

ПОСТ-СОЦ КАК ТЕНДЕНЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Скромное обаяние соцреализма

В июле 2002 года «Известия» вышли с шапкой «Любка Шевцова = Мэрилин Монро». Этот первополосный материал, написанный Я. Соколовской, сопровождался фотографиями актрисы И. Макаровой в роли Любки Шевцовой из фильма С. Герасимова и, само собой, Мэрилин Монро. Речь в этой статье, поданной как политическая сенсация, шла о том, что в Украине начался выпуск комиксов по «Молодой гвардии» Фадеева. Тогда, в 2002-м, украинский депутат и бизнесмен средней руки Виктор Кириллов, который придумал и профинансировал этот проект, обещал целую серию комиксов про молодоговардейцев, плюс мультфильм («Я интересовался на Диснее проект будет стоить десятки миллионов, это неподъемно для меня, надо думать, как удешевить»). Еще до комиксов депутат за свои деньги восстановил вечный огонь в Краснодоне, спонсировал музей «Молодой гвардии» и переиздал первую (1945 г.) версию романа Фадеева. Дело, правда, закончилось всего одним, довольно скромным, черно-белым, комиксом. Но важен почин. Депутат-культуртрегер так объяснял свой масштабный замысел:

Мы провели в Краснодонском музее молодоговардейцев конкурс среди школьников и прочих молодых людей: они рисовали своих героев. Когда увидел эти «малюнки», со мной ступор случился: Люба Шевцова – полная секси, одежда в обтяжку, слегка вспотевавшая с четкими анатомическими подробностями. Ульяна Громова – цыганская красавица. Олег Кошевой – вылизанный светский денди. Фашисты – качки с бицепсами. Нынешние дети представляют себе историю так. Посмотрел внимательнее и решил, что не надо пугаться, а говорить с ними на их языке. Ясно, что большинство писателя Фадеева не знает, историю Великой Отечественной войны – тоже. Так пусть хоть в комиксах увидят правду о молодоговардейцах. Ведь не читают же они Гайдара, а Гражданскую войну хоть как-то представляют по мульту о Мальчише-Кибальчише¹.

В этом описании самым неожиданным образом сплетаются по меньшей мере два дискурса: порнографический (то, как описаны ге-

¹ Соколовская Я. «Любка Шевцова = Мэрилин Монро: Коммунистический роман «Молодая гвардия» станет комиксом» // Известия. 12 июля. 2002 г. 1.

рои) и советский дискурс мифологизированной истории (депутат характерным образом не замечает противоречия между «правдой о молодоговардейцах» и «Сказкой о Мальчише-Кибальчише» в качестве модели исторического знания). При этом в самих мотивировках Кириллова мирно уживаются прагматика бизнес-проекта («Думаю, получу резко негативные отзывы и продолжу проект... молодые схватят эти книжки из чувства противоречия») и желание восстановить святыни: «Краснодонцев нарисуем настоящими героями, а не предателями, как их пытаются малевать»².

Гибридная природа этого проекта бросается в глаза. Советская мифология понимается как «историческая правда» и при этом восстанавливается с помощью отчетливо западных жанров, технологий и симулякров. Сексуальные акценты в восприятии героев служат соединительным звеном между советским «означаемым» и импортированными «означающими». Сексуальность, которая в сублимированных формах ощутимо присутствовала в советском героическом мифе – Танатос в соцреализме не только замещал, но и репрезентировал Эрос – переводится здесь на язык «Плейбоя». Выбор «Молодой гвардии» в этом отношении безошибочен: внутренняя порнографичность этого романа, не скрытая, а акцентированная показным целомудрием авторского голоса, была уже отмечена исследователями (М. Рыклин, Е. Добренко).

Разумеется, в этом проекте (как и в его аналогах³) можно увидеть и постмодернистское двойное кодирование, совсем по Ч. Дженксу. Для взрослых (т.е. людей с советским опытом) комикс о молодоговардейцах будет оправдан как попытка возродить поруганную национальную гордость. Для младшего поколения, выросшего на компьютерных играх и аниме, при удачной раскрутке, молодоговардейцы имеют шанс встать в один ряд с Человеком-Пауком или Людями Экс. Учитывая этот разброс, Кириллов – по-видимому, желая переплунуть братьев Вачовски – обещал запустить сразу три версии комикса: «жесткий – для молодежи, лояльный – для интеллигенции и средний – для старшего поколения, привыкшего молиться на молодоговардейцев». Невольный постмодернизм видится и в том, что попытку комикса на темы «Молодой гвардии» представители российского «культурного сообщества» большей частью охарактеризовали как кощунство и покушение

² Соколовская Я. Указ. раб. Журналистка добавляет к последней реплике Кириллова: «О молодоговардейцах на Украине сейчас пишут много и плохо: мол, Кошевой был провокатором, да не он один. Его объявили даже бандеровцем из ОУН».

³ См., например, использующий эстетику фэнтэзи и советский «магизм» интернетовский комикс А. Липатова «Сталин vs. Гитлер»: <http://www.comics.aha.ru/rus/stalin/«Стеб»> здесь выступает лишь в функции культурной «смазки».

на святыни (причем, не только в старшем поколении, но и среди молодежи, как видно по дискуссиям в блогах). С другой стороны, эффект постмодернистского «глуумления» (возникающий за счет деконтекстуализации «святыни») не может не вступать в кричащее противоречие с жесткой «морально-патриотической» установкой, которую Кириллов декларирует в качестве *итоговой*: «В комиксах будет простая линия: свой-чужой, патриот-враг. И простая истина: захватчик не может ходить по моей земле и рвать мои яблоки»⁴.

Пример этот показателен своей радикальностью: «чужеродный» жанр комикса лишь обнажает и обостряет, не изменяя по существу, внутренние механизмы той работы с соцреалистическими дискурсами и мифологиями, которая началась в культуре где-то со второй половины 1990-х годов под лозунгом «старые песни о главном». Знаками этого процесса стали не только сами «Песни» (1995 и далее), но и мюзикл «Норд-Ост» (2001) Г. Васильева и А. Иващенко по мотивам «Двух капитанов» (продюсером этого шоу с трагической судьбой был тот же А. Цекало, что продюсировал телевизионные «Старые песни»), фильмы «Сибирский цирюльник» (1998) Н. Михалкова, «Чистилище» (1998) А. Невзорова, «Ворошиловский стрелок» (1999) и «Благословите женщину» (2003) С. Говорухина, «Брат 2» (2000) и «Война» (2002) А. Балабанова, «Мужская работа» (2000) Т. Кеосаяна, «Романовы – венценосная семья» (2000) Г. Панфилова, «Ехали два шофера» (2001) А. Котта, «Звезда» (2002) Н. Лебедева, «Олигарх» (2002) П. Лунгина, «Девятая рота» (2005) Ф. Бондарчука, собравшая в прокате рекордную сумму – более 30 млн. долларов в течение первого месяца, «Прорыв» (2006) В. Лукина. Наконец, новое воплощение эта же тенденция нашла в многочисленных сериалах о «силовиках» («Менты», «КГБ в смокинге», «Убойная сила», «Агент национальной безопасности», «Марш Турецкого» и многих, многих других⁵) и о мафии (прежде всего – в «Бригаде» (2002) А. Сидорова и сделанных по сходным моделям сериалам «Парни из стали», «Next», «Его звали Барон», как и в многочисленных вариациях на сюжет «Графа Монте Кристо» – «Граф Крестовский», «Фаворский» и т.п.). Особое место занимают телесериалы по классике советского периода и о советском периоде: «Граница. Таежный роман» (2000) А. Митты, «Дети Арбата» (2004) А. Эшпая (по роману А. Рыбакова), «Московская сага» (2004) Д. Барщевского (по роману В. Аксенова), «Последний бой майора Пугачева» (2005) В. Фатьянова (сценарий Э. Володарского по мотивам «Колымских рас-

⁴ Липатов А. Указ. соч.

⁵ См. о них: Чередниченко Т. «Силовики» // Новый мир. 2002. № 9; Зверева В. «Закон и кулак: “Родные” милицейские сериалы» // НЛО. № 78 (2): 2006. С. 305-325.

