

ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино в эпоху смены парадигм |

ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

Россия, Саратов.

Поволжская академия государственной службы им. П. А. Столыпина.

Кафедра социологии, социальной политики и регионоведения. Доктор социологических наук, профессор.

Russia, Saratov.

P. A. Stolypin Volga Region Academy of Public Administration.

The Department of sociology, social policy and regional history. PhD in sociological sciences, professor.

lionel1801@gmail.com

РОССИЙСКОЕ КИНО В ЭПОХУ СМЕНЫ ПАРАДИГМ

Сделана попытка несколькими штрихами наметить тенденции изменения панорамы современного российского кинематографа. Доктрина реализма продолжает в существенной степени определять позиции критики и восприятие аудитории. Но эта доктрина не служит адекватным инструментом описания сегодняшней реальности кинематографа. Сам реалистический способ художественного освоения действительности претерпевает существенные изменения. Кроме того, он больше не доминирует. Современное российское кино осваивает иные стилистические формы.

Оптимальные инструменты художественного осмысления российского общества сегодня предоставляет артхаус. Однако, поскольку авторское кино на российском рынке не может сейчас быть успешным, осуществляются фрагментарные попытки его маскировки под привлекающие публику жанры. Однако дифференциация аудитории продолжает углубляться. Кино должно становиться нишевым, чтобы оказаться понятым. Упрощение киноязыка может приводить лишь к разрушению авторского замысла. В тех случаях, когда этого не происходит, а имеет место лишь имитация маркеров «популярного» кино, зритель чувствует себя обманутым.

Однако в пространстве постмодерна возможно создание гибридных текстов, сочетающих элементы различных языков. Многослойный контекст интегрирует различные уровни восприятия. Современные практики демонстрируют только первые шаги к этой модели. Результаты, конечно, содержат много эклектики, но лежат на магистральном пути развития киноискусства. Это путь к более высокой степени свободы.

Ключевые слова: постмодерн, язык кино, социокультурный анализ, художественная реальность, дифференциация аудитории, реализм, интертекстуальность

Russian Cinema in the Era of Paradigmatic Shift

The author makes an attempt to outline, with a few strokes, trends in the panorama of contemporary Russian cinema. The doctrine of realism continues to a significant extent, determining the position of critics and audience perception. However, this doctrine does not provide an adequate tool for describing the current reality of Russian cinema. The artistic exploration of reality is currently undergoing significant changes. In addition, it no longer dominates the field. Contemporary Russian cinema is developing different stylistic forms. The best tools of artistic understanding in Russian society today are provided by Arthouse. However, since the author's cinema in the Russian market isn't currently successful, piecemeal attempts are implemented to covertly attract audience's genres. This tactic cannot hope to be successful. Audience differentiation continues to expand. Cinema should become an art form that is easily understood by all audiences. Simplification of film language can only lead to destruction of the author's intention. In cases where this fails to happen, where there is only an imitation of the markers of "popular" cinema, the audience feels cheated. However, within the space of postmodernism, it is possible to create hybrid texts that combine elements of different languages. A multilayered context integrates different levels of perception. Current practices show only the first steps towards this model. The results, of course, contain many eclectic entities, but they are all part of the evolutionary process in the development of film art: the path to a higher degree of freedom.

Key words: postmodernity, the language of cinema, social and cultural analysis, art reality, audience differentiation, realism, intertextuality

Странное чувство испытываешь, перечитывая рассказ Н. Геймана «Пруд с декоративными рыбками и другие истории».¹ Чувство, сходное с искушением взглянуть на современный российский экран (именно экран, не студийную суету, как в рассказе) таким вот, недоуменно-сторонним

взглядом, как Н. Гейман на Голливуд. Настолько сторонним, чтобы перестать замечать очевидности, как герой Н. Геймана, которому, как ребенку, объясняют, что снимать кино дорого и рискованно, а потому каждый обретший плоть фильм — компромисс.

Было время мифа о рыцарственном реализме европейского кино, ведущего неравную битву против насквозь продажно-

¹ Гейман Н. Пруд с декоративными рыбками и другие истории // Гейман Н. Дым и зеркала. М., Аст, 2005. С. 87–127.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |

го дракона калифорнийской кинематографии. Спасибо этому мифу хотя бы за Московские кинофестивали, ставшие возможными именно потому, что итальянское и французское кино, хоть и «буржуазные», скрепя сердце признавались союзниками в противостоянии сатанинской «фабрике грез» — знать бы только, во имя чего. Но мифы на то и мифы, чтобы не быть вечными.

Вообще говоря, самого по себе существования доктрины реализма довольно, чтобы уверовать в чудо. Этот конструкт не просто уязвим, он не может существовать. Достоверное изображение реальности необходимо предполагает субъекта, того, чьими глазами, собственно, эта реальность наблюдается. Если избегать мистики, приходится признать, что единственным таким субъектом оказывается автор. Но смыслы произведения реализуются только в диалоге со зрителем (читателем); при этом автор не может для себя моделировать читательские горизонты хотя бы малой части потенциальных читателей.² Конечно, все эти рассуждения несущественны, если «предмет изображения» ограничивается общепринятыми банальностями, в отношении которых все имеют сходные представления. Несущественны и в социумах, где идеологический контроль обеспечивает единство мнений по ключевым вопросам, а все остальное полагается неуместным для публичного обсуждения. Впрочем, и тут безупречным все выглядит только в теории, на деле уложить творчество в предопределенные ему рамки не получается. Идеальный советский фильм, разумеется, так и остался не снятым, точно так же, впрочем, как наследие Л. Рифеншталь,³ или кого-то из ее менее гениальных конкурентов, не содержит в себе «идеального нацистского кино» — такового просто не может быть. И не в силу несовместности гения и злодейства (насчет которой мы так ничего и не знаем), а потому, что художественное произведение всегда будет обоюдоострым, допускающим множественные интерпретации, и потому с идеологической точки зрения не безупречным.

При этом идеология не сводится только к политическим схемам. В суждениях, высказанных критиками и зрителями по поводу «Груза 200» А. Балабанова,⁴ и даже «Царя» П. Лунгина⁵ едва ли не ключевое место занимают рассуждения, базирующиеся исключительно на моральных оценках увиден-

ного. К художественному тексту их приложение совершенно бессмысленно, потому что текст — не самоцель, он обретает смысл в восприятии. Очевидно, возможно описать социально-психологические механизмы, в соответствии с которыми «смакование» насилия и жестокости может оказать негативное, провоцирующее воздействие на сознание части зрителей (впрочем, строящаяся на этом предположении позиция не является единственно принятой в науке).⁶ Но речь ведь не об этом, критикам не нравится само по себе несоответствие зрительного ряда фильма с их эстетическими идеалами. Подкидывал ли Иван Грозный лично дровишки в костер, на котором сжигали неугодного боярина, мог ли советский милиционер похитить и изнасиловать дочку секретаря райкома — вопросы эти лишены всякого смысла. Художественный фильм по определению не может являться историческим сочинением, а потому критерий соответствия подлинным событиям к нему неприменим. То, что мы более или менее достоверно знаем о прошлом, является, почти исключительно, генерализированной информацией, обобщением. Мы никогда не будем знать того, на чем, собственно, строится видеоряд, например, как прошел, в деталях, конкретный день из жизни того же Иоанна IV: что именно он думал, когда проснулся, каким видел вокруг себя мир — а именно это должно интересовать художника. Достоверность уместна в документальном кино, и тем, кто к ней стремится, следует обращаться к исторической реконструкции. А художественное кино — это совсем другое.

Разумеется, изложенные здесь соображения касаются узкого, ограниченного понимания реализма. Но ведь именно оно проводится в кинокритике, не говоря уже о зрительских отзывах. Иные, более глубокие интерпретации понятия реализма остаются исключительно на страницах серьезных книг, которые никто не читает.

В дискурсе российского кино не случайно сформировалось новое жанровое понятие «чернуха». Откровенная демонстрация того, что принято называть злом, в России имеет несколько иной смысл, нежели в США или европейских странах. Конечно, там тоже было и есть довольно ханжества, но оно не возводилось в статус государственной политики. В СССР показ негативных сторон жизни «государства рабочих и крестьян» был просто запрещен. «Чернуха» и есть, во многом, реакция на запреты (по типу сексуальной распушенности для героев «1984» Оруэлла). Не только, конечно; стандарты *exploitation film* воспринимаются в России. И все же, почти всегда натуралистические подробности, сцены насилия, не говоря уже о демонстрации на экране убогой скудости быта, снятые в российском кино, явно отличимы от голливудских именно «натурностью».

Показателен «натуралистический» кадр из фильма «Глянец». Можно, конечно, увидеть в этой мизансцене натуралистическое изображение «дикости провинциальной жизни».

² Schutz A. Common-Sense and Scientific Interpretation of Human Action // Collected Papers. V. 1. The Problem of Social Reality. The Hague, 1962. P. 7—26; Шюц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. 1988. № 2. С. 129—137.

