

**Сергей
Доброворский**

**Источник
невозможного**



СЕАНС

Сергей Добротворский
Источник невозможного

«СЕАНС»

1988–1997

УДК 85.373(0)

ББК 791.43

Добротворский С. Н.

Источник невозможного / С. Н. Добротворский — «СЕАНС»,
1988–1997

ISBN 978-5-905586-17-0

В книгу вошли более ста текстов Сергея Добротворского по истории и теории кино: академические статьи, журнальные эссе, газетные рецензии, расшифровки лекций и интервью. В качестве приложения публикуется дипломная работа автора и синопсис нереализованного игрового фильма. Вторую часть сборника составляют тексты о Сергее Добротворском, в том числе о его живописных и графических работах, публикуемых впервые. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 85.373(0)

ББК 791.43

ISBN 978-5-905586-17-0

© Добротворский С. Н., 1988–1997

© СЕАНС, 1988–1997

Содержание

Часть 1	7
1988–1993	8
Тотальный кинематограф. Манифест	9
«Под звуки шестиструнной лиры». Заметки о рок-поэзии	11
Четыре точки зрения...	11
...и что от них зависит?	11
Две точки зрения, от которых ничего не зависит	14
С точки зрения политики...	15
С точки зрения героя...	18
С позиции вечности...	18
Взгляд на коллизию...	21
С точки зрения иллюзий...	22
Беседы о параллельном кино	23
Чапаев: результаты оказались чудовищными	31
Капитан Курехин и...	38
...Берлинская стена	38
...андерграунд	39
...БГ	40
...народ	41
...рояль	42
...Курехин	43
Зеркало для Зазеркалья	43
Наследники по кривой	46
Весна на улице Морг	52
О том, как товарищ Чкалов за счастьем ходил	60
Raiders of the lost avant-garde	63
Конец ознакомительного фрагмента.	64

Сергей Добротворский

Источник невозможного. Сборник статей и интервью: 1988–1997

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»

В оформлении обложки использован коллаж С. Добротворского. В оформлении шмуц-титальных листов использованы фотографии А. Титаренко. Благодарим за помощь в подборе иллюстраций: Е. Петрову (Государственный Русский музей); В. Лошкареву и Л. Киселеву (издательство «Чистый лист»); Л. Кучер и Е. Орлова (Музей неконформистского искусства); А. Белахова (Санкт-Петербургская студия документальных фильмов); А. Загулина (Российский институт истории искусств); В. Илюшкину и А. Курехину (Центр современного искусства им. С. Курехина).



- © 2016 Добротворский Н. П., Добротворская Е. Я.
- © 2016 Титаренко А. В.
- © 2016 Книжные мастерские
- © 2016 Мастерская «Сеанс»

«Источник невозможного» – сборник статей, эссе и монологов Сергея Добротворского, одного из лучших кинокритиков, писавших на русском языке. Сборник составлен на основе ставшей бестселлером книги «Кино на ощупь», которая издавалась «Сеансом» дважды – в 2001-м и 2005 годах. Читатель держит в руках, по сути, ее третье издание, существенно дополненное, – по объему оно почти на треть превосходит предыдущие.

Новой книгой мы хотим не только актуализировать в киноведческом поле тексты Добротворского, но и приоткрыть для читателя личность их автора, показав эволюцию во времени его взглядов, чувств, мыслей.

Некоторые из дополнивших сборник текстов обнаружались в домашних архивах родителей и друзей Добротворского, другие появились благодаря оцифровке самиздата и периодики. В приложении впервые печатается дипломная работа автора, которая сохранилась в архиве Российского государственного института сценических искусств.

Киноведческие тексты Добротворского в настоящем издании предстают наряду с иными его творческими воплощениями: манифестом параллельного кино 80-х, адептом и идеологом которого он являлся; его живописно-графическими опытами; а также одним из сценарных экспериментов в проекте «малобюджетного кинематографа» – начинании, с помощью которого он надеялся взять «на абордаж» рассыпавшуюся под камерами реальность 90-х.

«Источник невозможного» – еще и мемориальное издание. Книгу завершают два блока текстов о Добротворском: написанные в 1997 году, сразу после его смерти, коллегами и друзьями, и в 2016-м, – новым поколением кинокритиков. Художественные работы Добротворского публикуются впервые.

– *Любовь Аркус, Инна Васильева*

Часть 1

Кино на ощупь



1988–1993 Наследники по кривой



Лестница железнодорожной платформы «Ленинский проспект». Фот. Алексей Титаренко. 1994



У входа на станцию метро «Василеостровская». Фот. Алексей Титаренко. 1992

Тотальный кинематограф. Манифест

Субъектив: известно, что кинематограф бывает авторский и жанровый, коммерческий и подпольный, любительский и профессиональный. Бывает игровой и неигровой, цветной и черно-белый, широкоформатный и узкоплёночный.

Американский, японский, индийский. Всему миру известен феномен многонационального советского кинематографа.

Мы говорим о другом – о новом кинематографе, сводящем эти линии в единую композицию. Мы говорим о тотальном кинематографе, или о кинематографе тотальных структур.

Осваивая модернистскими методами постмодернистские структуры, новые кинематографисты стихийно закладывают свою программу культуры «вертикального» типа.

Если понимать историю не как портретную галерею предшественников, но как цепь приближений, обнаруживаем когорту убежденных борцов с киноструктурами.

Случайность ракурса и света, монтажная грязь, отстранение кадра – снятие иллюзий подлинности – баррикады на пути десоциологизации «важнейшего из всех искусств». Степень авторского произвола – степень противостояния «гестаповскому насилию структур» (Жан-Люк Годар).

Внешность нового кинематографа вызывающе социологична.

Само по себе, впрочем, это утверждение говорит не больше, нежели о том, что жизнеподобие есть величайшее средство в арсенале художника, полагающего целью «сквозной» отпечаток реальности.

Автор в кино интересен множественностью своей позиции. Находясь в трех временах сразу:

собственно авторском,

реальном экранном

и художественно-реальном, то есть том, которое абсолютно достоверно мистифицируется экраном, – автор вынужден самоосуществляться в акции, составляющей сегодня самое ядро эстетического занятия. А именно: сопрягать в одну кодовую конструкцию единицы линейного построения.

Пока эти единицы существуют постольку, поскольку они единицы, мы встречаемся с повествовательным кино и вполне кустарными методами борьбы с ним (если у Брессона в кадре человек и стена, то играет стена, а не человек. Если Антониони снимает цветную картину, главное в ней то, что это именно цветная картина).

Иначе, когда линейной единице придается объем.

Здесь начинается новое кино с его тотальным насилием над стереотипом, матрицей и вообще всякой символикой.

Заметим: время при всей своей линейной текучести – один из самых фиксированных общественных символов. Не потому ли в работе новых режиссеров мы находим почти ритуальные ссылки на эпоху 50-х – время стертых лиц, плохой, но добротной одежды и принципиальной возможности дружбы между мужчиной и женщиной. Это время времен. Период, который отложился в нашем общем генотипе совершенно безотносительно содержательных характеристик хроноса, но как сумма общественных свершений. Время, о котором сами его участники до сих пор помнят не с точки зрения – кто с кем спал, а кто кого разоблачал с трибуны.

Доминанта нового кино – тотальный перевертыш (а в слове перевертыш, пущенном в эстетический оборот, есть намек на игру, обратимость, неокончателность). Общественное время реконструируется на новом экране, чтобы показать полную несостоятельность социализации киновремени. Узнаваемые черты общественных пространств проявлены в угоду метафизике рядоположений.

Компрометирующий ритм нового кино оперирует многими единицами – от прикладного термина до собственной мифологии кинематографа.

Вспоминая о традициях высокой теоретической культуры раннего, неангажированного кино, новые режиссеры вводят в экранную систему возможности ее словесного толкования. Потенцию вкусного разговора, где фигурируют гурманские слова: склейка, цел-л-л-лулоид, монтажный кусок.

Объектив:

параграф омассовленного бытия. Вертикали, каноны экранного зрелища (Чапаев, Федор Сухов, Штирлиц) – иероглифическое письмо социума, его мифы, герои и легенды в одном лице. Мы пишем субъектив и находим всего лишь тотальную рефлексю. Кинорепрессии, шок, глобальный аттракцион – не большее, нежели рикошет общественных репрессий, шока и аттракционности.

Объектив затеняет Годара и высвечивает Трюффо, подобно тому, как у Люка Бессона люминесцентная полоса вызывает к памяти ветеранов-меченосцев из *Звездных войн*.

Мы видим рождение кино, в котором данная киноречь не есть частный случай языка, но и прообраз языка в целом, каждый знак – объем значения, данный текст – весь контекст, штабеля горизонталей – постамент метаизмерения новой художественности.

Мы идем дальше.

«Сине Фантом». 1988. № 10. Текст опубликован под псевдонимом Ольга Лепесткова.

«Под звуки шестиструнной лиры». Заметки о рок-поэзии

Четыре точки зрения...

«Мы просто писали и пели песни, это уже критики, а за ними и слушатели превратили их в политику и философию и сделали указателями на пути к новой жизни» (*Джон Леннон. Из книги «Джон Леннон. Один день во времени». 1976*).

«Ты отведешь меня в сторонку и спросишь: «Дэвид, что же мне делать?»».

И будешь ждать в коридоре. А я скажу: «Не спрашивай! Новых коридоров я не знаю» (*Дэвид Боуи. Из песни «Дикая жизнь тинэйджерсов». Альбом «Чудо-юдо». 1980*).

«Теперь насчет музыки и текстов. Для меня одно от другого неотделимо.

Их нельзя оторвать, как невозможно пускать кино без изображения, но со звуком» (*Борис Гребенщиков*).

«Советский рок – это, как правило, бардовская песня, исполненная на электрогитарах. А рок-музыка – это прежде всего музыка» (*Сергей Курехин. Из интервью газете «Аргументы и факты» № 31. 1987*).

...и что от них зависит?

«Сидя на красивом холме, видишь ли ты то, что видно мне», – пел Борис Гребенщиков, словно взывая к известной легенде о башне из слоновой кости.

Сейчас уже очевидно: с «красивого холма» ему было видно куда больше, чем иным со специально оборудованных наблюдательных вышек. В стихах, спетых под аккомпанемент электрифицированной лиры, отразились вещи самых неожиданных сортов и калибров. Родилась поэзия не в смысле складной версификации, а в смысле самостоятельного, личного взгляда на мир.

«Дым поднимается вверх – и значит, я прав», – звучит сегодня голос Гребенщикова с пластинки, изданной «Мелодией». Кто-то вспоминает при этом, что еще недавно он был убеж-

денно «лев» и вообще редко удосуживался запускать дымы с целью выяснить, откуда дует ветер...

Что же все-таки зависит от точки зрения? Указанный в подзаголовке жанр заметок – вовсе не дань искусствоведческому кокетству. Кроме того, я отдаю себе отчет в насильственном характере поставленной задачи. Слово, пропетое в роке, неотделимо от мелодии. Слово явлено не с листа – в пространстве, в голосе и интонации исполнителя. В той магической зоне между сценой и залом, о которой знали великие мастера театра – от Эхила до Станиславского. Это уже не просто количественный баланс, но новое качество слова, слияние многих смыслов, сочетание вечных звуковых и культурных, оформленных образностью миров.



Мансарда Бориса Гребенщикова. Фот. Андрей Усов. 1985

Это, если хотите, первосущность слова, умноженная многоваттными усилителями. Тот «божественный глагол», который материализует энергию контакта, осязает неосязаемое, объясняет необъяснимое.

Поэзия родилась прежде письменности. Записанная поэзия – душа, воплощенная в знаке. Ее апофеоз и парадокс – визуальная геометрия, графика стиха, в то время как сущность, по точным словам Хлебникова, – взаимодействие вещества с пустотой, отношение ударного и не ударного места. И сейчас, когда вместе с памятью о вечерах в Политехническом уходит вкус к публичному чтению, к поэтическому Собору и братству во слове, быть может, только музыка охраняет начало начал стиха – быть заполнением пустоты, ударным местом сердца?

Устная поэзия всегда тяготела к музыке. В этом спасительном единстве виден важнейший генетический код сегодняшней рок-поэзии. В одном ряду шифруются и бесхитростные вирши о любви и измене, развернутые сюжетные баллады о «кирпичиках» и «девушке из Нага-

саки», дворовый фольклор и гитарные гимны 60-х. Низовой пласт городской культуры, как вершинами, осенен хриплой правдой Высоцкого и лирической космогонией Окуджавы.

Это новая мифология со своим героическим пантеоном, системой взглядов и ценностей. Век усилил зрение, но обеднил перспективу. Андрей Платонов сказал бы – земля ушла, остался горизонт. Осталась условная линия скрепления некогда сущих опорных твердьей, пронзительная видимость вместо значения. Планета стала обозримой и вместе с тем съежилась до размеров города, улицы, коммунальной кухни. Отсюда с середины 50-х понеслись послания в вечность – легенды урбанизированного бытия и трудная поэзия быта, романтика публичного одиночества и эпос обманчивости незаселенных пространств. Здесь мечтали о бегстве за туманами и свято надеялись – случись что, и рухнут каменные стены, укроет небо, в изголовье встанет суровый караул комиссаров в пыльных шлемах, и иноходец наконец-то первым придет к заветной черте.

Впрочем, иноходь – опасный способ передвижения. Песенная мифология «шестидесятников» обнаруживает со временем собственную герметичность, слишком выдает рефлексию общественного происхождения. Время поглотило и невинный эскапизм дальних дорог, и прекрасный идеализм, равно относимый к прошлому и будущему; 60-е годы сформировали последнее поколение социальных романтиков, меряющих возможности самопознания категориями зримого, осязаемого бытия и, стало быть, уверенных в возможности его совершенства по законам общественного разума и добра. Общечеловеческие реминисценции их поэзии всего лишь символика культурного слоя; духовный шифр растворен во плоти события.



Виктор Цой (прогулка с Биллом около дома на проспекте Ветеранов). Фот. Дмитрий Конрадт. 1985

Последний троллейбус, на сиденье которого помещалось лирическое альтер эго титанов 60-х, еще слишком зависим от установленного маршрута. Финальная инстанция его полуночной одиссеи – конечная остановка, исполненная глубокого и многозначительного смысла, ибо важен не результат, а само явление неординарного путешествия, способность увидеть за ночными стеклами иллюзию окружающих и себя. Троллейбус следующего поколения, о котором споет Виктор Цой, идет на Восток, и это больше, нежели выход за пределы городской черты, – переориентация духа. И сумасшедшему трамваю Гребенщикова мало проложенных рельс, означающих, помимо остального, рукотворную достоверность происходящего...

Это уже иная система поэтического отсчета, иная предметность. Даже обладая сверхчеловеческим зрением, из окна троллейбуса четвертьвековой давности не разглядеть холма, воспетого Гребенщиковым. Того холма, на который битлы посадили своего молчаливого дурака, обладающего способностью видеть траекторию солнца и кружение миров.

Вместе с седьмой струной на отцовской гитаре рок-поколение обрывало связь с реальной поэтикой, с возвышенной и вместе с тем заземленной иронией старших; 70-е годы с их жесткой социальной формулой упразднили доверие к визуальным впечатлениям, оставив в неприкосновенности отработанную предыдущим десятилетием способность к самоотношению. Топография песенного стиха сменилась географией, в том числе и буквально, потому что транснациональная стихия рок-музыки активно прививалась на отечественной почве.

Две точки зрения, от которых ничего не зависит

«Несмотря на то, что у нас есть вокально-инструментальные ансамбли, близкие по инструментарию к поп-ансамблям, их репертуар и манера исполнения строятся на принципиально иной основе: они несут в себе заряд высокой гражданственности, опираются на достижения советской массовой и эстрадной песни... Исключение составляют те вокально-инструментальные ансамбли, которые в силу слабой профессиональной подготовки своих исполнителей и руководителей некритично перенимают репертуар и манеру зарубежных исполнителей» (*Из редакционного заключения сборника «Поп-музыка. Взгляды и мнения». 1977*).

«По-настоящему Борис Гребенщиков начал заниматься гитарой с 1968 года. До этого он пытался освоить семиструнную гитару, но она ему не понравилась. Первой песней, которую он как следует сыграл и спел на английском языке, была «Ticket to ride». Миновав короткий период сочинительства на английском, он пришел к ясному сознанию необходимости петь и сочинять на русском. Это случилось осенью 1971» (*Из биографии «Аквариума»*).

Новое поколение принесло свой взгляд на жизнь.

«Оппозиционный», «подпольный» рок 70-х в сложных, порой труднотолкуемых образах воспел одинокого героя, ерника и мыслителя, вечного аутсайдера, начиненного взрывной силой скепсиса и недоверия. Он уже не мог спастись, убежав из «суеты городов и потока машин» к сияющей горной вершине, отогреть озябшую душу у таежного костра. Одиночество было отпущено ему не в качестве лирической индальгенции, а в образе тотального отчуждения. Герой презрел реальность, уйдя в мир фантомов и оборотней, в которых, впрочем, смутно угадывались черты нигилистической публицистики.

Легче всего, конечно, уцепиться именно за эту «критическую» линию и вывести родословную рок-героя из душной общественной атмосферы 70-х, объяснить его появление стихийным протестом против «безвременья». Это заманчиво, но неверно. Одолеем брезгливое чувство кокетства с историей и попробуем переписать уже читанную раз страницу. Вычеркнем из анналов «застойные явления» и зададимся вопросом: возникла бы рок-музыка или нет?

Бесспорно – да!

Да, потому что магистрали культуры ничуть не менее значительны, нежели общественные пути, а рок и вся сопутствующая ему бытовая и бытийная атрибутика принадлежат именно к такой магистрали. Речь не о скоропреходящей рефлексии на политический «негатив» или «позитив», а о принципиальных реакциях сознания в условиях государства с высокоразвитыми структурами и институтами, вообще – о поисках выхода из-под давления социума. Рок-поколение впервые заявило об этом во весь голос, впервые «одномерный человек» – детище научно-технического прогресса и унификации отношений – противопоставил реальности, ставшей массовым мифом, собственную мифологию, обернувшуюся реальностью.



Константин Кинчев на минарете ленинградской мечети. Фот. Валерий Потапов. 1987

Рок-герой отвергал не конкретные черты политического кодекса 70-х, он требовал новых правил игры, где главный приз заключался в большем, нежели обладание «обратной стороной Луны» – очередной ипостасью истины. Он ощутил себя частью всего мироздания и, оглушая ближних ревом динамиков, упорно пробивался к центру.

С точки зрения политики...

