

СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ КИНО: СТРАТЕГИИ АНАЛИЗА СОЦИАЛЬНОСТИ

УДК 791.43-2(47)
ББК Ц374.3(2)6-7

Т. А. Михайлова
Болдер, США

СКАЗКА О РУССКОЙ СВОБОДЕ: «ПЕРЕМИРИЕ» СВЕТЛАНЫ ПРОСКУРИНОЙ

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей жанра фильма-путешествия (road movie) на примере «Перемирия» (2010) режиссера Светланы Проскуриной. Характеры и поступки главных персонажей фильма рассматриваются через систему мотивов волшебной сказки, описанную В. Проппом в его диалогии «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки». Путь главного героя, шофера по профессии, по российской глубинке позволяет режиссеру создать убедительный образ России как некоего сказочного пространства, населенного прежде всего мужчинами. В частности, воссоздавая хронотоп гомосоциального «мужского дома», где подростки проходят испытания, входящие в обряд инициации, фильм Проскуриной переворачивает этот мотив. Герои переживают страшные испытания, в том числе и временную смерть, однако, вопреки ожиданиям, они не взрослеют. Совмещение статичного мира сказочного «мужского дома» с хронотопом дороги создает эффект «дороги в никуда», что проблематизирует новый социальный и культурный порядок, возникший в России в первом десятилетии XXI века.

Ключевые слова: современное российское кино, С. Проскурина, роуд-муви, волшебная сказка.

T. A. Mikhailova
Boulder, USA

THE FAIRY TALE ABOUT RUSSIAN FREEDOM: SVETLANA PROSKURINA'S «PEREMIRIE» (2010)

Abstract. The paper explores transformations of the road motif as well as the road movie's conventions in Svetlana Proskurina's «Peremirie» («The Truce»). The article analyzes central characters and their actions through the prism of fairy-tale motifs as described by V. Propp in his «Morphology of the Folktale» and «Historical Roots of the Fairy Tale». Journey through the Russian province by the protagonist, the truck driver Egor Matveev (Ivan Dobronravov), allows the film director to create a convincing image of Russia as the fairy-tale space, with men as its primary inhabitants. The film recreates a chronotope of the homosocial «men's house», where teenagers undergo different tests associated with the rite of passage. However, Proskurina's film subverts this motif. After undergoing various ordeals, including the temporary death, protagonists do not mature against expectations. Such and similar transformations of the fairy-tale motifs in the representation of the protagonist's journey across the provincial Russia in Proskurina's film, serves to a problematization of the new social and cultural order that has emerged in the 2000s.

Keywords: Russian cinema, S. Proskurina, road-movie, fairy-tale.

То, что фильм «Перемирие» Светланы Проскуриной получил Главный приз на XXI фестивале Кинотавр в Сочи в 2010 году, стало для многих большой неожиданностью. Лидерами казались другие картины, и некоторые из них заслужили чрезвычайно высокую оценку критиков, как, например, «Счастье мое» С. Лозницы или «Другое небо» Дмитрия Мамулии. Однако, несмотря на успех среди профессиональных зрителей, фильм Проскуриной не привлек внимания обычных кинолюбителей. Более того, «Перемирие» буквально провалилось в прокате, заработав, как указывает Kinopoisk.ru, скудные 17 138 долларов.

«Перемирие» рассказывает незамысловатую историю водителя грузовика Егора Матвеева, которого сыграл замечательный молодой актер Иван Добронравов, известный своей ролью младшего брата в фильме Андрея Звягинцева «Возвращение» (2003). Картина Проскуриной принесла Добронравову награду за лучшую мужскую роль. Рок-музыкант Сергей Шнуров сыграл в «Перемирии» Генку Собакина, бывшего соседа главного героя, а ныне деклассированного элемента, чье присутствие в фильме имеет особое значение. Егор колесит на грузовике по российской провинции и сталкивается

по ходу фильма с разнообразными персонажами. Благодаря этим встречам, он знакомится с красивой девушкой и занимается с ней сексом, участвует в погоне и в попытке вора, присоединяется к компании двух братьев-разбойников и вместе с ними пытается украсть провода с высоковольтной линии. Во время этой незаконной операции Егора бьет током, и к жизни он возвращается только после того, как его окунают в реку. Судя по всему, добрый и заботливый Егор несколько не сомневается, когда ему приходится участвовать в жестоких и опасных преступлениях, хотя и действует вполне добродушно, не преследуя никаких личных интересов.

