

ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

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

ИЛЛЮЗИЯ НАГЛЯДНОСТИ (КИНОТЕКСТ В МЕТРИКЕ ПРОСТРАНСТВА ДИСКУРСОВ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ)

Проводится разграничение понятий текста и дискурса применительно к фильму. Кинотекст определяется как инструментарий конструирования виртуального пространства взаимодействия авторского замысла и зрительского восприятия. Дискурс есть способ овладения объектом, формирования, в восприятии аудитории, картины, адекватной авторскому замыслу. Современная российская идентичность конструируется в совокупности кинотекстов, различных по целевым аудиториям. Эта идентичность неоднородна, представляет собой сложный комплекс элементов, связанных с паттернами, жизненными стратегиями, ценностями различных групп. Многослойность кинотекста создает потенциальную возможность презентации этого многообразия.

Ключевые слова: кинотекст, дискурс, современная российская идентичность, коммерческое кино, арт-хаус.

The Illusion of Clarity (the Space of Cinematic Discourse — The Metric of the Modern Russian Identity)

The article discusses the distinction between concepts of text and discourse as applied to the film media. The author defines cinema as a tool, a sort of virtual space of interaction between the author's intention and the construction of viewers' perceptions. Discourse is a way in which to master the subject, forming, in the audience's perception, pictures or images that reflect the author's intention. The modern Russian identity is constructed in conjunction with the cinema and appeals to different target audiences. This identity is not uniform, but is rather a complex integration of associated patterns, life strategies, and the values of different groups and populations. The potential for this variety is created through a stratification of cinematic presentation.

Key words: cinematic, discourse, the modern Russian identity, the commercial cinema, art-house

Существуют различные точки зрения на соотношение понятий фильма, кинотекста, кинодискурса. В лингвистике последние подчас различаются на основании интерпретации кинотекста, близкой к его отождествлению со сценарием: «кинофильм является родовым понятием по отношению к понятию кинотекст. Кинофильм включает в себя неисчисляемое множество вербальных и невербальных компонентов, тогда как кинотекст сосредотачивается на языке и рассматривает элементы речи: интонацию, паузы и другие как второстепенные... лингвистическая система в кинотексте превалирует, тогда как нелингвистическая семиотическая система подробно рассматривается в кинодискурсе»¹. М. А. Ефремова дает более

¹ Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 1 (8) 2011. С. 136. См. также: Зайченко С. С. Некоторые особенности

«технологическое» определение: «кинотекст является особым видом текста, который целесообразно определять как связанное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцирован-

кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 4. С. 82–86; Пашкова С. А., Пантелеенко О. А. Средства вторичного текста, обеспечивающие перевод вербальных знаков в знаки другой семиотической системы (на материале фильма И. Анжело «Полковник Шабер» и режиссерского сценария к нему) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 3. С. 165–168; Федорова И. К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 1. С. 61–70.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

ного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями»².

Применительно к культурологии, культурной антропологии, социологии культуры нам представляется более логичным несколько иное наполнение понятий. Кинофильмом целесообразно именовать физически существующий феномен, который имеет собственное бытие, даже если «лежит на полке», будучи вообще недоступен зрителям. Кинотекстом тогда будет фильм в восприятии. Мы можем определить его, как инструментарий конструирования виртуального пространства взаимодействия авторского замысла и зрительского восприятия. Что касается дискурсов, во-первых, они всегда тематические, то есть в одном фильме может присутствовать несколько дискурсов, во-вторых, они никогда не замкнуты границами фильма. Интертекстуальностью обладает, конечно, и кинотекст, но там она более спонтанна. Анализ дискурса обращен к способам освоения некоего объекта; анализ кинотекста — к смысловому пространству фильма. Они во многих аспектах пересекаются, но обладают, при этом, очевидной самостоятельностью, будучи несводимы друг к другу.

Механизм возникновения «универсалистского» кино, адресованного не всем, разумеется, зрителям, но и отнюдь не единственной их категории, базируется на том, что социальная жизнь проста в своих, наиболее существенных для большинства людей, проявлениях. Экзистенциальная проблематика усложнена культурными формами, но тематические истоки ее остаются одинаковыми для человека и животных: рождение, смерть, наслаждение, страх, любовь, власть.

Действительная сложность начинается в пространствах науки, технологий (но они в принципе недоступны освоению художественными средствами) и, собственно, в сфере искусства, где достижима (но не обязательна) сложность очень высоких уровней. Эта, последняя, сложность, есть уже инструмент не освоения социальных реальностей, а конструирования новых, виртуальных. Фильм «Игры разума» можно назвать «сложным», но он, все равно, ни в малейшей степени не затрагивает существа работ Джона Нэша как математика; между тем, именно это для него, как любого профессионала, было основным³. Более того, опять-таки, практически любой профессионал находит смыслы своей жизни именно в пространстве работы.

Однако, снятый с такой позиции фильм обрел бы в мире лишь несколько десятков зрителей. Сражение героя с безумием (при всей условности происходящего) находит относительно массовую аудиторию. Демонстрация любовных коллизий могла бы вызвать еще более широкий интерес («любовная линия» в фильме есть, но она сознательно избавлена от напряжения, иное противоречило бы характеру героя). На самом деле, секрет популярности «Игр разума» прост: взята необычная судь-

ба, продемонстрированная в тех ее аспектах, которые вполне соотносимы с личным опытом (во всяком случае, на уровне восприятия ситуаций) достаточно широкой аудитории.

Взаимную несводимость языка кинотекста к языку художественной прозы, и наоборот, в полной мере демонстрирует судьба фильма В. Гинзбурга *Generation П*. Эта, безусловно, прекрасная режиссёрская и актёрская работа, имела успех у европейского, и, прежде всего, североамериканского, зрителя, но довольно прохладно была принята российской аудиторией. Можно сказать, конечно, что в России тексты В. Пелевина далеко не все понимают и принимают, однако у экранизаций судьбы несколько иные, нежели у художественных текстов. Показательны, в плане сравнения, попытки пересказать, языком кино романы братьев Стругацких («Пикник на обочине» («Сталкер»), «Трудно быть богом», «Обитаемый остров»). Эти опыты можно полагать зрительно-неуспешными, но только в отношении популярности оригинальных текстов в 70-е годы; сегодня А. и Б. Стругацких читают ничуть не больше, чем смотрят.

Ожидать от фильмов «по Пелевину» (равно как и «по Стругацким», хотя и в силу иных причин), что они соберут сегодня аудиторию, адекватную той, что была у положенных в основу книг, наивно. И средств изменить этот расклад нет. Из «Обитаемого острова» был сделан почти боевик, но кассовый фильм все равно не получился. И не может получиться в принципе.

Примечательно, что эта закономерность ощущается и зрителями, вернее, той их частью, которая склонна к рефлексии. «Экранизация Пелевина — дело предначертанно обречённое. Я не нахожу в этом смысла. Зачем?... Если то, что не показал Гинзбург, в десятки раз важнее того что было на экране... Совершенно не обязательно и даже губительное для тех, кто прочёл книгу»⁴. В самом деле, для человека, воспринимающего кинотекст как некий сиквел к литературному тексту, создать приемлемую экранизацию в принципе вряд ли возможно. Однако, как замечает А. Экслер, «как этот фильм будут воспринимать те, кто книгу не читал, — это еще большой вопрос. Я почитал отзывы, и там получилось, что многие зрители, не читавшие книгу Пелевина, фильм считают очень сумбурным и не особенно понимают, в чем там вообще суть. Так что похоже, что фильм является как бы видеоиллюстрацией к книге»⁵.