«Наиболее бескомпромиссный, наиболее крайний обвинительный акт находит свое выражение в произведении, которое в силу своего радикализма отвергает политическую сферу» (Герберт Маркузе. *«Контрреволюция и бунт»*. 1972).

«Я пишу стихи для тех, кто не ждет
Ответов на вопросы дня.
Я пою для тех, кто идет своим путем.

Я рад, если кто-то понял меня»

(Константин Кинчев и группа «Алиса»).

Вместе с репрессивным социумом из рок-поэзии ушло самое общественное из поэтических времен – будущее.

Обозримую, и потому особенно унылую, цель материального движения рок-поэты сменили на красочную иллюзию, на путешествие внутрь себя. Великие идеалисты и схоласты, они невольно повторили парадокс французского интуитивиста Анри Бергсона, считавшего, что объективная длительность постижима только в форме прошлого. Настоящее, едва наступив, становится небытием...

Ахиллес не догонит черепаху, ибо каждый шаг в пространстве отбрасывает вспять во времени. Время рок-поэзии – время мифа. У него две основные характеристики – «сейчас» и «тогда». «Сейчас» – вся предметность, вплоть до места действия, словно вырезанного из массива пространств ножницами застывших часовых стрелок.

«Тогда» – условный хронос, не имеющий установленных границ. «Тогда» может происходить и час и век назад. «Когда был жив Элвис Пресли», или когда «все печали казались такими далекими» – «Yesterday, all my troubles seemed so far away».

Форма условности объясняет многое. Время и место поэтического рок-действия – зоны внутреннего, субъективного ощущения. Будущее ускользает из сферы рационального усилия и выглядит всего лишь гипотезой чувств: «Если в этом городе есть нота дождя, значит, завтра будет ливень. Если в этом пепле есть частица меня, значит, завтра случится гибель», – поют ветераны отечественного рока из группы «Санкт-Петербург», противопоставляя декартовскому «Cogito ergo sum» формулу «чувствую – значит существую».

Безусловность времени подчинена произволу памяти, отсчет ведется не от Рождества Христова, а от первых пластинок Билла Хейли и Литтл Ричарда.



У входа в Ленинградский рок-клуб. Из архива Джоанны Стингрей 1985

Чувство диктует метод элементарных оппозиций, объясняет устройство предмета его происхождением. Эстетика рока равнозначна его истории, философия смыкается с легендой, ведь до сих пор фундаментом поэтики рока остается осмысление собственного генезиса, стремление обратить в «сакральный» предмет любую осязаемую традицию, все, что мало-мальски удалено во времени. Поэтому и одна из предельных рок-философем – категория поколения, общности возраста, ставшей общностью духа.

Быть может, это законное следствие цикличности бытия рок-музыки. Подобно тому как песня Кинчева «Мое поколение» дублирует название одного из наиболее концептуальных хитов 60-х – «My Generation» группы «The Who» – повторяются структуры сознания. Реченное «остановись мгновение» растворяется в коллапсе воспоминаний, чтобы вновь возродиться экспонатом «золотого века». Неустойчивое равновесие времен в строках куплета подготавливает мощную вертикаль рефрена:

«Какие нервные лица – быть беде.
Я помню – было небо, – я не помню, где.
Мы встретимся снова, мы скажем «привет».
В этом есть что-то не то...
Но рок-н-ролл мертв, а я еще нет...»

«Быть – помню – было – скажем – есть» – время пружинит, миф накладывается на миф. Слова лидера «Jethro Tull» Яна Андерсона «я слишком стар для рок-н-ролла и слишком молод, чтобы умирать» достраивают еще один запланированный этаж ассоциаций, и с этой высоты становятся различимы и общий источник смысла, и незатейливая геральдика вдохновения.

С точки зрения героя...

«Мир – творение Я, а если речь идет об отношениях Я и не-Я, то выше Я» (*Иоганн Готтлиб Фихте. «Наукоучение». 1794*).

«Подворотни страшны, я слышу, как хлопают двери.
Черные кошки перебегают дорогу.
Пусть бегут, я в эти сказки не верю.
И это не станет помехой прогулке романтика»

(*Виктор Цой и группа «Кино»*).

Потребность в поэтическом осмыслении пришла в отечественный рок под знаком лирического «анти-героя». Того, кто, по замечательному выражению русского философа С. Л. Франка, «лишился веры, но тоскует по святине».

То был персонаж изверившийся, а потому недоверчивый, переживший крах иллюзий и находящийся в постоянной конфронтации с окружающими. Тот, кто еще находил вкус в экстравагантном облики, но уже понимал: «Ты можешь ходить, как запущенный сад, а можешь все наголо сбрить. И то, и другое я видел не раз, кого ты хотел удивить?». Тот, в ком жила тяга к идеалу, но кто убедился – «воздушных замков не носит земля»; кого предали «сильные и смелые», оставив носиться по воле ветра и бушующих волн.

Способ цитирования говорит за себя. Лидеры антигероизма 70-х, его глашатаи и духовные отцы – Андрей Макаревич и «Машина времени», принесшие в русскоязычный рок новую культуру слова. С их подачи рок, бывший до поры явлением элитарным, «пошел в народ». Отныне любой дворовый бард, не изнуря себя излишними познаниями в английском и нотной грамоте, мог под трехаккордный аккомпанемент на хорошем литературном языке спеть балладу или в меру мажорную песенку о том, что «лица стерты, краски тусклы».

Поэтические тропы Макаревича существуют где-то посредине между роком и тем, что с известными допущениями называется ныне «авторской песней». Их символика незатейлива – человек уподоблен кораблю, чистота – снегу, мечта ассоциируется с зыбким пламенем свечи, а жизнь с бурным морем или крутым поворотом дороги. Героя Макаревича не упрекнешь в примитивности мысли, он хочет быть понятым, а потому формулирует свои романтические претензии к реальности слогом самой реальности, не брезгуя прямыми проекциями на школьный учебник литературы.

«Машина» толково ответила своим сверстникам на многие злободневные вопросы, но настал новый день, а у каждого дня своя забота, и газета, прочитанная вчера, сегодня едва ли интересна (пишу так с опаской за талантливых «ДДТ», «Телевизор», «Наутилус» и других, нет-нет да и пытающихся восполнить дефицит оперативной молодежной прессы). Кроме того, антигерой 70-х, настроенный на трагическое самоисчерпание, наконец исчерпал себя. Время шло, и отсутствие веры, до поры искупленное смутным знанием о существующих святых, давало о себе знать. В «неангажированных» глубинах рок-поэзии зрела тяга к созиданию, к позиции, способной дать опору. Контркультура превращалась в культуру, романтический монолог требовал диалогического продолжения.

Одним из первых этот диалог начали Борис Гребенщиков и «Аквариум».

С позиции вечности...

«Это не книга, которую можно просто «читать»; в ее зарослях приходится продвигаться на ощупь, дюйм за дюймом, а то и возвращаться назад, причем текст иногда вдруг обращается к нам совсем другим лицом» (*Герман Гессе. «Китайский дзен»*).

«С мешком кефира до великой стены
Идешь за ним, но ты не видишь спины,
Встретишь его, не видишь лица,
Забудь начало, и ты лишишься конца.
А я хотел бы опираться на платан...»

(Борис Гребенщиков).

Как всякий большой поэт, Гребенщиков начинается с космогонии, с общей схемы мироустройства.

Сюда входят и концепции раннего даосизма, и этика «дзен», православная символика и максимы сказочной эпопеи англичанина Дж. Р. Толкина «Властелин колец», словесная эквилибристика ОБЭРИУтов и новейшая мифология рока.

Гребенщиков первым понял возможности равноправного диалога с несоприкасаемыми внешне слоями мировой культуры, с творящим духом, отвергающим какие бы то ни было приоритетные отношения. Хронотоп его зрелой поэзии – вечное время, время дао – неиссякаемого источника мирового движения. Познавший истину причастен ко всему космосу, способен, как записано в даосской книге «Хуайнань-цзы», «проникнуть во внутренние законы неба и земли, соприкоснуться с делами людскими, представить в полноте путь предков».



Концерт в Ленинградском рок-клубе. Из архива Джоанны Стингрей 1985

Знающему первопричину всех вещей незачем отыскивать логику зримых связей, отделять конец от начала или подыскивать приличные случаю имена. Он может стать Иваном Бодхидхармой, Иванушкой-дурачком и первым апостолом «дзен» (буквально – посвященным

в дхарму); мастером Бо или просто Ивановым, читающим на трамвайной остановке томик Сартра, перекочевавший к нему из кармана подвыпившего тракториста. И баян здесь играет не частушки, а Сантану и «Weather Report», и в любой коммунальной квартире есть свой собственный цирк, квадрат не имеет углов, «каждое слово – ответ», и ритуальный клич «дык, елы-палы!» соседствует с высоким стилем салонного романа.

Гребенщиков открыл рок-поэзии измерение бесконечной сущности и относительности. Он научил рок-героя медитации, снабдил его «веселым знанием» и «гигиеной души», уподобил Йозефу Кнехту из романа Гессе «Игра в бисер», владеющему техникой манипуляции всеми знаками и регалиями наличествующей культуры.



Концерт в Ленинградском рок-клубе. Из архива Джоанны Стингрей 1985

«Тридцать спиц соединяют в одной ступице, но употребление колеса зависит от пустоты между ними. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них», – сказано в даосском трактате «Дао дэ цзин». Поэтическая манера Гребенщикова состоит в попытке высвобождения содержательных пустот между словами (так Сергей Эйзенштейн монтировал не кадры, а интеллектуальные ниши между ними). Семантика поэтического ряда Гребенщикова эволюционировала от образа (доказательство предмета) к символу (вера в предмет). На высшей ступени символ в свою очередь становится знаком, иероглифом. Их взаимное наложение организует метасмысл.

«Есть книги для глаз и книги в форме пистолета», – в аттракционном строении фразы закодированы энергия смыслового промежутка, вертикаль подсознательного сообщения. Если хотите – поэтическое мышление будущего: отказ от просеивания породы в истощившемся культурном слое, вместо этого – попытка перекомбинации самих слоев. На первом месте здесь не формальные составляющие поэтического текста, их шокирующая соотнесенность, а прорыв

к первосущности (ср. в «Лецзы»: «Воплотивший дао отдыхает и неистошим, а полагающийся на искусство изнуряет себя, но безуспешно»).

У раннего Гребенщикова сильна линейная метафора. Он не чурается «как», прямого парного сравнения. Ангел похож на Брюса Ли, полусъеденный осьминогами моряк прекрасен «как Охтинский мост», сердце напоминает камень, положенный в фундамент моста. По мере углубления символика становится статичной, сиюминутное подобие сменяется криптограммой вечности.

Иван Бодхидхарма движется в окружении белого тигра и синего дракона. Согласно древнекитайской мифологии зеленый (темно-синий) дракон (цан-лун) – символ Востока, а белый тигр (бай-ху), держащий в лапах диск луны, – хранитель Запада. У Гребенщикова тигр молчит, а дракон поет, что в одинаковой степени можно истолковать и как наступление нового дня, и как прямой адрес мудрости, которая «вылечит тех, кто слышит, и, может быть, тех, кто умен...». Тайнопись далекой культуры пронзает жезл и пластмассу урбанизированного быта вместе с единорогом, орлом, тельцом и львом. Уставшие от искусственных материй руки тянутся к живой фактуре серебра и воды.

Взгляд на коллизию...

«Враг одарил их Кольцами Власти, и те иссушили их, превратили в страшных живых призраков... Город стал казаться пустым, над этой пустотой поселился страх» (*Джон Рональд Толкин. «Властелин колец», книга IV*).

«Но электричество смотрит мне в лицо
И просит мой голос.
Но я говорю: «Тому, кто видел город, уже
Не нужно твое кольцо»

(*Борис Гребенщиков*).

В орнаментальном ряду Гребенщикова встречается устойчивая антиномия: «вода – электричество». В «Дао дэ цзин» читаем: «Бесформенное – великий предок вещей, а среди всего, что имеет образ, нет более достойного, чем вода, ибо ей можно следовать, но нельзя уничтожить». Вода обнимает все множество живого, но не знает ни любви, ни ненависти, она – ближайший аналог мудрости.

«Встань у реки – смотри, как течет река, —
Ее не поймать ни в сеть, ни рукой,
Она безымянна, ведь имя есть лишь у ее берегов —
Забудь свое имя и стань рекой»,

– поет Гребенщиков, следуя мудрости Лао-цзы, учившего: «Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя».

Электричество именуется светом, создавая видимость брэнной власти над безграничным. По преданию свет – потомок бесформенного, его можно видеть, но нельзя осязать. Для Гребенщикова электричество символизирует ложность, бесплодный суррогат. Из вечности течет река дао, нескончаемый поток Гераклита и святые воды первохристиан. Электричество же освещает, но не освящает, оно способно лепить форму, но лишь удаляет от сущности.

Причастие воды или электричества – генеральный императив поэтики Гребенщикова и шире – центральная коллизия всякого осмысленного поэтического рок-творчества, осуществляющего выбор между истиной и иллюзией.

С точки зрения иллюзий...

«— Кто оператор, киномеханик, контролер, распределитель, директор кинотеатра, кто смотрит за тем, чтобы все шло своим чередом? Кто свободен выходить на середине, в любое время, в любое время изменять сюжет, кто свободен смотреть фильм снова и снова?

— Дай-ка сообщить, — сказал я. — Тот, кто этого хочет?

— Это для тебя достаточная свобода, — сказал он»

(Ричард Бах. *«Иллюзии, или Исповедь сопротивляющегося Мессии»*).

«Все мы в одном кинотеатре,
Мы были здесь всегда.
Все мы в одном кинофильме,
И каждый из нас звезда.
И все мы свободны делать
То, что мы делать хотим.
Все остальное — иллюзии,
Все остальное — дым»

(Михаил Науменко и группа «Зоопарк»).

В поэтическом мире Гребенщикова романтик стал демиургом, нигилист превратился в мудреца. Гребенщиков создал макрокосмос рок-поэзии, ее духовный стержень.

Впрочем, я думаю, сегодня рок только начинает говорить собственным слогом, приняв мучительный гамлетовский вопрос: какие сны приснились в спасительном до поры сне. Былая форма агрессивного суверенитета обратилась явью новой реальности.

Какова она?

Сегодняшний рок-герой — на пол пути от голубя Петра Мамонова и «Звуков Му» к чайке, названной Ричардом Бахом Джонатан Ливингстон. Герой уже умеет летать, но еще не понял: «Чайки, которые отвергают совершенство во имя путешествия, не улетают никуда. А те, кто отказывается от путешествий во имя совершенства, летают по всей Вселенной, как метеоры».

Року еще привычнее путешествовать утопанными дорогами, ему милей теснота коридора и переулка. Он ссорится с родителями и облачает обиды роста в пышные одежды вселенской катастрофы (не отсюда ли мотив Апокалипсиса в самом инфантильном рок-стиле «хэви метал»?).

Но вот уже Кинчев, вырастивший бодлеровские «цветы зла» на городском асфальте, поднимает голову к осеннему солнцу. Виктор Цой снабжает свой текст загадочным рефреном «бошетунмай». И даже Андрей «Свинья» Панов и его панк-группа «АУ» сообщают: «Пусть в милиции узнают, что сейчас их не боюсь».

Рок становится интровертом, избавляется от синонимов, учится называть вещи сущими именами. «Красивый холм», «белая полоса», «шестой этаж» — высоты субъективного ландшафта, вписанного в рельеф Вселенной. Отсюда столбы вновь выглядят деревьями. Здесь садовник не властен над дикорастущим садом. И это важно, потому что...

«Мне стало ясно, что мы являемся поэтами, но не в обычном смысле этого слова, а народными поэтами, ибо рок-н-ролл по сути является народной поэзией, я всегда был в этом уверен» (Джон Леннон. Из интервью, данного в июне 1975 года и озаглавленного «Ночное путешествие до станции «День»»).

«Родник». 1988. № 6.

Беседы о параллельном кино

Если еще недавно мы считали синонимом творчества продуцирование чего-то нового, некоего эстетического ядра, то сейчас мы пришли к поразительному выводу, что, в принципе, продуцировать уже нечего. Современная культура (и искусство – настолько, насколько оно укоренено в культуре) занимается лишь интерпретаторской деятельностью. Сюда же ложится и постмодернизм, который, кстати, иногда называют реваншем женской цивилизации по отношению к мужской. Ибо продуцирование нового есть мифологически мужская функция, в то время как интерпретация – это функция женская, как заметила Аннет Майклсон, довольно авторитетный критик американского киноавангарда.

У гения, как бы стихийен он ни был, есть своя логика, которую можно нащупать и вычислить. Потому что, если он гений, он дитя гармонии. Он не дитя хаоса. Понимаете? Большой, талантливый художник – в принципе, предсказуем. Он целен и в этом смысле гармоничен. А всякая гармония на уровне современной культуры – предсказуема. И получается поразительная вещь. Получается, что нам становится неинтересна логика автора, который стремится к некоему художественному результату. Моцарт неинтересен, потому что, прослушав первые два такта его симфонии, искушенный слушатель уже может сказать, какими тактами эта симфония закончится...

А чем интересен любитель? Любитель никогда в жизни не стремится осознанно нарушить каноны. Но профессионализма ему не хватает. И вот любитель на пути следования выбранному образцу совершает ряд совершенно волшебных, непредсказуемых ошибок. И это потрясающе интересно. Те графоманские произведения, которые мы видели на фестивале, своими непредсказуемыми ошибками оказываются сегодня гораздо интереснее, нежели какие-то сознательно сделанные вещи. Ошибку сознательно сделать нельзя. Ошибка – это своего рода суицидный акт. Это самоубийство художника. На это решаются очень немногие. А тут люди делают это от души, красиво, весело, естественно. И это очень здорово.

Параллельное кино – это, вообще-то, не эстетическая категория. Это просто кино, сделанное вне системы центрального производства и проката. По каким основаниям оно ушло из централизованной системы – другой вопрос. По политическим, идеологическим, этическим... Когда на Западе были мощные табу на порнографию, там процветала подпольная порноиндустрия. Это было нормальное параллельное кино. Когда во Франции возникли какие-то идейные конфронтации, возникло кино, которое снимали рабочие на свои деньги и прокатывали подпольно. Кино как агитация – это тоже параллельное кино. Причем вовсе не обязательно, что это кино эстетически достойное.

Другое дело, что для авангарда территория параллельного кино – самое милое дело. Потому что там художник независим.