Фильм основан на сценарии Дмитрия Соболева (известного по фильму «Остров» (2006) Павла Лунгина). Первоначально картина называлась «Овраг на горе», но режиссер чувствовала, что это название не вполне соответствует сюжету. Так что, когда Сергей Шнуров, музыкант, известный своими запоминающимися музыкальными темами и ритмами, а также активным использованием мата в песнях, предложил назвать фильм «Перемирие», Проскурина подумала и согласилась. Прежде всего, и для нее, и для Шнурова это слово означало не столько «пере-

мирие» («временный мир»), но и «избыток мира» («переизбыток мира») [Малюкова 2010].

Первым, кто назвал «Перемирие» «роуд-муви», была Е. Стишова [Стишова 2010]. По мнению Дэйвида Ладермана, «жанр роуд-муви исследует “границы” (конвенции статус-кво) американского общества» [Laderman 2002: 2]. Говоря о периоде наивысшей популярности этого жанра в американской культуре, критик добавляет: «Вместо того, чтобы вести к свободе и постижению нового, дорога в начале 70-х часто не приводит ни к какой цели, иногда своим кружением пробуждая ощущение потерянности» [Laderman 2002: 81]. Жанровая параллель указывает на глубокое сходство американского общества 70-х годов и постсоветского общества 2000-х. Цитируя того же критика: «...сдвиг, отражаемый роуд-муви, артикулирует состояние Америки в начале 1970-х гг., время горькой неразберихи как в американских политических институтах, так и в общих устремлениях американского общества... В 1970-е годы страна казалось раздираемой на части войной во Вьетнаме, борьбой за гражданские права, феминизмом и другими социально и политически спорными вопросами» [Laderman 2002: 84]. Все эти особенности, кажется, свойственны «Перемирию» — как и некоторым другим российским картинам 2000—2010-х годов, которые апеллируют к той же жанровой модели: «Бумеру» (2003) Петра Буслова, «Возвращению» (2003) Андрея Звягинцева, «Коктебелю» (2003) Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского, фильму «Счастье мое» (2010) Сергея Лозницы, «Овсянкам» (2010) Алексея Федорченко.

Тем не менее, режиссер Светлана Проскурина отрицает приложимость этого термина к своей работе: «Когда кто-то определяет “Перемирие” как роуд-муви, я чувствую себя неловко. Потому что я не принимаю эти классификации» [Гусятинский 2010]. Несмотря на некоторые очевидные особенности фильма, свидетельствующие о связи с роуд-муви, в его ткани есть что-то еще. Конечно, «Перемирие» сопротивляется сравнению с классическими примерами американских роуд-муви, но все же совпадает с этой жанровой моделью в общей схеме — по крайней мере, в том виде, в каком она описана Джейсоном Вудом: «роуд-муви часто начинается с поиска себя лицом или лицами, лишенными обществом прав на социальной, экономической, расовой или сексуальной почве [...], конец путешествия редко приносит им мир или удовлетворение, но чаще всего — дальнейшие страдания даже от повседневной жизни» [Wood 2007: XV].

Кроме того, «мифология свободы» [Wood 2007], принципиальная для американских роуд-муви, действительно оказывается в фокусе «Перемирия», по сути, представляющего собой нарратив и визуальное исследование того, что может быть условно обозначено как «русская маскулинность», и которую фильм обнаруживает в современности (что, впрочем, не исключает связи с другими периодами русской истории). Возможно, именно поэтому критики, симпатизирующие картине Проскуриной, упоминают русские сказки и архетипы как элементы

принципиально важные для понимания фильма [см.: Маслова; Москвина-Яценко на Закрытом показе].

