

**Материалы круглого стола**

**26 мая 2011**

## **Разломы истории: культурное пространство девяностых**



1. *Николай Поселягин*. Фильм «Ширли-мырли» как пример самоописания культуры первой половины 1990-х годов.
2. *Сергей Оробий*. (Анти)канонический Пригов: к технологии власти в житнетворчестве поэта.
3. *Олег Николаевич Гуров*. Мода на употребление наркотиков у молодежи девяностых годов: влияние культового кинематографа.
4. *Константин Бандуровский*. «Тихое кино» 90-ых.

5. *Игорь Артемов*. «Поезд в огне»: судьба русского рока в 90-е.
6. *Валерия Косякова*. "Золотой век": супердискотека 90-х.

## Вступительное слово

*Дарья Дмитриева*

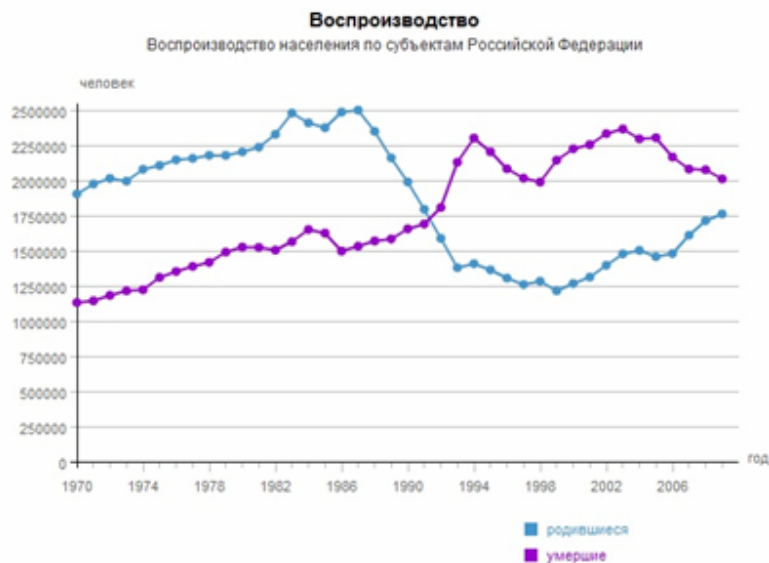
Сегодня мы будем говорить о 90-х... И я бы хотела сейчас сказать несколько слов о тех вопросах, которые мы сегодня будем обсуждать. Когда мы начали готовить эту тему, разговаривать с людьми, сразу же возникло ощущение, что нет единого отношения к периоду, единственного символа, выражения периода, мы столкнулись с раздробленностью, мозаичностью, эклектикой, переходящей в хаос...



1991

Круглый стол называется “разломы истории” и я бы хотела обратить ваше внимание на это название. “Разлом”. Дело в том, что сейчас мы можем наблюдать тренд общим названием которого можно взять название программы К. Разлогова “90-х не было”. Это не только интеллектуально авангардный тренд, но и масскультурный. Сегодня мы видим, что имеет место попытка встроить 90-е в общую цепь событий, то есть 90-е - это прямое продолжение советского времени, а 2000е - прямое продолжение 90-х... Есть попытка создать представление о монолитности 90-х, их единстве. То есть, 90-м отказывается в культурной специфике, в особенности, уникальности.

Что можно противопоставить этому тренду? Мы противопоставляем нашу память. Мы все здесь свидетели, очевидцы того времени, наша память возмущается. Как это 90-е не было? Разве не было путчей? Разве не потеряли люди свои накопления, работу, стабильность? Разве не упала рождаемость в два раза? Разве не открылись границы, в конце-то концов? Разве язык не был переполнен заимствованиями и искаженными англо-американскими словами? Разве не новостью стала реклама, голливудские фильмы, тот *беспредел*, который связан со свободой слова, но отсутствием культуры публичной речи?



## Статистика смертности и рождаемости в России

Все это разве наша память приводит на счет раз. Мы помним эмоции, помним надежду, помним травму... Эта травма не изживается, а затушевывается, замазывается сегодня, и это идеологически понятно и логично в современной ситуации... Все забыто. Помнится лишь жвачка *Love is*, игровые приставки, Терминатор и песни группы “Комбинация”... Сегодняшние 90-е апеллируют к детской памяти поколения 80-х... потому что то, что помнят взрослые лучше не вспоминать?... или потому что культура сегодня - это культура *кидалтов* - как раз того поколения, которое в 90-е потеряла родину и теперь о ней тоскует, мифологизируя свои детские впечатления?



### очередь в Макдональдс

Итак, разлом замазывается, а 90-е символически уничтожаются. Но как мы можем говорить о разломе? Не является ли наша память идеологически обусловленной, а свидетельство бесконечно субъективным? Другими словами, как мы можем доказать разлом?



1999

Теперь посмотрим на проблему с другой стороны. Не принимаем ли мы желаемое за действительное? Возможно, наша память о травме, разломе, о переменах нас тоже

обманывает. Сердца требовали перемен, но стало ли произошедшее переменой? Политическая жизнь девяностых по-прежнему скрыта от нас. Возможно, отказ от 90-х как от специфического для русской культуры периода является наоборот не затушевыванием, а проявление отсутствия перемен и этого самого перелома... Возможно, логика нашей истории в том заключается, что ничего изменить невозможно, а можно лишь задним числом приписывать случившемуся те или иные мотивы? И сегодня мы все отчетливее видим обман, прежде всего, самообман, который в 90-е давал надежду, *несмотря на* пустые магазины, криминал, катастрофическое отсутствие денег у одних и невероятные сверхприбыли других, такую “волшебную” приватизацию... Несмотря на все это существовала надежда, ведь страна перестала быть тюрьмой... надежда на *демократическое* светлое будущее...

Сегодня надежды нет, потому что потеряна перспектива, прежде всего культурная. Как это произошло и в какой момент? И что же все же случилось в 90-е?



1993

Мы должны обратиться к этой теме не для того, чтобы автобиографически свидетельствовать о 90-х, но для того чтобы они, 90-е, свидетельствовали о себе сами. Через нас. Мы обращаемся к культуре того периода, чтобы пережить этот триллер на уровне рефлексии, а не памяти. Мы будем говорить о культуре девяностых, о самопрезентации 90-х в культуре и о взгляде из современных нам 2000-х.

**Фильм «Ширли-мырли» как пример самоописания культуры первой половины 1990-х годов**

*Николай Поселягин*

О фильме «Ширли-мырли» сразу после его выхода в 1995 году сложилось двойственное впечатление. С одной стороны, «Ширли-мырли» имел значительный успех — как коммерческий (по данным сайта IMDb, он собрал 4.800.000.000 рублей при бюджете в 3.400.000.000, т.е. оказался одним из самых коммерчески успешных российских фильмов года), так и зрительский (многие фразы были растащены на цитаты). С другой стороны, фильм оставил — и, судя по отзывам в интернете, продолжает оставлять — смотревших его в недоумении, даже несмотря на то, что жанр фарса (как определили специфику произведения его создатели) был не самым редким в постсоветском кинематографе тех лет.

Поэтому сначала имеет смысл обратиться к особенностям жанра и структуры фильма, а затем уже — к широкому социальному контексту, в том числе к тому, почему, как кажется, все-таки возможно относить «Ширли-мырли» к категории текстов-самоописаний культуры.

На поверхности лежит то, что фильм является реализацией восходящих к древнейшим временам близнечного мифа и мифа о блудном сыне, встроенных в комедию положений. Тем не менее в структуре повествования можно выделить еще несколько наслаивающихся одна на другую традиций, главные из которых — народная комедия и театр абсурда.

Достаточно трудно дать однозначный ответ, к какому именно типу народного театра апеллирует «Ширли-мырли» — скорее всего, к нескольким традициям сразу, точнее, объединяет в себе разрозненные элементы нескольких традиций. Так, в фильме можно увидеть некоторые черты «Царя Максимилиана»: обыгрывание темы смерти и немедленного воскресения (например, мафия выносит Шниперсона из церкви, в которой он венчался, со свечой в руке и ногами вперед, а в следующей сцене он вновь оказывается живым), а также многочисленные реализации сюжетного клише из этой народной драмы — «все поют и пляшут». Вместе с тем основных особенностей «Царя Максимилиана» — конфликта вокруг трона и сыноубийства — в «Ширли-мырли» нет. В фильме также можно заметить черты, схожие с комедией дель арте: Василий Кроликов имеет немало общего с персонажами Ковьелло и, меньше, Бригеллой (типажи первых дзанни в разных региональных изводах комедии), а структурную роль диалектов в фильме выполняют национальности многочисленных братьев. Однако было бы затруднительно искать в «Ширли-мырли» общий сюжет комедии дель арте: как молодые влюбленные с помощью ловких слуг преодолевают козни стариков и добиваются своего; это же касается и поиска остальных, кроме первого дзанни, типажей (хотя глава мафии Козюльский при желании может быть интерпретирован как сильно искаженный вариант Панталоне). Кроме того, в фильме реализуются и некоторые недраматические формы народного творчества: так, эпизоды распознавания всё новых и новых братьев к концу превращаются в подобие кумулятивной сказки<sup>1</sup>.

Очевидно, создатели фильма не ставили перед собой задачу ориентации на какую-либо конкретную разновидность народного театра или даже фольклора в целом — для них важно было дать общую отсылку к тому виду культурного функционирования, который вслед за Бахтиным называется карнавализацией. Прежде всего здесь важна такая черта карнавализованного мира, как комическое травестиrowание; вероятнее всего, идеологические причины использования этого приема в «Ширли-мырли» берут свой исток в постмодернизме, но в качестве его реализации использована одна из древнейших форм европейской культуры. Травестированию подвергаются любые каноны и идеологемы, которые попадают в сферу действия фильма, — от идеи новой России и основополагающих догматов христианства до изображения позднесоветского быта и

---

<sup>1</sup> Основные структурные особенности кумулятивной сказки см. в: [Пропп 1976].

запрета на обсценную лексику на экране (впрочем, последнее вообще присуще комедиям этого времени). Инвертируются канонические представления о высокой культуре (эпизод исполнения «Цыганочки» и степа в Большом зале Консерватории), пародируются революция 1917 года (например, в виде персонажа Т. Э. Кравченко — геолога Брониславы Розенбаум) и американская мечта, обыгрываются многие штампы голливудского и советского кинематографа (в первую очередь, жанра детектива), дискредитируется бытовой расизм и национализм.

Вместе с тем нельзя сказать, что «Ширли-мырли» — просто социальная сатира или критическая работа по выявлению идеологических стратегий наподобие «Мифологий» Р. Барта [Барт 2008]. Это именно карнавализованный мир (неслучайно большинство эпизодов в фильме представляют собой массовые сцены), мир со смещенной системой ценностей и даже иными физическими законами: в частности, Шниперсон должен быть на свадьбе и на концерте в одно и то же время, а Кроликов способен находиться одновременно в двух точках пространства. Особенно наглядно это видно в эпизоде трамвайной погони, когда Кроликов мгновенно исчезает из трамвая, в который забрался следователь Пискунов, и появляется в кабине другого трамвая, столь же молниеносно возникшего на встречном пути, но движущегося в одну и ту же сторону с первым.