И то же самое *Постполитическое кино* братьев Алейниковых – это уже совершенно не любительское кино, хотя и выглядит совершенно, как любительское. Надо сказать, я очень осторожно к этому кино отношусь. Это кино контекстов. Это кино, которое можно по-настоящему осознать и расценить как очень серьезный артефакт, только зная все творчество братьев.

Алейниковы – это типичный продукт московской среды. Это концептуалисты. Кто такой концептуалист? Это платоник. Он знает, что каждый предмет есть всего лишь брэнное материальное воплощение некоего эйдоса, некой верховной идеи. И поэтому для него художественный материал вторичен. Ему нужно вычислить схему, ему нужно вычислить идею предмета. Классический пример концептуализма (и в кино, и вообще как такового, который можно хоть сейчас на парижской выставке показывать) – это *Трактора* Алейниковых. Правильно? Визуальный ряд и абсолютно несоприкасаемая с ним фонограмма создают здесь третью метареальность, которая, собственно, и есть то, что есть фильм. Потому что фильм – это не звук и

не изображение, а то, что между ними. Это гениально. Это мой любимый фильм. Только вот к чему приходит концептуалист в результате? Концептуалист приходит к созданию некоего текста, который описывает сам себя. Правильно? Потому что если долго пытаться описывать различные тексты теми же самыми средствами, которыми эти тексты написаны... Попробуйте словами описывать словарный текст! В результате вы встаете перед необходимостью создания некоего метатекста. И это конец концептуализма. И это конец модернизма. И это конец авангарда. После чего начинается уже постмодернизм.



Массовая драка на заводе. Евгений «Юфа» Юфит, Андрей «Свин» Панов и другие. Из архива Евгения Юфита. 1984

Но Алейниковы называют это постконцептуализмом. Они уходят от концептуализма, но еще не приходят к постмодернизму. Они находятся где-то посередине и делают свое Постполитическое кино, которое все состоит из концептов их прошлого творчества. Они берут знаки не из всего пантеона мировой культуры, как это сделал бы постмодернист, и не разрушают какие-то блоки и матрицы, как это сделал бы авангардист, – они берут самих себя в качестве всей культуры. И создают из этого кино, замаскированное под любительское и домашнее. Понять его очень интересную, очень сложную, даже изощренную структуру (которая, кстати, программируется в самом начале фильма, то есть весь фильм – он как фуга) – понять это можно, только зная всех прошлых Алейниковых. И при всем моем величайшем уважении к ним как к творцам, как к профессионалам, как к мыслителям, как к теоретикам, как, в конце концов, к организаторам всего нашего параллельного кино, – я считаю, что это не совсем хорошо. Потому что каким бы ни быть сторонником искусства не для всех, но искусство, которое целиком выходит из контекста творчества какого-то одного человека, – это, по-моему, порочный путь...

На этом фестивале вот произошла очень интересная вещь. Произошел, как мне кажется, определенный раскол (не скажу конфронтация) московского и ленинградского направлений параллельного кино. Именно на фестивале стало особенно ясно, что ленинградцы снимают один большой фильм на всех. В то время как Москва вдруг оказалась прибежищем сугубо авторского кино. Вы никогда не замечали, что на все свои просмотры ленинградские новые режиссеры стараются любыми средствами протащить максимум своих знакомых? Потому что их кино – это шифр энергии определенного окружения, и без обратного импульса из зала оно не работает. То, что сейчас называется ленинградской школой параллельного кино, поначалу было самыми что ни на есть любительскими фильмами. Они снимались для друзей. Но среда была настолько энергетически насыщена и творчески плодотворна, что там вдруг родился впечатляющий стиль. Один московский критик, который присутствовал на фестивале, признался, что совершенно ошалел от фильмов первого дня. Это был удар, это был шок, он никогда такого не видел, а ведь он не вылезает с международных фестивалей авангарда. Он сказал, что если это показать в Америке, то все американские авангардисты пойдут и утопятся, потому что такого им вообще не представить. Это дикость, это варварство! Это кино, творцам которого мешает язык. Мешает пленка, мешает камера... У меня, слава богу, очень большое кинообразование, я все что угодно могу поставить в контекст. Но Юфита в контекст поставить нельзя. И Кондратьева. И Мертвого. Это люди, которые вырвались из контекста. Привязывать их к какому-то стилю, направлению – невозможно. Корней – нет. Возникает какая-то варварская, новая культура, которая по-новому шифрует энергию.

Я пытался, например, связать внешность фильмов Юфита с эстетикой ранней комической. Это, в общем, есть. Ведь фильмы Юфита совершенно не страшные. Они очень нравятся людям, извините, от сохи. Детям они очень нравятся. Смешно: этот бежит, его бах, по башке! Он в «некрогиме», правда. То есть труп. Так это еще смешнее! Но если ранняя комическая показывала погоню как апофеоз преодоления, апофеоз личной предприимчивости, если это был зашифрованный гимн раннему капиталистическому человеку, и вся погоня затевалась для того, чтобы герой ушел от нее, посрабив противника своим везением и великолепием, – то у Юфы погоня исчерпывается собственной бесцельностью. Вы обратили внимание, что как только человек у Юфита спасается от погони, он моментально совершает акт самоликвидации? Башкой в дерево втыкается, топится или еще что-то в этом роде. Преследуемый и преследователь неоднократно меняются местами. Санитары избивают пациента. Машинист останавливает электричку в метре от лежащего тела и тут же начинает бить его ногами. Все перевернуто с ног на голову.

Что получается? Получается некая новая постиндустриальная эстетика. И все сводится к образу некоего социального человека, который использует канонические киноструктуры, выворачивая их наизнанку и создавая гимн самому себе, своему современному общественному детерминированному состоянию.

Но разве это так? Ведь парадокс в том, что ленинградская школа абсолютно, великолепно антиобщественна! Я начал с того, что это кино совершенно особенной среды, которая родилась в самые что ни на есть застойные годы. Что она дала миру? Китчевый вариант советской символики – раз. Боевой клич «АССА» – два. «Новый романтизм» Виктора Цоя – три. Поп-механику как принцип мироощущения – четыре... И так далее, и так далее, и так далее. Это среда, которая, развиваясь в абсолютно репрессивном социуме, была абсолютно асоциальна. Это люди, которые перешли грань добра и зла и даже не питали к ней того скептического отношения, которое, скажем, свойственно людям прошлого поколения. Им – отважусь сказать – и перестройка не страшна. Они как были свободны, так и остались свободны. И у них есть оттяжка в результате.

Энергию этой среды и шифрует Юфит. Другое дело, что, скажем, *Вепри сицида* – это совершенно другой Юфит. Он оказался необычайно тонким стилистом. Я никогда не думал,

что Юфа так может чувствовать стиль. Ведь его прежние фильмы были вызывающе бесстильны – несмотря на то, что они были с виртуозным, очень тонким ритмическим контрапунктом и смотрелись легко. И вдруг оказалось, что есть стиль. А стиль – это, в общем, больше, чем эстетика. Стиль – это взгляд на жизнь. Юфит раньше никогда не давал каких-то мировоззренческих поводов. И тут вдруг – этот сад, эти медленные люди, это кипящее варево какое-то в тазу... Это ведь то самое, из чего Тарковский ткал *Зеркало*. Какие-то постощущения, идущие прямо из подсознания.

Юфа – это безусловный поэт. И Юфа снимает фильмы про мертвых. На первом, самом близком уровне мы видим в этом только шокинг и эпатаж. На втором – некий социальный вызов и оппозицию. Где живые? – скажем мы и вспомним, что во времена, когда Юфа формировал свой универсум некрореализма, живые воевали в Афганистане, строили БАМ, поворачивали северные реки и строили Чернобыльскую АЭС. И, мол, кто же из них жив в результате? Но это на втором уровне. На третьем мы можем увидеть тут глубокую, глубоко прочувствованную, кинематографическую традицию. Я вам уже говорил, что в основу всех фильмов Юфы положена классическая кинопогоня, которая является базовым архетипом. На четвертом уровне мы можем найти что-то еще...

Но у Юфы это же все не то совсем! Это открытие совершенно иного мира. Мира мертвых. Со своими отношениями, со своими персонажами... И вообще, с иным устройством. Это обоснование каких-то несущих конструкций совершенно иной культуры. Культуры не просто как совокупности духовных и материальных ценностей, а как самого принципа организации этих ценностей.

Есть еще совершенно гениальный, по-моему, человек в городе Ленинграде – Дебил. Если бы я писал статью о нем, я бы назвал ее примерно так: «Антиэйзенштейновское кино, или Мягкость мифологической оппозиции». Вспомните, что такое эйзенштейновское кино? Это чувственная идеология, так? Эйзенштейн любил советскую власть. Эйзенштейн был по натуре фашистом. И он пытался внедрить идеологию непосредственно в подсознание. Путем монтажа. Монтаж у него создает дискретное пространство, которое конкретизируется уже где-то в подсознательной области. Это монтаж интеллектуальных ниш, монтаж аттракционов, направленный прямо в подкорку.

А что делает Женя Кондратьев? Он бесконечно тиражирует один и тот же аттракцион. То есть: вот ваша идеология! Идея осталась, но логос – исчез...

Дальше у Жени появляется фильм *Грезы*, который, мне кажется, прямо сейчас можно везти во французскую синематеку, класть его там на полку и вообще не подпускать никого близко, потому что это сверхшедевр. Это новая визуальная культура.

Я видел недавно китайскую картину *Красный гаолян* – это тоже пример другой визуальной культуры. По отношению к европейскому кино, во всяком случае. У китайцев даже пейзаж иной, чем в европейском кино. В европейском кадре горизонт всегда ниже середины. Или уровень с ней. А у китайцев – очень высокий. Там другое ощущение перспективы. И совершенно другая символика. В этой картине была сцена жестокости, довольно серьезная. Я подумал, что когда европейский режиссер ставит такую сцену, он обязательно вкладывает в нее какое-то свое авторское начало. Физическая боль, страдание для нас все-таки что-то исключительное. И это очень индивидуально окрашивается в европейском кино. Всегда видно, откуда это идет – от напряжения или из какого-то телесного низа. А для китайца жестокость – это естественно. Для него это среда обитания и никакая не педаль. Это норма. Больше того: после того, как в этом фильме убивают человека и его кровь льется на землю, односельчане собираются его помянуть и разливают по чашам красное вино. Ну, кажется, куда банальнее – красная кровь, красное вино. Культурный символ – кровь Христова и так далее. Но это для нас так! То есть если бы это сделал европейский режиссер, это было бы совершенно банально. А вы знаете, на какой мысли я себя поймал? Они действительно пьют кровь. Потому что там это дано не по

признаку культурной символики и общности смысла, а по признаку чисто внешнего сходства. Красное вино и красная кровь. Они рядом, потому что похожи. И это не разделено в кадре.

К чему я все это говорю? К тому, у Жени Кондратьева настолько же иная визуальная культура. Мне кажется, он возрождает мифологическое мышление. Потому что если мы привыкли считать, что кинокамера есть посредник между автором и реальностью, то Женя считает, что он сам посредник между кинокамерой и чем-то высшим. Понимаете? Он использует кино в его самом онтологическом качестве. Он не фиксирует то, что уже придумал, а мыслит тем, что увидел. И для него весь мир – это контур... Я обрадовался, когда увидел это у Реджио, в картине *Повакации*. Философичная картина, изобразительно очень точная, и там порой создается впечатление, что человек не сам водит кинокамерой, а кинокамера отыскивает какие-то контуры, по которым нарисовано все сущее, что есть Замысел.

И у Жени то же самое. Он снимает с изображения все напластования и трактует их только в чистой форме. Большое – это провокация к жизни малого. Вот обратите специально внимание, когда будете смотреть Женины фильмы: после большого он обязательно показывает малое. Часть – это лишь воспоминание о целом, то есть типичное, описанное Леви-Строссом, мифологическое мышление. Фильм – посредник между нами и верховным замыслом жизни.

Леви-Стросс доказал, что интеллектуальные операции, которые мы производим, в основе своей те же самые, что и у дикарей Островов Зеленого Мыса. Просто мы обладаем большей информацией и, соответственно, большими комбинаторными возможностями, а сам логический механизм – тот же. И вот Женя пытается очистить логические схемы бытия от всех чудовищных напластований культуры и отдать нам обратно наши же собственные архетипы, наши же собственные трансцендентальные концепции интеллектуального организма.

Или вдруг на фестиваль является Илья Егоров, шестнадцатилетний парень, который принес две картины – *Настольные игры* и *Русский лес*. Процарапанные иголкой на ракорде. По минуте каждая. Это совершенно потрясающе! Это маленький мальчик, который занялся тем, что разрабатывает систему знаков на пленке. То, чем занимались великие пионеры киноавангарда Викинг Эггелинг и Вальтер Руттман. Но они занимались этим тогда, когда кино еще не могло осознать себя как совокупную систему письма. А ведь писать, скажем, иероглиф «ложка» можно только зная о форме всех ложек на свете. Они же пытались создать универсальную азбуку, не зная все границы уже существующей азбуки. Это был их парадокс, это была их трагедия, в этом был их пионерский подвиг, на самом деле...

И вот появляется этот мальчик, из дикой культурной провинции, какой является Россия, – модернист, живущий в эпоху постмодернизма! Совершеннейший анахронизм. И начинает корябать эту пленку. Черт его знает... Но вполне возможно, что именно он сейчас, находясь в этой культурной среде, уже абсолютно, так сказать, типологизированной, стереотипизированной, превратившейся в клише и собственные матрицы, вдруг... Я вижу, что он уже находит что-то такое... Что является, с одной стороны, изобретением Дебила, который первый заговорил о кинокаллиграфии, то есть о возможности создания экранного знака, форма и содержание которого заключены в едином визуальном образе, иероглифе... А с другой стороны... Ну, вот его фильм *Настольные игры* – это, ко всему прочему, действительно, игры. Он не какой-нибудь старый авангардист, который наркотиками воодушевляет себя до такого состояния наивного детства, – он естественно находится в этом абсолютно божественном для авангардиста состоянии. Он просто играет...

Авангард – это тонкая вещь. Да, для Запада он сейчас неактуален. Но Россия вообще страна авангарда. Как сказал Эпштейн, главная антитеза авангардистскому сознанию – это реалистическое сознание. Сознание, ориентированное на адекватность воспринимаемого мира. А авангард гораздо ближе к ортодоксальному религиозному сознанию, потому что оба они сходятся в точке признания какого-то инобытия. Бросьте ретроспективный взгляд: Россия, страна очень законсервированной традиции, вдруг в начале XX века дает миру практически

все направления авангардного поиска, которые Запад развивает затем на протяжении всей первой половины столетия. Потом они уже своими игрушками начнут играть, а у нас это все просто придушат. Хотя, если верить Тимуру Петровичу Новикову, соцреализм – это не что иное как высшая форма русского авангарда. Такая (...) жизнестроительная. Мало того что картины писали, так еще и конкурентов убивали. Чужими руками. Но я отвлекся.



Евгений «Юфа» Юфит и Евгений «Дебил» Кондратьев. Из архива Евгения Юфита

Так вот, Илья Егоров – это тот самый мальчик, который сидит на берегу мирового океана, складывает камешки и выстраивает из них формулы грядущих открытий. И это тоже ленинградская школа. Поэтому я, в общем, не очень верю Юхананову, который говорит, что какая-то энергия замкнулась в круг и со все усиливающейся бешеной скоростью вращается вокруг своей сердцевины. Юхананов пророчит, что она подорвет самое себя изнутри, если не будет притока каких-то свежих сил. Но я считаю, что развитие идет не вширь, развитие идет куда-то по спирали...

Сейчас во всем мире происходит очень неприятный процесс – аберрация понятий культуры и искусства. Понимаете, культура ведь не есть искусство. Больше того: искусство только своей очень мизерной частью укоренено в древе культуры. Знаете эту дихотомию: горизонтально и вертикально ориентированная культура? Очень было модно в начале века. Так вот, всю вертикально ориентированную культуру (как восход некоего духовного естества человека к Богу; такая культура была в Средневековье: человек был безбытен, бестелесен, даже плотские изображения запрещались) – все это мы ликвидировали. И, наоборот, развили культуру как комфортную среду человеческого существования, куда входит все, начиная от боевика и кончая рок-музыкой... Рок – это же теперь абсолютно комфортная среда, снимающая с человека его возрастные стрессы, его комплексы... И тот же постмодернизм... На самом деле, это, по-

моему, страшный, сатанинский альянс искусства и культуры, когда искусство принимает на себя обязанности всего лишь интерпретатора и, в лучшем случае, занимается саморетроспекцией.

Кстати, как апофеоз возникает видео, в котором, в отличие от кино, отсутствует главное: третье измерение кадра. Видео создает совершенно плоскую картинку – в общем, гораздо более удобоваримую. И это, конечно же, средство абсолютно культурного человека. Культурного не в смысле образованного, а человека, живущего в культуре и не более того. Оно снимает возможность вертикального самоощущения. Оно делает человека абсолютно комфортным и абсолютно равноценным самому себе...

Но, собственно, и кино как искусство появилось в тот момент, когда очень силен был уже элемент существования искусства в русле культуры. И кино тоже является искусством лишь в очень небольшой своей части, а главные его задачи – манипулятивная, мифотворческая и, наконец, элементарно развлекательная. Создание того, что является, собственно, культурой XX века: Глобальной Иллюзии. Об этом писал Маркузе. Обществу выгодно вытаскивать из человека принцип производительности, и, сублимируя его, оно дает ему Иллюзию. Кино в этом отношении подходит идеально. Во-первых, кино массово. Во-вторых, кино очень демократично, даже на уровне восприятия. В-третьих, кино обладает мощнейшей мифотворческой потенцией.

Создавая Иллюзию, кино мобилизует средства всех иных искусств. Это безусловно. Однако кино, по моему глубокому убеждению, не является искусством синтетическим. Кино является искусством аналитическим. Вот если принять это за исходную посылку, тогда можно разговаривать на более серьезном уровне и с точки зрения развития киноязыка.

При этом сводить какой-то аналитический, поисковый фактор к прерогативам исключительно параллельного или авангардного кино – неверно.

Вспомните *Парижанку* Чарли Чаплина. Вот уж кто никогда не был авангардистом. И тем не менее. В *Парижанке* есть такой момент: героиня должна успеть на поезд, и она опаздывает на него. Чарли показывает это следующим образом. Она вбегает на вокзал, останавливается – и над ее головой по стене вокзала идут блики от окон поезда. Элементарный киноиероглиф. Сейчас его прочтает любой. А фильм из-за этого провалился. Люди не поняли, что это. Мера условности – даже такого рода – уже была авангардна по отношению к той кинокультуре, которая сложилась к тому моменту.