Тем не менее, никто из критиков не проанализировал связь «Перемирия» с традицией волшебной сказки. Я сосредоточусь на параллелях между кинематографическим повествованием и сказочным сюжетом, а также его мифологическими основаниями. Говоря о последних, я опираюсь на «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Проппа, а также на осмысление обрядов и лиминальных пространств в трудах Виктора Тернера. Кроме того, я рассмотрю трансформации этих элементов в фильме и попытаюсь определить их общее символическое значение и влияние на жанр роуд-муви.

Прежде чем приступить к анализу «Перемирия», следует уточнить некоторые теоретические аспекты, важные для сравнения роуд-муви и сказки. Несмотря на то, что такой структурный элемент роуд-муви как автомобиль / грузовик / мотоцикл отсутствует в сказках (хотя и сказка предполагает дорогу и имеет свои «транспортные средства» — от лошадей до летающих ковров), по крайней мере, один из поджанров роуд-муви имеет со сказкой общие концептуальные основания. Критики выделяют разные модели роуд-муви: тяготеющие к приключенческим фильмам (в диапазоне от «Больших гонок» [1965] Блейка Эдвардса до «Безумного Макса» Джорджа Миллера [1981]); роуд-муви, связанные с преступлениями или протестом (от «Бонни и Клайда» Артура Пенна [1967] до «Беспечного ездока» Денниса Хоппера [1965]); жанровую модель, основанную на повествовании о маргиналах и изгоях («Страх и ненависть в Лас-Вегасе» [1998] Терри Гиллиама, «Успеть до полуночи» [1984] Мартина Бреста, «Приключения Прициллы, королевы пустыни» [1994] Стефана Эллиота и т.д.). Наряду с этими разновидностями роуд-муви, можно выделить поджанр «фильмов-путешествий», исследующих психологическое созревание героя (обычно мужчины) в процессе географических перемещений. Наиболее яркими примерами этого поджанра можно считать «Лолиту» (1962) Стэнли Кубрика, «И твою маму тоже» (2002) А. Куарона, «Дневники мотоциклиста» (2004) В. Саллеса, «Сломанные цветы» (2005) Джима Джармуша. Примечательно, что такие недавние российские фильмы, как уже упомянутые «Возвращение», «Коктебель», «Счастье мое», «Овсянки», пополнившие списки всемирно известных роуд-муви, принадлежат к этой последней разновидности.

Роуд-муви такого типа восстанавливают, иногда невольно, структурные закономерности обрядов перехода, описанные Ван Геннепом [см.: Геннеп 1999] и особенно Виктором Тернером: «переход из одного социального статуса в другой [...] часто сопровождается параллельным движением в пространстве, географическим перемещением из одного места в другое» [Turner 1982: 24]. Прделанный Тернером анализ лиминальности в обрядах перехода позволяет интерпретировать дорогу в этом типе фильмов как «лиминальное состояние», другими словами — как фактор потери себя и временной смерти, играющих формативную роль в процессе инициации. Тернер также утверждал, что состояние

лиминальности «стабилизируется» в конкретных типах а-структурных общин, которые он назвал «коммунитас» и к которым причислял, например, коллективы хиппи, что и сделало его наблюдения созвучными культуре 1970-х, в которой роуд-муви пользовались такой популярностью.

С другой стороны, примечательно, что В. Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки» реконструировал древний обряд, который, по его мнению, служил прототипом для сказочных сюжетов. Книга В. Я. Проппа представляет собой каталог сказочных мотивов, составленный с оглядкой на антропологические исследования обрядов инициации, которые молодые люди должны были проходить в специальных ритуальных местах (мужских/женских домах), маркированных как лиминальные пространства.