Подспудной альтернативы, тем более ценностно нагруженной, которую предполагает сатирическое произведение или критическое исследование, в этих и подобных смещениях реальности, по сути, нет. Наоборот, киноповествование ведется в стиле, аналогичном сказовому стилю в литературе: т.е. такой наррации интегрального типа, которая недвусмысленно подчеркивает разрыв между собой и авторской речью на всех уровнях текста — от лексического до общеидеологического — и одновременно подчиняет себе все остальные элементы текста. В «Ширли-мырли» влияние этой унифицирующей дискурсивной стратегии заметно в первую очередь в речи персонажей, которые, по идее, являются американцами: по-английски они знают всего несколько самых общеупотребительных слов и произносят их с акцентом, посол США разговаривает с президентом У. Дж. Клинтоном по-русски, а в состоянии аффекта «американцы» переходят на чистый русский язык, которым владеют на уровне исконных носителей. Это сопоставимо со сказом (и, кстати, с городской народной драмой типа уже упомянутого

«Царя Максимилиана»), где высшая государственная элита и иностранцы говорят тем же языком, что и повествователь или актеры<sup>2</sup>.

Однако и народная драма, и сказ исключают то, чтобы их собственные речь и речевые жесты одновременно являлись объектами травестирирования. Но при этом «Ширли-мырли» не обращает адресата к какому-либо комплексу ценностных норм и императивов, как обращали бы сатира или критический анализ, — ее пародия отсылает непосредственно к травестирируемой реальности, апеллируя именно к ней как к подразумеваемому канону и выступая тем самым как анти-поведение. Поэтому, на мой взгляд, об этом фильме можно говорить как о своеобразной реализации карнавала в бахтинском понимании этого понятия.

Другая стратегия, явственно просматривающаяся в структуре «Ширли-мырли», — драма абсурда (в первую очередь Ионеско). Эта стратегия занимает подчиненное положение по отношению к комедии положений, тем не менее ее влияние проследить можно. В основном оно проявляется в развитии сюжетных линий двух персонажей — носителей здравого смысла в фильме: следователя Пискунова и мафиози Козюльского. Все их попытки рационально осмыслить происходящее наталкиваются на всё новые противоречия, окружающий мир всё более приобретает черты алогичности, и внутренних законов его функционирования они постигнуть не могут. В итоге Пискунов начинает считать, что сошел с ума (и пытается вести себя соответствующе), а Козюльский, который, казалось бы, нашел ключ к совершающимся событиям — у Кроликова есть двойник, — не может смириться с тем, что этих двойников оказывается гораздо больше. Оба персонажа находятся в позиции «внутри противоречия», столь значимой для теоретиков абсурдизма, но из-за этого они не в состоянии увидеть, что сюжет, который разворачивается вокруг них, имеет иную структуру — большинство остальных персонажей пребывает в пространстве народной драмы и/или комедии положений и благодаря этому лучше может адаптироваться к происходящему.

Впрочем, по крайней мере один элемент фольклора, о котором уже упоминалось, — принцип построения кумулятивной сказки — в «Ширли-мырли» легко переплетается с абсурдизмом, а также с постмодерном, который присутствует на самом верхнем уровне структуры фильма (уровне идеологии). Кумулятивная сказка весьма удобна, когда сюжет

---

<sup>2</sup> О специфике сказа подробнее см.: [Виноградов 1980]. Ср. также: [Успенский 1995: 32].

развивается скорее по лейтмотивному принципу, а ожидаемый вариант сюжета, авантюрный — о похищении и вторичном обретении алмаза, — по ходу действия размывается под напором лейтмотивности и кумулятивности. Она поддерживает весь мифопоэтический пласт фильма. Но на другом уровне текста фильма эта же кумулятивность может быть интерпретирована иначе, что становится заметно в финальном эпизоде фильма. Рассказы Прасковьи Алексеевны, казалось бы, раскрывающие скрытые элементы построения той реальности, которая представлена в «Ширли-мырли», в конце оказываются более сложным явлением: они одновременно и детерминируют мир фильма (в этом смысле образ реальности, представленный в ее рассказах, верен: представитель каждой новой национальности действительно оказывается очередным братом), и лишают его смысла. Сколько всего Кроликовых подразумевается в населенном пункте «Кроликово» или на планете Земля (последние две сцены фильма), уже неважно, т.к. сюжет ушел в дурную бесконечность и автоматизировался. Одновременно автоматизируются и рассказы — вплоть до буквального повторения значительных фрагментов. На уровне кумулятивной сказки это логический финал — на другом же уровне это демонстрация клишированного сознания, дублирующего образы реальности, каждый из которых лишается смысла и ценности и из-за этого уже не может апеллировать ни к реальности (мы не знаем, сколько всего на свете Кроликовых, как это возможно и что это все значит), ни к логике. Показательно, что в этом же эпизоде Козюльский отказывается от понимания происходящего с помощью логических умозаключений («Один плюс один плюс один — сколько будет? — Три. — А должно быть два»).

Впрочем, подобные принципы построения реальности в фильме вызвали недоумения не только у Козюльского, но и у зрителей. «Ширли-мырли» выпадает из жанра фарс, как определил фильм его режиссер В. В. Меньшов, и демонстрирует сложное переплетение различных повествовательных стратегий, причем даже постмодернистский пастиш «работает» лишь на самом верхнем уровне текста — на уровне его идеологии, но не охватывает все уровни целиком. Ситуация осложняется также и тем, что одни и те же приемы на разных уровнях текста могут означать разные стратегии, как это происходит с приемом кумулятивного повествования. Наконец, подобное переплетение приемов подчас оказывается внутренне конфликтным. Например, параллельно появлению большого

количества братьев-близнецов, которое мотивировано обыгрыванием канона комедии положений, происходит умножение их жен, которые также оказываются близнецами, и здесь уже можно говорить о внутреннем травестировании основных повествовательных стратегий, а значит, и самих структурных принципов текста. А то, что в эпизоде в Большом зале Консерватории близнецами становятся директор оркестра и арфистка (их играет один и тот же актер Е. А. Герчаков), на текстовом уровне не мотивировано, кажется, вообще ничем.

Все это вызвало растерянность в зрительской аудитории: как оценить такой конгломерат, в какой системе категорий? Действительно, сам текст фильма не дает подобного ключа — точнее, любой ключ, который он предлагает, скорее всего, окажется дискредитированным где-то в ходе действия. Даже комедия положений разбивается принципиально открытым финалом, а фарс странным образом завершается коллективным исполнением песни «Ой ты, степь широкая» (которое, в свою очередь, может быть интерпретировано и как демонстрация всенародного мира и объединения, и как исполнение обещания Шниперсона отомстить виновникам положения, «показав минор в мажоре»). Поэтому думается, что ключ к пониманию «Ширли-мырли» (если он есть) имеет смысл искать вовне его — в той реальности, к которой он в конечном счете, несмотря на все свои внутритекстовые элементы постмодернизма, апеллирует.

Разумеется, эта апелляция никоим образом не означает, что «Ширли-мырли» пытается отражать реальность, «как она есть»; но и с репрезентацией модели реальности дело в данном случае обстоит достаточно сложно. В самом общем виде тексты-репрезентации можно подразделять на собственно модели реальности (при этом считается, что они отсылают к своему объекту напрямую) и метаописания, которые обращаются к представлениям об этой реальности, уже сложившимся в культуре данного времени. Выбор постмодерна в качестве идеологии фильма, видимо, был обусловлен в том числе и тем, что «Ширли-мырли» — один из таких текстов-метаописаний. Выше говорилось, что он апеллирует к реальности, но теперь необходимо уточнить: он репрезентирует не саму эпоху 1990-х, а тот комплекс мифов и представлений, которые уже так или иначе ее репрезентируют. При этом (опять-таки, в отличие от текстов наподобие бартовских «Мифологий») в «Ширли-мырли» нигде не утверждается абстрагирующая позиция наблюдателя — наоборот, сквозь весь фильм настойчиво

проводится представление о находимости внутри той культуры, которая является объектом моделирования. По всей видимости, это представление оказалось весьма эффективным: во всяком случае, мне не встречались отзывы критиков тех лет (равно как и современных блогеров), где бы «Ширли-мырли» тем или иным образом истолковывался как метатекст культуры. Таким образом, несмотря на то, что этот фильм представляет собой, по сути, своеобразный метатекст, активные деятели и рядовые участники культуры, из которой он вышел, воспринимают его как текст первичный; мало того, та модель реальности, которая в нем представлена, не воспринимается как метамодель — наоборот, с концепцией фильма соглашаются или спорят, сопоставляя ее с исторической эпохой 1990-х, а многие цитаты используют как афоризмы (т.е., опять-таки, используют их в качестве моделей первичной реальности).

Исходя из этих соображений, по-видимому, можно утверждать, что «Ширли-мырли» — не просто метаописание, а самоописание культуры первой половины 1990-х, т.е. вторичная репрезентация эпохи осложняется ее авторепрезентацией. Следовательно, можно сделать некоторые гипотетические наброски того, как же в таком случае эта культура себя осмысляла, какие идеологические и риторические стратегии задействовала. Разумеется, такой эскиз не претендует на сколько-нибудь широкий охват: ведь из единственного текста, сколь бы он ни был показателен, очевидно, можно вывести лишь один вариант самоописания культуры. В любой культуре таких вариантов присутствует достаточно значительное количество — до нескольких десятков (а частных разновидностей могут быть и сотни), многие из них вступают друг с другом в отношения активной конфронтации, и данный набросок является лишь одной небольшой попыткой обрисовать основные черты одного из подобных самоописаний. Для этого вновь потребуется обратиться к теории карнавализации, только уже на культурологическом уровне.

Распад СССР и связанной с ним жесткой и при этом ставшей привычной системы норм, а также возникновение достаточно широкого спектра новых политических и социокультурных реалий вызвали в российской культуре представление, что сама жизнь превратилась в спектакль без правил, аналог комедии дель арте с предельно размытой структурой. Процесс освобождения от прежних стереотипов сопровождался их пародийным переосмыслением, потому что чтобы создать новые идеологические модели

для осмысления новой реальности, понадобилось прежнюю культуру положить в основание нарождающейся, но только в инвертированном виде. В определенном смысле это можно назвать актом моделирования анти-поведения — «анти-» по отношению к прежней ситуации, от которой было и необходимо, и невозможно избавиться. Такое явление оказалось типологически родственно феномену карнавала, и самоосмысление культуры первой половины 1990-х пошло в том числе и в русле карнавализации.

