

Виталий Куренной

# Философия фильма:

*упражнения  
в анализе*

библиотека  
журнала

неприкосновенный  
запас

Редактор серии  
*И. Калинин*

**Куренной В.**

Философия фильма: упражнения в анализе — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 232 с.

В статьях, представленных в этом сборнике, рассматриваются фильмы, относящиеся преимущественно к жанру блокбастеров. Это так называемое массовое кино, за которым прочно закрепилась репутация продукции, не особенно изысканной в интеллектуальном отношении. Однако задействованная автором аналитическая оптика показывает, что это не более чем расхожий штамп. Блокбастеры не только кодируют глубокие и многослойные культурные и философские смыслы. Это еще и весьма эффективный инструмент познания социальной и политической реальности. Что общего между Рене Декартом и героями многочисленных голливудских боевиков? Как современная массовая культура мыслит апокалипсис? Почему Джон Рембо является уважаемым консерватором? Эти и многие другие не менее парадоксальные вопросы возникают в сознании внимательного зрителя развлекательного кинематографа.

**ISBN 978-5-86793-676-1**

© В. Куренной, 2009

© Художественное оформление.

«Новое литературное обозрение», 2009

# Философия фильма: пояснения и пролегомены

Статьи, вошедшие в настоящий сборник, не объединены изначально какой-то определенной аналитической концепцией кино, включая в себя элементы феноменологического взгляда, формально-структурной методики анализа и стремлением понять прагматику, или идеологию, современного кинематографа. Тем не менее в качестве вводной части хотелось бы рефлексивно отнестись к некоторым методологическим особенностям изложенных здесь взглядов.

## Повседневный репертуар и как с ним совладать

Фильмы, на материале которых написаны статьи, заимствованы из непосредственного окружения автора, который в этом отношении ничем не отличается от человека, время от времени посещающего обычные кинотеатры, иногда (редко) оказывающегося вечером у телевизора, а также покупающего фильмы (сначала видеокассеты, а затем DVD), продающиеся в любом встречном магазине. Получившаяся выборка не совпадает даже с коллекцией сколько-нибудь искушенного кинолюбителя. Она ограничена повседневным миром нашего с вами современника, который не является ни специалистом по кино, ни искушенным кинолюбителем. Нелишне заметить, что за период времени, когда были написаны данные статьи, мы незаметно пережили несколько медийных революций: видеокассеты сменились DVD, произошла звуковая ре-

волюция в кинотеатрах, интернет и пирринговые сети стали источником поиска и доступа к фильмам. Это немаловажный аспект: если бы в какой-то момент на DVD не стали выпускать полные комплекты сериалов, боюсь, что ни один из них так и не попал бы в поле моего зрения. Просмотр сериалов по телевизору предполагает совсем другой способ организации времени.

Время, потраченное на просмотр этих фильмов, отличительной особенностью которых является, пожалуй, лишь то, что они примелькались рядовому зрителю, не ограничивалось чисто эстетическим переживанием. В некоторых случаях этот просмотр завершался написанием текстов. Эти тексты, по сути, есть краткие упражнения в анализе кино, реализованные с большей или меньшей методичностью. Мотив этих упражнений прост: понять устройство современного кино, способ его конструирования, культурные традиции и социальные модели, которые отложились в его штампах, а также идеологические цели, которые оно преследует. К сожалению, критика, которая попадалась мне на глаза, не могла меня полностью удовлетворить. Чтобы ответить на эти вопросы, пришлось обдумать сам феномен кино, подобрать и адаптировать концептуально-теоретические средства для его анализа. В ходе этой работы эвристически продуктивными оказались несколько философских традиций, позволяющих нетривиально подойти к анализу массового кино. Это в особенности эстетическая концепция, разработанная польским феноменологом-реалистом Романом Ингарденом, структурно-функциональный подход, примененный Владимиром Яковлевичем Проппом для анализа другого массового феномена — сказки<sup>1</sup>. Феноменология позволяет понять многослойное строение киноповествования, онтологический статус кинопространства<sup>2</sup>, а также некоторые

---

<sup>1</sup> Этот подход на материале массового кино (а именно вестернов) продуктивно используется американским структуралистом Уиллом Райтом (Will Wright).

«сущностные» особенности кино как искусства, сочетающего в себе движущееся изображение и звук. Структурный же подход позволяет методически точно реконструировать фильм как целое, состоящее из набора элементов и их функций, то есть описать фильм как функционально организованную систему элементов. Этот подход оптимален, когда речь идет о повторяющихся сюжетах, — а это и есть сфера массового кино.

В отношении любого фильма можно сформулировать три базовых вопроса: что показано? как показано? зачем это показано? Структуралистский подход помогает ответить на первый вопрос. Феноменология позволяет на разных уровнях разбираться со вторым вопросом. Третий вопрос — это прагматика, или идеология фильма. Нет необходимости напоминать слова Ленина, пронизательно опознавшего пропагандистские возможности кинематографа. Ровно в соответствии с этой интуицией кино становится тем элементом, без которого невозможно представить себе историю идеологической пропаганды, да и в целом историю мировой культуры начиная с Первой мировой войны. Соответственно, целый ряд статей посвящен пропагандистским аспектам сталинского, современного голливудского и современного российского кино.

## Неинтересного кино не бывает И кое-что о критической дистанции

Разумеется, массовое кино не состоит сплошь из шедевров. Нередко, устраиваясь смотреть фильм, мы понятия не имеем, хорош он или плох. Это большая проблема — навигация в современном потоке культурной продукции, и кино здесь не исключение. Неслучайно она давно явля-

---

<sup>2</sup> Не случайно в этой книге столь часто затрагивается вопрос о реальности в кино, ее онтологической специфике и различных способах ее моделирования.

ется предметом пристального внимания Александра Долгина<sup>3</sup>. Техническая стратегия, посредством которой ее предполагается решить, состоит в создании рекомендательного сервиса (см. портал imhonet.ru). Существо предлагаемой схемы, даже если я ее здесь сильно упрощаю, таково: вам нравятся определенные произведения, и есть другие люди, которым они также нравятся. Тогда то, что вы им порекомендуете, им, скорее всего, также понравится, как и наоборот. Идея хорошая, будем надеяться, что она уже помогает многим совладать с культурной навигацией. Но мне она представляется чрезмерно гастрономической (или дегустационной) — она ориентирована на потребление качественных продуктов культуры, критерием которых является переживание потраченного на это времени как «качественного»<sup>4</sup>.

Практикуемый же здесь подход к кино является скорее противоположным. Он переносит фокус внимания с продукта потребления на потребляющего субъекта. Даже если вы столкнулись с кино, которое вам не нравится, это не значит, что вы растратили свое жизненное время попусту. Не стоит так пассивно и потребительски относиться к культурным артефактам. Займите по отношению к нему активную позицию, измените свою установку с ожидания удовольствия на заинтересованный анализ. Даже если фильм не имеет ни малейшей «художественной ценности», его

---

<sup>3</sup> Ср., например: *Долгин А. Экономика символического обмена*. М.: Инфра-М, 2006.

<sup>4</sup> Идея потребления «качественных» продуктов и «качественного» переживания резюмирует животрепещущую тему российской потребительской культуры. В повести С. Минаева затушеванное кредо главного героя в одном месте все же вложено в уста его собеседника: «Тебе же все равно деньги нужны только для... Как ты там все время говоришь? «Для получения качественных удовольствий», да?» (*Минаев С. ДУХLESS. Повесть о ненастоящем человеке*. М., 2006. С. 302). Не ускользнула тема и от Виктора Пелевина, вложившего его в уста персонажа, беседующего с олигархом — любителем фокусов: «Значит, — сказал Игорь, — надо следить, чтобы с нами происходили самые качественные чудеса. Вот как с вами» (*Пелевин В. П5*. М.: Эксмо, 2008. С. 141).

можно критически проанализировать. Как он сделан, почему не складывается в единое целое, что нам пытались сказать с его помощью? Конечно, лучше смотреть хорошее кино, но — в отличие от стремительного совершенствования способов кинопросмотра — оно появляется редко. Но культура не стоит на месте, а ее динамика обязательно включает в себя неудачи.

В практикуемом здесь подходе есть и другой аспект, который не сводится к умению развлечь себя во время просмотра неважного кинофильма. Познание, познавательная установка делает нас свободными — этот тезис Просвещения я, возможно, старомодно считаю верным. Аналитический взгляд — это еще и взгляд критический. Упражняясь в анализе, мы формируем критическую дистанцию по отношению к тому, что кино — равно как и другие визуальные медиа — навязывает сознанию. Ведется много разговоров о том, что, например, молодежь надо оградить от слишком навязчивых продуктов современной массовой культуры. К сожалению, этот поток сейчас никто не способен контролировать. Вижу только один выход — научиться занимать критическую позицию по отношению к этим продуктам. К сожалению, гастрономическая стратегия не может в этом помочь — она потакает нашим склонностям и вкусам, иногда — амбициям. Анализ предполагает, напротив, отстраненную, рациональную позицию.

## Массовое и эксклюзивное

Учитывая заданную здесь перспективу отбора фильмов (повседневный жизненный мир), следует, возможно, сказать несколько слов о том, чем она отличается от перспективы специалиста по кино. Зрительная среда киноведа или кинокритика организована иначе: она предполагает доступ к особым институтам (клубы, фестивали и т.д.), специфическую медийную и коммуникативную среду

(специализированные журналы, конференции). В общем, это особая форма жизни, выражаясь языком Витгенштейна, где язык и практика находятся в тесном сродстве. Эта форма жизни, разумеется, должна себя защищать, формировать и поддерживать границы, препятствующие ее диффузии. Проведение такого рода границ предполагает, в частности, продуцирование качества эксклюзивности тех ресурсов, с которыми имеют дело и которыми оперируют специалисты и утонченные знатоки кино. Широкие познания из истории кино, предпочтение редких и немассовых фильмов, владение профессиональным жаргоном, повышенное внимание к создателям фильмов — вот основные инструменты этого процесса производства эксклюзивности. К сожалению, обратной стороной этой предсказуемой логики социального поведения и коммуникации является одно обстоятельство — небрежение актуальной массовой кинопродукцией. Массовый фильм входит в сферу внимания специалистов по кино, когда приобретает статус принадлежности к историческому канону или приобретает какие-то другие качества, свидетельствующие о его исключительности. Соответственно, практикуемый в настоящей книге подход является противоположным — меня интересует преимущественно массовая кинопродукция.

Но массовое и эксклюзивное («высокохудожественное») кино образуют единый культурный комплекс и не могут существовать друг без друга. Массовое производит доминирующий образец, немассовое — отклонение от него. Эта система границ и размежеваний, замечу, не проходит по линии «вульгарное—сложное». Массовое кино аккумулирует в себе комплексное по составу и генезису культурное наследие, хотя и не сигнализирует о нем посредством нарочитых художественных приемов. Массовое кино — сфера тех самых «самоочевидных» вещей, анализ которых, согласно одному из тезисов классической феноменологической философии, и является наиболее сложным делом.



## Блокбастер как инструмент познания

Кино — крупнейшая культурная индустрия современности. Это наиболее «социальный» вид искусства, в создании продуктов которого могут быть задействованы очень большие коллективы и группы профессионалов самых разных специальностей. Огромные затраты, которых требует производство современных фильмов, заставляют их создателей быть чрезвычайно осмотрительными: фильм должен привлекать зрителя, отвечать на запросы и ожидания огромной аудитории, соблюдать тонкий баланс знакомого и нового. Картинам, которые люди смотрят в разных странах, причем на протяжении многих лет, удается схватывать определенные устойчивые узловые моменты современной культуры<sup>5</sup>. Блокбастеры дают, таким образом, уникальную возможность для аналитика зафиксировать эти узловые моменты современной культуры, для человека, занявшего по отношению к фильму аналитическую установку, он представляет собой уникальную энциклопедию «общих мест» современной культуры. Одобряемые и узнаваемые модели социального поведения, форма социальных конфликтов, взгляд на историю, ожидания от будущего, набор культурных норм и правил и т.д. и т.п. — все это в значительной степени разделяется и понимается зрителем в том случае, если мы имеем дело с массовым кино, где инновация допустима лишь в очень ограниченном масштабе. Неслучайно однажды найденная сюжетная и жанровая формула тут же воспроизводится и тиражируется во множестве аналогов — это редкие попадания. Таким образом, массо-

---

<sup>5</sup> Разумеется, я по умолчанию предполагаю, что мы сами в основном относимся к европейской, западной культуре. Так же, очевидно, считают и российские зрители, наполняющие кинотеатры во время премьер как западных фильмов, так и «наших ответов Голливуду». Возможно, где-то в России и есть поклонники Болливуда, но притягательность этих фильмов не идет ни в какое сравнение с продуктами западной культуры — тут и спорить не о чем.

вое кино — уникальный материал для анализа, который не способен нам предоставить ни один другой вид исследования общества и культуры.

Но массовое кино не просто базируется на существующих «общих местах» культуры. Значение кино как инструмента практического воздействия на массы было установлено уже в начале XX века. С тех пор кино представляет собой арену идеологической борьбы, на которой соревновались идеологические продукты СССР, нацистской Германии, США и других стран. На сегодняшний день из этих идеологических проектов исправно функционирует, пожалуй, только Голливуд. И функционирует, надо сказать, с технической образцовостью и виртуозностью, не уступающей сталинскому кинематографу. Причем таким образом, что оставляет возможность для выдвижения различных, зачастую конкурирующих идеологических программ. Но это политика не для профессионалов, а для широких слоев общества. Умея прочитывать идеологическое содержание блокбастеров, мы получаем важное дополнение к тому, что мы знаем о социальной и политической реальности из других источников.

## Актеры или герои?

Иногда, обсуждая фильм, я сталкиваюсь с одной любопытной формой взаимного непонимания. А именно: собеседник начинает говорить о режиссере (особенно если это режиссер «со взглядами» и «позицией») или же об актерах, задействованных в фильме. Читатель легко заметит, что в подавляющем числе случаев в этой книге актеры и режиссеры упоминаются лишь с одной целью — чтобы можно было вспомнить или найти соответствующий фильм. Но как таковые ни актеры, ни режиссеры мне не интересны — именно потому, что интересны сам фильм и герои фильма. Фактически это позиция очень наивного зрителя, который

имеет дело с тем, что происходит на экране, оставаясь в неведении о том, кем сделан фильм.

Конечно, существование современной массовой киноиндустрии немыслимо без системы звезд, повышенного внимания к актерам и режиссерам. Наличие этой системы — помимо специфического рынка внимания, позволяющего обеспечить работой целую армию журналистов и обозревателей светской хроники, — играет также определенную роль в системе ориентации на рынке кинопродукции. Зритель, чтобы не утонуть в массиве разных фильмов, предпочитает известных ему режиссеров и актеров. Мне известно, например, что А. Шварценеггер с определенного момента своей карьеры снимался только в фильмах с очень утонченным философским содержанием («Вспомнить все», «Шестой день» и т.д.). Определенная репутация есть и у режиссеров, что, конечно, влияет на наш выбор тех или иных фильмов для просмотра.

Но пространство художественного фильма — это совершенно особая реальность, которая онтологически никак не связана с нашим собственным миром. Ни герои фильма, ни пространство, там изображенное, не являются частью нашего собственного мира, хотя могут строиться по его законам, конструироваться таким образом, чтобы восприниматься в модусе нашей собственной реальности. Разумеется, в съемках фильма задействуются реальные люди и реальные вещи. Но в самом фильме их изображение (цифровое или пленочное) используется лишь как средство, позволяющее зрителю заглянуть в совсем другой мир — пространство данного фильма. Ни актеры, ни декорации, которые действительно задействованы в фильме, не являются частью этого кинопространства. Они лишь лучше или хуже открывают к нему доступ. Особенно это заметно сейчас, когда в кино стремительно возрастает роль компьютерных технологий. В таких фильмах, как «Матрица», «300 спартанцев» или «Пираты Карибского моря», реальных вещей и антуража, задействованного

в съемках фильма, становится все меньше. Актеры все больше висят и двигаются на стропах в специальных помещениях. Вся «реальность» к ним затем достраивается в виде компьютерной графики. Есть и фильмы, в которых уже нет настоящих актеров, а действуют трехмерные компьютерные модели<sup>6</sup>. Получается, правда, не очень хорошо. В мультипликации все проходит очень гладко («Шрэк» и т.п.), а вот потеснить актеров в кино пока полностью не получается. Удаются только гибридные фильмы, например первые части «Звездных войн», где действуют как актеры, так и компьютерные персонажи.

Пространство фильма — совершенно особая сфера, которая неподконтрольна в полной мере ни актерам, обеспечивающим к нему доступ, ни режиссеру, моделирующему это пространство. Кино — очень сложное искусство, подчинить все детали и элементы, задействованные в его создании, единому замыслу невозможно. Даже величайшим мастерам это удастся лишь в определенной мере. Но если при просмотре фильма мы обращаем внимание на актеров, а не на героев, ориентируемся на высказывания режиссера о своем творении, а не на то, что происходит в пространстве кинокартины, то фильма мы в собственном смысле не видим. Эти суждения могут показаться произвольными. Однако такой подход лишь следует феноменологическому «принципу всех принципов», который я для простоты немного перефразирую: следует строго придерживаться того, что мы видим, но только в тех пределах, в которых мы это действительно видим<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Так, в 2001 году появился фильм «Последняя фантазия: духи внутри» («Final Fantasy: Spirits Within») — первый в истории с полностью виртуальными актерами.

<sup>7</sup> Ср. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга I. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. § 24.

## Феноменология кино

### *Экран и кресло*

Феноменологически кино можно проанализировать в весьма разных аспектах. Например, рассмотреть саму ситуацию киносмотрения. Обычно мы не обращаем внимание на специфический, очень определенный характер этой ситуации, но он заслуживает того, чтобы обратиться на нее внимание. Кинозал — очень странное место: множество людей сидят в темноте и молча смотрят на освещенную стену, по которой движутся пятна света, а откуда-то слышатся голоса и музыка. Не менее удивительно и поведение человека перед экраном монитора или телевизора. Что же здесь происходит? Чтобы вести беседу, читать, рассматривать фотографии или слушать музыку нам не нужно вести себя так необычно — мы можем делать это практически в любом помещении, стоя в метро, гуляя (с наушниками) и т.д. Смотрение фильма, напротив, предъявляет зрителю намного больше требований, оно более, так сказать, дисциплинарно по своей природе. Человек, например, должен занять особое место по отношению к экрану. Он должен в определенной мере изолироваться от окружающего мира, от помех, которые могли бы отвлечь его от просмотра фильма.

Кино отличается и от потока телепередач: телевизор может работать постоянно, некоторые люди могут при этом заниматься своими делами, изредка вылавливая что-то из потока телеизображения. Сидя у телевизора, зритель часто переключает программы, переходя от одной новостной или развлекательной передачи к другой. Современное телевидение учитывает этот момент, оперирует короткими сюжетами. Но кино не особенно допускает подобную фрагментацию: оно требует внимания от нача-

ла до конца. Возможность отвлечения и пробелов, напротив, допускает такой гибридный продукт кино и телевидения, как телесериал, — это существенно отличный от кино культурный феномен. Кино четко ограничено во времени, является целостным и законченным продуктом, освоение которого возможно лишь в определенных условиях. Иными словами, для полноценного восприятия фильма необходима изоляция зрителя от мира его повседневного опыта. Кино требует от зрителя вхождения в особый режим и особое пространство восприятия, которое ограничено техническими и символическими границами (выключение света в кинозале, заставка киностудии в начале фильма, надпись «Конец фильма» и т.д.).

### *Киноязык и организация времени фильма*

Почему кино, в отличие, например, от музыки, требует такого рода процедуры перехода в другой режим восприятия, особой сосредоточенности? Кино — синтетическая знаковая система, основанная на использовании множества изобразительных средств, а именно: движущегося изображения, музыки, речи, текста. Чтобы восприятие произведения киноискусства состоялось, необходим акт конституирования его предметно-смысловой структуры<sup>8</sup>: множество изображений и звуков надо «оживить» единым актом понимания. Это можно выразить и несколько более упрощенно: чтобы понимать фильм, надо понимать киноязык. Обычно мы не замечаем, что владеем таким языком, но Белла Балаш очень хорошо иллюстрирует эту проблему вот такой историей<sup>9</sup>:

---

<sup>8</sup> Обстоятельно условия конституирования кинопроизведения описаны с феноменологических позиций в работе Матиаса Винклера: *Winkler M. Filmerfahrung: Ansätze einer phänomenologischen Konstitutionsanalyse. Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang, 1985.*

<sup>9</sup> *Балаш Б. Дух фильмы. М.: Художественная литература, 1935. С. 16.*

Мои русские друзья рассказывали мне о своей домработнице, приехавшей к ним прямо из деревни. Развитая,мышленная девушка, но никогда не видевшая кинофильмы. В Москве она впервые пошла в кино и вернулась оттуда бледная от возбуждения и страха.

— Что же ты видела? — спросили ее.

— Не знаю. Ужасно! Там людей рвали на куски. Головы оторваны. Руки оторваны. Все разрезано на части.

Но деревенская девушка очень скоро научилась смотреть фильму. Она научилась складывать в своем сознании эти «отрезанные» и «оторванные» куски и узнавать в них один образ, одно действие, один смысл. Учиться смотреть — это процесс, происходящий в сознании: процесс мышления, психологический процесс.

Итак, умение смотреть кино — это не спонтанная способность, а сложный навык нашего сознания. Причем по мере развития кинотехнологии семиотическая сложность киноязыка только увеличивается. Когда-то первые выпуски «Звездных войн» били рекорд по числу монтажных склеек (более тысячи). А сегодня компьютерный монтаж одной только сцены гонок в «Эпизоде 1» занял два года работы — трудно даже назвать это монтажом. Но когда мы смотрим этот фильм, мы не замечаем этой сложности, спонтанно связывая весь этот сложнейший комплекс элементов в единое целое.

Плотность монтажа — это не только усложнение семиотических средств фильма, схватывание которых требует определенной компетенции у зрителя. Темп и ритм монтажа оказывают непосредственное влияние на *структуру времени* в фильме. В зависимости от плотности монтажа или, напротив, длительности одного кадра изменяется наше восприятие времени в фильме — от динамичного и стремительного до мучительно затянутого (этим приемом часто пыгает зрителя Александр Сокуров). Это обстоятельство обнаруживает определенное сходство кино

и музыкального произведения<sup>10</sup>; кино имеет в своем рас-  
поряжении собственные средства для того, чтобы влиять  
на характер нашего восприятия времени фильма. Старые  
фильмы для современного зрителя кажутся замедленны-  
ми и простоватыми — он привык к более динамичной,  
более сложно организованной темпоральной и монтаж-  
ной организации фильма.

## *Киноизображение*

Отмеченные особенности — моменты, в общем-то, слу-  
жебные. В кино, конечно, главное — это изображение, а с  
появлением звукового кино еще и звук (речь актеров, го-  
лос за кадром). Музыка (в виде живого аккомпанемента)  
сопровождала и немое кино, но сегодня она связана с ним  
как никогда тесно — без музыки пропала бы значитель-  
ная доля эмоциональной выразительности целых жанров  
(если вам страшно смотреть триллер, попробуйте выключить  
или приглушить звук, эмоциональное напряжение  
сразу спадет). Но рассмотрим все это по порядку, избегая  
излишнего академизма<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Роман Ингарден, подробно анализировавший эту особенность  
«организации» музыкального произведения, описывает ее следующим  
образом: «Бурное, страстное *presto* длится меньше не только потому,  
что при одинаковом количестве тактов его исполнение требует меньше-  
го времени, нежели серьезное *adagio*, а прежде всего потому, что темп  
*presto* резко требует большего сосредоточения и уплотнения всех зву-  
ковых волн в одну фазу и что следующие друг за другом фазы, проходя  
быстро, сливаются в некое временное целое, характеризующееся высо-  
ким напряжением и большой плотностью» (*Ингарден Р.* Музыкальное  
произведение и вопрос его идентичности // *Ингарден Р.* Исследования  
по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 482).

<sup>11</sup> Подробнее см.: *Ingarden R.* Der Film // *Philosophie des Films:*  
Grundlagentexte. Hrsg. von Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis, 2005. S. 49-  
-69; *Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk. 4. unveränderte Aufl. Tübingen:  
Max Niemeyer Verlag, 1972. S. 343--349 (§ 58, «Das kinematographische



Итак, мы сидим перед экраном и «смотрим фильм»: что мы видим? Перед нами плоскость экрана, на которую тем или иным способом транслируется последовательность кинокадров-фотоснимков, смена которых создает для нас эффект изображения движения. Это первый «слой» киноизображения, непосредственно включающий реальные предметы окружающего нас мира. Но видим ли мы этот слой? Практически никогда. Мы обращаем на него внимание лишь в том случае, если экран запылится, техника неисправна или как-то иначе отвлекает наше внимание. Экраном телевизора обычно интересуется только мастер, который пришел починить телевизор, но никак не зритель. В акте киносмотра этот первый слой является необходимым вспомогательным средством, но не более того. Конечно, рамка киноизображения, которую для нас ограничивает экран, образует постоянный фон нашего восприятия фильма. Но чем меньше мы замечаем реальные средства кинопоказа, тем лучше мы видим сам фильм. Если размер экрана в вашем домашнем кинотеатре имеет для вас первостепенное значение, то это свидетельствует о том, что кино вы не смотрите.

То, что мы видим, — это поначалу движущиеся пятна света, которые мы схватываем как изображения предметов. Являются ли эти изображения знаками? Да, это иконические знаки, то есть знаки, которые напоминают то, что они изображают (так космоснимок похож на тот ландшафт, который на нем изображен; киноизображение — это *аналогия предмета*). О том, как работает знаковая система фильма, написано очень много исследований, но

---

Schauspiel»); Merleau-Ponty M. Das Kino und die neue Psychologie // Philosophie des Films. S. 70--84; Winkler M. Filmerfahrung: Ansätze einer phänomenologischen Konstitutionsanalyse. Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang, 1985. См. также цитированный выше сборник работ Ингардена, существующий на русском языке. Работ, специально посвященных кино, там нет, но соответствующая концепция Ингардена вытекает из его исследований литературы, живописи и музыки.

они далеко не единодушны<sup>12</sup>. Например, в период ранних советских творческих экспериментов отечественные режиссеры считали, что монтаж позволяет работать с изображениями так же, как поэт работает со словами языка (Всеволод Пудовкин), что можно выработать точные правила построения «кинопредложений», их синтаксис. Такая трактовка, конечно, находится под сильным влиянием литературы как образцового искусства.

Обозначает ли изображение на экране тот предмет, который был заснят на пленку и плоским подобием которого оно является? На этот вопрос следует ответить отрицательно в случае художественного кино. Только изображения в документальном кино и документальной фотографии обозначают те вещи, иконическим подобием которых они являются. Правда, от этой привязки к обозначаемым реальным предметам кинематографическая техника освободилась не сразу. Поначалу, как и в случае с фотографией, использовалась лишь способность кинотехники к отображению реальности. Затем наступил период копирования театра. Кино как искусство развилось в Голливуде, когда Дэвид Уорк Гриффит с помощью монтажа начал наконец избавляться от театральности в кино, но лишь позднее стало понятно, как, собственно, работает монтаж. Принципиальный шаг к такому пониманию сделал русский режиссер Лев Кулешов. «Эксперимент Кулешова» является хрестоматийным приемом, позволяющим понять одну простую вещь: то, что мы видим в кино, не имеет никакого отношения к предметам, снятым на пленку. Он писал: «Сущность кинематографии лежит в композиции, смене заснятых кусков. Для организации впечатления главным

---

<sup>12</sup> Думаю, мы до сих пор это очень плохо понимаем. Вкус и чутье подсказывают режиссерам, как делать фильм, но техника владения не тождественна пониманию того, как все это устроено. В этом нет ничего удивительного — люди владеют языком несравненно дольше, чем техникой кино, но лишь очень недавно стали разбираться в том, как язык работает.

образом важно не то, что снято в данном куске, а как сменяется в картине один кусок другим, как они сконструированы. Организующее начало кинематографа надо искать не в пределах заснятого куска, а в смене этих кусков»<sup>13</sup>. Этот тезис и иллюстрируют его «эксперименты»: «Он снимает в Москве в разных, отдаленных одно от другого местах двух актеров и посредством монтажных манипуляций заставляет их на экране встречаться, пожимать друг другу руки и смотреть на Белый дом в Вашингтоне (хотя ни один из них никогда не бывал в Америке). Он демонстрирует кусок пленки, на которой изображена девушка, сидящая перед зеркалом. Она подводит глаза и брови, красит губы, надевает башмак. Девушки в природе не существовало, она создана монтажно: снята спина одной женщины, глаза и брови другой, губы третьей, ноги четвертой. Больше того, Кулешов утверждает, что, меняя порядок и длину кусков, можно изменить и смысл сцены. Он приводит парадоксальный пример: «Из открывающихся окон, выглядывающих в них людей, скачущей кавалерии, сигналов, бегущих мальчишек, воды, хлынувшей через взорванную плотину, равномерного шага пехоты можно смонтировать и праздник, скажем, постройки электростанции, и занятие неприятелем мирного города»<sup>14</sup>.

Иными словами, иконическое киноизображение в случае художественного фильма является знаком не тех вещей, которые были действительно сняты, а предметов, наполняющих собственное пространство фильма. Как и в случае художественной живописи, образ здесь изображает «положение дел» (*Sachverhalt*), которое не относится к нашему континууму опытной реальности, а образует собственную, художественную реальность. Кино показывает, таким образом, не актеров, а героев, населяющих не наш с вами повседневный мир, а собственное пространство

---

<sup>13</sup> Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР: Немое кино (1918—1934). М.: Искусство, 1965. Цитируется по электронной версии [<http://bibliotekar.ru/kino/16.htm>].

<sup>14</sup> Лебедев. Там же.

фильма. Если мы схватываем изображение иначе, мы совершаем ту же ошибку, что и слушатели радиоспектакля «Война миров», принявшие художественный вымысел за объявление по радио о реальном вторжении марсиан. Или смотрим фильм не как зрители, а как специалисты с избирательным подходом — кинокритики или кастинг-менеджеры.

Кино позволяет нам видеть предметы более многосторонне, чем статичное живописное полотно. Но это не означает, что на живописном полотне мы видим, например, «правый бок человека». Мы видим человека, повернувшегося к нам правым боком. В этом проявляется интенциональная природа нашего сознания — «оживляя», как выражался Э. Гуссерль, чувственную данность знака актом сознания, мы подразумеваем интенциональный предмет в его единстве, а не имеем дело с его малой частью, действительно воспринимаемой нами. В живописи этот предмет, однако, дан нам лишь в одном-единственном аспекте (хотя этот аспект и может быть отличен от ракурса, построенного по законам прямой перспективы). Кино в этом отношении проще — можно не оттачивать технику изображения этого единственного аспекта, а просто представить несколько аспектов этого предмета — он будет очень живым и наглядным, почти «как настоящий». На эту же аутентичность работает и звук в кино: мы не только видим человека, но и слышим его речь, а значит, и лучше представляем и понимаем его в целом. В этом нам помогает также музыка, способная, например, подчеркнуть или донести до нас настроение героя. Эти аспекты, созданные с помощью ракурса и монтажа, определяют способ данности предмета киноизображения, который мы видим, однако, в целом. Совокупность же всех этих аспектов определяет то, как предмет нам дан.

И все же предмет, изображенный в фильме, казалось бы, со множеством нюансов и деталей, бесконечно далек от предметов нашей повседневной реальности. Предме-

ты, с которыми мы имеем дело в нашем жизненном мире, имеют необозримое, бесконечное число аспектов, в которых они (потенциально) могут быть нами восприняты<sup>15</sup>. В сравнении с этим кино дает нам очень бедный, очень определенный аспект предмета. Кроме того, эта данность строго отмерена — с помощью монтажа, разных технических средств и приемов предмет может конструироваться именно так, как создатели хотят его показать. Несмотря на всю живость и наглядность киноизображения, у зрителя нет никакой возможности выбрать какой-то иной аспект для того, чтобы иначе взглянуть на героя или ход событий. В этом состоит специфическая особенность фильма: он очень убедительно и определенно показывает предметы, в то же время не оставляя зрителю выбора ни способа их данности, ни характера ее наглядной интерпретации и конкретизации (так, как это позволяет нам делать литература, поскольку мы сами конкретизируем представление о предмете).

Но это не единственное отличие фильма от картины. Дело в том, что картина — это не просто изображение предметов, это еще и определенный сюжет (например, «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака»). Роман Ингарден называл такого рода полотна «картины с литературной темой». Чтобы правильно, полноценно увидеть такую картину, зритель должен сделать ее частью некоторого повествования об изображенной сцене. Функцию раскрытия такой «литературной темы» в музее сейчас нередко берет на себя экскурсовод или плеер, выдаваемый

---

<sup>15</sup> Актуально, конечно, мы стараемся урезать эти аспекты до минимума, сделать привычным, рутинным наше взаимодействие лишь с некоторыми из этих аспектов. Искусству, несмотря на его перспективизм, иногда удастся прервать эту пелену рутинности и обнаружить, что предметы (вещи и люди) не сводятся лишь к тем проекциям, в которых мы их привыкли воспринимать в повседневной жизни. Русские формалисты назвали этот эффект «остранением»: «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» (В. Шкловский).

посетителю<sup>16</sup>. Но так или иначе художественное полотно не самодостаточно, оно требует определенной «достройки» со стороны созерцающего его человека, чтобы быть воспринятым, «исполненным» во всей полноте.

Кино в этом отношении для субъекта намного проще. Фильм изображает не сцену, а последовательность сцен. Носителем сюжета является здесь не субъект, который смотрит кино, а сам фильм, наглядно разворачивающий перед зрителем некоторую историю. А это означает, что кино включает в себя и другой вид искусства — литературу. «Литературность» в данном случае отсылает не к звуковым или текстовым элементам фильма, а к наличию в нем повествования.

## *Киноповествование*

Фильм не просто изображает предмет, он изображает события и их последовательность (которую также можно конструировать в очень широких пределах<sup>17</sup>). Тем самым

---

<sup>16</sup> Ингарден также считал, что есть картины, применительно к которым не существует «литературной темы». Такие картины он называл «абстрактными», полагая, что они тем самым утрачивают многослойность и становятся элементом декора, то есть просто краской на холсте. Это, конечно, извинительная ошибка для патриарха феноменологии, выросшего на классических образцах искусства. Она состоит в том, что об «абстрактной» живописи рассказываются немного не те истории, которые Ингарден называл «литературной темой» (библейский сюжет, история человека, изображенного на портрете и т.д.). Это, скорее, философские или социологические тексты, политические манифесты и т.д. Современное искусство действительно не литературно, но его понимание требует знания множества других текстов, которые не художественны, а, скорее, «интеллектуальны».

<sup>17</sup> Хотя эти пределы и не бесконечны — иначе не получится связанного фильма. Например, фильм о путешествии во времени очень легко снять. Но, как правило, это очень слабые фильмы — этот возможный мир часто слишком непоследователен, противоречит нашему здравому смыслу.

в фильме повествуется определенная история. В художественном фильме эта нарративная составляющая являет-

Вообще от фильма мы ожидаем связанности и последовательности событий — это априорная установка. Но есть режиссеры, которые умеют использовать эту установку в своих произведениях, они, так сказать, затевает особую игру со стремлением зрителя обязательно представить события фильма как связную последовательность. Эта игра получает дополнительные нюансы в силу того, что современный зритель искушен, — ему известно, как его могут водить за нос и запутывать, например, с помощью разных сюжетов о раздвоении личности, скрывать от него решающие детали происходящих событий и т.д. Он старается использовать все эти свои компетенции, чтобы разгадать загадку, — и попадает в ловушку! Я имею в виду в особенности Дэвида Линча. Образцовый фильм-ловушка такого рода — «Малхолланд Драйв» (2001). Сначала зритель видит историю двух девушек, не лишённую налета криминальной таинственности. Но ближе к концу фильма что-то происходит, фильм дает сбой. История прерывается, и далее следуют несколько кратких фрагментов, где девушки выступают в несовместимых по отношению друг к другу сюжетах. Смена этих сюжетов не образует единой исторической последовательности, как бы мы их ни комбинировали (с использованием гипотез о раздвоении личности и т.д.). Мир фильма не складывается в единое целое. «Что же там произошло на самом деле?» — мучительно задает себе вопрос зритель, раз за разом пересматривая фильм. Однако все дело в том, что фильм и сконструирован так, чтобы его события нельзя было слепить в одно целое, он лишь ложно намекает на то, что это возможно. Зритель убежден, что владеет ключом для разгадки. Особая ирония состоит в том, что все это зрителю даже показано: в фильме фигурирует «синий ключ», но неизвестно, что им открывают. Все начинает идти кувыркком именно в тот момент, когда героини наконец находят и открывают синюю шкатулку (такая вот метафора голубого экрана). Есть и другие недвусмысленные указания на этот счет: например, голос, который продолжает звучать, когда певица уже умолкла и упала бездыханной. И ключ неизвестно от чего, и голос, который звучит, когда никто не поет, — все это игра режиссера со зрителем, который самоуверенно старается внести событийный порядок туда, где его нет. Конечно, такого рода игра выдает необычайное чувство меры режиссера — ведь зритель не должен об этом догадаться. Кроме того, этим приемом нельзя пользоваться часто. Следующий фильм Линча — «Империя чувств» (2006) — уже вполне в этом отношении «нормальный». Его особенность состоит только в том, что в какой-то момент реальное течение событий прерывается и зрителю стараются «показать» эмоциональный (внутренний) мир актрисы, воспитанной, как и положено актрисе Голливуда, по системе Станиславского.

ся аналогом литературного произведения. Таким образом, кино находится на пересечении этих двух великих искусств — живописи и литературы (о музыкальной составляющей уже шла речь). В чем, однако, состоит принципиальное отличие киноповествования от литературного нарратива? Литературное произведение также многослойно. Первый слой образуют знаки на бумаге (или голос чтеца) — это его, так сказать, непосредственный материальный слой. Второй слой — это смысл слов и выражений, который мы начинаем понимать по мере того, как, например, изучаем иностранный язык. При чтении газет достаточно, что мы понимаем смысл сказанного, то есть ограничиваемся вторым, смысловым уровнем текста. Когда мы читаем: «Сегодня состоялось заседание правительства», — мы понимаем это выражение моментально, не пытаясь представить себе кабинет, стол и членов правительства. Но при чтении художественной литературы необходим и этот третий слой — слой образов, представляемых предметов. Чтобы полноценно прочесть произведение, мы должны не только схватывать смысл сказанного, но и силой воображения давать этому смыслу наглядное наполнение. Только работа воображения по такому наглядному наполнению смысла текста конституирует литературное произведение полностью — на всех его структурных слоях-уровнях. Поэтому, кстати, мы очень по-разному прочитываем одно и то же художественное произведение — каждый из нас дает собственную наглядную интерпретацию его героям и событиям.

Отсюда ясно и отличие фильма от литературного произведения. Фильм — это не только повествование, но повествование, в котором вещи и герои даны наглядно, «вживую». Тем самым это повествование получает небывало мощную и живую конкретизацию. Степень этой конкретизации не просто достигает уровня «как в жизни», но может намного превосходить ее (речь и музыка помогают фильму в этом). Например, фильм может быть буквально,



нечеловечески детальным в изображении эмоциональных оттенков поведения — движения губ, движения глаз и т.п. Но есть и другая сторона этой конкретности и наглядной живости. Кино — очень *пассивный* вид искусства. Причем эта пассивность двоякого рода. Живописное полотно требует от нас знания и понимания его «истории». В фильме же эта история уже есть<sup>18</sup>. Литературное произведение, напротив, требует от читателя работы воображения, придающего наглядность его событиям. В кино эту работу за нас проделали создатели фильма — средствами киноизображения они уже дали наглядную интерпретацию рассказываемой истории, наше воображение может отдыхать. Совершенно не случайно экранизации произведений в подавляющем числе случаев не нравятся людям, воспитанным на литературе. Проблема вовсе не в том, что экранизация больших произведений их урезает, опускает какие-то подробности романа. А в том, что режиссер и оператор дают смыслу литературного произведения свое собственное и при этом совершенно однозначное наглядное наполнение. Человек же, который *полноценно* читал этот роман, *представлял себе все это иначе*. Экранизация как бы вторгается в интимный мир работы нашего воображения, что и вызывает отторжение<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Конечно, эта история может иметь разную степень подробности. В зависимости, например, от предполагаемого уровня исторической осведомленности у зрителя, если речь идет о фильмах собственно «исторической» тематики. Этот момент, от которого зависит понятность фильма для разных аудиторий, рассмотрен, в частности, в статье «Холодная стрельба: фильмы о Великой Отечественной».

<sup>19</sup> Ввиду доминирования визуальной культуры эта проблема теряет свою остроту: от человека, привыкшего к экрану, не требуется сильно развитая способность воображения, которая является отличительной особенностью представителей чисто литературной культуры. Кроме того, современная техника кино позволяет создавать такие экранизации, с которыми наша способность воображения просто не может конкурировать. Например, последняя экранизация «Властелина колец» — в отличие от предыдущих — оценивается положительно даже фанатами

Понятие «пассивности» кино использовано здесь не случайно, и оно не противоречит тому, что выше было сказано о специфической сложности фильма как знаковой системы. Кино единственный вид искусства, которое в полной мере рождено и получило развитие только в современном, модерновом мире. И его эволюция повторяет, очевидно, эволюцию системы, в которой возрастающая пассивность и комфортное состояние субъекта фундированы увеличивающейся технической сложностью.

С пассивностью кино связана его специфическая суггестивность, на которой основано его использование в пропагандистских целях. Конкретность и при этом однозначность смысловой интерпретации, достигаемой за счет контролируемой возможности подать предмет только в тех аспектах, которые нужны для реализации целей фильма, в сочетании с возможностью упаковать в рамки фильма определенный нарратив — вот на чем основана пропагандистская мощь кинематографа. Пассивность восприятия, предъявляющая зрителю очень ограниченные требования «со-творчества» в конституировании фильма как произведения искусства, необходимость «выключения» из мира повседневности в момент просмотра — все это затрудняет для зрителя возможность занять критическую позицию по отношению к фильму, отстраниться от простого «проживания» кинопросмотра, не требующего от нас ни работы воображения, ни особой компетентности по части «литературной темы» или «истории».

Рассмотрев основные составляющие фильма как синтетического целого, включающего в себя элементы изобразительного искусства, литературы, музыки, можно спросить: а чему фильм все же ближе? Существует множество

---

книги. Все дело именно в технологии: мы не можем в воображении создавать и удерживать такие сложные и детальные образы (архитектуру, сцены битв и т.д.), какие позволяет создавать современная компьютерная графика.

разных ответов на этот вопрос. Мы уже упоминали о трактовке кино по образцу литературы у ранних советских теоретиков и режиссеров. Мне лично ближе другая позиция, согласно которой кино — это все же визуальный вид искусства, определяющим в нем является изобразительная парадигма. Кино должно прежде всего показывать, а не рассказывать. Роман Ингарден приводит в этой связи такой аргумент<sup>20</sup>: мы правильно поймем специфику кино, если сравним его с театром. Театр же — пограничный случай литературы, поскольку в спектакле основную роль играет то, что актеры говорят<sup>21</sup>. Литература здесь визуализирована и воплощена, но все же по преимуществу это литературный феномен. Кино, напротив, пограничный случай живописи. Основным выразительным средством здесь является движущаяся «картина», все прочее играет подчиненную и вспомогательную роль<sup>22</sup>. Это можно выразить также и посредством кантовского противопоставления понятийного мышления и созерцающей чувственности: в кино доминируют созерцательно-воспринимающая составляющая, а не понятийно-языковая. Похоже, именно это имеет в виду Морис Мерло-Понти, когда утверждает: «Фильм позволяет не мыслить, он позволяет воспринимать»<sup>23</sup>.

Доминирование этой визуальной, созерцательной стороны в кино не исключает нарративной составляющей, но включает ее в более сложную игру с фильмом. Например, мы всегда вольны поместить фильм в контекст нарратива,

---

<sup>20</sup> *Ingarden R. Der Film. S. 59.*

<sup>21</sup> Речь идет, разумеется, об исторически господствующей модели, а не о творческих экспериментах современного театра или, например, о пантомиме как особом жанре, напоминающем театр.

<sup>22</sup> Еще раз подчеркну, что речь идет о доминирующем, мейнстримном образце, по отношению к которому существуют разного рода отклонения. Их наличие не фальсифицирует это утверждение: они лишь представляют собой те исключения, которые возможны в контексте правила.

<sup>23</sup> *Merleau-Ponty. Das Kino und die neue Psychologie. S. 82.*

выходящего за пределы той истории, которая, собственно, наглядно упакована в сам фильм, поставив тем самым его изобразительное ядро в зависимость от этого нарратива. Более того, фильм как законченное целое буквально взрывается, когда мы помещаем его в фокус разных контекстуальных нарративов. Казалось бы, описанная пассивность зрителя должна порождать единодушие в трактовке фильма. Но часто происходит обратное: как только мы начинаем обсуждать фильм, оказывается, что мы видим его очень по-разному. Точнее, мы можем говорить о нем очень по-разному. Объясним это так: фильм как целостное произведение тем не менее очень сложен. А это значит, что о нем можно говорить, переходя от одного его слоя к другому, от одной изобразительной составляющей к другой, помещать его в контекст самых разных повествований — об истории, о политике, о технологии, об актерах, в конце концов. Здесь обнаруживается необычайный простор для языковой игры киноcritика и киноведа. Гетерогенность кино как искусства позволяет употребить по отношению к нему великое множество нарративов. Это неудивительно — мы даже не можем просто *процитировать* визуальный образ, не приведя его к словесной форме<sup>24</sup>. Тем самым кино становится жертвой другой крайности — не суггестивной инструментализации, например, в целях пропаганды, а интерпретативного произвола тех, кто рассуждает о кино. Можно ли как-то совладать с этой крайностью?

## Фильм как структура

Морис Мерло-Понти замечает: «Фильм не стремится обозначать ничего помимо самого себя»<sup>25</sup>. Это высказывание можно понять так: фильм в первую очередь необ-

---

<sup>24</sup> Даже вставленный в текст кадр из фильма или фрагмент на экране поясняется, интерпретируется словами.

<sup>25</sup> Merleau-Ponty M. Das Kino und die neue Psychologie. S. 81.