сказов» Шаламова), «Курсанты» (2004) А. Кавуна, «В круге первом» (2005) Г. Панфилова, «Мастер и Маргарита» (2005) В. Бортко и др. К этому же ряду, думаю, следует отнести и многочисленные романы А. Проханова – не только «Господина Гексогена», но и «Последний солдат империи» (2003), «Крейсерова соната» (2003), «Теплоход *Иосиф Бродский*» (2005), «Политолог» (2006); а также «Москва-ква-ква» (2006) идейного антагониста Проханова – В. Аксенова, «Евроазиатскую симфонию» Хольма Ван Зайчика (Вяч. Рыбакова и И. Алимова)⁶, фэнтази А. Лазарчука и М. Успенского «Посмотри в глаза чудовищ» и «Дозоры» С. Лукьяненко (мифологизирующего «силовиков» с помощью излюбленных постмодернизмом мифологических тем), «Укус ангела», «Бом-бом» и «Американскую дырку» П. Крусанова, «Больше Бена» С. Сакина и П. Тетерского, романы С. Шаргунова «Ура!» и «Малыш наказан», «Учитель рисования» М. Кантора (хотя, надо сказать, на этом поле литература пока – пока! – отстает от визуальных искусств⁷).

Б. Дубин определяет центральный вектор этой тенденции как «ностальгический фантазм» – создание «fikции советского как единого целого», «примирение с советским» и видит в ней «одну из ведущих характеристик путинского периода в коллективной жизни России»⁸. Привлечение новых, в том числе и постмодернистских форм, оказывается важным средством этого «примирения», позволяющим не только вписать советские мифологии в постсоветский культурный контекст, но и наоборот, вместить постсоветский опыт в советскую рамку: «Сложилась признанная “всеми” и поддерживаемая, транслируемая и воспроизводимая самими современными массовыми технологиями форма наиболее общих представлений российского социума о себе, воображаемых “мы”»⁹. Симулятивный характер этого «мы» в постсоветском обществе очевиден – и потому может быть осуществлен только посредством постмодерных манипуляций дискурсами и символами. И хотя постмодернистские приемы явно редуцируются в сериалах¹⁰, на

⁶ См. сокрушительный разбор этой утопии, замаскированной под детектив, в статье И.Б. Роднянской «Ловцы продвинутых человек» // Русский журнал. 18 июля 2002 г. и 19 июля 2002 г.; http://www.russ.ru/krug/2002718_rod.html.

⁷ Впрочем, Л. Данилкин обнадеживает: «опыт показывает, что условно бушковские темы сейчас довольно быстро становятся условно пишкинскими» (*Данилкин Л. Парфянская стрела: контратака на русскую литературу 2005 года.* – СПб: Амфора, 2006. С. 45).

⁸ Дубин Б.В. Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года // НЛО. № 78 (2: 2006). С. 275-76.

⁹ Там же. С. 277.

¹⁰ Подробный анализ эстетики сериалов 2005-го года см. в подборке статей «Возвращение “Большого Стиля”» в НЛО. № 78 (2: 2006). С. 271-325.

мой взгляд, происходит это потому, что в них «фантазм советского» уже *нормализован* не только самим фактом ежедневного присутствия советского прошлого на телеэкране¹¹, но и сложившимся и узнаваемым набором эстетических приемов репрезентации «советского мифа». Показательно, например, что, по замыслу авторов, наверняка эпатажирующая сцена, когда спорящие герои «В круге первом» из абрамцевской шарашки вдруг попадают на сегодняшнюю московскую улицу – *никак не отрафлексирована* авторами фильма: шока нет, потому что герои обитают не в истории, а в сериальной гиперреальности, сериальной «истории», перетекающей из сериала в сериал.

Все эти фильмы, книги и сериалы ориентированы главным образом не на ностальгирующих по совку старушек, а на людей среднего и младшего поколения, у которых непосредственно советского социального опыта либо нет, либо он овеян дымкой детско-юношеских воспоминаний. Этим большинством соцреалистическая топика воспринимается, во-первых, как контекст *родной*, а потому привлекательной, массовой культуры (оппозиция западному масскульту); во-вторых, как преимущественно *позитивный* культурный опыт, противопоставленный постсоветской «чернухе». Утопический аспект соцреализма приобретает здесь отчетливо терапевтическую функцию – в качестве антитезы повседневному социальному опыту. В-третьих, повторяемость соцреалистических фильмов, песен и других массовых жанров в телепрограммах создает впечатление *устойчивой традиции* – культурного канона, к которому хочется «прислониться» (нечто аналогичное В. Паперный отмечал в постсоветской архитектуре: «видимость» ста-

¹¹ «Зрители привыкают жить по вечерам в интересах и нарядах конца 20-х – начала 50-х годов. “Сталинский” стиль в телесериалах преобладает – в одежде, макияже, прическах, архитектуре, дизайне автомобилей, легкой музыке, танцах. “Старые песни о главном” вернулись в наш дом.... Стиль эпохи объединяет заинтересованность столь разных режиссеров, от В. Бортко и Г. Панфилова до А. Эшпая. Но если (отдадим должное Булгакову и Солженицыну) у авторов этот стиль эпохи обязательно и непременно подвергается осмеянию либо разоблачению ... то сегодня телекартинка им просто лобуется, потому что он как нельзя лучше соответствует мелодраматическим (“мексиканским”) страстям с поцелуями в засос на свидании или – как красиво! – мытьем в ванной (не снимаем шелкового “винового” платья и жемчужного в два ряда ожерелья). Нельзя не отметить в телекартинке и явных следов влияния – многократного просмотра авторами “Последнего метра” Франсуа Трюффо, “Конформиста” Бернардо Бертолуччи и тому подобных замечательных фильмов из “той” жизни, времени европейской ночи под фашистским иглом. Вся эта красота преданности, изыска, стилистичности (К. Денев у Трюффо), изысканность стиля, в котором гнездится предательство (Л. Трентиньян у Бертолуччи), требуют головокружительного режиссерского и актерского таланта при решении сверхзадачи, “послания”. А здесь? Что решается – в резонерствующих монологах? В картонно-плоских фигурах? В статичных сценах?» (Иванова Н. Сморкающийся день, или Литературу на мыло: Об эстетической реабилитации прошлого // <http://www.polit.ru/culture/2006/02/06/ivanova.html>).

линского ампира в качестве гарантии качества и «солидности» нововедла).

Н. Иванова считает, что в утверждении этого стилевого гибрида виноват стеб: «Постсоветская интеллигенция («интеллектуалы») стесались по поводу и при помощи знаков советской культуры, фактически погрузив страну в стилевой гибрид эстетики советского прошлого и настоящего, – ностальзирующее. Этот стилевой гибрид, или, лучше сказать, стилевой кентавр оказался на удивление жизнеспособным, но год за годом, месяц за месяцем из него выпаривался стеб, – оставалась радость беспримесного погружения в коллективный советский стиль, как бы лишенный идеологии. Как бы с вынутым жалом... Но со всеми внешними, дорогими слуху и глазу, атрибутами»¹². Хотя я совсем не уверен в «виновности» стеба, изменение качества иронии, а вернее, ее радикальная редукция действительно становится важнейшим симптомом этого стилевого гибрида. Ирония, иногда прорывающаяся в перечисленных выше фильмах и текстах по отношению к советским мифологемам, никогда не агрессивна (как у раннего Сорокина или даже в «Мифогенной любви каст» Ануфриева и Пепперштейна). Нет, она мягка и сообщительна: ирония просто маркирует постмодернистские «кавычки» вокруг «заимствований» из советского/соцреалистического дискурса и нужна главным образом для того, чтобы смягчить стилистические перепады – допустим, между современной попойкой и советским репертуаром в «Старых песнях о главном» или условностями голливудского «экшн» и советскими риториками врага и героя в «Брате 2».

Постмодернизм + соцреализм?

Трансформация соцреалистических моделей и мифов в идеологически нейтральные, однако чрезвычайно популярные формы постсоветской массовой культуры, несомненно, показательна не только для постсоветской культуры. Однако, «остальгия» в Германии, «югостальгия» в странах бывшей Югославии или же мода на стиль 50-х годов в США не сопоставима по размаху с симулякрами Большого Стиля, создаваемыми в России: достаточно вспомнить только празднование юбилея Победы в 2000-м году – сопровождаемое не только тотальной реанимацией советской героики и советской риторики, но и нагнетанием традиционной советской политической истерики, направленной против «наследников фашизма» (образ врага), которыми на этот раз оказались страны Прибалтики.

¹² Иванова Н. Невеста Букера: Критический уровень 2003/2004. – М.: Время, 2005. С. 34.