В итоге параллельно дискредитации старых идеологем вместо поиска новой целостной идеологической системы стало постулироваться чувство принципиальной независимости от любых канонов (т.е. более гибкий и игровой — в семиотическом смысле — вид идеологии). Это приводило к ощущению тотальной свободы, но это же, однако, имело следствием и столь же широкий релятивизм, функционирующий по отношению к девальвированным ценностям как минус-прием. Поначалу сложившаяся ситуация оказалась весьма продуктивна для культуры: рухнули стены обветшавшей идеологии, появилась возможность для свободного развития целого комплекса течений (в первую очередь в области искусств), — но в то же время исчезли прежние векторы развития (к чему деятели культуры 1990-х оказались готовы лишь отчасти) и значительно изменились основные ценностные ориентировки. В частности, статус искусств, в том числе литературы, девальвировался вместе со всей системой прежних идеологем. Одновременно время рубежа 1990-х годов оказалось исключительно мифогенным — как, впрочем, и любая эпоха значительного культурного переворота, — причем вместе с зарождением большого количества новых мифов возникло понимание мифической подоплеки многих реалий прежней эпохи. Проще говоря, люди увидели, что многое, прежде считавшееся свойствами реальности, оказалось идеологемами и мифами (вообще четкое терминологическое разделение понятий «идеологема» и «миф» в данном контексте весьма затруднительно, хотя и необходимо).

Подобные процессы заняли сравнительно небольшое время, и уже к середине 1990-х в культуре вновь повысилась потребность в авторефлексии. Чтобы развиваться дальше и не уходить в дурную бесконечность самотравестирования, культуре нужно было систематизировать опыт, накопленный за 1990-е годы, и провести ревизию опыта предшествующего этапа (т.е. позднесоветского). Одним из частных способов этой систематизации оказался анализ комплекса репрезентаций реальности (в том числе

мифов) сквозь призму карнавала как модели культурного функционирования, эвристически довольно подходящей к данной эпохе, а одной из локальных реализаций такого метакультурного анализа стал фильм «Ширли-мырли».

#### ЛИТЕРАТУРА

Барт, Р.: 2008, *Мифологии* [1957], Пер. с франц., вступ. статья и коммент. С. Зенкина, М.: Академический проект.

Виноградов, В. В.: 'Проблема сказа в стилистике' [1925], В. В. Виноградов, *Избранные труды: О языке художественной прозы*, М.: Наука, с. 42—54.

Пропп, В. Я.: 1976, 'Кумулятивная сказка', В. Я. Пропп, *Фольклор и действительность: Избранные статьи*, М.: Наука, с. 241—257.

Успенский, Б. А.: 1995, 'Поэтика композиции' [1970], Б. А. Успенский, *Семиотика искусства*, М.: Школа «Языки русской культуры», с. 7—218.

#### **(Анти)канонический Пригов: к технологии власти в житетворчестве поэта Сергей Оробий**

16 июля 2007 года умер Дмитрий Александрович Пригов, но дело его живёт. Как бы ни относились к разнообразной художественной продукции человека, предпочитавшего ёмко называть себя «работник культуры», как бы ни оспаривали его поэтический статус, но по прошествии времени выявилась любопытная закономерность: разные этапы творчества Пригова последовательно соотносятся с соответствующими периодами истории. Истоки приговской художественности – в брежневской эпохе, отсюда невероятная мегаломания («В Японии я б был Катулл...»), а также незабвенный образ Милицанера, символа «застойной» власти. В переломные 90-е Пригов становится популярен и как представитель андеграунда, и как зачинатель постмодерна – типичная для 1990-х смесь пассаизма с новаторством. Наконец, в 2000-е с Приговым происходит главная метаморфоза – он наделяется оксюморонным статусом «неканонического

классика», но это также в духе консервативно-охранительных «нулевых». Изучение этой своеобразной логики российского культурного дискурса, особенно в области нравов литературного сообщества, представляет специальный интерес.

\*\*\*

Мегаломанические претензии поэта, который объявил о намерении написать 35 000 стихотворений и, кажется, перевыполнил этот план, столь обширны, что отечественный философ Вадим Руднев даже посвятил данной проблеме особую психоаналитическую статью, охарактеризовав Пригова как «поэта-парафреника»<sup>3</sup> (что, однако, не противоречит рудневской же оценке Пригова как «солнца русской поэзии»). Михаил Берг в знаменитой «Литературократии» обозначил социальные корни этого явления, заметив, что приговская мания величия «не просто соответствует уровню притязаний автора, в противном случае его практика не получила бы распространения, она соответствует массовому ожиданию перераспределения власти»<sup>4</sup>.

Между тем, эта практика не была бы столь совершенной, если бы Пригов как истинный поэт не обыгрывал собственную манию величия самыми разнообразными способами:

*В Японии я б был Катулл  
А в Риме был бы Хокусаем  
А вот в России я тот самый  
Что вот в Японии – Катулл  
А в Риме – чистым Хокусаем  
Был бы.*

Читателя не должно смущать сослагательное наклонение, поскольку в этом и заключается главная риторическая уловка: лукаво отрицая свои художественные

---

<sup>3</sup> Руднев В.П. Пригов – поэт-парафреник // Он же. Апология нарциссизма: исследования по психосемиотике. М., 2007. С. 35-60.

<sup>4</sup> Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000. С. 96.

претензии, поэт утверждает их самым фактом стихотворения. Поэзия вообще любит говорить о том, чего нет – вспомним мандельштамовские «Я не... («... увижу/ слышал/ войду... Федры/ Оссиана/ в стеклянные дворцы...») – что не мешает ей, поэзии, оставаться в высшей степени претенциозным и эгоцентрическим занятием. Не забудем и того, что стиль «как бы» является важным признаком отечественного интеллигента конца XX века<sup>5</sup>.

Аналогичным образом – «от противного» – поэтическая витальность Пригова утверждается в следующем тексте:

*При мне умерли Сталин, Хрущёв, Брежнев  
И Георгий Димитров, Вьлко Червенков  
тоже умерли при мне  
и Клемент Готвальд, Антонин Запотоцкий, Густав Гусак и Людвиг Свобода при  
мне умерли  
и Болеслав Берут при мне умер  
и Иосип Броз Тито при мне умер...*

В данном случае одерживается не только риторическая, но и более убедительная – экзистенциальная победа, поскольку речь идёт о самодовольной констатации неотвратимого положения вещей, в которой, конечно, особенно важно нарциссическое «при мне»<sup>6</sup>.

Помимо собственно риторических и экзистенциальных, поэзия Пригова обнаруживает многообразные сюжетные способы художественного самоутверждения. Так, горацевско-пушкинский принцип поэтического бессмертия получает необычные, хотя и явные архаико-мифологические коннотации, как, например, в следующем тексте:

*Вот пирогов напёк, пришли – всё съели  
Ну хорошо бы – честно, до конца*

---

<sup>5</sup> См. об этом: Руднев В.П. «Как бы» и «на самом деле» // Он же. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2009. С. 169-171.

<sup>6</sup> Вообще, столь радикальная постановка вопроса, приравнивающая поэтическое противостояние к борьбе за жизнь, характерна для отечественных представителей андеграунда. Ср. программное место из романа Э. Лимонова «Это я – Эдичка»: «Мафиози никогда не подпустят других к кормушке. Хуя. Дело идет *о хлебе, о мясе и жизни*, о девочках. Нам это знакомо, попробуй пробейся в Союз Писателей в СССР. Всего изомнут. Потому что *речь идет о хлебе, мясе и пизде*. Не на жизнь, а на смерть борьба» (Курсив мой. – С.О.).

*А то обедков... только насорили  
Когда бы знал – так с одного конца  
И пёк бы*

*Вот так всегда бежишь: я ваш, браточки,  
Вот ешьте меня, пейте – пропадай  
Душа! – а от тебя кусочек  
Отломают лишь, а прочее – гуляй  
Во поле*

Вадим Руднев справедливо усматривает в этих строчках представление о теле поэта как о жертвенном теле умирающего и воскресающего бога<sup>7</sup> с её диалектикой смерти и воскресения. Вообще, по замечанию Руднева, макабрические стихи Пригова удивительно жизнеутверждающи и остроумны: «Разве не оптимистически звучат строки из знаменитого стихотворения: "В полдневный жар в долине Дагестана с свинцом в груди недвижим я лежал. Я, я лежал, Пригов Дмитрий Александрович!.." Лежал-то он лежал, но ровно до тех пор, пока глас Бога не воззвал к нему, превратив смерть поэта в рождение пророка»<sup>8</sup>. Актуализация этих представлений даёт основание усмотреть мифологическую мотивировку во многих художественных экспериментах Пригова, которые, на первый взгляд, кажутся бессмысленными. Таковы, к примеру, «Исчисления и установления», включающие разнообразные абстракции и их процентные соотношения, которые Пригов вычислял с той же скрупулёзностью (и с тем же успехом), как Велимир Хлебников – даты исторических катаклизмов:

*«Говорят, что за всю историю человечества жило на земле не более 10 млрд.  
человек*

*Это не я говорю, это наука говорит*

*И если взять среднюю продолжительность жизни, с учетом чрезвычайно  
короткой жизни раньше — 30 лет*

---

<sup>7</sup> Руднев В.П. Пригов – поэт-парафреник // Он же. Апология нарциссизма: исследования по психосемиотике. М., 2007. С. 51.

<sup>8</sup> Руднев В.П. Богов замочили в сортире // Коммерсантъ, №235 (2120), 15.12.2000.

*То получим 30 млрд. человеко-лет*  
*И соответственно — 10,095 триллиона человеко-дней*  
*И соответственно — 65,7 триллиона человеко-часов*  
*И соответственно — 394,2 триллиона человеко-минут*  
*Теперь, если взять средний вес человека за все эти времена, учитывая, что древний человек весил совсем-совсем немного — 50 кг*

*И если представить себе такого архичеловека, принявшего на себя всю тяжесть жизни*

*То получаем нагрузку в 39,4 миллиарда минут на 1 кг живого веса*

*И соответственно 39,42 миллиарда лет на 1 г живого веса*

*И если представить продолжительность жизни на Земле в 4 тысячи лет*

*То получаем 1,013 тыс. лет на 1 г живого веса в год»*

Такой мегаломанически-подробный и вместе с тем масштабный подсчёт – ни что иное как «взгляд с высоты птичьего полёта», высшая демиургическая точка наблюдения<sup>9</sup>. Здесь, конечно, вспоминается и «Поле Куликово», одно из лучших стихотворений Пригова, с её специфической повествовательной точкой зрения: «Вот всех я по местам расставил. Вот этих справа я поставил. Вот этих слева я поставил. Всех прочих на потом оставил...»<sup>10</sup>.