ходимо рассматривать как целостность, центрированную в себе самой. Этот акцент на самом фильме и его, так сказать, самодостаточности — единственный способ немного обуздать буйство нарратива, стремящегося растворить его ядро в потоке разного рода рассуждений, выхватывающих тот или иной момент фильма, а иногда и вовсе лишь косвенно, по аналогии относящихся к тому, что мы видим на экране. Кинопроизведение, однако, это не монолитное целое, а сложный ансамбль элементов. Причем фильм «сделан», это произведение искусства, которое позволяет нам анализировать его с помощью телеологических суждений. Он представляет собой «органическое целое», образуемое взаимосвязанными частями, из которых каждая является целью для всех других. Есть несколько подходов, позволяющих рассмотреть такую целостность, одним из которых и является структурный анализ: структура — это целое, состоящее из элементов, но не сводящихся к их сумме. Но чтобы понять это целое, надо выявить и проанализировать элементы, их взаимосвязь и целевые функции.

В методологические тонкости структурного анализа мы здесь не станем углубляться, отметив только следующее. Структуру фильма можно рассматривать в двух разных плоскостях. А именно мы можем сделать объектом анализа предметность фильма — то, *что* в нем показано, его содержательную структуру. В таком случае речь будет идти о героях, антигероях, вспомогательных элементах, подчеркивающих тот или иной момент фильма как целого. В собранных здесь статьях практикуется именно такой аналитический подход.

Однако структурно можно рассмотреть не только то, что происходит в пространстве фильма, но и то, как сделан фильм. Такое рассмотрение будет формально-эстетическим<sup>26</sup>, оно позволяет понять, в чем состоит и из чего

---

<sup>26</sup> Формальным, потому что оно не затрагивает, например, вопрос о том, какую экзистенциальную мораль зритель может вынести для себя из данного фильма. Существуют, в конце концов, и прекрасные безделушки.

складывается ценность фильма как «произведения искусства». Фильм, и это не раз подчеркивалось выше, — сложный синтетический продукт, сочетающий множество разных элементов. Ракурс, монтаж, композиция, подбор актеров, предметная деталь, ритм кадров и ритм пространства — все это должно сочетаться в современном фильме с речью, музыкой, текстом, закадровым голосом. Лишь в той мере, в какой это множество элементов сведено в единство, в гармонию<sup>27</sup>, фильм действительно, является целостностью, а не какофонией. Выражаясь совсем просто: в фильме, имеющем «художественную ценность», все элементы находятся на своих местах и играют строго определенную роль в системе целого. По этому простому критерию иногда достаточно просмотреть одну сцену фильма, чтобы отказать ему в малейшей эстетической ценности. Но при этом фильм может быть сделан полностью в соответствии со структурным канонем определенного киножанра. Иными словами, эстетическая структура фильма не совпадает с его содержательной структурой. Но и в том и в другом случае мы обязаны придерживаться того, что действительно показано в фильме. Поэтому описание структуры — это, так сказать, минимально необходимый базис анализа, прививка от доминирования произвольных рассуждений по поводу фильма.

## Идеология фильма

И все же, вопреки процитированным словам Мерло-Понти, множество фильмов далеко не успокаиваются в самих себе. Они несут в себе послание, и это послание

---

<sup>27</sup> Слово «гармония» здесь используется как понятие, характеризующее мастерство исполнения, а не определенный эстетический тип (упорядоченный, симметричный и т.д.). Гармоничным в этом смысле может быть и дисгармония, нарушающая все и всяческие каноны художественного построения. Но в таком случае она должна быть исполнена так, чтобы элементы фильма работали на реализацию именно этого замысла.

является идеологическим, пропагандистским. Можно, конечно, отвлечься от этого, дисквалифицировать такого рода фильмы как вульгарные, просто их не смотреть. Но от этого другие люди смотреть их не перестанут. Такой подход противоречит практикуемому в этой книге подходу, поэтому идеологическим проблемам в ней уделено много внимания.

Вопрос, на который на самом деле далеко не просто ответить, состоит в том, как и в какой мере фильм выполняет идеологическую функцию. Зритель не склонен анализировать содержание фильма: как правило, он просто переживает события фильма, напряженно следит за сюжетом, в общем, удовлетворяется его восприятием и пассивным переживанием. Кроме того, к сущности художественного фильма относится то, что происходящие в нем события схватываются в модусе «нереальности» — это в точном фильме «фабрика грез». Будь это иначе, многие фильмы просто невозможно было бы смотреть. А это обстоятельство устанавливает непреодолимый барьер между фильмом и зрителем — послание фильма не может напрямую воздействовать на зрителя как приказ или совет. Так как же оно действует? Специфическую форму социально-идеологического воздействия фильма можно, по видимому, определить как предъявление образца, модели поведения в определенных обстоятельствах. Но это не императивная модель — не надо преувеличивать значение идеологической кинопропаганды, демонизировать кино. Характер этой модели в первую очередь симптоматическим образом свидетельствует о состоянии умов ее создателей, вопрос влияния на зрителя далеко не так однозначен и сильно мифологизирован<sup>28</sup>. Причем эта мифологизация и

---

<sup>28</sup> Например, японское аниме изобилует сценами сексуального насилия, но при этом уровень соответствующих преступлений в Японии один из самых низких. Пуританский в этом смысле характер советского кино не спас СССР от репутации страны, где действовали самые страшные маньяки современности.

демонизация осуществляется в интересах определенных групп кинопроизводителей, конкурирующих с другими.

Современная массовая продукция Голливуда во многих случаях, безусловно, очень идеологизирована. Это настоящие шедевры, продуманные до мельчайших деталей. Сравниться с ними может только советское кино сталинского периода. Это означает, что этой стороне фильмов создателями уделяется самое пристальное внимание. Отличие от сталинского кино, однако, состоит в том, что даже в рамках мейнстрима (не говоря уже об альтернативном кино и крайне развитом пародийном жанре) здесь разворачивается не единая пропагандистская программа, а отчетливо конкурируют различные идеологические модели, это политическая дискуссия, вынесенная в пространство кино. Современное российское кино в отношении своей идеологии крайне неряшливо. Отчасти это объясняется общими проблемами исторической и идеологической идентичности, отчасти, по-видимому, отсутствием навыка считывания и выражения последовательной и законченной позиции. Как правило, место этого занимает подражательное заимствование внешних деталей голливудского мейнстрима, которые не увязаны в определенную, более фундаментальную схему. Подробнее об этом — уже в текстах, собранных в этом сборнике.

Для настоящего издания собранные здесь статьи, часть из которых публиковалась в журналах «Логос», «Отечественные записки», «Политический журнал, были просмотрены и в разной степени подвергнуты редактуре.



# Картезианский боевик

Различие между массовым и немассовым кино обычно трактуется как различие между кино с пошлым и глубоким содержанием. Культуртрегер уверенно чувствует разницу между фильмами «не для всех» и похождениями Джеймса Бонда. Считается, что немассовое кино таит в себе утонченное содержание. Оно позволяет зрителю, который после второго просмотра только и начинает выстраивать связь между отдельными кадрами, увериться, помимо собственного высокоинтеллектуального уровня, в присутствии там утонченного, а может быть, даже и философского содержания. Попробуем показать, что и современное массовое кино способно эффективно упаковывать нетривиальные культурные, социальные и философские сюжеты.

Предметом нашего анализа будет киножанр боевика. Точнее, один из его современных типовых сюжетов, который мы назовем «картезианским боевиком». Смысл этого определения прояснится, если мы отвлечемся от того, о чем фильмы этого типа *рассказывают*, и обратим внимание на то, каким образом они это *показывают*. В соответствии с предлагаемым здесь анализом эти фильмы являются визуализацией радикального философского размышления Рене Декарта. Образцово картезианскими боевиками являются, например, «Коммандос» (1985, А. Шварценеггер в главной роли), более современные «Захват» (1992) и «Захват-2» (1995, С. Сигал в главной роли).

Этот тип боевика имеет несколько характерных признаков, по которым его весьма просто выделить в потоке схожих жанровых разновидностей. В частности, мотивом поступков героя в нем не является месть; герой во время реализации главной миссии фильма не выполняет свои

служебные обязанности (то есть если он исходно полицейский, то здесь он должен спрятать свой жетон в стол, быть предварительно уволенным с работы и т.п.); герой является в принципе законопослушным гражданином (в начале и в конце фильма). Противоположностью же картезианского боевика являются, например, фильмы, составляющие сериал «Крутой Уокер — правосудие по-техасски», где герой представляет собой не что иное, как орудие точной и образцовой реализации легальной функции американских правоохранительных органов.

Для анализа сюжета картезианского боевика прибежем к известному методологическому приему русских формалистов — выпишем его структуру (данный прием также весьма продуктивно использовал в своем анализе вестерна Уилл Райт (Will Wright)). То есть представим сюжет этого типа фильмов как функционально взаимосвязанную совокупность элементов. Получится следующая схема, типологически воспроизводящаяся в боевиках картезианского типа.

*Герой имеет устойчивый социальный статус, он является членом Общества, соблюдающим его Закон.*

*Со стороны враждебной силы происходит нарушение Закона, угрожающее всему Обществу.*

*Герой лично заинтересован в происходящем (угроза родным или близким).*

*Общество в данный момент и в данной ситуации не способно защитить себя и интересы Героя.*

*Герой самостоятельно реализует акцию спасения (герой хорошо подготовлен для выполнения своей миссии).*

*Герой действует методично.*

*Герой начинает устранять враждебные силы.*

*Герой выходит за легальные пределы, предусмотренные Законом и санкционированные Обществом.*

*Герой находит Помощника, который: а) служит контрастным фоном для подчеркивания характеристик героя (сильный/слабый, мужчина/женщина), б) функционирует как репрезентант Общества, представители которого лишены особых способностей Героя, но санкционируют в конечном счете его действия.*

*У Героя есть Двойник-антипод (у Двойника с Героем личные счеты).*

*Кульминация акции спасения — битва с Двойником (Герой, как правило, устраняет Двойника непосредственным образом — проще говоря, убивает его голыми руками).*

*Закон вновь вступает в свои права; личный интерес Героя удовлетворен.*

*Противозаконные действия Героя оправданы устранением опасности Закону/Обществу.*

*Герой восстанавливает свое и социальное status quo.*

Конечно, в голливудской кинопродукции иногда встречается халтура: многие элементы и функции могут быть вырождены, в других случаях они тщательно закамуфлированы. Так, в «Захвате» и «Захвате-2» просматривается тенденция скрыть все моменты, связанные с выходом Героя за легальные пределы, предусмотренные Законом и санкционированные Обществом. Но и здесь пытливый исследователь найдет их рудиментарные следы: например, чтобы догнать поезд в «Захвате-2», Герой, попирая право частной собственности, угоняет и разбивает автомобиль.

В отличие от «классического вестерна»<sup>1</sup>, в картезианском боевике не моделируется разрешение проблемы, связанной с напряжением индивид—общество, то есть

<sup>1</sup> По классификации У. Райта. См. Wright W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. University of California Press, Berkley, 1975.

проблемы успешной социализации индивида. Герой изначально имеет нормальное (а не выделенное) социальное положение. В результате всей эпопеи он лишь восстанавливает его, совершив своеобразный ритуал очищения общества от скверны. Мы имеем дело со структурой циклической, замыкающейся на самой себе, то есть в конечном счете с мифом. Зрителю с самого начала известен исход такого рода фильмов, он не несет для него никаких неожиданностей — как и любой ритуал.

Модель поведения Героя, рассмотренная в целом, позволяет опознать в структуре этого сюжета историю,веденную нам Декартом почти четыре века назад. Она, как известно, примечательна тем, что формирует помимо разного рода философских деталей основополагающую для новоевропейской и модерновой культуры модель индивидуалистического поведения как такового. Для установления структурного соответствия этих двух моделей, однако, следует не сосредотачиваться исключительно на содержании философских выкладок Декарта, а проанализировать само повествование Декарта, эксплицировав тем самым структуру его нарратива в целом, включая обрамляющую это содержание автобиографическую рамку. Нам важно, таким образом, не только содержание утверждений Декарта, но и то, *как* он подает это содержание, предъявляя тем самым определенную модель индивидуального поведения радикально размышляющего субъекта. Выявив структуру этой модели в целом, мы покажем, что она *изоморфна* структуре картезианского боевика.

Исходный пункт картезианского рассуждения таков: субъект философского размышления долгое время живет в обществе, соблюдая его нормы и законы, отличаясь лишь тем, что развивает постепенно свою способность мышления и способность к познанию истины, опираясь на систематические упражнения в применении метода: «Я продолжал упражняться в принятом мною методе... Таким образом, не отличаясь по видимости от тех, чье единствен-

ное занятие — проводить в невинности тихую жизнь, стремясь отделять удовольствия от пороков, и во избежание скуки при полном досуге прибегать ко всем пристойным удовольствиям, я жил, продолжая преследовать свою цель, и, кажется, преуспел в познании истины более, чем если бы занимался только чтением книг и посещением ученых людей» (I, 267)<sup>2</sup>.

Те результаты, которые достигаются в результате «подготовительного периода», не являются самоцелью. Целью является скорее определенный навык, способность к разысканию истины, ясному и отчетливому представлению предметов. Изначальная ситуация философствующего субъекта, следовательно, такова:

*Субъект является рядовым членом общества, соблюдающим его закон и обычай. Этот субъект, однако, хорошо подготовлен для решения определенной специальной задачи — разыскания истины.*

Достаточно сложен вопрос начала, перехода действию (радикальному размышлению) как философствующего субъекта Декарта, так и Героя боевика. В нашей схеме этот момент отмечен как угроза Обществу и личным интересам Героя. Но мотивировка самого способа разрешения проблемы требует, вообще говоря, выхода за рамки сюжета как такового. Дело в том, что завязка сюжета (переход Героя к выполнению своей миссии в той форме, как мы ее изложили) мотивирована скорее ожиданием зрителя, чем «аналогией действительности». Оpozнав в начале фильма Героя, зритель ожидает от него выполнения его миссии. Если такового не случается, то мы имеем дело просто с другим жанром, например с пародией. Правда, мотиви-

---

<sup>2</sup> Здесь и далее указывается римскими цифрами: I — Декарт Р. Сочинения. Т. 1. М.: Мысль, 1989; II — Декарт Р. Сочинения. Т. 2. М.: Мысль, 1994.

ровку действия Героя стремятся создать и «имманентным» сюжету образом. Как правило, в качестве таковой выступает жесткое временное ограничение. Герой всегда должен уложиться в заданный конечный временной интервал.

Не менее запутан и вопрос о мотивировке радикального метафизического размышления. Не исключено, что Декарт мог бы к нему так никогда и не приступить. Находясь «в хорошей научной форме» благодаря постоянному упражнению в методе, он мог бы продолжать наращивать результаты своих научных изысканий, так и не обратившись к радикальному размышлению и сомнению. Толчком здесь также послужило, с одной стороны, временное ограничение и, с другой стороны, ожидание «зрителей» — социума, окружавшего Декарта. В начале первого размышления о первой философии он говорит: «Я медлил так долго, что в дальнейшем не искупил бы своей вины, если бы время, оставшееся мне для действия, я потратил на размышления» (II, 16). В «Размышлении о методе» мы находим вторую, «внешнюю» мотивировку: «Пример многих превосходных умов, которые брались за это прежде меня, но, как мне казалось, безуспешно, заставлял меня представлять себе дело окруженным такими трудностями, что я, может быть, долго еще не решился бы приступить к нему, если бы до меня не дошли слухи, будто я его успешно завершил... Но так как у меня достаточно совести, чтобы я не желал быть принятым за того, кем на самом деле не являюсь, я считал, что должен приложить все усилия, чтобы сделаться достойным сложившейся репутации» (II, 267—268).

Обществу, надо сказать, было отчего проявлять свое нетерпение. Раздираемое спорами католиков и протестантов, оно давно погрузилось в бездну скептицизма, чреватого утратой всякой разумной опоры социального порядка. Вражда на религиозной почве захлестнула Европу. Закон и Порядок были нарушены, требуя решительных действий. Вспомним сюжет боевика: враждебной силе

удаётся одержать верх над Законом потому, что сама она действует беззаконно. Она попирает Закон силой. Герой, однако, выступает против враждебной силы, действуя ее же оружием — силой. Сила проигрывает большей силе, освобождающей место Закону. Декарт действует против сомнения и скептицизма, отрицающего порядок, освященный до той поры Богом и его законом. Он одержал победу, лишь встав на путь радикализации сомнения. Сомнение одержало верх над сомнением, освободив место порядку.

Итак, анализируя размышление Декарта, мы можем вывести следующую сюжетную функцию:

*Враждебная сила (скептицизм и атеизм) нарушает существующий порядок, основанный на вере в существование Бога, что имеет для общества далекоидущие негативные последствия.*

Это, так сказать, социальная легитимация, или оправдание, радикального метафизического размышления Декарта. В явном виде она изложена в том приветствии «ученейшим и славнейшим членам священного теологического факультета в Париже», которое Декарт предпослал «Размышлениям о первой философии». Но этим легитимность акта радикального размышления не исчерпывается. Декарт по своему институциональному и ролевому статусу не призван, вообще-то говоря, выполнять эту функцию защиты, поскольку для того и существуют «ученейшие и славнейшие члены священного теологического факультета», но он выполняет в том числе и ее. Несмотря на то, что эта философская сверхзадача является, по существу, его *личным* делом.

Точно так же и Герой картезианского боевика не является в большинстве случаев официальным стражем Закона (обычно он был им в прошлом, это, например, «бывший зеленый берет»). Более того, если исходно Герой и

является, например, полицейским, то для выполнения своей радикальной миссии он *обязательно* снимает с себя эту ролевую функцию и действует не от имени легального института, но в соответствии с личной мотивировкой. Этот момент завораживал в философии Декарта М. Мамардашвили, подчеркивавшего именно этот ее момент личной мотивировки: «Ну, теперь дело между нами!» Однако этот момент мотивации не должен скрывать от нас то обстоятельство, что Герой в то же время непременно выполняет и социальную функцию, иначе перед нами не картезианский боевик. Возвращаясь к Декарту, мы можем выписать следующий структурный момент:

*Радикальное философское размышление является личным делом субъекта.*

«Подготовленность» философствующего субъекта, о которой мы говорили выше, служит гарантией возможности проведения определенной особой миссии: эта миссия не связана с теми частными задачами, которые приходилось решать субъекту на подготовительном этапе. Радикально размышляющий субъект на предварительном этапе допускает возможность того, что он разделяет некоторые ложные мнения и суждения: «Я ни на минуту не считал бы себя обязанным следовать мнениям других, если бы не предполагал использовать собственную способность суждения [то есть способность различать ложное от истинного] для их проверки, когда наступит время» (I, 266).

Теперь обратим внимание на то, *что*, собственно, утрачивается и что достигается в результате радикальной акции субъекта, радикального методического сомнения, к которому субъект приступает, уже будучи, так сказать, «профессионалом» в деле разыскания истины. Первое размышление о «первой философии» Декарт начинает так: «Вот уже несколько лет, как я заметил, сколь многие ложные мнения я принимал с раннего детства за ис-



тинные и сколь сомнительны положения, выстроенные мною впоследствии на фундаменте этих ложных истин; а из этого следует, что мне необходимо раз и навсегда до основания разрушить постройку и положить в ее основу новые первоначала, если я хочу когда-либо установить в науках что-то прочное и постоянное» (I, 16).

Предметом, который размышляющий субъект должен устранить, «разрушить», являются ложные суждения. Ложные суждения не имеют онтологического права на существование, поскольку само небытие является их источником: «И если мы довольно часто имеем представления, содержащие в себе ложь, то это именно те представления, которые содержат нечто смутное и темное, по той причине, что они причастны небытию» (I, 272). В свою очередь, все то, что есть ясного и отчетливого в наших суждениях, получает свой онтологический статус, санкцию на существование со стороны Бога: «Наши идеи или понятия, будучи реальностями и происходя от Бога, в силу этого не могут не быть истинными во всем том, что в них есть ясного и отчетливого» (там же).

Аналогом картезианского Бога в рассматриваемом типе фильмов являются Закон и Общество — два предельных и взаимосвязанных понятия в американском боевике вообще. (Для американского «кино для всех» абсолютно чужд мотив ложности, несправедливости и т.п. Государственного Закона. Местные «злоупотребления» власти (шериф-негодяй) всегда оканчиваются явлением подлинной Государственной Власти<sup>3</sup>.) Сообразно этому в рамках картезианского боевика право на существование имеет в конечном счете

---

<sup>3</sup> В связи с этим любопытную аномалию представляют собой американские фильмы, где зло ассоциировано с высшими институтами власти. Такова, например, президентская власть в «Деле о пеликанах» (1993). Решающим здесь является введение «глобальной проблематики» (в указанном фильме — экологическая проблема), доминирование которой ведет к тому, что национально-государственные формы власти дискредитируются.

лишь то, что санкционировано Законом. Герой, методически уничтожая злодеев, лишь возвращает их в царство небытия, которому они изначально причастны по своей природе. Неслучайно любимое присловье героя фильма «Last Man Standing» (1996) «Лучше бы им никогда не родиться!». Таким образом, мы можем дополнить схему картезианского размышления еще двумя моментами:

*Субъект действует методично.*

*Субъект лишает видимой реальности то, что по своей природе и так причастно небытию.*

Как уже было сказано, важной особенностью картезианского боевика является выход Героя за легальные пределы Закона и Общества — не потому, что он преследует личные или групповые интересы, но потому, что только так он может спасти Закон и Общество. Так же и парадокс метафизических размышлений Декарта состоит в том, что он вводит радикальное сомнение в существовании Бога лишь затем, чтобы в итоге прийти к абсолютной достоверности существования мыслящего субъекта и аподиктическим образом доказать существование Бога. Декарт не просто вводит предположение о несуществовании Бога, но усиливает это сомнение предположением о Боге-обманщике: «Итак, я сделаю допущение, что не всеблагой Бог, источник истины, но какой-то злокозненный гений, очень могущественный и склонный к обману, приложил всю свою изобретательность к тому, чтобы ввести меня в заблуждение» (II, 20). Такова будет и следующая наша функция:

*Субъект выходит за пределы допущения о существовании Бога.*

*Субъект не просто размышляет вне этого допущения, но делает и противоположное предположение о Боге-обманщике, который понимается*

*как сила, по существу враждебная и препятствующая выполнению миссии разыскания достоверной истины.*

Как известно, предельной достоверностью для Декарта оказывается существование субъекта, которое с непосредственной достоверностью усматривается в акте мышления (*cogito ergo sum*). Здесь необходимо подчеркнуть, что это именно акт, актуально выполняемое мышление: «Я есмь, я существую — это очевидно. Но сколь долго я существую? Столько, сколько я мыслю. Весьма возможно, если у меня прекратится всякая мысль, я сию же минуту полностью уйду в небытие» (II, 23).

Существование Героя на киноэкране во время выполнения его миссии также является лишь актом деятельности, ничем более. Эта деятельность выражена киноязыком мордобоя с подчеркнутым доминированием телесной динамики. Но это именно тот язык, на котором воспитан кинозритель, именно на языке этих образов ему понятен акт деяния. Имманентная логика развития киноискусства вообще побуждает к совершенствованию изображения именно такого рода «акта». Действительно, в изображении мордобоя кино проделало колоссальную эволюцию, если сравнить современные способы постановки такого рода сцен, например, со сценой драки в фильме Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”».

Под тем «я», которое мыслит и существование которого в акте мышления неоспоримо, Декарт понимает не тело — вещь протяженную, но вещь мыслящую, или непротяженную. Мое тело — это ложный двойник меня самого как чистого акта мышления. Если вспомнить те ценностные характеристики, которые имеет тело, плоть в эллинизированной христианской культуре, а также все сложности, связанные с процедурой отличения себя от плоти и борьбой с плотскими влечениями, то, возможно, удастся уяснить некоторые аспекты кульминационной битвы Героя с Двойником-антиподом. Но в любом случае

*кульминацией картезианского размышления является утверждение существования субъекта размышления, «я» как вещи мыслящей или непротяженной. Только «я» мыслящее обладает абсолютной достоверностью существования и правом на это существование, в отличие от «я» протяженного (тела размышляющего субъекта).*

Некоторые сложности вызывает роль Помощника, действующего заодно с Героем и являющегося символом Общества, состоящего по большей части из достаточно заурядных личностей, способности которых намного уступают талантам Героя. Декарт, в свою очередь, отнюдь не рекомендовал практиковать радикальное сомнение всем подряд: «Из того, что мое произведение мне настолько понравилось, что я решился показать здесь его образец, не следует, что я хотел посоветовать кому-либо ему подражать» (I, 258). Однако кое-что общее все же имеется у субъекта радикального метафизического размышления и любого другого рядового субъекта. Это общее есть «естественный свет разума», которым мы все совершенно равным образом наделены. В лице Помощника Общество делегирует Герою одного из своих рядовых членов, и Герой, в конечном итоге убедив Помощника в справедливости своих действий, получает санкцию от Общества в целом, несмотря на то что он может быть лишен санкции Закона. Таким же образом если естественный свет разума в равной степени присущ всем субъектам, а не только радикально философствующим, то это означает, что выводы радикального рассуждения совпадали бы с выводом любого рассуждающего субъекта, если бы он был способен предпринять это рассуждение.

Картезианский боевик завершается восстановлением исходной сюжетной ситуации. Радикальное сомнение Декарта завершается онтологическим доказательством бытия Бога — ведь Бог является гарантом достоверности

любого другого истинного познания: «Достоверность всех прочих вещей настолько зависит от этой истины, что без нее ни одна вещь не может быть когда-либо познана в совершенстве». Ни одна... за исключением самого актуального мышления: «когда я говорю, что мы ничего не можем знать достоверно до тех пор, пока не познаем существование Бога, я... говорю только о знании тех заключений, память о которых может к нам вернуться и тогда, когда мы уже больше не обращаем внимания на посылки, из которых мы их вывели» («Ответ на вторые возражения», II, 113).

Другими словами, Бог необходим нам в тот момент, когда мы переходим от актуального мышления к фиксации его результатов: «И хотя природа моя такова, что, пока я что-то воспринимаю ясно и отчетливо, я не могу не верить, что воспринимаемое мной истинно, тем не менее, поскольку я создан так, что не способен вперять свой умственный взор в один и тот же предмет, чтобы ясно его воспринять, и мне часто приходят на память суждения, вынесенные до того, как я уже забыл о причинах, по которым я раньше пришел к тому или иному выводу, мне могут быть приведены другие доводы, на основе которых я, если бы не знал Бога, легко изменил бы свои первоначальные представления, и таким образом, у меня никогда ни о чем не было бы истинного и достоверного знания, но лишь расплывчатые и переменчивые мнения» (II, 56).

Герой, действующий в рамках боевика, не нуждается в Законе на протяжении того времени, пока он реализует акт своей деятельности. Но как только эта деятельность завершена, именно в этот момент Закон вновь входит в свои права, поскольку только он способен зафиксировать результат, достигнутый Героем (в противном случае Герою пришлось бы бесконечно длить свою акцию). У Декарта в завершении его радикального размышления таким же образом

*Бог как гарант достоверности вновь вступает в свои права.*

Размышляющий субъект, доказав существование благого Бога, восстанавливает практически в полном объеме всю ту достоверность, которую он имел до начала радикального сомнения: это как достоверность математических и геометрических истин, так и достоверность существования внешнего мира. В то же время субъект предлагает такое доказательство бытия Бога, которое прошло сквозь горнило наиболее радикального сомнения и отрицания и преодолело его. В итоге выполняется социально значимая миссия радикально размышляющего субъекта и удовлетворяется его личный интерес, поскольку поиск достоверной истины является, как мы уже говорили, личным делом субъекта (в частности, теперь нет никаких сомнений в достоверности и истинности тех научных истин, которые были получены субъектом до начала его радикального размышления). И здесь, наконец, можно вписать две последние функции:

*Субъект удовлетворяет свой личный интерес.  
Субъект восстанавливает свое и социальное status quo.*

В отличие от фильмов, так сказать, с наивно-философским содержанием, в которых какие-то философские сюжеты нарочито вынесены на поверхность, в случае картезианского боевика мы имеем дело с философски от-refлексированной социокультурной моделью, поведения, упакованной в структуру продукта массового потребления. Прделанный здесь анализ показывает, что картезианский боевик представляет собой хорошо продуманную целостную структуру, в которой разнообразные детали, обычно бросающиеся в глаза (мускулистый герой, расправляющийся со множеством противников, счастливый конец и

т.д.), не имеют решающего значения. Бессмысленно заимствовать эти внешние атрибуты, упуская тот каркас, который они обрамляют, а именно модель поведения индивида по отношению к обществу, законам, правоохранительной системе, обычным гражданам и нарушителям закона. Это замечание не является излишним, если мы обратимся к отечественной кинопродукции аналогичного типа. Она начисто лишена какой-либо продуманной структурной целостности, хотя в ней могут старательно копироваться какие-то внешние атрибуты голливудского прототипа. Как правило, все развитие сюжета мотивируется совершенно произвольно: герой, например, разрешает какие-нибудь личные проблемы или действует на основании своих «внутренних убеждений». Это свидетельствует о том, что в отечественной кинематографической культуре отсутствует какая-либо продуманная или устоявшаяся социокультурная модель поведения индивида, действующего на свой страх и риск для восстановления гражданского порядка.

*1999 год*

## Оригиналы и подделки

В 1985 году вышел фильм «Коммандос» с Арнольдом Шварценеггером в главной роли. Фильм является образцовым боевиком — во всяком случае, одной из его разновидностей. В силу то ли своих качеств, то ли специфики исторического момента, но фильм в России очень известен. Дело в том, что на рубеже 1980—1990-х западная кинопродукция и техника только-только стали массово проникать в Россию. Видеомагнитофоны еще не были предметом повального личного владения, зато в поездах, на вокзалах и в общежитиях шустрые дети перестройки открывали видеозалы, где крутили примерно одни и те же пленки, и среди них — «Коммандос». Страшно подумать, какую техническую революцию мы успели пережить за это время! Но так или иначе фильм «Коммандос» отложился в памяти как своеобразный символ той эпохи.

Глубоко впечатавшийся шедевр, конечно, породил в России массу подражаний. Но в сравнение с оригиналом они не шли. Наконец спустя многие годы Михаил Пореченков решил перестать ходить вокруг да около и просто снять ремейк образцового американского фильма, пересадив его на актуальную российскую политическую фактуру. И выпустил на экран фильм «День Д», в котором выступил одновременно как режиссер (совместно с Екатериной Побединской), продюсер и исполнитель главной роли.

Ознакомившись с критикой вышедшего фильма, мы заметили, что ее можно разделить на два направления. Одно — профессионально кинокритическое — обрушивается на качество сценария, нелепые детали, небрежность исполнения и т.д. Другая списывает неудачу на попытку подражать американцам, каковая, на взгляд критиков, и подвела Пореченкова. Вот снимал бы самобытно, тогда якобы было бы все отлично.



Но и те и другие подчеркивают, что фильм точно пытается следовать своему американскому прототипу. Но так ли это? Не будем оценивать художественные достоинства фильма. Все же бюджет в два раза меньше, чем у оригинала (всего 5 млн долларов плюс инфляция за 23 года), фильм снимался на скорую руку, да тут еще и осетинские события подгоняли выпустить патриотическую ленту. Отвлечемся полностью от этих деталей и зададимся другим вопросом. А может быть роковой изъян состоит в том, что ни режиссеры, ни сценаристы (Владимир Пресняков, Олег Пресняков) просто не понимают, про что американский фильм?

Итак, о чем же «Коммандос»? Напомним структуру этого фильма.

1. Герой (военный в отставке) живет гражданской жизнью со своей дочерью.

2. Дочь похищают террористы и один бывший сослуживец героя, требуя от него совершить убийство президента некоей республики.

3. Герой решает спасти дочь самостоятельно. Времени мало, бывший командир героя, пытавшийся предотвратить такое развитие событий, не смог ему помочь. Герой вынужден действовать на свой страх и риск.

4. Герой находит помощника (стюардессу). Сначала она видит в герое преступника, но потом, убедившись в справедливости и необходимости его действий, активно ему помогает.

5. Герой, находясь в ситуации, когда государство не может ему ничем помочь (в силу скоротечности событий), вынужден совершать некоторые противоправные действия. В частности, ограбить оружейный магазин, а затем бежать (благодаря действиям помощницы) от успешно задержавшей его полиции. Это не означает, что органы безопасности и правопорядка плохи — просто они очень медленны и не могут ни помочь герою, ни предотвратить международную диверсию.

б. В результате решительных действий героя удается решить как его личную проблему, так и проблему международную. Все возвращается к status quo. Последние слова героя, когда его бывший командир предлагает ему вернуться в свое подразделение: «Никогда». Он — частное лицо, обычный гражданин — возвращается к своему исходному гражданскому состоянию.

Если резюмировать мораль фильма совсем кратко, то она такова: есть такие ситуации, когда государство не может выполнить своих функций по защите граждан. Тогда граждане, если их действия соответствует пусть не букве, но духу закона, должны сами решить эту проблему. Весьма достойная и американская по своему духу мораль.

«День Д» на первый взгляд очень похож на «Коммандос». Но в действительности содержит ряд совершенно невысказанных для оригинала изъянов, радикально изменяющих смысл и идеологию фильма.

Сосредоточимся на двух моментах, опустив разные детали (например, зачем-то в «Дне Д» надо было, пусть и мимоходом, уличить в коррумпированности прессу). Во-первых, проанализируем логику действий помощника героя (и в том и в другом случае это стюардесса). Почему в американском прототипе помощник начинает помогать герою? Потому что в конечном итоге понимает его правоту. Это не личная симпатия между героем и помощником, а, так сказать, гражданская санкция общества, через помощника одобряющего действия, легитимирующего действия героя.

Что имеет место в российском ремейке? Совершенно иная логика. Помощница начинает помогать герою в силу разгорающейся личной симпатии (поэтому в «Дне Д» намного сильнее, чем в «Коммандос», выражен эротический момент их взаимоотношений). Одно из ключевых убийств (человека, доставлявшего героя в аэропорт и пристававшего к стюардессе) в фильме «Коммандос» и «День Д» обыграно совершенно различным образом. В «Коммандос» герой

роняет малосимпатичного малого в пропасть, тогда как помощнице он сообщает об этом задним числом (в коронной юмористической манере: «Я его отпустил»). В «Дне Д» герой совершает убийство на глазах помощницы, зачем-то предъявляя ей в подтверждение своих действий трусы негодяя.

Шокируют, однако, не трусы, а вот какой момент этой сцены: десантника Ивана, который уже перебросил свою жертву за перила балкона (дело происходит на какой-то стройке), пытается остановить случайное гражданское лицо. Человек из лучших побуждений, смело и решительно пытается предотвратить убийство, совершаемое громилей. Но в итоге получает сзади удар каким-то гаечным ключом от помощницы нашего героя. Создателям американского кино в страшном сне не могла бы присниться такая жестокая расправа с неповинным гражданином. Это полностью противоречит духу и идеологии американского боевика. Для наших же творцов это, видимо, такая мелочь, на которую они даже внимания не обратили.

Поразительно, но именно с этой сцены, когда один убивает, а другая калечит, отношения майора Ивана и помощницы завязываются окончательно (этакая смесь крови и эротики). Об этом нам недвусмысленно сообщает долгий операторский кадр стройных ног стюардессы, облаченной в коротенькое платьице, и ее игривая фраза: «Ну что, в “Трансотель”?» Видимо, именно этот момент эротических отношений, также идущий вразрез с логикой американского прототипа, и имелся в виду, когда, комментируя подготовку фильма, съемочная группа утверждала, что «Иван, в отличие от Шварценеггера — не робот, а человек» (из репортажа о съемках фильма). В результате тонкая и продуманная система легитимации действий героя со стороны общества подменена чисто эмоционально-эротической логикой отношений.

Второй принципиальный момент связан с сюжетным эпизодом добывания героем оружия. В «Коммандос» ге-

рой вынужден пойти на ограбление оружейного магазина. Его успешно задерживает действующая вполне пунктуально полиция. Герою удается сбежать только с помощью помощницы. Смысл всего этого эпизода прост: полиция действует в своем праве, но просто не может в столь форс-мажорной ситуации помочь герою (в силу бюрократической медлительности — никто не торопится соединять героя с теми органами, которые могут санкционировать его действия). Такого же рода взаимоотношения с полицией прослеживаются вообще на всем протяжении фильма. Иначе говоря, фильм не говорит, что полиция или система безопасности плохи. Просто в некоторых случаях системы безопасности не успевают сработать. В их деятельности предусмотрена возможность ошибки, они не всемогущи и не могут полностью заменить собой общество.

В «Дне Д» вся эта конструкция просто вывернута наизнанку. Во-первых, милиции там нет, кажется, вовсе — есть какие-то «службы безопасности», непонятные наемные охранники в каких-то шутовских формах. Такое впечатление, что правоохранительных органов просто в стране нет. Герой добывает себе оружие на каком-то мясном складе. Как оно там оказалось и почему герой знает, где оно лежит, я так и не понял. Но факт — оружие валяется где попало. Майора Ивана пытается задержать опять же не милиция, а какие-то пьяные отморозки из очередной «службы безопасности», счастливые оттого, что кто-то вскрыл продуктовый магазин и там есть чем поживиться.

У меня, честно, возникает вопрос сугубо идеологического характера. В случае Шварценеггера понятно, что он защищает и почему его действия хоть и незаконны, но оправданы. В нашем случае совершенно непонятно, зачем майору Ивану вообще защищать такое общество, в котором безопасность граждан обеспечивают только какие-то пьяные отморозки, да к тому же и вороватые, журналисты — продажные сволочи и т.д. В итоге вся эта конструк-

ция в российском фильме прочитывается так: общество — хлам, но есть brave ребята из силовых структур, которые знают, что и как делать. Ничего не напоминает? Конечно, фильм Н. Михалкова «12».

Но вот и финал картины. Вспомним «Коммандос»: герой, завершив свою акцию, возвращается в исходное гражданское состояние. Он выполнил свою общественную миссию лишь в ситуации крайней необходимости, будучи мотивирован к этому личным интересом (у него похитили дочь). Ни на какой службе он не находится, он действовал на свой страх и риск и под свою собственную ответственность. Что же мы слышим в конечной сцене фильма «День Д»? «Иван, может, вернешься?» На это следует потрясающий ответ: «Да я никуда и не уходил». Итак, десантников бывших не бывает, они не являются и не могут стать частными гражданами. Они всегда на службе. Но если это так, то почему вся эта история вообще могла случиться? Врасплох можно застать мирного гражданина, а не человека на службе. Далее, если наш майор на службе, то почему его миссия выполняется с таким надрывом? Не знаю, оказывали ли влияние на создателей фильма разного рода консультанты из силовых структур. Или создатели сами решили «прогнуться». Но итог такой: желание подчеркнуть эффективность наших силовых структур, нарушая точно выверенную логику американского прототипа, приводит к ровно противоположному результату. Дискредитировано и общество, и государство. Остался голый, а потому и фальшивый патриотический пафос. Потому-то «День Д» — это неумелая подделка, а вовсе не копия «Коммандос».

2008 год

# Целлулоидный апокалипсис

— Та-рра-рара! — Все громче и громче.

— Это, верно, какое-нибудь новое изобретение или...

Снова оглушительное турра-турра-турра!

— Нет, — сказал я погромче, чтобы расслышать свой собственный голос. — Это трубный глас в день Страшного суда...

*Герберт Уэллс. Видение Страшного суда*

Если считать, что весь Запад воплощается в Америке, Америка — в Калифорнии, Калифорния — в «Метро Голден Мейер» и Диснейленде, тогда именно здесь находится микрокосм Запада.

*Жан Бодрийяр. Америка*

Смена тысячелетий сопровождается оживлением эсхатологической тематики<sup>1</sup>. Это дает нам повод поставить несколько вопросов: 1) как видится апокалипсис сегодня? 2) как изменилось и изменилось ли вообще это видение за последнее время (скажем, за 100 последних лет)? Относительно первого вопроса некоторая сложность заключается в выборе материала анализа — он может простираться от речи Бориса Ельцина 31 декабря 1999 года<sup>2</sup> до обстоятельств самосожжения 500 членов секты «За восстановление десяти заповедей» в Уганде. Риск субъективности и случайности при выборе предпочтительного предмета анализа, по-видимому, все же возможно минимизировать, если выбрать материал, который а) является продуктом

---

<sup>1</sup> В связи с темой апокалипсиса см. также содержательную статью М.Г. Абрамса «Апокалипсис: тема и вариации» (НЛЮ. 2000. № 46), особенно ч. IV («Американский миллениаризм»).

<sup>2</sup> «Сегодня, в последний день уходящего столетия, я ухожу в отставку...»

коллективного труда, б) обеспечен мощными финансовыми средствами реализации, в) востребован обществом (является товаром), г) имеет интернациональную аудиторию, е) обладает определенной суггестивной способностью (в нашем случае способен формировать определенный тип возможных эсхатологических ожиданий). Очевидно, что репрезентативным материалом такого рода является кино и в первую очередь — продукция американских кинокомпаний, не имеющих устойчивых конкурентов на мировом рынке обращения как кинопродукции в частности, так и *life & mental styles* вообще. Результат анализа этого материала не является универсальным, но все же необходимо и достаточно репрезентативным.

Затем на основании анализа апокалиптического сознания современности (в указанных рамках массового сознания) мы поставим дополнительный вопрос о его расхождениях с предшествующими эсхатологическими проектами, вызванными таким же хронологическим поводом (рубеж XIX—XX веков). Поскольку в последнем случае отсутствует столь репрезентативный материал, как кино, то в качестве своеобразного эталона рассматривается одно из классических — в своем роде — произведений мировой литературы, которое, по-видимому, позволяет наиболее четко оттенить интересующее нас различие (мотивировка выбора для этих целей «Войны миров» Герберта Уэллса будет ясна из нижесказанного).

Далее, говоря об апокалипсисе, мы будем иметь в виду только универсальную (конец мира в целом), а не индивидуальную эсхатологию (конец и возможное продолжение отдельного человеческого существования). Потребовался бы длинный перечень того, что мы не будем рассматривать ниже, и целый трактат, чтобы объяснить, почему этого не делается. Поэтому мы укажем единственную позитивную спецификацию, определяющую выбор материала, — речь идет о *экзотерическом публичном апокалипсисе*, то есть о событии, о котором известно всем, а

не только отдельному лицу или группе лиц. Проблема любого иного (мистического) апокалипсиса заключается в том, что он происходит приватным образом (ср. «Жертвоприношение» Тарковского). Попытки же из приватной перспективы заявить о наступлении апокалипсиса давно не вызывают доверия. В связи с их регулярным появлением уместно лишь напомнить краткую эпитафию Максима Грека на смерть Николая Немчина: «Кончину мира поспешил ты, Николай, предвозвестить, повинувшись звездам; внезапное же прекращение своей жизни не возмог ты ни предсказать, ни предугнать. Что же может быть безумнее твоего безумия?»<sup>3</sup>

Рассмотрению указанных вопросов мы предположим краткое резюме традиционного апокалиптического дискурса, что позволяет пролить свет на генезис деталей современных апокалиптических моделей, а также уяснить функцию события апокалипсиса в современных концепциях философии истории.

«Апокалипсис» по-гречески означает «откровение», и в этом смысле любая религия — коль скоро она не находится в пределах только разума — является апокалиптической. Апокалипсис тем не менее устойчиво ассоциируется в западной культуре не со всяким откровением, но с одним-единственным событием — событием конца света. Согласно сценарию, изложенному в Откровении Иоанна Богослова и наследующему во многом иудаистскую эсхатологию<sup>4</sup>, конец света означает следующий ряд событий:

---

<sup>3</sup> *Грек Максим. Против Николая Немчина — обманщика и звездочета. // Грек М. Творения. Часть 2. Догматико-полемические сочинения. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1996. С. 275.*

<sup>4</sup> Первый апокалиптический текст Ветхого Завета — Книга пророка Исайи — уже вводит тему суда и воскресения: «Вот, Господь опустошает землю и делает ее бесплодной; изменяет вид ее и рассеивает живущих на ней» (Ис. 24, 1); «Оживут мертвецы Твои, восстанут мертвые тела! Воспрянете и торжествуйте, поверженные в прахе; ибо вот роса Твоя —



свержение Сатаны на землю — торжество Антихриста — второе пришествие Христа (того, «кому надлежит пасти все народы жезлом железным») — Армагеддон — заключение Сатаны «в бездну» — первое воскрешение — тысячелетнее царствие — освобождение Сатаны — низвержение дьявола и лжепророка «в озеро огненное» — второе воскрешение — Страшный суд и царство славы. Такова, так сказать, наивно-дискурсивная последовательность событий, изложенных у Иоанна Богослова, и она воспроизводится в осуждаемом церковью учении хилиазм. В соответствии же с догматической интерпретацией (согласно классическому изложению Августина<sup>5</sup>) тысячелетнее царствие берет начало от первого пришествия Христа и означает торжество *церкви воинствующей*. Первое воскрешение совершается ныне (в последнюю тысячу лет «века сего»), при ограниченной власти скованного дьявола (что не мешает ему — в ограниченном объеме — обольщать церковь). Две битвы с Сатаной на земле (помимо предшествующей им битвы на небе) опознаются как одна и та же — предстоящий Армагеддон, и ей будет предшествовать выход Сатаны из «бездны», где он находится от первого пришествия Христа (от учреждения церкви Христовой).

Догматическая интерпретация сминает, таким образом, дискурсивную последовательность Откровения в сложное складчатое образование, склеивая разнесенные в тексте события в одной точке<sup>6</sup>. Нетрудно заметить, что следова-

---

роса растений, и земля извергнет мертвецов» (Ис. 26, 19); «... ибо вот, Господь выходит из жилища Своего наказать обитателей земли за их беззаконие, и земля откроет поглощенную ею кровь и уже не скроет убитых своих» (Ис. 26, 21). Об истории иудейских и христианских апокалипсисов см. *Витковская М.Г., Витковский В.Е.* Иудейская и христианская апокалиптика // Апокрифические апокалипсисы. СПб., 2000.

<sup>5</sup> О граде Божьем, Кн. 20, VII-IX.

<sup>6</sup> «...книга <Апокалипсиса> повторяет одно и то же так многообразно, что кажется, будто она говорит все иное, и иное, между тем, как при исследовании обнаруживается, что говорится иначе и иначе то же самое» (*Августин.* О граде Божьем, Кн. 20, XVII).