Такой вот парадокс. Читавшие не удовлетворены, формально, тем, что получилось не совсем по тексту (чем на самом деле, вопрос иной; полагаю, есть определенная группа читателей-зрителей, которой «угодить» невозможно, потому что у этих людей есть свой образ фильма, своя «внутренняя империя»). А для не читавших книгу фильм недостаточно прозрачен (впрочем, это, скорее всего, не так; просто люди, вообще не склонные разбираться в сложных языках, не важно, кино или книги, Пелевина читать не стали, а в кино сходили, потому что, вроде, модно, но понять увиденное труда себе не дали).

По сути, на это обращает внимание и С. Степнова: «Неповторимый пелевинский стиль — длинные рассуждения на отвлеченные темы — невозможно полностью сохранить в ки-

² Ефремова М. А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика: На материале кинотекстов советской культуры. Дисс... канд. филолог. наук. Волгоград, 2004. С. 12.

³ «Игры разума» (A Beautiful Mind), биографическая драма Рона Ховарда о жизни Джона Форбса Нэша, лауреата Нобелевской премии по экономике, по одноимённой книге С. Назар (в 1998 году была номинирована на Пулитцеровскую премию). Сценарий написан Акивой Голдсманом. Премьера фильма состоялась 21 декабря 2001.

⁴ Ksaradas. Когнитивный диссонанс страны // КиноПоиск. 24 марта 2012 <http://www.kinopoisk.ru/level/1/film/104893/sr/1/>

⁵ Экслер А. Постмодернистский псевдореализм *Generation П* // Exler.ru. <http://exler.ru/films/17-05-2011.htm>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

нокартине... С точки зрения человека, который не читает Пелевина именно потому, что не любит игру ума ради игры ума, в данном случае создатели киноверсии *Generation П* сделали все возможное и кое-что невозможное, чтобы сохранить своеобразие авторского замысла, при этом пересказав его языком, понятным для всех, а не только для продвинутых эстетов»⁶. Аналогично и суждение Г. Лиговского: «кино, все-таки, не для всех»⁷.

У кино, как и у литературы, есть свои, преходящие, принадлежащие эпохе стандарты. Если оценивать парадигмы, имевшие успех в различные периоды, с точки зрения уровня интеллектуальности, очевидно отсутствие какого-то однозначного тренда. Нельзя сказать, будто зритель становится менее, или, напротив, более, восприимчив к интеллектуальному кино. Кассовыми (впрочем, само это понятие отнюдь неоднозначно), в разное время становились нуар, неореализм; в СССР массовый зритель был у фильмов, вполне претендующих на звание «сложных», причем это не говорит о том, будто советский зритель вообще был высокоинтеллектуален. В определенном смысле киноиндустрия может, до известных пределов, задавать параметры мэйнстрима. Она не вольна, конечно, «скормить» зрителю вообще все, что угодно, но может «приучать» его к используемым киноязыкам.

Возвращаясь к *Generation П*, отметим, что действительно массового зрителя в России этот фильм иметь не мог. Дело, однако, не в том, что «фильму не хватает правильной адаптации под массового зрителя, экранизация Пелевина оказалась просто экранизацией Пелевина... чтобы посмотреть крепкий российский шедевр о девяностых в сопровождении лучшей рок-музыки нашей страны, куда проще пересмотреть дилогию «Брат», которую и в данном фильме не забыли упомянуть. *Generation П* же получился чересчур специфическим и авторским, при всей его обертке для большой аудитории. Это не жанровый фильм, это артхаус-бред, пытающийся выбиться в массы и, отчасти, зомбировать людей своими весьма смехотворными, необоснованными и даже толком не раскрытыми идеями... Могло, в принципе, быть еще более психоделично, но тогда и аудитория картины резко бы уменьшилась»⁸. У кассового успеха несколько иные причины.

Естественно, что определенная часть фанатов В. Пелевина готова позитивно принять почти любую экранизацию (как еще одно прикосновение к любимым текстам, причем не слишком-то и важно, как оно выглядит), а другая часть любую (или почти любую) экранизацию примет, как кощунственное искажение оригинала. К этому следует добавить, что фанатов, вообще-то, не слишком много. Кроме того, есть люди, которые В. Пелевина принципиально не приемлют.

И, наконец, имя В. Пелевина, все-таки, на слуху. Далеко не все, кто о нем слышал, читали его книги, но фильм по его книге воспринимается, как экранизация, то есть не обладает, изначально, той свободой, какую имел бы в диалоге с аудиторией,

фильм, снятый по неизвестному произведению, или сценарий которого вообще не имел бы литературного прототипа.

Однако, кроме всего сказанного, есть еще один существенный контекст, выделенный, в частности, и на «закрытом показе» у А. Гордона 18 февраля 2012 года. *Generation П* — фильм «о девяностых годах», и, как таковой, неизбежно интегрируется в дискурсы «лихих девяностых, или времени надежд», используя штамп «Эха Москвы». И вот эта-то дискуссия позволяет наглядно увидеть одно из основополагающих различий кинотекста и текста книжного. При этом, ключевым понятием для осмысления этого различия оказывается дискурс. Как полагает Н. Сарана, «если более или менее точно перенести на экран сюжет одноименной книги Виктора Пелевина у создателей фильма получилось, то уловить и показать идею книги для Виктора Гинзбурга и его команды оказалось сложнее»⁹.

Однако, интенсивное обсуждение фильма в критике артикулирует, прежде всего, «дискурс девяностых годов». При этом критиками выражается и собственное отношение к этому дискурсу, как правилу, негативное: «не только фильм в итоге выглядит жутко устаревшим, но и сам роман в его основании хочется перечитать свежим взглядом, а вдруг он тоже?»¹⁰ «Виктор Гинзбург взял книгу Пелевина и аккуратненько экранизировал написанные там буквы... С виду придаться не к чему, но начинаешь глядеть на экран и, хочешь не хочешь, славливаешь ощущение какой-то неуместности происходящего. Для нас — актуально живущих во втором десятилетии последнего века — все это не то, чтобы не близко, это просто не самое важное в тех пережитых девяностых»¹¹.

Спор о том, считать фильм *Generation П* энциклопедией русской жизни, или «ложью, один к одному адекватной лжи книги В. Пелевина», как прозвучало на «закрытом показе», на первый взгляд, смысла не имеет. У всех, кто их пережил, свои девяностые; а пройдет еще лет десять, и появится поколение, в чьей сознательной жизни их не было вовсе, но образ девяностых будет и у них, и уж каким он получится, меньше всего зависит от того, каким на самом деле было это время.