Выше отмечалось, что реактуализация соцреалистического дискурса вписывается в процесс позднепостмодернистского мифотворчества, нацеленного на создание более или менее (в данном случае, конечно, менее) разомкнутых и игровых мифологических контекстов и моделей идентичности. Союзнические отношения между постсоветской массовой культурой и соцреалистическими мифологиями, осуществляемые при посредничестве (вольном или невольном) постмодернистской гибридации дискурсов, свидетельствуют не только о неоконсервативном повороте и торжестве негативной идентичности, но и могут быть интерпретированы как свидетельство деконструкции бинарной оппозиции между постсоветским настоящим и советским прошлым, – оппозиции, лежавшей в основании практически всех культурных дискурсов 1990-х годов. Можно *предположить*, что дискурс, оформленный «старыми песнями о главном», очистил традиционные соцреалистические формы от их тоталитарных, в особенности, от коммунистических коннотаций, деидеологизировал и тем самым воссоединил прошлое и настоящее в аксиологически нейтральной сфере. Если это предположение верно, тогда популярность модернизированной соцреалистической эстетики может быть объяснена бессознательной потребностью избавиться или хотя бы заслониться от травмы тоталитарного прошлого – травмы, которая не была освоена в России так методически и осознанно, как в послевоенной Германии; однако и сама советская тоталитарность 1980-х годов существенно отличалась от «классического тоталитаризма» – процессы разложения Большого Стиля в 1980-е годы зашли уже достаточно далеко.

Однако, сопротивляется этой гипотезе сам *материал*. Проблема, выявленная этой тенденцией в культуре 2000-х, видится в том, что обновленная (или подновленная) соцреалистическая стилистика легко вобрала в себя, казалось бы, несовместимые с соцреалистическим дискурсом темы: от террора («Дети Арбата», «В круге первом», «Последний бой майора Пугачева») до монархизма («Романовы. Венценосная семья»); легко освоила антисоветскую классику и распространилась на постсоветский материал (мафия, олигархи, «силовики»). Отсутствие блоков на сюжеты и темы, как раз и манифестирующие тоталитарную травму, весьма показательно: травматический опыт во всех этих фильмах, сериалах и книгах репрезентируется так, что травма перестает восприниматься как «черная дыра» в дискурсе. Не представимое нарочито *тривиализируется*. А «новые» штампы, создающие этот эффект, позаимствованы, главным образом, из советского (а точнее: позднесоветского) репертуара, прежде всего потому, что этот контекст глубоко пропитан *дискурсивной банальностью*. Его элементы легко опознаются даже самым неподготовленным читателем/зрителем, будучи скорее

ритуальными, чем эмоциональными. Б. Дубин называет два наиболее, вероятно, банальных мотива, оформляющих «образ советского» в культуре 2000-х: первый - «не все было так плохо» или «все было не так плохо»; и второй – «привычное для советского и постсоветского человека представление о высшей, надчеловеческой силе: ее может воплощать в романе или на экране монструозный вождь, а может и вполне человекообразный дьявол, но жизнь всех и каждого из “нас” принадлежит “им”»¹³.

Однако, речь идет не только о создании «образа советского», но и более обширной тенденции, которую я – исключительно для удобства дальнейшего изложения – предложил бы назвать *пост-соц*, что, в сущности, представляет собой сокращение формулы *постмодернизм+соцреализм*, и в то же время отсылает к соц-арту, поскольку «пост-соц» можно также определить как перевернутый соц-арт. Это только кажется, что если соц-арт деконструирует соцреализм, то обратная операция будет возвращением к Большому стилю. Результат будет в лучшем случае симулякром Большого стиля, а скорее всего, замещением семиотических ритуалов деконструкции какие-то иными ритуалами, претендующими на то, чтобы выводить смысл за пределы текстуральных итераций (на просторы «жизни» и «истории») и «заполнять» пустой центр возрожденными трансцендентальными символами – на самом деле лишь более или менее искусно скрывающими свою итеративность и маскирующими пустотность новонайденных «трансцендентальных означаемых».

Итак, какими же штампами оперирует пост-соц? Назовем самые очевидные:

◆ Сюжет всегда строится вокруг жесткой бинарной оппозиции с недвусмысленным распределением света и тьмы и одноплановыми («хорошими»/«нашими» или «плохими»/«ненашими») персонажами. Зритель или читатель узнаёт, к какому лагерю принадлежит персонаж, при буквально первом появлении героя. (Даже «Мастер и Маргарита» в интерпретации В. Бортко вписывается в эту логику, несмотря на пресловутую проблематизацию «света» и «тьмы» в булгаковском романе: чтобы читателю было еще яснее, режиссер даже назначил одним и тех актеров на роли из одного «лагеря» – так, В. Гафт играет Каифу и «Берия», а Д. Нагиев – Иуду и Майгеля).

◆ Центральный персонаж чаще всего моделируется по образцу эпического героя. Он (а это почти всегда именно «он») появляется перед зрителем/читателем уже полностью психологически сформированным; герой не развивается, а в лучшем случае «разворачивается» на

¹³ Дубин Б.В. «Старое и новое...» С. 276.

протяжении сюжета (скажем, все качества Саши Белого из «Бригады» уже заданы в его юношеском образе; точно так же Данила Багров в фильмах Балабанова может чего-то не знать о жизни, но его система ориентации и поведения задана раз и навсегда, и, разумеется, никогда его не подводит). В репрезентации героя родовые (социальные или этнические) характеристики несомненно доминируют над индивидуальными чертами. Особенно сильно этот эффект деиндивидуации виден в экранизациях литературной классики – невыразительность, блеклость Мастера в исполнении А. Галибина, неразличимость Остапа Бендера и Юрия Живаго в исполнении О. Меньшикова, и полное отсутствие индивидуальных качеств у Нержина (Евг. Миронов) и его друзей-собеседников, Сологодина и Рубина – тому свидетельством. Герой этот непременно проходит через ситуацию, символизирующую его временную смерть, сопровождаемую затем столь же непременно воскресением. Если даже героям приходится умереть окончательно (как, например, в «Звезде» или «Девятой роте»), они все равно остаются эпическими персонажами, обретая «свое величие прежде всего в сверхличном плане, в связи с символизацией общечеловеческих ценностей, а не в плане психологии отдельной личности»¹⁴ – что, например, объясняет, почему в фильме Ф. Бондарчука единственный выживший из девятой роты, бессмысленно сгнувшейся на бессмысленной войне, в финале патетически восклицает: «Мы победили!»

◆ Герой обязательно принадлежит определенной социальной «семье» – чаще всего особого рода «братству» (военному, профессиональному, мафиозному), и именно интересы этой «семьи» диктуют его поступки. Это, по преимуществу, *мужская* семья. Обычно, когда пост-соц не опирается на классический источник («Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго»), любовные отношения и женские персонажи либо играют крайне малозначительную роль в сюжетном развитии, либо вовсе отсутствуют. Мужская дружба, почитание старшего («авторитета» или командира), наоборот, приобретают для героя значение морального императива¹⁵. При этом, разумеется, гомосексуальные интер-

¹⁴ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 229.

¹⁵ В этом смысле пост-соц явно перекликается с литературой 20-х годов, в которой, как показал Э. Боренштейн, доминировала модель «мужской семьи». См. его кн.: *Borenstein, Eliot. Men Without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917-1929.* – Durham and London: Duke University Press, 2000. О неразрывности национально-патриотического дискурса и патриархальных стереотипов маскулинности в современной массовой культуре см.: *Шабурова О. «Война, солдат и песня: национально-патриотический дискурс в конструировании российской маскулинности» // Гендерные исследования. № 13.* – Харьков. <http://www.gender.univer.kharkov.ua/gurnal/gurnal-13-07.pdf>.

претации отношений внутри «мужской семьи» не только не предполагаются, но и отчетливо табуированы.

✦ В визуальных или литературных текстах пост-соца обязательным является присутствие *узнаваемых* фрагментов соцреалистического дискурса: будь то песни, цитаты из известных кинофильмов или перифразы канонических ситуаций и персонажей (вроде БМВ, переоборудованного в чапаевскую тачанку в «Брате 2», или внешнего сходства И. Петренко, исполняющего роль Травкина в «Звезде», с В. Ивашовым из «Баллады о солдате»; или переноса мотивов «лейтенантской прозы» и последующего кинематографа на афганскую почву в «Девятой роте»). Одновременно – особенно это заметно в кинематографе пост-соца – *обязательно* присутствуют и прямые цитаты из западной массовой культуры. Так, допустим, «Звезда» прямо «позиционировалась» как «наш ответ» Спилбергу, снявшему (еще более соцреалистический по своей эстетике) фильм «Спасая рядового Райена». «Бригада» наполнена прямыми – и часто очень изящными – цитатами из «Крестного отца» Ф.Ф. Копполы и «Однажды в Америке» С. Леоне. «Война» и «Девятая рота» то и дело отсылают к «Взводу» О. Стоуна, «Цельнометаллической гильзе» С. Кубрика, и «Апокалипсису» Копполы.