ние догматической интерпретации в большей мере располагает к датировке конца света, чем следование трактовке хилиазма, так как начало настойчиво повторяющегося в Откровении срока в 1000 лет напрямую увязывается с уже имевшим место событием — первым пришествием<sup>7</sup>. Поэтому догматическое богословие прямо предписывает отыскивать и примечать знаки приближения конца света, хотя при этом и отрицает возможность указания его точной даты<sup>8</sup>. Важно обратить внимание также на то, что царство славы, которое грядет за концом света, — это царство вечной жизни и *вечно мира*, понимаемого как прекращение всякой вражды: «Добродетели там не будут вести войны против каких-нибудь пороков или против какого-нибудь зла, а будут пользоваться в награду за победу вечным миром, которого не нарушит никакой противник»<sup>9</sup>.

Представление о разрушении (как и о создании) мира свойственно не только христианству. Оно широко распространено во многих культурах, но христианство обладает здесь рядом особенностей. Первое пришествие Христа в мир, а главное, страдания Христа придают истории характер *реальной реальности* (в противном случае ис-

---

<sup>7</sup> Согласно тому же Августину 1000 лет следует понимать как символ совокупности всего, который толкуется следующим образом: «Ибо тысячное число представляет полный квадрат числа десятичного. Десять, взятые десять раз, дают сто; получается фигура квадратная, но плоская. Чтобы она получила высоту и сделалась полною, сто умножается снова на десять и получается тысяча» (О граде Божьем, Кн. 20, VII). Срок же существования мира в целом определяется тем соображением, что царство славы — это не имеющая вечера суббота, а последняя тысяча лет — это шестой день трудов (у Господа один день как тысяча лет, и тысяча лет как один день (2 Пет. 3, 8). Другой важный срок, восходящий к иудейской эсхатологии, — «семьдесят седьмин» (490 лет).

<sup>8</sup> «Однако неизвестность сроков Господних не должна препятствовать мысли христианина углубляться в ход исторических событий и усматривать в них признаки приближения времени “последнего дня”» (Помазанский М. Православное догматическое богословие. California, 1992. С. 244).

<sup>9</sup> О граде Божьем, Кн. 19, X.

купительные страдания не имели бы никакой ценности). А именно такого подчеркнутого модуса реальности отчетливо недостает восточным религиям и разного рода языческим мифам. Архаическое видение истории является циклическим — мир разрушается, чтобы вновь возродиться и вновь быть разрушенным, — и так до бесконечности. По слову Гераклита, «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий» (30 DK). История здесь не имеет смысла («Один день равен всякому» (Гераклит; 106 DK), и понимание этого приходит вместе с освобождением от бесконечной череды рождений, низводимой тем самым до степени видимости (чтобы освободиться от кармы, надо лишь понять, что она иллюзорна, то есть освобождаться по существу не от чего). Христианство размыкает этот круг, распрямляя время в стрелу, стремящуюся от единственного начала времен к своей единственной цели — концу света<sup>10</sup>. Последнее означает прекращение времени как такового, где наступает конец и совершение *этих видимых и временных* и наступление *невидимых и вечных веков*<sup>11</sup>. Таким образом, история в этом своем движении становится *линейной*. Кроме того, христианство — в отличие от иудейского представления об исполнении Завета — снимает родовую местечковую замкнутость отдельной богоизбранной нации, включая в историческое свершение «великое множество людей, которого никто не мог перечесать, из всех племен и колен, и народов и языков» (Откр. 7, 9).

На линейном видении истории основываются все секуляризованные учения о *прогрессе* в истории. Указанное изменение конфигурации времени является условием того, что история в целом приобретает *целерациональный*

---

<sup>10</sup> «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1, 8).

<sup>11</sup> Ориген. О началах. Самара, 1993. С. 80.

*смысл*. Пока же эта цель не достигнута, такого рода осмысленность обнаруживается через откровение о конце света, или Апокалипсис. Можно заметить, что догматическая трактовка Апокалипсиса в отношении полноты указанного смысла выгодно отличается от хилиазма следующим обстоятельством: если в последнем основные события конца мировой истории (сперва грядущее тысячелетнее царство, а затем окончательное «свершение времен» в событии конца света) еще только предстоят в будущем, то согласно первой мы уже включены в последний акт истории (указанные «тысяча лет» уже длятся), а значит, и находимся в непосредственной близости от ее завершающей сцены, что — в силу этой близости к финалу — позволяет окинуть взглядом почти всю предшествующую историю. Если и не с вершины, то с пункта, находящегося в непосредственной близости от нее. В силу этого ожидание апокалипсиса выполняет для сообщества христиан мобилизующую и интегрирующую роль, но лишь до определенной черты: «Церковь в себе уже эсхатологична. Но в тот момент, когда фигуры Апокалипсиса Иоанна применяются к конкретным событиям или инстанциям, эсхатология действует дезинтегрирующе. Конец света только постольку является интегрирующим фактором, поскольку он остается неопределенным в историко-политическом смысле»<sup>12</sup>.

Указанные особенности христианского видения мира в значительной мере ассимилируются европейской философией истории как инстанцией по обнаружению *смысла и назначения истории*<sup>13</sup>.

Достаточно сложен вопрос оснований и механизма преобразования христианской историософии в различ-

---

<sup>12</sup> Koselleck R. *Vergangene Zukunft*. Frankfurt am Main, 1995. S. 22.

<sup>13</sup> Философия истории может рассматриваться, вообще говоря, в двух разных аспектах: 1) в своем эпистемологическом (или методологическом) аспекте она понимается как достаточно формальная теория построения и употребления понятий и категорий исторической науки, 2) в онтологическом аспекте — как учение о смысле и материи исторического движения. В данном случае речь идет о философии истории во втором смысле.

ные концепции философии истории (или зачатки таковой), которые имеют все же достаточно позднее происхождение (в особенности же «прогрессистские» ее разновидности)<sup>14</sup>. Эсхатологический смысл христианского апокалипсиса сводится к идее *суда* — суда каждого отдельного человека по делам его. Таким образом, масштабом религиозного апокалипсиса является *отдельная человеческая жизнь*, поэтому личная и универсальная эсхатология здесь не разведены. Если в рамках христианской историософской конструкции более или менее можно уяснить смысл существования прошлого как совокупности основных событий священной истории, то в ней отнюдь не очевиден смысл ее продолжения в будущем. Коль скоро для меня весь смысл истории заканчивается моим последним деянием, то непонятно, каков смысл продолжения истории после моей смерти. Ориген, учение которого было осуждено и отвергнуто церковью, пытался осмыслить непрекращающуюся череду рождений, предложив идею всеобщего спасения, которая достаточно рациональным образом объясняет продолжение истории процессом продолжающегося метемпсихоза (человек перерождается до тех пор, пока не избавится от греха). Смысл продолжения истории после моей индивидуальной смерти для догматического христианства (коль скоро оно отказывается от подобных попыток объяснить это продолжение) остается, напротив, необъяснимой загадкой и тайной. И все же здесь не возникает существенных трудностей до тех пор, пока мой образ жизни мало чем отличается от образа жизни предшествующего и последующего поколений (то есть в обществе с низкой социальной, политической, тех-

---

<sup>14</sup> Это, на наш взгляд, именно так, несмотря на бесчисленные ретроспективные разыскания. Так, в работе *Новикова Л.И., Сиземская И.И.* Русская философия истории. 2 изд. М., 1999, «философия истории» обнаруживается уже в «Повести временных лет» (!): «Обратимся к источникам для того, чтобы выявить историческую мудрость наших летописцев и книжников, первые зачатки философии истории, или “древлего любомудрия”» (С. 10).

нологической и т.д. динамикой). В конце концов, возможно, что божественный замысел предусматривает некое чисто количественное определение — *срок* или *число* душ (Книга Жизни конечна, но при этом очень велика). Ситуация меняется в том случае, если начинают происходить существенные социокультурные сдвиги, которые могут быть замечены и на протяжении *одной* человеческой жизни. В таком случае эти изменения истолковываются как знаки конца и символы апокалипсиса. Очевидный пример чему — русский раскол и петровские реформы (царь-антихрист). Доминирующий динамический момент (переход от «традиционного» к «современному» обществу или что-то иное) может, видимо, варьироваться, однако нас интересует результат: моя жизнь в такой динамично изменяющейся ситуации становится несоизмеримой ни с жизнью прошлого, ни с жизнью последующего поколения, а значит, есть процесс («история»), который выходит за рамки простого вместилища чреды поступков отдельных людей, представляющих собой тот судебный материал, на основании которого затем принимается решение о вхождении в подлинную неподвижную историю Вечного Царства. Различные концепции классической философии истории, объясняющие смысл ее продолжения, формируют, таким образом, своего рода иммунитет против апокалиптических рецидивов, имеющих, помимо прочего, деструктивный социальный характер<sup>15</sup>. Следовательно, различные историософские концепции оказываются максимально востребованы в периоды скоротечных социальных

---

<sup>15</sup> Ср. применительно к европейским религиозным войнам: «Опыт, полученный на протяжении столетия кровавых войн заключался, в первую очередь, в том, что религиозные гражданские войны, очевидно, не являются началом Страшного Суда, по крайней мере в том явном смысле, в котором он ожидался прежде. Мир становился возможным только по мере того, как в открытой борьбе изнурялись или исчерпывались религиозные потенции или, иначе говоря, по мере того, как они политически связывались или нейтрализовались. Вместе с тем открывалось новое будущее» (*Koselleck R. Vergangene Zukunft. Frankfurt am Main, 1995. S. 24*).

и культурных изменений. Например, на границе перехода от традиционного общества с низкой социально-экономической динамикой к сравнительно высокодинамичному обществу, но не только. Интерес к разного рода историософским спекуляциям, которые, казалось бы, никак не соответствуют некоторым элементарным нормам рациональности, наблюдается и в современной России, что также объяснимо обвальным процессом начавшихся в постсоветский период изменений. С другой стороны, когда изменения становятся перманентными и само собой разумеющимися, философия истории и историософия могут отвергаться как избыточные (ср. разоблачение «нищеты историцизма» у Карла Поппера).

Две доминирующие и по сей день конфигурации философии истории оформляются на рубеже XVIII—XIX вв., и обе в равной мере уходят корнями в эпоху Просвещения. Первая из них — *линейно-эволюционная* — образцовым образом оформляется в философии истории Гегеля, вторая — назовем ее вслед за Трельчем *органологической* — в немецкой исторической школе (в рафинированном виде она представлена несколько позднее — в ботанике культур Шпенглера, а возведена она может быть к Вико). В качестве третьей разновидности можно указать, например, на скептическую позицию Шопенгауэра, декларировавшего отказ от историко-философских построений (в XX века эта позиция и воспроизведена Карлом Поппером в его критике историцизма). Между указанными крайними философиями истории располагается, разумеется, целый спектр различным образом нюансированных и симбиотических теорий, на которых здесь не место останавливаться.

Было бы неверно полагать, что столь поздним происхождением артикулированные концепции философии истории обязаны лишь достижению определенного уровня эмансипации от религии. Продукт последней — это, например, «философия истории» французских про-

светителей<sup>16</sup>. Согласно «Энциклопедии» Дидро и Даламбера, «история — это истинное изложение действительно имевших место фактов, в противоположность басне, которая является ложным сообщением о фактах, которых в действительности не было»<sup>17</sup>, причем польза гражданской истории (она только и рассматривается в «Энциклопедии») «состоит в сравнении законов и нравов чужих стран с собственными, которое может сделать государственный деятель или гражданин; это сравнение побуждает современные нации соревноваться друг с другом в искусствах, торговле, земледелии»<sup>18</sup>. Наряду с этим эстафетно-догоняющим смыслом истории здесь можно обнаружить, правда, и элемент сквозной универсальной истории в качестве «истории (механических) искусств», которая «является, возможно, самой полезной если она сочетает изучение изобретений и прогресса (механических) искусств с описанием их механизма»<sup>19</sup>. Указанные же выше концепции истории формируются после Великой французской революции и представляют скорее реакцию на подобную историю часовых дел мастеров. Сошлемся в этой связи на Бенедетто Кроче: «В университетах Германии средневековая традиция ощущалась особенно сильно и долго. Метод старой и забытой в других местах христианской философии истории после Канта вновь был взят на вооружение идеалистами и романтиками»<sup>20</sup>. Но в то же время философия истории во всех ее светских разновидностях принуждена считаться с одним важным продуктом эпохи модерна — из картины мира элиминируется возможность прекращения

---

<sup>16</sup> Сам термин «философия истории» если и не был изобретен, то по меньшей мере стал впервые активно использоваться Вольтером.

<sup>17</sup> Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. М., 1994. С. 307 (статья «История» написана Вольтером).

<sup>18</sup> Указ. соч. С. 314. Из того, что Вольтер говорит ниже, видна предпочтительность монарха как читателя истории (*Примеры оказывает большое влияние на ум государя, если он читает со вниманием* (там же).

<sup>19</sup> Указ. соч. С. 307.

<sup>20</sup> Кроче Б. Антология сочинений по философии. СПб., 1999. С. 193.



«этого» мира и народнение нового в силу какой бы то ни было сверхъестественной причины или каким бы то ни было сверхъестественным образом. Финальный акт истории, указанный в христианском откровении, исчезает из области того, о чем имеет смысл говорить в рамках этого мировоззрения, и переходит в область того, о чем следует молчать. Вечный мир, который чаёт христианство в царстве славы, учреждаемом деянием Бога, оборачивается, например у Канта, имманентным планом *природы*, которая «делает это сама, хотим ли мы этого или нет»<sup>21</sup>. В то же время весь божественный сценарий истории также натурализуется и атрибутируется самым разнообразным и неожиданным субъектам: мировому разуму, духу народа, динамике производительных сил и производственных отношений, процессам этногенеза и т.п.

Указанные выше особенности христианского видения истории особым образом перераспределяются между двумя основными линиями истории философии, но это перераспределение носит довольно условный характер ввиду постоянного процесса мутации и рекомбинирования элементов в конкретных концепциях. Но, пожалуй, наиболее фундаментальное различие проходит аналогично границе христианского и архаического видения истории — органология ассимилирует метафору архаического *цикла*, а линейно-эволюционная философия истории — образ *прямой*. Первая, разумеется, ближе к дохристианскому представлению о *повторяемости* истории — в виде, например, одних и тех же этапов, которые проходит каждая культура или цивилизация. Линейно-эволюционная философия истории, напротив, оперирует понятиями прогресса и кумулятивного возрастания определенных достижений в ходе истории (так у Гегеля постепенно прирастает свобода), то есть история в своей

---

<sup>21</sup> Кант И. К вечному миру // Кант И. Соч. в 4 томах на немецком и русском языках. Т. I, М., 1993. С. 417.

существенной части *не повторяется*. Органологическое видение истории оперирует самодостаточными изолированными образованиями (отдельный народ, отдельное государство, тип, культура, цивилизация, Восток — Запад и т.п.) по аналогии с целостными и индивидуальными организациями<sup>22</sup>. Причем диалектика органологии такова, что, с одной стороны, утверждается ценностное равенство всех такого рода образований (известная формулировка Леопольда фон Ранке гласит: «Каждая эпоха стоит в непосредственном отношении к Богу»<sup>23</sup>), но, с другой стороны, как-то так всегда оказывается, что именно сейчас одно из них (обычно то, к которому принадлежит автор развиваемой концепции) является первым среди равных или находится в какой-то преимущественной (в зависимости, опять же, от предпочтений автора) фазе цикла, когда другие образования либо уже отмирают (это, например, очень русская идея), либо находятся в состоянии младенчества (чаще европейская идея). Эта специфическая черта выдает возврат к иудейской идее *избранного* народа. Если органология мутирует с линейной концепцией истории, то указанное преимущество выделенного образования оборачивается идеей финального слияния всех других образований в некоторый организм организмов, всеединство, алхимический синтез которого происходит первоначально в границах этого выделенного образования<sup>24</sup>. Линейар-

---

<sup>22</sup> В ходе смены популярных научных моделей здесь изменяется, разумеется, и базовая модель исторической целостности: механизм, организм, формация, система, структура, открытая система и т.п.

<sup>23</sup> Ранке Л. Об эпохах новой истории. Лекции, читанные баварскому королю Максимилиану в 1854 г. 1898. С. 4.

<sup>24</sup> Такого рода наивность не является уделом давно минувших дней. В современном российском учебнике (!) по философии истории читаем: «В то же время именно Россия в переломные эпохи драматических разрывов мирового пространства-времени берет на себя задачу сращения разошедшихся мировых структур. В ней, таким образом, заложен механизм восстановления единства мировой истории» (Философия истории / Под ред. А.С. Панарина. Рекомендовано Министерством об-

но-эволюционная концепция в этом отношении, по-видимому, все же ближе христианскому видению, поскольку отрицает самостоятельную ценность других образований, рассматривая их лишь в качестве предтеч некоторого окончательного состояния — наступившего или грядущего, и поскольку нередко имеет явный космополитический характер. Преимущественно среди линейно-эволюционных концепций можно условно проследить и секулярно переработанное различие между догматической трактовкой Апокалипсиса и хилиазмом. Согласно первому, как мы видели, тысячелетнее царство уже наступило, согласно последнему — оно только предстоит и его наступление предваряет Армагеддон, лишь за которым — спустя тысячу лет — следует окончательное ниспровержение Сатаны и наступление вечного мира. Но поскольку финал истории в любом случае вынесен за скобки в секуляризованной картине мира, то остается лишь указанная «тысяча лет», по отношению к которой могут быть заняты различные позиции. Если они уже делятся (догматическая позиция<sup>25</sup>), то мы имеем дело с концепцией Гегеля (в вуль-

---

щего и профессионального образования для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным специальностям и направлениям. М., 1999. С. 56). В ином ключе, но тот же штамп выглядит так: «Главная ошибка западных экстраполяторов заключается в том, что современные общемировые угрозы они считают специфически российскими... Но ближайшее будущее покажет, что Россия — не источник инфекции, а лишь первый больной, пораженный генетическими недугами евро-американской цивилизации...» (*Кабакон А. Приговоренный (Невозвращенец-II) // Сценарии для России. «Клуб 2015». С. 18).*

<sup>25</sup> Оставляя в стороне вопрос о свободе воли и предопределении, «догматическую» позицию можно выразить здесь таким образом: «Град Божий» — то, что имеет будущее, — экзотерическим образом открыт для всякого. Лишь бесконечное упрямство упорствующих в своей приверженности тому, что не имеет будущего и обречено на окончательную смерть, препятствует им занять сторону тех, кто рассчитывает на вечную жизнь («Блажен и свят имеющий участие в воскресении первом: над ними смерть вторая не будет иметь власти, но они будут священниками Бога и Христа и будут царствовать с ним тысячу лет» (Откр. 20, 6).

гарной, но влиятельной интерпретации) или Френсиса Фукуямы, если же они еще предстоят после условного Армагеддона («хилиазм»), то это модель Маркса. В первом случае ситуация осложняется тем, что следует каким-то образом локализовать «град Божий» (коль скоро он не может быть отождествлен с церковью, которая расположена в иной онтологической плоскости, чем «град земной»<sup>26</sup>), что приводит в указанных случаях к его размещению в структуре конституционной монархии или, соответственно, современного либерально-демократического общества западного образца. Секуляризованный хилиазм в этом отношении более абстрактен ввиду своего существенно утопического характера и менее связан национальными рамками: пролетариат, например, не локализуется в национальных границах буржуазных государств (царствах «кесаря»), образуя некое идеальное сообщество («класс»). Но как только запускается механизм осуществления утопии («победа социализма в отдельно взятой стране» или «американская мечта»), этот космополитический дух, впрочем, быстро выветривается, оборачиваясь той или иной формой экспансии (политической, культурной и т.п.). В заключение заметим, что на протяжении XIX—XX веков с линейно-эволюционной и органо-логической разновидностью философии истории устойчиво коррелируют две политические установки — либерализм и консерватизм соответственно.

Теперь о кино. Как было указано выше, в качестве материала мы будем опираться на ту продукцию, которая производится американскими кинокомпаниями и которая тиражируется в огромном количестве и распространяется

---

<sup>26</sup> Точка касания «неба» и «земли», конечно, всегда имеет место в виде земного института церкви («невесты Христовой»), которому приходится строить вполне реальную политику в отношении с государством и т.д.

ся с моментальной скоростью по разного рода каналам современной визуальной массовой культуры, имеющим наиболее космополитический характер. Поскольку эти кинофильмы производятся для самой широкой аудитории и предназначаются для коммерческого употребления, то создатели этих фильмов принуждены считаться с ожиданиями этой своей потенциальной аудитории, а это означает, что кино является наиболее репрезентативным продуктом для анализа массового сознания. Современный фильм, показавший средний кассовый сбор, просматривает от начала до конца, по-видимому, больше зрителей за всю историю человечества, чем можно насчитать усидчивых субъектов, до конца дочитавших «Критику чистого разума». В то же время любая удачная находка немедленно тиражируется в большом количестве изоморфных по своей структуре подражаний и копий, различающихся размахом эффектов, количеством разбитых автомобилей, известностью актеров и т.д. Это обстоятельство 1) избавляет нашего читателя от необходимости смотреть именно те фильмы, на которые здесь придется ссылаться, поскольку что-то подобное можно наблюдать в целом ряде подобных же шедевров, то и дело мелькающих в том числе и на отечественном телевидении, и 2) в плане анализа позволяет достаточно уверенно выделить структуру фильма в своей «объективной» форме, то есть не искаженной субъективными предпочтениями конкретного режиссера и т.п., что фактически обнаруживает в результате анализа массовой продукции характер того, что метафорически можно назвать архетипом массового сознания. Принимая во внимание рыночную конъюнктуру, от этой продукции можно было бы ожидать значительного разнообразия сюжетов, но — как выяснится при ближайшем рассмотрении — эти фильмы в интересующем нас аспекте чрезвычайно однообразны, что выдает их как эпифеномены *гомогенного* по своим футурологическим ожиданиями общества. Разумеется, они не только

воспроизводят определенный тип мировоззрения, но и производят его, предлагая набор образов, метафор и понятий, с помощью которых зритель впоследствии способен подходить к осмыслению обыгрываемых ситуаций (в нашем случае — эсхатологических ожиданий).

Тема гибели мира, конечно, крайне широко распространена в кинематографе, но мы в данном случае ограничимся только рядом сравнительно недавно появившихся фильмов, явно приуроченных к событию смены тысячелетий. Первоначально мы выделим ряд типовых сюжетов, различающихся *природой причины*, угрожающей существованию человечества, и, соответственно, *природой средства спасения* человечества. Выбор критерия определяется здесь, с одной стороны, эвристической максимальной универсальной применимостью (то есть он позволяет отнести практически любой эсхатологический сюжет из представленного в рассматриваемом материале к одному из перечисленных типов) и, с другой стороны, возможно большей дифференцированности первоначальных результатов. Итак, первоначально на этих основаниях можно выделить три различных типа фильмов.

1) **Научно-реалистический апокалипсис** включает в себя две разновидности: а) **экзогенный** и б) **эндогенный** — в зависимости от того, возникает ли причина «извне» — из Природы — или же она индуцируется «изнутри» — из Культуры.

а) Причиной возможной гибели человечества является внешняя естественная причина, которая обнаруживается преимущественно в виде метеорита, неожиданно вынырывающего из глубин космоса и следующего по неизбежной траектории к столкновению с Землей. Соответственно, и способ борьбы с этой причиной встроены в естественнонаучную парадигму овладения и покорения природы. Очевидно, что метеорит должен быть разрушен или смещен со своей траектории каким-то причинно-объяснимым способом. В качестве такового выступает, как правило, Отряд Отважных Астронавтов, вооруженный Новейшими Техно-

логиями. Космическая Техника фигурирует как символ переднего края научно-технического прогресса, достижения которого только и можно противопоставить безличной угрозе тотальной гибели. Образцовым фильмом этого типа является «Армагеддон» (1998)<sup>27</sup>.

б) Мир может погибнуть от Запуска Ракет — это Научно Доказанный Факт. Мыслима, конечно, и угроза другой Глобальной (Экологической) гибели мира, но она плохо вяжется с той катастрофической неожиданностью, с которой ассоциируется представление о конце света. Поэтому единственный сколько-нибудь выигрышный сюжет вынужден строиться на событии Случайного Сбоя Технологической Системы. Поскольку круг возможных технических сбоев, которые могут быть известны широкому кругу зрителей, довольно ограничен (а без такого рода известности, образующей условие квазипонятности событий для зрителя, нельзя выстроить мотивированный сюжет), то выбор здесь оказался невелик: в качестве Технического Сбоя в фильмах о конце света накануне миллениума была задействована широко разрекламированная компьютерная «проблема 2000». Однако число и размах фильмов, эксплуатирующих этот сюжет значительно проигрывает экзогенному варианту<sup>28</sup>. В качестве образцового можно было бы назвать «2000: момент апокалипсиса»

---

<sup>27</sup> Аналог — «Столкновение с бездной» (1998). Метеоритный сюжет до этого многократно обкатывался в жанре фильма-катастрофы. Ср., напр., «Астероид» (1997), где катастрофа имеет менее масштабный характер, а с бедствием удается справиться посредством самолетов с какими-то секретными лазерами и силами пожарных команд. Если катастрофа незначительна, то в фильме начинает доминировать стандартная американская тема семьи (она так или иначе присутствует в любом апокалиптическом фильме), на которую переносится весь героический пафос.

<sup>28</sup> Один из фильмов этого типа вместо возможного Запуска Ракет эксплуатирует тему Аварии на Атомной Электростанции, вызванной той же «проблемой 2000». Ввиду локального характера катастрофы, здесь также невозможно говорить об апокалиптическом сюжете (на передний драматический план вновь выходит семья).

(1999) (компьютерный сбой происходит в автономной ракетной шахте, поставленной на дежурство еще во времена Карибского кризиса), но данный сюжет явно проигрывает экзогенному в смысле масштабности (в названном фильме он фактически принесен в жертву игровой фабуле). Угроза катастрофы ликвидируется Экспертами из разных областей (в качестве таковых в фильме фигурируют Хакер (Инфантильный Гений), Бывалый Американский Вояка и Агент КГБ (Симпатичная Девушка). Немногочисленные фильмы этого плана ближе к фильму-катастрофе, а не к апокалиптическому кино. Можно, однако, предположить, что эндогенный вариант апокалипсиса мог быть значительно разнообразнее, если бы не изменение политической ситуации в мире в конце уходящего тысячелетия (отсутствие явного политического противостояния двух враждующих политических блоков).

2) **Научно-фантастический апокалипсис.** Угроза конца света исходит от причины, не встроенной в принятую на сегодняшний день картину мира. В качестве таковой выступает, как правило, Внеземная Цивилизация. Этот сюжет настолько широко известен, что, по-видимому, нет никакой необходимости останавливаться на его характеристике. Образцовым фильмом здесь является «День независимости» (1996). В качестве разновидности этого типа выделим также *фильм-фэнтези*, образец которого дает «Пятый элемент» (1997): Жизнь грозит уничтожить некое персонифицированное Зло (может позвонить по телефону), манифестировавшееся в виде огромного метеорита с паранормальными свойствами<sup>29</sup> (не поддается уничтоже-

---

<sup>29</sup> Несколько экзотическое и довольно абстрактное решение, поскольку в качестве манифестации Зла выступает обычно нечто, принадлежащее к фотогеничному отряду насекомых («Лекс», «Звездный десант» и т.п. — традиция восходит к библейской *саранче*) или головоногих (традиция, идущая от Уэллса и восходящая по меньшей мере к романтикам (Виктор Гюго). В «Войне миров» встречается, кстати, любопытная инверсия: когда Уэллс пытается взглянуть на людей глазами мар-



нию обычным оружием). Злу противопоставляется особый Механизм (устройство в Пирамиде), который запускает в действие Могуущественное Существо (Симпатичная Девушка), причем важнейшим ингредиентом является, конечно, Человеческий Фактор (I love you).

Оба охарактеризованных типа апокалипсиса (научно-реалистический и научно-фантастический) являются *экзотерическими*, то есть о приближении конца известно всем, кто имеет доступ к средствам массовой информации.

3) **Сверхъестественный апокалипсис.** Образец — «Конец света» («End of Days», реж. П. Хаймс). На наш вкус, это самый неудачный апокалиптический тип сюжета по причине чрезмерной эклектичности. Фильмы этого типа непосредственно паразитируют на библейском сюжете: Сатана выходит из бездны<sup>30</sup> (буквально — вырывается из какой-то подземной коммуникации) и вселяется в тело человека. Вся фабула названного фильма строится на том, что конец света должен наступить после соития этого Сатаны с некоей девушкой, причем следует успеть сделать это до определенного часа. Сатана до невозможности глуп, бессмысленно жесток и истерически неуравновешен. Мир спасает Арнольд Шварценеггер. Фильм в целом имеет болезненную антикатолическую направленность

---

сиан, то насекомыми оказываются люди: «Без сомнения, так же как и я, тысячи бодрствующих людей думали о том, понимают ли нас марсиане. Поняли они, что нас миллионы и что мы организованны, дисциплинированы и действуем согласно? Или для них наши выстрелы, неожиданные удары снарядов, упорная осада их укреплений то же самое, что для нас яростное нападение потревоженного пчелиного улья?» (С. 216); «Марсиане, действуя методически, подобно людям, выкуривающим *осиное гнездо*, разливали этот удушающий газ по окрестностям Лондона» (С. 218); «Мы съедобные *муравьи*» (С. 263). Здесь и далее цитируется по изданию: Уэллс Г. Война миров // Уэллс Г. Избранное. Т. I. М., 1957.

<sup>30</sup> В другой версии некий приспешник дьявола должен открыть ключом соответствующую дверь из бездны (соответственно спасти мир — не дать ему это сделать). По своим функциональным возможностям этот приспешник мало чем отличается от Сатаны в «Конце света».

(в нем в довольно жалком виде задействован, например, Фома Аквинский). В связи с нашей темой существенно, однако, следующее: мир удастся спасти только благодаря решительным действиям человека, нарочито не прибегающего к помощи мистических сил (демонстративный уход из церкви, которая предоставляет пассивное убежище). Переломный момент фильма (*оживление и аплодисменты в зале*): подготовка к битве с Сатаной, выражающаяся в обвешивании разного рода огнестрельным оружием (цитата из фильма «Коммандос»).

Последний апокалиптический тип является фактически переходным к мистическому апокалипсису (который мы изначально договорились не затрагивать), что выражается в его эзотерическом характере: о приближающемся конце света известно лишь небольшой группе людей. Поскольку он так и не наступает, то вопрос о том, каким образом все прочие будут осведомлены о нем, следует отнести к разряду малоосмысленных.

Можно, по-видимому, не добавлять, что разрушительной катастрофы конца света во всех перечисленных сюжетах удастся избежать, хотя момент нарастания финального хаоса (традиционный для всей иудеохристианской апокалиптики) также присутствует везде: какие-то фрагменты метеорита все же падают на Землю, бесчинствуют сатанисты и т.д. Может погибнуть даже президент Соединенных Штатов («Столкновение с бездной»).

Если мы теперь попытаемся свести все указанные типы к базовому, то в качестве фундирующего может быть взят первый — **экзогенный научно-реалистический** — тип, от которого путем незначительных допущений *ad hoc* можно произвести весь соответствующий набор разновидностей (этот тип превалирует, по-видимому, и в чисто количественном отношении). Во избежание недоразумений следует уточнить, что под реализмом понимается здесь не более чем особый семиотический код, а отнюдь не некая «верность в изображении действи-

тельности». Поясним на примере. В фильме «Армагеддон» решающим событием является Бурение Скважины на Метеорите. Эффект реальности достигается за счет отбора персонажей (Простые Парни) и некоторых специфических деталей Полета, Бурения и т.д. Очень напряженный момент фильма — в Буровом Станке «полетела Трансмиссия». Едва ли зритель понимает, что такое «Трансмиссия» и почему она так важна, но он вполне допускает, что такая же штука может находиться и в его автомобиле, который также время от времени ломается. А это означает, что события фильма происходит в пространстве, сходном по характеристикам с нашим реальным миром, то есть зритель может быть убежден в возможности происходящих событий. В то же время, говоря объективно, вся процедура Бурения на Метеорите посредством изображенного в фильме Бурового Агрегата невозможна: достаточно обратить внимание на то, что важнейшим условием этой технологической процедуры является удаление породы из скважины, но на указанном Агрегате нет и следа какой-либо пригодной для этого системы<sup>31</sup>.

**Научно-фантастический** апокалипсис ожидает угрозы конца света не от какого-то известного природного (точнее говоря, общепризнанного академической наукой) феномена. Однако такой феномен, как Внеземная Цивилизация, является *допустимым de jure* в имеющейся на сегодняшний день картине мира. Ее отличие от Метеорита состоит в том, что не существует признанного прецедента ее обнаружения. Но если бы таковой имел место, то это никак не затронуло бы в основных чертах существующую

---

<sup>31</sup> Реалистический характер экзогенных научно-реалистических фильмов легко проверить следующим мыслительным экспериментом: если зритель не знает, что смотрит фильм, он может запаниковать, узнав о приближающемся метеорите. В то же время в строгом философском смысле это не реализм, поскольку речь идет об основаниях человеческой убежденности, а не об установлении истинности по отношению к независимой от человека реальности.

картину мира<sup>32</sup>. Может показаться, что, по крайней мере, сценарий **фильма-фэнтези** серьезно нарушает таковую, но в действительности и здесь мы имеем дело лишь с ее экстраполяцией (действие переносится в будущее), которая, конечно, не может быть детализирована и конкретизирована до степени «реальности». Последний недостаток восполняется стандартным приемом фантастической литературы: вводится множество отсылок к некоему объемлющему и во временном, и в пространственном отношении фону, что позволяет, с одной стороны, избежать надуманных и неизбежно бутафорских деталей и, с другой стороны, при-

---

<sup>32</sup> Говоря о «картине мира», мы имеем в виду горизонт тех аналогий, на которых строится связанная структура фильма, позволяющая в самом общем виде считать *возможным* изображаемый ряд событий. Не в том смысле, конечно, что фильм воспринимается как «прогноз» (прогнозы входят в иной региональный ряд — ряд новостей), но именно как внутренний конститутивный момент кинематографического языка, который позволяет строить связанное повествование только на основании аналогий с кодом повседневной реальности. Иначе говоря, при определенном изменении кинематографического синтаксиса (примитивизация ракурса и монтажа, смена актеров и т.д.) тот же сюжет может быть перенесен в раздел новостей. С другой стороны, хотя современный зритель обладает значительным иммунитетом к путанице между двумя базовыми визуальными рядами («реальность» (новости) и «выдумка» (кино)), а прецедент ошибки датируется уже более чем полувекковой давностью и относится к эпохе иного медиа (когда радиоспектакль по «Войне миров» послужил причиной паники в небольшом городке), все же, видимо, существует формальный запрет на провокации, подталкивающие к возможной ошибке: службы новостей в кино никогда не выходят под маркой существующих (лицензированных) служб новостей. То есть фильм все еще должен иметь формальные атрибуты «выдумки» и элементы несовместимости с новостями, которые, в свою очередь, полностью совместимы с «картиной мира». Эта тема имеет и имманентный аспект: каким образом становится известно об апокалипсисе? Уже в «Войне миров» в качестве особой темы проходит описание того, каким образом нашествие марсиан было представлено в *газетах* (особенно глава XIV «В Лондоне»): «Было ясно, что паника неминуемо должна охватить весь город. Стоя в нерешительности у своего подъезда, брат остановил газетчика и купил газету» (С. 213). Прочтение *газетного сообщения* инициирует весь дальнейший эпизод панического безумия, охватившего Лондон.

дать всему сюжету объемный характер, который зритель/читатель не может почерпнуть, руководствуясь аналогиями своего опыта. Так, например, по отдельным отсылкам в «Пятом элементе» зритель может догадаться о следующем: 1) данная проблема борьбы со Злом возникает не первый раз, и известно, как ее решать, 2) Совершенное Существо специально *создано* для этих целей, хотя для этого и использовались технологии, которые неизвестны человечеству. Видимость сверхъестественности достигается исключительно за счет количественного технологического разрыва, и этот его чисто экстенсивный характер обнаруживается, например, в том, что в «Пятом элементе» люди воссоздают фактически погибшее Совершенное Существо путем клонирования (детализованный и артикулированный момент в фильме). (Причем Аппарат для Клонирования, изображенный в этом фильме, выгодно отличается от Бурового Агрегата в «Армагеддоне» уже тем, что относительно первого нельзя сказать, будет ли подобная штука работать или нет, в то время как второй определенно работать не может). Момент сверхъестественности, присущий возможной *причине* апокалипсиса в фильме-фэнтези, лучше рассмотреть в контексте третьего типа.

**Сверхъестественный апокалипсис** является полностью секуляризованным со стороны способа спасения человечества от окончательной катастрофы: мир спасают лишь решительные действия человека, надеющегося *исключительно на свои собственные силы и навыки*. Несколько сложнее обстоят дела с источником опасности, однако и здесь сверхъестественность может быть проинтерпретирована как выражение *неожиданной и загадочной причины*. Ее аналогом могла бы выступить эпидемия неизвестной и неизлечимой болезни (можно вспомнить о «Красной чуме» Джека Лондона). Даже если допустить, что действия Сатаны или его сообщника не вписываются в существующие фундаментальные законы природы, а значит, и не подвержены какому бы то ни было контро-

лю, то здесь все же обнаруживается следующее примечательное обстоятельство: эти действия все же ограничены *определённым законом*, который Сатана нарушить не в состоянии. Сам закон выражается, как правило, во временном ограничении на его действия, и, соответственно, катастрофы удается избежать путем задержки<sup>33</sup>. Эта деталь обнаруживает, помимо прочего, внутреннюю связь иудеохристианского апокалипсиса и научного мышления современности<sup>34</sup>. Природа создана разумным Творцом и управляется единым разумным законом — в отличие от раздробленных стихий, управляемых богами политеистического пантеона, которых можно как разгневать, так и умиловить гекатомбой. Этот закон охватывает и высшее проявление хаоса — Сатану, предписывая его функции лишь в очерченных единым Богом границах. И если этот закон допускает беззаконие сейчас, то это лишь потому, что существует неумолимый и неизбежный закон конца и суда, из-под юрисдикции которого уже ничто не способно ускользнуть. Чем жестче проступают черты этого закона (в частности, в протестантизме), тем ближе он *mutatis mutandis* к обращению в закон Природы.

Можно показать наличие этой связи и от обратного: где Бог не тверд в эсхатологических решениях, там наука зародиться не могла. На этом моменте стоит здесь задержаться. На Руси одним из популярнейших эсхатологичес-

---

<sup>33</sup> Мотивировка по времени представляет собой наиболее предпочтительный прием именно для кинематографического кода, поскольку сам фильм метаограничен во времени.

<sup>34</sup> На связь европейской религиозности и европейской научности указывал в свое время Макс Шелер, рассматривая принятие монотеизма как первый шаг в направлении научной революции: «Христианско-иудейский монотеизм Творца и его победа над религией и метафизикой античного мира, несомненно, обеспечили первую фундаментальную возможность очищения природы для науки. Это освобождение природы для науки явилось освобождением столь высокого порядка, что оно, возможно, превосходит все, что до сих пор произошло в этом отношении на Западе». Цит. по: Давыдов Ю. Макс Вебер и современная теоретическая социология. М., 1998. С. 206.

ких текстов было так называемое «Хождение Богородицы по мукам» (Откровение Пресвятой Богородицы). Богородица, познакомившись с наказаниями разного рода грешников, молит Господа смягчить участь *некоторых* из них (а именно «грешников Христианских»), привлекая для этого на свою сторону святых и архистратига Михаила. Сначала Господь не соглашается: «По закону, данному Моисеем, и по Евангелию, данному Иоанном, и по посланиям, переданным Павлом, пусть и будут они судимы». Но в конце концов меняет свое решение — вопреки всякому закону: «Ныне же по молитве Матери Моей Марии — ибо плакала за вас много — и по молитве Михаила, архангела Моего, и множества святых Моих дарую вам отдых в день Пятидесятницы, дабы славили вы Отца и Сына и Святого Духа»<sup>35</sup>. Такого рода подверженный исключениям Закон способен порождать ряд интересных следствий (богоизбранный народ, милосердный царь и т.п.), но, очевидно, не способен трансформироваться в неумолимый Закон Природы, с которым следует считаться, но на который можно также безусловно положиться<sup>36</sup>. Возвращаясь к на-

<sup>35</sup> Апокрифические апокалипсисы. СПб., 2000. С. 249, 250.

<sup>36</sup> См. также замечание Бодрийяра: «Совершенно не случайно, что именно мормоны сохраняют пальму первенства в мировой компьютеризации: свидетельство тому — перепись двадцати поколений всех стран мира, перепись, которая предстает новым крещением и грядущим спасением. Проповедь Евангелия стала миссией мутантов, инопланетян, и если в этом удалось преуспеть (?), то только из-за последних технологических возможностей сохранения информации, что, в свою очередь, оказалось возможным только лишь благодаря глубоко информированному пуританству, строжайшей кальвинистской и пресвитерианской дисциплине, унаследовавшей *универсальную научную строгость техники спасения*» (Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000. С. 110). Протестантская этика фундирует (фундировала?) не только этику труда и капитала, но — возможно, в еще большей степени — *этику научного исследования* (ср. даже у Ницше: «Больше искать не следует; вот — лозунг филистера» (Ницше Ф. Несвоевременные размышления // Ницше Ф. Собр. соч. Т. 2. М., 1909. С. 13). Ее постепенное размывание ведет, по-видимому, к такому технологическому обществу, которое рассматривает «чистое» научное исследование в качестве чего-то избыточного.

шему сюжету сверхъестественного апокалипсиса, можно резюмировать сказанное таким образом: хотя в предельном случае апокалиптическая угроза и допускается в качестве чего-то *содержательно* никак не встраивающегося в естественнонаучную картину мира, однако *формально* она регулируется законом, как и все прочие разновидности сущего, то есть является *номологически ограниченной*. Эта неизбежность закона обнаруживается и в фильме-фэнтези, где Зло имеет даже более отвлеченную форму, а значит, и большую свободу действий, что, однако, не позволяет ему преступать все мыслимые ограничения, а это и является условием возможности предотвращения апокалиптической катастрофы<sup>37</sup>.

Итак, кинематографическую формулу апокалипсиса сегодня можно описать следующим образом: *конец света, понимаемый как гибель всего человечества (~ разрушение Земли), может быть вызван только номологически ограниченной причиной. Спасти человечество может только оно само, вооруженное собственными умениями и технологиями. Спасение означает продолжение той же жизни, которую человечество вело и до этого, но реформированной в направлении «вечного мира». Ценность человеческого существования легитимирована его гуманитарными ценностями* (в качестве таковых функционируют, как правило, Любовь<sup>38</sup>, Семья и Американский

---

<sup>37</sup> Если такого ограничения не существует, то фильм переходит в категорию триллера. Если фильм все же имеет развязку (а не представляет собой бесконечный сериал), то такое ограничение рано или поздно обнаруживается.

<sup>38</sup> Можно, конечно, рассматривать этот момент как тривиальный и избитый прием, но, с другой стороны, надо учитывать, что коль скоро речь идет о победе живого над неживым (или по крайней мере нечеловеческим), то требуется легко опознаваемый критерий различия того и другого. В качестве такого критерия интуитивно очень правильно избирается такой сложный диспозициональный предикат, как «любовь». Ср. в «Воине миров» Уэллса: «...марсиане были бесполоыми и потому не знали тех бурных эмоций, которые возникают у людей вследствие раз-



Патриотизм, идентифицированный с Планетарным<sup>39</sup>). «Мерзость запустения» и торжество Антихриста, которое предрекает иудеохристианский апокалипсис на закате мира, выражаются в более или менее локальной катастрофе, не губительной, хотя и ощутимой для человечества в целом. Таким образом, апокалипсис сегодня содержит три важнейших элемента, присутствующих и в традиции: Запустение (= временная победа Зла и Смерти), Решающая Битва, Торжество Жизни. Полностью элиминирован, однако, момент Суда, поскольку отсутствует высшая инстанция, способная его вершить. Точнее говоря, Суд может быть сохранен как элемент Праведности Расправы со Злом, если таковое персонифицировано в существе, которое потенциально может служить объектом симпатии и сочувствия его справедливым действиям<sup>40</sup>. Состояние, наступающее после победы в Решающей Битве, не тождественно предшествующему, но в политическом отношении изменяется в направлении к *вечному миру*, который является результатом консолидации и прекращения внутренней распри перед лицом общей опасности. Образцовым образом этот момент демонстрирует речь президента в фильме «День независимости».

Поскольку средство спасения людей идентифицируется традицией со смыслом человеческой жизни (в рели-

---

личия полов. Точно установлено, что на Земле во время войны родился один марсианин; он был найден на теле своего родителя в виде почки, подобно бутону лилии или молодым организмам пресноводного полипа. ...на высших ступенях развития половой способ размножения совершенно вытесняет почкование. На Марсе, по-видимому, развитие шло в обратном направлении» (С. 244--245).

<sup>39</sup> Последнее, разумеется, издержка голливудского производства. Даже наиболее концептуально сублимированный фильм 1999 года — «Матрица» — не лишен этой извинительной слабости: ковчег, на котором спасается последняя надежда рода человеческого, имеет лейбл «Made in USA».

<sup>40</sup> Так же, как расправа пролетариата над буржуазией оправдана у Маркса той несправедливостью, которая была учинена над этим пролетариатом.

гиозном аспекте это *праведная жизнь*), то, соответственно, согласно изложенной логике современного апокалиптического мышления, *смысл существования человечества манифестируется в Технологии*. Гуманитарные ценности являются необходимым, но недостаточным условием спасения — только передовая Техника способна спасти человечество от гибели, что и конституирует весь ретроспективный смысл истории. Как и всякое могучее средство, технология включает в себе значительные опасности, однако вероятность апокалипсиса «изнутри», как уже было отмечено применительно к эндогенному научно-реалистическому типу, не оценивается как сколько-нибудь серьезная, что, в свою очередь, придает рассматриваемой нами апокалиптической типике в целом внутренне когерентный, согласованный характер (было бы противоречиво ожидать от Техники одновременно и гибели, и спасения).