Но дело-то в том, что книга — не о девяностых годах, и В. Пелевин не этнограф (как нельзя его называть энтомологом, потому как написал «Жизнь насекомых»). Москва Вавилена Татарского не более реальна, чем Москва сэра Макса, придуманного Светланой Мартынич. Герои Пелевина, как и он сам, не умещаются в нашей трехмерной реальности, им не хватает в ней измерений. *Generation П*, в этом плане, самая прозрачная книга. Занимающие в ней весомое место фрагменты «псевдонаучных трактатов» о PR выполняют вполне определенную функцию. Дело, разумеется, не в содержании этих текстов, приписываемых духу Че Гевары, оно абсурдно, а в формирующейся позиции наблюдателя. Посмотреть на реальность глазами исследователя (или, как, у Стругацких, глазами прогрессора) — значит, этой реальности не принадлежать. Наука, как и искусство, неизбежно выводят нас в запредельность, заставляют проделать опера-

⁶ Степнова С. Грибы, 'мерседес' и весна // Ruskino.ru. <http://ruskino.ru/review/424>

⁷ Лиговский Г. *Generation П* // Tramvision.ru. <http://www.tramvision.ru/recensia/2011/gp.htm>

⁸ Soundwave. Теория заговора // Startnovosti.ru. <http://startnovosti.ru/index.php?newsid=2405>

⁹ Сарана Н. Как я прочел Пелевина (*Generation П*) // Kinonews.ru. http://www.kinonews.ru/article_13502/

¹⁰ Корнеев Р. Нет пути // Kinokadr.ru. <http://www.kinokadr.ru/articles/2011/04/15/generationp.shtml>

¹¹ Саблин Д. Аккуратный зиккупат // SQD.ru. http://sqd.ru/movies/generation_p



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

цию, визуализированную в одном из рассказов Н. Геймана, поиграть измерениями мира так, чтобы выйти из него.

Разумеется, здесь очень близка и грань безумия; именно это знание заключено в строчке А. Пушкина «не дай мне Бог сойти с ума». Игры разума не безобидны. Но без них бытие сводится к бессмыслице. Землеройка вынуждена постоянно разыскивать себе корм, потому что съедает в день почти столько, сколько сама весит, таков у нее обмен веществ; люди до неолитической революции кочевали по планете в поисках пищи, а после — из года в год, сеяли, убирали урожай, снова сеяли, снова убирали, и так, покуда не освободит смерть. Гонка потребления не придумана маркетологами двадцатого столетия, она была всегда, изменились лишь формы. И для думающего человека сведение жизни к интеграции в систему должно быть мучительно. Эскапизм, в форме попыток понять внутренний механизм устройства общества, или способность увидеть его совсем под иным углом зрения, оказывается почти неизбежной стратегией, на то он и выход, пусть, чаще всего, в никуда. «Пелевин, рисуя портрет сбрендившей реальности, почитал одинаково абсурдными и её саму, и всяческие попытки запертых в ней людишек пробить её оболочку и постичь её сакральный смысл, пользуясь для этого вздором вроде сушеных мухоморов или купленной в эзотерическом ларьке в переулке спиритической доской»¹².

Но фильм (исключая, само собой, мультипликацию) предполагает актеров. Можно сколько угодно говорить о режиссёрском кино, решающей роли замысла, можно называть актеров материалом. Ни одна из многочисленных попыток вывести на экран ангелов или сатану, пришельцев или роботов, не закончилась действительным успехом. Там, где получалось, выходило, на самом деле, другое; на экране появлялась некая овеществленная сторона человеческой природы, символ. Люди могут играть только людей.

Однако, актер в роли, по определению, не может быть отстранен от реальности настолько, насколько это требуется от героев В. Пелевина. Писатель может так думать и чувствовать, режиссер тоже, потому что их рабочие реальности виртуальны. Актер работает в реальном пространстве. Попытки «изобразить виртуальность» порождают лишь фарс, впрочем, иногда кассово-успешный. Но в случае *Generation II* и это бы не прошло, потому что пространство книги (и фильма) — это не «нутро» компьютера, а вполне реальная Москва, только увиденная глазами человека, способного войти в заброшенное здание недостроенной радиолокационной станции, как в вавилонскую башню, а, вернее, неспособного видеть вокруг себя только «бабло».

Сыграть-то такого человека можно, но сохранить при этом контакт со зрителем — задача почти невыполнимая. Книжный текст читатель достраивает сам, а зритель, в любом случае, что-то видит, экран пустым быть не может (затемнение — тоже кадр, который может быть прочитан). И он вполне может ограничиться видением той части режиссёрского замысла, которая ему доступнее на данный момент.

Именно поэтому в фильме одним из ключевых для концовки становится эпизод, создающий гипертекстовую связь с дру-

гим пелевинским текстом, «Священной книгой оборотня». Но в «Поколении пепси» не случайно тот самый пес предстает виртуальным образом, по сути, таким же, как богиня Иштар (тоже ведь весьма далекая не только от той, которую знали шумеры, но даже от примерещившейся в «вавилонском цикле» Е. Хаецкой¹³ (как и, в ином аспекте, в *Gates Of Ishtar* Франка Дювала¹⁴); здесь, скорее, уместна аллюзия к тексту «Мельницы»¹⁵). И не потому, что эта метафора была бы слишком ранней, а в силу самого характера текста.

Generation II — книга очень «внутренняя». Это текст, во многом близкий, не по форме, по сути, традиционным литературным «исповедям», начиная от августиновской; воплощение саморефлексии, прежде всего. Книга о том, как человек всматривается в мир вокруг, пытаясь его понять. Не подчинить себе, не встроиться поудобнее, а именно понять. Осмысление здесь становится ценностью. А все это, как раз, относится к числу того, что языком кино едва ли передается. «Пелевинские книги — не совсем литература, и то, что при переносе Пелевина на экран Гинзбург получает не совсем кино, а скорее адекватный материал телеспектакль, вовсе не напрягает... К середине фильма, однако же, рыхлый первоисточник погрывает под собой фильм. С какого-то момента проговаривать все становится невозможно, и какие-то ключевые слова просто проваливаются в щели сценария»¹⁶.

Показать-то, каким предстает мир перед героем, можно, хоть с нисходящей по ступеням зиккурата богини Иштар, хоть с разборками бандюков. Но передать уникальный, по сути, опыт индивидуального восприятия намного сложнее. Поэтому и «виснет» сцена с грибочками; мы видим рефракцию пейзажа, не более, только вряд ли к этому сводятся ощущения человека, покушавшего мухоморов.

А, между прочим, метафора «грибочков» имеет ключевое значение. Они — парафраз идеологии, любой вообще, как конструируемого наваждения. И, опять-таки, потому что кино культивирует отстраненность, позволяет зрителю увидеть мир глазами героя, но не почувствовать, как жмут тому башмаки, неясна очевидность связи сцены с мухоморами и «заказа на идеологию» от бандюка Вовчика¹⁷. Но связь безусловна: «... как

¹³ Для Е. Хаецкой Иштар выступает в роли не символа даже, а пространственно-временного маркера (что, впрочем, вполне объясняется спецификой данного текста; о Св. Доминике она пишет совсем в ином ключе): «Все трое проходили по разделу «экономические самоубийства». Один писал, что не может жить при забитом окне, поскольку нуждается еженощном созерцании звезды Иштар. «Не перенести беззвездной муки», писал он словами древнего (еще допотопного) поэта. («Человек по имени беда»). «День Иштар был посвящен у нас непосредственно уходу за ж...й» («Вавилон-2003»). «Я моргнул и увидел танки, разбивающие синий изрезец Дороги Иштар». («Обретение Энкиду»).

¹⁴ Композиция из альбома *Love Me, Love*, очень прозрачная: это на самом деле, взгляд на ворота Иштар, едва ли туриста, но уж точно, не паломника. Кстати, есть шведская группа с этим названием, стиль которой определяется как *Melodic Death*, но это уже совсем другая история.

¹⁵ Песня фолк-рок-группы «Мельница» (основана 15 октября 1999 года) «Богиня Иштар, храни мой костер» 2002 года, Проект Археология, диск 1, текст Наталья О'Шей.