³ Berta Helene Amalie Riefenstahl; 22 августа 1902, Берлин — 8 сентября 2003, Пёккинг — немецкий кинорежиссёр и фотограф. Создатель пропагандистских фильмов о съездах НСДАП, олимпиаде 1936 года, вермахте (Triumph des Willens, Олимпиада, Долина). Автор фоторепортажей об Африке, фильмов о подводном мире (Impressionen unter Wasser).

⁴ Алексей Балабанов: нормы не существует (Интервью) // Газета. Ру, 25.05.07 http://www.gazeta.ru/culture/2007/05/24/a_1725034.shtml; Сирикли Н. Без бога в душе, без царя в голове... // Новый Мир. 2007, №9; «Груз 200»: образ эпохи или кошмарный сон? // Российская неделя. 2007. 15.06.

⁵ Лем Е. «Царь»: Лунгин снял пропаганду нового поколения // Ежедневные новости Владивостока. 15 ноября 2009; Манягин В. ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО по поводу фильма Павла Лунгина «Царь» // Вячеслав Манягин — официальный сайт писателя. 22.01.2010; Глава СПХ выступил с резкой критикой фильма «царь» после закрытого премьерного показа в государственной думе // Сайт Союза Православных Хоругвеносцев. 13.10.2009.

⁶ Насилие и его влияние на здоровье. Доклад о ситуации в мире / Этьенн Г. М., Издательство «Весь Мир», 2003; Теленасилие и агрессия. Тарасов К. А. Воздействие насилия в фильмах: катарсис или мимесис? / К. А. Тарасов // Российская наука: «Природой здесь нам суждено...» / Под. ред. акад. В. П. Скулачева. — М.: Октопус, 2003. — С. 312—320.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпоху смены парадигм |



Илл. 1. Кадр из фильма Андрея Кончаловского «Глянец»

Можно — фарс. Дело именно в том, что такая вот интеграция в голливудском кино — редчайший случай; там натурализм сам по себе, фарс сам по себе. В России не так.

Кажется, к 2007 году (когда снят «Груз 200») пора бы перестать крушить ветряные мельницы и возвращаться к обсуждению очевидных вещей. Кто не пожелал понять, что за фасадом советской реальности, декларировавшей для каждого лояльного подданного уверенность в завтрашнем дне, существовали нищета, преступность, коррупция, тот и не поймет, сколько ни повторяй одно и то же. А с другой стороны, знаменательный поворот телеканала «Петербург» осени 2010 года к советскому ретро говорит об устойчивости иллюзий аудитории; и, значит, созданные советской мифологией иллюзии еще не обратились в ветряные мельницы.

Мне, говоря откровенно, «Груз 200» не ложится на душу. Но я не понимаю, почему надо свое субъективное неприятие маскировать под объективную критику, выдумывая несуществующие критерии оценки, задаваясь вопросами о пресловутой «подлинности» (написано про нее Генри Джеймсом более столетия назад, довольно бы на том).⁷ Искусство подлинно в

диалоге автора со зрителем (читателем). Даже пресловутая формула реализма «типичные характеры в типичных обстоятельствах» не предполагала примитивной документальности.

Разумеется, маньяк не является типичной фигурой, представляющей советского милиционера. Но недаром ведь так устойчиво-жизнеспособной оказывалась версия, связывавшая личность Джека Потрошителя, тем или иным способом, с элитой британского общества. Возможно, никто из этих людей не выходил на ночные улицы с набором ланцетов в саквояже. Но образ человека, принадлежащего к высшему обществу, с холодным цинизмом убивающего «никому не нужных» женщин, чтобы предотвратить нежелательный скандал,⁸ точен именно

⁷ Henry James. The Real Thing 1892. См. также: A Henry James Encyclopedia by Robert L. Gale. New York: Greenwood Press 1989.

⁸ В чистом виде версия связи Джека-Потрошителя с королевской семьей представлена в фильме с бюджетом 35 миллионов и Джонни Деппом в главной роли, From Hell, Альберта и Аллена Хьюзов. В число обвиняемых попадали принц Альберт Виктор, доктор Вильям Гау, Сэр Джон Уильямс, друг королевы Виктории, принимавший роды у ее дочери, принцессы Беатрис. (The Complete History of Jack the Ripper by Philip Sugden, L., 2002). Есть версия, согласно которой Джек — Потрошитель был врачом из России, посланным царской охранкой с целью подрыва авторитета британских властей. Как замечал М. Акунин, «существует версия о том, что уайтчепельских проституток убивал сумасшедший-студент медик из России» (Акунин отвечает на



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпоху смены парадигм |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 1. Фрагмент фильма Лэни Рифеншталь «Наш вермахт».

в смысле художественного правдоподобия. Он олицетворяет ханжеское, абсолютно чуждое гуманизму морализаторство людей, полагавших нормальными вопиющие социальные контрасты Лондона конца XIX века, относившихся к людям, как к лабораторному материалу.

Разумеется, *Jack the Ripper* в этом контексте — символ, не имеющий никакого отношения к реальной фигуре человека (или группы лиц), совершивших пять убийств с 31 августа по 9 ноября 1888 года. Точно так же и милиционер-маньяк может быть интересен нам ни в коем случае не как «типичный представитель» советской милиции (каковым и не является), но как символ пошедшего «вразнос» общества. И в этом плане безупречно точен фильм Боба Кларка 1979 года *Murder by Decree*, в центре которого противостояние Шерлока Холмса с Джеком Потрошителем, как и «Неизвестная рукопись доктора Уотсо-

на» Эллери Куина (*Daniel Nathan, Manford (Emanuel) Lepofsky*). В битве символов противником Холмса и в самом деле должен быть не рационалистичный главарь гангстерской шайки Мориарти, а наполовину мистическая фигура, воплощающая «изнанку» Викторианской Англии (собственно, это то же самое, что и поединок Джекила с Хайдом у Р. Л. Стивенсона). Типично далеко не всегда статистически среднее, в социальной реальности, кстати, часто не имеющее физического смысла. Идеальный тип вполне может вообще не иметь реальных прототипов.

В отношении кино эти соображения носят существенно более директивный характер, нежели в отношении литературы. Воплощенный на бумаге образ все-таки в большей степени подконтролен автору, нежели то, что видит зритель на экране. Разумеется, операторская работа, фокализация, «ножницы» режиссера могут творить чудеса, о которых так прелестно рассуждает П. О'Тул в фильме «Трюкач»⁹. Но, именно пытаясь создать

вопросы посетителей «Фандорина!» <http://www.fandorin.ru/akunin/articles/akuninanswers2.html>). Стоит принять во внимание, что если до 2000 года (начиная с 70-х) было снято 6 фильмов, в которых присутствовал Jack the Ripper, то за первое десятилетие нового века — 11. Знамение времени.

⁹ The Stunt Man, фильм Ричарда Раша 1980 года. Питер О'Тул играет Элая Кросса, режиссёра, который спасает героя фильма, Кэмерона (Стив Рейлсбек) от полиции, выдавая его за своего актера. Перед ним и произносится монолог о всемогуществе киноиллюзий.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 2. Фрагмент фильма Дэвида Линча «Простая история».

«реалистичную» ленту, невозможно избежать показа вещей. А будучи показаны, они начинают жить собственной жизнью, вступают со зрителем в самостоятельный диалог.

И в этом плане чем символичнее язык режиссера, тем больше у него шансов донести в чистом виде свою мысль до зрителя. Беда только в том, что «Жертвоприношение»,¹⁰ или «Русский ковчег»,¹¹ до широкого зрителя просто никак не доходят. Причем не в том смысле, в каком шансов на широкую аудиторию нет и у «Внутренней империи»¹² или «Пса-призрака: пути самурая»¹³, поскольку массовая публика ничего, кроме слэшера, сплэттера, джалло, боевиков, да иногда фильмов-катастроф, не смотрит. Разумеется, для кого-то и «Криминальное чтиво»¹⁴ слишком сложно, занудно, непонятно, но это другая история. К тем, кто в принципе полагает, что кино начинается и заканчивается *Bruceploitation*, нет смысла идти ни с «Ковчегом», ни с «Малхолланд драйв»¹⁵, ни с «Девятью днями одного

года».¹⁶ Речь не о том, хорошо это или плохо, это просто факт. Кино, как всякое обращение к публике, не может не быть нишевым. Широта ниши, однако, имеет значение, особенно если стремиться к нулю. И «чистый» символизм в эту самую нулевую нишу попадает.