Или вспомним такой процесс, который западные киноведа отмечают уже несколько лет (даже десятков лет), – так называемая обратная экспансия Европы в Америку. Известно, что весь мир страдал от экспансии американской кинокультуры в Европу, и это как будто априори подразумевает некое громадное количество фильмов, которые идут мощным потоком и все собой заполняют. Ничего подобного! Америка выпускает не так уж много фильмов в год. Дело не в количестве, дело в их особом качестве. Америка – страна жанрового кино. Есть три жанра: комедия, мелодрама и боевик. Смех, ужас и сострадание. Все, больше ничего нет. На эти три резонирующих с нашим коллективным бессознательным струны наслаивались разнообразные политические и социальные реалии. Так возникло американское жанровое кино. И в мире выросло целое поколение людей в 50-е годы, для которых это кино, собственно, и стало реальностью. Так вот, теперь эти люди, воспитанные на американском жанровом кино, обратно в Америку посылают авторский импульс, построенный на том же жанре. Скажем, тот же Вим Вендерс... Жанр становится уже какой-то мифологемой собственного индивидуального человеческого мироощущения... И это тоже путь.

Конечно, важный плацдарм для каких-то прорывов – неигровое кино, в котором нет понятия «язык» (которое в игровом кино есть). В неигровом художник вынужден всякий раз искать речь, адекватную тому предмету, который он показывает. У него меньше матриц, меньше штампов. И это естественно, ведь в неигровом кино существует все-таки примат

реальности. Там существует элемент непрограммности, несценарности, непредсказуемости. Поэтому художник находится как бы в более вариантном положении по отношению к речи. И это как раз сводит нас опять-таки на уровень принятой нами терминологии. Потому что и у нас, и во всем мире прокат неигрового кино – практически параллельный. Неигровые фильмы не идут в кинотеатрах, и посмотреть их так же сложно, как посмотреть авангардистский фильм.

Но, как мне кажется, для искусства сейчас вообще-то гораздо интереснее оказаться в цепи создания канона. В какой-то момент искусство должно вернуться к той ситуации, которая имела место в Средневековье, когда задачей эстетического освоения действительности был не шаг от канона, а, наоборот, соответствие ему. Ну, вспомните рублевскую «Тфоицу», которая была канонизирована, и все последующие живописцы писали именно эту композицию, эти повороты головы, направление взглядов, перспективу и т. д. Они вкладывали туда колоссальную энергию.



Андрей «Свин» Панов и другие. Из архива Евгения Юфита

Приведу простой пример. Может быть, совершенно не относящийся к магистрали нашего разговора. Особенно по материалу. У меня есть пластинка.

Называется «Литл Ричард встречается с Джимми Хендриком». Джимми Хендрикс – это супергитарист, очень рано умерший, который играл совершенно потрясающие вещи. Один итальянский музыкальный критик сказал, что если бы этот человек умел объяснить, что он делает на гитаре, или как-нибудь записать ход своей музыкальной мысли, он просто изобрел бы новую музыкальную систему. Как Шенберг или Хиндемит. Понимаете? И этот человек, Джимми Хендрикс, со своей виртуозно звучащей гитарой, которая прорывается в совершенно другие пространства (то есть там уже совершенно иное понятие о мелодике и прочем), встречается с Литл Ричардом. А Литл Ричард – это консервативный певец рок-н-ролла. А рок-н-

ролл, как вам известно, это совершенно каноническая, очень строгая структура. Раз-два-три-четыре, раз-два-три-четыре. Обязательный инструментальный куплет без голоса, последний с голосом – и конец. То есть совершеннейший канон. И вот когда этот супергитарист, который может на своей гитаре делать все, играет рок-н-рольный квадрат, где ни шагу в сторону, где просто не сыграть ничего другого, – вот это оказывается потрясающе, потому что он, стиснутый квадратом, всю свою энергию направляет уже не на какую-то импровизацию и изобретение чего-то нового – он ее концентрирует. Это такое ощущение, как будто слона посадили в коробку из-под обуви. Понимаете, о чем я говорю? Вот – канон. Вот – энергия человека.

А что касается нашего параллельного кино... Мне сейчас трудно определить его каким-то термином. Ну, параллельное оно по статусу... Авангард? Да, в каком-то смысле авангард, поскольку оно ощупывает границы экранной выразительности, ищет какие-то новые формальные и содержательные приемы... Наверно. В каком-то смысле, это и постмодернизм, потому что есть манипуляции блоками... Но, на самом деле, это же что-то совершенно третье. А то и четвертое. То, чему название еще просто не подобрать.

Академик Раушенбах сказал, что, в принципе, на уровне обыденного сознания мы, наверно, испытываем какой-то примат эмоционального над рациональным. Потому что вообразить мы себе можем больше, чем понять. Так вот сейчас, говорит он, наука, оперируя некими точными данными, способна предсказать и рационально определить то, чего вообразить эмоционально мы еще не можем. А может быть, уже не можем. Понимаете?

На самом деле, максимум человеческих возможностей заключается только в посредничестве. И, конечно, гений – это человек, который говорит не своим голосом. Конечно же, гению кто-то диктует. Наверняка процесс творчества гения – я почти уверен в этом – как раз и заключается в том, что гений записывает или фиксирует то, что ему приходит свыше.

Я вижу в нашем параллельном кино какие-то поисковые пути к выходу из нынешнего состояния культуры. Я думаю, сейчас родится какое-то третье течение. Тфетье течение художественной мысли, которое будет уже не разрушать культуру (как авангард) и не манипулировать ею (как постмодернизм), а создавать те самые ручейки. Кто по ним пойдет – бог его знает.

«Митин журнал». 1989. № 28. Лит. запись О. Абрамович. Интервью посвящено Второму фестивалю параллельного кино «Сине Фантом», прошедшему в марте 1989 года в Ленинградском Доме кино. В настоящем издании текст публикуется с сокращениями и в новой редакции.

Чапаев: результаты оказались чудовищными

– Вопрос о Всемирном Чапаевском движении? Значит так! Всемирное Чапаевское движение – это явление, которое, безусловно, шире, нежели фигура самого Чапаева. Фигура, которая, действительно, была отмечена на звездной карте героев Гражданской войны.

Звезда эта была далеко не первой величины. Но дальше происходит очень интересная вещь. Наступают 30-е годы, эпоха тотальной переоценки короткого исторического опыта советской власти и переписывания истории в пользу тех новых имен, которые выходят на арену. Соответственно, реальные стратеги Гражданской войны оказываются персонами нон грата. И возникает потребность создания нового пантеона героев Гражданской войны. Потребность в мифологизации и сакрализации новых фигур. Которые уже неопасны, которые уже мертвы, и поэтому достаточно удобны.

Создается ряд фильмов. И это очень важно, потому что фильмы в общей культурной ситуации 30-х годов – это одна из самых концептуальных сфер. Именно посредством кинематографа в народное сознание, не искушенное другими каналами информации, вталкиваются очень многие принципиально важные для победившего строя вещи. Возникают подряд

фильмы *Чапаев* и *Щорс*, потом о Котовском, потом об Александре Пархоменко, тоже каком-то герое второго плана. То есть фигуры второго плана посредством вторичной мифологизации выводятся на первый план.

Фильм *Чапаев* по многим обстоятельствам становится образцом идеологического кинематографа, который манипулирует всеми возможными средствами технической, интеллектуальной и идеологической его потенции, и посредством всего этого образ Чапаева поднимается в народном сознании до невероятной величины. Чапаев становится легендарным героем, он становится победителем Гражданской войны, он становится самым главным полководцем. А дальше – еще более интересно.

Как указывает Ролан Барт, мифы возникают на трех уровнях. Возникает миф естественный, потом возникает идеологический миф, а потом возникает миф, который является, скажем так, третьей сигнальной системой. Который поднимается над своей непосредственной идеологической задачей и бытует уже в сфере чистого эстетического знания о нем. С Чапаевым происходит классическая пертурбация такого порядка. С середины 50-х годов Чапаев становится уже воистину народным героем, не официальным, а настоящим героем, просто героем фольклора. Вспомним городские анекдоты 70-х годов, существовавшие вне всякой зависимости от идеологии и вне прямой связи с нею.

Такова предыстория. Теперь о Всемирном Чапаевском движении.

– Если можно перебить... А при чем тут Че Гевара?

– Ни при чем. Всемирное движение «Чапаев» касается только Чапаева. А вот киногруппа, действительно, называется «Че-паев», объединяя в своем названии двух этих персонажей. Че Гевара – это тот же Чапаев, только для Запада. Авантюрист, террорист, романтик, который вместе с Фиделем Кастро начал делать революцию, а потом, когда понял, что наделал, просто сиганул в окно от Кастро и побежал делать революцию куда-то дальше. Его там убили. После чего он стал символом бунтующей молодежи 60-х. А после чего превратился в свободно бытующий сакральный персонаж. Возникла третья сигнальная система мифа. Это самое его и роднит с Чапаевым. Кроме того, они оба на букву «Ч».

– Но Всемирное движение – оно, значит, Чапаевское?

– Всемирное движение – Чапаевское. В чем заключается его смысл? Во всемерной пропаганде героизма. Героизма не как некой гуманистической коллизии, когда человек совершает личный подвиг, имея экзистенциальные категории выбора. Нет. Чапаевский героизм – это героизм исключительно абстрактный. Который не имеет отношения к отдельно взятому человеку. Это героизм стадный, который бросает людей на колючую проволоку, на пулеметы и т. д. и т. п. Это вот такой героизм – тупой абсолютно, не думающий, не рассуждающий. В известном смысле Чапаев – это антициципанский персонаж.



Кадр из фильма киногруппы «Че-паев». Реж Максим Пежемский 1987

Популярность Чапаевского движения во всем мире – безусловна. Филиалы Чапаевских обществ есть в Соединенных Штатах, в Голландии, во Франции. Думаю, что интерес к Чапаеву в мире сродни тому интересу, который, например, испытывала леворадикальная интеллигенция конца 60-х годов к Мао Цзэдуну, к Культурной революции в Китае. Хотя тогда это носило характер неких политических экстремумов, и тогда это было вполне конкретно и социально. Сейчас, я считаю, это входит в какой-то комплекс мироощущения человека на правах безусловного императивного веления. Потому что сейчас мы действительно переживаем такой период... трудно формулируемый период... когда человек собирает себя по кусочкам и отсеивает очень много ложных вещей, что на Востоке, что на Западе. Географические и социальные границы большой роли уже не играют, речь идет о какой-то единой цивилизации, которая включает в себя и Запад, и Восток, все, что раньше было сепарировано по культурным и идеологическим зонам. Человек оставляет у себя самое главное.

Мы, действительно, живем в какой-то период воистину пика или слома цивилизации, может быть, в предапокалиптическом состоянии или каком-то ином – я не знаю, называть это можно как угодно. Но, по мнению русского философа Розанова, именно в такие периоды человек возвращается к себе, к своей родовой естественной природе... Может быть, для того, чтобы встретить Страшный Суд, я не знаю. Может быть, для того, чтобы начать какую-то новую жизнь на новом этапе. И Чапаев в этом смысле – это вот тот самый героизм, то самое первородное чувство человека, который всем миром бросается на мамонта – вот что такое Чапаев.

– Всемирное Чапаевское движение имеет отношение к деятельности киногруппы «Че-паев»?

– Конечно, имеет. Киногруппа «Че-паев» – это творческий филиал всеобщей лаборатории Чапаевского движения, который пытается создавать оптимальный вариант миропонимания. С одной стороны, мы держимся теории единого непрерывного героического времени. (Т. е. полное самоотвержение перед лицом чего-то идеального и неконкретного. Потому что хорошо геройствовать, когда цель рядом, и ее можно схватить. Схватил и успокоился. Нет! Тут важны постоянное напряжение, постоянный ход вперед – к идеалу, к недостижимому. В масштабах единой человеческой жизни, во всяком случае. Это все очень тоталитарно, на самом деле.) С другой стороны, в наших руках самое мощное синтетическое искусство – кино. Которое суммирует опыт других искусств, которое обладает невероятными потенциями, которое открывает человеческому глазу то, что иными средствами не открывается. И из этих двух потоков складывается эстетика киногруппы «Че-паев». Которая, с одной стороны, манипулирует

какими-то мифологическими оттенками, а с другой – «стремится к улучшению реальности посредством киноизображения».

– Да, я знаю, что ваш коллега Вилли Феоктистов написал такое сочинение: «Киноизображение как способ улучшения действительности». Но идея, что тоталитарность может улучшить реальность, как-то звучит очень странно. Обычно считают, что тоталитарность имеет связь с тоталитаризмом, и это разрушает...



Кадр из фильма киногруппы «Че-паев». Реж Максим Пежемский 1987

– Что? Разрушает – что?

– Человеческое сознание.

– А ты считаешь, что сознание – самая сильная сторона человеческого существа?

– Нет...

– У человека же есть очень много иных врожденных способностей, которые он не развивает именно потому, что в нем доминирует сознание. В человеке существует масса вещей, гораздо более нужных для правильной жизни, нежели сознание. Потому что сознание мы очень часто подменяем а) рационализмом; б) суммой информации. И на данном этапе мы пожинаем финальные (я надеюсь) процессы такой концепции сознания. Это декартовская концепция сознания: когито эрго сум – мыслю, следовательно, существую, – когда все окружающее воспринимается как тварный вещный мир, частью которого является человек, который в силу способности к абстрагированию способен этот мир подчинять себе и пересоздавать по образу и подобию своему. По-моему, это ужасно. Это ужасно, потому что это абсолютно лишает человека восходящих тенденций, ставя человека в ряд с остальным предметным миром...

– То есть, сознание – это вредно?

– Я говорю не о сознании как таковом, а о том, что можно понимать под сознанием в реальной ситуации, в реальной нашей цивилизации и культуре. Которая подменила сознание, во-первых, способностью к логическому мышлению, а во-вторых, способностью суммировать информацию. Вот об этом речь. Конечно, сознание как таковое – это величайший Божий дар и прочее. Но, тем не менее, мы же имеем дело с реальностью, и группа «Че-паев» в этом отношении никак не отделяется от реальности. Она просто пытается показать человеку мир идей. Который, кстати, входит в человека через сознание. Как раз сознание мы не упускаем из виду, но, тем не менее, наша теория совершенно антидекартовская. Потому что речь в нашем случае идет не о том, чтобы мыслить, мыслить нечто, а потом воплощать это в некие тварные формы киноизображения, как, в принципе, обычно и снимается кино.

Тут я должен повторить мысль, которую я повторяю всегда: самый большой вред кинематографу нанесла книга Зигфрида Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», где он пишет, что кино – это антиплатоновское искусство. Платон говорил, что весь вещный мир – это отражение неких верховных идей, и, по-моему, он совершенно прав. Декарт дает обратную концепцию, и Кракауэр, в общем, тоже, потому что он говорит, что в кино существует только то, что есть: вот эта вещная физическая реальность. Через которую ты можешь потом конструировать какие-то идеи. Но потом. Мне кажется, что надо искать в кино прежде всего идеи. А потом через идеи показывать определенную предметность. И здесь киногруппе «Че-паев» очень помогает опыт кинорежиссера Жени Кондратьева, чьи фильмы ты видела, который совершенно потрясающе работает с такой категорией, как контур, абсолютно не учитываемой кинематографом. В то время как мир и вообще все отношения задуманы как рисунок. Плотно, живописью, лепкой, массой какой-то он становится потом. В основе лежит рисунок. Этому посвящена целая серия экспериментальных че-паевских фильмов, которые я не смог тебе показать, потому что их просто не перевели на видео пленку, они в 16-миллиметровых копиях. Это совершенно экспериментальные фильмы, которые не ставят никаких художественных задач... Но они, тем не менее, там есть.

– И все же постулат «тоталитарное искусство может быть способом улучшения действительности» звучит несколько страшновато. Нет?

– Я пытаюсь говорить понятийными категориями, а ты говоришь о тоталитаризме в духе исторических рефлексий, которые мы переживаем.

– Да, так.

– В таком случае, точно так же я могу тебе развенчать теорию индивидуализма, которая противоположна. Я понимаю, что наш постулат, наверно, утопия, но что ж поделаешь, другого выхода я просто пока не вижу.

– Так что же нужно, чтобы реальность стала лучше?

– Во-первых, нужен импульс коллективизма, вложенный на уровне мифа, на уровне естественного и зрелого блока, в сознание человечества. А во-вторых, киногруппа «Че-паев» пытается действовать через глаз, пытается воспитывать новое зрение. Мы верим, что через зрение может прийти новое понимание жизни. Что можно пробить все напластования социума, пробить напластования ложных представлений – и увидеть естественное, настоящее положение человека в мире.

Я приведу тебе пример. Я очень хочу попасть в такую ситуацию... Я хочу попасть в Китай, взять кинокамеру и снять там фильм о Китае. Как я бы его снимал? Как ты знаешь, китайское письмо – оно очень контурно, очень знаково. Оно не обладает западной семантикой. Каждому предмету соответствует его графическое изображение. Вот представь себе: ты берешь изображение и, повторяя контур данного иероглифа, снимаешь этот предмет камерой. Наверняка, просто из каких-то мистических соображений, ты в результате увидишь своей камерой нечто такое, что недоступно твоему простому глазу. Я почти уверен в этом. Потому что я наблюдал это сам.

Я видел фильмы Карла Теодора Дрейера. Это великий режиссер, у нас его не оценили, а на Западе, может быть, знают лучше. Он датчанин, но работал и в Америке. Я видел его маленькие документальные фильмы. Скажем, фильм о северных храмах, где камера в траектории своего движения постоянно возвращается к сквозному мотиву креста. Он снимает храм через мотив креста. Понимаешь? И это дает совершенно новое зрение. Для меня, например, архитектура храмов – в силу пробелов в образовании – мало что говорит. То есть я понимаю внутреннюю энергию храма, когда вхожу в него, но когда я просто смотрю на храм, никаких чувств он, его архитектура, у меня не вызывают. Когда же я вижу то, как снимает его Дрейер – очень религиозный человек, по-настоящему религиозный человек, причем очень такого истового строя... Я вижу, как он чертит камерой движение, как он показывает по очереди купель,

огонь свечи, гроб, свечу... Я вижу стихии воздуха, земли, воды и их претворение в религиозных обрядах. Он дает мне некое универсальное чувство жизни. Как это сделано по движению камеры? К чему это апеллирует? К моему индивидуальному? Нет. Я думаю, что это возвращает меня как человека на уровень стихий, на уровень какого-то моего первоначального естества.