Что общего между этими характеристиками пост-соца? По-видимому, то, что если они и преодолевают травму, то парадоксальным образом. *Театрализуя и эстетизируя травматическое событие*, пост-соц репрезентирует насилие так, что оно *не задевает* зрителя, защищенного оболочкой цитат, эпической несокрушимостью героя, образами социальной семьи и коллективного бессмертия и т.п. Нет, это не соцреализм. По мнению М. Рыклина, в советской культуре фундаментальную роль играет «запрет на публичную театрализацию насилия... Этого зрелища быть не должно, и, если его нельзя ликвидировать в “реальности”, следует по крайней мере стереть память о нем на уровне дискурса... Почему так негативно относились после войны к людям, попавшим в оккупацию, а тем более в плен? Не потому ли, что, пусть не по собственной вине, они видели то, что не должны были видеть и что могло стать метафорой того, что идеологически не должно было быть видимо принципиально?»¹⁶ В пост-соце этот запрет снят, и именно спектакли насилия и террора превращаются в означающие «трансцендентальных» категорий – власти, силы, патриотизма, мужественности, мужской дружбы, верности и т.п. Более того, вовлеченность в эти спектакли – неважно в каком качестве – и порождает объединяющий эффект («мы») и создает «фикцию советского как единого целого»

¹⁶ Рыклин М. Пространства ликования. – М.: Логос, 2002. С. 228-229.

(Б. Дубин). Рассмотрим на некоторых примерах, как конструируется этот фантазм.

Очарование обмундирования

Прилежно пережевая в своем зрительском опыте российские фильмы и сериалы последнего времени с аналогичной продукцией американского масскульта, я был поражен тем, насколько редко даже сильно милитаризированные герои в американских шоу носят униформу, и насколько часто обмундированы герои российского пост-соца, даже если они и не играют в военные игры. А главное, с каким вниманием камера в российских сериалах и фильмах «облизывает» все эти мундиры, знаки отличия и, главное, оружие. Скажем, в «Войне» сцена приобретения обмундирования и вооружения для экспедиции в Чечню носит буквально оргиастический характер. И во вполне «штатском» «Ворошиловском стрелке» герой М. Ульянова, отправляясь на охоту за насильниками своей внучки, надевает военную рубашку и железнодорожную фуражку, а вокруг него – мундиры голубые, то бишь милицейские чины. Даже в идиллическом фильме А. Котта «Ехали два шофера» юный водитель грузовика (П. Деревянко) получает заветный авиационный комбинезон, который он носит с нескрываемой гордостью – точно такие же, сияющие новизной, комбинезоны предстанут в качестве обмундирования шарашкинских зеков в сериале Г. Панфилова. Скажут: зеки в шарашке действительно носили комбинезоны (Солженицыну ли не знать!). Но почему же оператор так любит белизну зековских рубашек и так надолго застревает на мундирном сиянии Иннокентия Володина (Д. Певцова), забывая о том, с каким сарказмом все эти униформы послевоенной поры описаны в романе?

Даже в фильмах, по всем статьям противостоящим пост-соцу – допустим, в «Кукушке», «Нежном возрасте» (2000) С. Соловьева или «Любовнике» (2002) В. Тодоровского – военная форма или военное прошлое героев играют весьма существенную роль в сюжетной динамике. Но в этих фильмах мундир функционирует как *квази-идентичность* – случайная или насильственно спроецированная на героя, которую он всячески старается преодолеть. Так, в «Нежном возрасте» главный герой Иван (Д. Соловьев – он же и автор сценария), оказывается на Чеченской войне из-за того, что, следуя классическим литературным примерам, пытается таким образом «отвлечься» от любовной драмы. Однако, в критический момент он резко осознает страшный разрыв между собой и своей военной «идентичностью»: «Какая я тебе на хрен стрелочка? – кричит он в ответ на радиопозывной, – Я Громов!». А в «Любовнике» отставной офицер (С. Гармаш), вопреки сте-

реотипным представлениям о «сундуках», оказывается куда более тонким и трагическим персонажем, чем его конкурент – профессор лингвистики (О. Янковский), не заметивший ни двойной жизни, ни тайной любви своей покойной жены. А в «Круге первом» Панфилова-Солженицына, один из сильнейших моментов – там, где сериал явно выходит за пределы пост-соца – связан с мучительно подробным *раздеванием* Володина в боксах лубянской тюрьмы.

Напротив, в фильмах Балабанова, Лебедева, Говорухина или Кота, военная (или иная другая) униформа полностью *замещает* идентичность героев. Так, Иван Ермаков (А. Чадов) из балабановской «Войны» остается солдатом, воюющим с чеченцами, и после демобилизации. То обстоятельство, что его судят за убийство «мирных российских граждан» тогда, как он, практически единолично, уничтожил целый отряд боевиков, правда, попутно убив пассажиров джипа, среди которых была и беременная женщина, – изображается как гнусное лицемерие. По логике фильма, Иван выполнял свой воинский, вернее *мужской*, долг (недаром отец героя – В. Гостюхин – на больничной койке формулирует: «Война из парня мужика делает. А мужиком быть правильно. В мужике – сила. Сейчас бы встал и на войну!») – а его за это судят, вместо того, чтобы наградить как героя!¹⁷ В «Звезде» новенькая, с иголки униформа разведгруппы стирает какие бы то ни было индивидуальные черты ее участников; аналогичный эффект возникает и в «Девятой роте» – как отмечали критики, нет никакой возможности запомнить и различить шестерых центральных персонажей: их индивидуальные черты минимизированы принадлежностью к «ограниченному контингенту».

Таким образом, военная форма помогает авторам этих фильмов осуществить любопытную подмену: превращая *проблему* личной идентичности в *утверждение* коллективной идентичности. Расплывчатость «я», вполне естественная для периодов исторических сдвигов, сметена триумфальным «мы», эйфорией принадлежностью к коллективному телу. Пускай даже герой воюет в одиночку – форма связывает его с символическими «со-ратниками». Принципиально, что для осуществления этого эффекта нужна ситуация войны или околовоеенная обстановка (лагерь, террор, мафиозные разборки) в качестве системы мотивировок. Чаще всего на помощь, конечно, приходит Отечественная война, за ней следует Чечня, а «Девятая рота» придала героический окрас ее прототипу – Афганской кампании. Война, впрочем, может быть и внутренней: война благородных мафиози с нечистыми на

¹⁷ Переключка этого мотива со знаменитыми судебными процессами над полковником Будановым и Ульманом не кажется случайной.

руку властями («Бригада»), война «нашего» олигарха против кремлевских воротил («Олигарх»), или же классовая война против новых хозяев жизни («Ворошиловский стрелок»)¹⁸.

Широкое распространение пост-соца приучило к восприятию войны как нормы («нормализация лиминальности», по С. Ушакину) и укрепило представление о *непрерывной войне* с теми или иными врагами (внутренними и внешними), как о метасобытии, связывающем прошлое России (и прежде всего – советское прошлое) с ее настоящим и будущим. Война как устойчивый хронотоп пост-соца бесспорно актуализирует советский милитарный дискурс с характерной для него риторикой силы, пафосом героического самопожертвования и танатологическим эротизмом. Е. Добренко писал о соцреалистической культуре: «Соцреалистическая культурная модель в основных своих параметрах является, конечно, *машиной войны*... Война обнажает главный вопрос тоталитарной системы – вопрос о власти. Она есть размистификация борьбы за власть. Эта борьба в условиях войны приобретает открытый и прямой характер. Спадает мистифицирующая ее пелена сакральности власти. На поверхность выходят скрытые в мистерии тоталитарного «мира» глубинные пласты психики, социально закрепленные архетипы восприятия окружающего мира... Война обнажает структурирование общественной жизни в рамках отношений господства и подчинения»¹⁹. Практически те же самые черты – правда, почти в ликующей тональности – обнаруживает в литературе 2000-х Л. Данилкин, большой поклонник таланта А. Проханова и один из самых ярких критиков младшего поколения: «Отличие новых чеченских вещей от толстовской матрицы военного романа состоит в том, что на этой войне человек встречается не столько со смертью в чистом виде, сколько – с дистиллированной и не подкрашенной пиаром политикой. Литература пытается назвать подлинные причины конфликта, припомнить все стадии предательства властей, соскоблить с этой темы наросты лжи. Война – зона однозначности, где снимаются противоречия, двусмысленности и компромиссы условно “московской” жизни: это место прямого конфликта между своими и чужими...»²⁰.