¹⁶ Фаворов П. Не в меру тщательная экранизация Пелевина // *afisha.ru* <http://www.afisha.ru/personalpage/191689/review/370930/>

¹⁷ Совсем прозрачной связь становится, когда мы смотрим на книги Пелевина так, как на них и надо смотреть, как на метатекст, и прово-

¹² Мезенов С. *Generation II* // *NewsLab.ru*. <http://newslab.ru/print/376434>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

грибы после дождя или, как Татарский написал в одной концепции, гробы после вождя. А вождь наконец-то покидал насиженную Россию. Его статуи увозили за город на военных грузовиках (говорили, что какой-то полковник придумал переплавлять их на цветной металл и много заработал, пока не грохнули), но на смену приходила только серая страшноватость, в которой душа советского типа быстро догнивала и проваливалась внутрь самой себя. Газеты уверяли, что в этой страшноватости давно живет весь мир и оттого в нем так много вещей и денег, а понять это мешает только «советская ментальность»¹⁸. Душа советского типа, не любая душа. И потому, когда Татарский попытался выполнить заказ, «с ужасом понял, что ничего, абсолютно ничего не приходит в голову». Прийти и не могло, потому что ложна сама бандитская посылка: «за каждым бабками на самом деле стоит какая-то национальная идея». Идентичность (Вовчик, между прочим, хоть и запнувшись, слово это выговаривает-таки, потому как без него — никуда) не создается по заказу криэйторами. Она выкристаллизовывается миллионами социальных взаимодействий в структурах повседневности; государственная идеология может лишь подстроиться под ноты этой идентичности, чтобы завоевать массы. Но как бы ни мимикрировала идеология под национальную идентичность, рано или поздно, происходит отторжение. В книге оно предельно ясно выражено в эпизоде с таксистом, которого Татарский спрашивает про национальную идею: «на счет идеи этой я тебе прямо скажу — хрен его знает. Мне бы на бензин заработать да на хань. А там... лишь бы лично меня мордой об стол не били».

Само собой, мир без идеологии тоже отнюдь не царство свободы; художник, возможно, свою зависимость от инструментов манипуляции ощущает даже острее (во всяком случае, для Константина Леонтьева было так). Свобода, вообще говоря — всего лишь субъективное ощущение. Можно перебиваться случайными копейками; панически бояться КГБ; говорить, что думаешь, только приятелям на кухне; читать Набокова с почти неразличимой самиздатской пятой распечатки, но чувствовать себя свободным. Возможно, *Generation II* — книга об умершем в успешном криэйторе художнике. Язык кино все это может выразить, и легкий оттенок неуверенности, тоже. Но это, почти наверняка, будет язык «кино не для всех».

Отсюда и трактовка в критике концовки фильма, как «непонятной». Совпадения жизненных горизонтов зрителя и режиссера не происходит, и череда клонов героя проходит мимо камеры неведомо куда. Собственно, так вполне может случиться и с читателем В. Пелевина, но фильтрация, в этом случае, проходит более жестко. По большинству его книг может быть снят, почти наверняка, только артхаус.

Но при этом происходит неполное наложение аудиторий: Пелевин воспринимается, все же, как относительно популярный автор, и естественно снимать по его текстам кино, отнюдь не предназначенное «не для всех». *Generation II* — возможно, самое блестящее, но при этом не самое киногеничное произведение Виктора Пелевина, который, не будучи Стивеном Кингом, в процессе написания романа наверняка не в первую оче-

редь думает о технических возможностях переноса на широкий экран придуманных им образов»¹⁹.

На деле, зрительская и читательская аудитории просто разномасштабны. Миллионные тиражи бестселлеров не должны вводить в заблуждение: в среднем, у типового фильма значительно больше зрителей, чем у типовой книги читателей. И на это есть элементарные экономические причины: фильм дороже в изготовлении, а окупаться должно все (желательно, еще и приносить прибыль). Первый показ в России телеканалом ОРТ в конце 1996 года фильма Дж. Джармуша «Мертвец» комментировался, как нечто из ряда вон выходящее, «пляски шаманов во Дворце съездов», но, при всей эстетической сложности, он содержит в себе несколько пластов восприятия, часть которых вполне доступна значительной аудитории. В конце концов, кто-то может увидеть просто несколько затянутый, не темповый, вестерн, не говоря уже о чисто этнографическом плане. То, что все это к замыслу автора имеет мало отношения, не важно; важен результат, который налицо, в смысле, в кассе.

Говоря иными словами, книга с тиражом 10000 экземпляров — явление вполне типичное и не вызывающее недоумения; фильм с таким количеством зрителей — это провал. У В. Пелевина тиражи побольше, но и из его читателей аудитории кассового фильма не составишь. Однако, это люди, от которых кое-что зависит, то, что называется «продвинутые». И снять кино для них хочется. Только, в то же время, хочется еще, чтобы его съемки окупались.

Экранизировать В. Пелевина — дело рискованное. В какой-то мере, эта ситуация созвучна тому, что говорит Леонид Парфенов относительно «закрытости» Пелевина от журналистов: «Текст есть, поставлена точка. А иначе придется неизбежно упрощать, идя на поводу у интервьюера. Поэтому он и отказался от интервью»²⁰. Но идея Гинзбурга у Пелевина получила поддержку. Возможно, как проба: вопреки мнению С. Синякова, *Generation II* среди книг В. Пелевина в наибольшей степени «подходит» для экранизации. И потому ее воплощение на экране представляет собой случай, позволяющий говорить о социокультурных различиях языка художественной прозы и киноязыка.

Кинотекст, по своей природе, вовсе не представляет феномена, потенциально более «массовидного», чем текст литературный. Парадигма «самого важного из искусств» (то есть, самого массового), есть прямой результат индоктринации идеологических максим, включающих установку на использование кино в качестве инструмента для решения задач, связанных с политической мобилизацией. Потенциальная открытость кинотекста для множества прочтений, вплоть до обращения к идеологемам, выше, чем у литературного текста. Но крайним обеднением будет артикуляция, из спектра возможных прочтений, лишь тех, что позволяют использовать кино в качестве инструмента идеологической обработки масс.

Судьба фильма *Generation II* во многом, конечно, определяется тем, что это — экранизация. Элементарная добросовестность требует сопоставить сделанные в связи с ним выводы с

дим аллюзию к эпизоду из «Чапаев и пустота», где Володин угощает грибочками свою «крышу», охраняющих его бандюков.

¹⁸ Пелевин В. *Generation II*. М., Эксмо, 2004. С. 36.

¹⁹ Синяков С. Новый Вавилон // *Gazeta.ru*. http://www.gazeta.ru/culture/2011/04/13/a_3583093.shtml

²⁰ Из книги «Пелевин и поколение пустоты» // *SotStrana*. Thu, 08 Mar 2012 18:56:21 GMT <http://skorkin-k.livejournal.com/1157430.html>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

практиками интерпретаций других лент. Первая из них — «Елена» Звягинцева. Этот фильм получил хорошую прессу, причем абсолютное большинство рецензентов сходится на том, что мы имеем дело с художественным явлением, отразившим нечто существенное в нашей жизни. Вопрос только в том, что именно.

Популярность попыток прочитать «Елену» как социальную драму, мне представляется, объясняется просто. Фильм этот вообще говоря, не для максимально широкой аудитории. А те, кому он в принципе может быть интересен, не чужды практик использования различных каналов информации о кино. И для них не тайна история сценария. А поскольку этот самый сценарий предполагался к реализации не на российском материале, стало быть, должен содержать в себе некие универсальные, во всяком случае, для стран европейской культуры, архетипы.