Пьянству бой. Реж. Сергей Добротворский и Максим Пежемский. 1987

По существу, киногруппа «Че-паев» пытается делать то же самое. И тут я должен сказать, что вся та линия, которая роднит киногруппу «Че-паев» с тем, что называется соцартом, – это явление временное, и оно существует лишь постольку, поскольку кино рассчитано на моментальное восприятие, и приходится задумываться о каких-то моментальных коммуникациях с аудиторией. Поэтому приходится брать такие вещи, которые понятны всем. Чапаев в этом смысле самый подходящий феномен.

– Я где-то слышала мысль, что в параллельном кино некрореализм и че-паевские фильмы трактуют одну и ту же тематику, то есть современную человеческую жизнь, только некрореализм – с точки зрения субчеловека, неполноценного человека, который движется вниз, в состояние животного, а «Че-паев» – с точки зрения сверхчеловека, с установкой движения вверх, в мифологическую сферу.

– Может быть. Мне сложно сравнивать, потому что по художественным результатам некрореализм, конечно, гораздо сильнее. По той простой причине, что он более гуманное искусство, то есть более обращенное к человеку. Некрореализм на первом этапе был очень социален, потому что снимал с социалистического человека целый ряд табу, причем снимал самым что ни на есть шоковым методом, посредством введения базовых категорий жизни и смерти. То есть это был очень твердый эпатаж, очень целенаправленный. А киногруппа «Че-паев» эпатажа, в общем, лишена. Я считаю, что эпатаж – это апофеоз гуманизма.

– Хотелось бы расшифровки.

– Понимаешь, надчеловеческое не эпатирует никогда. Оно может задавить, оно может уничтожить, стереть в порошок, но эпатировать на уровне испуга, который приходит и проходит, оно не может. Я считаю, что первым некрореалистом в истории человечества был Леонардо да Винчи. Ведь, обрати внимание, некрореалисты занимаются проблемами человеческого тела, лишённого души. Всякий раз, когда в истории происходит какой-то поворот от тоталитаризма к гуманизму – от всеобщего к частному – возрождается интерес к человеческому телу. Скажем, в Средневековье человеческое тело было табуировано, и первая акция титанов Ренессанса была изучить – что же такое человек. Тот же Декарт трактует человека как тварное, как материальное существо. Так что гуманизм – он очень материалистичен. Леонардо

да Винчи был первый, кто начал резать труп. И когда говорят, что некрореалисты жестоки, они отвратительны, – это неправда. Леонардо позволял себе гораздо более страшные вещи, даже с точки зрения современной юрисдикции. Он выкапывал трупы из могил, вскрывал их и смотрел, как же это все устроено. То же самое в каком-то смысле происходит и сейчас. У нас так долго спекулировали на каких-то духовных категориях, так долго о теле и речи быть не могло, что вот – маятник качнулся в обратную сторону. И рефлексии тела – они видны сейчас во всем.



Пьянству бой. Реж. Сергей Добротворский и Максим Пежемский. 1987

– Но почему гуманизм должен исключать живой интерес к другим индивидуумам? Помоему, гуманизма нет без глубокого чувства и изначального интереса к людям. Живым людям.

– Давай договоримся о том, что гуманизм – это признание абсолютной ценности каждой отдельной личности.

– Каждой отдельной личности, но не в отдельности!

– А как тогда?..

– Мы же не существуем в отдельности!

– Да ты что?!

– Вот я не родилась на этом свете без матери своей и без отца...

– Ну, я понимаю.

– Да, я отдельная личность. Но не в изоляции.

– Хорошо. Тогда давай договоримся о том, что гуманизм предполагает идеальные понятия внутри каждого отдельного человека, а тоталитаризм понимает их вне каждого отдельного человека. Я склоняюсь ко второй точке зрения. И, может быть, в этом и есть главное различие между киногруппой «Че-паев» и некрореалистами. Некрореалисты апеллируют к ценностям внутри каждого отдельного человека (скажем, такой абсолютной ценности, как проблема смерти). В то время как «Че-паев» ставит проблему – над. Он ищет ценность – над. Он ищет общую точку зрения на все, которая, как надеется киногруппа «Че-паев», сумеет стать каким-то универсальным вероисповеданием.

– Я читала в твоей статье «Имена и идеи», что есть такое течение в параллельном кино, которое продолжает эксперименты киноавангарда начала века, т. е. 20-х годов. А если я правильно понимаю, киногруппа «Че-паев» продолжает опыт тоталитарного кино 30-х годов? Или как?

– Видишь ли... Мы начали с того, что стали говорить о третьей сигнальной системе мифа. Я очень много читал о тоталитарном кино 30-х годов, а когда посмотрел – понял, что идеологическое наполнение – ерунда, на самом деле. Потому что мифологическая структура – это

настолько универсальная вещь сама по себе, что ее идеологическая задача оказывается, в конце концов, достаточно прикладной вещью. Когда я посмотрел классический тоталитарный фильм Михаила Чиаурели *Клятва*, я просто убедился в том, что это законченная кинокосмогония. Фильм, который начинается с огромного пустого пространства, по которому бредет одинокая человеческая фигурка... Который в топологии каждого отдельного кадра содержит законченную мифопоэтическую систему мира. Понимаешь? От этого никуда не денешься. Это невероятно законченная мифологическая система, с очень иерархичным пантеоном, с очень разработанной системой внутренних связей, с очень жесткими канонизированными построениями... Применительно к отдельной гуманистической линии конкретного исторического периода – да, это страшно. А если смотреть в масштабах истории – это...

– Вполне нормальное явление?..

– Это эстетика. Это миф, это эстетика, и это то, что обладает, в общем, вне себя существующей ценностью. Потому что я, например, не знаю, каким правителем был царь Эдип. Но я знаю миф о царе Эдипе. И важно именно это. Кроме того, есть такая теория – скорее остроумная, чем верная, – принадлежащая Тимуру Петровичу Новикову, о том, что весь социалистический реализм – это не что иное, как высшая фаза русского авангарда. Перешедшая в такую жизнестроительную стадию. Потому что авангард, собственно, стремится к тотальному замещению жизни. Что, собственно, и было достигнуто в рамках социалистического реализма. А то, чем в Европе и в Америке занимались еще лет 30, – просто недоразумение. Потому что все уже было достигнуто. Результаты оказались чудовищными. Но, тем не менее, концепция восторжествовала. Да, в масштабах отдельной исторической коллизии это все ужасно. Но представь себе – пройдет сто лет?..

– Останется азарт.

– Непонятно, что останется. Я думаю, скоро вообще ничего не останется. Отличная последняя фраза для интервью.

«Митин журнал». 1990. № 36. Беседа Анны Мюллер с Сергеем Добротворским посвящена мифическому Всемирному Чапаевскому движению, а также работе киногруппы «Че-паев», созданной в 1988 году Сергеем Добротворским, Максимом Пежемским и Алексеем Феоктистовым. Под псевдонимами Ольга Лепесткова, Махмуд Пижамский и Вилли Феоктистов че-паевцы экспериментировали в параллельном кино в русле теории тотального кинематографа. Анна Мюллер – американский русист, преподаватель русского языка из университета Боулинг Грин в штате Огайо. В настоящем издании текст публикуется с сокращениями и в новой редакции.

Капитан Курехин и...

*Жил отважный капитан,
Он объездил много стран,
И не раз он бороздил океан.
Раз пятнадцать он тонул...*

...Берлинская стена

Когда Берлинская стена рухнула, на обломках было разыграно гигантское рок-представление. Прощание с мифом и гимн избавлению. Развалины Стены могли бы стать идеальной сценической площадкой для «Поп-механики»: Сергею Курехину видятся действия космических

масштабов. Но реально состоявшееся шоу Роджера Уотерса и гипотетический концерт «Поп-механики» не имели бы ни одной точки соприкосновения. Они соотнеслись бы как два разных культурных этапа. Выражаясь в модных терминах, как модернизм и постмодернизм.

Истина и святая святых модернизма – свобода. Истина постмодернизма – отсутствие всякой истины (в том числе и свободы – такой же фикции, как и все остальное). Модернистское сознание (рок – его наиболее экстатическое выражение) отрицает прошлое, чтобы устремиться в будущее.

Постмодернистское сознание с его пафосом относительности всего на свете обращено к прошлому как кладбищу мифов и имен.

Для Курехина, как для всякого постмодерниста, история – всего лишь книжное знание и цикл бесконечных вариаций. Он – музыкант конца истории. В идеале он должен появляться на развалинах всех исторических событий, чтобы устроить шабаш, показать иллюзорность открывшегося пути.

Его концерт на берлинских развалинах, несомненно, закончился бы строительными работами по возведению нового бастиона.

...андерграунд

Выход советского рока из подполья был для Курехина теоретически безопасен и даже благотворен. Если почти каждый рок-лидер, появляясь на стадионах и телеэкранах, сталкивался с проблемой компромисса и предательства идеалов «своей» публики, то Курехин и его «Поп-механика» существовали и существуют в той системе отсчета, где любые ценности – пустой звук, химера. Легализация была не страшна Курехину, потому что ему нечего было предавать.

В его мире нет незыблемых этических и моральных норм, ко всем его акциям можно подходить только с эстетическими критериями.



Сергей Курехин и музыканты группы «Rova». 1983

Показательна история, воспринятая недавними единомышленниками как измена. В 1987 году, когда легальная судьба советского рок-н-ролла еще не была решена и каждый аргумент «за» или «против» рассматривался всерьез, Капитан Курехин на страницах «Ленинградской правды» – в лучших традициях застойной логики и лексики – обвинил отечественный рок в «беспомощности», «глупости», «пошлости», «развязности» и «ущербности». А также призвал комсомольские органы обратить особое внимание на «Аквариум» и «Алису». Для Курехина уже тогда рок был всего лишь одним из блоков культурного сознания, чьи амбиции его не слишком заботили. Равно как и волна протеста, поднявшаяся в рок-кругах после названной публикации. Подобные жесты для Курехина естественны, как впоследствии стали органичны спортивно-концертные комплексы, дорогие заграничные турне, как все, что позволяло нанести удар по цельной вертикальной картине мира, сдвинуть точки отсчета и в очередной раз поменять местами «верх» и «низ».

...БГ

Гребенщиков и Курехин – две сакральные фигуры андеграунда и вместе с тем антагонисты. Белое и черное. Гармония и Хаос. Гребенщиков – герой «золотого века» советского рок-н-ролла, его точка отсчета и первый успех. Курехин – «разрушитель хороводов». Он подобен мальчику, ткнувшему пальцем в голого короля и тем самым низведшему космологические претензии русскоязычного рока до уровня обыденной культуры.

Когда-то они работали вместе. Курехин играл на клавишах в «Аквариуме», Гребенщиков появлялся в ряду «гитарерос» «Поп-механики», причем главным здесь был не выдающийся исполнительский талант БГ, а его мифологический шлейф. И то, что вместо медиатора порой

использовалась маникюрная пилка, свидетельствовало об определенной иронии БГ по отношению к собственному имиджу.

«Рок-н-ролл мертв, а я еще нет», – спел Гребенщиков, превратив собственное «я» в выражение типичного модернистского индивидуализма. Для Курехина же умер не только рок-н-ролл, но и поглотившее Гребенщикова модернистское сознание.

И если для Гребенщикова рок сопоставим с христианством как универсальной коммуникацией, то для Курехина вся современная музыкальная культура – вавилонское столпотворение. Потому разрыв Гребенщикова и Курехина – это схватка одряхлевшего модернизма и набирающего силу, неуязвимо в своей равнодушной наглости постмодерна.

...народ

«Искусство принадлежит советскому народу» – такой лозунг висел над сценой во время одного из концертов «Поп-механики» в ленинградском Дворце молодежи. Идеологическое клише Курехин прочитал заново – любовно и буквально. Искусство постмодернизма – демократично, оно принадлежит (в том числе) и советскому народу, как об этом всерьез заявляет Курехин.

Ориентация на массовые вкусы – одна из его центральных установок. Поэтому он называет свою механику «популярной» и, стремясь к наиболее доступному музыкальному языку, из концерта в концерт повторяет простые, запоминающиеся, жизнеутверждающие мелодии. Он не может скрыть своих симпатий к оптимистической эстраде 50–60-х годов и готов сотрудничать с «важнейшим из всех искусств», отдавая предпочтение его наиболее демократичным жанрам – мистическому триллеру *Господин оформитель*, кровавой *Трагедии в стиле рок* или искрометному *Переходу товарища Чкалова через Северный полюс*.

Закономерно и то, что Курехин активно включился в кампанию по организации первого в стране конкурса красоты. Слившись с концертом «Поп-механики» на сцене престижного ленинградского зала «Октябрьский», он превратился в артефакт и прозвучал как курехинское объяснение в любви массовым вкусам. И сам он, ползуший на четвереньках перед вереницей полуобнаженных красавиц, сыграл роль кавычек, не только придающих зрелищу переносный смысл, но и делающих его цитатой из народной мечты о прекрасном. По существу, то была первая встреча с подлинно массовой аудиторией, которая искренне восприняла «Поп-механику» как неизбежный довесок к сенсации. Кавычки остались незамеченными, однако и саму публику, и ее недоуменную реакцию Курехин предусмотрительно включил в контекст своего театра.



Сергей Курехин. Фот. Аркадий Загер. 1991

На концертах «Поп-механики» каждый находит свою звуковую нишу: рок соединяется с классикой, эстрада с фольклором. Причем в отличие от инструментального театра, где визуальный ряд раскрывает и дополняет музыкальные темы и образы, Курехин соединяет оба ряда по контрасту. Чем грубее, тем лучше. «Все играют музыку барокко, а солист – нечто, не имеющее к этому отношения. Это я называю маразмом. И для меня этот язык – ясен», – говорит Курехин. Роковый «забой», вклинившийся в симфонию Гайдна, – один из самых простых примеров.

...рояль

Свою устойчивую репутацию интереснейшего джазового пианиста и композитора Курехин сознательно меняет на нечто иллюзорное, жертвует дар чистоте концепции, систему отсчета – «беспределу», патетику – иронии. В его все более редком обращении к роялю есть своя последовательность, упрямое желание быть уникальным инициатором, а не очередным, пусть даже очень талантливым, исполнителем. Рояль исчерпал себя в молчании Джона Кейджа. В свою очередь Курехин совершил с инструментом все акции, вплоть до эротической – над роялем, под роялем, на рояле, в рояле... И забросил рояль как нечто отмирающее.

Рояль для Курехина слишком человечен, слишком зависим от гения, опыта и мастерства. Курехина же интересует не человек, а все, что вне человека, – пена массового сознания, рупором которой становится синтезатор. Пианист превращается в комбинатора, конструктора. Рояль звучит в «Поп-механике» на правах одного из многих культурных знаков. Одно время он еще был то камертоном, то эстетической вершиной, примиряя с идеей «Поп-механики» поклонников прежней джазовой манеры Курехина, но постепенно стал играть все более слу-

жебную роль. И это понятно, потому что музыкальный дар Курехина невольно ломает им же созданные границы и рушит возведенное коллективными усилиями здание. Моцарт с комплексом Сальери ухитрился-таки пожертвовать гармонию алгебре, хотя иногда и путает высшую математику с таблицей умножения.

...Курехин

Искусство общения с журналистами и другими представителями народа он довел до совершенства, легко жонглируя авторитетами, фактами собственной биографии, рецептами жизни и творческими планами. То, что может показаться оригинальничаньем или цинизмом, на деле есть продолжение поп-механических шоу, средство конструирования тотального имиджа, где сцена смыкается с жизнью в безответственном пространстве относительности.

Впрочем, швов своей постройки Курехин не скрывает. И когда, претендуя на театральность, выявляет в себе и своей компании полное отсутствие артистизма. И когда, превращаясь в живую дирижерскую палочку, якобы руководит исполнителями, а на деле старательно разваливает едва их намечающееся согласие. Ведомый им корабль чувствует дно, все острова и земли давно открыты. Стоит ли спускать шлюпки в заведомо пресные волны и спасти груз, состоящий всего лишь из окаменевших реликтов?

А корабль плывет...

«Московский наблюдатель». 1990. № 12. Статья написана в соавторстве с Кариной Закс (Добротворской).

Зеркало для Зазеркалья

Когда в 1922 году Ленин заметил, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино», он едва ли думал, что формулирует один из самых долговечных своих лозунгов, которому суждено пережить многие социальные, политические и экономические заповеди социализма. Глубина ленинского провидения станет ясной, если, расшифровывая формулу, ответить на два несправедливых вопроса: для кого – «для нас», и в каком смысле «важнейшим».

«Мы», конечно, не зрители, не народ. «Мы» – это власть. И речь, очевидно, об извечном способе отношений власти с народом посредством искусства. О манипуляции общественным сознанием. Правда, Ленин не первым обнаружил иллюзионистские потенции «десятой музы»: их знали еще братья Люмьеры, еще Мельес. Чего они не знали, так это идеи партийности искусства. Возможно, поэтому первые и удивительные плоды в свете политики и идеологии эти потенции принесли именно на советской земле.

Тут кино, бесспорно, «из всех искусств важнейшее», и не потому только, что самое массовое. Заменявшее повзрослевшему человеку ритуал, воплотившее въяве утопическую мечту русской метафизики о «соборности», наделенное уникальной, почти шаманской силой завораживать толпу приключениями теней, кино оказалось способным не только отражать состояние коллективного бессознательного, но и менять его, даже творить.

Здесь начинается царство Мифа. И – первые пятилетки 30-х годов, выполнившие и перевыполнившие ленинский завет. Здесь же кончаются 20-е годы, ярким сполохом озарившие путь мирового киноавангарда, но не разглядевшие в этом ослепительном сиянии собственное недалекое будущее.

Массовое мироощущение 30-х родилось не вдруг. Оно созрело в алхимических ретортах гениальных индивидуалистов первого послереволюционного десятилетия. Тех интеллектуалов и экспериментаторов, кто в пламенном порыве породнился с народом на руинах прошлой культуры и в поисках вселенского киноязыка выпустил на экранную волю его, народа, смятен-

ную душу. Кто мечтал о чувственной идеологии, минуя преграды логики и рассудка, и с великолепным пренебрежением к человеку воодушевлялся уделом всего человечества.

Судьба жестоко усмехнулась над титанами 20-х, назначив им вскоре новые роли: кому – кающихся грешников, кому – придворных шутов.