¹⁸ Связь кинообразов войны с проблемой национальной идентичности, и трансформации этой связи в киноиндустрии последних лет прослежены в статье Б. Боймерс “Myth-Making and Myth-taking: Lost Ideas and the War in Contemporary Russian Cinema” (Canadian Slavonic Papers. XLII: 1-2 (March-June 2000). P. 171-89).

¹⁹ Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – München : Verlag Otto Sagner, 1993. С. 215.

²⁰ Данилкин Л. Парфянская стрела. С. 45. Не удержусь от цитаты из следующего за процитированным абзаца: «Ноги сами пускаются в пляс, когда почтальон приносит “Письма мертвого капитана” Шурыгина В.В» (45).

Критик почему-то забывает о том, что доминанта военного дискурса в мирное время свидетельствует о дефектах культуры в целом, замещающей диалог с Другим (сознанием, культурой, политической позицией) – насилеием. Так было в соцреализме:

Установка на Другого (народ, культуру) обеспечивается разнородностью культуры. Таким образом, она может быть понята как «мыслящая структура», которая, по Ю. Лотману, и «должна образовывать личность, то есть интегрировать противоположные семиотические механизмы в единое целое». Соцреалистическая же культура органически не способна к такого рода интеграции: она деформирует противоположности, спекулятивно смешивая их; ее стратегия по отношению к целому есть стратегия разрушения целого и, соответственно, разрушения личности... На этом построен механизм соцреализма: атомизация общества, распад социального организма формирует замкнутый, «монадный» характер единиц, изоморфный всей соцреалистической культуре с ее установкой на автаркию... В тоталитарной же культуре, как и в системе войны, «часть» по определению должна перестать быть целым, личностью, войти в «единство низшего порядка» (типа «муравейник») ²¹.

Так происходит, по-видимому, и сейчас. По крайней мере, Л. Гудков и Б. Дубин доказывают, что война по-прежнему представляет собой идеальный способ массовой мобилизации, необходимой для управления атомизированным и асоциальным носителем негативной идентичности; а «резко идеализированные... представления о коллективном “мы”», реализуемые в «воображаемых ситуациях героического толка» – и главным образом, на войне – не только не разрешают, но и усугубляют тупики постсоветской негативной идентичности: «Страхи и постоянное чувство вины лишаются своего психологического содержания и превращаются в формы проективной коллективности, при которых реальное существование людей становится атомизированным, изолированным, “одиночеством”, поскольку тем самым подавлены нормы позитивной, одобряющей и поддерживающей солидарности с другими. Отсюда – хроническое социальное недовольство, напряжение, бесперспективность и отсутствие будущего» ²².

Хронотоп войны, таким образом, не просто оказывается необходимым для реализации утраченной коллективной идентичности. Он сам становится воплощением этого фантазма – причем, едва ли не единственно возможным. Например, Ю. Гладильщиков писал в рецензии на «Звезду» – но эта характеристика вполне распространяется и на

²¹ Добренко Е. Указ. соч. С. 212, 214.

²² Гудков Л. Негативная идентичность. С. 288-289.

другие фильмы и сериалы: «Единственной объединяющей идеей для героев на экране и публики в зале, которая позволяет ощутить, что мы той самой одной крови, оказывается война. И боюсь, только война и может быть. Иной у нас нет... Не в силах найти иной идеи для привлечения публики в залы с помощью родного кино, кинематограф неизбежно вернулся к ней»²³.

Пост-соц практически всегда совмещает две противоположные стратегии: констатацию распада коллективных идентичностей он сплетает с острой ностальгией по «мы». Это сочетание и образует взрывную структуру пост-соца как постмодерного гибрида. По причине отсутствия или сомнительности «позитивных» дискурсов коллективной идентичности (расовых, религиозных, политических, националистических), создаваемая в текстах пост-соца коллективная идентичность оказывается полностью зависимой от категории «врага» или Другого. В военизированном дискурсе, «определение врага есть тот акт который дает жизнь коллективу»²⁴. Но механизм этой идентификации как в соцреализме, так и в пост-соце балансирует на грани тавтологии: «мы» объединены общим врагом, следовательно, наша общность сводится к тому, что «мы» – *не они*. Понятно почему так часто протагонист пост-соца реализует себя в полной мере лишь становясь *таким, как враг*. Парадоксальным образом, герой обретает себя, а вернее, ощущает свою принадлежность к коллективной идентичности (поскольку его личная идентичность практически всегда редуцирована) только тогда, когда его действия становятся неотличимыми от действий Другого, что безусловно свидетельствует о фантазматическом характере найденной коллективной идентичности. Война служит для оправдания этого сходства, по существу, перечеркивающего пафос «мы» как антитезы Других.

Этим парадоксом, между прочим, объясняется и роман пост-соца с мундиром: униформа и есть чистый симулякр идентичности, смещающий внимание с личности на социальную роль, маскирующий отсутствие коллективного целого, с которым герой так стремится отождествиться.

Современная модальность войны неразрывно связана с мифологией империи: именно имперские мифы (причем, не только советской эпохи) становятся тем запасником, из которого культурное бессознательное извлекает разнообразные, но однонаправленные модели кол-

²³ Гладильщиков Ю. «Путеводная «Звезда»: Новый фильм должен выразить национальную идею» // Известия. 9 апреля 2002 г.; <http://main.izvestia.ru/culture/article>.

²⁴ Buck-Morss, Susan. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. – Cambridge, MA: The MIT Press, 2000. P. 9.

лективных идентичностей. Тот же Л. Данилкин констатирует: «Не слишком большим преувеличением будет сказать, что вся современная русская литература работает на мифологизацию империи... Все “советское” – особенно 70-е – начало 80-х – брежневское викторианство – вызывает острое чувство ностальгии... Ностальгия по империи – твердый материал; когда ее пытаются игнорировать, остается воздух, пустой евророман»²⁵. Этот программный тезис Данилкин иллюстрирует главным образом романами Д. Быкова, П. Крусанова, и, конечно А. Проханова, как и рядом других текстов²⁶. Памятуя о том, как Путин назвал крах советской империи «крупнейшей геополитической катастрофой» XX века (в Послании Федеральному собранию накануне широкомасштабного празднования юбилея Победы), или о том, как Чубайс предавался мечтаниям о «либеральной империи»²⁷; не забыв об имперском пафосе фильмов А. Балабанова, совмещенном с имперской эстетикой в «Девятой роте» Ф. Бондарчука, «Олигархе» П. Лунгина, «Романовых» Г. Панфилова (аналогичная эстетика, как ни странно, ощущается и в «Мастере и Маргарите» В. Бортко) – приходится признать, что диагноз критика распространяется не только на литературу 2005-го года, но и закрепляет за пост-соцем роль культурного мейнстрима, связывающего массовое искусство с более или менее элитарным, а эстетику с политикой. Похоже, современная русская культура воспринимает настоящее как короткий промежуток между двумя империями: прошлой (советской) и грядущей, наступающей. Разногласия касаются лишь того, какую роль займет Россия в этой империи: господствующую или подчиненную. Пост-соц не только принимает эту гипотезу, но и пытается *мобилизовать* своих героев (а потенциально – и зрителей/читателей) на Победу в уже идущей войне за место под восходящим имперским солнцем.

Интересно, что сам Л. Данилкин склонен описывать эту тенденцию как возвращение к литературоцентризму: «Чтобы реставрировать

²⁵ Данилкин Л. Парфянская стрела. С. 296, 299.

²⁶ Правда, упоминание в этом ряду «Мифогенной любви каст» Пепперштейна, как и «Карты Родины» Вайля представляется натяжкой. По этой логике, Пригов мифологизировал советскую власть в цикле о Миличанере, а Вайль – Запад в «Гении места».

²⁷ Torbakov, Igor. “Russian Policymakers Air Notion of «Liberal Empire» in Caucasus, Central Asia” Euroasianet, Oct.27, 2003 (http://coranet.radicalparty.org/pressreview/print_250.php?func=detail&par=7052). Выступая на популярном ток-шоу, Чубайс добавил: «С этой точки зрения [концепции либеральной империи], могут быть разрешены многие важнейшие проблемы российской внешней политики. Нужно ли нам становиться частью Европейского Союза? Нужно ли нам входить в НАТО? Нет, не нужно, не нужно, мы не вписываемся туда, ни географически, ни политически, ни экономически. У нас другая миссия» (<http://mailman.lbo-talk.org/pipermail/lbo-talk/Week-of-Mon-20030929/023854.html>).

