра (если даже не всего позднесоветского кино⁴⁰) в целом, как можно заметить,

36 Александр Грин. Мы предлагаем вам СИСТЕМУ. И нельзя выдергивать из нее одни предложения и предлагать другие // Кинопоиск. 2016. 19 июля (URL: https://www.kinopoisk.ru/series/472445/?utm_referrer=www.google.com). При цитировании сохранены авторские орфография и пунктуация.

37 Гулин И. Сумерки стройки. Мессианические аспекты советской производственной драмы // Транслит. 2020. № 22.

38 Там же.

39 Там же.

40 «Фильм Микаэляна и Гельмана — центральная точка в истории производственной драмы. <...> В свою очередь, этот жанр — квинтэссенция кино эпохи застоя» (Там же).

прямо противоположном интерпретации Аронсона, смущает не столько сама «политическая теология» строительного треста, сколько трактовка Гулиным мессианского времени как времени возвращения в Историю. Между тем та традиция философской интерпретации мессианства, на которую он опирается, дает возможность посмотреть на изображаемую ситуацию совершенно иначе. Ниже мы остановимся только на одном мотиве, который, однако, диагностически важен для понимания проблемы в целом.

В главе «День второй. *Klētós*» книги «Оставшееся время» Джорджо Агамбен, как известно, оспаривает предложенное Максом Вебером в «Протестантской этике и духе капитализма» (1904) толкование термина *Beruf*. Согласно Веберу, *Beruf*, будучи лютеровским переводом мессианического термина *klesís* (призвание, зов, призыв), употребляемого апостолом Павлом, означает специфически профессиональную пуританскую аскезу, при капитализме отделившуюся от своего религиозного содержания. Современное понятие *Beruf* стало означать «и призвание, и мирскую профессию»⁴¹. Однако решающий сдвиг значения, по Веберу, осуществляет именно Лютер. Поначалу он разделял «эсхатологическое безразличие» Павла по отношению к мирским занятиям («Только каждому как определил Господь, каждый, как призвал его Бог, так пусть и поступает. <...> Каждый пусть остается в том призвании, в котором призван». I Кор. 7:17-22.) — поскольку конец близок, то пусть каждый продолжает заниматься тем, чем занимается. Позже профессия индивида переосмысливается Лютером как божественный наказ, как призыв Бога к человеку исполнять свои обязанности, имеющие провиденциальный смысл. Именно эта провиденциальная валоризация профессии и стала первым шагом на пути к ее окончательному капиталистическому торжеству, уже лишенному всякого провиденциального смысла.

Агамбен прочитывает *klēsis* и в целом этос мессианической жизни по-другому. Ключевым здесь является оборот «как не» (*hōs mē*) в продолжении цитаты из Послания к Коринфянам: «Это же говорю вам, братья, время сжато, остаток же чтобы и имеющие жен как не имеющие были, плачущие как не плачущие, и радующиеся как не радующиеся, <...> и пользующиеся миром, как не преиспользующие, ибо проходит образ мира сего. А я хочу, чтобы вы были без забот» (I Кор. 7:29-32). Это «как не», согласно Агамбену, придает мессианскому призванию (*klēsis*) смысл отозвания всякого фактического призвания: «...призвание призывает само призвание, оно — неотложность, прорабатывающая и опустошающая любое призвание изнутри, аннулирующее его в том же жесте, в котором она в этом призвании сохраняется и пребывает»⁴². Любопытно, что Агамбен, используя маловероятную (но не невозможную), по его собственному признанию, этимологию, сближает паулинистское призвание-*klēsis* и Марксово понятие класса, обнаруживая у них одну и ту же функцию:

Подобно тому как класс представляет собой разложение всех сословий и обнажает разрыв между индивидом и его социальными условиями, мессианическая *klēsis* означает опустошение и аннулирование (посредством как не) любых юридико-

41 Агамбен Дж. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам / Пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 33. Переводчик Сергей Ермаков отмечает в сноске, что «в итальянском “профессия” и “исповедание” являются одним словом — *professione*» (Там же).

42 Там же. С. 38.

фактических разделений. <...> То, что со временем пролетариат станет отождествляться с конкретным социальным классом — рабочим классом, отстаивающим свои права и льготы, — является <...> наихудшим непониманием мысли Маркса⁴³.

Гулин, акцентируя неказистость и чужаковатость (если не юродство) героев, описывает их преобразование в терминах обретения классовой *идентичности*: «В бригадире Потапове нет ни вида, ни величия, но в нем мертвое слово “рабочий класс” становится плотью»⁴⁴. В этом же духе «исправления имен» описывается и трансформация членов парткома, на глазах превратившихся из «обывателей в коммунистов», — а сам партком из бюрократическо-управленческой организации становится коммунистической ячейкой. Очевидно, что все эти метаморфозы имеют мало общего с мессианским проектом Павла в интерпретации Бенямина и Агамбена. Мессианское время не возвращает Историю, а резюмирует ее «чудовищной силы сокращением» (Вальтер Бенямин), не столько открывает будущее, сколько устанавливает диалектическую связь актуального настоящего с прошлым, не разгоняет локомотив, а жмет на стоп-кран, не дарует преобразенному субъекту свойства и идентичности, а опустошает и аннулирует их. Эти замирание, остановку, опустошение можно при желании увидеть и в «Премии», но она с ее реальной претензией на историческое свершение (в том числе и в области киноязыка) скорее исключение, нежели «центральная точка» жанра. Зато ее «родившиеся устаревшими» или даже «неродившиеся вовсе» собратья «по производству» демонстрируют это странное мессианское призвание-опустошение в полной мере.