Сменились и мифы: само понятие «миф» в эпоху Сталина обрело новый смысл. Над всей страной, над опустевшими деревнями и переполненными лагерями, над исчезнувшими народами и сломанными жизнями высился миф «полностью и окончательно победившего социализма», находя доступное выражение в игривой формуле: «Жить стало лучше, жить стало веселей». Под ним располагались мифы поменьше, помельче, пострашней, понарядней. Политические, экономические, социальные, художественные, по сферам и отраслям – законченная, тотальная иерархия. В фундаменте лежали мифы архетипические: миф Создателя (Ленин) и его Наместника на земле (Сталин), мифы культурных героев – воителей или тружеников – и их антагонистов – вредителей, диверсантов, врагов народа (живучесть этой системе придавала необычайная легкость перехода из одного разряда в другой). Им вторили мифы новые, «авторские», наподобие мифа «дружной семьи народов», «смычки города и деревни» или «кадров, которые решают всё».

(К слову, великий Вождь и Учитель и впрямь знал цену кадрам. Кошунственно вести сравнительную статистику жертв, однако кинорежиссеры оказались в той части «интеллигентской прослойки», которую меньше других накрыла губительная волна репрессий. Быть может, причиной тому логика беспорядочной пулевой стрельбы, а может, и расчет умелого мастера, знающего, какое искусство «для нас» важнее и нужнее...)

Это всего лишь один парадокс парадоксальнейшей из эпох. Другой, к примеру, заключается в том, что мифология, быстро и споро обретая контуры всеохватной системы, не только обеспечила жизнедеятельность авторитарной власти, но и давала пищу и воздух простому советскому человеку и всему советскому обществу. Почему – станет ясно, если увидеть в той смутной эпохе ее главное, уникальное в масштабах мировой истории свойство – почти полную и, казалось, почти окончательную разделенность действительности и идеала. Нужно ли говорить, что в реальности не было ни «дружной семьи», ни «смычки», что настоящие герои Гражданской войны не гарцевали на скакунах, а «отцы» и «друзья» народа были, по существу, его злейшими врагами. Мифология, как та область Идеального, что всякий раз и в любую эпоху обретает новую плоть и вещественность, была призвана уравновесить действительность, сравняться с нею и, в конце концов, заменить ее. Ею стать. Знаменитая строка знаменитого гимна тех лет: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», – может читаться двояко...

Когда задача обозначилась со всей четкостью, определилось и место кино в ее решении – место на передовой. За ним следовала архитектура, и функции между ними распределялись по чисто религиозной шкале. В то время как «сталинская готика» (вдохновленная не столько католицизмом, сколько *Метрополисом* Фрица Ланга) должна была смирять «пред лицом городским Господним», внушать чувство подавленности и малости, порождать в подсознании «комплекс винтика» и мистический трепет причастности к Механизму, кинематографу надлежало вырвать гражданина из лап реальности, окунуть его в миф как в быт, и по светлому пути – прямо в светлое будущее, на экране ставшее настоящим.



Метрополис. Реж. Фриц Ланг. 1926

Никогда еще (и никогда после) так не роднились по замыслу и умыслу кинокультуры Америки и России. Обе «фабрики» наперегонки выпускали свою суперпродукцию – грезы, которым на многие годы предстояло стать Национальными Мифами. По качеству и демократизму одна не уступала другой, но по ренессансному пафосу и гуманистической выпренности советское кино, уже тогда сублимировавшее в этом многие табу, лихо выходило вперед.

В той Стране Чудес было много света, и тучка набегала лишь затем, чтобы умереть под лучами солнца, а ночь наступала лишь затем, чтобы грянул день. Там жили веселые ребята и девушки, которых щедро одарили плотскостью, забыв дать плоть, Поющий Народ, лишенный памяти, как лишено ее счастье, избавленный от комплексов, как избавлено от них здоровье, но наделенный широкой, как сама страна, душой. Там колыбельная усыпляла, а марш звал на подвиг. Там любили песнями, но больше ценили дружбы. Дружбы серпа и молота, народов, мужчин и женщин. Просто, без всяких. А со злом там не спорили – зло осмеивали и наказывали. А управляли страной там по еще не написанным стенограммам партийных съездов. А делали революцию и побеждали в Гражданской войне по еще не изданным учебникам истории. И исторические фигуры проживали там жизнь так, как должны были прожить, и иначе быть не могло, потому что... не могло быть никогда. Миф творился на глазах и, минуя стадию сказки, на глазах становился былью.



Новая Москва. Реж. Александр Медведкин. 1938

А что творилось по другую сторону камеры? Пора постановлений и травли еще далеко, и еще немногие из создателей Страны Чудес осознали двусмысленность своего положения. Но тем трагичней их путь в свете Истории и Судьбы – путь бескровной (пока) трагедии духа. Ибо тут, прямо по Гегелю, вновь разошлись и скрестились идеальное с реальным, субъективное с объективным – на этот раз в рамках не эпохи, но личности. Скрестились, чтобы, выбив искру трагизма, вновь разойтись безвозвратно. Кем они были? Virtuозами конформизма? Слепыми инструментами власти? Гениями, не поднявшимися над веком? Они, знавшие не из дискуссий, что такое народность искусства. Они, мнившие, что творят эпос нового времени, и чувствовавшие себя так, как и положено титанам Возрождения. И как обойти их правду, говоря о фильмах, так легко по прошествии лет уступающих авторство эпохе, но исписавших одну из самых ярких страниц в истории отечественного кино?..

В этом разговоре можно множить вопросы, контрасты, конфликты. Можно и нужно; еще нужнее, однако, осознать свою приговоренность к полифонии подходов, к многомерности ракурсов, каждый из которых в отдельности если и необходим, то наверняка недостаточен.

Мы не историки, или историки не больше, чем нынче каждый в нашей стране.

Мы не социологи, не психологи, не философы и не публицисты.

Но в Зазеркалье с одним киноведческим пропуском делать нечего. Ибо, как уже, очевидно, ясно, – это кино... и не кино вовсе. Но уж коль мы решились туда заглянуть, ничего не остается, как решиться увидеть.

«Советский фильм». 1989. № 9. Статья написана в соавторстве с Михаилом Брашинским.

Наследники по кривой

Если оценивать текущую историю как смену определенных периодов, то в настоящий момент мы явно переживаем конец одного из них. Каким станет следующий, сказать трудно – общественные темпы нынче все равно превосходят любые издательские сроки. Остается взгля-

дываться в недавнее прошлое, находя в нем процессы и тенденции, по всей вероятности, нацеленные в будущее.

Оборачиваясь на путь, пройденный со времени судьбоносного V съезда СК СССР, легко убедиться, что кино ринулось в перестроечное пекло «поперед батьки». Многие процессы, свойственные обществу в целом, всплыли в нем раньше, чем в других областях экономики или культуры, хотя маршруты и стадильность совпадают: покаяние, реабилитация полочного фонда, интерес Запада, подкрепленный престижными фестивальными наградами, деидеологизация и приватизация, свободный рынок.

Скорые следствия долгожданных перемен кино тоже пожинает со всей страной: засилье «чернухи» и дешевой кооперативной продукции, неконвертируемость на реальном внешнем рынке и неконкурентоспособность на рынке внутреннем, развал производства и финансовый дефицит.

Мудрить тут особенно нечего, а остается только констатировать, что кино, выпендрившись впереди прогресса, от прогресса и получило. Причем раньше и чувствительнее, чем более осторожные или более консервативные соседи. Но это как раз проблема неопределенного будущего. Настоящее же таково, что, отколупнув с фасада отечественного кинематографа жиденький косметический слой, мы найдем мощные и нетронутые прежние напластования. Груз семидесятилетней «психологической истории» никуда не делся – именно поэтому применительно к текущему моменту правильнее всего говорить не об эволюции, и тем более не о революции, но о мутации. О наследии, которое мы получаем по странной исторической кривой.

В чем состоит наследие? В том, что за истекшие годы у нас сформировалась уникальная в своем роде модель кинокультуры. Ее истоки обнаруживаются еще в середине 20-х и на рубеже 30-х годов, когда жанры – механизмы обратной связи между кино и жизнью – были объявлены буржуазными пережитками, а киноязык подвергся канонизации, причем источником канона стали открытия авангарда 20-х, по-своему подготовившего почву для культового кино следующего десятилетия. Именно он, кинематограф «большого стиля» и «золотого века», выглядит идеальным воплощением советского варианта «важнейшего из всех искусств». Столь содержательная для западного кино игра между мифологией и идеологией здесь не актуальна, потому что экран приспособливает жизнь не к восприятию отдельной суверенной личности, а к уже отрегулированным массовым запросам. Действительность настолько мифологизирована, а мифология настолько сливается с идеологией, что поступает на экраны прямо и непосредственно, минуя стадию жанровой обработки, будь то приключения одинокого героя, чудесное превращение Золушки или какой-нибудь иной демократический архетип.

Постепенно, впрочем, прививаются и свои жанровые новообразования, где исподволь нащупывается архаический подтекст формирующегося советского мироощущения. Появляются историко-революционный, биографический, оборонный фильмы, комедия с коллективным положительным героем и т. д. На этом фоне взаимопроникают авторское и массовое начала. Советские режиссеры лишены пространства для индивидуального маневра, зато они пользуются исключительным правом на нравственную истину в последней инстанции, на санкционированное тоталитарным менталитетом высказывание от имени Истины, Добра и Справедливости.

30-е годы запустили идеально отлаженный кинематографический механизм, где каждая деталь пригнана к другой и все вместе образует непрерывный поток генеральных идей самого справедливого на земле социального строя. Все в этом киноколоссе было разумно и прекрасно, кроме одного. Как всякое имперское детище, он был рассчитан на века и мог функционировать только вкупе с другими, такими же умными и бесперебойными машинами тоталитарной системы. Система же получала ощутимые удары изнутри и снаружи. Мифологический полуфабрикат деформировался то в пламени военного пожара, то в водах хрущевской оттепели,

то под порывами ветра, дунувшего из-за приоткрытого железного занавеса. Но кинематограф работал в прежних ГОСТах, спешно приспособливая их к требованиям момента. Поворачиваясь «к человеку» в краткие периоды послаблений или укрупняя форму пропорционально «закручиванию гаек».

Естественно, каждое лыко вяжется в строку и ничто не проходит бесследно. Разбалансированный кадр советской «новой волны» откликнется в стилистике «производственных» фильмов 70-х, а камера, двинувшаяся вслед за героем в ранних картинах Хуциева и Данелии, даст о себе знать в батальных массовках *Освобождения* – семидесятичной отрывке «большого стиля». В этом смысле увлекательно выглядела бы история советского кино, написанная с точки зрения анализа «сквозных» мотивов, стилевых накоплений внутри канона.

К началу брежневской стагнации киномеханизм изрядно поизносился и ослаб. Однако продолжал работать, продуцируя неоднократно описанную ситуацию «безадресного» кино. То есть кино, сделанного по старым рецептам «золотого века», но в условиях абсолютно демифологизированной реальности.

Экран апеллирует к мифологемам победившего социализма, но в эти «сакральные» величины никто не верит. Традиционному западному жанру все еще противопоставляются отечественные суррогаты, вроде производственного фильма или фильма о молодежи (здесь особенно видно, как собственно жанр заменяется темой), но исподволь, контрабандой классический жанр берет свое: в «детском» варианте *Неуловимых*, в подарочном новогоднем издании сказок Рязанова или в историко-революционном *Белом солнце пустыни*.

Замечательно, что последней попыткой удержаться на прежних позициях становится популярный на рубеже 80-х тезис о «синтезе жанров», формально санкционирующий лучшие достижения мирового кино в творческом поиске кино советского, а на деле отчаянно сдерживающий его на грани потери жанровой девственности.

Пресс идеологии по-прежнему давит и на авторскую режиссуру. Но и это уже иной пресс. Он еще достаточно неповоротлив, чтобы объявлять всякий художественный эксперимент политической диверсией, но уже достаточно разболтан, чтобы контролировать любой обходной маневр. На окольных путях вынашиваются иносказание, косвенная авторская посылка, насыщенные ассоциативные ряды – метафорический язык, имеющий помимо самооборонной функции самодостаточную художественную ценность. Классическим примером такого рода может служить сцена в типографии из *Зеркала'*, реалии сталинской эпохи выносятся за легко читаемые скобки, а в чистый «осадок» выделяется невероятное отчаяние и духовное напряжение. Авторство 70-х обращается к притче, метафоре. Рефлексии этой стилиевой доминанты провоцируют «прямое кино» Германа и «универсалистское» – Сокурова.

Иными словами, застойный период, предававший анафеме массовую культуру и изощренно глумившийся над кризисом буржуазного индивидуализма, допустил в собственное дряхлеющее тело метастазы и авторского, и массового кино. Однако с парадоксальной поправкой. Поскольку жанр снимать было все-таки трудно, а порой и опасно, на него решались только по-настоящему талантливые или, по меньшей мере, энергичные люди: Мотыль, Митта, Рязанов, Михалков, Говорухин, Гаспаров. И наоборот – фрондерское «уважение к личности» давало право на собственное высказывание даже тем, кто не обладал к тому никакими основаниями.

Это вообще характерный признак культуры позднего социализма. Сравните с литературой: бульварное «чтово» сочиняли Пиккуль и Юлиан Семенов – литераторы, как к ним ни относись, грамотные. Зато тучи бездарностей марали бумагу, прикрывшись громкими словами о самовыражении. Налицо первый симптом мутации, вторжение в имперский организм чужеродных демократических генов, давших нормальное потомство только от самых сильных. Социальные катаклизмы еще впереди, и граждане брежневской державы, обеспеченные всеми гарантиями социализма, могут безопасно смаковать демократические мифы. Потому-то мы так легко прощали нашим экранным суперменам службу в СМЕРШе, а то и в КГБ, что пони-

мали – это все маски, шпионские «легенды», под которыми скрываются мало кем виденные в натуре, но всеми «слышанные» Тарзан и Джеймс Бонд. Потому и воспринимали на «ура» даже плохонькие «истерны», что на безопасном расстоянии вглядывались сквозь них в чужую заманчивую жизнь.

И вот эта жизнь стала нашей собственной. И новая мифология внедряется в нас уже не эпизодически, а самим строем «перелицованного» бытия. Происходит радикальная смена самой модели – инфантильно-коллективистский архетип сменяется индивидуалистическим: «массовый герой» в жизни и на экране уступает место герою-одиночке, принцип «все за одного» вытесняется принципом «один против всех». В прежнем «истерне» герой непременно возвращался в объятия коллектива, во имя которого и при поддержке которого совершал свои подвиги. Нынче он все чаще удаляется в пустоту, в одиночество, в неизвестность. В детективе и триллере меняется сам характер преступления. Прежде оно непременно было посягательством на общественное достояние – на коллективную собственность (кража), коллективную форму жизни (убийство), наконец – коллективную память (расхожий мотив, согласно которому в уголовщине замешан недобитый военный преступник). Теперь криминальная завязка преимущественно стягивается вокруг изнасилования – преступления против личности в ее, так сказать, необобществленной ипостаси. Наконец, на экране приживаются мистика и секс – абсолютно надличная и абсолютно личная сферы, неподконтрольные социально-идеологическим критериям.

Но тут и выясняется, что прежние мифы, публично отпетые и похороненные вместе с державной киноиндустрией, куда более живучи и долговременны. Метаморфозы нашего сознания можно уподобить психологии подростка, изнывающего под диктатом родителей, но подспудно уверенного в их, родителей, вечности, а стало быть, и в собственной защищенности от главных и больших вопросов. Это – вполне избитое сравнение, но в данном случае оно работает почти буквально: ведь, похоронив родительницу-систему, отечественная кинематография оказалась в положении весьма бестолковой падчерицы иноземных опекунов. Шансов выбиться в Золушки у нее и в ближайшее время не предвидится. Хотя бы потому, что кинокультура, которую мы сейчас примеряем на себя и ростки которой высаживаем на разрыхленной родительской могилке, существует по весьма жестким, проверенным временем нормативам.

Едва ли не главный состоит в том, что жанр, бывший у нас прежде дорогой и редкой игрушкой, на каждом шагу выдвигает свои каноны – изобразительные, сюжетные, нравственно-этические. Отступление от любого из них ведет к разбалтыванию всей системы, в то время как советские режиссеры, воспитанные в идеологическом инкубаторе, почитают за высшую доблесть именно отступление от канона любыми средствами. Просто и без затей тиражировать отлаженные образцы низового мифологического кино кажется им либо слишком просто, либо слишком стыдно. Хотя, как выясняется, не стыдно, а главное – не просто, ибо требует, во-первых, средств, а во-вторых, нормального, неамбициозного ремесла.

Кроме того, классические жанровые мифы – это все-таки мифы чужие, и их адаптация к существующим представлениям и запросам «коллективного бессознательного» дает странные и непредсказуемые результаты.

(...)

Важнейший механизм жанрового катарсиса у нас, как правило, крутится вхолостую, потому что персонажи отечественных вестернов и триллеров отвечают либо за других, либо перед Высшим Судом, но никак не сами за себя.

Кто знает, быть может, пройдет время, и историки кино будут с упоением отыскивать в картинах Светозарова и Сергеева индивидуальные авторские черты, подобно тому как французская критика 50-х годов находила эти черты в канонических вестернах Говарда Хоукса или шпионских комедиях Хичкока. Пока же самыми удачными оказываются те жанровые работы,

где авторская игра как бы дистанцируется, оговаривается заранее, как в чуть стилизованном *Катале* Сергея Бодрова или в подчеркнуто черном *Клеще* А. Баранова и Б. Килибаева. Но эти фильмы не насыщают слой новой мифологии, скорее – паразитируют на нем, предшествуют тому, чего еще нет.

Здесь, впрочем, мы уже вторгаемся на территорию авторского кино, для которого теперь, кажется, наступило полное раздолье. История свидетельствует: развал киномонополий всегда или почти всегда чреват взлетом индивидуальной режиссуры. Так было в 1914 году, когда на руины «Патэ» и «Гомона» пришли Деллюк, Эпштейн и Ганс, так разливалась «новая волна» 60-х. Так бывает при деформациях «нетоталитарной» модели, наше же наследие дает о себе знать не только на уровне низового пласта, но и на индивидуальных авторских позициях.

В гипотезе советское кино должно разделиться на поточное и элитарное. Императивы прежнего официоза, предписавшие всем любить *Солдат свободы* и не любить мелодраму, а на неформальном, но не менее директивном уровне – не любить *Вкус хлеба* и преклоняться перед Тарковским, – уходят в прошлое. Не хочешь Сокурова – и не надо. Это его (что по-своему справедливо), а не твои проблемы, так что не умничай и смотри *Звездные войны*. Мудрый буржуазный принцип «клиент всегда прав» формирует, с одной стороны, жанр, канон, поток, а с другой – стиль, язык, штучный проект. На одном полюсе «улица корчится безъязыкая», на другом – язык, шифр, индивидуальный код.