См. также: <http://www.rosbaltnews.com/2003/10/04/64193.html>.

литературоцентризм, недостаточно идеологически и технически модернизироваться: важнее восстановить социальную среду – империю. Отсюда имперский вектор литературы последних лет. Литература пытается обеспечить себе пространство, в котором могут быть реализованы ее стратегические интересы»²⁸. Связь между мифологизацией советской империи и восстановлением литературоцентризма не так уж абсурдна, как может показаться поначалу (не случаен и очевидный подъем экранизаций *литературной* классики). Однако, думается, логика здесь обратная – хотя, как ни странно, и не сильно противоречащая изложенной выше.

Не «литература пытается обеспечить себе пространство», а как раз наоборот, имперские фантазмы и связанные с ними фантазмы коллективных идентичностей, зарождааясь в культуре и политике, требуют *литературного* оформления. Поначалу преобладали визуальные жанры – именно потому, что в них *спектакли власти и насилия* (Данилкин сказал бы: империи) не требуют артикуляции, перформативно вовлекая зрителя вовнутрь демонстрируемого ритуала, делая наблюдателей невольными и даже бессознательными соучастниками спектакля. Но несомненно наступает – а может, уже и настал момент – когда эти ритуалы надо будет символически закрепить и канонизировать, и именно тут пригодится авторитет литературного слова и литературоцентричной культурной традиции. Этим путем шла и советская культура, в которой эстетика соцреализма сначала формируется в кино 1920-х годов (Эйзенштейн, Вертов, Пудовкин, Кулешов), а лишь затем, в 30-е годы, оформляется в литературном соцреализме, становящимся в свою очередь ядром советского утопического литературоцентризма²⁹.

Однако, повторюсь: пост-соц – все же не соцреализм и даже не его двойник. Это новое, гибридное, образование, несущее на себе отпечаток постмодернистской поэтики. Показательно, например, что война в культуре пост-соца является *виртуальным* образованием, она определяет состояние *воображаемого и символического* порядков – что, кстати, объясняет, почему реально идущая война в Чечне оказывается вытесненной за границу массового актуального опыта, «объявлена несуществующей», по определению М. Рыклина. Чтобы определить, в чем именно состоит новизна пост-соца по отношению к соцреалистическому канону, обратимся к анализу одного, весьма показательного примера – фильма А. Балабанова (режиссера и автора сценария), который так и называется: «Война».

²⁸ Данилкин Л. Указ. соч. С. 299.

²⁹ См. Берг М. Литературократия. – М.: НЛО. 2001. С. 26-81.

Война за идентичность

В «Войне» народный герой Иван (А. Чадов) поставлен в оппозицию к англичанину Джону (Й. Келли) и к чеченцу Аслану (Г. Гургунлия). От чеченцев Иван терпит издевательства, находясь в плену, а потом профессионально воюет, отравляясь вместе с Джоном вызволять оставленную заложницей англичанку Маргарет (И. Дапкунайте). Если Аслан воплощает додемократические ценности грубой силой – помня имена своих предков, он будет убивать русских только за то, что они русские, «пока до Волгограда ни одного русского не останется». Джон в свою очередь представляет собой карикатуру на «политкорректный» Запад, и поэтому изображен как воплощенная слабость. Его крики о правах человека звучат невыносимо неуместно на фоне убийств и издевательств над пленными в чеченском лагере.

В этой диспозиции побывавший в плену Иван однозначно выбирает «правду» Аслана – и добивается успеха только усваивая жестокость своих бывших хозяев: расстреливая пассажиров джипа, издеваясь над своим собственным рабом – чабаном Русланом (Э. Кюрдизис). Избивая Руслана, Иван поучает Джона: «Это другой язык – не английский. Это тот язык, который он понимает... Это война. No think at war». Зато Аслан похвалит Ивана, когда тот ворвется в селение, убивая всех на своем пути: «Ты повел себя как настоящий горец». Как точно написала Н. Сиривли: «Свою “науку побеждать” Иван позаимствовал у чеченцев. Его сила – зеркальное отражение их дикой, варварской силы. Это не встреча двух цивилизаций – это их полное уподобление»³⁰.

Но легкость метаморфоз, претерпеваемых Иваном, даже изнутри фильма объясняется довольно просто: абсолютизация власти и силы, презрение к человеческой жизни и радость ножа сходным образом диктуют и логику «мира», к которому Иван принадлежал до Чечни и к которому возвращается после. Недаром бывшие одноклассники Ивана, открутившись от армии, стали бандитами, и кого-то из них уже убили. Недаром и московские чиновники и ФСБ-шные офицеры по-своему делают то же, что и Аслан: берут деньги якобы за освобождение заложников. Недаром и отец Ивана с больничной постели прославляет войну как «школу мужества». Даже привязанность Ивана к парализованному капитану Медведеву (С. Бодров), тоже оказавшемуся в плену у Аслана, – хоть и не мотивирована, а понятна: в Медведеве Иван угадывает *сильную власть*: «Настоящий командир: вот он лежит в яме, пошевелиться не может, а рядом с ним все равно спокойно».

³⁰ Сиривли Н. «Война без мира» // Новый мир. 2002. № 7. С. 212.

В фильме Балабанова российский «мир» и чеченская «война» в равной мере противостоят Западу. Как сила – слабости. Как естественное – нелепому и смешному.

Однако, расклад сил в фильме лишь поверхностно «геополитичен». Логика изображения персонажей – Ивана, Аслана и Джона – отчетливо проецируется в первую очередь на расстановку социальных сил в постсоветской России. Аслан не случайно упоминает о том, что у него два ресторана в Москве, гордится тем, что он «русских доит, как коз», не случайно и то, что у него в горном ауле есть наиновейшая компьютерная техника. Показательно и то, что такой очевидный, казалось бы, для чеченского сепаратиста аргумент, как борьба за независимость от России, ни разу не используется Асланом. Дело, по видимому, в том, что он никакой не сепаратист, а совсем наоборот – *новый хозяин России*, грубо говоря, «новый русский», насилием и террором захвативший реальную власть в стране – или иначе, Человек Власти.

Джон же сыгран и написан как стереотипный советский и постсоветский *интеллигент*, – то есть Человек Культуры – лепечущий какие-то красивые слова, но абсолютно беспомощный и близорукий в жизни, особенно в такой, которая никак не вписывается в привычные ему представления о жизни. Но интересно, что несмотря на английский язык, Джон больше всего напоминает интеллигента советской формации. Даже деньги для спасения своей невесты Маргарет, находящейся в чеченском плену, он добывает именно так, как это сделал бы человек с советским, а не с западным опытом: он умоляет чиновников и одалживается у друзей и родственников, тогда как англичанин и, к тому же, актер, публичный человек, скорее всего бы попытался организовать fund-raising, апеллируя в первую очередь к общественности.

Между Асланом и Джоном, между новым хозяином жизни и старым интеллигентом, фильм помещает Ивана – слегка подновленную версию «простого советского человека». В изображении Балабанова (как, впрочем, и во многих других текстах «пост-соца») «простой человек» изображается как *жертва* постсоветского перераспределения власти. Это с его точки зрения, интеллигенты (Джон) не заслуживают ничего, кроме презрения, за то, что разрушили комфортабельный «застойный» порядок, потеряв в итоге собственные привилегии и статус. Что же касается новой элиты (Аслан), то к ней «простой человек» испытывает зависть и ненависть одновременно: они такие же, как «мы», но только более наглые и удачливые.

Эта триада: «простой человек» – «новый русский» – «рефлектирующий интеллигент» – не перечеркивает, а скорее просвечивает сквозь символическую оппозицию России (Ивана) – Востоку (Аслану)

и Западу (Джону). Каждая из этих моделей достаточно стереотипна и узнаваема. Но их сочетание производит неожиданный эффект.