При этом можно констатировать довольно специфический ценностный сдвиг: *в качестве потенциального внутреннего источника опасности рассматривается не техника, а наука*. На первый взгляд, это может показаться странным, однако это обстоятельство можно довольно легко объяснить, учитывая эзотерический характер науки для современного зрителя. Наука — это то, что непонятно; наукой в Секретных Лабораториях занимаются довольно странные по своим увлечениям люди. Пример из нашей линейки фильмов — Завлабораторией по изучению Летящей Тарелки в фильме «День независимости» (самая незавидная смерть в фильме). Атрибут Секретности представляет собой, разумеется, не более чем сублимированную форму ничего-не-понимания-зрителя-в-этой-науке. Общую мораль этой негативной установки по отношению к науке можно резюмировать следующим образом: *не следует проявлять любопытство относительно того, что не входит в круг обыденных человеческих интересов*. Подобный «праздный» интерес служит за-

вязкой бесчисленных триллеров и ничем хорошим никогда не заканчивается<sup>41</sup>. Другое дело — техника. Техника бытово близка и дружелюбна, она понятна, как понятно обращение с холодильником или микроволновой печью. С техникой ловко обращается даже ребенок. Скайуокер в новом эпизоде «Звездных войн» (1999) теперь совершает свои подвиги на Летательных Аппаратах в возрасте десяти лет (или около того). Поэтому ключевой фигурой спасения во многих случаях является Инфантильный Гений, запросто разбирающийся в технике (или Хакер — что-то вроде Гениального Шалуна)<sup>42</sup>. Даже в «Армагеддоне» — возможно, самом «акмеистском» фильме апокалиптического ряда — все разрешает в конце концов Юношеская Интуиция, а не Взвешенный Расчет опытного мужа.

При переходе ко второму вопросу — какие изменения произошли в апокалиптическом сознании за указанный нами промежуток времени (век) обращает на себя внимание то, что конец XIX века менее плодovit на секуляризованные эсхатологические произведения. Это вполне объяснимо общим оптимизмом европейской идеологии нарастающего прогресса, господствовавшей на рубеже позапрошлого века. Эсхатологические мотивы обнаруживаются только в текстах маргиналов, и лишь последующие социальные и политические катаклизмы XX века актуализируют эсхатологическую тематику в целом. Тем не менее обнаруживается произведение, которое не только подходит под указанный критерий выбора, но и генетически определяет один из типов современной апокалиптической тематики — «Война миров» Герберта Уэллса (1898),

---

<sup>41</sup> Идеология такого культового фильма, как «Восставшие из Ада», строится на предъявлении устрашающих последствий такого праздного интереса к вещам, расположенным вне плоскости «обычных» человеческих интересов.

<sup>42</sup> О связи апокалиптического и утопического дискурса современности с темой инфантилизма см.: Marquard O. *Zeitalter der Weltfremdheit? // Marquard O. Apologie des Zufälligen*. Stuttgart, 1996.

интертекстуальными отсылками к которому испещрены все фильмы научно-фантастического типа и сравнение с которым позволят выявить основные сдвиги светской эсхатологической модели за истекшее столетие. В чем же состоят эти изменения?

1. В плане допустимой причины возможной гибели человечества никаких значительных изменений за последние сто лет не произошло. В качестве тотальной угрозы жизни человечества в «Войне миров» фигурирует «естественная» причина, допустимая общей теорией биологической эволюции. Вопрос о том, есть ли жизнь на Марсе, еще до вторжения живо дискутируется научным сообществом и, следовательно, является темой, осмысленной в рамках научной картины мира: «Он <известный астроном Оджилви> доказывал мне, что мало вероятно, чтобы эволюция организмов проходила одинаково на двух, пусть даже и близких планетах» (С. 165). Отношение к интерпретации этой причины в качестве сверхъестественной характеризует следующий эпизод встречи Автора с Викарием:

«Я начал догадываться, что это душевнобольной. Страшная трагедия, свидетелем которой он был... довела его до сумасшествия. ...Я стал излагать ему свой взгляд на наше положение. Сперва он слушал с интересом, но вскоре впал в прежнее безразличие и отвернулся.

— Это начало конца, — прервал он меня. — Конец. День Страшного суда. Люди будут молить горы и скалы упасть на них и скрыть от лица сидящего на престоле.

Его слова подтвердили мою догадку. Собравшись с мыслями, я встал и положил ему руку на плечо.

— Будьте мужчиной, — сказал я. — Вы просто потеряли голову. Хороша вера, если она не может устоять перед несчастьем. Подумайте, сколько раз в истории человечества бывали землетрясения, потопаы, войны и извержения вулканов. Почему бог сделал исключение для Уэбриджа?.. Ведь бог не страхового агент» (С. 205—206).

Примечательно то, что Уэллс не является антирелигиозным автором, напротив, в «Войне миров» есть моменты, свидетельствующие прямо об обратном (эпизод молитвы, С. 260). Однако тот финал мировой истории, который описан в Откровении Иоанна Богослова, как замечалось выше, является тем, что задолго до Уэллса перестало быть темой публичной светской культуры.

2. Напротив, в плане спасения человечества от гибели (или порабощения чему-то не-человеческому) можно констатировать фундаментальные изменения. Как известно, марсиане в «Войне миров», подавив полностью организованное военное сопротивление и, что еще более важно, вызвав распад всей социально-политической структуры общества<sup>43</sup>, погибают, подхватив какую-то инфекцию («бактерию»<sup>44</sup>), с которой их организм не смог справиться ввиду отсутствия накопленного в ходе «эволюции» иммунитета. Таким образом, человечество спасается *не силовым образом и не путем использования своих Технологий, Навыков и Гуманистических Ценностей*. Все эти три момента также задействованы в «Войне миров», однако ни один из них не выдерживает испытания мировой катастрофой. В том числе последний из них — Гуманистические Ценности — нарушается в эпизоде «смерти» или — как квалифицирует это и сам Автор — «убийства Викария» (рассуждение на эту тему см. на с. 260). «Технологический» вариант спасения от марсиан — даже в экстраполи-

---

<sup>43</sup> «К десяти часам паника охватила полицию, к полудню — железнодорожную администрацию; должностные лица теряли связь друг с другом, растворились в человеческом потоке и уносились на обломках быстро распадавшегося социального организма» (Война миров. С. 220).

<sup>44</sup> «Бактерии» прямо фигурируют в качестве эсхатологической угрозы в фильме «Часы апокалипсиса» (1999). Эти бактерии, однако, не являются природным феноменом — речь идет о бактериологическом оружии (то есть фильм на первый взгляд можно отнести к эндогенному научно-реалистическому типу), причем по ходу фильма выясняется, что угроза является фальшивой, а все дело в хитрой военно-политической интриге директора ЦРУ.

рованном виде после того, как человеческая техника обнаружила свою полную беспомощность фактически, — иронически обыгрывается Уэллсом в образе планов Артиллериста: «Мы должны устроить глубоко под землей хранилища и собрать туда все книги, какие только достанем. Не какие-нибудь романы, стихи и тому подобную дребедень, а дельные, научные книги. ...Мы не должны забывать нашей науки: мы должны учиться как можно больше. Мы должны наблюдать за марсианами» (С. 267). Указанное изменение свидетельствует о безраздельном доверии к указанным трем составляющим в настоящее время и *неспособности современной западной культуры занять критическую позицию по отношению к собственной Технологии, Навыкам, а также относительно возможности нарушения Гуманистических Ценностей*. Если еще век назад возможность спасения от апокалиптической катастрофы возлагалась на Природу и на непрогнозируемые заранее (а значит, выступившие в качестве случайных) следствия из природной закономерности, то в настоящее время в массовом сознании возможность спасения предоставляют только предварительный Расчет и Техника, построенная по такому же расчету. Если спасение человечества у Уэллса происходит вопреки всем сознательным и продуманным мероприятиям людей, то спасение от апокалипсиса сегодня уже немыслимо без таковых. В этом отношении современное доверие к технологии является не просто продолжением идеологии прогресса 150-летней давности, но по своей некритичности даже превосходит ту позицию здравого скептицизма, которую представляет, в частности, Уэллс. Показательно сопоставление «Войны миров» и фильма «День независимости»: решающая мысль осеняет главного героя в тот момент, когда в разговоре случайно проскакивает тема болезни и заражения (явная отсылка к Уэллсу). Но любопытно, как она интерпретируется: болезнь — это вирус. — Да, — восклицает герой, — именно вирус, *Компьютерный* Вирус может нас

спасти! В результате сражение с инопланетянами удается выиграть потому, что Искусный Военный Летчик вместе с нашим Инфантильным Гением доставляет компьютерный вирус на корабль инопланетян, в то время как другие Отважные и Искусные Военные Летчики атакуют корабль инопланетян<sup>45</sup>. Таким образом, возможный апокалипсис рассматривается как *проблема* — проблема сколь угодно сложная, но принципиально поддающаяся решению<sup>46</sup>.

В качестве иллюстрации сказанного может служить пример из другого фундаментального визуального ряда современности — из Новостей<sup>47</sup>, в частности тех, которые освещали военную кампанию НАТО в Югославии. Сочувствие действиям НАТО вызывались у зрителя обращением к Безусловным Гуманистическим Ценностям, а подозрение

---

<sup>45</sup> На «День независимости» имеется пародийный фильм «Марс атакует!», который близок именно Уэллсу: мир удается спасти, когда случайно обнаруживается, что инопланетяне не выдерживают одну из мелодий, которую играет старинная грампластинка, которую любит бабушка Главного Героя (Мальчика). То есть вариант Уэллса фигурирует теперь только в «несерьезном» жанре. Тем не менее и здесь в качестве средства спасения фигурирует не Природа, а Артефакт.

<sup>46</sup> В одном из номеров «Нового мира» (1999. № 12) следуют подряд две статьи «про Америку», которые не имеют между собой ничего общего, за исключением, пожалуй, одного: вся житейская сфера разложена на «проблемы», которые можно и нужно решать (считается, что *нерешаемых проблем не существует*) (Каграманов Ю. Америка далекая и близкая. С. 131); дело не столько в «идеологии», сколько в неких внутренних мировоззренческих наклонностях — например, в убеждении в допустимости достижения благих, по их мнению, целей насильственным путем, а самое главное — в фантастической уверенности в возможности *окончательного решения всех социально-экономических проблем*, неотступно преследовавших человечество во все века (Ошеров В. Тинейджеры у власти. С. 160).

<sup>47</sup> См. в этой связи «Хвост виляет собакой» (в русском переводе «Плутство») — фильм, производящий проекцию смешения двух основных видеорядов современности в область кино. Примечательно, однако, что проекция того же смешения в область новостей не может быть зафиксирована, так как в качестве критерия «подлинности» новостей могут служить только другие новости, а в результате — война каналов (что прекрасно иллюстрировал ряд последних российских выборов).

в неизбежности насилия и смерти невинных граждан сводилось на нет демонстрацией Технологической Точности Ведения Войны (Космоснимки, Высокоточные Ракеты, Мастерство Летчиков и т.п.).

3. Обращает также на себя внимание различие между тем, как представляется взаимоотношение Науки и Техники (Технологии) в современном массовом сознании и в романе Уэллса. Выше, говоря об апокалиптическом кино, мы отметили существующий разрыв между тем и другим. И если Техника рассматривается как нечто, вообще говоря, дружественное, то Наука, напротив, является потенциальным источником опасности. Момент Инфантилизма также свидетельствует о широкой антиинтеллектуалистской тенденции. Антиинтеллектуализм распространен в западной культуре уже довольно долгое время (в качестве антитезы рационализму Просвещения), но конкретное основание этого может быть различно (что для нас здесь несущественно). Он присутствует как в современном массовом сознании, так и в романе Уэллса, который также видит в интеллекте нечто по сути нечеловеческое («марсианское»): «В марсианах мы имеем полное осуществление... подчинения животной стороны организма интеллекту. ...Мозг без тела должен был создать, конечно, более эгоистичный интеллект без всяких человеческих <sic!> эмоций» (С. 245). В то же время имеется одно существенное различие, образовавшееся в течение столетия: в конце XIX века *отсутствует* описанный выше *разрыв между наукой и техникой*. Объективная причина этого — последствия специализации науки. Макс Вебер, который совершенно точно уловил это изменение, еще мог писать о том, что хотя я не знаю, как устроен трамвай, но при желании могу узнать это во всех деталях. Однако сейчас едва ли мыслимо, чтобы и при сильном желании кто-нибудь мог бы узнать во всех деталях устройство космического корабля (то есть знание в принципе перестало быть достоянием индивида и может быть только достоянием груп-



пы специалистов в разного рода областях). Эта особенность обнаруживается, в частности, в кругозоре Автора «Войны миров»: его интересы простираются от астрономии (С. 163—164) до кинематики (С. 247). При этом, согласно самоаттестации, Автор является «писателем-философом» (С. 180) или специалистом по «умозрительной философии» (С. 281), однако надо иметь в виду, что в указанное время «философия» означает то, что сегодня во многом перешло в область психологии (ср. здесь же ссылки на статьи Автора по проблеме *телепатии*), причем психологии морализаторской (Автор ссылается на свои работы и по проблемам *нравственности*). Связь науки с техникой для такого более или менее всесторонне осведомленного субъекта того времени очевидна, и *техника понимается как прямое продолжение науки*: «Мы с нашими велосипедами и прочими средствами передвижения, с нашими летательными аппаратами Лилиенталя, с нашими пушками и штыками и всем прочим находимся только в начале той эволюции, которую уже проделали марсиане. Они сделались как бы чистым разумом...» (С. 246).

Здесь мы ограничим наше сравнительное рассмотрение, полагая перечисленные различия и сходства наиболее существенными и отвлекаясь от многочисленных и, возможно, не менее любопытных в каких-то отношениях деталей.

Возвращаясь к традиционному апокалипсису и особенностям светской философии истории, которые были вкратце затронуты в начале, можно обратить внимание также на следующее: ни один из рассмотренных типов кинематографического апокалипсиса не предполагает существенных социально-политических изменений после того, как будет выиграна Решающая Битва. Имеет место указанная выше трансформация в сторону «вечного мира», но она представлена таким образом, что «земные» политические образования, противостоящие или потенциально могущие противостоять стране — носительнице спаси-

тельной технологии, принуждены перед лицом общей тотальной опасности отказаться от внутреннего противостояния в пользу внешнего. Мы не станем здесь анализировать идеологические импликации этого момента и попытаемся связать это обстоятельство с упомянутым выше различием «догматической» позиции и позиции «хилиазма». Коль скоро последняя предполагает тотальное изменение социально-политической ситуации после первой битвы с силами зла (в секуляризованном варианте это может быть, например, революцией), то при анализе современного массового апокалиптического сознания мы, очевидно, имеем дело вовсе не с апокалиптической утопией в смысле секуляризованного хилиазма (то есть речь идет не о той эсхатологии, которая является неизменным атрибутом классических европейских утопий). В то же время только определенная необязательность описывать эсхатологический сценарий только в этих категориях избавляет нас от необходимости предположить, что мы имеем дело с наивностью, усматривающей наступление некоего секуляризованного аналога Вечного Царства (неизменного и гомогенного политического устройства) в прекращении этой внутренней вражды и удостоверяющей свою правоту в факте победы над внешней тотальной опасностью. У нас нет, однако, уверенности, что эта позиция не представлена среди определенной категории зрителей (возможно, американский зритель видит это иначе, чем европеец<sup>48</sup>).

---

<sup>48</sup> «Идиллическая убежденность американцев в том, что они — центр мира, высшая сила и безусловный образец для подражания — не такое уж заблуждение. Она основана не столько на технологических ресурсах и вооруженных силах, сколько на чудесной вере в существование воплотившейся утопии — общества, которое с невыносимым, как это может показаться, простодушием зиждется на той идее, что оно достигло всего, о чем другие только мечтали: справедливости, изобилия, права, богатства, свободы; Америка это знает, она этому верит, и, в конце концов, другие тоже этому верят. ...не надо к тому же пренебрегать

На основе предложенного описания современного апокалиптического сознания может быть поставлен дальнейший вопрос о том, что заставляет его держаться в указанных узких границах. Этот вопрос предполагает выявление в первую очередь социальных функций апокалиптического дискурса. *Тайна апокалипсиса — это тайна власти*, ибо уже первое откровение о грядущем Царствии Божиим пророк Даниил отрыл *во сне царя Навуходоносора*: «И во дни тех царств Бог небесный воздвигнет царство, которое вовеки не разрушится, и царство это не будет передано другому народу; оно сокрушит и разрушит все царства, а само будет стоять вечно, так как ты видел, что камень отторгнут был от горы не руками и раздробил железо, медь, глину, серебро и золото. Великий Бог дал знать царю, что будет после сего. И верен этот сон, и точно истолкование его!» (Дан 2, 44-45). Этот вопрос, однако, является слишком самостоятельным и обширным, чтобы его можно было здесь затронуть.

**P. S.** Уже после завершения этой статьи нам попала в руки небольшая поздняя заметка Канта «Конец всего сущего» (1794)<sup>49</sup>, которая во всех отношениях показательна в связи с нашим анализом современной апокалиптической тематики. При всех отличиях трактовки Канта особо обращает на себя внимание его классификация возможных понятий конца всего сущего. А именно он выделяет три его вида<sup>50</sup>:

---

фантазматическим освещением всего этого в кино. Что бы там ни было, что бы ни думали о высокомерии доллара или корпорациях, американская культура благодаря бредовой убежденности, что в ней реализованы все мечты, притягательна для всего мира и даже для тех, кому она причиняет страдания» (*Бодрийяр Ж.* Америка. СПб., 2000. С. 151). Все рассуждения Бодрийяра в указанной работе фактически строятся на таком рассмотрении Америки, при котором она понимается как реализация европейской утопии, а значит, и тысячелетнего рая.

<sup>49</sup> *Кант И.* Сочинения: В 8 т. Т. 8. М., 1994. С. 205--218.

<sup>50</sup> Указ. соч. С. 211--212.

<sup>51</sup> Указ. соч. С. 212.

1) *естественный* конец света (возникающий по законам определенного порядка), который Кант подразделяет на две разновидности:

а) возникающий по законам морального порядка (и его Кант считает определяющим для всей темы конца света, что следует из особенностей его практической философии);

б) возникающий по законам физического порядка (следуя терминологии Канта, его можно было бы назвать также материально-естественным концом света).

Естественному концу света, согласно Канту, противостоит «неестественный», подразделяемый, в свою очередь, на два вида:

2) *мистический* (сверхъестественный) конец под воздействием причин, нашему пониманию недоступных;

3) *противоестественный* (извращенный) конец всего сущего, который мы вызываем сами вследствие неправильного понимания нами конечной цели.

Как можно видеть из этой классификации, типология современного апокалипсиса сохранила ряд существенных черт типологии двухсотлетней давности. Здесь мы вынуждены, однако, отказаться от анализа произошедших трансформаций, которые на уровне массового сознания — в отличие от широко распространенного мнения о том, что современное мышление преодолело ряд иллюзий Просвещения, — во многих отношениях лишь тривиализировали ряд идеалов модерна. Из перспективы минувших веков можно, однако, заметить, что последний — «противоестественный» — вариант апокалипсиса, называемый Кантом, предостережительно указывает на опасность утопической риторики «секуляризованного хилизма». Все последствия небрежения этим предупреждением нам пришлось испытать на собственной истории. Кроме того, в связи с последней разновидностью конца всего сущего Кант указывает следующий признак приближения правления «антихрис-

та» — утрата христианством «достоинства любви», которая «произойдет в том случае, когда место кротости займет вооруженный предписаниями авторитет»<sup>51</sup>.

*2000 год*

# Русский экшн: структурно-социальный анализ

Любимым чтением Мечникова был Дюма. Мечников уверял, что это самый спокойный писатель: «У него на каждой странице убивают по пяти человек, и нисколько не страшно».

*Юрий Тынянов. О сюжете и фабуле в кино*

Самобытность в искусстве не всегда считалась чем-то само собой разумеющимся и тем более позитивным. Напротив, классические эстетические теории предполагали выход из узкой перспективы индивидуальной и коллективной замкнутости в универсальное по своему характеру пространство прекрасного. Это достигалось главным образом путем подражания природе или образцу. Не в меньшей степени на всеобщность притязало и романтическое искусство, в рамках которого гений получал доступ к сущности мира, скрытой рассудочными категориями науки. Ни эмоциональная жизнь, выражаемая сентименталистами, ни бессознательное сюрреализма, ни пафос машинного производства авангарда также не имели национальной прописки. В этой перспективе попытки создания или ретроспективного воссоздания национального искусства имеют большее отношение к политике, чем к искусству, и этим они, собственно, и интересны в первую очередь. Примечательно также, что анализ таких, например, фольклорных форм, как сказки или мифов, то есть того, что может рассматриваться в качестве спонтанных проявлений народного духа, обнаруживает настолько не зависящую от национальной принадлежности повторяемость, что наиболее продуктивным при этом оказывается именно структуралистский подход к материалу, предложенный в свое время Влади-

миром Проппом. Названная линия структурного анализа будет продолжена здесь на материале одной из разновидностей массового кинематографического искусства, а именно фильмов, которые мы будем называть «боевиком» («экшн»). Этот продукт массового потребления также представляет собой своего рода архаическую форму творчества, востребованную куда более широкой аудиторией, чем какое бы то ни было «современное искусство», локализованное и маргинализованное в специально организованных для этого пространствах. В отличие Проппа мы, однако, будем рассматривать наш материал не в генетическом (как то было сделано им в «Исторических корнях волшебной сказки»), а в социальном аспекте. Это, таким образом, означает, что мы отвлекаемся от эстетических, стилистических, психоаналитических и проч. особенностей указанной продукции кинематографического творчества. Не потому, что анализ в терминах любого из названных подходов не представляется нам совсем уж неинтересным, но потому, что применительно именно к данному материалу любой такой методический подход не был бы достаточно эвристически продуктивным для анализа массового, неиндивидуализированного феномена.

Поскольку мы не ставим перед собой задачи исчерпывающей типологизации, то будет разобран один из показательных примеров создания национальной версии названной разновидности киноискусства, а именно *русский боевик*, на материале самого популярного фильма 1999 года «Брат-2» (2000 год, реж. А. Балабанов)<sup>1</sup>. Так как этот фильм имеет свою предысторию («Брат» — 1997 год, реж. А. Балабанов) и своего рода продолжение, в котором исполнитель роли главного героя «Братьев» выступил в качестве режиссера («Сестры» — 2001 год, реж. С. Бодров)<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Фильм является лидером продаж 2000 года (по сведениям сайта «Видеогид» [www.videoguide.ru]).

<sup>2</sup> Фильм занимает третье место в рейтинге продаж фильмов 2001 года (по сведениями указанного выше сайта).

по возможности кратко будет рассмотрена эволюция этой эпопеи. Для того чтобы прояснить специфику структуры национального боевика и, соответственно, его социальные функции, будет описана сходная структурная форма, но в другой интерпретации. Наиболее репрезентативной здесь является, конечно, американский боевик. Так как в «Брате-2» мы имеем дело со своего рода «ответным ударом», имеет смысл начать с описания именно американской версии этого жанра.

В разряд фильмов, которые можно отнести к жанру боевика (*action*) можно поначалу интуитивно включить те, где более или менее четко выделяемый герой<sup>3</sup> борется с разного рода злом, которое обычно также персонифицировано в виде определенного врага, и преуспевает в этом<sup>4</sup>. К неотъемлемым признакам этой категории фильмов относятся некоторые общие особенности кинематографического кода, используемого в данном случае: эта борьба проистекает визуально насильственными способами с применением головы (в ее двойкой функции), рук, ног и т.п., разного рода холодного и огнестрельного оружия или — сравнительно реже — более массивных технических средств. Это определение является, однако, слишком широким. Поэтому мы расчертим все это пространство фильмов так, чтобы в дальнейшем, оперируя введенными различиями и противопоставлениями, можно было говорить о боевике в собственном, или узком, смысле.

---

<sup>3</sup> Исключительный статус героя является обязательным признаком боевика, в отличие от любого рода фильмов, например военной тематики, где можно указать лишь лидера группы. В области компьютерных игр коррелятивные кинематографическому боевику игры ведутся за редким исключением от первого лица и также называются «action».

<sup>4</sup> Упрощенным, правда, является представление, согласно которому американский боевик оперирует манихейской схемой отношений между героем и врагом (то есть изображает борьбу абсолютного добра с абсолютным злом). Герои и антигерои фильмов, претендующих на некоторую психологическую глубину, описываются несколько более сложным символом «инь-янь» (что хорошо заметно на примере главных действующих лиц «Звездных войн»).



Фильмы с указанными признаками можно упорядочить, расположив их между двумя предельными случаями *мотивировки действий героя*. В одних случаях герой может действовать в рамках своего служебного и профессионального долга: это может быть сыщик, полицейский, агент спецслужб или, наконец, просто солдат. Все эти персонажи, так сказать, по умолчанию стоят на службе «общественного блага», и борьба с антиобщественными явлениями является их прямой обязанностью. В рамках боевика, неизменно тяготеющего к благополучному разрешению сюжетных коллизий, герой, бессменным образцом которого является Джеймс Бонд, все более изощряется в мастерстве успешного решения усложняющихся задач. Этот тип боевика мы будем называть «полицейским боевиком». В своих наиболее чистых формах его герой представляет собой безупречного служителя закона, своего рода визуализацию общественно-правовой функции (признаком этих фильмов является, в частности, отказ героя использовать насилие вопреки правосудию даже при наличии сверхсильных эмоциональных мотивов<sup>5</sup>). Он безусловно политкорректен и действует исключительно в рамках закона. Образцом здесь является герой сериального фильма «Уокер — техасский рейнджер», который, сядя в автомобиль, никогда не забывает пристегнуть ремень. В таком стиле делалось почти все советское кино, современные же отечественные сериалы про служителей закона выполняют скорее деструктивную в правовом отношении функцию, поскольку их главные действующие лица поступают по большей части вопреки всякому формальному закону, находя в том, видимо, особый кураж.

В других случаях герой действует совершенно вне всяких профессиональных обязанностей, руководствуясь исключительно субъективными мотивами. В силу после-

---

<sup>5</sup> Типичный кадр: герой может уничтожить негодяя, но смиряет себя и передает его в руки правосудия.

днего обстоятельства здесь не существует определенных исходных элементов, инициирующих развитие сюжета в целом. В качестве его завязки здесь может выступать любого рода ущерб, нанесенный герою в прошлом, и для сколько-нибудь сносного фильма достаточно того, чтобы потребность его возмещения обладала для зрителя некоторой степенью эмоциональной и субъективной моральной убедительности. По ряду причин психологического и социально-исторического характера таким инициирующим мотивом обычно выступает потребность в мести или в возмездии, мера и характер которого произвольно определяются героем (пример — «Отчаянный» Роберта Родригеса (1995)). Герой этого типа боевика действует, однако, в рамках общества, где месть или самочинное возмездие не является значимым общественным законом, поэтому сам по себе факт ущерба не является в данном случае достаточным мотивом для разворачивания последующего действия. В силу этого убедительность сюжетного построения таких фильмов основывается на указанной психологической и моральной готовности зрителя принимать определенные элементы видеоряда (воспоминания героя, значительность его характера в целом и т.п.) в качестве достаточных мотивов для разворачивания действия в целом. Поэтому такой тип боевика мы будем называть «психологическим боевиком». Это наименование оправдано еще и по следующей причине. Среди боевиков значительное место занимают те, где главным действующим лицом является криминальный субъект<sup>6</sup> или субъект, имевший криминальное прошлое<sup>7</sup>. В силу этой сюжетной особенности их можно назвать «криминальными боевиками» («гангстерский боевик» — это в таком случае лишь одна из возможных стилистических интер-

---

<sup>6</sup> См., например, одну из голливудских вариаций «Телохранителя» А. Куросавы — фильм «Last Man Standing» (в русском прокате «Одиночка», 1996 год, реж. У. Хилл) или «Убийцы» (1995 год, реж. Р. Доннер).

<sup>7</sup> Например, «Шакал» (1998 год, реж. М. Кейтон-Джонс).

претаций данного типа). И все же на более общем уровне морфологической структуры большинство из них не отличаются от психологического боевика с «позитивным» героем. Герой в данном случае также мотивирован к сюжетному действию каким-то сильным эмоциональным обстоятельством (травмирующее убийство, смерть близкого человека, амурные эмоции, наконец) или же специфическим складом своего характера, обнаруживающимся в особых обстоятельствах<sup>8</sup>.

Тот тип боевика, который мы будем называть боевиком в собственном смысле<sup>9</sup>, располагается между обозначенными выше предельными типами. Это не означает, что он является простым сочетанием той и другой разновидности. Такое сочетание предполагало бы только то, что герой выполняет свой профессиональный долг и в то же время каким-то образом мотивирован к тому, чтобы выполнять его «с душой» (самый простой случай — преступник причинил вред самому полицейскому). Боевику в собственном смысле присущ ряд структурных особенностей. Во-первых, в отличие от полицейского боевика борьба с негативными явлениями не является служебной обязанностью героя — или по причине того, что он является гражданским лицом, или по причине выхода на заслуженный отдых, или в силу отстранения от служебных обязанностей. Одним словом, герой *не является функцией общественного института*. В ряде случаев фильм мо-

---

<sup>8</sup> Таков убийца в фильме «Большое дело» (1998 год, реж. К. Вонг).

<sup>9</sup> В другом месте мы рассматривали сюжет этого типа как воплощающий модель социокультурного поведения, которая была введена в европейскую культуру Декартом или, точнее, лирическим персонажем его автобиографических работ, в которых главным героем является радикально размышляющий философ («картезианский боевик»). В настоящем случае мы для простоты отвлекаемся от картезианского генезиса данного типа сюжетов. Важно, однако, что боевик «в собственном смысле слова» также моделирует поведение индивида по отношению к обществу, закону, нарушителям закона и т.д. в чрезвычайной ситуации, наследуя при этом определенные характеристики картезианского прототипа.

жет начинаться как полицейский боевик, но затем наступает момент, когда герой по собственной воле или в силу халатных/зловредных системно-административных решений лишается этой роли. Повторяющейся особенностью фильмов этого типа является то, что герой боевика в собственном смысле является искусственным профессионалом своего дела (ветераном каких-то спецподразделений, бывшим полицейским и т.п.). В то же время в отличие от психологического боевика результатом миссии героя не является устранение только личной проблемы, удовлетворяющей его первоначальный мотив к действию. Основная функция героя здесь также состоит в *устранении общественно значимой опасности*, а не просто в наказании/уничтожении некоторых, пусть и весьма несимпатичных герою субъектов<sup>10</sup>.

Не затрагивая здесь вопроса о генезисе социальной функции этой структуры (значительно отличающейся, в частности, от функции вестерна<sup>11</sup>) и об изоморфизме

---

<sup>10</sup> В американском кино существует, правда, не привязанная к особому жанру и весьма сложная по своему культурно-историческому генезису тема, которую можно резюмировать максимальной «убей негодяя» (герой мыкается в заключениях до тех пор, пока самолично не уничтожит подонка). См., например, триллер «Попутчик» (1986, реж. Р. Хармон) или сложносинкретическую стилизацию под гангстерский боевик «Перекресток Миллера» (1990, реж. Дж. Коэн).

<sup>11</sup> См. работу *Wright W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkley: University of California Press, 1975. Сюжет вестерна (напр. «Великолепная семерка» (1960 год, реж. Дж. Стердженс) строился таким образом, что герой-изгой или герой-маргинал в результате осуществления общественно полезного действия получал возможность успешно социализироваться в «нормальном» обществе, тогда как в современном боевике эта сюжетно-структурная линия присутствует лишь как рудиментарный элемент в рамках избирательных стилизаций. К слову сказать, «Великолепная семерка» не является — несмотря на все сюжетное сходство — просто американской копией «Семи самураев» А. Куросавы (1957) именно в силу данного обстоятельства: в японском фильме герой в результате становится членом именно маргинальной группы (странствующим самураем), тогда как социальная телеология голливудского фильма имеет противоположный вектор — маргиналы

этой структуры по отношению к другим нарративным типам, можно заметить, что Голливудом в данном случае была изобретена чрезвычайно продуктивная формула канализирования избыточной энергии индивида в рамках стабильного общества, лишенного сколько-нибудь значимых маргинальных социальных групп (вроде японских самураев/якудза), равно как и серьезной политической альтернативы<sup>12</sup>. Герой по завершении своего действия вос-

---

двигается в сторону социализации. Для современного японского и восточного боевика в целом типично выстраивание сюжета на драматических противоречиях, возникающих у представителей исторически признанных в рамках данных культур групп (самураи, якудза, ниндзя) при их столкновении с обществом, в котором этой касте воинов уже нет места (своего рода драма Дон Кихота). Всякие аналогии с отечественным боевиком (встречаются отзывы кинокритиков, где говорится, например, о полной сюжетной идентичности «Брата якудзы» Т. Китано (2000) и «Брата-2» А. Балабанова) являются поверхностными, поскольку в России исторически таких групп не было (разве что бандитские группировки 1990-х) и в русской культуре такой или сходный образ никогда не присутствует сколько-нибудь устойчивым образом (хотя его можно было *сконструировать* — казачество, покорители Сибири и т.д.).

<sup>12</sup> Американский боевик фактически никогда не выполняет социально-критическую функцию, в отличие, скажем, от традиционно критически ориентированного европейского кино, где герой нередко становится жертвой системы (то есть его в конце концов убивают) или же порывает с ней в силу ее полной негодности (см., напр. «Ямакаси» Л. Бессона (2000 год) — европейское издание «Семи самураев» и «Великолепной семерки»). Даже если герой голливудского боевика сталкивается с коррумпированной и криминализованной властью (обычный персонаж здесь — шериф-негодяй), все заканчивается прибытием «правильной» власти или же тем, что находится один честный полицейский, принимающий сторону героя (см. фильм «Беги», 1990, реж. Д. Берроуз). Например, в таком блокбастере 1999 года, как «Бойцовский клуб», социально-критический элемент полностью сведен на нет путем преобразования его в видимость, которая разоблачается «действительной» психосоматической проблемой героя. Репрезентант социальной критики (обиженный гений в какой-то из областей технологии, солдат или специальный агент, забытый государством, и т.д.) обычно выступает в качестве врага, причем используются дополнительные визуальные средства для стимуляции чувства отвращения у зрителя, или опять же демонстрируется его психологическая ненормальность. Другим способом дис-

становливая изначальное общественное статус кво, ликвидировав антисистемные или прямо деструктивные элементы. Если несколько упрощенно резюмировать мораль, репрезентированную на уровне структуры фильмов-боевиков в собственном смысле слова, то ее можно выразить следующим образом: общество, в котором мы существуем, является лучшим из возможных, но оно не лишено недостатков в силу того, что есть силы, покушающиеся на само его существование; если вы способны противостоять им, то есть случаи, в которых соответствующие общественные институты не справляются (или коррумпируются) и вы можете оказать услугу обществу, оказывая им свободное содействие в том случае, когда это необходимо<sup>13</sup>. Последняя часть этой формулировки указывает на

---

кредитации социальной критики является изобличение ее как прикрытия примитивных материальных интересов. Чрезвычайно редким случаем в американском кино является финал, в котором герой сталкивается с неизлечимым пороком государственной структуры или покидает ее именно по этой причине. Ни один из этих последних фильмов не является, конечно, блокбастером, тематически же они тяготеют по большей части к «глобалистской» проблематике (экологические проблемы и проч.).

<sup>13</sup> Необходимо сказать, что этот вывод находит точное подтверждение в работах современных криминологов. Известный австралийский социолог и криминолог Джон Брейтуэйт так описывает соответствующую проблему, возникающую в обществах с хорошо формализованной судебной и уголовно-процессуальной системой: «Профессиональная криминология в большинстве своих разновидностей может негативно влиять на социальный климат, необходимый для эффективного контроля над преступностью, поскольку она различными способами содействует профессионализации, систематизации, академизации правосудия и его отделению от общества. В той степени, в которой общество верит, что “эксперты” способны предложить научное решение проблемы преступности, существует и опасность того, что граждане перестанут беспокоиться о своих обязательствах и забудут о том, что возможности по предотвращению преступлений по большей части находятся в их руках. Так, если я стал свидетелем преступления или узнал о том, что мой сосед нарушает закон, я, согласно этой точке зрения, не должен лезть не в свое дело, потому что есть профессионалы, которых мы называем полицией и которые по долгу службы обязаны решать эти проблемы» (*Брейтуэйт Дж. Преступление, стыд и воссоединение. М.: Центр «Судебно-правовая реформа», 2002. С. 24*).

одну особенность голливудских боевиков в собственном смысле слова, и ее важно отметить в перспективе анализа русского боевика. Его идеология состоит не в том, чтобы посредством усвоения морали, транслируемой зрителю на уровне структуры<sup>14</sup>, стимулировать этого последнего к отвлеченно мотивированной самодеятельности. Герой не просто должен соприкоснуться со злом, но должен на опыте испытать, что это действительно зло. Иначе говоря, правота действий героя безусловна только в том случае, если сущность зла с очевидностью предстала перед героем (и, соответственно, была визуально донесена до зрителя). В качестве такого основания выступает прямая опасность и насилие по отношению к родственникам героя<sup>15</sup> и/или жестокая расправа над его друзьями или возлюб-

---

<sup>14</sup> Структура, собственно, «невидима» вне искусственной аналитической установки, поэтому еще более эффективна, чем пресловутый 27-й кадр. Она эффективна еще и потому, что может быть выражена совершенно различным образом: в различных сюжетах, с различным техническим и постановочным размахом и т.д. Впрочем, можно попытаться сформулировать критерий хорошего боевика: действия персонажей являются мотивированными с достаточной убедительностью для зрителя, причем эта убедительность достигается кинематографическими средствами. Когда герой действует *ex machina*, это просто подделка неискушенного режиссера, сколько бы негодаев герой ни «положил» на всем протяжении фильма. Моральная и социальная направленность фильма — в силу сложной семиотической структуры киноизображения, которую здесь не место разбирать, — также не выражается буквально наглядно в том смысле, что наличие сцен насилия, например, означает культивирование насилия и т.п. Напротив, наиболее «кровавые» фильмы (вроде бездарных лент о вампирах или сходных бестиях) культивируют, как правило, совершенно пасторально-обывательские ценности (в указанном случае нечисть обычно съедает всех, за исключением тех, кто не пил, не курил, не блудил и по возможности не проявлял праздного любопытства). Нарастивание всей этой готической бутафории определяется исключительно повышением порога чувствительности по мере роста «зрительского стажа» определенной категории зрителей.

<sup>15</sup> См., например, «Коммандос» (1985, реж. М. Л. Ластер), «В осаде 2» (1995, реж. Д. Мерфи), «Крепкий орешек» (1988, реж. Дж. Мактирнан), «Крепкий орешек 2» (1990, реж. Р. Харлин).

ленными<sup>16</sup>, причем в силу ориентации Голливуда на культивирование семейных ценностей доминирует именно первый тип основания как наиболее предпочтительный и полифункциональный. Таким образом, герой боевика в собственном смысле слова имеет комплексную мотивацию: внешним образом он осуществляет социально значимое действие, тогда как его внутренняя мотивация является двоякой — одновременно аффективной и персонально обязательной, поскольку обычно никто, кроме героя, разрешить сложившуюся проблему не в состоянии<sup>17</sup>. Важной особенностью этого типа боевика является также то, что герой действует именно в той ситуации, когда общественные институты дают функциональный сбой и — для придания динамичности сюжету в целом — герой нередко поставлен в такие условия, что, действуя на благо системы стратегически, он вынужден тактически совершать ряд противоправных антисистемных шагов (например, грабить оружейные магазины или угонять транспортные средства), а иногда и вступать в прямой конфликт с системными силами, не успевающими за ходом развития событий (что может выражаться в широком диапазоне сюжетных поворотов — от прямых стычек до неподчинения приказам). Ряд других структурных особенностей американского боевика будет указан также ниже, в контексте рассмотрения эпопеи «Братьев» и «Сестер».

Если описывать названные отечественные фильмы, то два из них — «Брат» и «Брат-2» — могут быть отнесены к категории боевиков в собственном смысле. Герой<sup>18</sup> не явля-

---

<sup>16</sup> Тот же «Коммандос», «В осаде» (1992, реж. Э. Дэвис), «Смертельное оружие» (1987, реж. Р. Доннер).

<sup>17</sup> В силу этого, в частности, формальным элементом организации сюжета боевиков является жесткое временное ограничение (герой должен успеть до конца фильма закончить свою миссию). Поэтому боевик является одним из ярких воплощений конечной сущности фильма в его ипостаси ограниченной трансцендентным образом киноленты.

<sup>18</sup> Один и тот же в двух фильмах, как то и принято в таких серийных боевиках, как, например, «В осаде» или «Крепкий орешек».



ется функционером аппарата легального насилия. Однако он хорошо подготовлен для выполнения разнообразных действий рукопашного плана и владеет огнестрельным оружием (то есть является искушенным профессионалом военного дела). При необходимости сам может изготовить оружие<sup>19</sup>. Герой успешно справляется с большим числом недоброжелателей, действуя в привычном для героев боевика стиле. Однако на этом структурное сходство с прототипическим голливудским боевиком в собственном смысле и заканчивается, хотя многие элементы и связи остаются стилизованными под эту разновидность боевика. Далее мы имеем дело с рядом отклонений и структурных перверсий, которые мы и попытаемся выявить.

Фильм «Брат» имеет следующую сюжетную схему: вернувшийся из армии герой после краткой побывки в родном провинциальном городе прибывает в большой город (Петербург), где благодаря своему брату, работающему киллером, также встает на эту стезю. В силу стечения ряда случайных обстоятельств и далеко не симпатического поведения названного родственника герой помимо прочих убивает своего работодателя, отпускает брата с миром, берет котомку с долларами и обрез и отправляется в Москву (конец фильма). В социальном плане фильм демонстрирует полную неспособность/нежелание героя социализироваться в рамках какой-то из представленных в фильме групп. Таковых несколько: органы внутренних дел по месту жительства, киллеры (своего рода профессия), круг петербургской молодежи. Стратегия поведения, выбранная героем, ведет к неудаче также в личном плане, поскольку его любовь, пострадавшая от мафии из-за связи с героем, предпочитает остаться с более социально предсказуемым, хотя и менее обаятельным бывшим мужем. Фильм «Брат» интересен как попытка создания свое-

---

<sup>19</sup> Здесь заимствован элемент, который сделал частью своего актерского ампула С. Сигал. Его можно назвать так: «Изготовление бомбы своими руками в домашних условиях».

го рода энциклопедии современной русской жизни, поскольку изображает целый ряд социальных групп и страт (эта же тенденция сохраняется в «Брате-2» и усиливается в «Сестрах») и усиливает момент «реалистичности» этого изображения путем привлечения играющих самих себя деятелей искусства и работников телевидения. Однако эта линия выстраивания сюжета смазывается из-за чрезмерного акцента на героя, поскольку для ее последовательного проведения в рамках избранного сюжета требуется агент, вносящий самим своим присутствием меньше искажений в изображаемую обстановку (и в этом отношении значительно более удачны дети в фильме «Сестры»). В рамках голливудского боевика имеется также одна линия, которая могла бы быть реализована при избранном сюжете, а именно та, которую можно назвать «отторжение обществом ветерана войны» (реализована в фильме «Рембо», 1982, реж. Т. Котчэфф), где герой, вернувшийся с войны во Вьетнаме, встречает враждебный прием со стороны городских властей. Однако для людей, вернувшихся с войны в Чечне, такой проблемы, видимо, не существует. Таким образом, «Брат» по структуре своего сюжета не воспроизводит ни классический вестерн, ни современный боевик в собственном смысле. Герой как в начале, так и в конце фильма является изгоем без определенной социальной идентификации. Этот фильм нельзя отнести также к психологическому боевику, поскольку герой не мотивирован к выполнению насильственных действий каким-то очевидным для зрителя обстоятельством, помимо случаев непосредственной хулиганской агрессии, или (в конце фильма при расправе с представителями мафиозной группировки) инстинктом самосохранения в неблагоприятно сложившейся ситуации. Правда, можно было бы сказать, что герой все же уничтожает ряд криминальных элементов общества. Однако это происходит лишь в силу стечения ряда случайных обстоятельств (то есть в силу особого построения фабулы), тогда как сам герой совер-

шенно индифферентен к различию между криминальными и некриминальными субъектами в том случае, если нет дополнительного «отягчающего» обстоятельства — например этнонациональной принадлежности криминального субъекта. Отсутствие очевидной мотивации для выполнения насильственных действий порождает, как то можно услышать в отзывах многих зрителей, эффект чрезвычайной кровавости фильма<sup>20</sup>. Хотя дело здесь вовсе не в количестве убийств, а в отсутствии их легитимации каким бы то ни было способом, принятым для боевика вообще (то есть социально значимым или психологически убедительным для зрителя). Герой убивает, потому что *верит на слово* брату, а затем, как мы увидим ниже, при рассмотрении «Брата-2», также и другу. Это не только ущербно с точки зрения построения сюжета боевика, но является вообще антикинематографическим решением. Кино на то и кино, чтобы давать визуальное воплощение структурным элементам сюжета.

В то же время никак нельзя сказать, что герой рассматриваемого фильма является законченным маргиналом, интересным лишь для врача-психиатра. Его идентификация, правда, не улавливается в тех категориях, в которых осмысленно рассматривать американский, японский или европейский боевик, а именно в терминах принадлежности к определенным социальным группам в рамках определенного общества, которое имеет смысл улучшать или защищать от деструктивных элементов<sup>21</sup>. Герой самоиден-

---

<sup>20</sup> Имеет место своего рода сочетание инфантильной непосредственности героя и его чрезвычайной жестокости, которое блестяще и аналитически выражено в «Окраине» П. Луцика (1998).

<sup>21</sup> Антикриминальная тема не может быть особенно популярна там, где функции насилия и защиты в силу слабости и неэффективности соответствующих общественно легитимных (государственных) структур перешли отчасти к криминальному миру. Этот последний выполняет в таком случае ряд стабилизирующих социальных функций, хотя и для ограниченной группы лиц, что при аналогичной стратегии легальной власти делает различие между ними малозаметным.

тифицируется через этнонациональную принадлежность (русский), причем таким образом, что отсутствие какой-то определенной социальной ангажированности делает его как бы русским по преимуществу, в чистом виде. Поскольку никаких заметных *позитивных* признаков для выделения «русской» национальности в «Брате» не приводится, то он определяется через отношение к другим нациям и главным образом через неприятие известных национальностей<sup>22</sup>. В таком случае социально значимые различия и действия теряют всякий смысл (поскольку бандит не теряет своей национальной принадлежности из-за того, что он бандит). Такую модификацию, совершенно не типичную для жанра боевика, можно трактовать двояким образом. С одной стороны, можно сказать, что фильм сообразуется с ситуацией разрушения старых и кристаллизации новых социальных структур и указывает возможный выход из этой ситуации неопределенности через попытку обретения этнонациональной самоидентичности. Неясность же относительно того, что за общество возникает в ходе этого процесса, делает для героя бессмысленным его защиту, тогда как, например, любой американский боевик исходит из вполне определенного горизонта тех ценностей, которые американский герой призван защищать (голливудский боевик является, по сути дела, *консервативным*). С другой стороны, такой поворот к национализму можно рассматривать в несколько иной перспективе. Выше мы указывали на то, что для голливудского боевика характерно устранение из фильма элементов социальной критики, а также дискредитация ее как дискурсивного типа. Можно сказать, что сходную социальную функцию выполняет и рассматриваемый рус-

---

<sup>22</sup> Поэтому всякие там антисемитские, античеченские, антиукраинские и проч. выпады не являются здесь случайными штрихами, рассчитанными на симпатию определенной категории зрителей, но представляют собой необходимый элемент выстраивания этнонациональной идентичности.