Но тут-то и выясняется, что психологический состав «верха» и «низа» совершенно одинаковый. Прививка коллективизма слишком хорошо усвоена и массовым мифом, и творческой личностью в отдельности – в той мере, в какой сама личность является результатом сложения мифологических величин. Прямой результат этого сложения состоит в том, что в нашем авторском кино сегодня нет собственно авторского начала, которое прежде обреталось во фрондирующих выпадах против «системы» и игралось больше фоном, нежели самим собой. Мы привыкли думать «за всех», но разучились думать за себя.

(...)

Без языка оказалась не только «улица», но и «башня из слоновой кости». Апокалипсически мыслящие режиссеры дружно крадут у Тарковского. «Чернушники» одалживают у Германа. Метафорическая режиссура 70-х явно не дала традиции языка, сколько-нибудь пригодного к бытованию в новых условиях, она осталась боковой ветвью – яркой, но бесплодной. Языковых накоплений нет. Есть только индивидуальные фонды тех же Тарковского и Германа, постепенно девальвируемые ретивыми эпигонами. Поэтому наиболее честными в этом смысле представляются работы, в которых лексические поиски не скрываются, а наоборот, выносятся в саму поэтику. Так происходит у Сельянова и Макарова, наследующих через сценарии М. Коновальчука платоновскую систему наивной «саможивущей» речи, мыслящей азбуки. Сюда же формально подверстываются откровения «параллельного кино», искренне изобретающего велосипед, однако – только формально, потому что за простодушием неофитов нет-нет да и мелькает прагматизм опытных эпатажников и профессиональных «анфан террибль».

Из всего сказанного вырисовывается вполне монструозная картина. Мутации имперского кино дают ублюдочные жанровые гибриды. Авторы проповедуют конец света на пустом месте. А где-то сбоку резвятся «параллельщики», оговорившие себе право жизни после смерти и не упускающие шанса на мародерскую поживу. Завершающим мазком этой кладбищенской живописи мог бы стать самый страшный мутант – широко обсуждаемый ныне отечественный вариант постмодернизма, явленный в культуре, где, по язвительному замечанию американки Аннет Майклсон, и модернизма не было.

Модернизма, может быть, и не было. Но с постмодернизмом, если понимать под таким состоянием «усталой» культуры, отказавшейся от продуктивных функций и уравнивающей все и вся в пространстве относительности, все сложнее. Думается, наша застойная действи-

тельность 70-х фабриковала стихийных постмодернистов, ибо тиражировала ценности, в которые не верили даже их прямые создатели, и сообщала пафосу времени изначальный игровой оттенок. Социальная ирония, сводившая в сюжете анекдота генсека, Чапаева и Штирлица, экстраполировалась на более обширные сферы сознания и пронизывала их до дна.

Кино на ощупь



Папа, умер Дед Мороз. Реж. Евгений Юфит. 1991

До дна, но не до конца. Наследники 70-х, искушенные перестроечной вседозволенностью, все равно не станут постмодернистами по духу, потому что навсегда обречены «вечным ценностям», которые в брежневские годы ходили наравне с магнитофонным Галичем и машинописным Солженицыным. Расколотый тоталитарный менталитет не может целиком насладиться обратимостью, иллюзорностью игры со всем. В каком-то предельном, итоговом заходе он все равно затребует опоры, ориентира, акцента, подобно тому, как «вселенская смазь» *Лесы и Черной розы...* рано или поздно выдает в их авторе «шибко душевного» моралиста из времен *Ста дней после детства*, а демиургический универсализм *Дней затмения* – опору на культуру «трех Б» (Бах – Босх – Булгаков), при полной заместимости первого звуком органа вообще, а последнего – «Альтистом Даниловым».

Проблема культурного поля встает вообще очень остро. Сколько ни ищи, ни в прошлом, ни в настоящем не отыскать цельный массив, без которого о постмодернизме и говорить-то стыдно. Пока игра разворачивается вокруг только двух явлений: реалий сталинской эпохи и пресловутой «молодежной культуры», худо-бедно представляющей законченную культурную среду. Вероятно, из недр этой среды и выйдет настоящее постмодернистское мировоззрение – транснациональное, урбанистическое, впитавшее и примирившее в себе «высокое» и «низкое», лишенное социальных рефлексий. И главное – владеющее жанровым каноном, лежащим в основе всякого постмодернистского изыска.

Круг замкнулся. Начав с жанра, к нему и вернулись. Вероятно, эту статью надо заканчивать ссылкой на будущее, которое все покажет и все расставит по местам.

Кино меняет окраску. Но под какой цвет оно мимикрирует? Под поблекший оттенок красного или под натуральный – кровавый? Или под неопределенный колер знамен будущей демократии? Ответа пока нет, но обновленный киномеханизм раскручивается надолго. О, неисповедимые пути наследия!

«Искусство кино». 1991. № 7. В настоящем издании публикуется с сокращениями.

Весна на улице Морг

*Мертвые люди будут проходить через собственные кишки.
Леонардо да Винчи. «Предсказания»*

В ленинградской телепередаче «Пятое колесо» приглашенная к дискуссии о некрореализме женщина-психолог заметила, что главную опасность представляют не столько сами творцы некростиля, сколько иные критики, безответственно делающие эти творения достоянием общественности.

В словах женщины-психолога есть безусловный резон. По этому поводу мне вспоминается история, слишком невероятная, чтобы оказаться правдой, но, вместе с тем, слишком похожая на выдумку, чтобы быть ею на самом деле.

Однажды – дело происходило в глубоко застойные времена – школу, где учился Евгений Юфит, будущий отец-основатель некродвижения, посетила западногерманская делегация. Нетрудно вообразить, что началось в стенах обыкновенной ленинградской десятилетки, спешно гримировавшейся под филиал Академии наук образцового содержания. Юный Юфит принял в подготовке посильное участие. В частности, убедил одноклассников приветствовать гостей-антифашистов хоровым возгласом «Гитлер капут!». То есть, с одной стороны, потешить чувство каждого честного немца, а с другой – показать, что советские школьники свято чтут память, сплотившую наши народы в борьбе с коричневой чумой... Об остальных аргументах история умалчивает, но, вероятно, они были столь же логически безупречны, потому что, едва на пороге появились первые гости, весь (!) класс вскочил и гаркнул... С таким энтузиазмом, что благовоспитанные фрау и увешанные фотоаппаратами герры пулей вылетели вон, решив, что стали жертвами тщательно спланированной провокации.

Экстренное комсомольское собрание, обсудив ЧП, пришло к выводу: класс поддался действию необъяснимого массового психоза. Зачинщика особенно не искали. Да и не могли найти, потому что, как выяснилось, сам Юфит в последний момент остался сидеть за партой и ничем себя не скомпрометировал...

Иногда мне кажется, что все берущиеся судить о некрореализме невольно оказываются в положении сбитого с панталыку класса, ибо попадают в некое магическое поле, где хулиганство «на голубом глазу» идет бок о бок с трезвым умом, персональный магнетизм опирается на коллективный аффект, а тщательно симитированный маразм завершается продуманным скандалом.



Весна. Реж. Евгений Юфит. 1987

Провокация, эпатаж, шок сопровождали легализацию некрореализма. Когда на первой волне перестроечного интереса «ко всему запретному» некрофильмы оказались в Ленинградском Доме кино, ожесточенная дискуссия развернулась в зале еще до конца просмотра. Возмущенное большинство требовало немедленных и жестких санкций. Самые терпимые рекомендовали рассадить авторов по психбольницам. Некрореалисты же, анонимно устроившись в первых рядах, горячо поддерживали недовольных, выкрикивая что-то вроде: «Такое искусство народу не нужно!»

Глядя на это, Луис Бунюэль, до конца жизни сожалевший, что не сумел забросать булыжниками зрителей *Андалузского пса*, удавился бы от зависти. Годар был бы счастлив, стать он участником показа, закончившегося сменой комсомольского руководства целого города (некрореалисты добились этого в Кирове в 1988 году). Однако скандалы не только проходят, но и забываются. Сегодня, когда поломанные стулья и испорченные репутации доверчивых киноадминистраторов остались позади, самое время взглянуть на явление со стороны. Причем не только в свете личных побуждений его творцов и создателей, но и с точки зрения того самого общественного сознания, о чистоте которого заботилась телевизионная женщина-психолог.



Санитары-оборотни. Реж. Евгений Юфит. 1984

Некрореализм (от греч. «некрос» – буквально «мертвороализм») появился на свет в начале 80-х в среде ленинградского «нового искусства». Будущие титаны движения занимались в ту пору кто чем. Олег Котельников придумывал зеленомордых фантомасов в модных черных очках и пририсовывал оленям на мешанских ковриках комиксовые надписи «йе-йе». Андрей «Мертвый» Куромярец совмещал работу в крематории с сочинением романа «Девочка и медведь» – странной вариации на тему «красавицы и чудовища», выполненной в духе кровавого лубка и детской сказки-страшилки. Юрий «Циркуль» Красев исполнял «ноль-джаз» – прообраз курехинских поп-механик. Валерий Морозов стучал на барабанах у «Россиян». Владимир Кустов служил матросом и исследовал влияние недоброкачественных продуктов на патологическую активность мужчин в массовых драках. Сергей «Сerp» Сериков играл на трубе в похоронном оркестре города Светлотрупска (данные автобиографии).

Что же касается Евгения Юфита, то он, закончив ВТУЗ при Ленинградском металлургическом заводе, где, по собственному признанию, неоднократно поражал наставников крайней тупостью и неспособностью, занялся живописью и постановочной фотографией.

Оценивая сегодня ранние работы некрореалистов, легко распознать в них элементы формирующегося стиля. Обозначается круг специфических тем, персонажей, сюжетов. Утверждаются авторитеты и источники вдохновения.

Так, в романе Андрея Мертвого «Девочка и медведь» заблудившаяся в лесу крошка сначала подкармливается возле полуразложившегося трупа, а потом сводит дружбу с дремучим медведем-людоедом. Приглянувшиеся друг другу монстры творят всяческие безобразия, потрошат покойницкую, устраивают побоище на лугу. Смерть притягивает их с неистовой силой. Они зовут ее как счастливое избавление, заражая своим счастьем окружающих. Все это свершается на фоне могучей природы. Зимние мертвяки являются из-под снега, половодье выносит утопленников, заливные луга зеленеют, как трупные пятна. Сама стихия совершает свой вечный цикл как будто лишь для того, чтобы оттенить прелесть гибели и распада.

В этом каноническом некротексте очевидно тяготение к анонимному слою народной «чернухи». К тому низовому фольклору, который изживает коллективный страх в «пляске смерти» или в современных садистских куплетах:

Недолго мучилась старушка в высоковольтных проводах...

или

Сверху упала плита номер триста —
Мальчик похож стал на «завтрак туриста».

(У последних строк есть автор, что никак не умаляет их истинной народности.) При этом Андрей Мертвый неподдельно инфантилен, по-детски пантеистичен и по-детски же жесток. Ему чужда ирония или авторская дистанция – красота трупа влечет его как нечто неотделимое от общей непознанности жизни. Его персонажи безымянны и сказочны – Девочка, Бабушка, Медведь, Мужик. Его коллизии универсальны и наивно-мифологичны – трансформация бездушной плоти буквально олицетворяет переход в другое, таинственное измерение.

Опус Мертвого как нельзя лучше иллюстрирует важную тенденцию нарождающегося стиля: интерес ко всему телесному, эксcrementальному и, как следствие, – низость формы и примитивизм содержания. Позже эти понятия составят общественный имидж некрореализма, а еще позже будут тщательно имитироваться его многочисленными эпигонами и подражателями.

Другим источником и составной частью некростиля, делающим его явлением специфически советским, является, условно говоря, «героический идиотизм». А именно: «матерая

лихость», «удаль лютая, молодецкая» и «здоровый, тупой задор» (привожу высказывания в оригинальном авторском звучании).

«Героический идиотизм» – феномен с легко прослеживаемым историческим генезисом. Некогда Ницше обосновал «героический пессимизм». Время скорректировало определение. На смену антибуржуазному сверхчеловеку пришел социалистический недочеловек. Герой не по личному выбору, а лишь потому, что «когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой».

Любовная и буквальная апелляция к такому типу личности с ее атрофированным инстинктом самосохранения и абсурдной социальной ролью оплодотворила архаический пафос смерти безудержным весельем. Сказочный персонаж стал лесорубом, электриком, военным альпинистом. «Мой папа летчик» – так называется одно из ранних произведений некроживописи. Сын-дебил радостно глядит в светлое будущее, а позади висит папа-парашютист, удушенный на стропах, которые он от избытка ликования обмотал вокруг шеи...

Загробный мир обернулся гротеском. Герой-мертвец превратился в удальца-идиота, пожинаящего плоды собственной лихости. В этом ключе Евгений Юфит подходил к своим фотомоделям, гримируя их под картинки из учебника судебной медицины (впоследствии среди учителей в искусстве он будет выделять Эдуарда фон Гофмана, составившего в начале века обширный патологоанатомический атлас). Фотоработы Юфита несут печать макабрического концептуализма. «Подвиг инкассатора» – забинтованная физиономия, из которой торчат какие-то штыри и проволоки... «Купающийся юноша» – пучеглазый мужик вылезает из ванны, наполненной кровью... «В ожидании перемен» – удушенный со спущенными штанами сидит на сортирной доске... «Утро в березовой роще» – мертвое тело в вычурной позе застряло среди ветвей...

Даже поверхностного пересказа довольно, чтобы увидеть в юфитовских работах классический повод рождения кино – стремление фотографии стать фотографией движущейся. Статичные снимки оживают за счет названия; сюжеты разыгрываются как бы за пределами мизансцены, запечатлевшей кульминацию, апофеоз, результат. Понятно, почему окончательная декларация некрореализма, уже вобравшего живопись, литературу и музыку, совпала с явлением некрокинематографа.

Это случилось в 1984 году. Юфит, Мертвый, Котельников и Константин Митенев основали киностудию «Мжалалафильм», аранжировав официальную фамилию Мжаванадзе в эстрадном духе «ша-ла-ла». Первый же съемочный день закончился скандалом. Милиция разогнала актеров, инсценировавших драку на помойке. Юфит, поскольку он держал кинокамеру, был отконвоирован в ближайшее отделение и провел там целую неделю, покуда РУВД проявляло пленку.

Экспертное заключение носило характер почти искусствоведческий: криминал отсутствует в силу крайнего идиотизма. Милицию можно понять. Первый некрофильм *Лесоруб* больше всего похож на раннюю комическую, сыгранную обитателями дурдома. Герои мечутся по помойкам и дворам-колодцам, лупят друг друга почему зря, втыкаются головами во все твердые предметы, имитируют массовые травмы и коллективные самозарезывания... Для звукового сопровождения Юфит и Котельников сочинили песню «Жировоск».

Наши трупы пожирают
Разжиревшие жуки.
После смерти наступает
Жизнь что надо, мужики!

Текст этого программного документа остался только на бумаге. В фонограмме же не разобрать ни слова – нечленораздельный рев лишь изредка пробивается сквозь какофонию инструментов.



Вепри суцида. Реж. Евгений Юфит. 1988

На первом этапе к некрокинематографу примкнул Евгений «Дебил» Кондратьев – один из самых загадочных персонажей ленинградского киноподполья¹. Влияние «дикого» кондратьевского стиля ощутимо в *Лесорубе*.

Впоследствии темп некрофильмов замедляется, кадр становится более устойчивым и статичным. В 1985 году Юфит снял один из самых известных своих фильмов – четырехминутный «шедевр» *Санитары-оборотни*. Трогательный персонаж в коротких штанишках и матросской шапочке углубляется в лес, а следом за ним крадутся санитары, вооруженные палками, мешками и смирительными рубахами. Сманив жертву с дерева, медработники набрасываются на нее, топчут и бьют... В угасающем сознании истерзанного «матросика» всплывает последняя картина: синее море и белый пароход...

Санитары-оборотни – фильм-афоризм и вместе с тем фильм-концепт. Сюжет в нем равнозначен метафоре, парадокс граничит с философией, а минималистская технология отыгрывается на уровне художественной задачи. Смерть как итог праздника идиотов, насилие как повод к массовому балету, наконец – глумливый парафраз на темы народного образа счастья и мечты – все эти элементы некрореалистического «мейнстрима» встроены в четкую формальную структуру и звучат прямо и лаконично.

В 1987 году Юфит и Мертвый совместными усилиями сделали *Весну* – симфонию идиотизма, разыгранную на фоне весеннего пробуждения природы. Форма усложняется. Возникает образ рассказчика – прикованной к постели больной, чьи дневниковые записи-титры комментируют происходящее. Появляются документальные вставки – летят аэропланы, маршируют физкультурники, сверкает огнями цирковая арена. Вдохновляясь этим, веселые трупы предаются своим обычным забавам. А именно: подробно и со вкусом сводят счета с жизнью. Своей и чужой.

¹ Поскольку Кондратьев избегал и продолжает избегать всякого общественного внимания, мне остается адресовать читателей к *Ассе* Сергея Соловьева, где сны Бананана представлены фрагментами из кондратьевских *Труда и голода* и *Нанаймана*.



Рыцари поднебесья. Реж. Евгений Юфит. 1989

Мощным аккордом прозвучала в *Весне* гомосексуальная тема. Смерть – дело суровое, мужское. Перед тем как отойти в лучший мир, персонажи вкушают мужественные телесные наслаждения. В дело идет всякий подручный материал – палки, веревки, камни... Особенно впечатляюща и тошнотворна сцена, где при помощи здоровенных орясин три мертвяка имитируют орально-анальный секс.

Годом позже Юфит снял *Вепрей суицида* и *Мужество* – героические притчи об однополной любви и смерти. Андрей Мертвый предпринял первую самостоятельную постановку. *Мочебуйцы-труполовы* – трагическая история семьи, не готовой к общению с некромиром. Некрореалист второго призыва Игорь Безруков посвятил своих *Человека как последнее убежище города* и *Гостя из Африки* интимной жизни покойников. Константин Митенев сделал *Тупые губы*, где главным аттракционом является образ автора, блюющего прямо в объектив.