Во-первых, война с чеченцами, разворачивающаяся на экране, явно осмысливается как *классовая война* – и в этом смысле прав Д. Быков, писавший, что «в плане содержательном, эстетическом, идейном, нравственном и пр. фильм Балабанова представляет собой клон говорухинского “Ворошиловского стрелка”»³¹, прямо разыгрывающего сюжет классовой борьбы пролетария против новых русских насильников, поглумившихся над ангельского чина внучкой (символ России, понятное дело). Правда, в советской традиции война может быть либо классовой, либо «отечественной», но никогда не бывает и той и другой одновременно, как это происходит у Балабанова. Классовая война предполагает «пролетарский интернационализм», а отечественная снимает классовые противоречия. Совмещая противоположные модели войны, притом в контексте, насыщенном памятью о советской культурной традиции, Балабанов вызывает их взаимную аннигиляцию, оставляющую в итоге чистую от идеологических наслоений *ритуальную* семантику насилия. Именно о ней в связи с соцреалистическим дискурсом точно писала К. Кларк: «Злодей [в соцреализме] играет роль символической жертвы, которую необходимо уничтожить для очищения микрокосма. Но функция злодея не сводится только к этому. История злодейства подчинена не столько задачам социального единения, сколько *целям ритуала инициации*»³². С этой точки зрения «Война» (и война) читается как история инициации, превращающая юношу Ивана – в мужчину, дарующая ему *взрослую идентичность*. Правда, вечная история взросления оказывается здесь эквивалентна усвоению искусства убивать и, как мы видели, сводится к способности стать таким, как враг. Аслан в этом контексте оборачивается не только фигурой власти, но и «шаманом», осуществляющим ритуал инициации; а Джон – таким же «испытуемым», как и Иван, но не прошедшим жесткие тесты и потому лишившемуся права на невесту: Маргарет мало того, что изнасилована, но и полюбила Медведева и оставила Джона.

Во-вторых, Иван как Человек из народа назначен исполняющим обязанностей *медиатора* не только между Западом и Востоком, но и между Властью и Культурой, вытесняя вплоть до полного исчезновения фигуру традиционного медиатора – Русской Красавицы (опираюсь в данном случае на модель внутренней колонизации, предложенную

³¹ Быков Д. «Иваново отрочество, или Ребята с нашего двора» // Быков-quickly, Взгляд–32 / Русский журнал. 15 марта 2002 г. // http://www.russ.ru/ist_sovr/20020315_b.html. Эту параллель отметил и Глеб Ситковский в статье «Кирдык по-русски» (Искусство кино. № 7. 2002. С. 31).

³² Clark, Katerina. The Soviet Novel: History as Ritual. P. 186.

А. Эткингом – см. о ней в предыдущей главе). Понятно, что эта роль по праву должна была бы принадлежать Маргарет (И. Дапкунайте). Но ее символическая роль сознательно редуцирована, что подтверждается не только тем что Русская Красавица сделана англичанкой, а прежде всего тем, что в фильме у Маргарет *практически нет слов* – она лишена дискурса. Она бессловесная *вещь*, *объект насилия*, и только. Вот почему героиня не интересует никого, кроме «слабака» Джона. Вызывает ли она какой-либо интерес у Медведева, нам неизвестно, известно только, что, освободившись из плена, капитан сразу же возвращается к своей семье. Что же касается Ивана, отправляющегося вместе с Джоном спасать Маргарет, то он возвращается в Чечню скорее за Медведевым (символическим отцом), чем за ней. Такое понижение ставок «объекта желания» вообще характерно для Балабанова. Как точно отмечает Г. Ситковский: «В фильмах Алексея Балабанова женское тело чаще всего выступает как объект поругания, а не вожделения. Один из самых сильнодействующих кадров “Войны” – принудительное купание пленной англичанки (И. Дапкунайте) в горном ручье ... Русских шахидов, готовых положить жизнь за други своя, не влекут женщины. Они родились, чтоб вволю пострелять и умереть. Make war, not love»³³.

Как ни странно, эффект такой редукции противоположен интенциям создателей «Войны» – вместо того, чтобы подчеркнуть целеуст-



³³ Ситковский Г. Указ. соч. С. 32.

ремленность героя, понижение статуса женского образа свидетельствует о метафизической *бесцельности* его героических поступков, поскольку любовь героя к «Русской Красавице», как доказал А. Эткинд, традиционно символизировала устремленность к метафизической гармонии между личностью, социумом и универсумом. А Ивану, как верно замечает Т. Москвина, *стремиться некуда*: «Что же им [Иваном] движет, ведь не корысть? Никак нет, им движет куда более мощный двигатель – абсолютное незнание того, что ему делать со своей жизнью ... Здесь не нужно ничего. Здесь нет “во имя”, “ради”, нет ничего наркотического, а есть пустота, холод, сила, одинокий человек, который по своей свободной воле уничтожит “врага” – по условиям игры, без ненависти. Спокойно. С холодным удовольствием»³⁴. У Ивана даже нет того «братского» сознания, которое двигало героями Балабанова в предыдущих фильмах. В интуитивном делении мира на своих и чужих, которым определялась навигация Данилы Багрова, звучали отголоски советского мифа о «великой семье», редуцированного до самых примитивных инстинктов. Но Иван из «Войны» никому не брат, у него нет социальной «семьи», от нее остались одни руины. Показательно, что биологический отец Ивана (В. Гостюхин), похоже, умирает (мы видим его только в больничной койке), а его социальный «отец», Медведев (С. Бодров), с самого начала парализован.

Балабанов без сомнения мог бы сочинить для Ивана какую-нибудь идеологию – националистическую (русские против кавказцев), религиозную (христиане против мусульман), нео-колониальную (культура против дикости) или, предположим, патриотическую (Россия против сепаратистов). Но ничего подобного не происходит: действия Ивана остаются самодостаточными, как бы не требующими никакой дискурсивной мотивации. Думается, это зияние – не просчет режиссера, а эстетический принцип: именно здесь ключ к новизне пост-соца по сравнению с соцреализмом.

Иванов «путь меча», его инициация через искусство убивать и унижать, через умение быть сильным и жестоким, предстает как *недискурсивная идеология* – которая не требует *никаких* рациональных аргументов, которая обходится даже без слоганов, но привлекательна как зрелище, как *спектакль власти*.

Существом Ивана становится чистое противостояние, чистое насилие: «[С]трашно сказать, но победоносное участие в чеченской войне нужно этому герою только для окончательной легитимизации, – чтобы его поняли и полюбили... Умри ты сегодня, а я завтра. Ты играй по правилам, а я буду без. Мне можно все, а тебе ничего. У кого сила,

³⁴ Москвина Т. «Про Ивана и Джона» // Искусство кино. № 7. 2002. С. 25.

тот, и прав (эрго, сила в правде, и наоборот). Этот нехитрый блатной кодекс во дворе усваивает каждый... [Иван] убивает, потому что ему нравится убивать, а ничто другое не нравится. Ему в кайф чужой испуг и собственная сила» (Д. Быков)³⁵.

Насилие как единственный выход и единственный абсолют героя возникает именно в силу *отмены медиации* – по логике фильма, медиация – т.е. компромиссы – бессмысленны и глубоко скомпрометированы интеллигентским пацифизмом (Джон); нужна только война. Но Иван поставлен в позицию медиатора и потому *«медирует» насилием*. Отсюда странная амбивалентность позиции Ивана – в фильме, как уже было отмечено, неизменно подчеркивается его *сходство* с врагом, Асланом (сила) и его *отличие* от союзника, Джона (интеллигентская рефлексия). При этом антагонисты, при посредничестве Ивана, уподобляются друг другу: не только Аслан признает Ивана своим, но и Джон, следуя примеру Ивана, вопреки своим либеральным и пацифистским убеждениям, убивает безоружного Аслана. *Желание сильной власти* – без всякого «цивилизационного» проекта, без всяких интеллигентских сантиментов – вот что прорывается за «героизмом» Ивана. С этой точки зрения Иван оказывается *псевдомедиатором*: он уничтожает – морально и физически – обе стороны конфликта, в этом смысле напоминая Льва из «Москвы».

Главный результат этой псевдомедиации видится в том, что в «Войне» в жертву приносятся *все участники традиционного треугольника*: убит Аслан, «Человек Власти»; изнасилована Красавица Маргарет, а Джон, «Человек Культуры», становится убийцей – то есть предаёт свои интеллигентские идеалы. Наконец, в тюрьме оказывается Иван. Замещение медиации насилием не может не привести к полному взаимоуничтожению участников конфликта, включая и псевдомедиатора, потому что без медиации каждый оказывается Другим для «соседа», война идет против всех.