Действительно, увиденный в мессианской оптике *klēsis* и «как не» «Обычный месяц» обретает неожиданную целостность. Это не просто плохой и скучный фильм, опровергающий самой своей текстурой идеологическое содержание, вообще-то призванное вдохновлять зрителя. Еще менее это фильм, всерьез заставляющий задуматься над проблемами советского кибербудущего и сопереживать его революционным агентам, осуществляющим это будущее на наших глазах. Скорее это картина, в которой все фактические, мирские *klēsis*, все эти рабочие, кибернетики, парторги, конструкторы, главные инженеры и директора, спорящие о путях развития производства, о воплощении в жизнь партийных решений, о будущем, оказываются аннулированы в их фактичности, поставлены под вопрос тем уже реализовавшимся «советским», которое составляет аффективную, рационально не постижимую, но мгновенно узнаваемую материю ленты. Это позволяет объяснить и некоторые аномалии экранизации. Выше уже говорилось об исчезновении в фильме сюжетной линии, связанной с ипподромом и «тотошками». Другое важное изменение коснулось линии любовной. В фильме, как мы помним, семейные узы оказываются сильнее любовного порыва, а в романе Татьяна все-таки уходит от мужа к Грекову (а он, соответственно, уходит от жены, которой в фильме у него нет). Да и финал в фильме куда более однозначно говорит о победе задуманных Грековым кибернетических реформ, чем в романе. Понятно, что у всех этих изменений есть рациональные причины — драматургические, экономические, цензурные. Но прочитанные вместе в ракурсе «как не» эти различные модальности сюжета обретают в совокупности и символический смысл: изменяющие

43 Там же. С. 48.

44 Гулин И. Указ. соч.

здесь явлены как неизменяющие, рискующие — как нерискующие, побеждающие — как непобеждающие. И мессианское резюмирование истории в сокращении (так что она перестает быть читаемой, но мгновенно аффективно узнается) тут тоже присутствует. В уже цитировавшейся статье Олег Аронсон пишет о «нищете и убогости» «неродившихся» советских фильмов:

...этот мир лишен права на высказывание, но лица и предметы, попадающие в кадр, впитывают в себя, помимо экранной истории, также и не могущую высказаться историю времени и страны. *История словно застревает в изображении, мешая ему развиваться, двигать сюжет, быть коммуницирующим*» (курсив мой. — И.К.)⁴⁵.

Сконденсированная, спрессованная в атмосфере фильма История не открывает будущее, а блокирует его — во всяком случае на уровне диегесиса. Однако подлинный парадокс заключается в том, «советское мессианское» открывается как мессианское только из будущего — не из его собственного будущего, которого у него уже не было, а из будущего, которое в определенном смысле было его прошлым: перестройка, начавшаяся как возвращение к ленинским заветам, оказывается в итоге возвращением к той виртуальной линии, которая связывала дореволюционную империю с современным Западом. Сопротивляющееся Истории советское «оставшееся время» было неожиданно историзировано, и всю полноту последствий этой историзации нам еще только предстоит изучить.

Библиография / References

- Агамбен Дж. Оставшееся время: Комментарии к Посланию к Римлянам / Пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (Agamben G. Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai romani. Moscow, 2018 — In Russ.)
- Аронсон О. Советский фильм: неродившееся кино // Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003.
- (Aronson O. Sovetskiy fil'm: nerodivshyesya kino // Aronson O. Metakino. Moscow, 2003.)
- Бикбов А. Грамматика порядка: Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.
- (Bikbov A. Grammatika poryadka: Istoricheskaya sotsiologiya ponyatiy, kotoryye menyayut nashu real'nost'. Moscow, 2014.)
- Бикбов А. За порогом новой эры правления // Дин М. Правительность: власть и правление в современных обществах. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016.
- (Bikbov A. Za porogom novoy ery pravleniya // Dean M. Governmentality. Power and Rule in Modern Society. Moscow, 2016.)
- Богомолов Ю. Своеобразие обычного месяца // Советская культура. 1977. № 5 (5010). 4 января.
- (Bogomolov Yu. Svoyeobrazie obychnogo mesyatsa // Sovetskaya kul'tura. 1977. № 5 (5010). January 4.)
- Вольфсон И. Киногерой 70-х годов и проблемы научно-технической революции. Л.: Знание, 1980.
- (Vol'fson I. Kinogeroi 70-kh godov i problemy nauchno-tekhnicheskoy revolyutsii. Leningrad, 1980.)
- Гулин И. Сумерки стройки. Мессианические аспекты советской производственной драмы // Транслит. 2020. № 22.