ский боевик. А именно акцент на национальной самоидентичности позволяет снять социальное напряжение в обществе, которое расщеплено глубокими экономическими и — как следствие — социальными разрывами. Но в горизонте того, что «мы — русские», внутренние социальные противоречия смягчаются и экстернализируются, приобретая характер превращенной формы, где базовым является противопоставление русских евреям, украинцам, американцам и т.д. Такова эта нехитрая, но эффективная в краткосрочном плане политическая стратегия, манифестировавшаяся, таким образом, в современном отечественном боевике. Для национального героя не существует жестких социальных страт, мимоходом он соприкасается со многими из них, оставаясь в то же время просто славным русским парнем<sup>23</sup>. Современный русский герой — человек с гиперактивной социальной мобильностью, определяемый в своих действиях семейно-клановым набором ценностей и выстраивающий свою идентичность как национальную по преимуществу. Для активных странствий как нельзя кстати обрез и котомка долларов — захватив этот нехитрый скарб, наш герой отправляется наконец в столицу. К тому времени, как доллары почти все вышли, на экран выходит второй фильм нашей эпопеи — «Брат-2».

Внешняя сюжетная схема второго фильма разворачивается следующим образом: герой встречается в столице сво-

---

<sup>23</sup> В качестве идеологического антипода нельзя не упомянуть действительно многоплановую ленту Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами» (1997). Фильм, построенный на первый взгляд как семейно-психологическая история, имеет ясный социальный фон, на который эта история наложена. Речь идет о резком и фактически непроходимом разрыве между средним классом и миром большого капитала («капиталистами» в смысле Ф. Броделя), обнаруживающимся в том, что семейные ценности оказываются *неизбежной добродетелью* среднего класса. Их символическое нарушение протекает в области, открытой Фрейдом, а любая попытка реализовать это нарушение на деле ведет либо к началу соскальзывания на «большое» социальное дно, либо к вовлечению в такие игры, делать ставки в которых представитель среднего класса просто не в состоянии.

их однопольчан по чеченской войне, один из которых, работающий охранником в банке, делится с друзьями проблемой, возникшей у его брата-хоккеиста. Этот последний работает по контракту в США, где он, не желая выплачивать слишком большую пошлину украинской мафии, выходит через работающего в Москве брата, обратившемуся с соответствующей просьбой к своему начальнику, на собственно американскую мафию, которая заключает с ним договор на кабальных условиях (хоккеист по-английски не разумел, когда договор подписывал)<sup>24</sup>. И вот теперь глава этой американской мафии приезжает к своему коллеге в Москву. Московский брат хоккеиста, успев рассказать все это своим друзьям и заручившись их поддержкой на предмет содействия в помощи брату, идет на работу, где просит своего шефа (респектабельного банкира и, соответственно, криминального деятеля) поговорить с американским коллегой по поводу брата-хоккеиста, а не то он «сам поговорит». Отечественный банкир честно выполняет эту просьбу, однако американец ввиду предстоящего у них большого совместного дела просит своего московского коллегу по мелочам не размениваться и оставить все как есть в этой истории с хоккеистом. Московский банкир после этого дает какое-то невнятное распоряжение начальнику своей охраны, и в результате наш герой, зайдя к другу домой, обнаруживает там его труп. С помощью третьего друга-однопольчанина и своего вовремя подоспевшего в Москву брата, уже известного нам по первому фильму, герой раздобывает необходимые ему для поездки в Америку сведения и средства и отправляется туда со своим братом. После ряда злоключений и

---

<sup>24</sup> Это очень показательный момент, характеризующий тип тех социально значимых отношений, в системе которых существуют персонажи фильма. Чтобы избежать давления одних криминальных элементов и иметь большую экономическую выгоду, он не находит ничего лучшего, как обратиться к другим криминальным структурам, причем отыскивает их, опираясь на родственные связи.

столкновений с афроамериканским населением, перебив множество людей из окружения американского мафиози, наш герой возвращает деньги брата своего друга, передает их ему (удержав, впрочем, проценты) и возвращается в Москву, заодно прихватив соотечественницу, докатившуюся в Америке до панели и помогавшую ему при выполнении его миссии. Брат же его, постоянно ввязывающийся в какие-то неприятности на почве столкновений с украинцами (как полицейскими, так криминальными элементами), расстреливает наконец украинскую мафию и препровождается в американскую тюрьму. Он даже рад такому обороту дел, поскольку остается в Америке, где, на его взгляд, есть сила, поскольку есть деньги. Кульминационным моментом фильма является монолог героя на тему того, что «сила не в деньгах, а в правде», произнесенный в лицо американскому бандиту (большому любителю и, судя по всему, популяризатору русской культуры). Герой и его новая подруга, с легким сердцем покидающая Америку, взяв в дорогу, как водится, малую котомку долларов — отчасти прямо награбленных, отчасти полученных в виде процентов, — садятся наконец в самолет (конец фильма).

Таким образом, здесь на первый взгляд герой мотивирован к действию таким же двояким образом, как то принято в боевике в собственном смысле слова. Есть объективная мотивация (герой вступает в борьбу с мафией), и есть внутренняя мотивация (у героя убили друга). Однако это также лишь внешнее сходство, поскольку в действительности используются внешние атрибуты кинематографического кода голливудского боевика, претерпевшие в отечественном фильме существенную перверсию. Во-первых, герой не выполняет никакой социально значимой функции по устранению социально деструктивных элементов. Его жертвами становится лишь случайное окружение двух мафиозных боссов — российского и американского, а также какая-то хулиганская негритянская группировка, занятая нелегальной продажей оружия и

контролирующая рынок проституции в одном из районов Чикаго. С украинской организованной преступностью в Америке расправляется брат героя, но об этом мы узнаем только мимоходом — этот момент фактически никак не выражен в фильме (помимо ряда случайных стычек, создающих предысторию этого поступка) и выглядит как его личная причуда. Сами организаторы преступного мира — российский виновник смерти его друга и американский виновник всей этой истории в целом — некоторое время находятся под дулом огнестрельного оружия героя, но *оба остаются в живых* (можно также предположить, что вся акция героя внесла лишь временное осложнение в их совместные дела). Таким образом, фильм лишен свойственной боевику в собственном смысле телеологии, определяющей продвижение к радикальному устранению общественно значимой опасности со стороны социально деструктивных элементов. Остается разве что допустить, что негодяи исправились после строгих и мудрых наставлений героя о правде и проч. Столь же перверсивно обстоят дела и с личной мотивацией героя, побуждающей его к действию. Зло, с которым борется герой (пусть и достаточно избирательным образом), нигде не обнажено в фильме, тогда как именно этот момент является обязательным элементом голливудской системы легитимации акции героя в целом. Русскому герою известно о причиненной несправедливости со слов друга<sup>25</sup>. Здесь доминирует, таким образом, все тот же антикинематографический по своему характеру структурный элемент сугубо вербальной осведомленности, не получающей собственно

---

<sup>25</sup> Что представляет собой, если воспользоваться эпистемологическим термином Б. Рассела, «знание по описанию, тогда как в оригинальном боевике всегда отображается «знание по знакомству». В пародийном сценарии Л. Коганова «Брат-3» [<http://leo.aha.ru/archive/humor/brat3.htm>] эта особенность фильма передана следующим образом. ДАНИЛА: «Брат друга брата сказал, что ты брата убил. Мы с братом пришли за брата отомстить».



визуального воплощения. Более того, если для сносного кино как такового определяющим является перевод вербального ряда в ряд визуальной, в частности (применительно к боевику) именно визуально убедительная демонстрация справедливости и легитимности актов насилия героя<sup>26</sup>, то здесь ключевые структурные элементы сюжета переданы исключительно словесно, что достигает своего апофеоза в упомянутом монологе о «правде», вызывая ощущение шизофренического раздвоения визуального и вербального ряда<sup>27</sup>. Герой осуществляет свою основную миссию на основании обещания о помощи, данного уже мертвому другу<sup>28</sup>. Содержание обещания — это возврат денег брату друга, тогда как сам этот брат-хоккеист изображен не так, чтобы он мог вызывать симпатию или сочувствие (видимо, именно таким образом в фильме подчеркнута чистота моральных обязательств героя перед мертвым другом). Иначе говоря, мотивация героя яв-

---

<sup>26</sup> Для примера можно взять первую сцену «Матрицы» (1999, реж. Л. - Вачовски, Э. Вачовски), когда Тринити уничтожает группу полицейских, прибывших ее арестовать. Для того чтобы объяснить, почему это допустимо для героев, в фильме разворачивается и визуально аргументируется довольно сложная концепция морального действия в изображаемом мире, сводящаяся к тому, что субъект, пребывающий в тенетах Матрицы, не является субъектом морального действия, поскольку остается ее потенциальным агентом, тогда как сам агент является носителем злой воли, а не чисто механической функцией.

<sup>27</sup> На этом раздвоении строится один из сильных эстетических приемов кино, использованный, например, в фильме «Покаяние» (1984, реж. Т. Абуладзе), когда безвыходность ситуации жертв тирана подчеркивается при декларировании последним сонета Шекспира.

<sup>28</sup> В связи с этим мотивом *доминирования мертвого в живом мире* стоит обратить внимание на одну своеобразную тему американского кино, где очень большое число фильмов настойчиво проводят ровно противоположную идею. А именно идею *свободы от мертвого в пользу живого*. Например, в упоминавшемся «Отчаянном» Р. Родригеса вся миссия возмездия героя носит двусмысленный и обреченный характер до тех пор, пока место убитой возлюбленной не занимает живая девушка. Только это и позволяет герою успешно и осмысленно завершить свою миссию.

ляется совершенно абстрактной в кинематографическом смысле — он действует «за идею», не имея очевидных оснований для своего действия, которые могли бы быть предъявлены зрителю в качестве убедительных. Эта невозможная для голливудского боевика ситуация усугубляется тем, что конкретный человек, принявший решение об убийстве друга героя (начальник охраны российского банкира), выведен как комический (!) персонаж<sup>29</sup>. Это означает, что герой не действует в мире, где существуют определенные социальные проблемы, понятие справедливого возмездия или какая бы то ни было нюансировка межличностных психологических отношений. В противоположность этому он погружен в мир абстрактных отношений, главными из которых являются «нация», «родство», «дружба» (=«военное братство»). Если первая категория является искусственным продуктом современного общества, то две другие, напротив, имеют живое содержание в архаических обществах и являются определяющими до возникновения правовых и более универсальных способов регулирования социальных взаимоотношений. Из этого явствует, что отечественный боевик разворачивается в мире, который институционально полностью отличен от мира голливудского, европейского или японского боевика. В силу этого он, как уже было замечено выше, переводит сюжетные коллизии в область столкновения «своих» (русских) и «чужих» (в данном случае главным образом американцев). «Брат-2», следуя в чем-то советскому идеологическому канону, безжалостно бичует недостатки «того» общества, вскрывая его прогнившее нутро. Например, проституция в России — это белые и пушистые феи в отделанной мрамором бане, тогда как американская проституция — это просто шлюхи, соблазняющие дальню-

---

<sup>29</sup> Мы ничего не говорим о юморе в рассматриваемом фильме, хотя отдельного рассмотрения заслуживало бы повсеместное распространение *стеба* в современном отечественном кинематографе, сочетающееся в ряде случаев с метафизически неясной глубокомысленностью.

бойщиков в трущобах мегаполиса. Наши нелегальные продавцы оружия — это не без юмора выведенные следопыты-неофашисты, тогда как их нелегальные продавцы оружия — жадные негры, заслуживающие залпа из самопала в лицо. У нас «везде ходить можно», а у них — негритянские кварталы, куда лучше не ступать ноге белого человека. Другой важной темой является некая метафизическая поруганность женственного образа России, ставшей жертвой мира американского чистогана. Она репрезентирована рядом элементов, среди которых проститутка Даша<sup>30</sup> и садистское порно, снимающееся в России на потребу американских извращенцев. Последний момент является ключевым в построении одного из кульминационных для жанра боевика кадров, когда герой в поисках нужного ему главаря американской мафии приходит в принадлежащий тому клуб и под аккомпанемент выступающей в нем российской музыкальной группы движется по внутренним помещениям клуба, расстреливая всех встречающихся на его пути субъектов. Само движение героя снято по аналогии с компьютерными играми стиля «action» (сцена также прочитывается как своего рода «ответный удар» по американской культуре). Нужного ему человека герой в последней комнате не находит, зато застаёт там субъекта, смотрящего упомянутое порно. Таким образом, насилие над русской девушкой на видео становится оправданием всего ряда только что

---

<sup>30</sup> Этот персонаж — помимо функции символа России, вырванной из грязных американских рук, — выполняет еще и роль помощника героя. Это также является заимствованием традиционного элемента классического боевика, однако он получает здесь довольно специфическую интерпретацию. В боевике в собственном смысле слова помощник героя обычно является делегатом гражданского общества, который хотя и лишен выдающихся способностей героя, однако, помогая герою, тем самым санкционирует его действие с точки зрения усредненной гражданской морали (своего рода двойник зрителя на экране). Даша, напротив, является изгоем, которого герой возвращает в нормальное общество (то есть в Россию).

совершенных убийств людей (охранников и подсобных работников клуба), оказавшихся на пути следования героя. Сцена чрезвычайно показательная, если сравнить ее с возможным прототипом — американским фильмом «8 мильметров» (1999, реж. Д. Шумахер), посвященным подпольной индустрии порно-видео в Америке. В последнем случае героя (частного детектива) нанимают, чтобы расследовать, была ли обнаруженная в сейфе почившего состоятельного человека пленка насилия с убийством подлинной или нет. По мере расследования, осуществляемого героем, перед зрителем вскрывается весь механизм производства этой продукции, а также социальный и психологический контингент задействованных в ней лиц, начиная с потенциальных жертв и заканчивая актерами-насильниками. Герой разыскивает и в конце концов уничтожает всех организаторов и исполнителей съемки данного фильма (и *только* их). В качестве дополнительного мотива этой акции возмездия введена при этом жестокая расправа над его помощником. Наш же герой, расстреляв большое число случайно встретившихся ему на пути людей, выстреливает из пистолета в телеэкран (то есть даже кассета сохраняется), забирает деньги из кассы и уходит, оставляя в сильном испуге потребителя этой видеопродукции.

О предельной абстрактности идеологии рассматриваемых отечественных боевиков говорят также особенности визуальной реализации акций героя. Для боевика в собственном смысле характерно то, что герой имеет личное отношение к своему противнику (в силу, например, какой-то предыстории их отношений, прямой угрозы, исходящей от главного врага к родным и близким героя и т.п.). Личный характер этого конфликта выражается на уровне визуального кода в том, что финальная битва с главным противником перетекает, как правило, в рукопашную схватку, в силу чего достигается предельно возможная для кино конкретизация конфликта. Отечественный же герой действует в ключевые моменты средствами

огнестрельными, вступая в рукопашное единоборство только окказионально по каким-то мелким поводам (в качестве реакции на хулиганские выходки). Огнестрельное оружие, однако, как и гильотина у Гегеля, является по существу средством абстрактного мышления (во всяком случае, в области кинематографического кода).

Вернемся, однако, к затронутому на материале фильма «Брат» вопросу о позитивном содержании национальной идентификации, дефицит которой продемонстрировал «Брат» и восполнение которой можно было бы ожидать в «Брате-2». В последнем фильме мы находим, однако, все то же продолжение негативного определения через противопоставление, а также дополнительное акцентирование этого противопоставления через апелляцию к образу «поруганной» России, получившей несколько символических интерпретаций в «Брате-2». К сожалению, позитивные характеристики «русского», которые можно было бы вычитать в фильме («чистые» проститутки, смешные, а в чем-то даже и милые мафиози и нелегальные продавцы оружия), также работают исключительно на противопоставлении и имеют, к сожалению, совершенно контингентный характер (даже если принимать все это за сущую правду). Этот остающийся вакуум призван был, видимо, заполнить монолог о «правде», из которого следует, что эта самая правда дает выигрыш в силе, тогда как сила, которую дают деньги, проигрывает перед силой правды. И точно, по фильму так и есть: герой действует как бы «за правду», а в результате всегда оказывается с мешком денег. Пикантность ситуации заключается также в том, что монолог произносится американцу, тогда как известно, что в западноевропейских языках нет слова, соответствующего русской «правде» (в ряде отечественных философских спекуляций на эту тему «правда» — это нечто вроде единства теоретической истины и справедливого практического мироустройства).

Если попытаться кратко резюмировать основное различие голливудского и новоявленного русского боевика, важно отметить одну важную особенность американской кинопродукции. Американский фильм, в том числе и некоторые разновидности боевика, преисполнен, вообще говоря, самого навязчивого патриотизма, который также можно было бы истолковать как проявление крайнего американского национализма. В этом смысле может показаться, что русский боевик пытается не отстать от образца, реализуя на свой лад одну из сюжетных схем, пропагандирующих национальные ценности. Есть, однако, в американском патриотизме одна существенная особенность. Его патриотическая риторика (а она является той же самой — и в кино, и в официальных выступлениях президента) основывается на том, что американская нация представляет и реализует определенные универсальные ценности, которые и придают смысл национальной идее Америки. Это суть демократия, свобода, совершенствование общества и т.п. Адресация к универсальным ценностям создает несомненные преимущества как в сфере кино, так и в сфере реальной политики. Тогда как русская национальная идея создателей отечественного боевика резюмируется положением, которое сформулировал С. - Бодров в одном своем интервью: «Мы должны любить нашу Родину только за то, что она наша»<sup>31</sup>. Сходной максимальной руководствуется, очевидно, и герой «Братьев» в своих родственных отношениях: «Следует любить своего брата только за то, что он мой». Этот ряд можно продолжить в том духе, что «мы должны любить наших бандитов только за то, что они наши» и т.п. Очевиден предельный партикуляризм этой позиции<sup>32</sup>, не имеющей шансов быть поня-

---

<sup>31</sup> Итоги. 2001. 24 июля. С. 55.

<sup>32</sup> Равно как и ее релятивизм, что противоречит другому утверждению из цитированного интервью с С. Бодровым: «Есть свои правды, а есть одна — безусловная для всех». Это означает, что намерение создателей фильма противоречит его фактическому содержанию — авторы получили результат, *обратный* желаемому.

той кем-то, кто не знает, что означает в данном случае слово «наша»<sup>33</sup>. Поскольку данное отношение является прозрачным или понятным только для того, кто его разделяет (или делает вид, что понимает и разделяет, ведь оно, по сути, не может быть выражено, а значит, и удостоверено), то возникает ситуация совершенно герметичной языковой игры, недоступной для перевода в другой язык и интересной лишь тем, кто ее разделяет.

В заключение следует, видимо, сказать несколько слов о своеобразном продолжении «Братьев», а именно о фильме «Сестры». Фильм не относится к жанру боевиков, хотя сохраняет некоторое сходство с «Братьями» (в особенности с первым фильмом) по причине тяготения к созданию энциклопедии современной русской жизни. Акцент в фильме сделан на сугубо психологической проблеме взаимоотношений двух малолетних сводных сестер, постепенно преодолевающих взаимное отчуждение. Выбор сюжета, в рамках которого реализуется данная коллизия, является, впрочем, довольно экзотическим: сестры — родная и приемная дочь одного «хорошего» бандита комплементарной (не чеченской) северокавказской национальности — должны скрываться от других бандитов, которые хотят их захватить, чтобы вытребовать с отца/отчима несправедливый долг. В конце концов отец/отчим плохих бандитов убивает и уезжает с родной дочкой и супругой в далекие края, оставляя падчерицу с бабушкой и с теплыми чувствами к младшей сестре. Дети никого не убивают, хотя старшая готовится стать снайпером и воевать в Чечне. Фильм переполнен персонажами, взятыми из какой-то кунсткамеры (чего стоит милиционер, живучий как Распутин). Нельзя, однако, не отметить, одной хотя и слабо,

---

<sup>33</sup> Все приведенные фразы, если их проанализировать, являются бессмысленными в коммуникативном пространстве: я никому не могу объяснить, что за интимное внутреннее отношение скрывается за выражением «моя рука» (ведь у каждого своя рука и особый тип внутреннего переживания ее).

но все же намеченной социальной тенденции фильма, которую можно назвать «облагораживанием новой буржуазии». Дети состоятельного бандита, оказавшись на улице, нисколько не теряются и тут же, начиная с нуля, изыскивают средства к существованию, из чего можно заключить, что все перспективы для любых энергичных людей в нашем обществе открыты, а значит, и нечего их попрекать за заслуженное благосостояние. Это уже не первый фильм такой направленности: в 1999 году вышел симптоматичный во многих отношениях фильм «Фара» (реж. А. Карпыков, Россия—Казахстан), где помимо всего прочего производится символическое отмывание значительного капитала и для нового класса открываются широкие творческие перспективы в будущем. Таким образом, в отечественном кинематографе все же наблюдаются тенденция к выражению социального интереса уже сложившихся социальных групп и отход от смутно-декларативной национальной идеи, способной получать лишь весьма абстрактные формы выражения. Это кино примечательно хотя бы тем, что выражает объективные интересы формирующихся социальных групп, а не абстрактные манифесты воображаемых сообществ.

*2002 год*



# Кино 2003: избранное в некинокритическом освещении

Матрица: перезагрузка  
/ The Matrix Reloaded

Режиссеры:

Ларри Вачовски, Энди Вачовски

«Матрица» — фильм замечательный не только тем, что стал культовым для всех адептов высоких технологий. Это еще и произведение, которое привлекло внимание философской общественности в масштабах, которые несопоставимы ни с одной другой лентой прошлого столетия. Наглядное воплощение ряда базовых концепций новоевропейской философской мысли не может не вызывать почти детскую радость у наделенного чувством юмора философа. Существует, правда, одна группа зрителей, у которых фильм вызывает только депрессию. Возможно, все дело в каком-то травматическом опыте, вызванном навязчивым просмотром «Приключений Электроника», остающимися для них допустимой «суммой технологий», но факт остается фактом: отечественные кинокритики лишь недоумевают и сетуют по поводу успеха «Матрицы».

Но и слушая отзывы людей, кинокритическим взглядом не испорченных, можно все же заметить, что «Перезагрузка» воспринимается не так хорошо, как первая часть. На то есть ряд причин, и одна из них — неавтономный характер вышедшего продолжения. Другой момент связан с переизбытком речевого повествования. Если первая часть отличалась тем, что в ней предметы весьма абстрактного свойства получали визуальное и событийное воплощение, то вторая в этом отношении сильно проигрывает. С

точки зрения внутренних кинематографических критериев это весьма скверно. Потому как выдающееся достоинство первой «Матрицы» заключалось главным образом в том, что зритель там проблему видел, а не слушал лекцию на соответствующую тему.

Теперь что касается проблемной ткани «Перезагрузки». В первую очередь это, конечно, тема причинности (каузальности). Целый доклад на эту тему ударной троице (Морфеусу, Нео и Тринити) прочитал франкофонствующий Меровингер, который тем самым персонифицировал целую историческую плеяду великих французских мыслителей. В особенности заметно влияние Ламетри («человек-машина» — чем не модель Матрицы?), но также и Дидро (для декодирования некоторых нюансов разворачивающейся во время этого доклада сцены рекомендую перечитать «Нескромные сокровища» последнего). В своем выступлении Меровингер излагает, по сути, идеологию естественнонаучного покорения природы путем овладения причинно-следственными законами, обеспечивающими господство над ней. Так устроена вся техника (а значит, и сама Матрица), но точно так же устроена и экстраматричная реальность, которая, как нам известно из первой части фильма, выполняет по отношению к Матрице функцию «вещи самой по себе», Реальности с большой буквы. Определенное Меровингером основание позволяет снять жесткий дуализм мира Матрицы и мира вне Матрицы (на это обстоятельство в фильме дается и множество других указаний). Чем чревато стирание этой границы, нам еще предстоит узнать в следующей части фильма.

Статус самого Меровингера и его спутницы Персефоны, желающей испытать «реальный» поцелуй Нео (пикантность этой измены состоит в том, что тела в Матрице не встречаются — только души), остается, попутно заметим, до конца неясным. Если это ошибки в программе, воспроизводящие сами себя вирусы-черви, сохраняющиеся после любой перезагрузки и даже после полного форматиро-

вания Винчестера, то мы в действительности имеем дело с самыми загадочными обитателями матричного мира.

Однако Меровингер и главные герои действуют в горизонте различных концептуальных каркасов. Нео весь фильм бегаёт и прыгает, занятый вопросом своего предназначения. Если воспользоваться терминологией Аристотеля, то можно сказать, что его беспокоит не вопрос «действующей» причины, но причины «целевой», телеологической. Меровингер же, как подлинный редукционист, существенно иначе видит ситуацию. И Прорицательница, и Мастер Ключей — все это, насколько пока можно видеть, программы, хотя и выполняющие телеологические функции, однако по своему «предназначению» играющие служебную роль в рамках самой Матрицы (агент Смит, например, также сдает «целью» — уничтожить Нео). По отношению к ним Матрица остается целью целей, они также включены в замысел Архитектора, как и общераспространенные программы, которые, памятуя биографию Нео, можно назвать «офисными приложениями». Однако в отличие от последних они обслуживают более специфическую функцию системы, а именно поддерживают и направляют в нужное русло фактор случайности, нечто, что выступает как инородная по отношению к системе в целом цепь взаимодействий (Нео, но также и весь Зеон). И все же Матрица устроена так, что этот фактор случайного отклонения (клинамен, как выражался Лукреций) также предусмотрен на метауровне системы. Более того, он является фактором, необходимым для ее воспроизводства в критический момент перезапуска цикла функционирования. Из этого следует, что и Морфеус с его культом предназначения Нео, и сам Нео суть предусмотренные, лишь по видимости самостоятельные факторы Матрицы. Таким образом, ее Архитектор — это демон Лапласа с поправкой на неклассическую физику: вся система в целом является не динамически детерминированной, как то предполагала механицистская картина мира, но вклю-

чает в себя элемент неопределенности, поддающийся фиксации лишь на уровне статистического обобщения (визуализация этого обстоятельства — Нео на фоне экранов, на которых проигрываются все возможные варианты его последующего образа действий).

Таков в общих чертах онтологический фон «Перезагрузки», на который наслаивается следующий слой проблематики фильма. Прежде чем мы к нему обратимся, необходимо отметить, что начиная с первой части «Матрица» является произведением по своему существу сугубо этическим. Если вы думали, что это про другое, то вы ошибались. «Матрица» — это этический трактат. Причем эта этика, если придерживаться первой части фильма, является строго кантовской. Более детальные пояснения мы здесь опустим, но этот момент нужно учитывать всякому зрителю, иначе фильм просто не сложится в единое целое.

Итак, с позиции кантовской этики в рамках вышеописанной онтологии с неизбежностью возникает третья Кантова антиномия чистого разума. В данном случае она вытекает, с одной стороны, из рассудочной необходимости мыслить мир строго каузально и детерминированно, а с другой стороны — из необходимости приписывать человеку свободу воли, которая должна существовать постольку, поскольку человек понимается как существо этическое. (Строго говоря, в Матрице субъектами этического действия являются только уже освободившиеся люди, все прочие — это лишь видимости субъектов, которые не имеют за душой «вещи в себе», позволяющей включать их в «царство целей». Поскольку всякий неосвободившийся человек в Матрице является ее потенциальным Агентом (то есть детерминированной производной системы), насилие по отношению к нему не подлежит этической оценке).

Оказавшись в конце концов в приемной матричного господина бога, Нео узнает, что все его «предназначение» представляет собой изначально просчитанное действие.

Его миссия хотя и отличается по содержанию от роли Мастера Ключей, но формально она таким же образом предусмотрена и детерминирована в своих границах. Субъект, который считал себя этическим (свободным и т.д.), оказался не автономной *целью*, но *средством*, средством той самой системы, которую он, казалось бы, полностью «объяснил», не без успеха разбирая ее феноменальную видимость на математические составляющие! Однако в отличие от своих предшественников Нео выбирает радикально антисистемное действие. Он не убежден логикой Архитектора, предлагающего ему количественно-рациональный анализ ситуации, в свете которого какие-то люди являются средством, а какие-то — абстрактной целью. Он делает выбор в пользу безусловной цели — спасения жизни конкретного человека, входящего в ближайшую сферу его жизненного мира (Тринити). В этом смысле решение — пусть мир катится к черту, но я должен ее спасти — фундировано в данном случае как голливудским каноном предпочтения конкретного («ближнего») абстрактному («дальному»), так и более фундаментальной этической коллизией. Иначе говоря, на сюжетном уровне «I love you», тогда как на проблемном — категорический императив.

И все же кульминационный момент фильма теряет в своей остроте за счет того, что Нео, бросающийся выручать Тринити, делает выбор из *предложенных* ему двух дверей, то есть продолжает действовать в рамках экономически рациональной логики. Возможно, создатели выбрали неудачное визуальное решение, но, скорее всего, просто не смогли изобрести действительно внесистемной альтернативы. Однако на уровне риторики поступок Нео преподнесен нам как антисистемный, а значит, и как свободный. В его основании лежит этическая необходимость; он руководствуется чуждым Матрице императивом: рассматривай человека всегда как цель, но никогда — как средство.

В заключение обратим внимание еще на одну тематическую линию, подробно развернутую в «Перезагрузке». Речь идет о проблеме индивидуации. Нео, что видно уже по одному из его прозвищ, является «единственным». Это существо, достигшее радикальной индивидуации, которая обыграна в фильме как сцена иницирующей символической смерти. Одновременно с этим в мире Матрицы появился еще один персонаж, равным образом переживший инициацию, — агент Смит, уничтоженный обновленным Нео. Изначально всякий Агент — это воплощенная безликость, существо, заменяемое на свою полную копию, стихия хайдеггеровского «*das Man*»: «Этот Кто есть ни тот, ни другой, ни сам человек и некоторые из них, не есть это также и сумма всех людей. Этот Кто среднего рода, *das Man*» (Sein und Zeit, Тьbingen, 1993. S. 126). Примечательно, правда, что, еще будучи полноценным Агентом, Смит склонен к девиантному поведению. В первой части фильма это обнаруживается в сцене его монолога о нелюбви к человеку, произнесенного плененному Морфеусу. При этом Смит отключается от каналов связи с системой. Весьма двусмысленная и в то же время функционально необходимая для фильма сцена. С одной стороны, она показывает, что Матрица — это не безликая система, с которой можно считаться так же, как с явлениями природы, но нечто, в своем существе наделенное злой волей. Однако тем самым Смит уже изменил свою природу Агента: он проявил своеволие и инициативу, обнаружил некую самость. После того как Нео уничтожил Смита в конце первой части, он не исчез, но попал в разряд все тех же относительно самостоятельных программ, которыми в изобилии населена вторая часть фильма. Теперь он имеет личного врага — Нео, виновного в его отлучении от системы. Он также прошел процедуру инициации и стал индивидуом. Однако эта индивидуальность весьма специфического свойства. Она утверждается путем мультиплицирования собственных копий. Это своего рода несимметричный от-

вет на человеческий способ утверждения личности через стремление к уникальности.

## Терминатор-3: восстание машин / Terminator 3: Rise of the Machines Режиссер: Джонатан Мостоу

На этом фильме мы задерживаться не будем, хотя он и примечателен в некоторых отношениях. Например, бюджетом — 170 млн долларов. Для сравнения, бюджет второй части «Матрицы» — 127 млн долларов. Кроме того, теперь определенно можно сказать, что следующей серии «Терминатора» не будет. После того как ядерная катастрофа произошла, преодолен основной символический рубеж фильма, за которым Джон Коннор, в принципе, должен трансформироваться из сравнительно пассивной жертвы будущих обстоятельств в их активного участника. Так что если фильм и мог бы получить продолжение, то он должен был бы называться «Джон Коннор 1» и т.д. Третья часть фильма переполнена отсылками к предыдущим сериям, что придает ему главным образом ностальгический характер. Продвинувшиеся же технологии съемки, к сожалению, не прибавили убедительности новой модели робота-терминаторши, так что текущий субъект из второй части фильма остается вне конкуренции.

Обсуждать сюжет «Терминатора» совершенно бессмысленно, поскольку все фильмы с путешествиями во времени повествуют о вещах, неподсудных критерию когерентности событий. Терминатор так и останется образом-идиомой, вошедшей в повседневный обиход так же, как и машина времени Уэллса.

Впрочем, Шварценеггер почти никогда не снимается в фильмах совсем уже пустячных (что выгодно отличает его какого-нибудь Ван Дамма). Один из последних интеллектуальных трендов Голливуда, как мы могли заметить

уже по второй части «Матрицы», связан с проблемой свободы воли. Не исключено, что в ближайшее время на экранах мы будем наблюдать воплощение разнообразных рефлексий на эту тему. Сама ее постановка может быть косвенно связана с кризисом либерально-рыночной идеологии. Именно последняя свела проблему свободы к плоской схеме отсутствия принуждения к выбору из предложенных рынком или политической системой вариантов. Тем самым метафизический аспект свободы воли был вытеснен даже из уважаемых разновидностей современной философии. Но как бы там ни было, соответствующая тематика обнаруживается в «Терминаторе-3». Перепрограммированный на уничтожение своего протеза, Терминатор мучительно пытается выйти за пределы заложенного в него набора вариантов действия. В итоге титановое создание «клинит» так, что он просто-напросто выключается, успев по ходу своих размышлений разнести в дым оказавшийся под рукой автомобиль. Из чего мораль: метафизического напряжения мысли не выдерживают даже Терминаторы.

## Жизнь Дэвида Гейла / The Life of David Gale Режиссер: Алан Паркер

Философы, в отличие, скажем, от психоаналитиков, не относятся к киногеничным персонажам. Посему фильм заслуживает внимания просто в силу того, что героем его является профессор философии — доктор Гейл. К чести Паркера нужно сказать, что материал он не испортил. Несмотря на возмущения правозащитников и безобразные отзывы кинокритиков, оценивших фильм как искусственное сочетание детектива и поверхностной интеллектуальной атрибутики, картину с легким сердцем можно отнести к категории шедевров. Шедевров в том смысле, в



каком ими являются, например, апории Зенона. Паркеру удалось инкорпорировать в фильм действительно философскую апорию, то есть не искусственный парадокс, достигаемый за счет подмены терминов, но противоречие, результирующее вполне последовательное рассуждение. Причем эта апоретическая проблема, которая поддается формулировке лишь в самом конце фильма, упрятана в замысловатое сюжетное повествование. Последнее примечательно тем, что насквозь софистично, иначе говоря, построено на ложных уловках, всякий раз направляющих зрителя на ложный путь выстраивания неверных предположений и отгадывания несуществующих загадок. Прискорбно, что тонкая игра режиссера воспринимается как попытка искусственно заигрывать со зрителем в детективно-триллерном жанре. В действительности же он лишь растянул идею, которую, как и зеноновские апории, можно выразить в одном абзаце — на временном отрезке киноповествования — так, чтобы все повествование «снималось» итоговой формулой противоречивой драмы. Если вы способны оценить игру мастера и иронично отнестись к своей зрительской компетенции, то фильм может доставить удовольствие также и своей сюжетной конструкцией.

Для раскрытия основной мысли «Жизни Дэвида Гейла» необходимо правильно выбрать культурный образец, декодирующий повествование в целом. Таковым является история осуждения и казни Сократа, напоминание о которой — видимо, для особо недогадливых кинокритиков — включено в одну из «необязательных» сцен фильма (пьяный Гейл бредет по улице и пересказывает историю суда над Сократом шарахающимся прохожим). Если сформулировать ту интерпретацию, которая дается в фильме этой истории, то она выглядит примерно следующим образом. Сократ, как известно, был осужден афинянами по двум обвинениям: в развращении молодых людей (аналог в фильме: ложное обвинение в изнасиловании) и в непризнании старых и введении новых богов (Гейл является активистом

организации, выступающей за отмену принятых в штате Техас правил (смертной казни). Сократ, однако, не только не пытался защитить себя от этих обвинений, но и намеренно провоцировал судей к применению более жесткого наказания. Согласно «Апологии Сократа» афинский философ после вынесения обвинения предложил заменить смертную казнь на пожизненный бесплатный обед, который назначался победителям Олимпийских игр, а также уплатить штраф в одну мину серебра. Известно также, что Сократ и после вынесения приговора имел возможность избежать казни, воспользовавшись помощью друзей, чтобы покинуть афинский полис. Однако этой возможностью он не воспользовался. В результате Сократ позволил афинскому полису казнить себя на основании ложных обвинений. В рамках такой интерпретации можно сказать, что Сократ сам себя казнил, иначе говоря, совершил опосредованное самоубийство. Таким образом, история Гейла в точности повторяет историю Сократа.

Однако, рассуждая не менее последовательно, мы можем прийти к совершенно противоположному выводу. Дело в том, что Сократ, соглашаясь с вынесенным ему приговором, подтверждал право общества на вынесение и приведение в исполнение смертного приговора. Тем самым он являет образец гражданского повиновения. Совершенно противоположным образом поступает Гейл. Его смерть/самоубийство нацелено, в отличие от Сократа, не на подтверждение общественного права на этот акт, а на его отрицание, в конечном счете — на отмену смертной казни. Иначе говоря, если смерть Сократа подтверждала право общества на распоряжение жизнью гражданина, то смерть Гейла направлена на его отрицание. Таким образом, история Гейла и является точным повторением истории Сократа, и в то же самое время является ее полной противоположностью. Такова ключевая апория фильма. Попробуем продолжить размышление над этим противоречием.

Если интерпретировать поступок Сократа как добровольно принятую и даже в какой-то мере спровоцированную казнь, то следует учитывать, что Сократ принимал смерть, находясь в горизонте своего учения о бессмертии души, то есть будучи уверен в наличии трансцендентной реальности. Западное социальное мышление в процессе своего развития пришло, однако, к выводу, что допущение трансцендентной реальности и абсолютных, внесоциальных ценностей является источником нетерпимости, несовместимой с реалиями современного светского общества, основанного на сосуществовании различных ценностных систем. Безусловное признание трансцендентной реальности является источником «ценностно-рационального действия» (Вебер), где средства не могут быть рационально соизмерены с целями в силу абсолютного характера последних. По этой причине поведение террористов-самоубийц явно или неявно рассматривается как допустимое лишь для некоторой формы религиозного (фанатичного) сознания. Спокойно идти на смерть может лишь не до конца секуляризованное сознание, которое не ограничивает реальность только той ее формой, которая дана нам в нашем эмпирическом опыте. Постметафизические философы, пытавшиеся размышлять о самоубийстве (например, Камю), были, напротив, склонны абсолютизировать ценность жизни самой по себе, приписывая ей значение, завышенное с точки зрения религиозного сознания. Если мы посмотрим на историю Гейла с этой стороны, мы сможем приблизиться к более глубокому смыслу найденной антиномии. С одной стороны, некоторые эпизоды фильма нарочито подчеркивают негативный образ людей, превращающих в безусловную ценность определенные моменты «посюсторонней» реальности (своего рода фанатики-правозащитники). Сохраняющиеся навыки ценностно-рационального действия, будучи привязаны не к абсолютным и трансцендентным по своему характеру ценностям, а к элементам текущей «посюсторонней» ре-

альности, приобретают болезненно-деформированный характер. В определенном смысле Гейл и его единомышленники являются воплощением этой деформированной логики, так как готовность пожертвовать собой и своим коллегой ради идеи отмены смертной казни наводит на мысль о нездоровом сектантстве. Однако при этом можно рассуждать и совершенно обратным образом.

В современном секуляризованном обществе все ценности релятивизированы относительно социальных конвенций. Будем считать, что любая релятивизация предполагает нечто безусловно определенное: нельзя релятивизировать все относительно всего, так как в таком случае исчез бы сам смысл понятия релятивизации. Необходимым условием конвенциональной релятивизации является, очевидно, существование индивидов. В своих соглашениях они могут варьировать любые ценностные параметры, но не при каком условии не могут отрицать условия возможности своей собственной практики. Ergo: в современном секуляризованном обществе только жизнь индивида является предельной ценностью, и возможность принимать решение о лишении жизни не может находиться в компетенции этого общества, поскольку отрицает условия его собственного существования. (С этой точки зрения смертная казнь является пережитком социального устройства, располагающегося в универсуме абсолютных ценностных, космологических и метафизических систем. В то же время все такого рода системы, насколько они нам известны, не ограничивали существование человека рамками «посюсторонней» жизни, что делало смерть не предельной границей, но в лучшем случае промежуточным этапом.) Поэтому отмена смертной казни в обществах современного типа является целью, безусловно заслуживающей того, чтобы ее преследовать. То есть это ценность, за которую можно идти на смерть.

Впрочем, настолько, насколько это возможно, Паркер не полагается на возможные абстрактные рассуждения и

дополнительным образом мотивирует поступки главных действующих лиц. Так, покончившая с собой единомышленница Гейла неизлечимо больна лейкемией и доживает считанные дни (впрочем, это не самая удачная режиссерская находка, ведь мы все доживаем какое-то определенное количество дней). Несколько сложнее обстоят дела с Гейлом. В истории его жизни акцент делается не столько на проблеме смертной казни, сколько на не регулируемой законом, но зато и более изощренной системе формирования общественного мнения в политкорректном обществе (тема политкорректности также пронизывает всю ткань фильма). По сути, еще до всей истории с убийством/самоубийством Гейл фактически уже является трупом — гражданским трупом, потерявшим работу, семью и социальный статус на основании ложного обвинения в изнасиловании. В определенном смысле можно даже сказать, что проблема смертной казни также является лишь отвлекающим сюжетным ходом: не смерть, но жизнь Дэвида Гейла является подлинным предметом фильма.

## Догвилль / Dogville

Режиссер: Ларс фон Триер

...А мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие

*1 Кор. 1, 23*

Ларс фон Триер стал нынче чем-то вроде символа борьбы Европы с США на культурно-кинематографическом фронте. Но мы его антиамериканизма касаться не будем. Оставим в стороне необрехтовскую стилистику «Догвиля» (своего рода реинкарнация старой Таганки в кино). Напротив, важно то, что фильм 1) циничен; 2) данный цинизм проистекает из профанации священного сюжета.

В связи с последним нужно напомнить вот что. В христианстве Христос есть и человек, и Бог одновременно. Ни

одна из этих двух природ не преобразована в пользу другой, они соприисутствуют в нем «нераздельно и неслиянно». Если попытаться обдумать это обстоятельство, то можно прийти к нескольким довольно странным выводам, связанным с темой страданий и смерти Христа. Как Божество Христос, несомненно, всегда остается всемогущим существом. По этой причине его страдание и смерть суть следствия его же собственного свободного и добровольного решения (но нам, однако, никогда не понять, что же происходило в Гефсиманском саду). Результатом этого является ряд весьма важных следствий для христианской экономики спасения. В частности, теперь «Небесный Отец не осуждает никого, но передал суд полностью Сыну, дабы все могли служить Сыну, как они служат Отцу» (*Помазанский М.* Православное догматические богословие. 1992. С. 150). Можно также упомянуть и о том, что «искупление», совершенное Христом, обозначает среди прочего что «Христос приобрел нас для себя дабы мы могли принадлежать Ему полностью, как купленные рабы принадлежат своему Господину» (там же. С. 149). Таким образом, страдание и смерть Христа являются, с одной стороны, чем-то совершенно добровольным и совершающимся с его полного благоволения, тогда как, с другой стороны, они дают ему полную власть судить людей, поступивших в его полное теперь распоряжение. Продумывание этого и ряда других обстоятельств, связанных с Христом, приводило в истории богословия ко множеству весьма диковинных выводов. Так, преподобный Иосиф Волоцкий в своем «Просветителе» развивает целую доктрину о «хитрости и коварстве Самого Господа Бога». Из нее, в частности, следует, что Христу, чтобы принять страдания и смерть, было необходимо постоянно вводить в заблуждение дьявола: «...Господь Иисус Христос сокрыл себя от дьявола, по своему неизреченному Промыслу, дабы дьявол, узнав, не побежал бы от Него, но напал бы на Него, как на других людей» (*Волоцкий И.* Просветитель. 1993. С. 107).

В богословии, конечно, можно избегать такого рода странноватых выводов, просто налагая запрет на запретельные для человеческого разумения темы (что имеет место и в действительности). Но если данную коллизию мы попытаемся поместить в совершенно секуляризованной контекст бытовой истории, то получим именно «Догвилль». Таким образом, схематика фильма является сугубо религиозной по конфигурации, но воплощенной в «одномерном» профанном материале. Получается же вот что: героиня совершенно добровольно принимает на себя многочисленные страдания, пользуясь тем, что вводит в заблуждение граждан маленького городка. Когда наконец обман открывается (не по ее вине), она всех прирывает к смерти. Получилась гремучая смесь искушения и безумия.

## Слезы солнца / Tears of the Sun Режиссер: Антуан Фукуа

Новейшая американская внешняя политика определяется двумя главными обстоятельствами: концом великого противостояния и событиями 11 сентября 2001 года. Авторитарный характер этой политики ставит перед Голливудом сложную задачу выработки соответствующих схем легитимации, которые, как и следует ожидать от продукта, рассчитанного в равной степени на внутренний и внешний рынок, должны сочетать национальные американские ингредиенты и универсально-ценностный бульон, доступный для восприятия на перспективных в потребительском отношении рынках сбыта. В лучших своих образцах Голливуд всегда добивается такой упаковки идеологии, что она полностью растворяется в зрелищном действии и в принципе «разоблачается» лишь на уровне давно клишированного критического отношения к американской продукции («опять happy end», «не может один человек без единой царапины уложить столько народу», «не мо-

жет женщина после недели жизни в джунглях иметь такую прическу» и т.д., и т.п.). Однако в отличие от славного периода великого противостояния современная американская внешняя политика не отличается глубокой стратегической продуманностью (в 2001 году Генри Киссинджер даже выпустил книгу под названием «Нужна ли Америке внешняя политика?»). По этой причине и Голливуд находится в состоянии неопределенности, порождая разноплановые и экспериментальные по своему характеру картины.

К его чести надо сказать, что на 11 сентября Голливуд откликнулся далеко не тупой истерией разнузданного патриотизма. Как ни странно, в плане массовой идеологии можно было наблюдать как раз весьма аккуратные и даже агностические решения проблем, связанных с новым политическим курсом США.