Разумеется, говорить нужно и тогда, когда нет шансов быть услышанным. В конце концов, нас всегда слышит собственная совесть. Но докричаться до живых — тоже задача, стоящая затраченных сил, тем более, что это потруднее, чем достучаться до небес.¹⁷ И на это реализм дает маловато шансов, не случайно классический реализм благополучно умер вместе с эпохой, когда книжный тираж в пять тысяч экземпляров считался большим, а кино еще не было вовсе. Он представлял собой, по сути, обращение к рационально мыслящей интеллектуальной элите, не более того. Что до реализма современного, весьма удачной формулой стоит полагать введенную в свое время А. Карпентьером.¹⁸ В самом деле, Ж. Амаду тоже можно называть реалистом. А можно объявить происходящее в романе «Дона Флор и два ее мужа» бессовестной выдумкой, оказывающей наркотиче-

¹⁰ Последний фильм, снятый Андреем Тарковским (1986). Характеризуется достаточно сложным киноязыком. «Фильм и делается специально таким образом, чтобы быть истолкованным по-разному», — писал о нём сам Тарковский. Гран-при Каннского фестиваля 1986 года.

¹¹ Фильм режиссёра Александра Сокурова. Построен как авторский диалог с персонажем, условно отождествляемым с маркизом Де Кюстинем, посетившим Россию в 40-е годы XIX столетия.

¹² *Inland Empire*, фильм Дэвида Линча 2006 года. см. Официальный сайт фильма ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ <http://www.inlandempirecinema.com/>

¹³ *Ghost Dog: The Way of the Samurai* фильм Джима Джармуша 1999 года.

¹⁴ *Pulp Fiction*. Фильм Квентина Тарантино 1994 года. Блестящие диалоги, инверсионный временной ряд не делают, однако, этот фильм сложным для восприятия, о чем говорят хотя бы кассовые сборы: \$213 928 762.

¹⁵ *Mulholland Drive*, фильм Дэвида Линча 2001 года, обычно интерпретируемый как психологический триллер. По словам Д. Спиррита, сам Д. Линч утверждал, что «Малхолланд драйв» — логически стройная и последовательная история. Противоположное высказывание цитирует Дж. Теру, передававший суждение режиссера о том, что тот рад, что фильм можно понимать как угодно.

¹⁶ Драма 1962 года Михаила Ромма. Лучший фильм 1962 года по опросу журнала «Советский экран». Впрочем, зрительская культура меняется, и нам сейчас не просто судить, что именно выносили с просмотров люди той эпохи.

¹⁷ *Knockin' On Heaven's Door*, фильм Томаса Яна, использующего название одноимённой песни Боба Дилана. Герои Мартин Брест (Тиль Швайгер) и Руди Вурлитцер (Ян Йозеф Лиферс) оказываются, в конечном счете, услышанными не только на небесах — но лишь одним человеком, к тому же, сыгранным Рутгером Хауэром, а Рутгеры Хауэры встречаются на нашем пути не часто.

¹⁸ Собственно, А. Карпентьер просто сделал понятие «магический реализм» (вернее, *lo real maravilloso* в его предисловии к «Царству земному») популярным. А введено оно впервые Эдмоном Жалу в 1931 году. К классикам жанра обычно относят Г. Г. Маркеса, Г. Петровича, Дж. Кэрролла, Ж. Сарамго, Ж. Амаду, К. Фуэнтеса, М. А. Астуриаса, М. Кундеру, М. Павича, М. Булгакова, Н. Гоголя, Р. Бредбери, Ф. Кафку, Х. Рульфо, Х. Л. Борхеса, Х. Кортасара.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |



Для воспроизведения кликайте по картинке

Видео 3. Фрагмент фильма Дэвида Линча «Простая история».

ское воздействие на не созревшее мировосприятие молодежи. Только никто не может лишить женщину права спать с одним мужчиной, думая о другом. И вот вам огромная страна, шестая часть суши, где всего лишь четверть века назад принято было считать деньги злом, секс развратом, книгу лучшим подарком. Та самая, в которой мы живем теперь. Реальность пластична, и искусство должно быть поистине фантазмагоричным, чтобы суметь ее передать.

В какой-то момент нас посещает стремление сказать, что великое кино асоциально. И в этом есть своя правда, если под социальностью понимать — пусть не ангажированность, но принадлежность «общественно значимой проблематике». Называть подобную принадлежность достоинством можно только с позиций грубого, ограниченного самодовольства. Значимой в каждый данный момент признается доминанта, являющаяся всего лишь алгебраической суммой бытующих корыстных интересов. Кажется, «Седьмая печать» И. Бергмана, или «Простая история» (в бытующем у нас переводе названия *Straight story*) Д. Линча, от этого свободны. Не случайно *Harvey S. Karten* определил (для тех, кто не умеет, или не хочет увидеть собственными глазами) отсутствие конфронтации как ключевой недостаток фильма Д. Линча.¹⁹

Конфронтация там, разумеется, есть, и самая жесткая, какая только возможна: со временем, собственной немощью, подступающей смертью. Как в нонсенсе эпиграфа к набоковскому «Дару» «из учебника грамматики П. Смирновского»: дуб — дерево, Россия — наше отечество, смерть неизбежна.²⁰ Но Картен, разумеется, в определенном смысле прав: это не конфронтация, в привычном нам смысле.

Это конфликт того типа, запредельность которого проявить удалось, возможно, наиболее отчетливо С. Мартынчик (потому что здесь и нужны средства, лежащие за пределами реализма) в тексте о попытке одного из героев поменяться телом с человеком помоложе, попросту говоря, отнять у того жизнь и присвоить ее. И вот тут-то, в словах чудом избежавшего гибели сэра Макса, звучит эхо этой запредельности: «Все мы больны старостью и смертью — с рождения, тут уже ничего не попишешь... Я не могу держать на вас зла — просто потому, что знаю, от какого ужаса вы пытались избавиться. На вашем месте я бы и сам ухватился за любой шанс. И знаете что? Я восхищаюсь вами, потому что побывал в вашей шкуре...»

Случилось нечто большее, на мгновение я каким-то образом стал всеми умирающими стариками всех миров, всеми смертниками, доживающими последние дни перед исполнением приговора в жалкой, обветшавшей темнице. Теперь я знал, что порой покой и смирение могут быть страшнее самого черного отчаяния. Тот, кому довелось хоть на мгновение окатиться в чужой шкуре, поостережется употреблять слова, чье звучание сходно с презрительными плевыми. Пресловутое предательство Нуфлина сейчас казалось мне настоящим сокровищем, черной жемчужиной, злоедей, но драгоценной. Оно было порождением величайшего мужества, которое, оказывается, может остаться в распоряжении человека, когда не только дряхлое тело, но и усталый дух его сдался на милость победительницы смерти.²¹ Написано ли это до *Straight story*,²² или по-

¹⁹ The straight story. Reviewed by Harvey Karten. <http://www.imdb.com/Reviews/210/21075>

²⁰ Набоков В. Дар // Набоков В. Собрание сочинений в четырех томах. Том 3. М., Правда, 1990. С. 5.

²¹ Фрай М. Белые камни Харумбы // Фрай М. Лабиринт Менина. СПб., Амфора, 2003. С. 71–72. Кстати, у этой книги тоже есть эпиграф. Из *Songs of Faith & Devotion* Depeche Mode: "Now I'm not looking for absolution Forgiveness for the things I do but before you come to any conclusions try walking in my shoes".

²² И, все же, не «простая» она. *Straight* значит «прямой», «без искривлений», «правильный, находящийся в порядке» (кстати, у той же С. Мартынчик неоднократно используется именно это понятие), и, наконец, «искренний, прямой, честный» — вот из этих трех слов и



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |

сле, не имеет значения; такие вещи люди все равно понимают только сами, безотносительно к тому, знают они что-либо о чужом опыте, или нет.

Но, снова: в определенном смысле Картен прав. Экзистенциальное асоциально. Осознание человеком своей смертности не имеет отношения к пенсионному обеспечению и даже к хосписам. Вл. Соловьев безупречно четко разграничил духовное от общественного в «Оправдании добра» более столетия назад. Однако, есть книги и фильмы, по которым проходит тонкая грань, разделяющая экзистенциальное и социальное. Такова и «Миннесота».

Самое удивительное — проявившееся в критике очевидное стремление воспринимать фильм А. Прошкина и А. Миндадзе как реалистический. «Миннесота» режиссера Андрея Прошкина — социально-психологическая драма, основой для которой послужил традиционн нелегкий выбор. «Заезженный» сценарий и постоянно оголенный нерв ситуации быстро утомляют. К середине фильма приходит отчетливое желание, чтобы с героями уже произошло наконец-то что-нибудь стоящее, тем более потенциал для этого имеется», пишет С. Ушаков для Video.ru.²³

Р. Волобуев не столь резок, но выраженное им сожаление в чем-то даже более разрушительно: «герои «Миннесоты», кажется, вообще не умеют разговаривать и ходить, только кричать и бегать. Результат, наверное, слишком стремится быть исчерпывающей метафорой русской жизни, чтобы нормально сработать как драма, а характеры слишком выпуклы, чтобы сойти за живых людей, и вообще мужская истерика длиной в полтора часа — это немного слишком, что бы ни было ее объективной причиной».²⁴ Бог мой, про что все это? Не будем задаваться вопросом, трагедией или драмой полагают фильм его критики. Но вот читаем, черным по белому написанное: «слишком стремится быть исчерпывающей метафорой русской жизни, чтобы нормально сработать как драма», и спрашиваем себя — а нужно ли говорить что-то еще? Почему метафора должна стремиться к превращению всего лишь в драму, мало их, что ли? Какой «традиционн нелегкий выбор» в фильме осуществляется — быть, или не быть? А что же в нем нелегкого, сказано ведь: «всех трусами нас делает сознание, на яркий цвет решимости природной ложится бледность немощная мысли... такого завершения нельзя не жаждать. Умереть, уснуть».²⁵

Разумеется, это фильм не о привязанности братьев (об этом другие картины сняты, и пусть иные о них говорят), и не о каком-то там моральном выборе. Выбора у героев нет никакого. Михаил и Игорь верят на слово человеку, которого до этого знали лишь по имени, и которому верить не следовало бы уже по профессии его, не потому, что очень хотят в Миннесоту, а именно от безысходности.