Таким образом, мифологические мотивы, относящиеся к обрядам инициации и к коммунитас (древним или современным), являются точкой пересечения для роуд-муви и сказки. Я хотела бы показать, что «Перемирие» С. Проскуриной не только раскрывает эту связь между жанрами, но и разворачивает кинематографический нарратив как диалог между модерностью (манифестированной жанром роуд-муви) и архаикой (воплощенной в «сказочных» темах) — диалог об особенностях русской маскулинности, интерпретированной в фильме как одновременно и исторически конкретный, и вневременной феномен.

Скрытая сложность фильма во многом является причиной его коммерческого неуспеха. Как показывают теле- и интернет-дискуссии о «Перемирии», зрители чувствовали себя запутавшимися в логике картины. На первый взгляд оптимистичный, фильм, тем не менее, не приводит к какому-либо внятному итогу или счастливому концу. Главный герой, вполне привлекательный для зрителей, не делает ничего, чтобы доказать свою «ценность», а следующий линейной логике перемещения героя фильм не генерирует никакой телеологии.

Начинается «Перемирие» со сцены, кажущейся бессмысленной и не относящейся к основной сюжетной линии. Однако она служит своеобразной увертюрой к фильму и предлагает ключи к его интерпретации. В мужском общежитии главный герой обнаруживает голую молодую женщину (Елена Нетесина), скрючившуюся у соседской двери (видимо, выставленную за дверь соседом). Она сразу предлагает себя Егору, и он на первый взгляд принимает предложение, но, вместо ожидаемых действий, запирает ее в небольшой, похожей на шкаф, комнате. После этого Егор идет к себе и отправляет в комнату-шкаф Квазимодо — своего соседа, прозванного так за изуродованное лицо.

Квазимодо (Эдуард Федашко) заходит в комнату, и зрители вместе с Егором слышат шум яростной борьбы, после чего Квазимодо с грохотом «выпадает» из комнаты, а девушка убегает. В следующем эпизоде Егор видит ту же незнакомку, только уже полностью одетую и с детьми, входящей в дверь, за которую ее «выбросили» в предыдущей сцене. В это же время, Квазимодо, который работает над каким-то электрическим проектом в их общей

комнате в общежитии, устраивает взрыв, в результате которого ему отрывает палец. Ничуть не удивленный Егор находит оторванный палец и отводит своего контуженного друга к женщине-врачу «из Москвы» (Наталья Седых). Оставшись наедине с женщиной, Квазимодо вновь падает в обморок, однако присутствие заботливой женщины-врача придает сцене почти романтический смысл.

Кажущийся натуралистическим, этот «пролог» к фильму пронизан мотивами-функциями волшебных сказок так, как их определил В. Я. Пропп. Фигура друга Егора, Квазимодо, представляет собой один из самых весомых аргументов, свидетельствующий о связи фильма с жанром сказки. В первых, мужское общежитие может быть рассмотрено как реминисценция к так называемым «мужским домам», где молодые люди, проходящие через обряд посвящения, жили все вместе. Характерно, что в этих домах жили и предоставляли братьям различные виды услуг, в том числе и сексуального характера, одна или две женщины — «сестры». Во вторых, неоднозначный статус женщины в начале фильма, где она сначала появляется как голая проститутка, а позднее — как мать детей, переселяющаяся к проживающему в этом же общежитии мужу, может быть объяснен с тех же позиций: «Женщины могли принадлежать всем, могли принадлежать некоторым или одному по их выбору или по выбору одного из “братьев”... Женщины, жившие в мужских домах, проживали в них только временно. После некоторого пребывания в них они уходили из него и вступали в брак или с одним из «братьев» или, чаще, в своем селеении» [Пропп 2000: 101]. Наконец, взрыв, приведший Квазимодо к потере пальца, тоже своего рода «отголосок» пропповского анализа волшебной сказки. Поскольку обряды предполагали символическую временную смерть мальчика, движущегося к новой жизни взрослого мужчины и члена сообщества, то и прохождение через временную смерть манифестировалось различными ожогами, порезами и другие увечьями. Особенно важен для сюжета сказки мотив отрубания пальца мальчика, который, как говорит Пропп, «сохранен сказкой с особой полнотой» [Пропп 2000: 70].