Оставляем в стороне вопрос о том, насколько адекватны восприятию современной английской, французской, американской публики могут быть конструкты, находящиеся, в общем-то, прямые соответствия в текстах писателей второй половины XIX века. Французское кино и телевидение предприняло, за последние два десятилетия, целый ряд попыток актуализации текстов Стендаля, Мопассана, но это именно постмодернистское прочтение классики. Еще в большей степени сказанное применимо к британским экранизациям классического наследия. Между тем, сама по себе идея показать социальный конфликт именно как воспринимаемую без иронии и подтекстов драму, принадлежит эстетике позапрошлого века. Но обсуждение этих аспектов темы смысла не имеет, поскольку имевшаяся у А. Звягинцева возможность не реализована, фильм снят о России. Мы видим то, что видим — а это никак не противостояние богатых и бедных.

Мне представляется, что в суждениях, артикулирующих «социальность» фильма, больше авторской позиции (позиции авторов комментариев), нежели объективной интерпретации самого кинотекста. «Кто-то уже зачислил Звягинцева по ведомству абстрактного метафизического кино, но тут режиссер предстал одновременно и острым социологом. Ни в каком другом российском фильме мы не видели такого выразительного контраста, реального взрывного антагонизма двух миров»²¹, пишет А. Плахов.

Для такого рода социального прочтения в фильме не хватает многого. Прежде всего, хоть сколько нибудь явных противоречий между сторонами конфликта. Герои «Елены» не находят взаимопонимания, по сути, лишь по одному вопросу, связанному с судьбами детей главных персонажей. Во всем остальном расхождений нет. Главная героиня вовсе не чувствует себя уютно в жилище «богачей» — без напряжения исполняет роль хозяйки, по сути, вполне органически вписывается в среду, мы не видим ни одного диссонанса, который маркировал бы ее чуждость этому миру. Более того, никаких трудностей с адаптацией не испытывают и ее бедные родственники, переехав в тот же дом. Без оханья и восхищенных воплей, как тут все и было, накрывают себе чай, разживаются орешками к пиву, смотрят идиотское телешоу по громадной «плазме». Ни единый кадр не заставляет нас вспомнить душераздирающие повествования о

босьяках из рассказов М. Горького, Дж. Лондона, О. Генри, или, хотя бы, игру в контрасты «Принца и нищего» М. Твена. Эта история о другом.

На самом деле, кинотекст, который мы пытаемся прочитать, удивительно прозрачен. Он очищен ото всего лишнего, почти до пуризма. В отношениях героев нет ни единой шероховатости, которая позволила бы нам найти то, чего, на самом деле, нет. Полностью отсутствуют пресловутые любовные треугольники, и на фоне этого название выглядит нарочитым. Да, конечно, Елена — всего лишь имя; в жизни такое дают сплошь и рядом, с этим именем становятся учительками, киоскершами, уборщицами. Но так в жизни, у текста свои законы, законы интертекстуальности, и имя Елена неизбежно отсылает, прежде всего, к строкам: «бессонница, Гомер, тугие паруса; я список кораблей прочел до середины...»²² Эту ложную ассоциацию А. Звягинцев разрушает беспощадно. Его Елена — давно бабушка, полновата, разбивать сердца никак не стремится. Но и супруг ее, как ни странно, не ищет приключений на стороне. Единожды, в спортзале, провожает, оценивающим, не тоскливым, или жадным, взглядом, красивую женщину — и ничего из этого не следует.

Не будем пытаться инвентаризировать потенциальные возможности для конфликтов, которых в любой семье может быть бесчисленное множество, это ведь только счастливы все одинаковому, да и то с точки зрения графа Толстого. Все эти возможности в «Елене» не то, чтобы уходят на наших глазах, они зачали задолго до того, как мы пришли к экрану. И остается только одно. Елена привязана (именно, привязана) к своему сыну и его семье; ее муж — к своей дочери.

Вообще-то, по жизни, конфликт и здесь необязателен, в том смысле, что разумные люди от таких не умирают. Денег в семье, судя по всему, хватило бы на всех. И до крайности доходят не актеры драмы, актанты. Затаенная, глухая, не прорывающаяся в слова, ненависть, приводящая, в конечном счете, к тому же самому, к чему приводят макбетовские страсти (даже, по Шекспиру ли, по Лескову, не важно сейчас), порождена отнюдь не завистью к чужим деньгам, или стремлением эти самые деньги заставить от тех, кто на них покушается. Иным.

И здесь стоит провести очевидную, абсолютно, параллель между «Еленой» и фильмом бесконечно далекого, уже, 1989 года. Это «Любовь с привилегиями» (в двухсерийной телевизионной версии, «Городские подробности») В. Кучинского, Э. Брагинского, В. Черных, с Вячеславом Тихоновым и Любовью Полищук в главных ролях. Время очищает этот фильм от весьма наивной политики, оставляя главное. А главное становится очевидным, если мы проведем еще одну параллель. Год спустя, в 1990, Garry Marshall снимает фильм по мотивам (весьма вольно трактуемым) пьесы Б. Шоу «Пигмалион». Фильм этот в России стал культовым²³ — «Красотка» (Pretty Woman), с Джулией Робертс и Ричардом Гиром (а ведь могли быть Аль Пачино с Вайноной Райдер, и как трудно себе это сегодня представить).

²¹ Плахов А. Новая русская трагедия // Kommersant.ru. <http://kommersant.ru/doc/1773096?themeid=102>

²² Мандельштам О. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» стихотворение 1915 из первого сборника Мандельштама «Камень». «Когда бы не Елена, Что Троя вам одна, ахейские мужи?»

²³ Титов С. Ричард Гир снялся в «Красотке», посмотрев «Интердевочку»? // Комсомольская правда. 2011. 17 марта.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

Две истории, об одном и том же, как раз про социальное неравенство. Только в одной из них пропасть между успешным бизнесменом и уличной проституткой оказывается вполне преодолимой, в другой пенсионер союзного значения и сотрудница привилегированного санатория так и не могут через нее перешагнуть. Не Сталин тому виной, героиня Л. Полищук, скорее, ищет себе разумную причину для разрыва, и находит в поставленной герою В. Тихонова полвека назад подписи. Прощают люди и не такие вещи, довольно вспомнить хоть «Ночного портье» Л. Кавани. Прощают, когда хотят простить; она хочет другого. Хочет потому, что чувствует неспособность бывшего предсовмина стать с ней на равных. Он куда ближе к Пигмалиону, чем герой Р. Гира, тот как раз принимает женщину такой, какая она есть, не принимая же всерьез «проблему» правильного использования ножей и вилок. А вот для героя В. Тихонова женщина — материал, из которого надо сделать то, что *положено*. Именно положено, а не хочется ему этого, в том и проблема. И это та самая проблема, которой нет у героя «Елены».

При всем очевидном сходстве ситуации, между отношением с миром этих двух людей есть существенная разница. Экспредсовмина следует не им установленным правилам. Он знает, сколько раз в месяц может пользоваться персональной машиной, и не задумывается, правильно это или нет. Герой Андрея Смирнова, если и был когда-то таким же холопом, то — перестал. Но, утвердившись в своем праве быть самим собой, он не признает такого права за другими. Точнее, уверен, что такое право не принадлежит человеку изначально, а должно быть завоевано. Жизненная позиция, часто свойственная «успешным» людям, неизбежно приводящая их либо к необходимости поступать принципами, либо к очень тяжелым конфликтам. Так оно и происходит: наш герой, как несложно понять из его разговора с дочерью, пытался «научить ее жить», потерпел неудачу, и смирился с этим, потому что побоялся потерять совсем. Но чужих-то детей и внуков он потерять не боится, и потому может позволить себе подписывать им, как жить. Вот, собственно, и все, больше ничего не надо; здесь уже заложена его смерть.