Конечно, сколько-нибудь успешная автоканонизация не может обойтись без апелляции к главному отечественному поэту. Пригов и эту тему решает в неожиданном ключе:

---

<sup>9</sup> Любопытна читательская реакция на приговское исполнение этого произведения, зафиксированная современником: «В начале 2000-х Пригов как-то выступал в нашем отделе Института философии со своими блестящими «Исчислениями и установлениями». После того как аудитория от души насмеялась, перед умиротворенным поэтом был поставлен каверзный вопрос: «А почему, собственно, так смешно?» Ответа не последовало. *Лишь ощущение грусти и безнадежности повисло над всеми.* Пригов в подобных случаях озвучивал свою единственную и универсальную этическую максиму: «Живите не по лжи». Не запретную и в согласовании с небесной канцелярией и глубинами ада не нуждающуюся» (Чубаров И. «Мест нет»: Пригов и различия // Новое литературное обозрение. 2010. № 105. С. 220; курсив мой – С.О.).

<sup>10</sup> Трансцендентальные коннотации поэзии Пригова и её теологический аспект в целом ныне становятся предметом специального интереса – см., например, тематическую подборку материалов под общим названием «(Пост)теологический проект Д.А. Пригова» в журнале «Новое литературное обозрение», 2010, № 105, с. 215-252; в этом же номере опубликованы два произведения Пригова на теологическую тему – «Место Бога» и «Предшествование постсвятости» (с. 7-17).

*Внимательно коль приглядеться сегодня  
Увидишь, что Пушкин, который певец  
Пожалуй, скорее что бог плодородья  
И стад охранитель, и народа отец*

*Во всех деревнях, уголках бы ничтожных  
Я бюсты везде бы поставил его  
А вот бы стихи я его уничтожил –  
Ведь образ они принижают его.*

А.К. Жолковский, разбирая этот текст Пригова, обратил внимание на то, что автор не сбрасывает вслед за футуристами Пушкина с парохода современности, а обнажает тотальность претензий Поэта на все мыслимые культурные роли и одновременно обозначает реальную смерть традиционной, канонической поэзии. По Жолковскому, смерть традиционной поэзии является не столько результатом эстетической автоматизации сознания, сколько следствием возведения поэта в ранг культурного героя наряду с вождями партии и правительства<sup>11</sup>.

Позднее в эссе «Памяти Пригова» Жолковский вновь останавливается на феномене популярности поэта, причём рассматривает его, во-первых, в категориях средневекового схоластического диспута, а во-вторых, на примере образа Пушкина:

*«Вопрос это, в сущности, философский, напоминающий соотношение номинализма и реализма. Почему мы любим стихи Пушкина? Потому ли, что почитали и, почитав, полюбили именно их из массы других? Или потому, что мы уже знали, что это Пушкин, что мы читаем Пушкина, а Пушкин это наше всё, и т.д., и мы должны любить его...»<sup>12</sup>*

Противоречие между поэтическим номинализмом и реализмом иллюстрируется биографическим фактом:

---

<sup>11</sup> Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 66.

<sup>12</sup> Жолковский А.К. Памяти Пригова // Он же. Звёзды и немного нервно: Мемуарные виньетки. М., 2008. С. 308.

*«Готовя к печати книжку виньеток «Эросипед», <...> в шутку я наложил на него <Пригова> штраф – сочинить для книжки blurb – рекламную похвалу на заднюю сторону обложки. <...> Попросив Д. А. написать мне blurb, а затем одобрив его, я выступил в роли заказчика, куратора и потребителя его искусства. Каков же был механизм моего одобрения? Разумеется, большую роль играло то соображение, что это пишет сам Пригов (ср. выше о Пушкине в ракурсе «реализма»), – недаром именно ему я заказывал. Но с другой стороны, стишок мне действительно понравился <...>. Тут, конечно, могут возразить, что понравился он просто потому, что внимание ко мне, причем доброжелательное и пристальное, проявил сам Пригов. Да, конечно, но, оставляя доброжелательность в стороне, пристальность и есть высокое качество, то есть, аргумент «номиналистского» плана...»<sup>13</sup>*

Здесь вспоминается старый анекдот и его разбор в замечательной книге Славоя Жижека «Возвышенный объект идеологии». Это знаменитый анекдот времен застоя «Ленин в Польше». На картине под названием «Ленин в Польше» изображена Крупская в постели с комсомольцем. Недоуменный посетитель музея спрашивает: «А где же Ленин?» – «Ленин в Польше», – невозмутимо отвечает экскурсовод. По Жижеку, этот пример демонстрирует сложную диалектику истины и вымысла. Суть этой диалектики в том, что, во-первых, истину нельзя понимать как результат соответствия высказывания фактам. Так название картины не соответствует сюжету, то есть не является частью метаязыка. Зато оно входит в сам язык картины, делая его чрезвычайно сложным. Отсюда делается следующий шаг: в идеологическом опыте важна не истина (она зачастую неотличима от вымысла), важно соблюдение ритуала поддержания видимости истины. Это ситуация андерсеновской сказки: все поддерживают видимость того, что у короля новое платье, зная, что он голый. В приведённой выше интерпретации Жолковского это аргумент «реализма»: «большую роль играло то соображение, что это пишет сам Пригов». Как объясняет Жижек:

---

<sup>13</sup> Там же. С. 309-310.

*«Подпись именуется тот объект, которого не хватает среди изображенного на картине. То есть можно сказать, что ловушка, в которую попадает посетитель выставки, это в точном смысле слова ловушка метаязыка. Посетитель ошибается, полагая, что между картиной и ее названием существует та же дистанция, что и между знаком и обозначаемым им объектом, как если бы название говорило о картине с некоторой «объективной дистанции». <...> В данном случае название находится, так сказать, на самой поверхности картины. Оно принадлежит тому же континууму, что и сама картина»<sup>14</sup>.*

Что это значит? Ещё один анекдот Жижека – о призывнике, пытавшемся уклониться от службы в армии, изображая из себя сумасшедшего. Симптом, придуманный им, заключался в том, что он без конца проверял любые бумаги, попадавшие ему в руки и постоянно повторял: «Это не та!» Оказавшись у психиатра из призывной комиссии, он изучил и все его бумаги, даже из мусорной корзины, все время повторяя: «Это не та!» Психиатр, придя к выводу, что этот человек действительно безумен, выдал ему письменное освобождение от призыва. Призывник взглянул на бумагу и радостно сказал: «А вот эта именно та!». В интерпретации Жижека,

*«Ошибка всех, кто окружал призывника, не исключая и психиатра, состоит в том, что они не замечают, как оказываются частью игры "сумасшедшего". Они ошибочно полагают, что проверяют его с некой объективной, метаязыковой точки зрения, точно так же как недоумевающий посетитель выставки, чья ошибка состоит в том, что он принимает название картины за метаязыковое описание ее содержания»<sup>15</sup>.*

Иначе говоря, было бы наивно полагаться на некий метаязык, с помощью которого творчеству Пригова можно будет придать законченный характер или обнаружить скрытые донныне закономерности. В первую очередь потому, что сам Пригов постарался предвосхитить и даже подсказать почти все возможные трактовки его поэтических

---

<sup>14</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. Вл. Софронова. М., 1999. С. 161.

<sup>15</sup> Там же. С. 162.

экспериментов. Здесь мы намеренно не затрагиваем сакраментальный вопрос о качестве стихов Пригова и не намерены пускаться в рассуждения о том, в какой степени ему было присуще самоощущение графомана, в чём природа его «плохописи». В конце концов, в истории отечественной литературы дурной стиль зачастую воспринимался в качестве самостоятельной ценности, как правило, коррелируя с некими идейными сверхзадачами, будь то поздний Толстой, Платонов или обэриуты. Не в этом дело. Парадоксальная бытийственность приговских текстов – в их конкурентоспособности. По словам Михаила Берга, «общественная ценность любого жеста в культуре состоит в том, что этот жест персонифицирует массовые желания и потребности, или желания и потребности влиятельной референтной группы, согласной поделиться с поэтом своими полномочиями»<sup>16</sup>. В случае с Приговым это культурная трансляция сугубо психоаналитического комплекса (интеллектуальной) неполноценности довольно широкой аудитории. По определению Михаила Эпштейна,

*«У Пригова органически соединяются: 1) разорванное сознание интеллигента-одиночки, лишнего человека, который постоянно сталкивается с феноменами чуждости самому себе, неделикатности окружающего мира, над которым он возвышается мыслью и вместе с тем находится внутри его подавляющего безразличия, и 2) сорванное сознание человека из народа, бодрого, упоенного, как бы опущенно счастливого, знающего разгадку всех загадок. Разорванное сознание является по существу несчастным, оно не может соединить свои начала и концы»<sup>17</sup>.*

Кроме того, эстетика Пригова предполагала преимущественно экстенсивную направленность: если творческие планы – то непременно создать 35 000 стихотворений, если исполнение поэтического произведения – то непременно переходящее в крик кикиморы. Таким образом, поэтическая масштабность Пригова проявилась в том, насколько обширные аудитории оказались охвачены его эстетической деятельностью, и тем, сколь специфические художественные запросы имела эта аудитория (см. определение

---

<sup>16</sup> Берг М. Цит. соч. С. 96-97.

<sup>17</sup> Эпштейн М. Лирика сорванного сознания: любомудрие у Пригова // Знамя. 2009. № 10.

Эпштейна). Подобная широта поэтической деятельности не могла не иметь определённых художественных последствий. По замечанию Александра Кобринского, Пригов «потерял возможность состояться как поэт, творящий новую эстетическую реальность (а значит, – и вообще как поэт в понимании XIX века), но зато он открыл новый подход к работе с существующей реальностью второго порядка (если так определять искусство)»<sup>18</sup>. В самом деле, в некоторых советских циклах, например, «Описание предметов» (1979) или «Некрологи» (1980), полностью упразднён эффект авторского присутствия.

Всякий автор должен подготовиться к символической смерти, когда отдаёт готовый текст на откуп «безжалостному» читателю. Чем более полного, телесного (фольклорного в своей основе) присутствия в своих текстах добивался Пригов, крича кикиморой или планируя чтение частушек в общежитии МГУ, тем более текстуализированным оказывалось его «поэтическое тело» posthumously. Создатель «милицианера» постарался предвосхитить почти все возможные трактовки его поэтических экспериментов, но не предусмотрел одной, самой парадоксальной – канонического понимания его творчества. Объяснение этого упущения может заключаться в том, что оборотной стороной невероятной пригововской претенциозности всегда была способность к пародийной дистанции, непредумышленному умалению собственной значимости:

*Моего тела тварь невидная  
Тихонько плачет в уголке  
Вот я беру ее невинную  
Держу в карающей руке  
И с доброй говорю улыбкой:  
Живи, мой маленький сурок  
Вот я тебе всевышний Бог  
На время этой жизни краткой  
Смирись!*

---

<sup>18</sup> Кобринский А. «Дмитрий Александрович Пригов» как художественный проект // <http://www.polit.ru/analytics/2007/08/31/prigov.html>.