Пропп также упоминает, что у мальчика, прошедшего обряд посвящения, кожа покрыта символами и знаками, свидетельствующими о тяготах ритуала. Помимо того, что в «Перемирии» мы видим отражение этого мотива в сцене взрыва, сильно изуродованное лицо Квазимодо говорит о том, что он прошел через подобный обряд «до начала» фильма — впрочем, то же можно предположить и в отношении других персонажей, которые «отмечены» шрамами, татуировками или отсутствием зубов. Даже прозвище героя, заимствованное из известного романа Виктора Гюго, в контексте исследования В. Я. Проппа может быть интерпретировано как новое имя, полученное мальчиком, проходящим обряд посвящения, после временной смерти.

Наконец, результат обряда обычно подтверждается свадьбой, так как мальчик, переживший временную смерть, считается взрослым мужчиной и может иметь свою собственную семью. Этот мотив

возникает в первой сцене «Перемирия» в ироническом ключе: если в начале эпизода девушка убегает от Квазимодо, то после взрыва он «перерождается» в человека, заслужившего свою собственную женщину, представленную в фильме женщиной-врачом. Эта женщина намного старше Квазимодо и выглядит не как его потенциальная жена, а, скорее, как приёмная мать или даже бабушка (что преуменьшает предполагаемую зрелость персонажа). Кроме того, сыгравшая врача актриса Наталья Седых известна своими ролями в таких знаменитых фильмах-сказках, как «Морозко» (1965) и «Огонь, Вода и Медные трубы» (1969; оба фильма — режиссера А. Роу), что указывает на очевидную связь этого эпизода со сказочным контекстом.

Такой пролог предполагает чтение развивающегося далее сюжета как сказки особого рода. Здесь фантазия заменена «антропологической» реконструкцией «исторических корней» волшебной сказки, в то время как последние перенесены в современные условия. Эти условия в целом стилистически не связаны с волшебной сказкой, однако включают узнаваемые сказочные мотивы. Парадоксально, но в «нормальной» жизни парней из российского провинциального городка 2000-х гг. откликается архаика культурного прошлого.

В результате фильм представляет современные характеры и конфликты как обусловленные «вечными» или, по крайней мере, архаичными импульсами и мотивациями. По своему эффекту все эти импульсы объединены понятием свободы: все герои фильма делают, что хотят, существуя в лиминальном пространстве, где сняты любые ограничения — моральные, социальные или политические. Это состояние окончательной свободы — страшное для самих персонажей — иронически изображено в сцене первого появления Генки Собакина, который стоит на перекрестке с топором в руках, ожидая кого-нибудь, кого он может просто так убить. Исключительно из прихоти, без какой-либо выгоды для себя. В принципе, именно эта разрушительная свобода друзей и знакомых Егора и порождает — для него и для них всех — постоянно возникающие ситуации испытаний и временной смерти.

В этом контексте очевидно, что обряд посвящения Егора окружен множеством подобных же обрядов, участниками которых в «Перемирии» становятся другие персонажи мужского пола. В дополнение к истории Квазимодо, в самом начале фильма фигурирует маленький рассказ о двух парнях, устанавливающих на балконе телевизионную «тарелку». Один из них падает с пятого этажа и лежит неподвижно, пока другой, смертельно напуганный, бежит к нему. Тем не менее, как только обнаруживается, что упавший друг жив, второй начинает бить его с радостью и иступлением, что превращает эпизод в настоящий визуальный комментарий к временной смерти и воскрешению. Точно так же в коридоре общежития человек лежит неподвижно в течение двух дней — то ли пьяный, то ли мертвый, до тех пор, пока Егор не наткнется на него. В другой сцене Марат (Виктор Жалсанов), который ограбил дядю Егора (Юрий Ицков), подвергнут пытке, его ноги буквально сварены — все происходит в пол-

ном соответствии со сказочными конвенциями; ритуальный характер этих пыток подчеркивается тем фактом, что после их исполнения мучители, включая Егора, законопослушно везут пострадавшего в больницу.