Михаил — вообще затерявшийся во времени и пространстве герой Шервуда Андерсона, Ричарда Олдингтона, Эрнеста Хемингуэя, из породы тех самых «крутых парней», которых

взять бы одно в перевод. Лучше всего — искренняя история. Она такая и есть.

²³ Ушаков С. «Миннесота»: все хоккей // Видео.ру. <http://www.video.ru/notice/entry/3289>

²⁴ Волобуев Р. Бытовая трагедия про побег из провинции // Афиша.ру. <http://www.afisha.ru/personalpage/191760/review/298314/>

²⁵ Вильям Шекспир. Монолог Гамлета. // Шекспир В. Сонеты. М., Советский писатель, 1955.

после, когда их не станет, назовут потерянным поколением.²⁶ Девушки, танцпол, навык пить, не пьянея, машина без тормозов — к тому же еще алая, чтобы наверняка вспомнилось: «алый, конченный, жарь, жарь; только гонщицу очень жаль».²⁷

Кстати, и Миннесота маркирует пространство лишь символическое, не реальное. Она названа в «Закрытом показе на первом» А. Гордоном «хоккейной Меккой» чисто аллегорически; такая она только для братьев Будников, настоящие российские звезды играли в Детройте, Оттаве, Нью-Йорке (Рейнджерс и Айлендерс), Монреале, Ванкувере, даже в Атланте и Сан-Хосе. А *Minnesota Wild* (прежде, *Nord Stars*) и кубок Стэнли-то никогда не выигрывала. Суть не в этом. Просто до нее у Михаила не было вообще ничего, кроме себя самого. В этом ведь и состоит магия «шалых парней»: они столько могли бы, безмерно многое, именно потому, что не стали вовсе ничем, не разменяли — не мечту даже, предощущение мечты, на что-то реальное и оттого безнадежно убогое.

Эта боль предощущения несбывшегося, что так и останется навсегда, несбывшимся, звучит в последней фразе Чанса Уэйна в «Сладкоголосой птице юности» Т. Уильямса: «Я не прошу у вас жалости. Даже этого не надо, только понимания... Просто узнайте нашего общего врага — Время — во всех нас».²⁸ «Это была дверь только для тебя, а теперь я закрою ее», говорит Страж в притче Кафки.²⁹ Не чувствуй Михаил этой боли, все было бы «путем», «все хоккей», игра слов С. Ушаковым поймана точно. Но чувствует, и оттого мучается, и не в тронутых разрухой индустриальных пейзажах тут дело.

«Шалые парни» вообще вне своего времени и пространства, они на самом деле без проблем уехали бы, не задумываясь об оставленном за спиной, *если бы еще этот остров на самом деле был*. Братья Будники ведь не замечают пейзажей вокруг, не чувствуют окружающим, и не по черствости душевной, а оттого, что вообще неспособны что-то увидеть вне себя, не вышли еще за границы своего «я».

И это, как все остальное, в фильме сказано с предельной ясностью, тремя сценами. Первая — в общежитии, когда младший из братьев прорывается сквозь строй девушек; их гротескно много, есть в этой сцене и еще смыслы, лежащие в области проблем преодоления инфантилизма, но важнее другое: полная неспособность героя увидеть перед собой живых людей — он расталкивает манекены. Раньше, в одной из первых сцен, братья едва не сметают своей машиной кучку поклонниц, тоже, не разглядев ни одного лица. И, наконец, в сцене с омовцами, демонстрируют аутизм, пробиться сквозь их молчание не удается даже бравым ребятам с автоматами. А ведь это так легко, спасти человека из проруби, или сыграть для девушки любовь;

²⁶ Олдридж Дж. После потерянного поколения / Сост. А. С. Мулярчик. — М., 1981; Аллен У. Традиция и мечта. — М., 1970; Балонова М. Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40–50-е гг.). Кандидатская диссертация. Нижний Новгород, 2002. Сам термин введен Гертрудой Стайн, популяризирован Э. Хемингуэем («Праздник, который всегда с тобой»).

²⁷ Вознесенский А. Итальянский гараж. Б.Ахмадулиной // Andrei Voznesensky. Antiworlds and "The Fifth Ace". Ed. by Patricia Blake and Max Hayward. Bilingual edition. Anchor Books, Doubleday & Company, Inc. Garden City, NY 1967. («Расшибающиеся — бессмертны!»)

²⁸ Tennessee W. Sweet Birth of Youth. New York, 1959. Act 2.

²⁹ Кафка Ф. Vor dem Gesetz. Перед законом // Кафка Ф. Процесс. Замок. Москва, Эксмо, 2006.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 4. Фрагмент фильма А. Прошкина и А. Миндадзе «Миннесота».

все это они могут, но в этом не проявляют себя, потому что себя не знают.

И Михаил получает смысл извне, когда брат говорит ему: Миннесота. Пробует слово на вкус, бросает, как боевой клич, полупустому залу ледового дворца и швыряет свое тело на лед (да, аллюзия к песне Светланы Сургановой, вернее, тексту Елены Нуриевой 1997 года; жертва остается жертвой, вмерзая в лед, сгорая на костре — «Так может продлиться тысячи лет, если не бросить на лед свое тело»)³⁰. Это просто поступок, который не может иметь продолжения. Решение в чистом виде.

Хоккея в фильме конечно, нет. Его и не могло быть, драматизм игровых видов спорта не передается ни литературой, ни кино. Даже *Miracle*, фильм Гэвина О'Коннора, всего лишь подстраивается к не умершим еще воспоминаниям четвертьвековой давности, рассказывая, собственно, не об игре, а о людях, совершающих чудо на льду (еще одна аллюзия: творец чуда 1980-го, тренер сборной США, победившей в Лэйк-Пласиде, Херб Брукс, в 70-е годы трижды выигрывал студенческое первенство США именно с командой Миннесоты)³¹. Хоккея нет, есть только Михаил Будник, замирающий во время игрового момента на льду с улыбкой, не знающей, какую ей стать, самоуверенной или виноватой.

Но сам-то он понимает, что не вписался в игру, понимает, сейчас, большее: что никогда и не был настоящим игроком, и именно оттого лезет в драку на глазах агента, окончательно подписывая себе приговор, потому что сдаваться «шалые парни» не умеют. Потому он и девушек теряет, они ведь не зна-

ют, что предложение контракта получил только младший, не столько даже чувствуют рождающуюся в Игоре уверенность, сколько бегут, как от зачумленного, от Михаила.

Дело ведь не в том, что его чуда не случится, а в том, что он сам это знает. И сдувается, как лопнувший шарик. Сцена на скамейке и есть Каносса Михаила, сим заявляющего, что готов играть по правилам, его капитуляция не перед братом, перед жизнью. Ведь все, что у него было — не вера в себя, не самоуверенность, а органичность зверя, не задумывающегося, хватит ли сил на прыжок. Этим и был притягателен. Собственно, Миннесота (женское имя лжи, вспоминая Ж. Деррида)³² и есть его «окаянная Джанет»,³³ лишающая героя, как Самсона, силы.

Он был собой, откуда мог себя чувствовать способным на все, и немудрено это было в провинциальном городишке. Но вот, оказывается, есть на свете сияющая чаша кубка Стэнли, миллионные контракты; он всегда, конечно, знал об этом, но были они где-то бесконечно далеко, не на расстоянии мечты. А теперь до них, кажется, можно бы дотянуться, и перед девушками он еще играет парня, которому это и суждено, но сам-то знает, что не стал никем, кроме рядового игрока заштатной команды.

А кому-то еще кажется искусственным, чрезмерно мелодраматичным, финал. Да, конечно, в жизни так не бывает. Это у Набокова мать Лолиты, устроив Гумберту сцену разоблачения, выбегает на улицу, чтобы попасть под машину и уйти со сцены — иначе не выйдет романа.³⁴ В реальной жизни все

³² Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше // Философские науки 1991. № 2.

³³ По легенде о Робине Гуде — погубившая его (возможно, из любви, этот мотив обыгрывается в фильме «Робин и Мэриан») девушка.