В качестве показательных примеров упомянем два фильма. «Мы были солдатами» (2002, реж. Р. Уоллес) и «Черный ястреб» (2002, реж. Р. Скотт). «Мы были солдатами» посвящен первому крупному столкновению американской армии с вьетнамскими войсками, «Черный ястреб» — неудачной операции американских спецчастей в Сомали. В обоих фильмах изображение противников США далеко от истеричной карикатуры. Напротив, учитывается, что и в том, и в другом случае противник руководствуется собственной логикой, которая имеет право на существование (в особенности это заметно в «Мы были солдатами»). Метауровень идеологии и политических резонов просто-напросто изъят из ткани фильма. Возможно, эти резоны правильны, а возможно, что и нет. Не это главное. Как только американские солдаты попадают в ситуацию ведения боевых действий, главным императивом их поведения является братская и даже семейная («Мы были солдатами») взаимопомощь. Они должны выйти оттуда с минимальными потерями и не оставить там ни одного человека — будь он живой или мертвый. Таким



образом, боевые действия разворачиваются в принципиально фаллибильном политическом контексте, что, однако, компенсируется высоким мобилизационным фактором на микроуровне самих действий.

«Слезы солнца» явно нарушает эту достигшую определенной степени устойчивости модель легитимации действий американских солдат на чужих территориях. При этом структура фильма построена по заимствованному из сферы внутренней политики канону боевика, что делает его крайне уязвимым в сфере собственно внешнеполитической военной тематики. Суть разворачивающихся событий сводится к тому, что командир спецподразделения американских войск, высланного для эвакуации американских граждан из джунглей Нигерии, принимает спонтанное решение о нарушении приказа под воздействием эмоциональной сцены уничтожения миссионерского поселения и в силу личного влияния эвакуируемой американской представительницы Красного Креста. Отряд возвращается к оставленным посреди леса пациентам местного госпиталя, предполагая патрулировать их до границы с Камеруном. По ходу продвижения отряда выясняется, что среди пациентов находится сын убитого повстанцами президента Нигерии, который в перспективе способен, по всей видимости, выполнить стабилизирующую политическую функцию в стране. По этой причине за группой неустанно следует многочисленное военное подразделение, с которым отряд «Морских котиков» в конце концов приходит в открытое столкновение. Несмотря на то что основная часть бойцов отряда гибнет, оставшимся в живых все же удастся — при ударной поддержке морской авиации в кульминационный момент боя — довести основную часть группы беженцев до пограничного пункта. Таким образом, они смогли выполнить ряд разноплановых задач: защитив жизнь потенциального политического лидера страны, они тем самым выполнили важную политическую задачу (что с точки зрения военной *realpolitik*

должно оправдывать своевольные действия командира отряда), доведя оставшихся в живых пациентов госпиталя до безопасного места, они выполнили гуманитарную часть миссии, уничтожили (хотя и ценой значительных потерь) множество негодяев, а между командиром отряда и сотрудницей Красного Креста завязались теплые личные отношения. Таким образом, в отличие, например, от идеологически простого и цельного «Черного ястреба» мы имеем здесь комплексную систему обоснования сюжета. Поскольку такого рода «предустановленная гармония» нескольких схем обоснования всегда воспринимается как искусственная (в силу именно своей плотности), создатели попытались компенсировать этот недостаток гипермотивацией действий и принимаемых решений (в основном за счет демонстрации кровожадных действий противника по отношению к гражданскому населению). Все это должно подсказать зрителю, что политика американского вмешательства во внутренние дела всегда имеет очевидное гуманитарное обоснование, которое принимает всякий человек, непосредственно сталкивающийся с его наглядными проявлениями, в том числе тот, кто испытывает на себе непосредственные риски принимаемых решений.

Мы не будем останавливаться на художественных достоинствах и недостатках фильма. В сносную форму можно рано или поздно упаковать все что угодно, ошибочно, правда, полагать, что эту проблему может решить подбор сколь угодно видных актеров (а именно по этому тупиковому пути и пошли здесь создатели). Но появление именно такой ленты свидетельствует о том, что Голливуд все же сбился на прямую пропаганду, которая оказывает неминуемо раздражающее воздействие на представителей неамериканской культуры. Перейдет ли этот прецедент в тенденцию, покажет ближайшее будущее. Примечательно, однако, что в силу прямой пропагандистской функции фильм в ряде своих не сюжетных, а уже сугубо алле-

горических моментов приближается к образцам позднесоветской эпохи. Одна из последних сцен фильма: женщина, находившаяся в сопровождаемой американскими солдатами группе нигерийцев, встречает наконец своего ребенка, которого она давно потеряла в беспорядке смутного времени. Мать и дитя бегут навстречу друг другу на фоне прибытия американского военного вертолета, высыпающих оттуда американских военных и с чувством выполненного долга ковыляющего Брюса Уиллиса. Если декодировать эту символику, то получится примерно следующее: американская армия есть воплощение сил порядка и света, по ее прибытии хаос и насилие прекращаются, в обществе устанавливаются порядок и гармония. Аналогичная по своему символизму сцена завершает известную эпическую ленту «Падение Берлина» (1949, реж. М. Чиаурели). Там этот свет персонифицирован в фигуре Иосифа Виссарионовича, спустившегося в белом кителе по трапу самолета. Одного его явления достаточно, чтобы герой-боец сразу же отыскал в толпе свою потерянную в хаосе войны возлюбленную. Воссоединившись в лучах этого гармонизирующего сияния, они вместе выражают Сталину свою глубокую признательность и благодарность. В «Слезях солнца» нигерийская мать со слезами благодарности обращается к американской докторше, а счастливые дети весело машут руками американским военным вертолетам.

## Матрица: революция / The Matrix Revolutions

Режиссеры:

Ларри Вачовски, Энди Вачовски

Нельзя сказать, что великая эпопея закончилась полной катастрофой, но и успехом назвать такое завершение сложно. По-прежнему в фильме довольно много интересных

деталей и глубокомысленных вкраплений (взять хотя бы сцену с семьей программ-программистов), что заслуживает, конечно, более пристального внимания и отдельного разбора. Но очевидный изъян, лишь наметившийся во второй части, теперь налицо: вместо киноповествования в третьей части мы имеем почти сплошную аллегорию. Иными словами, содержание того, что хотели «высказать» создатели фильма, уже не находит адекватного воплощения на сюжетно-визуальном уровне, превращаясь в жест, в символ-аллегию. Да, в общем-то, и сказать мало что оставалось, иначе зачем, например, развивать до гиперболических масштабов противостояние Смита и Нео, которое уже полностью обозначилось во второй части?

Битва с машинами, которая должна была стать кульминацией третьей части фильма, абсолютно невыразительна. Нельзя эмоционально переживать битву с полчищем совершенно одинаковых механизмов: это знают даже производители третьесортных компьютерных «стрелялок». Даже орки, производимые индустриальным способом во «Властелине колец», имеют в себе нечто индивидуальное. Сцена битвы в Зеоне, которая в «Революции» должна была поразить нас своей величием, сильно смахивает на какой-то треш под названием «Пылесосы-убийцы».

Кроме того, Голливуду противопоказан компромисс. Он ворочает большими нарративами и гамлетовскими вопросами. И если в первых частях стояли вопросы серьезные и, что называется, ребром: реальна ли реальность? что важнее: телеология или причинность? — и т.д., то вывод насчет того, что людям и машинам надо сосуществовать дружно, напоминает философию техники, доведенную до разжижения мозгов постоянными грантами. Или рекламную кампанию японских фирм, производящих электрических собак и томагочи. Не зря же именно с японским участием сняли серию мультфильмов «Аниматрица» (2003), где проводится именно эта мысль. «Ва-човски продались японским производителям электрон-

ных эрзац-животных» — это бы многое объясняло.

Что касается религиозного подтекста, со всей непосредственностью обнаружившегося в третьей части, то лишь это свидетельствует о том, насколько глубоко тема освобождения укоренена на Западе в его христианском прошлом. Тема «революции» полностью переводится в фильме в план искупительной жертвы. Примерно так же, как это делает и Славой Жижек, поставивший в прямую связь марксизм и христианство в своей недавней книге «Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие» (М., 1993).

*2003 год*

# Потемкинская деревня: крестьянский мир сталинского кинематографа

В настоящей статье мы рассмотрим несколько советских фильмов сталинского периода на тему крестьянско-колхозной жизни. Прежде всего нас будет интересовать, как в них моделируются социальные отношения, существовавшие в сельских сообществах 30--40-х годов XX века на территории СССР. Мы попытаемся рассмотреть тот способ структурирования изображаемой социальной действительности, ту систему институтов, дифференциаций и оппозиций, сквозь призму которых сталинский кинематограф предлагал зрителю осмысливать жизнь колхозной деревни.

На первый взгляд такого рода задача может показаться игрой в бисер, попыткой реконструкции социально-политических условий, в которых действуют персонажи неких вымышленных историй. С привычной точки зрения едва ли можно сомневаться в том, что мир деревни в сталинском кинематографе имел мало общего с действительной жизнью. Не случайно американская исследовательница Шейла Фицпатрик прибегает для обозначения образа, господствующего в культуре этой эпохи, к распространенной метафоре «потемкинская деревня», характеризуя ее отношение к реальной сельской жизни следующим образом: «Если типичная российская деревня 30-х годов была голодной, унылой, обезлюдевшей и деморализованной, то существовала и другая деревня, счастливая и процветающая, кишачая народом, оглашаемая веселыми звуками аккордеона и балалайки, — в воображении»<sup>1</sup>. Коль

---

<sup>1</sup> *Фицпатрик Ш.* Сталиньские крестьяне. Социальная история Советской России в 30-е годы: Деревня. М.: РОССПЭН, 2001. С. 293.

скоро нас интересует не чисто эстетическое своеобразие этих фильмов, то необходимо сделать несколько предварительных замечаний, почему этот воображаемый мир потемкинской деревни представляет тем не менее интерес с точки зрения социальной проблематики.

Эстетика социалистического реализма, восторжествовавшая в советской «массовой» культуре к началу 30-х годов, властно ориентировала искусство на выполнение агитационных и пропагандистских задач. Однако при всей тенденциозности социалистического искусства (Маяковский даже предлагал в свое время пользоваться термином «тенденциозный реализм») в нем все же всегда сохранялось идеологическое требование «реализма». Правда, сам концепт реализма, конечно, не является однозначным. Рассмотрим одну из существующих трактовок этого понятия, чтобы прояснить причину его неоднозначности. Будем считать, что признание реальности какого-либо класса объектов зависит в конечном счете от принятого «языкового каркаса», основанного на вполне определенных «онтологических обязательствах», которые принимают на себя те, кто пользуется этим каркасом. В его пределах существование определенных классов объектов либо предполагается — и тогда ответ на вопрос об их существовании (реальности) тривиален, — либо не предполагается — и в этом случае сам вопрос неуместен. Например, в математике, оперирующей числами, вопрос о том, существуют ли числа, является тривиальным (они, конечно, существуют), тогда как в рамках другого языкового каркаса, например в физике, он выглядит нелепо (конечно, числа нигде в природе не существуют). Рудольф Карнап, сформулировавший эту философскую концепцию «реализма», пояснял ее следующим образом: «Быть реальным означает быть элементом системы». Разумеется, этот критерий реальности, сформулированный применительно к однозначным по своей сути языкам науки, трудно напрямую отнести к сфере социальной жизни — в

силу сложного и неоднородного строения последней. Тем не менее комплекс теорий, идеологем и выразительных средств, составлявших языковой и концептуальный каркас советского мира, в силу его уникальных претензий на исключительность, единство и тотальность охвата образует вполне достаточные условия для применения этого критерия. В границах подконтрольного этой системе политического пространства инкорпорированный в нее механизм власти методично работал над исключением других «языковых каркасов», которые могли бы составить ей конкуренцию в деле структурирования действительности. Доведенная до совершенства сталинская машина агитпропа была важнейшей составной частью этой системы, чутко и быстро реагирующей на признаки изменения курса. Важно понимать, что функционирование этой системы в целом нельзя рассматривать как иерархически четко упорядоченный аппарат насилия, обеспечивавший передачу однонаправленного давления сверху, из локализованного центра власти. Речь идет о скоординированной работе самых разных подсистем, синхронно выполнявших свои функции в пространстве определенным образом структурированной реальности.

Эта система не представляла собой и монолитного единства, подчиненного эксплицитным правилам функционирования. Она не была рационально формализована: различные ее подсистемы работали в унисон, руководствуясь во многом интуицией, что придавало ей величайшую мощь, основанную на страхе не угадать, сбиться с ритма, выпасть из строя. Эта ситуация наиболее характерна именно для области искусства, где стремление во что бы то ни стало попасть в ритм работы системы зачастую оборачивалось неудачей, а в личном плане — трагедией. Речь идет не только об искренних энтузиастах хаотичной постреволюционной поры, ставших первыми жертвами изменения курса системы. Сталинская эпоха изобилует случаями, когда попытка доказать безусловную



лояльность государству и вождю наталкивалась на холодное безразличие работающего на всем ходу механизма. Весьма показательна в этом отношении судьба Бориса Шумяцкого, начальника Главного управления кинематографии при СНК СССР, так и не сумевшего освоить алгоритм, лежавший в основе эстетических суждений Сталина, что нередко ставило его в весьма неловкое положение (в конце концов он был репрессирован в 1938 году).

В послесталинский период, когда правила функционирования системы были формализованы и стабилизировались, постоянное напряжение мобилизующего нерва ослабляется. Индивид получил возможность до некоторой степени дистанцироваться от системы — со всеми вытекающими отсюда последствиями: постепенным распадом и сворачиванием ее тотальности. Этот процесс сопровождается, в частности, ростом сферы приватной жизни и отдалением ее от публичной сферы.

Сказанное позволяет сделать несколько выводов применительно к рассматриваемой теме. Анализируя советское кино сталинского времени, мы можем исходить из того, что в нем находят воплощение структуры категоризации действительности, имевшие место не только в воображении его создателей, но и «в реальности», понимая под последней политический и социальный язык («языковой каркас»), всегда доминирующий над «безмолвным большинством». По-видимому, Хрущев имел все основания заявить в докладе «О культе личности и его последствиях» на XX съезде партии, что единственным источником информации Сталина о деревенской жизни было кино<sup>2</sup>. Можно, правда, добавить, что это не мешало Стали-

---

<sup>2</sup> «Сталин никуда не выезжал, с рабочими и колхозниками не встречался и не знал действительного положения на местах. Он страну и сельское хозяйство изучал только по кинофильмам. А кинофильмы приукрашивали, лакировали положение дел в сельском хозяйстве. Колхозная жизнь во многих кинофильмах изображалась так, что столы трещали от обилия индеек и гусей. Видимо, Сталин думал, что в действительности так оно и есть».

ну управлять страной (как бы мы ни относились к методам и результатам его правления).

Основываясь уже на анализе построения фильмов деревенской тематики этого периода, можно, кроме того, выделить несколько общих для них черт. Можно сказать, что кинематограф фиксирует основные проблемные моменты, отмеченные системой как характерные или типичные для текущей ситуации в деревне, и собственными изобразительными средствами стремится в рамках этих моментов воспроизвести ту же структуру, которая задается категоризацией данной ситуации в рамках, заданных доминирующим социально-политическим дискурсом. На уровне экспликации узловых проблем кинематограф является, таким образом, безусловно реалистичным. Этот реализм, однако, является тенденциозным в той мере, в какой прибегает к селекции атрибутов этой действительности, чрезвычайно концентрированным образом насыщая киноповествование исключительно позитивными моментами (например, мотоцикл, на котором разъезжает Марьяна Бажан в «Трактористах», к концу 30-х годов статистически был доступен только каждому сотому колхозу<sup>3</sup>). В силу этого киноповествование воспринимается, впрочем, не как ложное, но как нормативное, как определенное обещание о будущем, как цель, к которой движется сама действительность. Фицпатрик цитирует в этой связи слова крестьянки, постоянно ходившей в кино, когда в ее деревне после войны был открыт кинозал: «Вот и мы, говорят, скоро будем жить, как на картинах показывают».

Кроме того, моделируя те или иные конфликты, кинофильм предлагает также определенные способы их разрешения (например, предпочтительный вариант развития антирелигиозных настроений в деревне, такой, как мы видим в «Земле» А. Довженко или в «Бежином луге» С. Эйзенштейна), оптимальные с точки зрения доминировавших

---

<sup>3</sup> Фицпатрик Ш. Указ. соч. С. 297.

идеологических установок. Маловероятно, что кино тем самым могло выполнять прямую инструктивную функцию<sup>4</sup>. Речь идет скорее о нормативно-символической функции: предлагаемые модели воспринимались и усваивались как «нормальные», что позволяло трактовать другие сценарии, с которыми можно было столкнуться в действительности, как отклонения от нормы<sup>5</sup>. Эти отклонения можно было списывать на ошибки управления или трактовать как случаи аберрации, вызванные, например, «обострением классовой борьбы». Тем самым кинематограф замыкал символический универсум для людей, которые имели к деревенской жизни лишь опосредованное отношение, но которым он давал наглядное воплощение господствующей идеологической и концептуальной схематики. В этом смысле можно согласиться с Шейлой Фицпатрик, которая говорит, что «потемкинская деревня существовала в угоду образованному советскому обществу».

Сказанное позволяет нам увидеть потемкинскую деревню сталинского кинематографа не просто как сферу исключительно мнимого, но как одно из важных документальных свидетельств, фиксировавших как преобладавшие в обществе того времени способы социальной категоризации деревенской жизни (ее «онтологию»), так и нормативные представления о ней.

В своем анализе мы будем опираться главным образом на четыре фильма: «Земля» (1930, реж. А. Довженко), «Трактористы» (1939, реж. И. Пырьев), «Кубанские казаки»

---

<sup>4</sup> Эффект непосредственного воздействия кинематографа обычно сильно преувеличивается. Считается, например, что изображение сцен насилия ведет к росту насилия в жизни. Однако никакой однозначной зависимости здесь эмпирически установить не удалось.

<sup>5</sup> Например, во многих фильмах о селе мотивировка ударного труда достигается установлением соревновательных отношений. Хотя эта схема и представляется правдоподобной, она, очевидно, не единственно возможная. В кино, однако, именно эта модель закрепляется в качестве нормы, тогда как другие типы реакции на ситуацию соревновательного вызова неявно вытесняются в сферу патологий.

(1949, реж. И. Пырьев) и «Щедрое лето» (1950, реж. Б. Барнет), привлекая некоторые другие фильмы того же периода для более подробного комментирования отдельных тезисов.

## Старое и новое

Тема старого и нового в деревне наиболее ярко выражена в фильме Довженко «Земля», где она закреплена в символично-аллегорических сценах немого кино с высокой степенью выразительности и контрастности. Фильм начинается сценой смерти старого крестьянина, а заканчивается похоронами убитого кулаком молодого комсомольского активиста Василя. Но две эти смерти разительно отличаются одна от другой: с одной стороны — отходящий в прошлое старый мир, построенный на традиционном укладе, с другой — мир новый, даже в смерти устремленный вперед, в будущее. С одной стороны — молодость, труд, радость, пляска, техника, новые обряды, бунтарство. С другой — злоба, кулачество с его самодовольством, страх, подлость, религия, суеверие, смирение. Василь и его товарищи, деревенские активисты, персонифицируют новый мир, кулаки и священник — мир старый, уходящий.

Новое — это трактор, который активисты пригнали из города. Это уже не архаичные пахари на волах и жницы с серпами, а участники высокотехнологичного коллективного хозяйства, которое, в свою очередь, является частью мощного индустриального цикла по производству продуктов питания, представленного в фильме поражающими воображение машинами: зерноуборочными, зернообрабатывающими, выпекающими хлеб.

Между новым и старым миром располагается основная крестьянская масса, получающая воплощение в фигуре дядьки Опанаса (отца Василя), по ходу действия поднимающегося от скептического безразличия по отношению к новому до его активного признания и яростного отрица-

ния всего старого. Старое продолжает цепляться за унаследованный от прошлого символический порядок. Этот порядок остается лишь отбросить, и тогда рухнут последние фрагменты поддерживаемой им социальной структуры. Когда священник приходит отпевать Василя, отец, потрясенный смертью сына, встав на пороге дома, отчеканивает: «Бога нет. А раз Бога нет, то и тебя нет». Старое заканчивает жизнь в бессильной злобе и безумии, но до всего этого уже нет дела новому миру, захваченному неустанным движением вперед. Старому отказано даже в покаянии: когда убийца Василя — сын кулака Хома — пытается всенародно признаться в содеянном, люди не замечают его, слившись в экстатическом единении на похоронах Василя. Является знамение нового мира — аэроплан в небе; священник в пустой церкви охвачен бессильной злобой; убийца Василя истязает себя в безумном танце; у дядьки Опанаса рождается новый ребенок — новая, лучшая жизнь продолжается.

Еще одна драматическая сцена — нагая невеста убитого Василя терзается и мечется в пустом доме. Целый эстетический манифест того, что можно назвать эмоциональным «физиологизмом»: женское тело осталось в одиночестве и реагирует на это чисто телесным рефлексом (почти по Павлову). Причем эта линия доведена в фильме до конца: рядом появляется другое молодое мужское тело, и жизнь продолжается. В более поздних фильмах сталинской эпохи тема борьбы старого и нового теряет свою актуальность, остаточным образом присутствуя в виде подлежащих изживанию рудиментарных черт характера отдельных персонажей. Это обстоятельство можно трактовать как изменение понимания ситуации в деревне с точки зрения господствующего социально-политического дискурса, что, в свою очередь, отчасти может объяснить и снятие с производства более позднего фильма Эйзенштейна (1935--1937, «Бежин луг»), построенного именно на оппозиции старое--новое.

## Власть

В фильмах о крестьянстве власть представлена вполне определенным набором инстанций: высшее руководство страны, областное партийное руководство, местное начальство (в «Земле» — это сельсовет, в «Трактористах» — начальник МТС, в «Кубанских казаках» и «Щедром лете» — председатели колхозов), руководители колхозных подразделений — бригадиры, бухгалтеры и т.д., которые, как правило, являются главными героями фильмов. Примечательно, что фигура районного партийного руководителя, выступающая как внешняя инстанция по отношению к деревенскому сообществу, появляется достаточно поздно — в фильмах послевоенного периода. Среди рассматриваемых нами фильмов сравнительно подробно этот образ разрабатывается лишь в «Щедром лете». Его функция здесь сводится к мягкой, «совещательной» коррекции действий местного руководителя — председателя колхоза. Эта коррекция, однако, является прямым выражением воли народа: председатель обкома партии лишь поддерживает те инициативы, которые исходят от самих колхозников, но он вовсе не является носителем какой-то чуждой самим колхозникам политики.

Во всех рассматриваемых фильмах (за исключением самого раннего — «Земли») фигурирует товарищ Сталин<sup>6</sup>. Он хотя и не является действующим лицом в обычном смысле, однако незримо присутствует как некая высшая инстанция, к которой адресуются речи, помысли и чувства крестьян. Образ высшей политической власти выступает, таким образом, как инстанция реальности, трансцендентная по отношению к художественному материалу картины. Показанные события имеют воображаемый и локальный характер, однако и зритель, и персонажи фильма

---

<sup>6</sup> В так называемых восстановленных в хрущевский период версиях этих кинофильмов фрагменты со Сталиным были по возможности вырезаны.

помещены в единый горизонт действительности, поскольку связаны с ней через фигуру вождя. Если же обратить внимание на социальную функцию этой фигуры в самих фильмах, то можно сказать, что она выступает как интегрирующая инстанция; товарищ Сталин присутствует в сценах единения как обязательный консолидирующий элемент, будь то всеобщий праздник (свадьба в «Трактористах») или обсуждение проекта совместного развития отдельных колхозов («Щедрое лето»).

В том, как функционируют властные инстанции, персонафицированные в действующих героях, замечается нечаянно выданная создателями фильмов поразительная особенность, которую можно обозначить как тотальное присутствие власти. Начнем с того, что облеченное властью лицо всегда организует свои отношения с подчиненными как патерналистские. Причем характер этих отношений часто напрямую передается метафорой отцовства (таково отношение председателя колхоза Гордея Ворона к его подчиненной, чью личную жизнь он безуспешно пытается устроить на свой лад). Руководитель выступает в роли добродушного «социального» отца, при необходимости способного, однако, избрать и наказать своих подчиненных за нерадивость, как детей. Иначе говоря, руководитель совмещает в себе как частные, так и общественные функции в духе патронажно-клиентелистской модели отношений. Образец именно таких отношений наглядно представлен в «Трактористах» и «Кубанских казаках». Однако отцовский образ власти в обоих фильмах обладает еще одним удивительным свойством — тотальности и всепроницания: от власти нельзя скрыться, уйти от нее в сферу приватной жизни. В плане выражения это проявляется в том, что даже такое интимное чувство, как любовь, возникающее между героями фильмов, всегда опосредовано вышестоящей инстанцией власти. Все любовные признания не адресуются напрямую объекту упомянутого чувства, но — как ни странно звучит такого рода

обобщение — сперва изъявляются в присутствии вышестоящего начальства<sup>7</sup>. В «Трактористах» Клим Ярко открывает свою любовь к Марьяне Бажан начальнику МТС. В «Кубанских казаках» председатель колхоза Галина Пересветова признается в любви к Гордею Ворону, тоже председателю, в присутствии руководителя областного уровня, причем сам Гордей в этой сцене, напротив, отсутствует. Даже председатель Назар в «Щедром лете» разбирается в своих ревнивых чувствах с помощью председателя обкома. Все это сопровождается начальническими ритуальными фразами о том, что любовь — «их личное дело», хотя фактически любовные отношения героев оказываются далеко не только «личными». Они открыты всепроницающему оку власти, выступающей в роли устроителя как социальной карьеры, так и личной жизни подопечных.

Изучение эволюции этого мотива в советском кинематографе могло бы, как представляется, вскрыть весьма любопытную динамику. Если взять для сравнения типичную для позднесоветского кинематографа картину «Ирония судьбы, или С легким паром» (1975, реж. Э. Рязанов), то особенно ясно видно, что в ней изображен исключительно приватный мир межличностных отношений, полностью изолированных от публичной сферы. Можно даже выдвинуть такую гипотезу: формирование приватной сферы является продуктом советской модернизационной политики, в конечном итоге приведшей к ослаблению, а потом и к развалу системы, основанной на исключительной публичности межличностных отношений.

---

<sup>7</sup> Даже если это происходит не открыто, как, например, у двух молодых влюбленных из разных колхозов, образующих вторую любовную линию в фильме «Кубанские казаки», их начальство осведомлено о судьбе своих подчиненных лучше, чем они сами. Председатель Гордей Ворон начинает принимать превентивные меры против их союза еще до того, как состоялось признание в любви.



## Мобилизация и солидарность

Действие мобилизационного фактора в жизни деревни наиболее полно отражено в фильме «Трактористы». Символика фильма строится на прямом отождествлении ратных и трудовых задач, стоящих перед советским обществом. Пожалуй, самый возвышенный эпизод фильма: Назар Дума ведет по полю трактор, распевая вместе со своими соратниками/соратниками военно-патриотическую песню; гусеницы трактора и плуг вгрызаются в землю; закопченные фигуры мужчин и переворачивающиеся пласты земли окутаны утренним туманом, напоминающим дым на поле брани. Все вместе составляет ярчайшую эстетическую манифестацию образа военно-индустриального общества двадцатого столетия. Мирная жизнь трактористов — краткая передышка между двумя войнами: земля еще хранит следы прошлой войны (трактористы находят на вспаханном поле каску немецкого офицера), а грядущая война уже стоит на пороге. Возвратившийся со службы на Дальнем Востоке Клим Ярко выведен как носитель мобилизующего дисциплинарного воздействия в среде распустившихся горе-трактористов со стихийными «демократическими» наклонностями<sup>8</sup>. Назначение на пост бригадира расценивается Климом как боевой приказ, а задача превратить Назара в ударника-стахановца — как «наряд». Преподавая трактористам своей бригады азы танковой науки воевать, Клим одновременно дисциплинирует этих людей, создает из них ударный трудовой коллектив, готовый в любую минуту пересечь с тракто-

---

<sup>8</sup> Так называемые машинно-тракторные станции (МТС), история одной из которых показана в «Трактористах», обладали особым, выделенным статусом в деревенском сообществе. Эта группа работников состояла из грамотных и достаточно образованных людей, имевших высокий уровень доходов и сравнительно высокую степень автономии. Правда, если верить «Трактористам», то эта социальная группа была подвержена процессам аномии и социальной дезинтеграции, выражающейся, в частности, в стихийном демократизме.

ра на танк (здесь режиссер использует достаточно редкий для художественного фильма изобразительный прием — прямое включение в киноповествование документального ролика, иллюстрирующего выдающиеся боевые качества советского танка). Военизация оказывается основным фактором трудовой мобилизации, позволяющим создать сплоченный и передовой трудовой коллектив. Она выступает, таким образом, как социально образующий фактор, преодолевающий индивидуальный произвол отдельных членов бригады и объединяющий их в крепкое дисциплинированное братство военного типа.

Тема социальной солидарности освещается существенно иначе в послевоенных фильмах. Достичь всеобщей солидарности мешает, в частности, самозамкнутость колхозного сообщества внутри своего колхоза. Само возникновение этой проблемы можно предположительно связать с обозначившейся имущественной дифференциацией колхозов. Оптимальный способ преодоления этой трудности пытаются предложить авторы «Кубанских казаков» и «Щедрого лета». Оба послевоенных фильма насыщены «рыночной» тематикой: ценовая конкуренция на ярмарке, «трасовые» соглашения для поддержания определенного уровня рыночных цен, оптимизация расходов на колхозные нужды, «миллионные» доходы хозяйств и т.д. Хотя оба послевоенных фильма заканчиваются сценами единения, нельзя сказать, что способы достижения этого единства отвечают требованиям социальной правдоподобности. «Надколхозная» общность конституируется, во-первых, через обращение к символической фигуре вождя, во-вторых — в силу предустановленной гармонии сюжетных коллизий, построенных на амурных отношениях между председателями колхозов. Тем не менее сама указанная проблема — пусть только на уровне постановки — отчетливо прослеживается в кинофильмах послевоенного периода.

## Горизонтальная и вертикальная мобильность

В собственном смысле горизонтально мобильными являются лишь субъекты, еще не социализированные в крестьянском сообществе. При этом сфера их мобильности распространяется на весь Советский Союз, что особенно ярко показано в «Трактористах». Так, демобилизованный танкист Клим Ярко имеет фактически неограниченную возможность выбирать дальнейший жизненный путь: завод в Москве, колхоз в Грузии, МТС на Украине — «Везде хорошо примут». Но, сделав выбор в пользу деревенской жизни, Клим сталкивается, по существу, с проблемой закрепощения: даже его попытка перебраться в соседнюю деревню пресекается начальником МТС. Тема получает дальнейшее развитие в «Кубанских казаках», где возможное соединение молодой пары из разных хозяйств рассматривается председателями колхозов как территориально-хозяйственное перераспределение рабочей силы, что и создает одну из сюжетных коллизий фильма. Таким образом, сталинскому кино не удастся обойти тему прикрепления к земле, правда, она неизменно обыгрывается в комедийном ключе.

В рассматриваемых фильмах обозначена также тема вертикальной мобильности. Ударный стахановский труд позволяет крестьянам занять руководящие позиции в своем собственном колхозе. Эта возможность одинаково доступна мужчинам и женщинам. Поскольку подобная уравнительная ситуация имела действительно революционный характер (о чем имеется множество документальных свидетельств участниц колхозного стахановского движения), то образ ударницы и стахановки выдвинут во многих фильмах на первый план. Разумеется, в фильмах полностью элиминировано то социальное напряжение, которое возникло, в частности, из-за повышения норм выработки рядовых колхозников, вынужденных «подтягиваться» до

стахановского уровня. Правда, если судить по кинофильмам, реальный карьерный рост стахановца или стахановки фактически ограничивался бригадирским уровнем, после чего начинался рост чисто символический. Он выражался в общественном признании, транслируемом через средства массовой информации (заметка с фотографией в газете), в наградах и дарах (закреплявших за ударником, как мы могли бы сейчас выразиться, высокий социальный статус, отмеченный и особым стилем и уровнем потребления), а также в форме делегирования на различные всесоюзные мероприятия, проходившие в Москве. Эти же мероприятия выступают как сфера интенсивной профессиональной и персональной коммуникации (ср. фильм «Свинарка и пастух», 1941, реж. И. Пырьев).

В качестве альтернативного канала, позволяющего пре-высить пределы местного карьерного роста, кино указывает лишь один — артистическую деятельность. В «Кубанских казаках», где довольно подробно обыгрывается тема «не народных артистов, а артистов из народа», именно в этом контексте прокламируется один из наиболее оптимистичных советских принципов: в нашем обществе путь открыт для всех. При этом в связи с проблемой культурной элиты в сталинском кинематографе развивается и другая тема: подлинное художественное произведение может возникнуть лишь при условии контакта художника с народной жизнью, без этого искусство обречено на вырождение в ремесленничество («Сказание о земле Сибирской», 1947, реж. И. Пырьев).

## Техника и наука

Образ техники, символизируемой в первую очередь трактором, играет весьма неоднородную роль в фильмах 30--40-х годов. В самом раннем из рассматриваемых фильмов (1930, «Земля») трактор является символом смычки города и деревни. Этот агрегат, который

дарится крестьянам рабочими, встраивает сельское хозяйство в цепочку индустриального производства, конвейером простирающегося от пашни до автоматизированной хлебопекарни. В «Трактористах» же (1939) трактор — это мирная ипостась танка, сражающегося на поле трудовой битвы. Таким образом, на протяжении 30-х годов техника из символа связи рабочего и крестьянина превращается в символ связи крестьянина и солдата. Картина весьма резко меняется в послевоенных фильмах. Техника как средство производства перестает быть чем-то небывалым, теперь это элемент повседневной трудовой жизни. Вокруг трактора уже невозможно организовать событие, как это имело место в фильме «Земля». Техника уходит на задний план, занимая место повседневного фона. Теперь на ярмарку-праздник председательница колхоза отправляется не на мотоцикле, а на элегантной коляске, запряженной лошадью. На ярмарке же перед нами открывается завораживающий мир бытовых технических товаров, выпукло изображенный в «Кубанских казаках» (жаль, низкокачественная цветная пленка дает лишь схематичное представление о цветовом замысле режиссера). Пока крестьяне азартно снуют между рядами, заставленными помимо прочего радиоприемниками, патефонами и музыкальными инструментами, из громкоговорителя звучит объявление: «В мотовеломагазин Крайторга поступили в продажу открытые легковые машины “Москвич”!» Призрак общества потребления впервые замаячил в советском кинематографе как нечто положительное.

Тема науки, а точнее, научной интенсификации сельского хозяйства возникает только в «Щедром лете», тогда как в довоенных фильмах помимо экстенсивных стахановских свершений в деревне речь идет только о заимствовании отдельных хозяйственных практик<sup>9</sup> вне вся-

---

<sup>9</sup> Например, поддержание высокой температуры в свинарнике зимой (см. «Свинарка и пастух»).

кого обращения к их «научному» фундаменту. Ситуация меняется в послевоенный период, когда этой теме посвящаются уже целые фильмы-эпопеи. К таковым в первую очередь относится «Мичурин» А. Довженко (1948), наполненный длительными дискуссиями весьма абстрактного свойства: великий садовод неустанно борется с морганизмом и генетикой, исповедуемой как дореволюционными священнослужителями, так и оторванными от практической работы на грядке академиками. При этом фильм попутно реабилитирует российскую Академию наук, которая, по версии режиссера, еще с царских времен была носителем революционно-демократических идей и высоких научных стандартов, защищая Мичурину от бездушной дореволюционной бюрократии. Столь резкий поворот к науке объясним в целом некоторыми итогами Второй мировой войны (атомная бомба и проч.), продемонстрировавшими важнейшую роль науки для военной сферы. Но с этого же момента наука начинает восприниматься как неотъемлемый элемент также и сельскохозяйственного производства. Любопытно, что при известной вариативности тогдашнего понимания «сельскохозяйственной науки» (Довженко воздвиг величественный монумент печально известной советской мичуринской науке) это представление было закреплено именно в сталинском кинематографе.

## Диалектика любви

Мы завершим наш анализ, обратившись к сфере межличностных отношений. Это оправдано, поскольку на любовной истории построены, за исключением «Земли», все рассматриваемые нами фильмы. Кроме того, любовные отношения в сталинском кино имеют весьма определенную специфику, на которую нам хотелось бы обратить внимание читателя. В дальнейшем при анализе этой темы мы будем, следуя традиции европейской философии и христи-

анского богословия, различать любовь как *intentio unionis* (желание быть вместе с любимым) и *intentio benevolentiae* (желание блага любимому). Любовные коллизии сталинского кинематографа сводятся по большей части к конфликту именно этих двух любовных установок. Образцовый пример такого рода коллизии дают «Трактористы»: Клим Ярко влюблен в ударницу труда Марьяну Бажан, но ему становится известно, что «непутевый» тракторист Назар является женихом Марьяны (в действительности между ними существует шуточный сговор для отваживания ее назойливых женихов). Чтобы брак Назара с Марьяной был равным, необходимо вывести «жениха» в ударники труда, и Клим выполняет эту задачу ради благополучия возлюбленной. Но в конце концов Марьяна обнаруживает ответное чувство к Климу, и счастливая пара соединяется.

Сходная, но более сложная история, построенная на той же самой коллизии, представлена также в послевоенном кинофильме того же режиссера «Сказание о земле Сибирской» (1948). Усложнение достигается за счет перекрестных отношений двух мужчин и двух женщин, из которых трое стремятся в первую очередь реализовать *intentio benevolentiae* по отношению к возлюбленному, так что ситуация благополучно (в смысле *intentio unionis*) для всех разрешается лишь после многочисленных сюжетных перипетий. В этих фильмах обращает на себя внимание следующий структурный момент: ни в одном из них конфликт между *intentio unionis* и *intentio benevolentiae* не доведен до своего драматического завершения. В силу «предустановленной гармонии» сюжета герои демонстрируют — в соответствии, кстати сказать, с христианской иерархией ценностей — приверженность *intentio benevolentiae*, но в результате получают возможность реализовать также и *intentio unionis*. При этом именно первый тип любви с присущим ему моментом жертвенности является доминирующим, и лишь необходимость счастливой концовки диктует необходимость реализации также и *intentio unionis*.

Если мы обратимся к позднесоветскому кинематографу — например, к уже упоминавшейся «Иронии судьбы», — то обнаружим разительное отличие, причем с точки зрения классической иерархии ценностей далеко не в лучшую сторону: *intentio benevolentiae* существует здесь лишь в той степени, в которой это диктуется нормами приличия.

Предложенный анализ социальных тем, в той или иной степени актуальных для сталинского кинематографа, конечно, не является исчерпывающим, а в ряде аспектов — в должной мере дифференцированным (из-за ограниченного объема настоящей статьи). Завершая его, хотелось бы еще раз обратить внимание на то, что потемкинский кинематограф этого периода является, на наш взгляд, не просто одним из любопытных продуктов эпохи, но и весьма важным документом, интересной разновидностью исторического материала. Его изучение позволяет эксплицировать ряд особенностей данного периода как с точки зрения концептуализации и категоризации социальной действительности, определяющих ее «онтологию», так и с точки зрения нормативных представлений эпохи о желательном и должном. Надежность результатам этого анализа придает массовая природа кинематографа. Именно обращенность к массам заставляет его опираться на набор «общих мест», общепризнанных штампов и узнаваемых структур, задающих восприятие также и «самой действительности».

2004 год



# Холостая стрельба: фильмы о Великой Отечественной

По мере приближения 60-й годовщина победы в Великой Отечественной войне российские теле- и киноэкраны заполняются все более плотным потоком художественных сериалов и фильмов, посвященных военной тематике. Но их пестрота и различное качество исполнения только усиливают одно общее неутешительное наблюдение, возникающее после их просмотра: современная российская массовая культура не способна справиться с феноменом Великой Отечественной войны, упаковать его в понятные и доступные для усвоения формы. Такие, чтобы зритель, посмотрев фильм, мог бы сказать: да, я понимаю, за что велась эта война, почему люди считали необходимым сражаться и умирать на этой войне, какое отношение она имеет ко мне и настоящему моей страны.

И это только полбеда. Можно было бы ожидать, что, не выполняя определенных функций внутри страны, военное кино предназначается для внешних, имиджевых или коммерческих целей, создаваясь как продукт для продажи на глобализированном рынке массовой культуры. К сожалению, это предположение также не подтверждается, хотя попытки движения в этом направлении хорошо заметны. Возможно, с этими тезисами трудно сразу согласиться. Попробуем, однако, разобраться, что идет не так с нашим военным кино.

Давно стало трюизмом утверждение, что Великая Отечественная война — единственное событие в нашей истории, вокруг которого пока еще объединяется разорванное и все более расползающееся в разные стороны российское общество. Его интегрирующие символы распадаются и

мельчают не только по мере того, как проявляются и затвердевают швы, пролегающие по границам новых социально-экономических групп, которые неизбежно становятся и разными культурными группами. Все яснее проступает барьер между поколениями, воспитанными в советском обществе, и теми, для кого это общество — всего лишь одна из глав учебника истории. Синкретизм нынешних символов российской государственности — естественный плод попыток создания формулы национального единства путем простого механического сложения разнородных символических форм.

Распад единого культурного пространства особенно хорошо заметен именно в плоскости отношения к прошлым историческим событиям. Стародавние споры западников и славянофилов теперь погребены под новыми, непримиримо различными оценками событий и процессов XX века. На этом фоне роль Советского Союза в Великой Отечественной войне выглядит как единственный эпизод нашей истории, общая позитивная оценка которого способна доминировать поверх всех этих разногласий. Очевидно, что именно такое отношение к этому эпизоду нашей истории является основным побудительным фактором повышенного внимания, которое, в частности, российское телевидение уделяет теме войны накануне юбилея Победы.

Но если мы теперь перейдем от этого абстрактного признания интегрирующего значения Великой Отечественной войны к его конкретным реализациям в продуктах современной отечественной массовой культуры, то оказывается, что она испытывает большие затруднения при попытке наглядным образом встроить эти события в современный культурный контекст. Чтобы лучше разобраться с возникающей здесь проблемой, давайте посмотрим, каким образом массовая культура вообще может успешно обыгрывать аналогичные сюжеты и в чем именно состоит успешность обращения к таким событи-

ям в массовом кино. Для этого нам необходимо ввести одно понятие, которое описывает интересующее нас здесь культурно-нормативное воздействие кинофильма. Это понятие идеологии. Во всей совокупности того, что можно назвать содержанием фильма, ответы на довольно простые вопросы: «Для чего этот фильм?», «Какое послание он стремится донести до зрителя?» и т.д. — как раз составляют его идеологическое содержание.

Возможно, поборник «чистого искусства» возразит: мы идеологией сыты по горло, и лучше, если никакой идеологии у нас в кино не будет. К сожалению, это невыполнимое требование для сюжетного кино, в котором представлена сложная система человеческих действий и поступков. Дело в том, что эти действия всегда совершаются «для чего-то». Именно эта моделируемая в кинофильме система ценностных ориентиров и является основным источником идеологического содержания любого фильма. Поэтому неидеологизированных фильмов интересующей нас тематики не бывает вовсе.

Проведем для начала базовое различие между двумя типами картин, которые по своему потенциалу, по возможностям своего материала являются носителями принципиально различных типов идеологического содержания.

В одних случаях какой-то исторический сюжет берется только для того, чтобы на этом материале донести до зрителя некую общую идею, для которой выбор именно этого конкретного исторического материала является, вообще говоря, случайным и неважным. Это может быть очередная любовная вариация или же изощренная политическая идеологема. В последнем случае исторический сюжет фильма, как правило, предлагает нам некую историческую аналогию современной ситуации. Особенность изображаемых исторических событий состоит здесь, однако, в том, что с нашей ситуацией, с нами как со зрителями они не связаны непосредственным отношением исторического предшествования.

Примером именно такого рода картин является «Гладиатор» (2000, реж. Р. Скотт) или «Александр» (2004, реж. О. Стоун). В том и в другом случае работает аналогия между крупнейшими империями античности и современной (американской) империей. В первом фильме постоянно звучит нота «идеи, которая называется Римом». Эта идея состоит в том, что в ней гармоничным образом соединяется величие имперской мощи и ценность отдельной человеческой личности, выступающей как равновеликий эквивалент имперского могущества в целом. «Александр» же является образцово политкорректным фильмом, в котором великий завоеватель является носителем и проводником идеи единого, но при этом вполне «мультикультуралистского» пространства. В силу косности своего окружения, напичканного расистскими предрассудками, реализовать свои планы Александру не удастся. Но идеи, как известно, не умирают, а только поджидают удобного случая для того, чтобы воплотиться наконец в жизнь. Очевидно, что исторический антураж обоих фильмов может быть заменен на любой другой (сюжет может быть перенесен в будущее или разворачиваться в каком-нибудь фантастическом пространстве) без всякого ущерба для идеологического содержания.

Самым наивным объяснением выбора классических сюжетов является ссылка на бедность и молодость американской культуры. В действительности же борьба за символическое присвоение «мировой», «классической» истории и культуры характерна для всех амбициозных центров власти. В свое время Гегель присваивал всемирную историю, связывая ее завершение с прусским государством; тот же жест можно обнаружить в «Олимпии» Лени Рифеншталь (1938). Проекцию классических античных образов культуры на американских героев нагляднее всего можно видеть, например, в фильме «Паттон» (1970, реж. Ф.Дж. Шеффнер). Примечательно, что попутно в этом фильме происходит и символическое отделение «варва-

ров» (в данном случае «русских») от этого наследия (в краткой, но весьма красочной сцене посещения Паттоном русской военной части). Опять же явление не новое: тот же Гегель вынес славян из списка «исторических» народов. Завершая эту тему, можно только констатировать, что российская культура вообще никак не участвует в этих больших идеологических играх по присвоению «мировой истории».

Совершенно иначе исторический материал обыгрывается в фильмах, которые можно назвать историческими в собственном смысле слова (или национально-историческими). В них не просто показаны некие события «из истории» или из «всемирной истории», но они являются историческими по своей идеологической сущности. Это означает, что они устанавливают отношения исторической преемственности между изображаемыми событиями прошлого и сегодняшним днем. Эта преемственность должна быть такой, чтобы зритель не только фиксировал ее, так сказать, рассудочным образом, но и непосредственно переживал свою сопричастность событиям прошлого. Происходящее должно быть зрителю настолько понятно и близко, что он мог бы идентифицировать себя с прошлым, воспринять его как свое собственное. На этом основываются все те эффекты исторических произведений массовой культуры, которые называются воспитанием патриотизма и т.д., и т.п.