Кроме того, в соответствии с описанием В. Я. Проппа, молодым людям на время прохождения обряда посвящения «предоставлялись права разбоя или по отношению к соседнему племени, или, гораздо чаще, по отношению к своему собственному» [Пропп 2000: 96]. Это объясняет — безотносительно социальных факторов — почему почти все молодые персонажи фильма вовлечены в преступную деятельность: от планирования ограбления ближайшего магазина до нападения на проходящего мимо соседа, который, впрочем, легко распознает разбойничьи намерения персонажей.

Озадачивает, однако, что в представленном в фильме обществе власть — полицейский и священник — репрезентирована «одногодками» главного героя, а пожилые мужчины, несмотря на их возраст и кажущийся социальный статус, участвуют во всех делах наравне с молодежью. Эти старики, кроме того, либо не состоят в браке, либо их брак вызывает сомнения. Все это порождает вопросы о том, какой эффект производит обряд перехода и каков смысл сказочных мотивов в фильме.

В архаических коммунитас, так же, как и в сказках, смерть главного героя обязательно приводит к социальной зрелости и к браку — как знаку взрослой жизни. Егор, в соответствии с культурной конвенцией, ищет в своем путешествии невесту. В этом контексте встреча с Генкой Собакиным, роль которого блестяще исполнил Сергей Шнуров, повторяет встречу со сказочной Бабой Ягой как образцовым дарителем. Генка, как и Баба Яга, поначалу грозит убить Егора, но так как главный герой остается спокойным, Собакин соглашается помочь ему с поиском подходящей невесты. Примечательно, что, подобно Бабе Яге, Генка Собакин подвержен кросс-гендерной трансформации: он теряет часть бороды и топор; к тому же оба эти символа мужественности оказываются украдены им у жены; жена Генки играет Гамлета в любительском театре, она кажется очень решительной и мужественной, да и одета в мужские доспехи, сильно отличающиеся от бесформенно-потертого одеяния Генки. Именно она берет верх в этом эпизоде, потому что у нее есть деньги — и таким образом она может держать Генку на коротком поводке.

В поисках невесты Генка берет Егора в баню, которая в сказках функционирует как площадка инициации. В бане, подглядывая через отверстие в стене женского отделения, Егор видит красивую молодую женщину Катю (Надежда Голубева), которую он охотно выбирает на роль своей будущей невесты. Парадоксально, но знакомство с этой женщиной и секс с ней в теплице, напоминающей рай (хотя и заброшенный), оказывается легко выполнимым для главного героя. Проблема возникает, когда Егор предлагает Кате выйти за него замуж. Это предложение возмущает ее так сильно, что она угрожает сообщить своему постоянному бойфренду со сказочным прозвищем «Боярин»,

будто бы Егор пытался ее соблазнить (дело происходит после секса).

Такое развитие сюжета, очевидно, вступает в резкий контраст со сказочными ожиданиями. Вместо того чтобы найти невесту в награду за мытарства, Егор уходит от «принцессы» после неудачного предложения ей руки, сердца и денег. В этой точке сказочный сюжет разворачивается в противоположном направлении, а точнее, начинает идти по кругу. Это кругообразное повторение сказочных ситуаций, основывающееся, в свою очередь, на ритуале инициации, объясняет, например, почему Егор в течение фильма проходит через временную смерть, по крайней мере, трижды. Его последние и наиболее впечатляющие временная смерть и следующее за ней воскрешение особенно значимы. Несмотря на профанную причину «смерти» (он помогает похитить электрические провода под высоким напряжением), эта ситуация представлена в ауре мифологических ассоциаций: Егор поражен силою небесного огня и возвращен к жизни силою воды. Трагический и в то же время возвышенный танец Егора сопровождается макабрически-радостной музыкой «русского танца» Тома Уэйтса и маркирует воскрешение героя.