³⁴ «Вот он тут говорит, Шарлотта, что тебя убили». Но никакой Шарлотты в гостинной не было». (Набоков В. Лолита. М., Художественная

³⁰ Иоанне д'Арк // RealMusic. <http://www.realmusic.ru/songs/38535/>

³¹ *Miracle on Ice*. http://en.wikipedia.org/wiki/Miracle_on_Ice



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |

кончилось бы заурядным скандалом. Так и здесь: крах «шалых парней» обычно выглядит куда прозаичнее. Но мы смотрим не «русский телесериал», метафору. И у Михаила Будника другой дороги из рушащейся «внутренней Монголии» нет, кроме той, которую он находит; не в Пермь же ехать, в самом деле. («Пермь», впрочем, становится еще одной метафорой. Понятно, конечно, когда Миндадзе писал сценарий, пермская хоккейная команда играла на топ-уровне, тогда еще в РХЛ, но сейчас ее в КХЛ просто нет. И когда вышел на экраны фильм, уже не было. Уехать в Пермь — уехать в прошлое, которое умерло. Ну, и еще в мир, поэтизированный А. Ивановым³⁵).

Метафора «Миннесоты» разворачивается в сугубо реалистическом пространстве. Так бывает: Тим Бартон снял фильм о похищении вполне нормальной девушки, которая сама не знает, много ли в ней осталось от Алисы Лиддел, в сказочной стране;³⁶ у Миндадзе, с Абдрашитовым, или с Прошкиным, необыкновенные люди обречены жить в предельно банальном мире. Город братьев Будников от Кочканара «Времени танцора»³⁷ отличается наличием купеческого «старого города» с классической для российской провинции застройкой конца XIX — начала XX столетия, впрочем, к нему мы просто имеем возможность приглядеться, а Кочканар видели мельком. Это зона безнадежности: дымят трубы заводов, производящих что-то, не находящее покупателя; круглый год заливают улицы грязь. А еще есть лед, много льда, на арене и на реке, и дебаркадер, чем-то заставляющий вспомнить «Жестокий романс» Э. Рязанова. В общем-то, дело не в том, где мы живем, а — какие мы, что у нас за душой. Кажется.

И вот тут уместно привлечь в дискурс другой фильм, на первый взгляд, не имеющий с «Миннесотой» вовсе ничего общего; фильм со странным названием «Какраки».³⁸ Куда уж дальше; герой М. Ефремова не только что в хоккей играть, плавать в бассейне, и то научиться не может. И вообще он весь вальяжный, рыхловатый, вяло пытающийся походить на Обломова. А кстати, кто сказал, что Обломов не принадлежит к потерянному поколению?

Гамлет, между прочим, по Шекспиру, тоже не атлет. Это к середине XX века сложилась система ценностей, в которой герой, чтобы вызвать сочувствие к своему бессилию, должен обладать пудовыми кулаками. А вот например, про редко встающего с дивана Обломова мы знаем, что мальчиком он был любопытен к миру, а потом, надо полагать, что-то произошло. Собственно, мы знаем, что именно. Страна перестала остро нуждаться в

образованных людях, бывших наперечет и при Петре Великом, и при Екатерине, и даже еще при Александре Благословенном. Это и называется — потерянное поколение. Нет смысла слезать с дивана, если знаешь наверняка, что ничего нельзя изменить.

А чиновники начала XXI века это знают наверняка, если только вообще хотят хоть что-то знать. Измененная кризисом траектория реформ сделала наш мир слишком очевидным. М. Ефремов на «закрытом показе» у А. Гордона выделил в своем герое как самое главное то, что тот не задумывается о смысле своих поступков, беря взятки. На первый взгляд, оценка слишком очевидная, слишком социализированная; но задумаемся: а, собственно, зачем он берет деньги? В том и смысл парадокса — попасться, впервые в жизни украв деньги ради доброго дела, что это и есть его *первая* взятка. Первая, совершенная осознанно. Потому что прежде никаких целей он перед собой не ставил; не покупка же новой пары ботинок, в самом деле, служит достойной мотивацией для риска карьерой, свободой, и, как выяснилось, жизнью. Поэтому вразрез с логикой фильма идет высказанное С. Степновой сожаление насчет того, что «в кино подобный вариант событий плох тем, что мешает главному герою самому решить, как жить дальше. Он перестает быть хозяином собственной судьбы, превратившись в жертву рокового стечения обстоятельств».³⁹

Опять нас убеждают, будто любое кино обязано быть драмой, с положительными и отрицательными героями, сюжетом, развитием характеров, борьбой кого-то с кем-то или чем-то. Даже «реальная» жизнь вовсе не обязательно должна быть именно такой. Что до искусства, модель «активного» героя принадлежит эстетике Просвещения. Если мир понимается как проект, если человек может и должен его познать и изменить, он действительно обязан сам решать, как жить, строить свою судьбу. На самом деле, все это просто одна из иллюзий.

Мир слишком сложен и взаимосвязан, чтобы его на самом деле можно было переделать по своему вкусу. Еще ранняя критика Просвещения (Э. Берк, Ж. де Местр, А. Бональд) указывала на значимость воздействия сложившихся общественных институтов, их инерционность.⁴⁰ В середине XX столетия М. Хоркхаймер, Т. Адорно пишут о деструктивности прогресса, оборачиваемости, в конечном счете, саморазрушению Просвещения.⁴¹ Еще позднее Л. Голднер укажет на ограниченность и критики Просвещения последователями Фуко и Франкфуртской школы, абсолютизирующими взгляд на мир с позиций «государственного чиновника».⁴² В фильме «Какраки» реализована концепция Рока, адекватная классической древнегрече-

литература. 1991. с. 115).

³⁵ Иванов А. Сердце Пармы, или Чердынь — княгиня гор. М., Азбука, 2006.

³⁶ Alice in Wonderland, фильм Тима Бертон 2010 года. Римейк к тексту Л. Кэрролла.

³⁷ Фильм В. Абдрашитова, А. Миндадзе 1997 года. Приз ЮНЕСКО «За распространение идей культуры мира и толерантности» МКФ «Сталкер—98» (Москва); Специальный приз жюри МКФ в Локарно—98; Гран-при ОРКФ «Кинотавр 98» (Сочи); Призы за лучшую мужскую роль второго плана (З. Кипшидзе) и многообещающий женский дебют (В. Воронкова) на актёрский МКФ «Балтийская жемчужина 98» (Рига); Главный приз Конкурс сценариев «Зеркало», посвященный столетию кинематографа (1996); первая, и, возможно, самая пронзительная, роль в кино Чулпан Хаматовой. см.: <http://www.ruskino.ru/mov/247>

³⁸ Фильм И. Демичева 2009 года. <http://www.kakraki.ru/>

³⁹ Степнова С. Бюрократическая сказка // Мегакритик. <http://ruskino.ru/review/315>

⁴⁰ Мирзоев Е. Б. Легитимистская доктрина Жозефа де Местра и консерватизм в России (начало XIX века) // Е. Б. Мирзоев // Новая и новейшая история. 2008. № 6; Тесля А. Мистика власти: политическая философия Жозефа де Местра // Правовые основы деятельности граждан в современной России: Сборник научных трудов / Под ред. И. М. Филипповой. Хабаровск: Изд-во ДВГУПС, 2005; Чудинов А. В. Эдмунд Берк — критик Французской революции // Чудинов А. В. Размышления англичан о Французской революции: Э. Берк, Дж. Макинтош, У. Годвин. М., 1996.

⁴¹ Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 10–12.

⁴² Голднер Л. Ренессанс и рациональность. Статус Просвещения сегодня. <http://bookinist.net/getmirt2-96902>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |

ской трагедии. Это ощущение фиксирует положение человека в мире, меняющемся безотносительно к его воле, обладающем собственными механизмами саморегуляции.

Герой М. Ефремова, возможно, не типичен еще, но лишь статистически. Как идеальный тип он уже отражает логику эпохи. Представим Обломова, вынужденного таки встать с дивана, хотя бы по самой простой причине: доходы с деревеньки перестали поступать, ну, скажем, совсем все разворовал управляющий. Что ему, собственно, остается делать, кроме как пойти на государственную службу? Сознательным взяточником стать, поэзию в этом найти, совесть не позволит; но ведь все берут. Вот и он будет воровать, как во сне, не сознавая до конца, что делает. Так оно с лишними людьми и случается. Ничто, кажется, не связывает нашу реальность с этой гипотетической судьбой литературного персонажа, кроме одного. Михаил Михалыч живет в мире, где, чтобы почитать Гоголя, надо сесть в тюрьму. Это абсурд, почти как происходящее в фильме Т. Бартона, но именно вот такими, на грани нонсенса, метафорами конструируются описания транзитивных социумов. Россия сегодня меняется подспудно, не как в 1990-е годы, но более фундаментально. Тогда рушился фасад, и этого нельзя было не видеть; но за фасадом абсолютное большинство продолжало жить прежней жизнью. Теперь эта обыденность постепенно меняется. То же самое происходило и в первой половине XIX века, ведь реформы не начинаются сами собой, общество должно их предчувствовать. Отсюда и пригодность старых слов для описания новых персонажей.