Логоистория в лице современников распорядилась, однако, иначе и постаралась придать его весёлому «фарсу» черты сомнительной «трагедии» посредством сакраментального статуса «неканонического классика».

Карнавал не может быть канонизирован, это противоречит его природе, однако может приобретать необычные и даже зловещие формы. Заканчивая разговор о современном солнце русской поэзии, уместно снова вспомнить Пушкина, а точнее – один факт из истории его посмертной торжественной канонизации. Описание Шкловским столетия со дня смерти поэта:

*«...Шли люди, одетые в костюмы героев Пушкина. Женщина шла такая стройная, что платье, надетое сверх полушубка, не делало ее неуклюжей. Это шла Татьяна.*

*Шли витязи из «Сказки о царе Салтане», а малорослый крестьянин с большой собственной бородой шел Черномором.*

*В кибитке ехала капитанская дочка, рядом с ней Пугачев – румяный, довольный, в синей ленте, пересекающей нагольный тулуп.*

*За кибиткой Маши Мироновой в санях ехал Чапаев с пулеметом.*

*Я спросил: – А Чапаев как?*

*– По-нашему, – ответил мне один из устроителей, – Чапаев при Пугачеве как раз»<sup>19</sup>*

\*\*\*

Всё сказанное следует понимать с учётом неоднозначной природы жизнетворческого перформанса, запутывающего отношения между риторикой и реальностью. Как в своё время заметил А.К. Жолковский, говоря о последствиях канонизации Ахматовой, разграничение поэзии и личности в подобных случаях затруднено традицией русского литературоцентризма, природой жизнетворческого мифа и настойчивым биографизмом канонизаторов<sup>20</sup>. В плюралистичные, но всё более

<sup>19</sup> Шкловский В.Б. Избранное: В 2 тт. Т. 1: Повести о прозе. Размышления и разборы. М., 1983. С. 238.

<sup>20</sup> Жолковский А.К. Анна Ахматова пятьдесят лет спустя. // Он же. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 173-174.

консервативные нулевые литературные годы устойчиво-репрессивное действие всех трёх факторов по отношению к последовательному в своём авангардизме поэту-графоману выглядит особенно занимательным.

Впрочем, у культуры есть одна неоднозначная особенность – она всё осмысливает. Культура гораздо более живуча, чем не-культура, поскольку в культуре время движется в сторону накопления информации, тогда как в реальности – в сторону накопления энтропии. Культуру поэтому в принципе невозможно уничтожить, поскольку в этом случае некому будет свидетельствовать, что она уничтожена. Но пока живы беспристрастные свидетели и благодарные потомки, их предпочтения и интенции могут быть самыми различными, и зачастую они ориентированы на достижение вполне прагматических и насущных для мира живых целей.

### **Мода на употребление наркотиков у молодежи девяностых годов: влияние культового кинематографа.**

*Олег Николаевич Гуров*

Наркотики не является открытием последнего десятилетия прошлого века, однако можно говорить о том, в это период их употребление в России стало существенным элементом молодежной субкультуры.

Вначале хотелось бы дать краткий экскурс в историю российской молодежной наркоматической культуры в современном понимании. Представляется, что в качестве исходной даты можно назвать двадцатые годы двадцатого века, когда результатом революций и последующей гражданской войны стали хаос, разруха и разрушение социальных норм. Вследствие этого употребление кокаина и других видов наркотиков стало распространенным явлением среди разных слоев молодежи от беспризорников до военных. Следующий этап пришелся на вторую половину восьмидесятых годов, когда вместе с гласностью в Россию хлынуло огромное количество информации с Запада, прежде сдерживаемое железным занавесом. В частности, с многолетней задержкой распространились идеи культового американского психолога Тимоти Лири, основателя

трансперсональной психологии Станислава Грофа, антрополога и эзотерического писателя Карлоса Кастанеды и ряда других писателей и ученых, которые в своих работах представляли идеи о возможности внутреннего развития с помощью различных наркотиков.

Естественно, что буму наркоматической культуры девяностых способствовал целый комплекс факторов. В первую очередь, это разрушение идеологии и основанного на ней комплекса социально-культурных установок, а также социальной структуры общества. Эти процессы вызвали невиданное по своим масштабам разрушение общенациональной культуры, появление на ее месте множества субкультур, в частности, маргинальных и криминальных, а также дегуманизацию в межличностных и межгрупповых отношениях<sup>1</sup>. Вышеуказанные явления имели место одновременно и в тесной связи с распадом социальной структуры общества и ростом протестных настроений, вызванных хаосом. Одним из проявлений таких настроений и было употребление наркотиков среди молодежи.

Следует отметить, что всегда в ситуации политической и социокультурной нестабильности человек стремится к каким-либо основам, которые нельзя было бы поставить под сомнение. В том хаосе девяностых годов, куда шагнула молодежь, едва ли не единственной из таких основ оставалось получение удовольствия. Мироззрение многих представителей молодежи было гедонистическим, т.е., основанном на представлении о том, что основные жизненные ценности – это удовольствие и достижение результатов без существенных затрат. В этом смысле употребление наркотиков является идеальным способом достижения таких устремлений. В определенной степени употребление наркотиков поддерживалось, а то и стимулировалось СМИ и современным искусством. В частности, рок-музыка, в силу многих причин, начиная от того, что изначально имеет протестный характер и, заканчивая тем, что обладает специфическими музыкальными особенностями, оказывающими возбуждающее внимание на психику, стимулировала употребление наркотиков.

Отдельно хотелось бы остановиться на том, что на менталитет российской молодежи девяностых годов повлиял западный кинематограф с точки зрения мифологизации наркотиков и их превращения в приемлемый и модный атрибут образа

жизни. Не будет открытием, что кино в качестве массового искусства обладает огромными возможностями влияния на поведение и образ жизни практически всех социальных групп, и молодежи, в частности. Так совпало, что в девяностые годы параллельно с тем, что в политической, общественной и культурной жизни России процветал хаос и анархия, на мировые экраны было выпущено по меньшей мере несколько фильмов, в которых так и иначе затрагивалась тема употребления наркотиков и которые стали сенсацией. Следует сразу оговориться, что и в российском кинематографе в этот период было создано определенное количество лент, посвященных наркотикам, однако ниже речь пойдет именно о западных фильмах и их влиянии на образ жизни и менталитет российской молодежи.

Фильм «На игле», снятый в 1996 году британским режиссером Денни Бойлом, произвел сенсацию во всем мире, включая Россию. Появившись на Каннском кинофестивале, данная экранизация одноименного культового романа шотландского писателя Ирвина Уэлша о четырех эдинбургских наркоманах моментально получила скандальную известность. Чем же этот фильм привлек, повлиял, и в какой-то степени стал моделью поведения для российской молодежной аудитории? В отличие от, скажем, «Реквиема по мечте», где взят срез жизни и где присутствует страшно пессимистический финал, «На игле» - это фильм о свободе выбора. Кто-то выбрал ценности общества потребления (которые сами по себе ассоциируются с образом оболваненного СМИ современного западного человека, и которые не вызывают сочувствия), а кто-то, включая главных героев фильма, выбрал что-то другое, например, героин. Фильм не отличается морализаторством, в нем не расставлены системы координат: ведь плата за то, что главный герой в итоге переходит на светлую сторону, взимается не с него. Гибнет от голода новорожденный ребенок, сын одной из подруг главного героя, умирает от СПИДА брошенный всеми друг героя, а сам герой сбегает, ограбив своих бывших друзей и никак за это не заплатив. То есть, можно ли построить свое счастье, не расплатившись по собственным счетам?



Авторы фильма утверждают, что да, и это привлекло российскую молодежь девяностых, получившую доступ к удовольствиям и во многом потерявшую нравственные ориентиры. При этом, можно сказать, что в целом фильм полон цинизма, который во многом определяет движение сюжета. Циничен главный герой, его друзья, его родители, да и собственно все герои фильма. Такой ракурс может оправдать и обосновать многие явления, которые будучи освобожденными от условностей этики, представляются весьма привлекательными. При этом, как уже говорилось, фильм проповедует наличие выбора, что вместе с оптимистичным завершением дает надежду на светлое и легкодоступное будущее.

Фильм «Пуля» режиссера Джульена Темпа, выпущенный также в 1996 году, оказал влияние на поколение девяностых по несколько другим причинам. В первую очередь, он оказался актуальным, так как практически все персонажи фильма представляют собой потерянных людей, осколки, маргиналов, цепляющихся за определенные идеалы и правила, которым уже не было места в современном им мире. Это было близко зрителю, находящемуся в аналогичной ситуации постперестроечной России. Главный герой фильма – опять же циник, только философствующий и brutalный, в отличие от героев «На игле». Выйдя из тюрьмы, он направляет в пропасть свою жизнь, продолжая грабежи, кражи, насилие, обретая хрупкую гармонию в наркотическом опьянении. Главный герой

фильма представляет собой образ повзрослевшего и столкнувшегося с реальным и полным жестокости миром Холдена Колфилда из романа «Над пропастью во ржи» Джона Сэлинджера. Он бесстрашный человек, у него нет авторитетов – он не боится ни представителей местной банды, на чью территорию он заступил, ни возможной мести со стороны его жертв. Его не смущает то, что ему приходится пройти по головам друзей и окончательно разбить сердце родителям. При этом цель героя благородна – собрать деньги для брата, чтобы помочь ему вырваться из бесперспективной нищеты, в которой находится он сам и все его окружение.



Несмотря на то, что герой явно и сознательно стремится к саморазрушению и в итоге обретает его, а авторы фильма, видимо, и стремились именно к тому, чтобы продемонстрировать тупиковый путь такого геройства, молодого зрителя девяностых привлекло и даже стимулировало подражать определенным элементам имиджа и поведения главного героя. Секрет успеха имиджа героя в том, что он сочетает яркую харизму, бесстрашие, беспринципность и при этом он не демонизирован и очевидно, что его действия не мотивированы банальной жадной наживы или злом ради зла.

Вообще, следует отметить, что в девяностые годы было снято достаточно много культовых фильмов о наркотиках, существенно повлиявших на наркотизацию в молодежной субкультуре: уже упоминавшийся «Реквием по мечте» Даррена Аронофски, «Пушер» Николаса Рефна, «Детки» Ларри Кларка, конечно же «Страх и ненависть в Лас-

Вегасе» Терри Гиллиама и еще ряд других. О каждом из них можно было бы сказать несколько слов в части их влияния на формирование отношения к жизни и поведение молодежи девяностых. Однако, для полноты картины необходимо более подробно остановиться на, наверное, самом нашумевшем фильме девяностых годов – «Криминальном чтиве» Квентина Тарантино.