Стоит прислушаться к суждению Д. Саблина: «Звягинцев строит финал своего фильма не с точки зрения справедливости учительницы начальных классов, но с точки зрения справедливости другого рода: он дает своим героям свободу, они еще могут измениться, имеют шанс повзрослеть, имеют шанс стать счастливыми сами»²⁴. Концовку пока просто отметим, как спорную, к ней мы еще вернемся, в связи с другим фильмом; а вот что касается неоднозначности справедливости, тут, по-моему, заключена самая суть.

Опять-таки, не о свободе речь; довольно наивно это звучит, если вспомнить ряд кадров, в которых предстают сама Елена, ее сын со всем своим семейством. Спроси их, свободными ли себя чувствуют, не поймут, о чем речь. Вот что денег не хватает, понятно; что в Москве жить лучше, чем на задворках, тоже (хотя, вопрос: а они хоть как-нибудь используют преимущества московской жизни?). Но свобода — понятие, явно не входящее в круг их обиходных. Это так же очевидно, как наивность противопоставлений мужа Елены и его убийц, по линии «ответственность-безответственность».

Как пишет В. Матизен, «в картине сталкиваются две непримиримые жизненные позиции — захребетничества и опоры на себя»²⁵. Это кем же надо быть, чтобы всерьез заявить, будто у нас богатые, сплошь, стали такими, потому что талантливые и трудолюбивые, а бедняки прозябают по причине собственной лени? Если, конечно, не знать (не хотеть знать!) вовсе ни про «крыши», ни про откаты, ни про залоговые аукционы... Но и противоположная, «классово-выдержанная», точка зрения, согласно которой священная борьба против эксплуататоров всегда оправдана, для русского человека сегодня звучит то ли идиотизмом, то ли издевательством, то ли и тем, и другим, сразу.

А вот к «справедливости другого рода» стоит прислушаться. Справедливости, требующей понять и дочь елениного «олигарха», не желающую вовсе искать какого-то места в жизни, потому что ей довольно — не жить так, как отец; и Елену, готовую любой ценой откосить внука от армии, потому как не хочет, чтобы с ним там сделали то, что делается со многими призывниками; и человека, чьей смертью все эти справедливости оплачиваются, потому как и он, вообще-то, имеет право жить. Потому что общество, собственно, для того только и имеет право существовать, чтобы согласовывать право на жизнь всех, какими бы разными они ни были. А общество, которое мы видим на экране, этого не только не делает, но и не собирается делать.

И все же, ничего от древнегреческой трагедии, кроме имени, здесь нет. Можно согласиться, что «относить Елену к категории «социальных фильмов» не стоит, ибо в первую очередь это фильм о женщине, которая из любви к родным совершает страшное преступление против близкого человека, а во вторую — произведение настоящего искусства»²⁶. Но это объективная сторона. На уровень субъектности она не выведена. В Елене нет ничего макбетовского; если она и ощущает прописанную выше коллизию, то абсолютно ничем не дает зрителям это заметить. Можно, конечно, ужаснуться подобной черствости, даже узреть именно в ней трагедийность фильма, как отражения нашей реальности. Оснований для этого никаких. «Сеять и жать» характеры да поступки можно только в книжках и фильмах. На деле, люди в абсолютном большинстве случаев поступают так, как диктуют обстоятельства. Поведение героев «Елены» лишь кажется спонтанным. Но сын героини бездумно рождает детей, не будучи уверен, что найдет, чем их прокормить, а внук бросается в бессмысленные драки, потому, что жизнь не предлагает им никаких других паттернов. Конечно, и на помойках, вроде той, на которой они живут, рождаются поэты, художники, а уж рок-звезды, безусловно. Но это — не правило. Фильм Звягинцева социален постольку, поскольку содержит диагноз нашей современной жизни, как не приспособленной для формирования лучших человеческих качеств; жизни, в которой шанс на выживание есть лишь у тех, кто сумеет прибиться к элите. За счет других.

А теперь — простой вопрос: стоит ли эта очевидность, не будь кроме нее ничего, потраченной пленки? Не в этом суть, и нельзя согласиться с тезисом: «режиссер порой тратит слиш-

²⁵ Матизен В. Мать (о фильме «Елена») // Cinematheque.ru. <http://www.cinematheque.ru/post/145473>

²⁶ Там же.

²⁴ Саблин Д. Елена // Sqd.ru. <http://sqd.ru/movies/drama/elena>



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

ком много пленки, дабы показать то, что уже понятно»²⁷. Та самая ворона в первых кадрах, из которой делают символ чуть ли не «нашествия черни» (знал бы владетель Валгаллы, Один, что его избраннику отказали в аристократичности!), есть просто птица, которые, слава Богу, не перевелись ни в жизни, ни в кино. Почему герои «Твин Пикс» заказывают в кафе вишневый пирог? В этом нет никакой философской подоплеки; это просто пирог, как ворона — просто ворона. Суть именно в том, что чувствует человек, под взглядом которого сейчас она прихорашивается, чиста перышки; в его уникальном жизненном горизонте, прикоснуться к которому мы можем, лишь когда наш взгляд останавливается на том же, на чем и его, будь то птица или кусок пирога. Как писал М. Мамардашвили, нельзя понять другого; можно научиться его понимать, лишь вместе с ним постигая что-то иное.

В кино должны быть банальные истины, потому что иначе их место займет ложь. Но снимать кино ради пропаганды этих истин — оскорбление искусства, способного красть у Вечности жизненные миры. Потому нельзя не согласиться с позицией А. Логачева: ««Елена» — фильм не для широкой публики, впрочем, как и все творчество Андрея Звягинцева, который становится классиком жанра российского арт-хауса уже при жизни»²⁸. Это не снобизм, простая констатация факта культурной жизни.

Особые отношения фильма с исходным текстом характерны и для «Одноклассников»²⁹. Эта лента началась со сценария, написанного, однако, без четкой ориентации на воплощение. Вряд ли Софья Карпунина наперед знала, что маэстро бросит все дела, чтобы воплотить ее фантазии. Можно сказать, писала текст, судьба которого была неясна. Потому есть некое лукавство в суждениях С. Альпериной «Любая попытка пересказать фильм «Одноклассники» обернется провалом»³⁰. Если бы любая, так сценарий не привлек бы внимания С. Соловьева, и фильма не было вовсе. Такая вот телеология. Но, конечно, то, что фильм рожден из сценария, вовсе не значит, будто его можно обратно в сценарий вернуть. Это как с живым существом из класса млекопитающих: всякое, когда-то, было зачато, потом рождено, и процесс это необратимый.

Но текст есть, прочесть его можно, и сама С. Альперина успешно это делает, о чем свидетельствует ее вывод: «Для меня Сергей Соловьев в своем творчестве всегда был загадкой. Посмотришь на него в жизни, послушаешь, как он говорит, и кажется, что все в нем понятно и просто. Обычный земной человек, каких много... Откуда же в его картинах прорывается некий потусторонний сюрреализм, объемные художественные образы, нечто от мира хиппи? В них отслеживается связь нескольких поколений, причем не всегда понимаешь, какое из них старшее»³¹.