И еще одна параллель — к ленте, интерпретируемой, с очевидностью, кажется, как комедия. «От 180 и выше»⁴³ Александра Стриженова, Юрия Короткова. Не будь в ней вовсе ничего, кроме удивительной легкости адаптации текста Ирвина Шоу, и то бы стоил внимания. А есть и еще многое.

Прежде всего, интегрированность в социокультуре контексты России первого десятилетия нового века. Суть не в прямых аллюзиях к кинотекстам («Глянец»,⁴⁴ та же «Миннесота»), возникающих в зрительском восприятии, а в проступающей через посредство интертекстуальности архетипичности. *Message* фильма обозначен с агрессивной ясностью, названием и двумя фразами главного героя в самом начале. Это кино про аборигена, увидевшего в телятнике роскошь, принадлежащую элите, и понявшего, что за всю жизнь и на колесо для «Мерседеса» не накопит. Про паренька из офисного планктона, сознающего, что эталонные девушки с подиума — не для него. Самая беспощадная сегрегация — биологическая. Насчет денег, шарма, таланта у нас могут быть иллюзии, но в ком к 25 годам росту 170 сантиметров, так и останется. Так что выпадающий из сумочки эталонной девицы том К. Маркса более чем уместен, в нем как раз про то самое написано — хотя возникающий при этом казус диалог звучит, само собой, как чистый троллинг. Но происходящее с нами всегда можно прочесть как фарс.

По законам фарса и развивается сюжет. В принципе, любая из наложившихся в нем друг на друга ситуаций сама по себе несколько неординарна, но возможна, однако вместе они сочетаются только в мирах Бомарше, Роберта Шекли, или Мартина

МакДонаха.⁴⁵ В эстетику реализма фарс, конечно, адекватно не укладывается, и хорошо, что так. Символические формы — за пределами копирования реальности.

На самом деле противоречия, порожденные неравенством в политическом и социально-экономическом пространствах, решений не имеют. Пытаться можно, конечно. Про одну из таких попыток рассказал Анджей Вайда в «Дантоне».⁴⁶ Есть еще «Окаянные дни» Ивана Бунина,⁴⁷ про другую попытку. Кое-кто, кстати, до сих пор и у Л. Рифеншталь находит утверждение идеалов равенства: национал-социализм, все же. Её саму, хочется верить, не «национал», и не «социализм» занимал, а триумф воли; впрочем, национал-социализм, на самом деле, предлагает самый радикальный рецепт достижения равенства, правда, ценой сегрегации: для одних в единстве арийского братства по крови, для других — в лагерных бараках. Культура, напротив, вполне успешна в реализации компенсаторной функции в отношении последствий социального неравенства. Но именно компенсаторной. Виртуальные миры не могут влиять на мир реальный непосредственно, только — меняя нас. Вопрос, впрочем, еще и в том, захотим ли мы менять реальность, изменившись сами.

Но есть и инструментарий прямого действия. Художественная реальность может рождать в людях сочувствие, снимающее, во всяком случае, остроту проявленных неравенством противоречий. Давать катарсис. Позволить герою шагнуть из виртуального пространства реальности фильма в пространство зрителя, а зрителю ощутить, как эти реальности смешиваются, переливаются одна в другую.

Заслуга изобретения «маленького человека» не принадлежит, конечно, исключительно русской литературе середины XIX столетия. Этот персонаж, по крайней мере в некоторых существенных чертах, наследует герою плутовского романа. И в фарсовом, а не трагическом прочтении этой фигуры (что присутствовало, безусловно, у Н. Гоголя)⁴⁸ есть глубокий смысл. В русской литературе он часто потому и остается неузнанным, что помещается чаще в трагические, нежели комические ситуации. И потому литература эта предлагала, на самом деле, элитарный катарсис, доступный не всем.

В этом был резон, покуда и круг читателей ограничивался элитой. Культурная революция в СССР на самом деле радикально расширила круг читателей. И это не могло не оказать воздействия на расстановку приоритетов в отношении тем, персонажей и сюжетных решений. Вполне естественными поэтому были попытки просто отказаться от «классического наследия» в целом. Реально выбран оказался иной путь, связанный с превращением

⁴⁵ Martin McDonagh ирландский драматург, сценарист и кинорежиссёр. В России поставлены его пьесы «Калека с острова Инишмаан», «Сиротливый Запад», «Королева красоты», «Человек-подушка», «Красавица из Линэна», «Череп из Коннемары», «Лейтенант с острова Инишмор», «Однорукий из Споканна». Возможно, никто с таким триумфом, как этот автор, не завоевывал российское театральное пространство.

⁴⁶ Экранизация пьесы Станиславы Пшибышевской «Дело Дантона» (1929) осуществлена А. Вайдой в 1982 году. Премии BAFTA и «Сезар». После «Боги жаждут» А. Франса, возможно, самая жесткая критика души Французской революции, осуществленная не извне, с позиций Э. Берка, Ж. де Местра, Л. А. Бональда, а «изнутри».

⁴⁷ Бунин И. А. Окаянные дни. М., Современник, 1991.

⁴⁸ См.: Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир, 1987, № 4.

⁴³ Фильм Александра Стриженова 2005 года. <http://www.180cm.ru/>

⁴⁴ Фильм 2007 года Андрея Кончаловского. <http://www.glyanec.ru/>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |

наследия в музейные ценности. Естественно, что и экранизации классики, в том числе произведений, связанных с тематикой «маленького человека», носили сугубо буквалистский характер. Всякое «осовременивание» воспринималось настороженно; стоит вспомнить судьбу «Жестокого романа» Э. Рязанова,⁴⁹ не говоря уже о фильмах, «положенных на полку».

А своего собственного «маленького человека» в советской культуре возникнуть не должно было, во всяком случае, в доминирующие идеологические представления этот образ не укладывался. Но попутно приходилось отказаться и от находки, сделанной культурой XIX столетия, состоявшей в подмене проблемы социального неравенства проблемой отчуждения. На первый взгляд, невелика потеря, потому как чего-чего, а неравенства в социалистическом обществе не должно было быть вовсе. Известно, однако, что среди равных быстро появляются «более равные». Отсюда успех ролей А. Калягина,⁵⁰ лежащих в традиции Ч. Чаплина; феномен «неприкаянных» героев О. Янковского.⁵¹ «Маленький человек» в советском кино сумел выжить, и соприкосновение с этим образом оказывало на зрительскую аудиторию многослойное влияние.

С рубежа 1990-х годов эта аудитория получает, к тому же, возможность обратиться к несколько отличной от российской трактовке «маленького человека» в европейском и американском кино. Собственно, в изоляции советский кинопрокат никогда не был, но приход на смену дозированному, фильтрованному ручейку зарубежных фильмов, мощной волны, конечно, радикально меняет ситуацию. А схема использования катарсиса, построенного на механизме преодоления отчуждения, для вытеснения рефлексий социальных противоречий, здесь несколько иная. «Маленькому человеку» с помощью того или иного сюжетного хода дается возможность «заглянуть» в ту самую недостижимую жизнь элиты. При этом имеет место, разумеется, допуск, связанный со способностью героя сохранить при этом базовые доминанты собственного мироощущения, включая способность к сочувствию.

Так, собственно, все и происходит в фильме «180+». В первых сценах главный герой просто жалок: мало того, что девушки его замечать не хотят, он и сам не может поверить в то, что его можно воспринимать всерьез. А для этого, оказывается, довольно научиться видеть не только себя, злополучного, а приглядеться к чужим проблемам. Оказывается, богатые тоже плачут. А когда такое случается, им, в общем-то, все равно, кто окажется рядом, лишь бы посочувствовал. Рост перестает

иметь значение. Парадокс заключается в том, что это все — на самом деле, правда, но лишь в виртуальном пространстве комедии положений. Правда ситуативная, но не проявление действия социальной закономерности. Иными словами, рецепт для героя плутовского романа, но не для общества в целом.

С точки зрения чисто художественной оценки, фильм бы выиграл, оборви его авторы на полуслове, оставь открытой концовку, чтобы мы так и не знали, не была ли бомба настоящей, не перестрелял ли героев ОМОН. Тема терроризма вполне может предписать развитие обстоятельств, при котором герой обратится Героем. Или эволюционировать к мелодраме со столь любимыми домохозяйками больничными сценами, капельницами, букетами цветов, рыдающими девушками... Вариантов концовки могло быть еще несколько, все они легко читаемы. Самая банальная — герой не получает вовсе ничего, проводит вечер в одиночестве, а дальше либо демонстрирует «чаплинскую» грусть, либо умудряется найти в себе самом нечто, позволяющее если не иметь успех, то, во всяком случае, видеть в своем существовании некий смысл. Или осознает свою никчемность окончательно: так принято было обращаться с «маленькими людьми» в литературе начала прошлого века. Еще один вариант — все кончается скандалом, для которого, возможно, шести дам и многовато, но ведь часть из них может просто хлопнуть за собой дверь и уйти.