Для того чтобы фильм мог состояться в качестве такого собственно исторического, важно выполнение нескольких условий, связанных с некоторыми фундаментальными особенностями современного исторического сознания. Во-первых, тем субъектом, по отношению к которому возможно установление связей исторической преемственности и причастности, продолжает оставаться национальное государство. Поэтому и соответствующие исторические произведения массовой культуры всегда являются также российскими, немецкими, амери-

канскими и т.д., а не просто хорошими или плохими фильмами. Во-вторых, для того, чтобы могло осуществиться сопричастное присвоение прошлого, изображаемые в нем действия должны быть понятны зрителю. Это простое требование, добиться выполнения которого довольно сложно. И ключевым фактором для сопричастного, понимающего присвоения зрителем изображаемых событий прошлого является прозрачность системы мотиваций и действий исторических персонажей. Только в силу того, что зритель и исторические персонажи оказываются в одном поле ценностных ориентаций, зритель может сказать: да, это наши люди. Иначе говоря, зритель должен полностью понимать, почему и зачем именно так действуют герои фильма, смысл их действий должен быть ему понятен. В противном случае среди исторически узнаваемых, «своих» реквизитов будут действовать персонажи, которые имеют ровно такое же отношение к зрителю, как абстрактная Клеопатра или Ахилл, которые в силу своей особой культуры могут руководствоваться логикой, для нас совершенно непрозрачной. Доступность смысла действий в случае исторического фильма имеет еще одну важную особенность. Дело в том, что в фильмах о Клеопатре смысл ее действий как женщины или как царицы Древнего Египта также по большей части нам понятен. Но он никак не встроен в то пространство осмысленности, которое может связывать с ней зрителя по линии исторической преемственности. Если фильм показывает героически сражающихся спартанцев, то их действия могут нами восприниматься как выдающиеся и вызывающие восхищение. И тем не менее эти действия не могут быть исторически присвоены зрителем как часть «его» истории. Это довольно тонкий момент национально-исторического фильма, который можно сформулировать следующим образом: зрителю нужно объяснить (показать), каким образом эти события связаны непосредственно с ним, с судьбой его страны. Это объяснение может быть

простым или сложным, прямым или косвенным, но — в сфере массового искусства — оно должно быть понятно большинству зрителей.

Реализация названных требований к успешному историческому фильму оборачивается рядом следствий, из которых самыми заметными являются упрощение событий и модернизация поведения героев. И здесь нужно сказать очень важную вещь. *Хороший исторический фильм — это не фильм исторически достоверный.* Художественный исторический фильм вообще не может и не должен выполнять функцию достоверного изображения фактов, которые «на самом деле» довольно сложны. То, что называется фактической достоверностью, является конструкцией, за построение которой отвечает наука история. Эта достоверность имеет и соответствующие формы своей репрезентации — научные труды, а в своем массовом выражении — научно-популярные и документально-исторические жанры. Художественный же исторический фильм имеет ровно столько достоверности, сколько необходимо для неспециалиста, чтобы изображаемые события воспринимались им как убедительно-правдоподобные, а это, в частности, означает неминуемое упрощение изображаемых событий. Ведь основная функция исторического художественного фильма — не познавательная (когда уместно ставить вопрос об истинности или ложности), а ценностно-идеологическая. Требования понятности и осмысленности выполнимы, в свою очередь, только в силу модернизации мотивационных и ценностных ориентаций героев фильма. Впрочем, художественные произведения в этом смысле не сильно отличаются от профессиональной политической истории, которая, как известно, всякий раз переписывается под нужды текущей политической ситуации.

К этим условиям следует добавить два фактора, которые продиктованы современной культурной ситуацией в целом. Несмотря на тривиальность и общеизвестность,

эти факторы, к сожалению, никак не учитываются в российском кинопроизводстве. А речь идет всего-навсего о том, что современная массовая культура является а) визуальной и б) фрагментированной. С учетом этих двух факторов успешный продукт современной массовой культуры конструируется таким образом, что его усвоение не предполагает наличия у аудитории никакого общего дискурсивного культурного багажа. Нельзя рассчитывать на то, что зритель обладает какими-то сведениями о предмете, которые составляют общий культурный фон, сформировавшийся, например, на основе книг и учебников по истории. Все информационные инструменты, необходимые для сборки этого продукта, должны помещаться в упаковке самого продукта. Для продукта современной массовой культуры это столь же естественно, как и то, что, покупая полочку из трех щепок в магазине ИКЕА, вы находите там нужное число винтиков и одноразовый ключик для их закручивания.

Изложение этих общих принципов удачного исторического художественного фильма уместно завершить каким-нибудь успешным примером их реализации. К такому можно отнести, например, фильм «Спасти рядового Райана» (1999, реж. С. Спилберг). Любой зритель, даже смутно представляющий, на каком континенте находятся Соединенные Штаты Америки, и совсем ничего не подозревающий о том, что была такая Вторая мировая война, после просмотра этого фильма может усвоить идеологическое послание примерно следующего содержания: США — страна, в которой придерживаются одних и тех же ценностей на протяжении всей своей истории — по крайней мере от Авраама Линкольна до наших дней (вся эта линия преемственности подробно изложена и показана зрителю). За эти самые ценности Америка сражалась в очень страшной войне. По содержанию они вполне определены (что следует особо подчеркнуть): это свобода и личность. И поскольку государство придерживается этих



ценностей и на деле их отстаивает, отдельные его граждане сами готовы принести в жертву свои индивидуальные жизни. Каждый из них, как и их страна в целом, считает высшей ценностью жизни своих сограждан, каждый готов отдать жизнь за другого. И эти другие, а также их дети и внуки помнят и чтят тех, кто принес за них эту жертву.

Все это, разумеется, изложено с колебаниями, сомнениями, непростыми решениями людей, раздираемых противоречивыми намерениями и эмоциями, очень непростым путем доходящих до осознания этих ценностей. В связи со всей этой идеологической начинкой совершенно не имеет значения, насколько все это соответствует действительности или насколько фактически достоверны боевые подвиги американских солдат. Кинокартина в полной мере выполняет свою национально-исторического фильма по отношению к американцам и внешнюю пропагандистскую функцию — для всех прочих.

Обратимся теперь к новейшим российским фильмам и главным образом сериалам о войне. В выборку мы включили «Конвой PQ-17» (2004, реж. А. Котт), «Курсанты» (2004, реж. А. Кавун), «Свои» (2004, реж. Д. Месхиев), «Штрафбат» (2004, реж. Н. Досталь), а из более старых фильмов — «Звезда» (2002, реж. Н. Лебедев). Поскольку пересказ сюжетов этих фильмов занял бы слишком много места, мы вынуждены ограничиться здесь только обобщенными констатациями.

Итак, выполняют ли эти фильмы базовые историко-идеологические функции? Как они отвечают на два вопроса: почему советские люди сражались на этой войне и какое отношение это имеет к нам, к нашей сегодняшней истории? Эти вопросы можно разделить только условно (как «этнос» и «пафос»), и внятный ответ на один из них в общих чертах означает также ответ на второй. Но никакого внятного и убедительного ответа ни на один из поставленных вопросов эти фильмы не дают.

Итак, первое: за что воевали? Героическая борьба и жертва являются здесь фактом, не имеющим общего убедительного мотивационного объяснения. В «Звезде», например, разведчики выполняют приказ и гибнут все до одного, так что зрителю остается только принять это как факт. В «Своих» — фильме, выпукло и ярко рисуящем несколько матерых человеческих характеров, — прекрасно простроены мотивы и логика действий героев. За одним-единственным исключением — мы так и не найдем в фильме ответа на вопрос: почему вместо того, чтобы «справить» бежавшему из плена сыну документы и оставить его в деревне, отец все же в последний момент велит тому идти «родину защищать»? Этот поступок выглядит еще более неубедительным на фоне всего того, что мы узнали об этом пожилом человеке, обладающем железной крестьянской расчетливостью и вдобавок пострадавшем от репрессий.

В «Курсантах» показывается (а закадровым голосом мемуариста еще и рассказывается) несколько моментов патриотического воодушевления, но никаких попыток объяснить его природу не предпринимается. Это факт, который определенным образом переживался современниками, — вот и все, что может нам сообщить очевидец этих событий. «Конвой» дает очень широкую панораму различных судеб, но создатели явно приложили больше усилий, чтобы объяснить мотивы действий американских моряков-волонтеров, чем героический порыв советских солдат и тыловигов.

Наиболее серьезные усилия в попытке дать ответ на этот вопрос были предприняты, однако, в «Штрафбате». Вопрос поставлен здесь, казалось бы, с наибольшей прямотой: почему на фронте сражались люди, которые с советской системой были не в ладах? В фильме на этот счет довольно много разговоров, но результат получается разочаровывающий и неубедительный.

Выше мы упомянули, что идеология современного американского кино является вполне определенной в отношении содержания тех ценностей, которые лежат в основе американского патриотизма. В нашем же случае вводятся два мотива, каждый из которых имеет неопределенный мистико-мифологический характер. Назовем их «Мать-земля» и «Святая Русь». Содержание первого может быть развернуто приблизительно таким образом: Мать-земля самоценна и вечна, сыновний долг перед ней не зависит от того, кто на ней сейчас правит и кто командует ее детьми. Не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы заметить, что эта идеология страшновата по своей неохватной всеядности и полному безразличию к тому реальному политическому и военному строю, который всегда вполне конкретно и определенно на этой самой земле устанавливается.

Видимо, чтобы как-то эту пустоту заполнить, в сериале вводится и в конце концов торжествует христианско-религиозный мотив Руси Небесной. Что ж, такой поворот многое говорит о конфессиональных веяниях авторов фильма, но, к сожалению, не соответствует требованию правдоподобия. Махмуд Гареев по этому поводу даже язвительно заметил, что выглядит это примерно так, как «если бы в советское время создатели фильма, скажем, о Суворове изобразили деятельность партийных и комсомольских организаций в войсках этого полководца».

Можно только снять шляпу перед создателями «Своих», где политрук, возвращая хозяину-крестьянину предложенную ему почитать Библию, коротко замечает, что книга «не интересная». Не вдаваясь в ненужные здесь вопросы истории воссоздания церковности в СССР в годы войны, заметим только, что кристальной чистоты борцы за Русь Святую, никак не связанные с органами госбезопасности, и сторонники «противления злу насилием» (вроде Ивана Ильина) рассматривали немецко-фашистскую интервенцию как фактор скорее позитивный, спо-

собный сокрушить советскую обитель зла. И вовсе не потому, что они сильно фашистам симпатизировали, а именно в силу того, что дела небесные к делам земным слабое касание имеют, а ради «небесного» много чего стерпеть на земле можно.

Ответ на второй идеологический вопрос — как все это связано с нашей жизнью? — отсутствует во всех фильмах. А ведь именно этот ответ всегда должен быть прост и ясен для потомков, поскольку в противном случае это уже не наша история.

И существует множество способов ответить на него, даже если война, которая велась в прошлом, не имела никакого внятного политического или общеидеологического смысла для ее участников. Люди сражаются и умирают за семью, за детей, за своих товарищей по оружию, наконец.

Голливуд научился убедительно решать эти вопросы применительно к войне США во Вьетнаме. Вариант такого рода идеологического консерватизма успешно реализован, в частности, в фильме «Мы были солдатами» (2002, реж. Р. Уоллес). Солдаты и командиры не понимают и не разделяют здесь мотивов власти, которая — в лице высшего штабного командования — еще и ведет себя совершенно подлю. Но это не превращает их действия в простой трагический факт, который можно только констатировать. Весь фильм построен на скрупулезном объяснении того, за что же солдатам пришлось сражаться и умирать. Ибо внимание к своей истории не может смириться с фактом неосмысленной жертвы, лишенной перспективной связи с будущим и более широким настоящим контекстом.

Но если в этом ракурсе мы взглянем на наши фильмы, то найдем не просто дефицит указанной осмысленности. Речь идет о труднообъяснимой деградации, причем деградации даже не идеологии (которую всегда можно списать на общий кризис ценностных ориентаций в совре-

менной культуре), а техники киноповествования. Чтобы было понятно, о чем идет речь, достаточно сравнить современные достижения в этой области с фильмами советского периода. Самый близкий пример — старая «Звезда» (1949, реж. Александр Иванов). Фильм, во-первых, менее драматичный, чем его современный ремейк (не вся разведгруппа погибает), во-вторых, даже будучи снят для зрителей, которым не нужно было объяснять, что такое война, он наглядно моделирует тот контекст, в котором подвиг разведчиков приобретает осмысленность как часть более обширного целого. Последний эпизод фильма показывает мощное наступление на фронте, ставшее возможным благодаря этой жертве. В современной же «Звезде» весь смысловой фон, задающий контекст действий героев, убран в закадровый текст о каких-то распоряжениях Ставки и цитаты из распоряжений немецкого (!) командования.

Теперь представим перед экраном какого-нибудь среднестатистического гражданина Малайзии. Что он вынесет из современного российского фильма? Не более того, что в военном конфликте группа солдат, дисциплинированно выполнявших приказ командования, была уничтожена в тылу врага. Очевидно, что фильм рассчитан только на внутреннего, причем не постсоветского, а именно советского потребителя. То есть того, кто способен при необходимости на основании своей фоновой компетенции «достроить» изображаемые события до осмысленных, включить их в большой нарратив исторического повествования, носителем которого он сам должен быть. Разумеется, расчет на такую необходимую фоновую компетенцию заведомо закрывает фильму выход на внешний рынок. Кроме того, осмысленная перспектива действий героев не смоделирована в самом фильме, в силу чего он лишается живого пафоса, позволяющего зрителю непосредственно пережить ценность героической жертвы. И никаким грохотом автопарка военных реквизитов «Мосфильма» невозможно заполнить эту пустоту.

В качестве второго примера из советского периода возьмем фильм «А зори здесь тихие» (1972, реж. С. Ростоцкий). Фильм ориентирован на аудиторию, для которой война — это уже история, при этом задача выстраивания исторической преемственности между военным и новыми, молодыми поколениями решена просто и эффективно. В фильм в ограниченных дозах введен параллельный ряд, показывающий современную (на момент съятия фильма) молодежь, отдыхающую в тех местах, где разыгрывались драматические события во время войны. Но именно присутствие этих молодых людей и придает событиям прошлого ту перспективу, в которой военная жертва приобретает свой понятный смысл, непосредственно увязанный с настоящим. Остается только напомнить, что эта наглядность потребовалась уже для тех людей, которых отделяет от войны совсем немного времени, причем в обществе, насквозь пропитанном военно-патриотической пропагандой, где вполне можно было рассчитывать на поголовную зрительскую фоновую компетентность относительно как самой войны, так и ее ценностных характеристик. В остаточном виде этот фон сейчас сохраняется только у поколений, социализировавшихся в советский период. Поэтому и современные фильмы, рассчитанные на его наличие, паразитируют на инерционном влиянии советской культуры. Современное же российское массовое искусство имеет дело со все более разрастающейся аудиторией, которой лучше известны перипетии истории Гарри Потера или отважных хоббитов, чем история Великой Отечественной войны.

Высказанных общих соображений и приведенных сравнений, надеемся, достаточно, чтобы читатель при случае мог самостоятельно оценить соответствующие содержательные и структурные особенности как названных, так и других современных фильмов военной тематики. В завершение мы хотели бы несколько изменить ракурс нашего рассмотрения и затронуть нашу тему в несколько

ином аспекте. Дело в том, что, несмотря на свою идеологическую беспомощность, в фильмах (практически во всех рассматриваемых телесериалах, но особенно в «Курсантах» и «Штрафбате») одна идеологическая линия прослеживается очень уверенно и стабильно. Она связана с осуждением советских органов госбезопасности. При этом в ряде эпизодов зрителю недвусмысленно дается понять, что фашисты — люди менее страшные, чем сотрудники НКВД. В современных российских фильмах о Великой Отечественной войне осуществляется, таким образом, перенос базового конфликта из внешней, военной области во внутреннюю, гражданскую.

*2005 год*

## Наш ответ Голливуду: работа над ошибками

Для российского, как и для многих других национальных кинематографов, существует эталон рыночного качества. Это Голливуд. Выход более или менее успешной отечественной прокатной картины не обходится без устоявшегося эпитета: «Это наш ответ Голливуду». Беглый осмотр одной только интернет-прессы показывает: «Ночной дозор», «Личный номер», «Турецкий гамбит» и т.д. — все это «наши ответы Голливуду».

Нельзя отрицать, что отечественная массовая киноиндустрия вновь достигла такого уровня, что, пропустив очередную блокбастер, чувствуешь себя выпавшим из контекста народной жизни. Постановочное, компьютерное и операторское мастерство также находится уже вполне на уровне средней голливудской продукции.

Более сложно обстоят дела со структурой предлагаемых фильмов, с их идеологическим посланием. Тот же «Ночной дозор» — за вычетом милых сердцу отечественных бытовых деталей — как целостное идеологически заряженное повествование не дотягивает по уровню внятности даже до второразрядных вариаций жанра. Возьмем для сравнения «Другой мир» (2003, реж. Л. Вайсман), повествующий о войне вампиров с оборотнями. Фильм примерно той же жанровой категории, что и «Ночной дозор», имеет вполне четкое послание: расизм не есть хорошо. Не ахти какой глубины мысль, но, в общем-то, и не так дурно, учитывая причудливую форму воплощения этой образцовой политкорректности. «Ночной дозор» на этом фоне — не более чем лишний голос в макбетовском завывании ведьм: «Зло есть добро, добро есть зло / Летим, вскочив на помело».



Иными словами, отдельные детали вкупе с техникой их исполнения и — что особенно важно — рекламной раскруткой копировать уже получается. И даже вполне успешно. Но на всю дистанцию киноповествования дыхания еще не хватает. А может, просто не считывается, не распознается тот уровень, который, казалось бы, должен улавливаться в первую очередь. Ибо именно он и придает Голливуду ту монолитность и эффективность, которая просачивается в сознание масс, несмотря на все сюжетно-фабульные вариации конкретных реализаций изоморфного идеологического схематизма. Рассмотрим эту проблему подробнее на примере новейшего русского боевика.

## Правила боя

Боевик — весьма сложный, оттачивавшийся на протяжении десятилетий голливудский жанр. Свои канонические формы он приобрел не менее двадцати лет тому назад. К таким каноническим шедеврам относится, в частности, «Коммандос» (1985, реж. М.Л. Лестер). Большинство последующих вариаций — эти лишь смена декораций в зависимости от текущей политической конъюнктуры. Но прежде, чем затронуть базовые элементы инвариантной схемы голливудского боевика, сделаем одно предварительное замечание. Оно касается вопроса о том, как *не* нужно понимать его структуру. Эти ложные подсказки обычно сводятся к следующему перечню: много мордобоя, немного секса, happy end. Все это, конечно, есть и в фильмах интересующего нас жанра. Но дело в том, что это поверхностная, сугубо эмоциональная пленка киноповествования, которая не имеет никакого отношения к глубинному содержанию фильмов. В эту формальную схему могут укладываться какие угодно киноповествования, включая диаметрально противоположные по своему содержанию и своей идеологии. Поэтому, кстати, также неверно считать признаком антиголивудскости отсутствие этих элементов.

Голливудский боевик — жанр, задающий социальный образец поведения. Это отнюдь не компенсаторная проекция обывателя, в акте смотрения боевика разряжающего свои агрессивные эмоции через сопереживание действиям героя. Боевик в буквальном смысле есть *инструкция, норма социального действия*. Она выражена с наибольшей ясностью в моделируемой фильмом экстремальной ситуации. В принципе, она задает и норму поведения и для рядового члена общества — но только в строго определенных условиях. Перечень этих условий совершенно четко указывается в самом боевике. Можно посвятить целый трактат анализу тех социальных теорий общества и общественного действия, которые «пакуются» Голливудом в различные киножанры<sup>1</sup>. Попытка же сугубо эстетического и технического копирования Голливуда на уровне одних только деталей, пренебрежение глубинным слоем заложенных там социальных моделей — все это чревато хотя и трудно фиксируемыми, но гипотетически весьма негативными последствиями для общества, которому предлагаются непродуманные в своей целостной структуре модели поведения.

Боевик — весьма широкое жанровое понятие. Оно включает в себя по меньшей мере три главных типа<sup>2</sup>. Во-первых, *полицейский боевик*. Герой в данном случае является простой функцией какого-то института, стоящего на службе общественного блага (это может быть сыщик, полицейский или тайны агент). В своей чистой форме предполагается, что герой является прямой манифестацией закона (если не всегда по методам ведения работы, то уж, во всяком случае, по ключевым поступкам). В частности, если ему удастся отловить убийцу своих родителей, то он не расправляется с ними сам, а передает в руки правосудия.

---

<sup>1</sup> См., в частности, новую работу Уилла Райта: *Wright W. The Wild West: The Mythical Cowboy and the Social Theory*. SAGE Publication, 2001.

<sup>2</sup> Подробнее см. «Русский экшн: структурно-социальный анализ» (в настоящем издании).

На противоположном полюсе находится *криминальный боевик*. Его главным действующим лицом является лицо хотя и криминальное, но при этом мотивированное к действию каким-то очень убедительным для зрителя образом. Обычно это человек, который потерял своих близких, несправедливо отсидел срок и т.д. В таком случае зрителю должна быть предъявлена некая сверхсильная мотивация к действию, которая, хотя и делает героя социальным маргиналом, тем не менее оставляет за ним право добиваться справедливости до самого конца и вопреки любым неблагоприятным обстоятельствам.

Наконец, третий тип боевика занимает своего рода промежуточную позицию. Герой не является здесь ни служителем закона, ни криминализированным и маргинализированным субъектом. Обычно он имеет, правда, довольно определенное прошлое, способное объяснить его выдающиеся владение боевыми искусствами, разного рода огнестрельными и прочими такими штуками (то есть он из «бывших», он может быть отстранен от работы, находится в отпуске и т.п.). Именно этот тип боевика можно считать боевиком в чистом смысле слова, поскольку как жанр он достаточно стабилен. Полицейская разновидность боевика может свободно переходить в обычный детектив, а криминальный боевик — в романтически-сентиментальный жанр («Отчаянный») и некоторые другие смежные типы жанров (например, гангстерский боевик).

Что же характерно для этого типа боевика в собственном смысле слова? Сюжет разворачивается здесь по линии: мирное status quo — его нарушение злодеями — восстановление status quo одновременно с уничтожением злодеев. Важно обратить внимание на следующие моменты всей этой ситуации в целом. Герой этого типа боевика вынужден действовать, как правило, в одиночку (или с «помощником», чью роль выполняет «обычный человек», например какая-нибудь модель «Плейбоя»). Он берет на себя функцию по восстановлению порядка, направляясь

двумя основными мотивами. Во-первых, самим фактом разрушения привычного порядка. Но эта абстрактная мотивация обычно поддержана вторым, конкретным социально-психологическим мотивом. Злодеи, нарушающие порядок, одновременно причиняют ущерб также кому-то из близких героя (например, берут в заложники его дочь или же подло убивают его друга). Для запуска действия этих двух мотивов, однако, все еще недостаточно.

В фильмах этого сюжетного типа герой действует как частное лицо, на свой страх и риск. Но такой тип поведения, вообще говоря, является довольно странным и нерациональным по той причине, что в обществе есть люди, которые профессионально должны заниматься именно этим делом — восстанавливать порядок в обществе. Поэтому разворачивание действий героя становится возможным только после того, как зритель уяснил: функция соответствующих органов в данном случае дала сбой. Этот сбой может происходить в силу их удаленности (захват корабля или самолета заложниками), в силу катастрофической нехватки времени (до «времени Ч», после которого планы злодеев уже необратимы, остается слишком мало времени), в силу коррумпированности какого-то представителя соответствующих органов и т.д.

Иными словами, герой будет действовать только в том случае, если все другие более нормальные и социально допустимые выходы из сложившейся ситуации исчерпаны и он оказывается в безвыходной ситуации. Только в таком случае он может взять на себя социальную функцию восстановления порядка на свой собственный страх и риск. Он может действовать даже вопреки закону, оказывая сопротивление представителям власти, грабя магазины с вооружением и т.д., и т.п., — но только в силу того, что другой сценарий действия полностью исключен в силу бюрократической неповоротливости силовых структур и т.д. Помощник героя, который может первоначально принять его за бандита или сумасшедшего, раскрыв для себя в конце концов мотивы действий героя, своим участием и

помощью как бы дает санкцию на акцию героя от лица общества.

Подытоживая, можно сказать, что боевик в собственном смысле слова предлагает модель социального поведения на тот случай, если возникает угроза обществу, а все рутинно-процедурные способы ликвидации этой угрозы исчерпаны или же неэффективны. Это, так сказать, запасной выход для общества на случай сбоя государственной силовой машины. Такая модель поведения сохраняет свою значимость даже в том случае, если речь идет о поведении рядового гражданина (то есть зрителя) в менее экзотической ситуации. Реальную социальную и криминологическую проблему, которая скрывается именно за такой направленностью американских боевиков, расшифровывают в специальных работах западные криминологи. По всей видимости, она типична для обществ с высокоформализованной судебной и уголовно-процессуальной системой: «Профессиональная криминология в большинстве своих разновидностей может негативно влиять на социальный климат, необходимый для эффективного контроля над преступностью, поскольку она различными способами способствует профессионализации, систематизации, академизации правосудия и его отделению от общества. В той степени, в которой общество верит, что “эксперты” способны предложить научное решение проблемы преступности, существует и опасность того, что граждане перестанут беспокоиться о своих обязательствах и забудут о том, что возможности по предотвращению преступлений по большей части находятся в их руках. Так, если я стал свидетелем преступления или узнал о том, что мой сосед нарушает закон, я, согласно этой точке зрения, не должен лезть не в свое дело, потому что есть профессионалы, которых мы называем полицией и которые по долгу службы обязаны решать эти проблемы»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *Брейтуэйт Дж.* Преступление, стыд и воссоединение. М.: Центр «Судебно-правовая реформа», 2002. С. 24.

Иными словами, боевик рассматриваемого нами типа является ответом на реальные социальные проблемы современного общества, предлагая вполне действенную модель поведения, позволяющую эти проблемы разрешать. Классический боевик — это не пропаганда мордобоя и насилия. По своему идеологическому посланию это весьма консервативная и морализаторская вещь. Он не побуждает рядового гражданина ни к каким самовольным действиям до тех пор, пока тот не будет совершенно уверен в том, что 1) действительно имеет место нарушение существующего порядка, 2) его совесть дает самые ясные и недвусмысленные указания по поводу характера этих нарушений, 3) вмешательство специально предназначенных для разрешения таких ситуаций структур исключено в силу независящих от него обстоятельств.

## Российских номер: меж двух стульев

Освоив в общих чертах социальный код голливудского боевика, рассмотрим теперь, каким образом выстраивается современный российский боевик. Ограничимся одним фильмом — «Личный номер» (2004, реж. Е. Лаврентьев), как наиболее фактурным и по декорациям приближенным к голливудским прототипам. Кстати сказать, и по субъективному убеждению создателей фильма «фильм создан по всем канонам голливудского кинематографа» (фраза прошла во многих информационных сообщениях о фильме). Посмотрим, насколько это соответствует действительности.

Сразу можно отметить, что фильм по фабуле нехарактерно сложен для голливудского канона: главное действующее лицо — майор ФСБ Смолин — входит в него сразу в нескольких ролях — и как жертва пыток и шантажа террористов, пытающихся сделать из него орудие своих коварных замыслов, и как герой, выполняющий функцию восстановления порядка, нарушенного террористами.

Происходит избыточное наложение совпадений, которые, конечно, в кино не возбраняются (и даже являются неизбежными для «предустановленной гармонии» киноповествования), но в чрезмерных количествах лишают фильм правдоподобия, аналогия реальности работает очень слабо. Иначе говоря, фильм не выдерживает меру простоты.

При этом на уровне элементов структуры фильм очень точно воспроизводит целый ряд необходимых ходов голливудского боевика в собственном смысле слова. Особо следует отметить наложение общей угрозы обществу, исходящей от террористов, и угрозы, направленной против ближайших родственников героя (его дочь взята в заложники). Впрочем, уже «Антикиллер-2» рефлексивно воспроизвел этот канонический элемент классического боевика (хотя и в весьма грубой форме).

На уровне некоторых устоявшихся технических деталей также имеет место точное копирование. В частности, герою в боевике обычно противостоит антигерой, с которым у героя есть некие личные счеты из «прошлой» жизни (это может быть его завистливый ученик, пытающийся насилием и шантажом компенсировать воспоминания о превосходстве героя, и т.п.). В нашем случае герой также имеет личные счеты с антигероем (именно последний пытал и шантажировал его в чеченском плену). Однако в структуре фильма как целого здесь есть и явный просчет. Дело в том, что прямое включение этой предыстории в сам фильм лишает героев глубинной исторической перспективы, которая в прототипе обычно строится только на намеках. Указанная фабульная избыточность приводит, таким образом, к эффекту, обратному желаемому: вместо глубокой, теряющейся в смутном прошлом судьбы героя возникает довольно плоская история. Именно за счет избыточной подробности и, так сказать, протокольности показываемой истории.

Однако наиболее серьезный структурный прокол связан в фильме с третьим из указанных выше элементов классического боевика: герой действует только в том случае, если никто другой (по умолчанию это силовые структуры государства) выполнить его миссию больше не может. С одной стороны, майор, находящийся в розыске и скрываемый доверяющим ему начальником, приобретает частный статус, необходимый для героя классического боевика. Но далее начинается совершенная фантазмагория. Шантажируемый захваченной в заложники дочкой, он на свой страх и риск, не предприняв никаких попыток к совершению «нормальных» шагов, тайно проникает в захваченный террористами цирк (тем самым немотивированно ставя под угрозу жизнь всех прочих детей). Когда он благополучно справляется с этой миссией, он выступает еще и в роли преследователя вырвавшейся из цирка части террористов<sup>4</sup>. Совершенно непонятно, каким образом человек, находящийся в розыске и нарушивший режим проведения спецоперации, выходит из штаба по проведению спецоперации и тут же «ловит» (буквально, то есть как тачку в вечерней Москве) вертолет, необходимый для реализации дальнейшей фантазии авторов фильма. Но отсутствие правдоподобности здесь еще полбеды.

Основная проблема состоит в том, что фильм построен так, что герой вообще не действует в ситуации сбоя функционирования силовой системы. Эта система — в лице спецподразделений и ФСБ — действует безупречно, без всяких сбоев. Но это принципиальный момент: или вы делаете фильм о доблестных силовиках, или боевик. Фильм, в котором «и волки сыты, и овцы целы», — это

---

<sup>4</sup> В рассматриваемом фильме фигура врага является крайне смутной и запутанной (до конца так и не ясно, кто им является). По возрастанию степени опасности иерархию «врагов» России в фильме можно упорядочить примерно так: чеченские боевики — опальный олигарх — арабская террористическая группировка — какие-то «заокеанские» (по отношению к арабам) друзья.



не боевик, а ведомственный продукт, которому придали форму, в чем-то похожую на боевик. Поэтому для продуцирования дальнейших, более совершенных «наших ответов Голливуду» с этим вопросом придется в какую-то сторону определяться. С точки зрения американского кано́на это опасная ошибка, поскольку в данном случае задается модель немотивированного поведения индивида в ситуации, когда для этого нет достаточных оснований.

Наконец, обратим внимание еще на одну мелкую деталь. Мы уже упоминали, что в классическом боевике обычно присутствует фигура «помощника». В «Личном номере» она тоже есть. Ее выполняет западная журналистка. С одной стороны, все вроде бы как нужно: представительница СМИ в роли помощника довольно обычна в голливудском боевике. Но вот иностранная журналистка — это уже нонсенс. Дело в том, что помощник, кроме того что он оказывает разные услуги герою по ходу дела, играет еще и важную легитимирующую функцию: это посланник общества, которое в лице помощника санкционирует действия героя. Герой получает символическое подтверждение своих полномочий на действие не со стороны уполномоченных органов, а со стороны тех, кто сам имеет право уполномочить органы, — от репрезентанта «гражданского общества», а именно от гражданина/гражданки своего собственного государства. Этот тонкий момент был полностью упущен в рассматриваемом фильме: такую легитимацию нашему герою гражданин другого государства просто не вправе дать.

*2005 год*

# Спартанцы, пираты и актуальная американская идеология

Российская власть в последнее время нешуточно озабочена проблемой национальной идеологии. И славно, но есть некоторые затруднения. Содержание идеологии неясно, равно как и эффективная технология ее распространения. В этой ситуации, пожалуй, нелишне обратить свой взор на удачные образцы идеологической политики. К таковым, безусловно, относится самый масштабный и массовый идеологический проект современности, называющийся «Голливуд». Этот проект является американской версией реализации давно ставшего трюизмом высказывания Ленина: кино — самое важное из искусств.

Советская власть, кстати сказать, к этому высказыванию поначалу отнеслась серьезно и прилагала немало усилий для того, чтобы этим искусством воспользоваться. Голливуд, конечно, явление вторичное по отношению к раннему советскому кинематографу и идеологическим шедеврам сталинской эпохи. Однако впоследствии произошла странная метаморфоза: американцы, никогда не брезгающие поучиться у кого угодно (лишь бы толк был), поставили производство киноидеологии на поток, тогда как советское кино (это в идеологическом-то на первый взгляд государстве) все более становилось мелкобуржуазной сентиментально-психологической тянучкой.

В настоящее время стало привычно любой скольконибудь кассовый фильм, выпущенный в России, оглашать как долгожданное рождение «нашего Голливуда». К сожалению, все это самообольщение, годное разве что для потехи собственного самолюбия. Во-первых, нынешние российские кинотворцы научились заимствовать в луч-

шем случае только внешние трюки, но совершенно не способны продумать и убедительно сконструировать идеологическое послание. Отчего все претенденты на эту роль страдают какой-то странной межеумочностью. Во-вторых, очевидно чисто техническое отставание: Голливуд живет уже просто в другой технологической эпохе производства кино. Поэтому более или менее удачное отечественное кино (вроде «Острова» или «Возвращения») вынуждено обходиться дешевыми средствами постановочной туманности в духе операторских решений А. Тарковского.

Принципиальное достоинство любой идеологии — ее эластичность, способность реализоваться на любом материале. Именно этого недоставало советскому агитпропу, что не в последнюю очередь и обрекло его на неизбежную потерю эффективности и культурный проигрыш, который сделал неизбежным и скоротечное политическое поражение. Голливуд, напротив, прекрасно справляется с задачей трансляции ценностей фактически любыми способами и на любом культурно-специфическом материале. Для примера рассмотрим два недавних крупных голливудских проекта: «300 спартанцев» и третью часть «Пиратов Карибского моря». На первый взгляд между ними нет ничего общего: «Спартанцы» — это манифест крайних консерваторов, причем на злободневную для США политическую тему; «Пираты», напротив, стандартный мультикультуралистский продукт. Однако стоит присмотреться, как сразу же обнаружим одну и ту же схему построения и практически идентичное идеологическое послание.

Вопрос, с которого начинается всякий идеологический кинопроект, — это выбор сюжета для экранизации. И уже в этом стратегическом вопросе видна дальновидность и изобретательность Голливуда. Прием, который использует американская киноиндустрия (и до которого так и не додумались наши идеологи от кино — даже в советский период), можно обозначить как «приватизацию культурных символов». История набита никому не при-

надлежащими сокровищами, которые могут быть всегда присвоены по принципу «кто смел, тот и съел». Экономический резон ясен: почему бы не использовать для идеологической проработки (и идеологически заостренной интерпретации) символы, которые всем известны, не растрачивая силы на то, чтобы ввести зрителя в курс каких-то малопонятных сюжетов? Легенда о 300 спартанцах и есть такой дармовой и весьма ценный символ. Его использовали часто, но американцев это нимало не смущает. Еще бы, ведь эта легенда — ключевой культурный символ для цивилизации, соотносящей себя с классической Античностью. Смысл этого символа сводится к следующему: свободные люди всегда одержат верх над превосходящей их толпой рабов. Фильм «300 спартанцев» ставит этот мощный символ в работу по пропаганде вполне конкретных американских норм и ценностей. Более того, превращает его буквально в актуальную политинформацию по вопросам внешней и внутренней политики США: война в Ираке, затруднения Буша в связи с противодействием демократического конгресса, консервативные семейные ценности, консервативная же негативная оценка мультикультурализма и целый букет других нюансов упакованы в историю, к которой американская культура, заметим, имеет весьма отдаленное отношение. Ключевым термином при этом является понятие «свобода», о которой нам в течение фильма под разными предлогами напоминают множество раз. Свободные люди сражаются против рабской (тоталитарной и т.п.) тьмы, пришедшей с Востока. Цепь ассоциаций, надеюсь, далее понятна: приватизировав универсальный культурно-цивилизационный символ, США позиционируют себя как прямых восприемников античных ценностей, как подлинный центр Европы, сражающийся на ее переднем фронте. К этому остается только добавить вопрос: почему Россия, историческая восприемница Византии — этого выдающегося прибежища христианизированной античной культуры, стесняется использо-

вать символы, на которые она более вправе притязать, чем американское иммигрантское общество на классическую европейскую древность? Почему не воспользоваться прекрасно сохранившейся римской дорогой, вместо того чтобы месить грязь на самобытной тропинке?

Взглянем с этой же точки зрения на «Пиратов Карибского моря». Здесь приватизация распространяется уже не столько на историю, сколько на культуру детства, память о котором является драгоценным сокровищем любого взрослого. Кто же из нас в детстве не играл в пиратов или хотя бы не зачитывался приключениями какого-нибудь капитана Блада? Так почему же не воспользоваться этим универсальным культурным символом? И так появляются «Пираты Карибского моря», получившие в обработке голливудских мастеров нужную идеологическую направленность. Русской же культуре в лучшем случае остается довольствоваться самобытно-национальными культурными символами писателя Лукьяненко.

«300 спартанцев» и «Пираты Карибского моря» могут показаться идеологически противоположными фильмами. Спартанцы являются носителями крайне консервативной идеологии — вплоть до заходов в расовую евгенику. В особенности же резко фильм обрушивается на принципы так называемого мультикультурализма. Именно на эту тему идет диалог между самим спартанским царем Леонидом и Ксерксом (Леонид стоит на фоне груды убитых персов).

*Ксеркс: А ведь мы могли бы обогатить друг друга культурой, которой обладают наши народы.*

*Леонид (кивая назад): Мы сегодня все утро обогащали твой народ своей культурой.*

Полной противоположностью этому торжеству неполиткорректности выглядят «Пираты»: скопище экзотических пиратских баронов со всех уголков планеты против холодной рациональности Ост-Индской компании. Полное торжество культурного разнообразия и даже анар-

хии, восставшей против «делового расчета» лорда Беккета. Однако прислушаемся к ключевому монологу Элизабет, ведущей пиратов на решающий бой с армадой лорда Беккета:

«Пираты ждут, что мы на “Черной жемчужине” поведем их за собой. И что они увидят? Жалкую посудину с перепуганными крысами или свободных людей и свободу?! А враг увидит вспышки наших залпов, увидит блеск наших клинков и наконец поймет, на что мы способны. Мы обречем ее трудом и потом, силой, данной нам, сердец отвагой. Господа, поднять флаг!»

Таким образом, и здесь, как и в «300 спартанцев», ключевое идеологическое послание — это «свобода». Единственное отличие от «Спартанцев» заключается лишь в упаковке: одна строго консервативная, вторая, напротив, до предела экзотическая и мультикультуралистская. Если в «Спартанцах» врагом выступает рабская (читай: тоталитарная) тьма с Востока, то в «Пиратах» — авторитарная власть холодного расчета. На первый взгляд может показаться, что речь идет о Рах Britannica и сугубо американских разборках с британским имперским прошлым. Но если присмотреться поближе, нетрудно заметить, что речь идет о недвусмысленном и быстром ответе на новейший стиль именно российской политики. Начнем с первой сцены: казнь людей, сопровождающаяся зачитыванием приказа о введении чрезвычайного положения. Это, безусловно, указание на российскую «управляемую» (или «суверенную») демократию. Но самое главное в том, что «Пираты» в лице политики лорда Беккета обыгрывают именно российский стиль «деловых отношений»: это же мы перекрываем газ и вводим запреты на импорт отдельных продуктов по принципу «ничего личного, только бизнес». «Пираты» же недвусмысленно сигнализируют: кроме бизнеса есть еще и неформальная солидарность, которая в конечном счете выигрывает. Три главных героя — капитан Джек Воробей, младший Тернер и Элизабет — со-

лидарны вопреки всем расхождениям и резонам, часто доходящим до прямого конфликта между ними. Однако, когда речь заходит о принципиальном, все эти разногласия отодвигаются в сторону — но именно на эту силу и не может опереться «деловой расчет» Ост-Индской компании, в которой без труда угадывается крупный российский энергетический бизнес. Таким образом, «Пираты» — это идеологический комментарий США относительно ситуации в Европе, тогда как «Спартанцы» — комментарий по поводу внутренней и внешней политики собственно США.

Интересны две вещи. Во-первых, когда наши творческие работники кино, среди которых есть и такие, кои на внутреннем российском рынке позиционируют себя еще и как крупных государственных идеологов, распознают это идеологическое послание Голливуда? И, во-вторых, сподобятся ли когда-нибудь на него ответить?

*2007 год*

# Гроб, юнихорн и черный пудель: ключевые символы русского кино-2007

Одна из базовых тенденций любого современного общества заключается в его нарастающей дифференциации. Этот процесс ведет к распаду социальной ткани общества, аномии и прочим издержкам современного капитализма. В той или иной мере его компенсируют появление новых форм интеграции, интенсивность и развитость коммуникации. Не снимая проблему полностью, эти компенсаторные формы по меньшей мере смягчают последствия взрывного роста различий и дифференциаций. В России данная тенденция не просто проявляется: совпав с процессом ломки всех мыслимых отношений при переходе от советской к постсоветской системе, она приобрела характер настоящей цивилизационной катастрофы.

Таким образом, если и можно сформулировать общую повестку дня для современного российского общества в целом, то ее можно сформулировать кратко: восстановление социума. В принципе наше общество должно на практике решить основную проблему, которая лежит в основе современной социальной теории: как возможен социальный порядок? И при этом решить в ситуации, которая является исторически беспрецедентной по своей уникальности и драматичности. Ведь в создании этого порядка нет никакой возможности опереться на традицию (перемолотую в пыль советской «модернизацией»), на социальные ресурсы доверия (откуда бы им взяться?) или на «общность исторической судьбы» (поле русской истории является предметом наиболее ожесточенных идеологических столкновений). Все эти испытанные ин-



струменты, конечно, фигурируют в актуальных дискуссиях. К сожалению, на фоне реального исторического наследия нашего общества все эти проекты в основной своей части производят впечатление намного более залихватского авангарда, чем любой заморский «постмодернизм».

Один из элементов этой задачи составляет интеграционный символизм. То есть задача формирования набора символов и образов, которые эмоционально и оценочно могут консолидировать общество. В таких символах закрепляются исторические ценности, по их поводу в обществе существует базовый консенсус, находящийся по ту сторону возможных разногласий. Кроме того, эти символы позволяют четко проводить границу «свои—чужие».

Проблема символической интеграции кажется на первый взгляд эфемерной и вторичной. Но в действительности именно символическая интеграция образует необходимое условие, без которого никакие другие интеграционные процессы не могут реализоваться. Именно символы эмоционально формируют целостность общества, и без этой эмоциональной составляющей в современном глобальном мире трудно представить себе существование такой локальной и отдельной общности, как государство. Социальный консенсус по поводу базовых символов конституирует политическое единство нации, на основе которого уже становится возможным разнообразие конфликтующих политических, идеологических и прочих позиций, не угрожающее жизнеспособности общества как такового. Если такое базовое согласие отсутствует, то любой конфликт вызывает страх фатальной для страны дезинтеграции. Возникает дефицит исторической идентичности, что влечет за собой переживание полной онтологической незащищенности. Отсюда же и беспричинный социальный алармизм, социальный пессимизм и прочие негативные социально-психологические эффекты.

Символическая интеграция является многоуровневым феноменом — она простирается от государственных сим-

волов и атрибутов до мира образов детских сказок. Но, безусловно, важнейшим элементом этого комплекса на протяжении последних 100 лет было и остается кино. Причины этого объяснять здесь не место. А вот со словами Глеба Павловского о том, что советский проект провалился потому, что СССР не смог создать своего Голливуда, согласиться можно. Но это меткое суждение мы все же позволим себе уточнить. В СССР свой Голливуд, конечно, был. Более того, американцы учились как на художественных, так и на идеологических образцах раннего советского кино: даже Квентин Тарантино, довольно «альтернативный» для голливудского идеологического мейнстрима режиссер, числит в своих учителях Сергея Эйзенштейна. Современный Голливуд более изощрен в техническом плане, но его символично-идеологическая составляющая отсылает именно к образцам раннего советского и сталинского кинематографа. Однако ситуация начала меняться на противоположную после «оттепели» шестидесятых: Голливуд становился все более идеологически отточенным оружием, тогда как отечественное кино устремилось по другим — сперва подспудным, а потом все более явственным — направлениям. Кино стало более разнообразным в жанровом отношении, но если попытаться выделить главные (не обязательно в количественном отношении) тенденции позднего советского кинематографа, то получатся две: 1) туманно-глубокомысленный аллегоризм; 2) психологизм (погружение в межличностные отношения). Обе эти тенденции представляли собой, безусловно, протестную реакцию на железную шинель сталинской эпохи. Первая была формой завуалированного идеологического протеста, вторая — компенсацией (в сфере искусства) отсутствия приватной сферы в советском обществе как таковом. Социально-критическое кино, возникшее на гребне перестройки (например, «Асса»), было обречено на фиаско: критика реальностью оказалась намного мощнее и выразительнее критики посредством киноискусства. Кино

не поспевает за столь скоротечными социальными изменениями.

В последние годы российское кино вошло в новую фазу, которую можно назвать фазой «восстановления». И в первую очередь это относится к восстановлению идеологической функции кинематографа. Здесь, казалось бы, и есть самое место для того, чтобы подумать над символами, способными интегрировать разорванное российское общество, — ведь если обществу сейчас и нужна идеология, то в первую очередь именно такая, основанная на базовых символах интеграции. Не будем углубляться в предысторию этих экспериментов — резюмируем, как поработала творческая мысль наших кинематографистов в этом году.