Не у всех, впрочем, в критическом сообществе возникло желание прочесть то, что не написано большими буквами на

лбу. Так и возникают суждения: «невероятно достоверная история о современной российской жизни превратилась совсем в иную — тоже яркую и интересную, но не имеющую отношения к реальности. Очень жаль, что так вышло»³², «во-первых, непонятно, для кого этот фильм. Во-вторых, непонятно, о чем он... материалистам история напоминает мусорку, а одухотворенным личностям — медленное опьянение: сначала все понятно, потом понятно более-менее, а после кто-куда-зачем-откуда — уже не важно»³³.

Разнообразие оценок выявилось и в ходе обсуждения на «закрытом показе» у А. Гордона. Тем участникам обсуждения, которые утверждали, будто не узнают в фильме поколение, страну, эпоху, на самом деле, просто не хватило на экране жесткости, хамства, чернухи, как неотъемлемых примет жизни, без которых ее художественное отображение представляется искажающим перспективу. На самом деле, это лишь вопрос соловьевской эстетики. Про зло он знает, иначе бы не снимал фильм, в котором мир за окнами настолько античеловечен, что единственный выход — вскрыть себе вены.

Собственно, именно игра в непонимание и вызвала на обсуждении резкую реакцию С. Соловьева, жестко (вполне в духе своей героини) высказавшего, что думает по поводу наличия или отсутствия в фильме мотивации поведения героев. Мотивируется аутизм, суицид, побег (сначала в Петербург, потом в Гоа, потом во внутреннюю Монголию), предельно просто, взглядом в окно, за которым лежит бездушный, жестокий, лишенный надежды, мир. «Брошенный Богом», как безупречно точно сказано в песне «Машины времени»³⁴. И нет никакой нужды этот мир показывать, он — очевидность, «не замечать» которой могут лишь люди, озабоченные, исключительно, тем, кому оставить наворованные сталелитейные заводы.

Один час 38 минут 56 секунд без насилия, почти без крови (запястья-то поцарапаны), без хамства, представляются нашим современникам чем-то нереальным, и в этом — безоговорочный приговор миру, в котором мы живем. Такой мир не имеет права на существование.

А право на достоверность, между прочим, у этой «лакированной» кинореальности есть. Ведь герои фильма не «лимиты», не гастарбайтеры, а дети не бедных, мягко говоря, людей. Для чего же нужны миллионы, если за них нельзя купить немного безопасности, чистоты, комфорта, для себя и своих детей? Если для того, чтобы спяну носиться по Москве в лимузинах, размахивая флагами, так это мечта извращенцев.

В общем-то, во всем мире люди, сумевшие стать обладателями приличных денег, по крайней мере, делают попытку освоить стиль жизни, пару столетий назад экспортированный английской аристократией по всему миру. Стиль, отрицающий показное хамство, требующий соблюдения приличий, превыше всего ставящий комфорт. Поэтому ничего невозможного мы на экране не видим.

²⁷ Матизен В. Мать (о фильме «Елена») // Cinematheque.ru. <http://www.cinematheque.ru/post/145473>

²⁸ Логачёв А. Возвращение Звягинцева // Ovideo.ru. 28 сентября 2011

²⁹ Фильм Сергея Соловьева 2010 года.

³⁰ Альперина С. Хочется какой-то связи... // Российская газета. 01.03.2010

³¹ Там же.

³² Степнова С. Ненастоящий Штирлиц // Ruskino.ru. <http://ruskino.ru/review/354>

³³ Голосова И. «Одноклассники»: слабоумное кино про нечто // Video.ru.

³⁴ Песня (Владимир Матецкий, Евгений Маргулис — Андрей Макаревич) из альбома «Машины не парковать» 2009 года.



ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

На самом деле, это очень простая история. Двое молодых людей стоят на палубе прогулочного теплохода. Обоим жмут туфли, только парень давно уже держит ботинки в руках, девушка, до сих пор не замечала неудобства за танцами, суетой, смехом — а теперь стаскивает, наконец, эти пыточные колодки. Тут же под рукой оказывается трикстер, тролль, скomorох этой истории, их одноклассник Степан, подсказывая решение: швырнуть «изыски моды» в речку.

Потом за башмаками и туфлями последует еще «золотой телец», подаренный родителями, за ним станут нырять потомки Ганечки Иволгина — важно не это. Важны только три молодых человека, которым жмет эта жизнь. Это их, на самом деле, и связывает, а не деньги родителей. Только «мачо» в данном случае, как слишком часто в России бывает, куда больше склонен к конформизму. Ходит в навязанных ему неудобных, тесных башмаках, пока силы есть терпеть, потом носит их в руках... А вот у девушки пока нет готового способа жить; сквозь предутренний туман она смотрит безумными, «широко закрытыми» глазами, еще не зная, куда. *На зрителя, которого не видит.*³⁵ Последний кадр первой части фильма. Ключевой кадр для всего творчества С. Соловьева.

И все же, трое «одноклассников» остаются вместе. Просто потому, что все они способны, не то, чтобы задуматься, почувствовать: что-то вокруг не так, жмет. Это умение их объединяет. Но решения они находят разные. Сын сталелитейного магната — компромисс, трикстер — позицию фланера, девушка — пробует стать собой.

Самый очевидный путь к этому, конечно, творчество. Только не у всех, к сожалению, получается. И второй ключевой кадр, по странному стечению обстоятельств, практически не замеченный критикой — сцена «читки» продукции, порожденной на курсах «комедии и драмы». Героиня дважды повторяет: «при чем тут Виолетта»; повторяет имя, такое же нелепое, как и прочитанный только что текст. Творчество не получилось. Как сказала мать-королева одному франкскому принцу: «строить, как эти римляне, ты все равно не научишься, так научись разрушать, чтобы тебя запомнили».

Бегство героини, как часто бывает, не побег от чего-то, а попытка найти себя. В какой-то мере, еще и в надежде, что догонят, а значит, она кому-то нужна. Только ее партнер, Батон, способен лишь на бег на месте; еще один ключевой кадр. Невозможно кого бы то ни было догнать, не сходя с дорожки тренажера. И потому героиня, так и остающаяся весь фильм безымянной (тоже, не фиксируемый критикой, очевидный режиссерский ход: имени у нее нет, потому что не нашла себя; «я никто, и звать меня никак»), по инерции, продолжает свой побег.

Чем Гоа лучше Москвы, очевидно: здесь от нее никто ничего не ждет. Собственно, вполне достаточно знать, чего не хочешь. Во всяком случае, эта судьба лучше, чем судьбы героев Сергея

Минаева, сознающих, что жизнь лишает их души, но ничего не способных с этим поделать. А ведь не надо непременно добираться до Гоа, в конце концов, можно и из Москвы не уезжать — только послать подальше тусовку. Воли на это, однако, двоим из троих «одноклассников» не хватает.

Не вполне хватает, впрочем, и героине фильма. Пассивное сопротивление, неприятие, бегство — не более. Она остро чувствует принуждение. Отхаживающая ее после попытки суицида медсестра, пытаясь «оказать психологическое воздействие», заговаривает о материнстве, руководствуясь нехитрой логикой доморощенной психотерапии. И на высказанное, в ответ, вполне естественное сомнение в том, что героиня готова стать матерью, отвечает: «родишь, тогда и узнаешь».

По сути, эта реплика и программирует дочерение туземной девочки: рано или поздно, так или иначе... *Будет, да не по-вашему*; или еще: вы можете меня расстроить, сломать, но играть на мне нельзя³⁶.