Но это если, как помянутые критики «Миннесоты», желать, непременно, драмы. А фарс и должен кончаться как фарс. Маленький человек встает на скамейку, и оттуда вполне успешно дотягивается до губ девушки, кстати, милиционера. А мультяшная луна над ними — такая нелепая, какой и в голливудских мелодрамах 20-х годов не было. Фарс должен остаться фарсом потому, что наш маленький человек ничего другого и не достоин. Да, его, конечно, следовало бы жалеть, за то самое, остающееся недоступным, колесо «Мерседеса». Но — остановимся подумать.

Этого на самом деле достаточно, быть недовольным своим местом в мире? Он ведь вполне счастлив, получая согласие провести вечер вместе от девушки, о которой вовсе ничего не знает. Другая вот оказалась профессиональной проституткой, не сказала бы, не догадался, а, между прочим, узнав, шокирован, будто сам только что из иезуитского пансиона. Кстати, и о той, что встречалась с ним «по приказу партии», тоже не догадался.

Между тем, в фильме есть седьмая девушка, и вот ей-то как раз кажется, что она в нашего героя влюблена. Замуж, конечно, тоже хочется, уж без этого не обходится. Даже та самая нигилистка-бомбистка-антиглобалистка, наверняка, если уж отвлечется когда на пару минут от своих политических страстей, замуж захочет. Как та графинюшка по кличке Игла из экранизации «Статского советника» Филиппом Янковским.⁵² Но вот наш маленький человек, однако, с этой девицей обращается вполне по-хамски. Возможно, дело тут не в том, что до 180 она не дотягивает. Возможно, просто не хочется ему эту девушку; так бывает. Но не повод это для хамства. Может быть, будничность романа смущает, утонуть в обыденности наш герой боится. Мотив, со времен «Американской трагедии» Т. Драйзера

⁴⁹ Фильм снят по мотивам драмы А. Н. Островского «Бесприданница» в 1984 году. «Осовременивание» осуществлено предельно бережно, с наибольшей очевидностью, на контрасте максимального правдоподобия декораций, костюмов (дотошными критиками найдено буквально две неточности, но и они вполне могут найти объяснение, в остальном фильм исторически безупречен) с саундтреком, выстроенным на песнях по текстам Р. Килинга, М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной, самого Э. Рязанова, на музыку А. Петрова. Дебютная роль Ларисы Гузеевой. Всенародное признание (лучший фильм года — по опросу журнала «Советский экран») явно не согласовывалось с официальными рецензиями и отсутствием конкурсных наград.

⁵⁰ В предельном варианте — фильм «Здравствуйте, я ваша тётя!»; несколько менее явно — «Мёртвые души», «Прохиндиада, или Бег на месте», «Леди на один день».

⁵¹ Герои фильмов «Полёты во сне и наяву», «Влюблён по собственному желанию», «Мой ласковый и нежный зверь».

⁵² Экранизация романа Бориса Акунина «Статский советник» 2005 года. <http://www.statkyfilm.ru/>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпоху смены парадигм |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 5. Фрагмент фильма Сергея Дебижева «Золотое сечение».

воспринимаемый как очевидный. Только Клайд Гриффитс — на самом деле, фигура трагическая в классическом смысле, по Эсхилу и Еврипиду. У него просто не было шанса, жизнь оказалась хитро выстроенной ловушкой. Но маленькие люди сегодняшнего дня шанса стать собой лишены не были. Возможно, в нашем мире неравенства не меньше, чем сто лет назад. Однако знаками привилегий перестали быть университеты, книги, фильмы. Сегодня можно стать собой, обойдясь без тусовок, не пытаясь подстроиться под стандарты принятого на них фэйс-контроля. И уж если человек все равно выбирает свои «180+», это его собственный выбор.

Насколько острыми бывают грани излома времени, ощущается особенно явственно, когда наблюдаешь обсуждения типа «закрытого показа» Гордона 13 мая 2011. Мы должны благодарить участников за добросовестный эксперимент: попытку приложить традиционные системы оценок к фильму С. Дебижева «Золотое сечение».⁵³ Результат получается предельно выразительным, вплоть до реплики: «Это не кино. Но что это?». Ощущение возникает примерно такое же, как если бы на наших глазах люди пытались рационально обсуждать свой опыт приема наркотиков, пытались найти предметные смыслы в вызванных химическими препаратами видениях. Есть общепринятое, подкрепленное медицинской экспертизой суждение о вреде наркотиков. Есть указания на попытки отдельных людей (включая, например, М. Фуко) использовать наркотические препараты для расширения сознания. Не единичны и попытки стимулировать с их помощью творчество. Но в самих по себе

наркотических видениях смысла нет и быть не может. Психоделический фильм, вообще говоря, и не должен поддаваться разбору. Другое дело, удавалось ли когда либо кому создать такой фильм. Обычно, как в той же «Лестнице Иакова»,⁵⁴ или ряде серий «Секретных материалов», все сводится ко вполне рациональным объяснениям.

Что касается «Золотого сечения», здесь все рациональнее рационального. Довольно просто отфильтровать конспирологический бред, действительно ничего, кроме маниакальных психических состояний не маркирующий, и у нас остается вполне очевидная композиционная линия. Герой работает в шоу-бизнесе, от работы этой ему тошно (насколько сама эта коллизия реальна, вопрос другой), и он готов ухватиться за любую соломинку, чтобы выбраться из этой своей реальности куда-нибудь. Ну, в самом деле, разве мог сделать карьеру в шоу-бизнесе простак, верящий в сообщенный ему подружкой из Франции полный бред про дедушку, летающего на «этажерке» из Парижа в Камбоджу и обратно, выигрывающего в карты миллионы, выдающего себя за второго мужа своей жены, погибшего летчика полка Нормандия? Миф и есть миф.⁵⁵ Ищет он

⁵⁴ *Jacob's Ladder*, фильм Эдриана Лайна по сценарию Брюса Джоэля Рубина 1990 года. Считается одним из источников вдохновения создателей культовых видеоигр серии *Silent Hill*. Примечательно почти полное отсутствие наград на фестивалях при постоянном цитировании приемов и образов фильма. <http://www.imdb.com/title/tt0099871/>

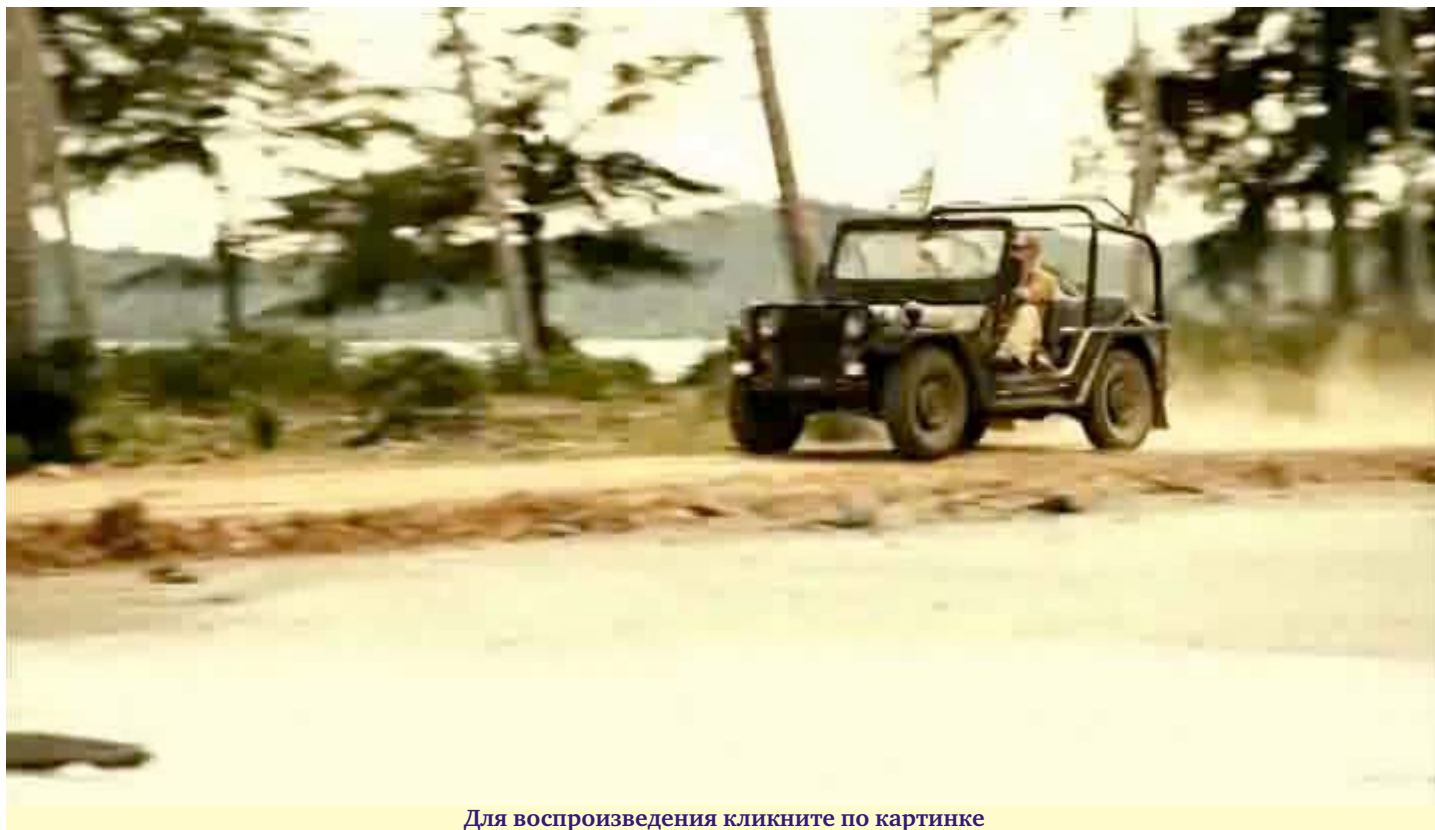
⁵⁵ А кое-кто еще сожалеет о недостаточной реалистичности сцен с тем самым дедушкой, снятых в ретро стиле. Такими они и должны быть, потому, что ничего этого не было. Все это выдумка нашего героя, причем не очень настойчивая, потому как нужна ему всего лишь в