45 Аронсон О. Указ. соч. С. 194.

- (Gulin I. Sumerki stroyki. Messianicheskiye aspekty sovetskoy proizvodstvennoy dramy // Translit. 2020. № 22.)
- Келле В., Ковальзон М. Курс исторического материализма. М.: Высшая школа, 1969.
- (Kelle V., Koval'zon M. Kurs istoricheskogo materializma. Moscow, 1969.)
- Кобылин И. Кибернетический децизионизм академика Глушкова // Еще один / Another One. 2024. Т. 3. № 2.
- (Kobylin I. Kiberneticheskiy detsizionizm akademika Glushkova // Yeshche odin / Another One. 2024. Vol. 3. № 2.)
- Кутейников А. Проект Общегосударственной автоматизированной системы управления советской экономикой (ОГАС) и проблемы его реализации в 1960-х–1980-х гг. Дисс. на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 2011.
- (Kuteynikov A. Proyekt Obshchegosudarstvennoy avtomatizirovannoy sistemy upravleniya sovetckoy ekonomiko (OGAS) i problemy yego realizatsii v 1960-kh–1980-kh gg. Diss. na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata istoricheskikh nauk. Moscow, 2011.)
- Лотис Т. Молодые режиссеры советского кино. М.: Знание, 1981.
- (Lotis T. Molodye rezhissery sovetskogo kino. Moscow, 1981.)
- Моев В. Бразды управления. Диалог с акад. В.М. Глушковым. Изд. 2-е, доп. М.: Политиздат, 1977.
- (Moyev V. Brazdy upravleniya. Dialog s akad. V.M. Glushkovym. 2nd ed., enl. Moscow, 1977.)
- Сафронов А. Пионеры цифровизации. М.: Аналитический центр при Правительстве Российской Федерации, 2019.
- (Safronov A. Pionery tsifrovizatsii. Moscow, 2019.)
- Сафронов А. Большая советская экономика: 1917–1991. М.: Individuum; Эксмо, 2025.
- (Safronov A. Bol'shaya sovetskaya ekonomika: 1917–1991. Moscow, 2025.)
- Светляков К. Советская культура. От большого стиля до первых рейвов. М.: МИФ, 2025.
- (Svetlyakov K. Sovetskaya kul'tura. Ot bol'shogo stilya do pervykh reyvv. Moscow, 2025.)
- Степанов В. Партком тут бессилён. Как советская производственная драма оказалась политической // Коммерсантъ. 2023. 29 сентября (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6225059>).
- (Stepanov V. Partkom tut bessilen. Kak sovetskaya proizvodstvennaya drama okazalas' politicheskoy // Kommersant. 2023. September 29 (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6225059>).
- Федорин А. На экране — жизнь советских людей. М.: Знание, 1983.
- (Fedorin A. Na ekrane — zhizn' sovetskikh lyudey. Moscow, 1983.)
- Фогль Й. Расчет и страсть. Поэтика экономического человека. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022.
- (Vogl J. Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. Moscow; Saint Petersburg, 2022 — In Russ.)
- Фрейлих С. Проблема жанров в советском киноискусстве. М.: Знание, 1974.
- (Freylikh S. Problema zhanrov v sovetskom kinoiskusstve. Moscow, 1974.)
- Фрейлих С. Личность героя в советском фильме. М.: Знание, 1976.
- (Freylikh S. Lichnost' heroia v sovetskom fil'me. Moscow, 1976.)
- Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году / Пер. с франц. А.В. Дьякова. СПб.: Наука, 2010.
- (Foucault M. Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978–1979). Saint Petersburg, 2010 — In Russ.)
- Щербенок А. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя // Новое литературное обозрение. 2013. № 123 (5). С. 64–69.
- (Shcherbenok A. Tsivilizatsionnyy krizis v kino pozdnego zastoya // Novoye literaturnoye obozreniye. 2013. № 123 (5). P. 64–69.)
- Эванс К. Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения / Пер. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
- (Evans K.E. Between Truth and Time: A History of a Soviet Central Television. Moscow, 2023 — In Russ.)
- Герович С. From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. Cambridge: MIT Press. 2002.
- Jameson F. Signatures of the Visible. New York: Routledge, 1990.
- Lemke T. Foucault's Analysis of Modern Governmentality: A Critique of Political Reason. London; New York: Verso, 2019.
- Mirowski P. Machine Dreams: Economics Becomes a Cyborg Science. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Peters B. How Not to Network a Nation: The Uneasy History of the Soviet Internet. Cambridge: MIT Press, 2016.
- Rindzeviciute E. The Power of Systems: How Policy Sciences Opened Up the Cold War World. Ithaca; London: Cornell University Press, 2016.