Недискурсивная идеология Ивана напоминает о «перформативной легитимации», характерной для постмодерных паралогий, по Лиотару³⁶. Нелишне также напомнить, что такой тип легитимации присущ феноменам масскультовой «гиперреальности симулякров»: так, Микки Маус и другие обитатели Диснейленда, являясь чистыми фикциями, тем не менее существуют в сознании миллионов, не требуя никаких рациональных доказательств собственной реальности – их реальность уже доказана *перформативно*. Концепция симулякра оказывается приложима к балабановскому Ивану даже в большей мере. Соблазн симу-

³⁵ Быков Д. Указ. соч.

³⁶ Lyotard J.-F. A Postmodern Condition. P. 41-53.

лякра, по Бодрийяру, связан с тем, как тот разрушает разрыв между Тожественным и Иным (иначе: своим и чужим) – но при этом избегает и медиации противоположностей. Этот парадокс точно описывает роль Ивана в противостоянии Аслана и Джона: якобы служа одному, он подражает другому, убивая одного, он одновременно растаптывает и подчиняет себе другого.

По сути дела, фильм опровергает претензию на изображение Ивана как *народного героя* – он оказывается лишь симулякрот героя, ибо не способен осуществить тот самый искупительный ритуал, который и лежит в основании героического мифа. Как утверждает Р. Жирар, «цель ритуала - примирение и переорганизация через жертвоприношение»³⁷. Та цепная реакция «жертвоприношений», которая возникает в «Войне» напоминает о противоположной модели – о жертвенном кризисе, вызванном первородным желанием воспроизвести насилие оппонента; кризисе, который ритуал и должен разрешить. Модель «миметического желания» – желания насилия – о которой писал Жирар, в высшей степени приложима к «Войне». Иван подражает издевавшимся над ним чеченцам и прежде всего Аслану в своих актах насилия, а Джон в свою очередь заражается этим «миметическим желанием» от Ивана и от чеченцев, изнасиловавших Маргарет. За



³⁷ *The Girard Reader*. Ed. by James G. Williams. – New York: A Crossroad Herder Book, 1996. P. 14.

скобки фильма выносятся то обстоятельство, что насилие чеченцев в свою очередь «имитирует» русское имперское насилие, жертвами которого они были не только во времена Шамиля, но и во времена Сталина, и во времена бомбежек Грозного российскими войсками. Но даже эта подстановка не меняет общей картины. В «Войне» только насилие гарантирует принадлежность героя к community, к народу, находящемуся, правда, в «фазе острого хаоса» (Жиран). Именно *насилие в чистом виде* – а не какая-то искупительная жертва – выступает здесь «общим знаменателем», объединяющим всех участников конфликта. Именно эту чистую стихию насилия всех против всех и воплощает хронотоп войны.

В сущности, весь фильм оказывается самоцельным и самодостаточным *ритуалом насилия*, где оно выступает в качестве средства, результата и процесса одновременно. Этот ритуал перформативно развивается в сюжете и потому не нуждается в дискурсивных мотивациях и оправданиях. Он, этот ритуал, представлен как некая первозданная, докультурная форма, – хотя, конечно, перед нами искусно созданная иллюзия выхода за пределы культурных конвенций. В качестве «природного», ритуал насилия, моделируемый в фильме, порождает особого рода *экстатику*, подобную той, о которой М. Рыклин писал в «Телах террора»: «Став нормой, насильственный образ действия отменяет также право себя мыслить, систематически противопоставляя представлению, как фундирующему культуру оснований, экстатику как культуру хаоса, т.е. в метафизическом смысле слова некультуру»³⁸.

Это и есть война, скажут поклонники фильма Балабанова. Но есть разница между войной, понятой как трагедия, и войной как *ритуализированным и опоэтизированным насилием*. В фильме Балабанова явно преобладает второй подход (еще раз напомним о сцене любовного выбора оружия): войне не предполагается альтернатива, война представлена как социальная *норма* и, более того, как *императив социализации*.

Правда, став «настоящим мужчиной», Иван, как говорилось, оказывается в тюрьме – более цивилизованной, чем та, в которой он сохранился в начале, «нашей», а не чеченской, но в тюрьме тем не менее. По логике фильма, этот финал доказывает превосходство Ивана над социальной моралью и законом, не достигшими, к сожалению, тех *высот насилия*, которые завоевал герой. Парадокс этого финала, впрочем, видится в другом: та *коллективная идентичность*, к которой стремился и которую обрел Иван, не являясь индивидуальной, в то же

³⁸ Рыклин М. Террорологики. – Тарту-Москва: Эйдос, РИК «Культура», 1992. С. 40.

время обрекает его на социальную изоляцию – *коллектива, в который он мог бы влиться, не существует*. «Коллектив» этот Иван ищет среди зрителей, обращая к ним через невидимую журналистку, интервьюющую его в тюрьме. Вот почему ритуалы насилия в «Войне» в первую очередь нацелены на *создание воображаемого сообщества*, которое, по-видимому, должно возникать по ходу показа/просмотра фильма, связывая персонажей фильма и зрителей единым возбуждением, единым адреналином в крови. Именно этот резонанс и выступает в качестве перформативного воплощением искомой коллективной идентичности – воплощением «русскости».

Нетрудно доказать, что ритуализация насилия в «Войне» производна от соцреалистической танатологии. Однако, вопреки ожиданиям, жесткие бинарные оппозиции, напоминающие о соцреализме, лишь *маскируют* весьма зыбкую и расплывчатую внутреннюю логику фильма. Моральная правота Ивана, как мы видели, контрастно оттенена эффектами пустоты и симулятивности. Непокколебимая уверенность героя в себе соседствует с амбивалентностью в его репрезентации. Неуязвимость и непобедимость Ивана (во второй части фильма) оказывается оборотной стороной полного отсутствия какой-либо определенной цели в его поступках. Под покровом «правды» героя скрыто обнаженное насилие, подаваемое как эквивалент (духовной?) силы. При ближайшем рассмотрении «Война» обнажает отсутствие, абсурд или пустоту под любой жесткой оппозицией – будь то «геополитический» или классовый конфликт, патриотическая или героическая риторика.

Эта деконструкция возникает, несомненно, помимо воли авторов «Войны». Но ее причина, по-видимому, кроется в принципиальной невозможности возродить в чистом виде тоталитарные культурные модели. Деидеологизация этих моделей возможна лишь благодаря обнажению их архетипической основы (ритуалы насилия), что с одной стороны, придает этим дискурсивным моделям неподдельную эмоциональную мощь, а с другой, взрывает дискурсивную логику – поскольку сами эти ритуалы репрезентируются как вынесенные за границу логики и конвенциональности. Так проступает взрывной характер тех гибридных мифов, которые создаются в рамках пост-соца, так обнаруживается нередуцируемая противоречивость этих мифов.

При этом, надо заметить, эффект невольной само-деконструкции, возникая не только в «Войне», но и в других фильмах и текстах пост-соца, не очевиден при непосредственном эмоциональном восприятии, а, как правило, требует более или менее пристального анализа. Скрытая и невольная природа деконструкции радикально отличает пост-соц от постмодернизма. Ведь ни в одном из этих фильмов или текстов не прослеживается ни малейших попыток проблематизировать «правду»

героя, а тем более самого автора – а без этого постмодернизм оборачивается лишь набором модных стилистических приемов.

Вместе с тем, опыт пост-соца не вполне бесплоден. Заново открыв ритуальность насилия и спектакли власти как основания постсоветской социальности и социальной коммуникации, пост-соц обозначил то культурное поле, которое требует новых форм проблематизации. В регистре постмодерного мифотворчества ритуалы насилия порождают пост-соц (или «ледяную» трилогию Сорокина). А в регистре «постмодерного реализма» исследование современных и исторических языков русского, советского и постсоветского насилия и вообще взгляд на *насилие как язык* отливается не только в такие изолированные, хоть и очень интересные феномены, как романы М. Шишкина (в особенности, «Венерин волос»), и прозу М. Елизарова («Ногти», «Госпиталь»), но и фундирует такое мощное, быстро набирающее символический капитал течение в культуре 2000-х, как «новая драма». «Новая драма» особенно важна тем, что она формируется на перекрестке противоположных и антиномичных тенденций современной культуры: визуальной и перформативной репрезентации спектаклей насилия, с одной стороны, и их дискурсивной артикуляции, с другой; мифологизации насилия и одновременного постмодернистского подрыва этих на глазах затвердевающих мифологий. В сущности, сама жанровая природа «новой драмы» предопределила ее значение как, возможно, самого яркого и самого взрывного гибрида в сегодняшней культуре.