Мы оставим за пределами данной статьи подробное описание того, что к 1994 году, когда данная кинолента вышла на экраны и сразу же завоевала внимание зрителей по всему миру, кинематограф уже сформировался, с одной стороны как сверхзрелищное искусство, полное немислимых трюков и спецэффектов, а с другой - испытал влияние постмодернизма с точки зрения постоянного использования цитирования и широкого распространения иронического и игрового начал. Всем известно, что секрет мирового успеха данного фильма - в его новаторском языке, который характеризуется тем, что объем цитирования, иронии и игр с жанрами, сюжетами и привычными образами доведен до абсурда<sup>ii</sup>.

Однако, думается, что для российской молодежи, для которой почти вековая история западного кинематографа не была в целом знакома (советское киноискусство развивалось по несколько другим законам, а те американские фильмы, с которыми можно было познакомиться до 1994 года, не были репрезентативными для понимания всего процесса эволюции) фильм стал культовым, и герои превратились в кумиров и объектов для подражания по причинам иного масштаба.

Одна из этих причин – эстетика фильма. В «Криминальном чтиве» можно наблюдать множество сцен, где в фокус попадают определенные детали, модели поведения и образа жизни героев, связанные как с обществом потребления, так и относящиеся к маргинальной (наркоманской, криминальной) субкультурам.



Как и в фильмах, о которых шла речь выше, герои «Криминального чтива» также вызывают определенную симпатию и теплые чувства. При этом, фильм создает впечатление, что несмотря на то, что герои – очень обаятельные, занятые преступной деятельностью или светскими мероприятиями, богатые, сильные, уверенные в себе и очень оригинальные, на самом деле находятся в каком-то непонятном им самим мире, где перевернуты с ног на голову все системы координат. Молодежи девяностых в какой-то степени была свойственна такая же дезориентация, поэтому фокус на копирование определенных атрибутов образа жизни, в частности, на употребление наркотиков, был очевиден.

В заключение, следует отметить, что, конечно, не стоит обвинять кинематограф в том, что он являлся главным источником наркотизации российской молодежи девяностых годов. Это десятилетие характеризовалось такими явлениями как достаточно резкая потеря ценностей и крушение авторитетов. Молодое поколение оказалось в атмосфере вседозволенности и практически неограниченной свободы, при которой остаются актуальными лишь самые очевидные основы и пути. Одним из таких путей стали наркотики как способ получения удовольствия и экспериментов над собственным сознанием. При этом, наркотики являлись элементом престижного потребления, в какой-то степени легитимизированного кинематографом. Соответственно, свойственное молодежи стремление следовать моде сделали популярным их употребление, которое стала существенной составляющей молодежной субкультуры, наложившей отпечаток на внешний облик, поведение и образ жизни даже тех ее представителей, которые не являлись регулярными потребителями.

<sup>1</sup> Иванов В.Н. Девиантное поведение: причины и масштабы. - “Социально-политический журнал”, 1995, №2. С. 38.

<sup>11</sup> Ямпольский М.Б. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла - М.: Новое Литературное Обозрение, 2004. - 376 с.С. 88.

#### Источники.

1. Кинофильм «На игле». Режиссер Д. Бойл. США, 1998 год.
2. Кинофильм «Пуля». Режиссер Д. Темп, США, 1998 год.
3. Кинофильм «Криминальное чтиво». Режиссер К. Тарантино. США, 1994 год.

#### Литература.

1. Ямпольский М.Б. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла - М.: Новое Литературное Обозрение, 2004. - 376 с.
2. Габиани А.А. Кто такие наркоманы? - “Социологические исследования”, 1992, № 2.
3. Иванов В.Н. Девиантное поведение: причины и масштабы. - “Социально-политический журнал”, 1995, №2.

### **«Тихое кино» 90-ых.**

#### ***Константин Бандуровский***

*Все птицы пели что-то без названья,  
за всеми кленами молчал Тобол.  
Олжас Сулейменов.*

Заглавие этой статьи, «тихое кино», на самом деле имеет два смысла, так же как и сама статья, фактически, состоит из двух разделов, посвященным различным, достаточно самостоятельным темам, однако первый раздел, носящий обзорный характер, является необходимым введением для второго. В первом смысле «тихое кино» 90-ых – это

прошедшие незамеченными фильмы, о которых почти не говорят и мало кто слышал. Во втором – «тихое кино» как особое направление в кино 90-ых, которое я попытаюсь очертить в общем виде, насколько позволяет жанр статьи.

1.

Не могу претендовать на реперзентативность выборки, но, когда речь заходит о кино 90-ых, непременно всплывает слово «чернуха», которое используется как обозначение всего нашего кино этого периода или, по крайней мере, его главной тенденции. Дать дефиницию категории «чернухи» довольно сложно, лучше показать это на примере (что не лишне, поскольку молодое поколение читателей, выросшее в счастливые нулевые, может не понимать, о чем идет речь). Вот анонимное описание фильма, к слову, не самого худшего (Виктор Аристов, «Сатана» (1990)) взятое из просторов Интернета: «У председателя горисполкома Алены Павловны, влиятельной и богатой советской номенклатурщицы, пропала единственная дочь-школьница. Преступление совершил симпатичный, модно одетый молодой человек по имени Виталий, ранее работавший курьером в горисполкоме. Заманив девочку в безлюдное место за городом, он хладнокровно убил ее бутылкой кефира и закопал в придорожных кустах... Однако за "возвращение" похищенного ребенка они с дедом-алкашом, его подельником и вдохновителем, требуют от несчастной матери крупную сумму денег. Виталий не Раскольников, ему неведомы угрызения совести, он даже не осознает, что совершил страшное преступление. Проблевавшись после содеянного, он деловито отряхнул налипшую землю с лопаты и отправился домой. Убийца продолжает жить, любуясь собой и совершая один мерзкий поступок за другим, но при этом спит совершенно спокойно...» Это очень точное описание, как сюжета, так и эстетики этого фильма, равно как и «чернухи» в целом.

Однако если взять списки фильмов, выпущенных в 90-ые, окажется, что количество «чернушных» фильмов в них совсем не велико. Почему же к этому периоду приклеился такой ярлык? Во многом это связано с особенностями дистрибуции и маркетинга в те годы, но так же и с общим настроем зрителя. Большая часть фильмов из этих списков просто не демонстрировалась (или демонстрировалась крайне ограниченно) в кинотеатрах. В это же время резко меняется характер кинокритики – заметки о кино в массовых изданиях становятся откровенной «джинсой», то есть рекламой фильма, а не

информацией о нем или тем более анализом. Чтобы писать такие статьи и самому автору не нужно смотреть фильм, достаточно ознакомиться с пресс-релизом. Естественно, при такой системе доступными и известными были именно «чернушные» фильмы, у которых был бюджет на рекламу и некоторый коммерческий потенциал. Получить информацию о других фильмах широкий зритель просто не мог. Конечно, в это время велся и серьезный разговор (хотя и недостаточный), но происходило это в малотиражных журналах или ведомственных изданиях, которые были столь же малодоступны, как и сами фильмы, поэтому зрительскую аудиторию никак не расширяли. Следует заметить, что современный исследователь, если бы ему захотелось обратиться к кино 90-ых, находится в положении не лучше, а скорее худшем, чем зритель или исследователь в 90-ые. Дело в том, что многие фильмы 90-ых недоступны или даже вообще утрачены, а те которые сохранились, представляют собой плохие оцифровки, сделанные с видеокассет или с телевизора, на которых не только теряются нюансы или колорит, но зачастую вообще трудно разобрать, что происходит. На современных носителях (DVD, Blue-ray) эти фильмы практически не выходили.

С другой стороны дело не только лишь в физической недоступности. Даже если вообразить, что эти фильмы демонстрировались бы в кинотеатрах и имели бы адекватную прессу, едва ли зритель стал бы их смотреть, поскольку расхожему настроению 90-ых соответствовала именно «чернуха» - так чувствовал себя обычный россиянин, так он воспринимал мир, и такое восприятие поддерживалось СМИ и в кино. Нетрудно заметить, что вышеприведенное описание фильма по своей теме, построению и лексике практически полностью совпадает со страшилками, публикующимися на первой странице желтой прессы того времени, вроде «Московского комсомольца». Потребуется минимальная редакция, чтобы переделать это описание в заметку для «МК».

Но что же находится за рамками этой предустановленной гармонии между потребителем, дистрибутором и критиком? Говоря коротко – очень много всего разного. В 90-ые годы происходит самый настоящий взрыв различных направлений, стилей, языков, жанров, многие из которых прекратили свое существование или выродились в нулевые. «Чернуха» лишь одно из таких направлений, впрочем, достойное серьезного анализа, а не стигматизации, или, вернее, целый веер направлений, поскольку различные «сорты чернухи» очень сильно отличаются друг от друга, скажем «Маленькая Вера» (В. Пичул,

1988) от «Круг второй» (А. Сокуров, 1990). Порой создаются уникальные, ни на что не похожие фильмы, которые могли бы стать началом новой ветви в кинематографе («Ладони» Артура Аристакисяна (1994), «Облако-рай» Николая Достая (1991), «Ой вы, гуси» Лидии Бобровой (1991), «Улыбка» Сергея Попова (1991), «Анна Карамзофф» Рустама Хамдамова (1991), «Солнце неспящих» Теймураза Баблуани (1992), «Дети чугуновых богов» Томаша Тота (1993), «Кош ба кош» Бахтиера Худойназарова (1993), «Окраина» Петра Луцика (1998), «Озеро» Кахи Кикабидзе (1998), «Река» Алексея Балабанова (это 2002 год, но по своей эстетике он явно относится к 90-ым) и др.)

Дать описание всему этому многообразию довольно непросто, и пока что никто не попытался выполнить такую работу. Попытаюсь выделить хотя бы ряд тенденций (возможно, руководствуясь субъективными пристрастиями), не претендуя на полноту.