Видимо, после такого опыта, Егор, наконец, готов почувствовать себя зрелым. Тем не менее, в его жизни ничего существенно не меняется. Уже после воскрешения он участвует в пытках башкир, что только иронически уравнивает его статус со статусом товарищей — безответственного полицейского и его дяди-лгуна. Ближе к финалу фильма Егор встречается с молодым священником (Андрей Феськов), направляющимся на свадьбу своих друзей, но не в качестве священника, а в качестве певца с красивым голосом и репертуаром советской эстрады. Эта встреча читается как ироническая ссылка на свадьбу как цель сказки, которая так и не достигнута в «Перемирии». Диссонанс между ожиданиями, связанными с ролью священника как юнгианского «мудрого старика» и воплощением этой культурной функции в фильме, иронически подрывает надежду на моральное прозрение как манифестацию зрелости героя. Вместо этого, в финале фильма мы видим медленное сползание Егора и окружающего его мира в ситуацию, сильно напоминающую войну — с передвигающимися военными грузовиками и ракетами, готовящимися к запуску.

Эта ситуация, а также тропы, характерные для роуд-муви, подчеркивают гротескный, причудливый характер сосуществования расслабленного, нескончаемого обряда инициации и современного технологичного мира. В этом контексте в финале фильма российская маскулинность, оснащенная ракетами, вырастает до почти апокалиптического символа неминуемой опасности, избежать которую можно только чудом или случайно.

Такой финал кажется странным, но он естественно вытекает из нарратива фильма. Сцена, когда Егор случайно оказывается в центре боевых учений, представляет его первую временную смерть в фильме. Помимо этого, толпы бегущих солдат постоянно присутствуют в фильме, становясь фоном для нескончаемой инициации героев и в то же время вы-

ступая в качестве своеобразного «эха» этих ритуалов. Зрителю фильма хорошо известно, что служба в армии, особенно в современной России, вполне сопоставима с жестокими актами инициации, включающими в себя пытки и временную (а то и не временную) смерть.

Лиминальные сообщества, или коммунитас, как утверждает Виктор Тернер, характеризуются «пребыванием в потоке» что, в свою очередь, предполагает, помимо прочего, «утрату себя» и «утрату цели»: «... “поток” не имеет никакой иной цели, кроме себя самого, т.е. кажется, что он вообще не предполагает ни внеположных себе целей, ни вознаграждений» [Turner 1982: 58]. Возможно, именно это понимание «русской свободы» и разворачивается в «Перемирии», хотя и с ощутимой иронией. Герои фильма, по всей видимости, застряли в «потоке» лиминальности, который охватывает и молодежь, и взрослых, но не приводит к ожидаемой социальной зрелости. Обряд включает в себя три этапа: изоляцию, собственно переход, и возвращение в сообщество — все они также отражены в сказочном сюжете. В «Перемирии» все персонажи-мужчины, в отличие от женщин, действительно, изолированы от повседневных обязанностей и дел. Тем не менее, их инициация ведет в никуда и движется кругами, а их возвращение в общество непредсказуемо. Это сообщество (или лучше сказать, коммунитас) никогда не взрослеющих подростков разных возрастов обитает в лиминальном пространстве и времени — подходящем континууме для обрядов перехода с их бесконечной и деструктивной свободой.

Сочетание конвенций роуд-муви с реалистично изображенными ритуалами инициации и инвертированным сказочным сюжетом в фильме С. Проскуриной, таким образом, создает парадоксальный эффект нетелеологической версии жанра. Дорога, избранная героями, не ведет никуда и состоит из безрезультатных «посвящений», в ходе которых традиционные элементы сказки рекомбинируются в произвольном порядке. Итогом такого движения становится энергичная и даже местами бурная форма застоя.