⁵³ Первоначальное название — «Сезон дождей». Фильм 2010 года.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпохи смены парадигм |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 6. Фрагмент фильма Сергея Дебижева «Золотое сечение».

не деньги, или какую-то там статую, потому что не верят нормальные люди ни в нумерологию, ни в магию амулетов, а свою «внутреннюю Монголию».

Поэтому важен именно путь: попасть в любую точку планеты в конце концов элементарно просто и не нужно для этого пробираться через минные поля, сражаться со змеями и вести себя наподобие героев написанной сто лет назад приключенческой книжки Джека Лондона «Сердца трех» (не хватает только дряхлого туземца, бормочущего про глаза богини Чиа). Можно было просто нанять вертолет. Но это — в реальном мире. А до внутренней Монголии нужно добираться именно так, сливаясь со своим путем, меняясь. И естественно, в конечном итоге герой понимает, что никакой цели нет вовсе, есть только дорога, и смысл именно в этом: ехать, не задумываясь, куда и зачем, через чужую страну, со встретившейся тебе на пути девушкой. Все остальное — спецэффекты.

Высказанное А. Гордоном на «закрытом показе» суждение, что фильм «Золотое сечение» оставляет ощущение пустоты, авторы обещали что-то сказать, привлекли внимание, но не сказали, вскрывает существо происходящего. Герою А. Серебрякова просто нечего сказать; переизбыток действия в его натуре идет от внутренней незаполненности. Только кажется, будто он

знает, чего хочет; на самом деле, даже чего не хочет, понимает не до конца. Поэтому фильм и закольцован на образ дороги: все, что у героя есть — путь. Возможно, «из ниоткуда в никуда», по В. Пелевину; это все равно много лучше, чем когда человеку некуда пойти.

Возможно, это и психоделическое решение. Но, вообще-то, наша культура давно (может быть, со времени У. Блейка) стала психоделической в своей основе. Реализм превратился в симулякр. Разве «Империя солнца»⁵⁶ может быть названа фильмом про войну, концлагерь, насилие? То, что там на самом деле происходит, происходит куда глубже, и суть не в том, что интернированные европейцы пытаются выжить в японском концлагере. Это соприкосновение миров, эстетик, поиск себя. Но для всего этого нет нужды во внешних событиях, они использованы лишь потому, что такова специфика кино: фильм, лишенный действия, почти лишен шансов на встречу со зрителем.

Искусство модерна жило представлением о необходимой связи событий вокруг героя и изменений в его душе. Сейчас мы ставим необходимость такой связи под сомнение. Это и есть, собственно, одно из важнейших проявлений того, что в эстетике постмодерна определяется как эпистемологическая не-

качестве иллюстрации к мифу, а скорее, даже просто как игра. («К сожалению, фрагменты воспоминаний этого незаурядного человека сопровождаются черно-белым видеорядом, стилизованным под не лучшие образцы старого кино. В результате рассказ о настоящих испытаниях, страданиях и победах выглядит и вполнине не таким жестким, каким должен бы». Степнова С. Дети лейтенанта Кастанды // Ruskino.ru. 2011. 14 мая).

⁵⁶ *Empire of the Sun*, экранизация одноименного автобиографического романа Джеймса Балларда Стивеном Спилбергом, сценарий Тома Стоппарда, 1987 года. Шесть номинаций на премию «Оскар», номинация на премию Гильдии режиссеров США, номинация на премию «Гремми» за лучший инструментальный саундтрек (Джон Уильямс), три премии Национального совета кинокритиков США, три премии BAFTA: лучшая операторская работа (Аллен Давио), лучшая музыка (Джон Уильямс), лучший звук. <http://www.imdb.com/title/tt0092965/>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Российское кино эпоху смены парадигм |

уверенность. Осознанно, или нет, С. Дебижев использует ту же схему, что в свое время А. Крапентьер в «Потерянных следах». Герой отправляется «назад» по линии исторического времени, смешивая родовое прошлое с общечеловеческим, потому что один из способов (ложный, как все остальные) избежать эпистемологической неуверенности — вернуться к истокам, к очевидностям «простой» жизни. Но простая жизнь скользит за окном его машины, как кадры фильма по экрану. Вернуться в нее нам не дано, и неважно, как именно мы пытаемся это сделать — через понимание, или напротив, подавив в себе способность осмысливать, заставив себя свести свое существование к элементарным функциям, к выживанию. Просто в первом случае мы так и остаемся туристами, а во втором на время перестаем быть собой. Но никаких проблем это не решает.

Потому удивительными выглядят попытки даже намека на возможность судить этот фильм по закону боевика. Возможно, критики правы, и А. Серебряков великолепно сыграл бы Индиану Джонса. Но фильмы бывают разные. Одни снимают и смотрят, чтобы развлечься, другие — пытаются понять себя и мир вокруг. Персонажи С. Сталлоне, А. Шварцнеггера, Ж. К. Ван Дамма великолепны, но даже в Гарри Поттере больше жизненной реальности. Настало *время танцоров*,⁵⁷ потерянных поколений, лишних и маленьких людей. Время маргиналов. Но ведь никто и не ждал Павлов Корчагиных. Эпоха пассионариев прошла, даже по Л. Гумилеву, и хорошо, что так, жить рядом с ними было вряд ли уютно. А что до маргиналов — они приходят, когда начинаются перемены.

⁵⁷ Одна из книг цикла «Край времени» М. Муркока называется «Танцоры на краю времени» *Dancers at the End of Time*. Можно не хотеть видеть здесь параллели к «Времени танцора» Абдрашитова, Миндадзе — но она есть.

Модерн, действительно, кончился. А вместе с ним уходят прежние представления о человеке и его мире. Мы привыкли к ним, научились полагать почти вечными. Но этим представлением всего пара-тройка веков; сам модерн не так давно вытеснил картину мира, в которой уживались Аристотель, алхимия, бестиарии, стигматы, черная месса, паломничества, миф о короле Артуре, *Magna Carta*, и не было оснований думать, будто то, что пришло ей на смену, обладает иммунитетом против времени.

В эпоху модерна мы жили с противоречивыми представлениями о свободе человека, осмысливаемого, однако, как продукт общественных отношений. По сути это нонсенс, вполне успешно описываемый абсурдной формулой «свобода есть осознанная необходимость». Эпоха веры в подобные истины подошла к концу. Мы свободны постольку, поскольку мир прекрасно обходится без нас. Именно аутопойэсис социальной реальности и есть условие нашей свободы.⁵⁸ Золотое сечение — не только простенькая пропорция, это указание на фундаментальные законы мироздания, естественно, не нуждающиеся в нашей суете, чтобы осуществляться. Конечно, будут еще сниматься фильмы с финалами, в которых усталый герой, только что вручную запустивший остановившееся было солнце, с улыбкой озирает спасенный мир. Но смотреть на это будут люди, знающие: мир не надо спасать, в нем надо суметь прожить собственную жизнь достойно, со смыслом, а это намного труднее. Эпоха бриколажа, пастиша, эпистемологической неуверенности, эпоха свободы — уже началась.

⁵⁸ Луман, Н. Общество общества. Часть I. Общество как социальная система. М.: Логос, 2004; Луман, Н. Общество общества. Часть V. Самоописания. М.: Логос/Гнозис, 2009; Луман, Н. Социальные системы. Очерк общей теории / Пер. с нем. И. Д. Газиева; под ред. Н. А. Головина. — СПб.: Наука, 2007.