Во многом богатство 90-ых определяется эффектом «отложенного кино». Помимо молодых авторов, порожденных этой эпохой, в 90-ые продолжали творить живые классики советского кино, но в это время они смогли создавать такие фильмы, которые им не позволяли снимать ранее (вплоть до того, что многие из них были отлучены от профессии). Таким образом, 90-ые наполняются энергией и замыслами 60-ых-нач. 80-ых. Марлен Хуциев в 1992 году снимает фильм «Бесконечность», который он хотел снять еще в 1985 году, а сценарий фильма «Закон» (1989-1990) В. Наумова был написан в 1965 году. В 1990 году снимает последний, незавершенный фильм Сергей Параджанов, который в середине 70-ых находился в заключении, а затем был надолго лишен возможности работать, а его бывший оператор Юрий Ильенко в этом же году снимает фильм по его сценарию «Лебединое озеро. Зона». В начале 90-ых после почти десятилетнего перерыва снимает два фильма Артаваз Пелешян «Жизнь» и «Конец» (оба 1992). Владимир Кобрин, снимавший в 70-ые-80-ые фильмы, замаскированные под научпоп с красноречивыми заглавиями «Явление радиоактивности» (1977), «Механическая обработка полупроводниковых материалов» (1978), «Технология производства полупроводниковых приборов» (1979), «Перенос электрона в биологических системах» (1987) и т.д. начиная с 1989 года («Номо Paradoksum») и до своей смерти в 1999 году получает возможность снимать свое, совершенно необычное кино (17 фильмов). Один из классиков кино шестидесятых Михаил Калик, снявший последний фильм в 1969 году, снимает в 1991 автобиографический фильм «И возвращается ветер...». Второе дыхание обретает Кира

Муратова, которую не очень жаловали в 70-ые-80-ые («Астенический синдром» (1989), «Чувствительный милиционер» (1992), «Увлечения» (1994), «Три истории» (1997), «Письмо в Америку» (1999)). 54-летний Виталий Каневский, пребывавший в 60-ые-70-ые в заключении, в 1989 году повторно дебютирует пронзительным автобиографическим фильмом «Замри, умри, воскресни» (фильм получил Приз "Золотая камера" за лучший дебют (Канны, 1990 г.), хотя до этого он уже снял фильм «Деревенская история» в 1981 году). Замечательный оператор и режиссер 60-ых-70-ых Петр Тодоровский снимает довольно неожиданные фильмы («Анкор, еще анкор» (1992), «Какая чудная игра» (1995), «Ретро втроем» (1997)). От социального кино к экзистенциальному переходит Вадим Абдрашитов («Армавир» (1991), «Время танцора» (1997)). В 1998 году Алексей Герман выпускает снимавшийся семь лет фильма «Хрусталеv, машину!», по мнению многих, лучший свой фильм, или, по крайней мере, открывающий совершенно новую грань его творчества. Собственно, список можно было бы продолжать; можно сказать, что в 90-ые советское кино получило второе рождение. Хотя некоторые известные режиссеры не смогли вписаться в 90-ые, например, Эльдар Рязанов, фильмы которого (как «Небеса обетованные» (1991) или «Старые клячи» (2000) вызывают недоумения у самых верных поклонников) или Сергей Соловьев, снявший невнятную постмодернистскую трилогию, а затем экранизацию Чехова («Три сестры» (1994)), не вызвавшую никакого резонанса.

Другая особенность кино 90-ых – жанровое многообразие. Под словом «кино» обычно имеется в виду «художественное кино», если нет спецификаций. В 90-ые на первый план выдвигаются другие виды – документальное, анимационное, отчасти научно-популярное (упомянутый выше Кобрин). Можно сказать, что документалистика в 90-ых становится даже более важной, чем художественное кино. Вместе с тем активно используются пограничные жанры – многие режиссеры художественного кино снимают документалистику и используют опыт и приемы документалистики в художественном, и напротив, документалисты активно пользуются приемами художественного кино (наиболее яркий пример такой художественно-документальной амфибийности – фильмы А. Сокурова). Также возникают работы на грани анимации или видеоарта и художественного кино. Олег Ковалов в своих фильмах соединяет работу архивиста, киноведа и режиссера – он не снимает, а монтирует свои фильмы из фрагментов («Сады скорпиона» (1991), «Остров мертвых» (1992), «Русская идея» (1995), хотя ему

принадлежат и фильмы, снятые в схожей эстетике им самим, такие, как «Концерт для крысы» (1995)).

Среди аниматоров можно выделить Ивана Максимова, создающего не просто отдельные фильмы, а целый эпос про свой удивительный мир, Александра Петрова («Корова» (1989), «Сон смешного человека» (1992), «Русалка» (1996), «Старик и море» (1999)), оживляющего масляную живопись, Гарри Бардина, ставшего известным еще в 80-ые своими экспериментами с самыми разными материалами (пластилин, спички, проволока и т.д.) и обратившегося в 90-ые к среднеметражным фильмам, аниматоров студии «Пилот», созданной Александром Татарским, через которую прошло немало талантливых современных авторов, наконец, Михаила Алдашина, снявшего совершенно уникальный фильм «Рождество» (1996), который, на мой взгляд, куда более достоин стать визитной карточкой кино 90-ых, чем «Брат» и «Брат-2».

В документалистике вообще закладывается совершенно новая модель кинематографа, иное понимание его предназначения, отношения к миру и человеку. Эта модель реализуется в фильмах Марины Разбежкиной (снявшей в это время около 15 фильмов), Виктора Косаковского («Беловы» 1993), Сергея Дворцевого («Счастье» 1995, «Хлебный день» 1998, «Трасса» 1999). В конце 90-ых дебютируют режиссеры, также определяющие расцвет документалистики в нулевые – Сергей Лозница («Сегодня мы построим дом» (1996), «Жизнь, осень» (1998)), Александр Расторгуев («До свидания, мальчики» (1997), «Век мой» (2000), «Твой род» (2000)), Виталий Манский («Частные хроники. Монолог» (1999)) и др.

Наконец, что касается самого художественного кино, то в его рамках существует также большое разнообразие, за исключением лишь дорогостоящих блокбастеров, которые появляются только во второй половине нулевых и специфически жанрового кино, например, триллеров, хотя и было несколько успешных попыток создать отечественный триллер («Господин оформитель» О. Тепцова (1988), «Змеиный источник» Н. Лебедева (1997) ). Не считая этого, в меню 90-ых вы сможете найти фильмы на любой вкус. Для любителей отечественной литературы продолжают снимать традиционно качественные экранизации; «знаком времени» становится большое количество фильмов по Достоевскому (только в 1990 три экранизации: «Вечный муж» Е. Марковского, «Мальчики» Ю. и Р. Григорьевых и «Униженные и оскорбленные» А. Эшпая). Появляется

«крепкая драма», с хорошим сценарием, драматургией, диалогами, образами, ориентированная на традиции европейского кино (например, фильмы Валерия Тодоровского «Катафалк» (1990), «Любовь» (1991), «Подмосковные вечера» (1994), «Страна глухих» (1998)). Появляется и отечественная «крепкая драма» (Владимир Хотиненко, «Патриотическая комедия» (1992), «Макаров» (1993), «Мусульманин» 1995, и конечно, стоит упомянуть «Зеркало для героя» (1987), которое, как мне представляется, можно считать точкой отсчета для «кино 90-ых» как эстетического, а не хронологического явления). Эстетам можно порекомендовать фильмы Ивана Дыховичного («Черный монах» (1988), «Прорва» (1992), «Музыка для декабря» (1995)). Любителем пикантного и извращенного – работы некрореалистов, которые начинали еще в середине 80-ых со снимаемых подпольно узкоформатных короткометражек, а в девяностые стали снимать «большое кино» («Папа, умер Дед Мороз» Евгения Юфита (1991), «Трактористы-2» (1992) и «Америга» (1997) бр. Алейниковых). И это, разумеется, далеко не всё, чем нас может порадовать художественное кино 90-ых.

2.

Среди многообразия направлений и эстетик, из которого складывалось кино 90-ых, наиболее интересным мне представляется та, которую я бы назвал эстетикой «тихого кино». Эту (или схожую) эстетику обычно называют «поэтическим кино» или «медленным кино», однако мне представляются эти термины несколько неточными – первое расплывчатым (не смотря на то, что этот термин существует давно, сколько-нибудь точная дефиниция или критерии выработаны не были), а второй, появившийся совсем недавно – чересчур узким: неспешность, неторопливость – лишь одна из характеристик<sup>21</sup>. Существенным моментом является также то, что, вводя понятие «тихого кино», я пытаюсь переосмыслить традиционное деление кинематографа на немой и звуковой. На мой взгляд, «тихое кино» следует рассматривать как один из членов деления по этому основанию, а возможно и как альтернативу немому-звуковому кино. Ведь немое кино вовсе не было безмолвным; немота была дефектом, который следовало преодолеть, а не осознанной позицией. Немое кино, в сущности, было очень крикливым – актеры, не имея возможности говорить, четко артикулировали звуки, так, что можно было читать по

---

21 О «медленном кино» см. статью *Фланаган М.* К эстетике «медленного» в современном кинематографе, опубликованную в интернет-журнале Cineticle (<http://www.cineticle.com/tema/207-k-estetike-medlennogo.html>), а так же весь номер 4 этого журнала, посвященный этому явлению.

губам, компенсировали немому выразительными позами, жестами, макияжем, наконец, немое кино сопровождалось титрами и аккомпанементом. Режиссеры «тихого кино» сознательно используют тишину, в то время как у них имеются звуковые технические средства. «Тихое кино» существует в течение всей истории кинематографа, начиная с Люмьеров (в противовес «громкому» Мельесу), однако оно не складывается в некий отдельный путь развития кино, а скорее существует в виде пунктира, в виде отдельных имен или фильмов. Возникают также и попытки теоретического осмысления «тихого кино», прежде всего в работе Дмитрия Кирсанова «Проблемы фотогении»<sup>22</sup>, который сопоставляет «кинематографическую тишину» с центральным для того времени понятием теории кино «фотогения». Согласно Кирсанову, собственно кинематограф и открывает нам мир тишины (а так же тишины шума и шума тишины), которого в обыденной жизни мы избегаем. Другим адептом и теоретиком «тихого кино» был Александр Довженко: «Пусть герои кинофильмов хоть иногда закрывают рты – для музыки и для паузы. Разве тишина не говорит подчас больше всяких слов? Тишина труда, гармонически слаженного. Тишина пространства. Тишина патетическая и тишина лирическая. Тишина покоя. Тишина созерцания, самосозерцания. Тишина мышления, творчества, тишина результата. Тишина глубоких душевных состояний, раздумья.»<sup>23</sup> Он также противопоставлял немое и тихое кино: «Только через звуковое кино можно добиться тишины. Немой экран, благодаря своей условности, тихим не был.»<sup>24</sup>

В конце 80-ых и в 90-ые «тихое кино» складывается во вполне оформившееся течение, причем этот процесс является глобальным; наше кино здесь действует синхронно с мировым. Среди режиссеров постсоветской ойкумены, которые снимают тихое кино, можно назвать А. Сокурова (далеко не все его фильмы, а, прежде всего, документальные, такие как «Духовные голоса» и некоторые художественные – «Одинокий голос человека», «Тихие страницы»), Шарунаса Бартаса и Дарежана Омирбаева (я назвал только наиболее яркие примеры).

---

<sup>22</sup> Кирсанов Д. Проблемы фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг Составитель Михаил Бенеаминович Ямпольский Пер. с фр. /Предисл. С. Юткевича. - М.: Искусство, 1988. С. 83-87.

<sup>23</sup> Довженко А. Писатель и кино в свете требования современности (выступление на Втором Всесоюзном съезде писателей 20 декабря 1954 г.) // Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» Статьи, выступления, заметки. Сост. Ю.И. Солнцева. М.: Советский писатель, 1967. С. 48.

<sup>24</sup> Довженко А. Размышления о фильме «Иван» из журнала «Кино», 1932, № 5, 6, цитируется по: Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» С. 279.