Такое существование не чревато никакими революциями или акциями протеста: «пограничные фазы родового общества», как утверждает Тернер, — «инвертируют, но как правило, ни в чем не подрывают статус-кво, структурную форму общества» [Turner 1982: 44]. Тем не менее, оно чревато войной: как пороговое состояние перемирие не может длиться вечно, и привыкание к смерти как к повседневной деятельности, естественно, обесценивает человеческую жизнь и рутинизирует насилие.

Перевод с английского О. Ю. Багдасарян

ЛИТЕРАТУРА

- Laderman D. Driving Visions: Exploring the Road Movie. — Austin: University of Texas Press, 2002.
 Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. — New York: PAJ, 1982.
 Wood J. 100 Road Movies. — London: BFI, 2007.
 Геннеп А. Обряды перехода. — М.: «Восточная литература» РАН, 1999. — 200 с.

Гусятинский Е. Бытие определяет страдание // Русский репортер. — 2010. — 18 августа. — Режим доступа: http://www.rusrep.ru/2010/32/interview_proskurina/.

Закрытый показ (№ 47 от 24 июня 2011; «Перемирие» С. Проскуриной). — Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=nZu0ozvUg7A>.

Малюкова Л. Светлана Проскурина: «Сегодня мы уже не знаем — кто мы» // Новая газета. — 2010. — Вып. 93. — 25 Августа. — Режим доступа: <http://www.novayagazeta.ru/arts/2090.html>.

Маслова Л. Водительское неустоверение // Коммерсант. — 2010. — 26 августа. — Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1492805>.

Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2000. — 335 с.

Стишова Е. Дикое поле // Искусство кино. — 2010 — № 8. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2010/08/n8-article6>.

REFERENCES

Laderman D. Driving Visions: Exploring the Road Movies. — Austin: University of Texas Press, 2002.

Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousity of Play. — New York: PAJ, 1982.

Wood J. 100 Road Movies. — London: BFI, 2007.

Gennep A. Obryady perekhoda. — М.: «Vostochnaya literatura» RAN, 1999. — 200 s.

Gusyatinskij E. Bytie opredelyaet stradanie // Russkij reporter. — 2010. — 18 avgusta. — Rezhim dostupa: http://www.rusrep.ru/2010/32/interview_proskurina/.

Zakrytyj pokaz (№ 47 ot 24 iyunya 2011; «Peremirije» S. Proskurinoj). — Rezhim dostupa: <http://www.youtube.com/watch?v=nZu0ozvUg7A>.

Malyukova L. Svetlana Proskurina: «Segodnya my uzhe ne znaem — kto my» // Novaya gazeta. — 2010. — Vyp. 93. — 25 Avgusta. — Rezhim dostupa: <http://www.novayagazeta.ru/arts/2090.html>.

Maslova L. Voditel'skoe neudostoverenie // Kommersant. — 2010. — 26 avgusta. — Rezhim dostupa: <http://www.kommersant.ru/doc/1492805>.

Propp V. Istoricheskie korni volshebnoj skazki. — М.: Labirint, 2000. — 335 s.

Stishova E. Dikoe pole // Iskusstvo kino. — 2010 — № 8. — Rezhim dostupa: <http://kinoart.ru/archive/2010/08/n8-article6>.

Данные об авторе

Михайлова Татьяна Алексеевна — преподаватель кафедры немецких и славянских языков и литератур, университет штата Колорадо, Болдер (США).

Адрес: Dept. of GSSL, McKenna 228D, UCB 276, Boulder CO 80309-0276. USA.

E-mail: tatiana.mikhailova@colorado.edu.

About the author

Mikhailova Tatiana Alekseevna is a Senior Instructor of Russian Studies, Department of Germanic and Slavic Languages and Literature, University of Colorado, Boulder (USA).