Она и от Батона уходит именно тогда, когда он, явно побуждаемый к тому родителями (поди, надеялись, все будет как у людей, собирались свадьбу сыграть...), пытается «поставить ее на место». Но не принимать насилия над собой, еще не значит быть собою. И бессмысленно говорить о каком-то «решении», будто бы предлагаемым пляжам Гоа. Ничего там нет, кроме того, что можно купить за привезенные с собою деньги (кстати, деньги от Батона героиня берет без каких-либо вычурных сцен в духе Настасьи Филипповны; деньги — всего лишь деньги, слава Богу, хоть это мы поняли, и перестали видеть в них знак избранника судьбы, или клеймо темных сил). Но, даже если ничего она так и не найдет, это не будет крахом. Не отдать свою душу — более, чем достаточно, чтобы жизнь имела смысл.

Кинотекст «Одноклассников» может быть в полной мере понят, лишь если мы воспользуемся ключом, обозначенным Ю. Кристевой как интертекстуальность³⁷. Он существует не сам по себе, а будучи включен в контекстуальное пространство, где роль ключевого маркера играет фильм «Асса». Безотносительно к позиции относительно этого феномена самого Соловьева, именно «Асса» конструирует отправную точку восприятия его творчества. Разумеется, для поколения героев «Одноклассников» идеи этого фильма не актуальны, но, по правде говоря, «Одноклассники» снимались не для них. Любование молодостью, которое и составляет пафос фильма, было бы чистым нарциссизмом, будь обращено на героев их сверстниками. Но тут происходит иное, в чем-то близкое духу финала «Входа в пустоту» Гаспара Ноэ, наивной и прекрасной мечте — прожить все заново.

От «Ассы» к «Одноклассникам» меняется главное. Безнадёжность, обреченность тает, уступая место не надежде, тем более, не уверенности в «светлом будущем», но, хотя бы, праву сказать миру «нет», праву на дистанцию между ним и своим «я». Там, в восьмидесятых, альтернатива могла быть явлена лишь стремительной походкой-полетом В. Цоя (Соловьеву он поначалу показался слишком хрупким, но в Цоя режиссер поверил, и чудо получилось). Тот мир не отпускает героев живыми; какое уж там Гоа! Свободу называли «осознанной необходимостью»;

³⁶ Шекспир В. Гамлет. Сцена вторая.³⁷ Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique, 1967, avril. № 239.³⁵ Возможно, это самое главное, о чем здесь стоило бы задуматься. Герою кинофильма не положено видеть зрителей, обращаться к ним. Эта возможность умерла вместе с древнегреческой трагедией. И, конечно, прямая речь в камеру будет восприниматься сегодня, как диссонанс. Но вот сама по себе возможность для героя ощутить смысл своего бытия именно в том, что за ним наблюдают *извне*, может оказаться продуктивной.

ЯКОВЛЕВ Лев Сергеевич / Lev YAKOVLEV

| Иллюзия наглядности (кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности) |

коллизии киногероев советской эпохи должны быть связаны с поиском наилучшего способа служения обществу. В реальности, конечно, далеко не всегда это было так, но феномен выбора, действительно, есть то главное (если не единственное), что наше общество обрело два десятилетия назад.

Конечно, для многих в этом и состоит трагедия. Соловьевский Батон — достаточно очевидный наследник всего того добра и зла, что заключено в образе Обломова, с его страхом перед необходимостью выбирать. И не случайно, что ему как раз соответствий в «Ассе» нет. Но какое тут будущее! «Соловьев говорит, что у него все фильмы про одно и то же, и что интересует его, в сущности, только одна вещь: второе рождение человека, чудо, которое происходит с ним между 12-ю и 22-мя годами. Может быть, инстинкт Соловьева не подвел и эта безбрежная ослепительная неопределенность будущего и есть неуловимый *Zeitgeist*?»³⁸. То есть, иными словами, пытается ли С. Соловьев осмыслить не слишком типичный для русской культуры фаустовский архетип? Честно говоря, не знаю. Достаточно того, что «Одноклассники» есть. Как, когда-то, была «Асса». Важно не то, насколько и чем именно похожи эти миры на тот, в котором мы вынуждены жить, а то, какковы они сами.

Проблемы, связанные с экранизацией «философской» прозы, и устойчивое стремление критики игнорировать интерпретации «сложных» фильмов, отклоняющиеся от стандарта, ориентированного параметрами, адекватными для массового восприятия, имеют общую природу. Кинотекст обладает средствами, позволяющими конструировать смыслы любой сложности, проблема лишь во взаимодействии автора и зрителя. Можно снять сериал, передающий подлинное содержание диалогов Платона — но, при этом, необходимо заранее принять, что зрителей у него будет не больше, а меньше, чем у Платона читателей.

Кино стало заложником представлений, сформированных о нем обществом на рубеже 20-х годов прошлого века, и своей массовости, тоже ему навязанной. Оно жизненно нуждается в свободе от диктата идеологий. Жизнеспособна лишь схема, в которой массовое кино становится чисто коммерческим, ибо

может себя содержать, а общественно-значимые дискурсы реализуются по двухступенчатой модели коммуникации, через арт-хаус и gate-keepers. Пора перестать смотреть на кино, как инструмент прямого воздействия.

Кинотекст и кинодискурсы взаимодополнительны по самой своей сути. Цель дискурса — овладение аудиторией, текста — самовыражение автора. Разумеется, в крайнем случае текст стремится к идеолекту, недоступному никому, кроме автора. Но именно не-открытость смысла порождает возможность множественности интерпретаций. Неоднозначны даже классические блокбастеры. Замысел Стэнли Кубрика в «Спартаке», кажется, предельно прост, и может быть выражен на языке гладиаторских казарм: рабство — плохо, свобода — хорошо, да здравствует революция. Но в фильме находится место для Лоуренса Оливье, и мы видим нечто более сложное, чем противостояние плохих и хороших парней. То же, как правило, случается в вестернах (исключая, возможно, снятые DEFA, да и то, не все).

Общество не может рефлексировать свое бытие одновременно в одних и тех же понятиях. Кинотекст — виртуальное пространство схождения множества интерпретаций, далеко не все из которых осмысливаются сценаристом, режиссёром, актерами, часть реализуются лишь в зрительском восприятии. Разумеется, это восприятие оказывается различным, в силу разности жизненных горизонтов.

Главная опасность для кино заключается не в коммерциализации, которая просто имеет следствием существование определённой доли «кассовых» фильмов. Если «кассовое» кино не вытесняет полностью арт-хаус, соблюдаются необходимые условия и для коммерческой целесообразности кинопроизводства, и для сохранения кино, как искусства. Губительно лишь соединение этих феноменов в одном пространстве, поскольку арт-хаус в нем выжить не может. А именно это происходит, когда перед кино, как целым, ставятся «сверхзадачи», когда к арт-хаусу предъявляют требование вступления в диалог с массовой аудиторией. Общество самоидентифицируется в совокупности кинотекстов, если их спектр не обеднен искусственно. Определение «фильм не для всех» правильно для любого фильма, в том смысле, что у каждого — своя аудитория, просто она может быть численно больше, или меньше, но никогда не будет охватывать общества в целом, ибо такова природа кинотекста.

³⁸ Кваша С., Андреев К. Москва — Питер — Гоа // film.ru. <http://www.film.ru/afisha/movie.asp?code=ODNOLASS>