В 1989 году состоялся официальный дебют некрофилов. На «Ленфильме» Юфит снял звуковую двухчастевку *Рыцари поднебесья*, повествующую о злоключениях героев-разведчиков, участников таинственного эксперимента. Его смысл так и останется загадкой, потому что, будучи не в силах преодолеть искушение, лихие диверсанты насилуют друг друга, калечат и убивают... В утреннем лесу разносится дробь дятла... С воем и мычанием голозадые мужики мечутся по опушке... «Шел второй день оттепели», – гласит финальный титр...

Этим фильмография некрореализма, собственно, и исчерпывается. Есть еще узкоплеменное *Яйцо* – premier amoureux *Рыцарей поднебесья* Александра Аникеенко. Фильма я не видел, но, по слухам, его гадость и мерзость не поддаются никакому описанию. В целом же кинопродукции некрореализма едва набирается на два часа. То есть явление, которое вот уже третий год обсуждается и дискутируется, от которого одни приходят в неопишуемый восторг, а другие брезгливо отворачиваются, по своему фактическому объему не превышает метраж обычной прокатной картины².

Громкая и скандальная репутация некрореалистов – типичный случай, когда короля играет окружение. При этом я вовсе не утверждаю, что король голый. Он одет, порой даже слишком тщательно. Много на своем веку повидавшие и показавшие английские «независимые», отсмотрев некропрограмму, обрушились на авторов вовсе не за патологию или непрофессионализм (стандартный набор отечественных претензий), но за недостаток мерзости... У Брэкхейджа или Кенета Энгера, дескать, было куда гаже, грязнее, круче. А главное – раньше.

² Сейчас, когда пишется эта статья, полным ходом идут съемки первой полнометражной работы Юфита. С маркой «Ленфильма» она появится в конце года.

В массе же западный зритель на наших трупаков глазеет очень охотно. Ему, оболваненному и пресыщенному, конечно, любопытно: чем еще можно шокировать после Бунюэля, Арто или Аррабаля. После того как в фильмах американского андеграунда актеры ложками поедали натуральное дерьмо. Давились, конечно, но лопали за милую душу, потому что понимали – имидж смутьянов и скандалистов так просто никому не дается.

Словом, репутация требует не только времени, но и места. В системе традиционных советских ценностей некрореализм тянет на крутой авангард, ибо наносит чувствительную пощечину общественному вкусу. На Западе он легко проходит по шкале постмодернизма, ибо с обескураживающим простодушием добывает свежую кровь из окаменелых «священных животных» (последнее утверждение вообще распространяется на отечественный вариант параллельного кино, за кордоном давно уже существующего в других геометрических плоскостях). В обоих случаях некроискусство силится расширить артефакт, обыграть обстановку, подключиться к контексту. На раннем этапе контекст создавали неформалы-единомышленники, провоцировавшие благонамеренную публику экзотической внешностью и вольными манерами. Со временем хэппенинг посолиднел: в исходе голландских гастролей некрошоумен Юрий Циркуль, изображавший перед экраном последние судороги мужика-лесовика, метнул в зал увесистое бревно. Зрители были счастливы и набросились на экзотический сувенир не хуже, чем на штаны Мика Джекгера. На свердловском смотре «нестыдного кино» Юфит и Аникеенко разжигали ажиотаж демонстрацией пары карпов-педерастов...

Методы шоковой терапии разнообразятся, но главная цель остается неизменной. «Играя» некрореализм – приветствуя или порицая, – наше сознание одновременно играет и само себя, собственные комплексы и табу. Некроэстетика устремляется в область общественной «браковки». Безумие, экскременты, всякие патологии и извращения, наконец, сама смерть как будто не замечаются коллективным сознанием или уводятся в область эвфемизмов. Некроискусство извлекает их оттуда и возвращает обществу в образах его же, общества, героев и титанов. Персонажи «зрелого некрореализма» предстают на экране по преимуществу в классическом облике «золотого века» 30–50-х годов, в мифологизированных амплуа разведчиков, летчиков-героев, матросов или ударников производства. Аномалия и норма оказываются взаимосвязаны: гомосексуализм – оборотная сторона повышенной маскулинности, идиотизм доводит до абсурда героический пафос, а презрение к смерти естественно следует из коллективной имперской этики.

Всё есть материя и всё есть тлен. Взрастившее некрореализм тоталитарное сознание или – воспользуемся модным словом – тоталитарный менталитет программно бестелесны. Коллективная душа лишена индивидуальной физиологии – в противном случае компрометируется сама общность общей идеи. «Ежедневная дефекализация, – пишет Милан Кундера в «Невыносимой легкости бытия», – это ежедневное доказательство неприемлемости творения. Или – или: или говно приемлемо (в таком случае не запирайтесь в уборной!), или мы созданы неприемлемым образом. Из этого следует, что эстетический идеал безусловного согласия с бытием – это мир, в котором говно отрицается и все ведут себя так, будто его не существует»³.

Плоть антитоталитарна, а гуманизм (то есть «человечность») материален и телесен. Освобождающееся общество реабилитирует не только «Зияющие высоты», но и «Секс в жизни мужчины». Еретический вопрос Кундеры «какает ли Всевышний?» и попытка Сергея Соловьева заглянуть в унитаз Вождя народов – знаки одной и той же иконоборческой тенденции. В этом смысле некрореализм, безусловно, гуманистичен, ибо, как справедливо заметили американские коллеги, в его интерпретации «тела не принадлежат ни государству, ни военным силам, ни общественному авторитету. Мы принадлежим жукам, плесени и своим ближним трупам. По

³ Kundera M. The Unbearable Lightness of Being. Pezerinial Library, 1987, p. 248.

мере того как некрореализм принимает неприемлемое существование живой смерти, некро-субъект обретает частичку мазохистской свободы»⁴.

Данте не был некрореалистом, ибо занимался посмертным воздаянием души. Далеким предтечей нынешних мочебуйцев выглядит Леонардо, в порыве возрожденческого универсализма посягнувший на неприкосновенность плоти. Отношение к смерти, труп, загробному миру менялось на всем протяжении человеческой истории. В представлениях древних душа, покинув тело, приобщалась к космосу. Средневековье относилось к смерти как к неизбежному продолжению жизни. Лишь в XVII веке близость живых и мертвых, прежде не внушавшая сомнений, оказалась нестерпимой. Кладбища удаляются за городскую черту, а вид мертвеца внушает отвращение⁵.

В советском сознании страх индивидуального конца долгое время мистифицировался категорией «социального бессмертия». Десятилетиями герои нашего экрана гибли с гордой улыбкой на лице и осмысленным монологом на устах. Гибли ради общего дела, не обременяя зрителей излишними подробностями. Даже самый отчаянный натурализм 80-х, будь то корчи раненого Ханина в ...*Лапшине* или предсмертная икота в *Иди и смотри*, всего лишь противопоставлял физиологию идеологии, предъявляя благодному официозу кровавый счет человечности.

Гуманизм некрореалистов совершенно иного свойства. Пафос чужд им изначально. Смерть настолько идиотична, что в конце концов просто смешна. При всей своей эпатажной внешности некрофильмы ни в коем случае не натуралистичны. Более того – некрореализм начинается там, где кончается настоящая боль. Этого не понял Игорь Безруков, снявший на ЛСДФ *Эутаназию* – полуигровое-полудокументальное исследование самоубийств. Когда прозекторский нож с душераздирающим хрустом вспарывает настоящее тело, ироническая дистанция стремительно сокращается. Ибо одно дело мазать зомбигримом друзей и знакомых и совсем другое – играть с непридуманной смертью. Не получается, и все тут.

Конечно, показывая некрореалисты натуральных мертвецов, массовый зритель бесился бы меньше. Раздражает не смерть, а невсамделишность смерти, ибо акт непосредственного умирания или насилия всякий раз помещается некроэстетикой в многократные кавычки. Так, первая сцена *Весны* живописует возню двух кретинов на железнодорожном полотне. Тфетий наблюдает из кустов. Приближается поезд. Страшная развязка неминуема, однако электричка проносится по соседней ветке... Испуг на лице наблюдателя сменяется постепенно дебильным умилением. И вот тут-то появляется еще один поезд...

Сознательно или несознательно откликается в этом эпизоде классическая схема гэгга Бестера Китона, судить не берусь. Важнее, что катастрофа решена как комическое отклонение, «единица смеха», и за этим провокационным маневром теряется сам объект насилия. В *Санитарях-оборотнях* отчетливо видно: удары, адресованные жертве, достаются пустому мешку. В *Рыцарях поднебесья* статично снятая сцена самоликвидации диверсантов перебивается монтажным наплывом. Ясно, что следующий затем взрыв безвреден. Вообще же, как правило, некроперсонажи обставляют свой уход кучей нелепых технических выдумок. В *Весне* самоубийство осуществляется при помощи сложной подвесной системы – перерезав веревку, безымянный смельчак втыкается лбом в дерево, в *Мочебуйцах-труполовах* герой накладывает на себя руки, переоборудовав мусорный бак в некое подобие гильотины и газовой камеры одновременно.

В *Вебрях суицида* орудиями пытки и убийства становятся поочередно выгребная яма, кипяток и вилы, заряженные в самодельную катапульту...

⁴ Доклад Э. Берри и А. Миллер-Погачар «От деконструкции до декомпозиции: Советский некрореализм в свете западных теорий постмодерна» прочитан на семинаре «Неизвестное советское кино» в ноябре 1990 года.

⁵ См.: Гуревич А. Смерть как проблема исторической антропологии. – В сб.: Одиссей–1989. М., 1989, с. 118–119.

Бутафория и макияж делают свое дело. Зритель остается в полной уверенности, что ему показали пакость и жуть. Да еще небрежно снятые. Да еще с претензией... По существу же зрителю не показали ничего, кроме лютого маразма и шутовского междусобойчика. Так и получается: нас дурачат, а нам страшно. Нас смешат, а мы злимся. Видимо, потому, что, вовремя не посмотрев *Челюсти* и *Ребенка Розмари*, бояться мы научились раньше, чем думать. А верить – раньше, чем смеяться.

Иначе и быть не может. Вынесенное в эпитафию пророчество Леонардо адресовано тем, кто ежегодно сменяет плоть. Наша идеология пережила метаморфозы нескольких поколений. Длинные общественные зимы сменялись короткими межсезоньями. Робкая *Весна* 1947 года среди послевоенных морозов всего лишь призывала пень мечтать о березке. Первая оттепель по-хозяйски обживала новостройки Заречной улицы. Нынешняя – шагнула за ограду кладбища и за порог покойницкой.

Значит ли это, что юфитовская *Весна* хуже александровской или хуциевской? Думаю, не хуже. И не лучше. Но надеюсь, что продлится наша оттепель дольше.

«Искусство кино». 1991. № 9.

О том, как товарищ Чкалов за счастьем ходил

Есть фильмы, отвечающие времени, и фильмы, отвечающие за время. Фильмы – предлоги и фильмы – придаточные предложения. Фильмы, выразившие дух эпохи, и фильмы, самовыражающиеся в этом духе.

Переход товарища Чкалова через Северный полюс принадлежит к числу последних. Обласканная критикой, собравшая обильный урожай фестивальных наград дебютная работа Максима Пежемского как будто по списку реализует весь спектр текущих кинематографических претензий – от параллельного кино до пресловутого отечественного постмодернизма. В ней встретились наследие «большого стиля» и дистанцированная игра с ним, мельесовские «кадансы» и трупная поэтика некрореалистов, социальный гротеск и архаический киноязык.

У этой попытки переписать культовый миф средствами «ранней комической» есть, по меньшей мере, три основания считаться удачей. *Переход товарища Чкалова...* – фильм искренний, плохо сделанный и короткий. Причем секрет успеха кроется именно в неделимости составных. Будь картина сделана хорошо, ее обаятельный дилетантизм не заиграл бы на уровне авторского концепта. В свою очередь, полнометражный концептуализм утомляет. И наконец, сам замысел «римейка» базируется здесь на бесхитростном и подкупающем пафосе дворовой игры «в Чапаева» или «300 спартанцев».

«Сталинский сокол», ас, покоритель стихии – классическое амплу советского «золотого века». Северный полюс – его космогоническая ось, первоначало, *axis mundi*. Культурный герой, направляющийся к центру вселенной, символизирует апофеоз тоталитарного мышления, уполномочившего своих титанов вращать Землю в новую, «советскую» сторону.

Нынешний маршрут легендарного Чкалова начинается в той точке «коллективного бессознательного», где произошла неоднократно описанная сцена из оригинала 1941 года: удостоившись аудиенции вождя народов, Чкалов в экстазе кружит по комнате жену. Социальный восторг сублимируется в сексуальном эвфемизме. Счастье служения столь велико, что «переливается» на физиологический уровень...



Максим Пежемский. Фот. Павел Васильев

Физиологическая посылка предшествует и новому подвигу героя. Вождь, вобравший черты «лучшего друга советских физкультурников», фольклорного генсека – «бровеносца» и чаплинского «великого диктатора», неосторожно заглатывает ведомый Чкаловым аэроплан. Естественным образом весь экипаж скоро оказывается в вельможном сортире. С перепугу нервный вождь разряжает в своих верных сынов по пистолету, но советские летчики и в дерьме не тонут, и под пулями не умирают. Тогда и появляется таинственный пакет, содержимое которого – корявая стрелка на листе бумаги – указывает героям путь к новым свершениям. Гиперболизированная логика мифа как бы обнажает собственную «подкорку». Комический толстяк-диктатор запросто пожирает самолет. Путешествие по его кишкам напоминает выпуск кинохроники: вертятся станки, колосятся хлеба, народ радостно избывает счастливые будни. Мощный сакральный слой опредмечивается в наивной и буквальной метафоре, а миф превращается в сказку с ее изначально условной посылкой и свободой манипуляции.



Валерий Чкалов. Реж. Михаил Калатозов. 1941

Путеводный знак, начертанный вождем и означающий «поди туда, не знаю куда...», разрушает жесткую заданность идеологической конструкции. Мотив бесцельного путешествия, вообще, свойствен иконоборческой тенденции последних лет – вспомнить хотя бы *Город Зеро* или тех же *Рыцарей поднебесья* Евгения Юфита. Миф разоблачается сказкой, и в этом пространстве уравниваются любые символы и религия, пропущенные сквозь калейдоскоп современного зрения. Постмодернистский тезис о всеобщем равенстве Пежемский воплощает буквально, причем с изрядной долей «жгучего маразма», отличающего мутацию заморского веяния на отечественной почве. Басмачи – классические злодеи советского кино – вооружены луками и стрелами, а негры – не менее кинонизированные «страдальцы» – дворницкими метлами. Вражескую стрелу Чкалов перехватывает не хуже заправского ниндзя, а его штурман поправляет очки жестом Валерки-гимназиста из *Неуловимых...* Магнитная ось полюса отсылает к феериям Мельеса, комические гэги – к мак-сеннетовскому «слэпстику», потасовка на льду – к Чудскому озеру Сергея Эйзенштейна. Замордованный врагами трогательный персонаж в семейных трусах заимствован из арсенала параллельного кино. Наконец, сам вождь, спустившийся с небес верхом на декоративном «серпе-молоте», являет зримый парафраз на темы культового действия и одновременно ассоциируется с «*deus ex machina*».

Классическая схема «странствий культурного героя» аранжирована в духе веселой относительности. Невсамделишность происходящего смыкает игровое поле фильма со сценическими эскападами «Поп-механики», ее глобальным «стебом» и культурным универсализмом. Имя Сергея Курехина как «конструктора музыки» не случайно появляется в титрах картины. Курехин мог бы претендовать и на большее – на роль «конструктора идеи», в русле которой осуществляется очередная реинкарнация легендарного авиатора. Это он, глумливый «Капитан» и поп-механик, одним из первых продегустировал пену массового сознания, выступившую на разлагающемся трупе культуры: он возвел в эстетический принцип имитацию, эпигонство, конъюнктуру и низкий вкус. Пежемский, будучи первым последователем Курехина по духу, все же уступает ему по исполнительскому дару. Курехинский эффект зиждется на фантастической всеядности. Любые величины – от БГ до сводного военного оркестра – становятся в конце концов элементами шоу, управляемыми деталями игрового механизма. Повторяя этот заманчивый и внешне легкий путь, режиссер явно попадает впросак. Введенные в ткань картины фрагменты калатозовского оригинала вдруг обнаруживают несостоятельность копии. Ирония неофита разбивается об экзальтированную мощь мифологически чистых кадров. В придуманной самим же режиссером системе многократной стилизации они играют

азартнее, сильнее, круче. Их архаическая энергия как будто пробивает саму визуальную фактуру римейка.



Переход товарища Чкалова через Северный полюс. Реж. Максим Пежемский. 1990

История – «мать» истины. Для того чтобы решиться сегодня на такое утверждение, нужно быть либо Пьером Менаром – автором «Дон Кихота», либо Хорхе Луисом Борхесом – автором «Пьера Менара, автора «Дон Кихота». Мы же находим искомый ответ на страницах апрельского номера «Комсомольской правды», где военный летчик 1-го класса Виталий Котов делится мечтой восстановить по чертежам старый «АНТ–25» и повторить на нем беспримерный перелет Чкалова из СССР в Америку. «Господи! – воскликнем мы. – Какое нынче время! Какой АНТ–25! Куда же нам лететь?!». И услышим в ответ: «Куда мысль человеческая – туда и мы!»

«Сеанс». 1991. № 3.

Raiders of the lost avant-garde

«После смерти наступает жизнь что надо, мужики!» – эти слова из некрореалистического гимна могли бы стать эпиграфом к нынешнему состоянию отечественного киноандеграунда.

Советское параллельное кино, возникшее на исходе застоя и активно скандализировавшее общественное мнение на первом этапе перестройки, сегодня, по существу, изживает себя. Терминологически во всяком случае. Критерий «параллельного» творчества, выработанный на задворках идеологической империи, сходит на нет вместе с государственной киномонополией. Уникальность переходной ситуации состоит в том, что прежний идеологический прессинг уже снят, а новый – коммерческий – еще недостаточно силен, чтобы формировать вокруг себя геометрию независимости. Именно эта ситуация позволяет недавним киноподпольщикам внедриться в «систему», искать новые формы участия в большом кинопроцессе.

Ранний советский киноавангард поначалу тоже был государственным делом. Эксперименты 20-х, оказавшие большое влияние на мировую киномысль, вместе с тем заложили и основу мифологии нового общественного строя. Того строя, где самим его интеллектуальным пророкам вскоре была отпущена роль либо придворных шутов, либо кающихся грешников. Сталинская эпоха с ее репрессивной идеологией более чем на три десятилетия исключила не только художественный поиск, но и саму мысль о нем.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.