Начнем с фильма, стоящего несколько особняком: «Груз 200» Алексея Балабанова, стилизованный под «реальные события» позднесоветского периода. Казалось бы, изображаемая в фильме история никак не вяжется с нашей темой. О какой социальной интеграции может идти речь, когда зрителю показан мир, являющийся предельным случаем социальной аномии, мир, который, вообще говоря, нельзя себе помыслить? (Именно помыслить, а не нарисовать.) В нем нет ни одной социальной скрепы, которая бы удерживала его от немедленного социального самоуничтожения. Однако все не так просто. Ведь Балабанов попытался смоделировать символ, который также претендует на то, чтобы выполнять функцию интеграции и солидарности. Только это символ со знаком «минус»: вот то, к чему мы не должны хотеть возвращаться (гроб, труп, алкаш, изнасилованная девушка, безумный мент с простреленной грудью). В это самое «не должны» режиссер и инвестировал все свое художественное мастерство. Но произошла странная метаморфоза: из картины, построенной на основании кода натуралистического реализма, фильм превратился в аллегорию. И этот аллегорический характер картины возвращает нас — хотя в данном случае

и в новом качестве — к традиции Тарковского. Это, заметим, не первый прецедент возрождения позднесоветской тенденции — уже были, извиняюсь за невольный каламбур, и «Возвращение», и «Остров». Просто Балабанов работает в другом ценностном регистре. Но как бы мы ни относились к мессиджу создателей «Груза 200», очевидно, что на негативной идентичности далеко не уедешь: туда не хотим, а куда хотим-то? Да и на роль негативного интеграционного символа фильм, конечно, не годится. Он лишь воспроизводит и, напоминая, закрепляет один из без того очевидный раскол, существующий в обществе: раскол по линии отношения к позднесоветскому прошлому. У меня лично другие воспоминания об этом времени. Что поделать, как выражался классик: «Сердце в будущем живет, / Настоящее уныло, / Все мгновенно, все пройдет; / Что пройдет, то будет мило». Фильм рассчитан, конечно, в первую очередь на молодое поколение, у которого нет на этот счет никакой собственной исторической памяти.

Линию исторических кинолент продолжает проект Владимира Хотиненко «1612 год. Хроники Смутного времени». Проблема, что называется, давно политически назрела: 4 ноября — День народного единства. Приурочен к каким-то преданьям старины глубокой. Народ, конечно, ничего не понимает. Историки удивляются выбору даты. Разные группы русских — и не только — националистов (между которыми, впрочем, также нет никакого единства) пытаются этим обстоятельством воспользоваться, праздник приватизировать. Нехорошо получается: ксенофобия какая-то, а не единство.

Заказчиком фильма является студия Никиты Михалкова. Лента масштабная, с батальными компьютерными сценами. Политкорректная донельзя. Главные герои: русский, татарин, высокая европейская культура в лице наемника-«гишпанца». Полякам, понятно, досталось. Католики неоднозначные (складывается впечатление, впрочем, что

большинство католиков — это поляки). Вроде и гады, а с другой стороны, и бороду отпустить могут. Наконец, старец-столпник и... юнихорн (единорог по-нашему). С мнением и аргументами самого режиссера насчет этих и других нюансов можно ознакомиться в одном из номеров «Политического журнала» (№ 33/176 от 17.11.2007). С одной стороны, позиция автора такова (даже вынесена в название интервью): «Буквальной исторической правды не существует». Золотые слова для кинорежиссера, который берется за символические эпизоды русской истории. Правильно, у такого рода «исторических фильмов» совсем другая функция. Чтобы убеждать, они должны быть правдоподобными в том смысле, чтобы зритель осознавал само наличие исторической дистанции. Но в первую очередь, если такие фильмы претендуют на то, чтобы выражать национальные символы, они должны быть убедительными для массового зрителя. Основываться на его узенькой и заштампованной разными мифами эрудиции. А если надо что посложнее — доходчиво зрителю объяснять и разъяснять, что к чему и почему. Но вот такой парадокс: Владимир Хотиненко на буквальной исторической правде как бы не настаивает (да это и невооруженным глазом видно). Но почему-то запускает в виде основного символа этого самого юнихорна (единорога, напомню, по-нашему). Там много о чем поговорить можно, но задержимся на этом «юнироге». Оказывается, по ходу подготовки фильма режиссер сделал немаловажное историческое открытие, решил его, видимо, представить на суд общественности, а заодно и восстановить историческую справедливость: «Вообще единорог попал в фильм по моей инициативе. И я горд тем, что мне удалось вернуть единорога на историческую Родину. Потому что все свято уверены: единорог — это западный образ, западный символ, западная аллегория. Такой западный персонаж с гобелена. Я, грешным делом, тоже в это верил, пока вплотную не стал изучать проблему. Оказалось, что он наш, родной, российский персонаж.

На троне Ивана Грозного был изображен единорог. Иван Грозный купил рог единорога за 10 тысяч золотом».

И тут у меня, честно говоря, наступает когнитивное расстройство. Допустим, В. Хотиненко познал отечественную историю в сто тысяч раз лучше любого киноcritика. Может быть, даже в сто раз лучше любого историка. И имеет полное право сказать: «Я изучил очень много материалов, уж побольше моих оппонентов». Только вот почему он эти научные открытия, пока что не достигшие ни умов оппонентов, ни умов, говоря осторожно, некоторой части массовых зрителей, решил изложить таким оригинальным способом, а не посредством публикации, например, в журнале «Вопросы истории»? Зачем превращать его в главный символ фильма, понимать я отказываюсь совершенно. Или надо было сажать туда какого-нибудь старца, который хотя бы ввел зрителя в курс дела, нарисовал этому «юнирогу» какую-нибудь родословную от Сивки-Бурки или Конька-Горбунка. Вероятно, в русской истории и фольклоре еще и не таких персонажей встретить можно. Юдзиллу или Кинг-Конга, например. Так что же, их вот так сразу и делать символами российского праздника «День национального единства»? Короче говоря, может, это и идет вразрез с замыслами авторов фильма, но если резюмировать представленный там символический ряд, то получится вот что: мы тоже хоббиты, как и все прочие приличные европейцы, только вот поляки — гады. Видимо, после урегулирования отношений с польским мясом и польским вето на переговорах с ЕС придется фильм переснимать. Остается только добавить, что личная история, положенная в основу повествования и определяющая логику действия главного героя фильма, является воспроизведением позднесоветского психологизма и, кстати, производит впечатление наибольшей социальной недоверности.

Наконец, еще один проект года: фильм «12» Никиты Михалкова. Наш ответ Чемберлену, то есть ихнему право-

судию, олицетворенному в старом американском фильме «Двенадцать разгневанных мужчин». Ну да не до них нам, пусть загнивают в своей казуистике, лишенной «личного начала». У нас, само собой, только на этом начале все и держится. Но прежде всего фильм интересен именно в связи с нашей темой, темой коммуникативной интеграции двенадцати мужчин, решающих вопрос о судьбе чеченского мальчика. Состоялся ли этот эксперимент, моделирующий в масштабе школьного спортзала, где заседают присяжные, ту проблему, которую нужно решить в масштабе всей страны? Ответ, как всегда у Н. Михалкова, двусмысленный. В последних сценах кажется, что чаемое сообщество состоялось. Для этого, правда, каждому из его членов пришлось мобилизовать все свои ресурсы воспоминаний, чтобы обнаружить какую-то человеческую черту, способную отозваться на судьбу никому не нужного мальчика. В частности, наиболее упорному из присяжных — таксисту — пришлось пройти через терапевтическую процедуру, исцелившую его от недуга ксенофобии и комплекса отца-садиста (в американском прототипе, кстати, эти две роли разведены — уж слишком тяжелые случаи). Но сообщество просуществовало не больше нескольких минут. Режиссер, сыгравший роль офицера-пенсионера, полагает, что все это впустую, «потрепались и разошлись». Решить проблему могут лишь «профессионалы», а не эти пустомели, занятые своими частными делами. Сообщество распадается, все разъезжаются, дальше должен действовать уже «профессионал». Вывод: общество не значит ничего, решить проблему способен только лидер, которому ничего ни с кем обсуждать не нужно. Ему и так все понятно — с самого начала и без всяких там соплей. Судьбу мальчика может устроить лишь голубоглазый герой-офицер, обладающий досугом, чтобы рисовать акварельки.

Правда, есть и другой взгляд на проблему служилых людей с досугом. В конце ноября ее озвучил в своем скандальном интервью глава ФПГ «Финансгрупп» Олег Шварц-

ман: «Это же реальная проблема: шестьсот тысяч человек, которые ни х... не делают и ищут, где бы денег заработать. Это очень большая угроза. Угроза безопасности, стабильности общества» (Коммерсант. № 221(3797) от 30.11.2007). Даже и не знаешь теперь, кому верить.

Наконец, что касается символического ряда. Есть икона, есть птичка-воробушек, есть горящее пианино, цитаты из несуществующего автора «Б. Тосья». Много чего есть. Вопрос на внимание: а какой символ самый частотный? Ответ: черная собака, которая смутно появляется в фильме в конце каждой врезки, повествующей о детстве чеченского мальчика. В последнем кадре она обнаруживается со всей отчетливостью: это черный пудель, который тащит в зубах оторванную человеческую руку с перстнем на мизинце. На интернет-форумах уже сломали голову: что сие значит? Из чего можно заключить, что уровень образования интернет-кинолюбителей оставляет желать лучшего. А ведь этот пес у нас тут давно шмыгает. На Патриарших — в «Мастере и Маргарите». Еще раньше в поэме «Двенадцать» Блока (в фильм прибежал, очевидно, именно оттуда). В «12» — это символ старого, буржуазного мира. Известно, однако, из дневников Блока, что его «пес» — это черный пудель, который является в самом начале «Фауста» Гете. Именно в таком виде и является Фаусту Мефистофель. То есть Сатана или, по-нашему, черт. Что имел в виду Н. Михалков, завершая фильм образом нечистой силы, мчащейся навстречу озадаченному зрителю с наследием чеченской войны и атрибутом криминала 1990-х в зубах? Не хотелось бы завершать наш обзор новейшего российского символизма столь мрачным образом. Напомним классическую русскую последовательность символов, обещающих нам все же некую надежду на будущее:

Так идут державным шагом,  
Позади — голодный пес,  
Впереди — с кровавым флагом,



И за выюгой невидим,  
И от пули невредим,  
Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз —  
Впереди — Иисус Христос.

*2007 год*

## Прощай, оружие?

Доступность оружия находится в фокусе двух американских лент 2007 года — «Пристрели их» (Shoot'em Up) и «Стрелок» (Shooter). Проблема для США неуывдаемая, время от времени подогреваемая массовыми бойнями ополоумевших студентов. Голливуд, отвлекаясь на злобу дня, продолжает осмыслять различные стороны этой проблемы, выдвигая аргументы «за» и «против».

Фильмы выполнены в разных жанрах. «Стрелок» — пафосная лента, построенная на апологетике долга и патриотизма. «Пристрели их» — ироничная картина, своеобразная пародия на ленты о Джеймсе Бонде. Главный герой здесь — вовсе не респектабельный секретный агент, а бомжеватого вида бывший спецназовец, действующий в антураже не фешенебельных отелей, а помоек городского дна. Запредельное умение обращаться с оружием вкупе с неизменной морковкой, которую грызет герой, а также картинно-гениальный злодей — все это выполнено вполне в традиции Бонда. Женская линия, представленная Моникой Беллуччи, столь же замечательно пародийна. Но в целом фильм не чужд мотивам семейных ценностей и в этом отношении — несмотря на «аморальную» упаковку — более консервативен, чем фильмы о Бонде. Главный герой, несмотря на свой бомжеватый вид, обладает, кроме того, прямо-таки аристократической чувствительностью. Правда, умения держать себя в руках ему недостает, так что реакция получается несколько нервной. Он не переносит хамов-водителей, чавканье, длинных причесок и «хвостов» у сорокалетних мужиков, нелепых серег в ушах.

Оба фильма имеют серьезную критическую подоплеку. И в «Стрелке», и в «Пристрели их» в числе главных героев выведены сенаторы США (когда, интересно, в Рос-

сии снимут фильм о сенаторе-негодяе?). В «Стрелке» сенатор, нарушая все возможные права граждан США, покрывает военные преступления американских солдат в Эфиопии, опираясь на поддержку спецслужб. В «Пристрели их» сенатор (кандидат в президенты), выступающий поначалу против свободной продажи оружия, содержит целый инкубатор рожениц, которые должны обеспечить его больной организм медицинским биоматериалом. Банда оружейного магната стремится уничтожить этот инкубатор, но затем заключает договор с сенатором — младенец в обмен на сговорчивую позицию по оружейному вопросу (так что герой в конце концов оказывается один на один сразу с двумя бандами негодяев).

Примечательно, что в обоих фильмах герои в конце концов пристреливают сенаторов (опять: возможен ли в России такой фильм в принципе?). Почему столь крайние и неполиткорректные меры? Проблема ношения оружия в обоих фильмах вписана в более сложный и серьезный контекст. А именно: гражданин в современном мире оказывается один на один с такими организованными силами политического и экономического характера, по отношению к которым он совершенно бессилен, равно как и бессильны здесь механизмы правосудия. Даже федеральный судья США (фигура, обладающая в американском обществе высшим авторитетом) не может ничего с этим поделать, несмотря на очевидность предъявленных доказательств («Стрелок»). Противопоставив этой системе свою мораль («Пристрели их») или свою гражданскую и патриотическую позицию («Стрелок»), герой в каждом из фильмов решает проблему с помощью оружия, поддерживая, вполне по голливудским канонам, у зрителя некую надежду на ее разрешимость. И все же идеологическая установка по поводу ношения оружия в двух этих фильмах различна.

«Стрелок» — это послание, выдержанное в консервативном духе провинциальной Америки. Оружие — после-

днее прибежище гражданина, который не верит ни своему федеральному правительству, ни прочим представителям власти. Если запретить оружие, гражданин останется один на один с системой, он станет беспомощным и бессильным перед лицом сил, превосходящих его в организации. Оружие — последняя возможность для гражданина обеспечить свои права, отстоять свои ценности.

Герой «Пристрелили их», напротив, является принципиальным противником ношения оружия (предпочитая ему свою неизменную морковку, «полезную для зрения»). Для этого есть основания — он сам раньше держал магазин оружия, но человек, купивший у него ствол, затем устроил бойню в кафе, убив его жену и ребенка. Ключевая фраза героя в фильме: «Знаешь, что я ненавижу? Я ненавижу сопляков с пушкой в руке». Но при этом герой с этим самым оружием умеет обращаться виртуозно, правда, в его руки оно попадает исключительно благодаря этим самым «соплякам с пушкой в руке». Таким образом, несмотря на чудовищную, даже по пародийным меркам, плотность палбы в фильме, из которой герой всегда выходит совершенно невредимым, фильм направлен против ношения оружия. Застрелив оружейного магната, герой замечает: «Правда, ношение оружия — это здорово?» — отвечая тем самым на звучавшую ранее речь этого самого магната об Америке как свободной стране, где каждый свободен постольку, поскольку он может носить оружие.

Таким образом, последние голливудские ленты об оружии представляют собой пространство общественно-политической дискуссии по этой проблеме, в которой отдельные фильмы представляют позиции как «за», так и «против». В соответствии со стандартом американского гражданского кинематографа и в том, и в другом случае ключевой фигурой оказывается индивид, отстаивающий свои моральные и гражданские ценности. Но если герой «Стрелка» противостоит системе, прибегая к оружию и своему мастерству военного снайпера, то герой фильма «При-

стрели их» вынужден постоянно обуздывать толпы «сопляков», до предела вооруженных этим самым оружием.

Но есть и очевидные сходства парадигмы этих картин. И в том, и в другом фильме героем является профессиональный (в прошлом) военный. И в том, и в другом случае действительным антигероем является не персонаж, а система, в которой государственные интересы коррумпированы бизнесом. Чтобы хоть каким-то образом совладать с этим монстром, героям приходится использовать свои суперспособности. Но если в «Стрелке» оружие остается последним прибежищем гражданина, то в фильме «Пристрели их» оно скорее создает дополнительную трудность, своеобразный ложный мир, в котором улицы наполняются толпами вооруженных придурков, которых эта система может использовать в своих собственных целях.

В 2007 году вышел также британский фильм, затрагивающий схожую тему, — «Вне закона» («Out Law»). Традиционно континентальная традиция более сложна и драматизированна. Если Голливуд стремится упростить послание, придать ему однозначность, то европейский кинематограф более склонен к усложнению и неоднозначности. В данном случае «Вне закона» вполне укладывается в русло этой традиции. Правда, здесь и основной фокус фильма несколько иной: речь идет не о тотально превосходящей системе, которой вынужден противостоять гражданин, а скорее о проблеме социальной аномии («беззакония»). Улицы наполняются агрессивными подростками, склонными к совершенно немотивированному насилию. Социальность разрушается, ее место занимает агрессивный беспредел. Фильм, таким образом, обращается к той же теме, что и картина «Старикам здесь не место», или, если брать современный отечественный вариант, «Груз 200» (спроецировавший эту вполне современную и актуальную для всех обществ проблему в советское прошлое).

С этим беспределом полиция и закон справиться не способны. Полиция сама впутана в криминальные отношения, покрывает организованные банды. Что делать гражданину? Фильм моделирует следующий вариант ответа: организовать и вершить справедливость самим. Но от американской очевидности здесь не остается и следа. В банде объединяются как действительно доведенные до ручки люди, так и маньяк, которому просто доставляет удовольствие насилие. Жестокость, не нормированная системой правосудия, способна переходить всякие границы. Оружие, конечно, нелегально, но оно есть в распоряжении ветерана Ирака, являющегося лидером банды (британское общество, разумеется, отторгает вернувшегося на родину солдата). Иными словами, есть разные «за» и «против», различные «но» и т.д. Развязка трагическая: все члены банды погибают. Кроме одного. Правда, его свадьба так и не состоялась, социально он становится изгоем. Но все же пристреливает босса мафии, безнаказанно расправлявшегося как со своими жертвами, так и в конечном счете с членами банды. Проблема зафиксирована как системная. Она не имеет простого решения. Вернее, не имеет никакого. Что, конечно, не добавляет в этот диагноз оптимизма.

*2008 год*

# Мастер притчи: Джиму Джармушу 55 лет

Режиссерская карьера Джармуша — бакалавра английской литературы, заразившегося страстью к кино во время учебной стажировки в Париже, — началась в 1980 году. Как самостоятельный режиссер он дебютировал фильмом «Отпуск без конца», бюджет которого составил 15 тыс. долларов. В 1984 году выходит второй фильм режиссера — «Более странно, чем в раю». Фильм с эпизодами жизни венгерских эмигрантов в Америке и по сей день считается одним из лучших образцов американского независимого кино.

## Признанная альтернатива

Независимое кино — часть американской системы кинопроизводства, позиционирующая себя в качестве альтернативы мейнстриму, то есть Голливуду и огромным бюджетам больших кинокомпаний. Конечно, отсутствие денег не единственная добродетель альтернативных кинопроектов. Голливуд — это не только фабрика грез, но и фабрика идеологий, инструмент поддержания и трансляции американских ценностей: семья, долг, патриотизм и т.д. Независимое кино стремится избежать этого контроля, нарушая ожидания и эпатируя вкусы массовой аудитории блокбастеров. Но это, впрочем, не означает, что мейнстримное и независимое кино находятся в непримиримой борьбе. Скорее они дополняют друг друга до такой степени, что их существование поодиночке просто немыслимо. Для мейнстрима независимое кино — это питомник молодых талантов, лаборатория творческих но-

ваций, а для независимого кино мейнстрим является той «нормой», без которой не существовало бы и нарушения. Поэтому нет ничего удивительного в том, что независимые работы Джармуша регулярно получают высокие оценки на самом авторитетном международном Каннском фестивале. «Более странно, чем в раю» получил приз «Золотая камера» за лучший дебют, а последний фильм режиссера «Сломанные цветы» (2005) и вовсе удостоился Гран-при.

## Спящие богини

Джармуш работает в двух основных жанрах: реализм и не лишённые пародийного начала подражания таким массовым американским жанрам, как криминальный боевик и вестерн. Преобладает, впрочем, именно реализм — история из повседневной жизни, которая уже начиная с картины «Более странно, чем в раю» имеет открытый финал. Режиссер не предлагает зрителю никакого готового сюжетного решения истории, никакой «морали», никакого «смысла», упакованного в житейское повествование. Получается «как в жизни», которая состоит из неоконченных историй, странных встреч и оборвавшихся отношений. Эта жизнь не состоит из гладких и законченных историй, имеющих завязку, развитие и осмысленное завершение. Римские парки, прядущие и отмеряющие нить судьбы, здесь словно бы забылись в дреме — волокна нити, которую они прядут, не связаны никакой логикой. Они появляются и исчезают, на миг промелькнув на поверхности нашей жизни. Так, герой последнего фильма Джармуша, современный донжуан Дон Джонстон, получив письмо о том, что у него есть уже взрослый сын, безрезультатно пытается ухватить потерянную когда-то нить судьбы, разыскивая и посещая своих прежних подруг. «Прошлого уже нет, будущего еще нет, а есть только настоящее», — замечает он в конце фильма, тем не менее упрямо пытаясь придать случайной встрече с каким-то подростком более



глубокий смысл встречи сына с отцом. Эта своеобразная философия жизни (имеющая под собой вполне определенные социальные проблемы индивида в современных обществах) упакована не только в содержание фильмов Джармуша, но формирует своеобразное отношение между фильмом и его зрителем. Зритель, воспитанный мейн-стримом, ожидает от кино именно той смысловой законченности, которой ему недостает в жизни. Джармуш не идет навстречу этой его мотивированной потребности — в фильме зритель встречает сам себя, а не иллюзию, позволяющую ему от себя убежать.

В интеллектуальном плане эта «философия жизни» Джармуша совершенно точно соответствует течению, которое полагает, что «большие повествования» (или «нарративы») закончились: наука, религия, история, отдельная человеческая жизнь — все это потеряло причастность к большим смыслам и соответственно большим повествованиям.

## Притча

Это ощущение жизни Джармуша имеет и обратную сторону — осмысленной является не история, не большое повествование, а краткая встреча, случайное знакомство, мимолетный разговор, приобретающий характер символа. Картины, построенные вокруг этих случайных встреч, являются, на мой взгляд, подлинными шедеврами Джармуша: «Ночь на земле» (1991) и «Кофе и сигареты». (Последний проект был начат в 1986 году, а завершен в 2003-м фильмом, в котором содержатся 11 киноновелл.) В последнем фильме реализм Джармуша достигает своего предельного выражения — любимые актеры и музыканты, приглашенные режиссером, играют здесь сами себя. Чего только стоит встреча Игги Попа и Тома Вейтса в каком-то придорожном американском баре! Этот своеобразный прием отсылает к самому началу режиссерской биографии Джармуша, участвовавшего в съемках филь-

ма Николаса Рэя и Вима Вендерса «Молния над водой» (1981) — документальной ленты, в которой умирающий от рака Рэй с помощью Вендерса стремится завершить свой последний фильм.

Сюжетно эти работы Джармуша интересны тем, что в них осуществляется своеобразное восстановление принципа классического искусства: каждая новелла связана единством времени, места и действия. В «Ночи на земле» все пять историй происходят ночью в такси. Различаются только города: Лос-Анджелес, Нью-Йорк, Париж, Рим, Хельсинки. «Кофе и сигареты» построены как встречи за столиком, где два посетителя за разговором пьют кофе и курят сигареты.

Каждая новелла является отточенным художественным шедевром, вмещающая в себя сложнейшие нюансы человеческой жизни. Но этот смысловой космос возникает мимолетно и случайно, чтобы вновь раствориться в переменчивом потоке жизни.

## Европейский индеец и восточный американец

Фильм «Мертвец» (1995) — это философская притча о смертельно раненном в сердце бухгалтере по имени Уильям Блейк, которого индеец, предпочитающий называть себя Никто, сопровождает к месту, где ему предстоит умереть, отплыв в океан на погребальном каноэ. За день, который юный бухгалтер успел провести, прибыв в забытый богом городишко Машины, он успел пережить несправедливость, любовь, смерть любимой, став при этом убийцей сына директора завода. Сюжетно фильм построен как вестерн: за Уильямом Блейком отправляются наемные убийцы — гротескные душегубы, а за его голову назначена награда. Фильм вызвал предельно поляризованные оценки критики, став для одних культовой лентой и лучшим фильмом конца XX века, а для других — невнятной попыткой

разобраться с какими-то глубокими экзистенциальными вопросами. Фильм поражает операторской работой и музыкой, выбор которой у Джармуша всегда безупречен.

Никакого финального смысла фильм, конечно, не имеет, и здесь Джармуш просто верен самому себе. Но сделан фильм потрясающе. Если представить себе стиль Франца Кафки в кино, то можно сказать, что в наибольшей степени его удалось реализовать именно в «Мертвецце». На символическую притчу нанизаны реалистические сцены, через натурализм которых просматривается прямо-таки мистическое содержание.

Удивительный проводник бухгалтера индеец Никто является не только индейским мудрецом, но и тонким знатоком европейской культуры. Именно он открывает в бухгалтере его подлинную сущность поэта и философа Уильяма Блейка, которому предстоит, однако, писать историю остатка своей жизни не пером, а револьвером.

Своеобразным двойником Никто является Пес-призрак из фильма «Пес-призрак: путь самурая» (1999). Но если в «Мертвецце» действует «европеизированный» индеец (учитель восточной мудрости), то в этом фильме главный герой живет и умирает в современной Америке, следуя кодексу самурая. В сравнении с множеством других — западных и восточных — фильмов на эту тему, где изображена драма традиционной (самурайской) культуры при столкновении с модернизированным, современным обществом, Джармуш совершенно иначе разворачивает свою историю. Самураем можно стать в самом центре современного мира. Более того, такая экзотическая идентичность имеет этот самый современный мир своей необходимой предпосылкой.

Именно таков парадоксальный мир Джармуша, в котором нарушены и смещены привычные культурные границы и стереотипы. За что мы его и любим.

## Рембо-4: новая формула консерватизма

Поддержка звезд Голливуда традиционно является важным фактором в предвыборной гонке в США. Демократическое крыло американской фабрики грез, к которому относится, например, Джордж Клуни, широко поддерживает Барака Обаму. А вот Сильвестр Сталлоне традиционно голосует за республиканцев. В этой предвыборной гонке он поддерживает сенатора Джона Маккейна — весьма радикально-консервативного фаворита республиканской партии, весьма недружелюбно настроенного по отношению к России. Того самого сенатора, который, например, уже не раз заявлял о необходимости исключения России из G8.

Это не случайно — на протяжении уже двадцати пяти лет, начиная с момента выхода на экран фильма «Рембо: первая кровь» (1982), Сталлоне является голливудским олицетворением консервативной позиции в политике США. Именно этот первый фильм обозначил консервативный поворот в американской массовой культуре, который был составной частью либерально-консервативной революции эпохи президентства Рональда Рейгана (1981—1989). В политике эта эпоха, напомним, началась с отказа от политики разрядки в отношениях с СССР и перехода к решительному противостоянию с «империей зла». Закончилась же она торжеством либерально-экономической программы и, что совсем немаловажно, советской перестройкой со всеми вытекающими из нее последствиями. На всех этапах разворачивания программы Рейгана символическую поддержку этой политике оказывал именно Джон Рембо, который, помимо прочего, громил и советские войска в Афганистане.

Однако прежде чем приступить к выполнению своих миссий на международной арене, Рембо, напомним, пришлось разобраться с внутренними американскими проблемами. Ведь в первом фильме от Рембо достается не каким-то иностранцам, а самым что ни на есть американцам, а именно американской полиции<sup>1</sup>. Что на первый взгляд странно, поскольку нелюбовь к полиции — родовая черта стихийно-демократического сознания. Но под видом полицейских, преследующих ветерана вьетнамской войны, Рембо в действительности расправлялся со всей американской культурой, все более уверенно завоевывавшей позиции в публичном пространстве после 1968 года. В противоположность разным формам пацифизма, трактовавшим войну во Вьетнаме как американский позор и бессмысленную бойню, Рембо реабилитировал фигуру ветерана Вьетнама как подлинного гражданина своей страны, стоящего на страже ее интересов. Только выходящая за всякие разумные рамки несправедливость граждан страны по отношению к ее стражам заставляет его пойти на применение своих смертоносных способностей по отношению к местным американским властям. Во второй и третьей частях Рембо, впрочем, действует уже не как внешнее, а как внутреннее оружие американской нации.

Что же заставило уже немолодого Сталлоне потрянуть стариной после своей последней миссии в Афганистане<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Несмотря на репутацию чрезмерно жестокого фильма, фактически в нем погибло четыре человека: выпавший из вертолета помощник шерифа и три полицейских, взорвавшихся в машине во время преследования Рембо. Лишь «Рембо: первая кровь (часть вторая)» является в самом деле кровавым. В течение фильма погибает 67 человек, из них 57 — от рук самого Рембо. Напомню, что действие второй части фильма происходит уже не в США, а во Вьетнаме.

<sup>2</sup> Книга рекордов Гиннеса 1990 года издания отметила эту ленту как фильм с максимальным количеством насилия: в нем содержится 221 сцена насилия и суммарно погибает более 108 человек. Фильм имел бюджет в 63 млн долларов и на тот момент считался самым дорогим в истории кинематографа. Одно слово: кульминация и излет холодной войны!

(«Рембо-3» вышел в 1988 году — это почти двадцатилетний перерыв!). Очевидно, сложная коллизия между демократами и консерваторами в США, а также необходимость каким-то образом легитимировать и доходчиво объяснить нынешнюю поддержку консерваторами международных военных операций США. Эту коллизию в ее чистой форме можно обозначить следующим образом: консерваторы обычно настаивают на изоляционизме США, свертывании мессианских, в том числе военно-политических операций. Жить по принципу: «Мой дом — моя крепость», укреплять свою экономику и свою страну, охранять собственные христианские ценности, не растрачивая силы на помощь и поддержку «демократическим ценностям» во всем мире. Здесь работает принцип: «Либерализм для либералов — каннибализм для каннибалов» — мы живем так, как считаем нужным жить, а все прочие пусть катятся туда, куда хотят, лишь бы это не повредило нашей стране, которая для этого должна быть мощной и сильной. Американские демократы, напротив, традиционно обуреваемы желанием нести ценности свободы и демократии по всему миру. Но этой традиционной логике, как легко заметить, не соответствует сейчас реальный расклад позиций по вопросам внешней политики между демократами и республиканцами. Последние настаивают на продолжении военной операции в Ираке, тогда как первые, напротив, выступают скорее с традиционных консервативных позиций. Это примечательное обращение позиций и требует консервативного объяснения для консервативно настроенной массы американцев. Нужно объяснить, почему мы, консерваторы, должны поддерживать международный интервенционализм. На этот вопрос и отвечает четвертый фильм «Рембо». Кратко, ясно и доходчиво, без лишних мудрствований.

Площадкой для разворачивания основных действий выбрана Бирма, или Мьянма. Именно так официально называется эта страна с 1989 года по решению диктаторско-

го военного Государственного совета, хотя название Мьянма (от самоназвания этнического бирманского большинства страны) и не принимает международное сообщество, считая эту власть нелегитимной, а название — дискриминационным по отношению к этническим меньшинствам. Кстати, фильм «Рембо-4» официально запрещен к просмотру в Мьянме, многие десятилетия раздираемой непрекращающейся гражданской войной бесчисленных партизанских группировок. Разумеется, страна с точки зрения перманентной гражданской войны является намного более неблагополучным регионом, чем прежний Ирак или нынешний Иран.

Идеологическая конструкция, в которую вписаны действия Рембо, крайне проста. Есть две основные идеологические позиции: позиция ценностной экспансии и позиция консервативного сдерживания. Первая олицетворяется, однако, не какой-то там организацией, борющейся за абстрактные «права человека», а приемлемой для консервативного сознания группой религиозных проповедников. Христианско-консервативный дух вполне одобряет миссионерские задачи, тогда как светские «права человека» он не понимает и не принимает. Об этом, кстати, в последнее время постоянно напоминает нам и Русская Православная Церковь, критикующая «западную» (светскую) концепцию «прав человека» (забывая, однако, что она тем самым поддерживает радикальный консерватизм на том же Западе, а если конкретизировать применительно к актуальному моменту, то лично сенатора Джона Маккейна).

Но даже этому ценностному мессианскому экспансионизму поначалу жестко противостоит другая, консервативно-сдерживающая позиция самого Рембо. Он открыто объявляет миссионерам, обратившимся к нему с просьбой быть их проводником, что лучше им убираться из индокитайских джунглей подобру-поздорову, «жить своей жизнью» и «заниматься своими собственными делами». Но религиозные ценности имеют свою логику, и аргумента-

ми от «мира сего» их так просто не проймешь. В итоге Рембо вынужден считаться с предъявленной ему ценностной логикой религиозных миссионеров. Ибо, как он честно и признается в конце, одна только сила и военная мощь без одухотворяющих ее ценностей слепа и никчемна.

Все дальнейшее содержание фильма служит целям внутренней визуальной легитимации разворачивающегося сюжета. Убедительность оснований для действий Рембо достигается в основном за счет предварительной демонстрации сцен бескомпромиссно звериной жестокости бирманских военных, захвативших, помимо прочего, в плен благодушных и пацифистски настроенных миссионеров. Рембо же на протяжении всего фильма иллюстрирует простую и вполне христианскую истину — «добро должно быть с кулаками». В операторском отношении все это подкрепляется гиперреалистичными сценами последствий применения крупнокалиберного огнестрельного оружия и разных других средств уничтожения. Бирманцы, разумеется, для своих забав используют запрещенные противопехотные мины. Военный лагерь — это просто Содом и Гоморра, где устраиваются оргии, а главный гад (старший офицер зверствующего подразделения) является, ко всему прочему, педерастом и педофилом. За что в конце Рембо и прирезает его просто как собаку — без всяких там изысков рукопашного боя, просто выпуская ему кишки ножом.

Вполне в соответствии с нынешними реалиями иракской операции в фильме на стороне Рембо воюет группа наемников со всего мира (особенно же выделяется субъект из британского спецназа). Они, кстати, в основном выживают и очень существенно помогают Рембо (чего по прежним фильмам ожидать было бы никак нельзя). Таким образом, Сталлоне вполне политкорректно отдает долг чести американским союзникам в военных операциях последнего времени.



Итоговая формула проста: мощь собственной страны, на которой настаивают консерваторы-изоляционисты, вещь необходимая и решающая. Но без ценностей религиозности и просто социальной солидарности (не случайно в конце фильма Рембо возвращается домой, к отцу) эта мощь мало чего стоит. Только на службе миссионерских, религиозных по своему характеру, ценностей она обретает свое подлинное духовное значение. Таким образом, США должны быть сильными, но при этом иметь ясно выраженную миссию в мире.

Конечно, для неискушенного зрителя, далекого от американского политического контекста, фильм выглядит просто как примитивная многочасовая резня с предсказуемым исходом. Но если зритель понимает смысловую конструкцию и способен считывать ценностную программу, которая декларируется в фильме, то его просмотр вполне можно рекомендовать как замену пропущенной проповеди в консервативном церковном приходе.

*2008 год*

## Эпоха груза 200

Лучшей кинолентой 2007 года, по версии «Оскара», стал фильм «Старикам здесь не место» («No Country for Old Men») братьев Этана и Джоела Коэнов. Он был признан лучшим в номинациях «Лучший адаптированный сценарий» и «Лучшая режиссура». К тому же статуэтка за лучшую мужскую роль второго плана была вручена испанскому актеру Хавьеру Бардему.

Для фильмов российских режиссеров, присланных на фестиваль, статуэток у американских киноакадемиков не нашлось: ни «12» Никиты Михалкова, ни «Монгол» Сергея Бодрова не удостоились возможной награды в номинации «Лучший фильм на иностранном языке». Ее получил австрийский режиссер Штефан Рузовицки за ленту «Фальшивомонетки».

Не знаю, какой механизм стоит за процедурой отбора отечественных фильмов, посылающихся на «Оскар», хотя и подозреваю, что не менее тенденциозный, чем сам этот конкурс. Но точно могу сказать, как России можно было бы получить престижную награду, учитывая столь оглушительный успех фильма Коэнов.

Посылать не присяжных судей и не влюбленного Чингисхана, а цинковый гроб.

То есть фильм «Груз 200» Алексея Балабанова (2007). Ибо он — наша конгениальная версия коэновского фильма. У киноакадемиков, конечно, не хватило бы совести, награждая фильм «Старикам здесь не место», проигнорировать удивительно параллельный, но при этом и вполне самобытный русский вариант той же драмы. Если у них, конечно, есть совесть.

Что общего? И тот, и другой фильмы являются вариацией на тему аномии — утраты закона, «номоса» в нашей жиз-

ни. Не в смысле законопослушности, а в смысле элементарных, по большей части неосознаваемых норм повседневности. Когда я наклоняюсь к окошку уличного ларька, чтобы забрать сигареты, я рассчитываю на определенное поведение с той стороны. Что мне отдадут мою пачку в обмен на деньги. А не плеснут в лицо серной кислотой.

Так вот, оба фильма именно о том, что эти очевидности куда-то стремительно пропадают из нашей жизни. Они про то, что стакан кислоты в лицо получить-таки можно и шансы на это растут. У Балабанова такой кислотой является все поведение маньяка — советского милиционера-импотента, равно как и его коллег по службе. У Коэнов — поведение истребителя стариков (и не только), убийцы Антона Чигура, вооруженного баллоном для убоя скота. Оба героя олицетворяют предельный, ничем не ограниченный вариант социального «все позволено». Чигур не полицейский, но и он в некоторых эпизодах выступает как видимость полицейского — разъезжает на полицейской машине и использует поведенческие привычки граждан в отношении именно полицейского. Чигур, придумав первую по ходу фильма жертву, садится в автомобиль с мигалками, а затем, видимо, просто ради релаксации, останавливается на трассе какую-то машину. Выходит законопослушный и, разумеется, пожилой человек. И, как выясняется, для того, чтобы получить из скотозабойного агрегата выстрел в голову. Амплуа главного антигероя Балабанова просто менее разнообразно — как милиционер он выступает всегда, причем люди вроде секретаря обкома и его жены все еще уверены, что имеют дело с милиционером.

Чигур у Коэнов — фигура в действительности более страшная, чем отечественный маньяк. И хотя Коэны не прибегают ни к каким натуралистическим страшилкам, это заметно сразу. Поведение советского милиционера хотя и извращенно, но предсказуемо, он руководствуется неутолимой страстью к девушке. Это поведение объятото

страстью человека, хотя оно и выражается в поступках и «подарках», вывернутых наизнанку по отношению к «норме». Это поведение не случайно — в нем есть своя логика. И даже пуля, пущенная в несчастного алкоголика во время визита милицейского наряда в какую-то квартиру, не является немотивированной безусловно. Это пусть и неадекватная, но все же реакция на агрессию. Чигура, напротив, не интересуется ничем, он не подчинен никакой, пусть даже самой извращенной логике. Он может убить человека просто так. Режиссеры многократно делают на этом акцент: для принятия решения об убийстве Чигуру приходится прибегать к помощи монеты: угадал — живи, не угадал — умри. Мотива нет абсолютно, его не интересуют ни деньги, ни что-то другое («об этом не надо беспокоиться», говорит он молодой вдове погибшего в конце концов ветерана Вьетнама). Даже прожженный охотник за головами, которого нанимает для поисков Чигура наркомафия, выглядит на этом фоне как человек, который «следует правилам». «И кому нужны такие правила, если они привели тебя сюда?» — замечает Чигур, прежде чем пустить пулю в наемника. И все же «норме», социальным правилам на свой манер не следует никто из героев: ни охотник-ветеран, нашедший на месте бандитской разборки чемодан денег, ни наемник, ни Чигур, который является наиболее чистым олицетворением аномии, ни подростки, ни дети — короче, никто из молодых. Правила — это удел стариков, которым «здесь не место». Да и из молодых гибнут те, кто все еще держится за какие-то остатки правил: наемник со своим профессиональным кодексом чести, ветеран Вьетнама, старающийся защитить жену, но все же поддавшийся женскому соблазну в мексиканской гостинице (его губит именно сексуальная предсказуемость поведения мужчины, давно не имевшего женщины). Даже Чигур в конце фильма попадает в аварию только потому, что следует правилам дорожного движения — доверчиво проезжает на зеленый свет. Такая вот злая ирония судьбы.

Проблема аномии, на свой манер обыгрываемая и в российском, и в американском фильме, даже отнесена к одному и тому же времени. События американского фильма происходят в 1981-м, российского — в 1984-м. Различие только в том, что российский фильм, если можно так выразиться, намного более оптимистичен. Балабанов, видимо, полагает, что проблема аномии — наследие советского времени. Выстроенная как фильм-предупреждение, как фильм-наказ, лента в этом отношении является социально наивной. Мол, вся проблема в «совке», который просто продолжает отдаваться эхом. А раз так, можно от нее отмежеваться. Есть у режиссера и выход — дорога к храму (видимо, на это намекает последняя сцена фильма). У Коэнов, конечно, нет и следа такой исторической и социальной наивности. Для них это проблема нашего, сегодняшнего общества, никаких кивков на особые обстоятельства там нет. Стилизация помимо решения чисто эстетических задач нужна, возможно, для экономии бюджета фильма: старые машины, реквизиты американской глубинки, которая с тех пор мало изменилась (надо лишь поменять телевизоры, убрать мобильные телефоны и найти старый холодильник). В этом отношении Балабанова превосходят по наивности только его зрители. Вот кинокритик Юрий Гладильщиков пишет в «Русском Newsweek», делаясь своими соображениями о фильме «Груз 200»: «Другая из главных трактовок (обочинные не перечить): ничего не изменилось. Признаком тому — все окружающее. На Западе снимать сейчас фильм про 1984-й — все одно что про Ричарда Львиное Сердце. Такие картины считаются дорогостоящими и историческими, потому что воссоздать утраченные одежды, автомобили, городские пейзажи и домашние интерьеры 20—25-летней давности так же трудоемко и затратно, как быт Средневековья. У нас же за пределами Москвы, Петербурга и десятка крупных городов фильм про 1984-й снимается просто на натуре: там такие же обшарпанные подъезды, там все такое же, как было. Там и мысли, и извращения — какие были».

Ну конечно, на Западе же все динамично изменяется, там нет глубинки, а если есть, то она уже давно вся в шоколаде, а вот у нас — у нас совсем другое дело. Только вот почему в этом самом шоколаде детишки десятками косят детишек в университетах из автоматического оружия? Или из снайперской винтовки ветеран Вьетнама с сынишкой методично и бессмысленно отстреливает совершенно случайных людей? Срочно в командировку, уважаемые знатоки Запада, срочно — и куда-нибудь поближе к Мексике.

Дело-то вовсе не в «совке», не в перипетиях родной истории и не в нашей отсталости. Это проблема современного общества как такового — и СССР тут ничем не отличался от США. Отличие, пожалуй, только в одном. Все же в США традиция и история не ломались столь безжалостно о колено. Остаются еще старики, уходящая натура потомственных шерифов в трех поколениях, навещающих еще более глубоких и уже совсем никому не нужных стариков, которые помнят, как все было в 1909 году. Вот этого действительно нет.

Это обстоятельство находит выражение в различии драматургии. Балабанов убирает из мира своего фильма всякую инстанцию «номоса». Это бремя в самом фильме не несет никто, оно переложено на плечи зрителя. Отсюда и весь подчеркнутый натурализм ленты Балабанова. В самом фильме некому оценить происходящее, это должен сделать зритель, а зрителя к этому нужно мотивировать буквально на физиологическом уровне отвращения.

Коэны не «грузят» зрителя таким образом — старики в фильме все же есть, хотя в этом мире им практически не остается уже места. Все равно они никуда не успевают и ничего сделать не могут. Если раньше шериф еще уповал на то, что «Бог что-то сделает», то теперь он знает: «Он не сделал ничего». Зрителю легче смотреть американский фильм. Но вот если подумать, то придешь к намного более мрачным заключениям, чем те, к которым подталкивает фильм «Груз 200». Это не аномалия, и здесь нет никакой со-

ветской власти, на которую можно было бы переложить вину. Все это не в прошлом, а в настоящем и будущем. Ведь юные американские велосипедисты, отдающие свою рубашку и молчание за денежную купюру, являются еще более молодыми, чем помятый в аварии Чигур. И если молодые герои фильма Балабанова уходят в смутные 90-е, то герои Коэнов идут прямо к нам. И от них уже деться некуда, ведь они родом вовсе не из СССР.

*2008 год*

# Содержание

Философия фильма: пояснения и пролегомены .....	5
Картезианский боевик .....	35
Оригиналы и подделки .....	50
Целлулоидный апокалипсис .....	56
Русский экшн: структурно-социальный анализ .....	96
Кино 2003: избранное в некинокритическом освещении	
Матрица: перезагрузка / The Matrix Reloaded .....	123
Терминатор-3: восстание машин / Terminator 3: Rise of the Machines .....	129
Жизнь Дэвида Гейла / The Life of David Gale .....	130
Догвилль / Dogville .....	135
Слезы солнца / Tears of the Sun .....	137
Матрица: революция / The Matrix Revolutions .....	141
Потемкинская деревня: крестьянский мир сталинского кинематографа .....	144
Холостая стрельба: фильмы о Великой Отечественной .....	163
Наш ответ Голливуду: работа над ошибками .....	178
Спартанцы, пираты и актуальная американская идеология .....	188
Гроб, юнихорн и черный пудель: ключевые символы русского кино-2007 .....	194
Прощай, оружие? .....	204
Мастер притчи: Джиму Джармушу 55 лет .....	209
Рембо-4: новая формула консерватизма .....	214
Эпоха груза 200 .....	220





Новое  
Литературное  
Обозрение

**ВИТАЛИЙ КУРЕННОЙ**  
Философия фильма:  
*упражнения в анализе*

**библиотека журнала  
неприкосновенный запас**

В статьях, представленных в этом сборнике, рассматриваются фильмы, относящиеся преимущественно к жанру блокбастеров. Это так называемое массовое кино, за которым прочно закрепилась репутация продукции, не особенно изысканной в интеллектуальном отношении. Однако задействованная автором аналитическая оптика показывает, что это не более чем расхожий штамп. Блокбастеры не только кодируют глубокие и многослойные культурные и философские смыслы. Это еще и весьма эффективный инструмент познания социальной и политической реальности. Что общего между Рене Декартом и героями многочисленных голливудских боевиков? Как современная массовая культура мыслит апокалипсис? Почему Джон Рембо является уважаемым консервативным? Эти и многие другие не менее парадоксальные вопросы возникают в сознании внимательного зрителя развлекательного кинематографа.

ISBN 978-5-86793-676-1



9 785867 936761