Прежде всего «тихое кино» является тихим в акустическом плане. Персонажи таких фильмов по большей части молчат, а если и начинают говорить, то речь их не является грамотно выстроенной, «литературной», она эллиптическая, отрывиста, слова трудно разобрать. В речи важен голос, а не смысл или информация; так, персонажи Киры Муратовой могут многократно повторять одну и ту же малоосмысленную фразу, не прилагая ни малейшего усилия, чтобы другие персонажи или зритель их поняли. В фильме Сокурова «Тихие страницы», снятого «по мотивам русской литературы», звучит только два диалога – Раскольникова с Порфирием Петровичем и с Сонечкой, причем разобрать их речь довольно трудно, зритель может это сделать лишь в силу знания этих хрестоматийных фрагментов. Часто звучит нерусская речь без перевода – в фильме Бартаса «Коридор» персонажи говорят на русском, украинском, литовском, идиш и других языках. У Омирбаева ведутся диалоги попеременно на русском и на казахском (например, городской врач предпочитает русский, сельский пациент – казахский («Кардиограмма»)), но зритель, знающий один из этих языков, вполне догадывается о смысле диалога в целом, понимая лишь половину реплик. Восприятие незнакомой речи зачастую позволяет зрителю-слушателю понять или почувствовать то, что ускользает, когда мы нацелены на считывание смысла. Так в «Дороге» учительница произносит долгую речь перед полусонными детьми на казахском языке, но при этом ловишь себя на том, что ощущаешь удивительный эффект реализации воспоминания, – ведь именно такой убаюкивающей речью на непонятном языке были для нас уроки в наших, русских школах.

Омирбаев часто подчеркивает особенности живой речи через противопоставление с официозными речами директора клуба («Дорога») или же с зачитыванием фрагментов из книг (в «Кардиограмме» доктор читает по книге стихи Сулейменова, мальчик – «Игру в бисер», в которой сообщается, что божество в тебе, а не в книгах, в «Киллере» милиционер - книгу об апокрифических евангелиях, Фалесе Милетском и буддизме).

Такая стратегия резко контрастирует со стандартом советского (и вообще массового) кино, в котором актеры внятно и правильно произносили правильно написанные фразы, акустически находясь непосредственно у уха зрителя. Акустическая перспектива отсутствовала. Так, в фильме М.Чиатурели «Клятва» товарищ Сталин произносит речь о замысле Сталинградского тракторного завода на крупном плане, затем камера отъезжает, показывая Сталина на фоне волжских просторов, однако речь Сталина

не становится более тихой, как это должно происходить согласно законам физики. Речь персонажей советского кино была по большей части книжной и хорошо поставленной; исключения допускались лишь для характеристики отрицательных персонажей, вроде Кирпича («Каселёк, каселёк. Какоой каселёк?») или Маньки Аблигации, что придавало этим персонажам обаяние вопреки замыслу авторов, или для того, чтобы подчеркнуть некую важную идею, вроде создания многонациональной общности советских людей (речь грузина и узбека в той же «Клятве»). Впрочем, следует заметить, что такое заигрывание с различными нациями или с людьми из русской глубинки происходило на поверхностном уровне (акцент, простонародные словечки), не затрагивая структуру фразы, в то время как народная речь отличается от книжной именно построением фразы, а не лексикой, которая усваивается достаточно быстро.

Запись тишины требует от создателей фильма гораздо больших усилий, чем запись непрерывного говорения от постановщиков радиоспектаклей, каковым зачастую и было отечественное кино (как шутил Геннадий Шпаликов, советские фильмы можно смотреть по радио). Звукорежиссерам приходится выстраивать живую акустическую ткань, в которой объемная речь переплетается с молчанием, с различными шумами, музыкой. Тихое кино фактически открывает «шум», рассматривая его как самый настоящий язык природы, с которым можно вести диалог. Саундтреки «тихого кино» тоже вполне можно рассматривать как отдельное произведение и «слушать по радио» или на пластинке (см. виниловый диск «Одинокий голос человека» (1988) или CD «Тихие страницы» (1994)), правда, в смысле прямо противоположном<sup>25</sup>.

Однако «тишина» в таком кино не ограничивается только сферой звуков. Оно тихое и в способе трактовки персонажей, и визуальном ряде, и в обращенности к «негромким» событиям. В тихом кино нет на сто процентов прозрачных для зрителя персонажей, которые сразу же позиционируют себя (будь то при помощи крикливого макияжа, броских аксессуаров, униформы гангстера или тайного агента, «знаковых» поступков, или просто произнося речь о себе «для зрителя», как в плохом театре), или же

---

<sup>25</sup> Сокуров о роли звука в его фильмах: «Звук в кино для меня - отдельная сфера, гораздо более интимная и совершенная, чем изображение. Он не обслуживает видеоряд. Изображение очень часто нуждается в звуке, а звук не нуждается ни в чем... Фонограмма делается с помощью множества тончайших операций. Она сложнее, чем изображение хотя бы потому, что складывается из неизмеримо большего числа компонентов.» Интервью с А. Сокуровым и В. Персовым // Аудио Магазин, 2(20), С-Пб., 1998.

напротив скрывают то, что концу фильма должно стать ясным. Чаще нам не предъявляются даже формальные характеристики персонажа, вроде социального статуса. «Нутро» человека, мотивации его поступков оказываются скрытыми как для зрителя, так и для других персонажей. В этом заключается, наверное, наибольший этический, гуманистический заряд «тихого кино», предлагающему зрителю, привыкшему судить людей по одежке и считающему, что он «понимает» окружающих (а нужно признаться, что всем мы поступаем именно так; «понимание» - априорное условие существования социума, в противном случае мы просто не могли бы взаимодействовать в тех режимах, в которых мы это делаем), особый опыт, суть которого состоит в том, что мы с огромным трудом что-то узнаем о человеке, совсем немного, при этом не имея ни малейшей надежды когда-либо его понять. «Кто эта девушка, которая так пристально смотрит в окно вертолета на дикий, бескрайний пейзаж Саян? Что она ищет на этой земле, нетронутой цивилизацией, на земле, где обитают тофолары - люди, о которых забыл даже Бог?» - так звучит (вполне исчерпывающе) синопсис фильма Бартаса «Нас мало» (1996) к его ретроспективе, проведенной Петербургским Музеем кино<sup>26</sup>. Разумеется, «даже Бог» не сможет дать нам ответы на эти вопросы.

Столь же тихим является это кино и в визуальном плане. Крикливые цвета, резкие ракурсы, дрожащая камера, быстрый монтаж совсем не характерны для «тихого кино». Хотя и не исключаются вовсе, напротив, именно в тихом кино эти популярные сейчас способы повествования приобретают способность оказывать сильное воздействия на зрителя. Когда мы смотрим фильм в «догматической» манере, поначалу мы можем испытывать головокружение, как нас честно предупреждают на афишах (надо сказать, часто в целях привлечения публики: «слабонервным не смотреть»). Однако если дрожание камеры постоянно и предсказуемо, наше восприятие просто автоматически стабилизирует изображение и этот прием перестает быть эффективным, что побуждает режиссеров массового кино искать еще более «шоковые» способы воздействия. Напротив, в фильме Омирбаева «Кардиограмма» мы более часа наблюдаем за тихими явлениями, снятыми спокойными длинными планами – дети в санатории-интернате моют руки, идут в столовую, принимают процедуры. То есть у нас формируется особый тип восприятия, особый настрой (если, конечно, мы не ушли из зала). И внезапно, в самый важный

---

<sup>26</sup> [http://www.museikino.spb.ru/FILES/kinoenc/kinoenc04\\_07/sharunas\\_bartas.htm](http://www.museikino.spb.ru/FILES/kinoenc/kinoenc04_07/sharunas_bartas.htm)

момент, картинка начинает бешено вращаться, что оказывает на зрителя, уже привыкшего к неподвижной камере, действительно шоковый эффект, хотя на самом деле происходит всего лишь вращение небольшой карусели на детской площадке. Такой же прием используется Омирбаевым в фильме с названием «Киллер» - в нем действительно происходит убийство, в тот момент, когда отец достает ребенку из воды красный мяч (возможно, оммаж Альберту Ламорису, одному из немногих классиков «тихого кино» 50-ых годов) и это воспринимается зрителем, привыкшем к долгим тревеллингам вдоль каналов, выдержанным в тихих серых тонах, гораздо серьезнее, чем горы трупов в боевиках. Тихая манера повествования позволяет добиваться и подлинно сюрреалистического эффекта, в наше время, когда «сюр» вышел в тираж и доступен любому пользователю фотошопа. В единственном фильме Омирбаева, снятом в «нулевые», «Дорога» (2001), нам «реалистически» показывается повседневная жизнь молодого казахского режиссера. И в тот момент, когда зритель полностью убеждается в «реальности» происходящего, плотно сотканного из множества укорененных в реальности деталей, герой вдруг оказывается в совершенно нелепой ситуации (пытается застрелиться в дамском туалете, что вызывает шок у «дам»: «Что такое, мужик в дамском туалете?») – и просыпается. Далее весь фильм состоит из таких серий «реальных снов» и пробуждений в очередной «реальный сон».

Чем можно объяснить взлет «тихого кино» в 90-ые? Отчасти это связано с ускорением темпа жизни и повышением агрессивности звуков и образов в это время. «Тихое» кино – попытка найти средство от этого. Однако такое ускорение темпов характерно для всего XX века. Как писал поэт еще в 1964 году «Тишины хочу, тишины... Нервы, что ли, обожжены?». С другой стороны в конце XX века происходит т.н. «утрата реальности», появляется ощущение сконструированности мира, из-за того, что наше мировосприятие больше завязывается на информацию, которую мы получаем из СМИ, чем на «непосредственный» опыт. «Тихое кино» предлагает нам пережить опыт неспешности и молчания, благодаря которому мы вновь можем обрести мир. Как декларирует Омирбаев (правда, вкладывая это в уста теледикторши, поскольку эстетика «тихого кино» не предполагает прямых деклараций), «наш ум наполнен умственной чепухой и эмоциональным хламом, сковывающими наш горизонт», освободившись от этого хлама мы сможем жить «полнокровной жизнью, как это было в детстве» («Дорога»).

Но вместе с тем реализация таких тенденций не могла бы осуществиться, если бы не произошло с одной стороны удешевление процесса киносъемок (благодаря появлению видео), а значит обретение независимости от идеологии или бизнеса, а с другой именно тот бардак и неразбериха в кинопроизводстве, в которых могло случиться что угодно, в частности, финансирование такого рода фильмов (в нулевые такое едва ли могло случиться: Омирбаев вообще ничего не снимал после «Дороги», а Бартас был вынужден для того, чтобы снять «Евразийца», создать собственную кинокомпанию и заложить собственный дом).

«Нулевая» эпоха стабильности, по-видимому, движется к концу. Возможно, нас ожидает возвращение к тихому кино 90-ых?

### **«Поезд в огне»: судьба русского рока в 90-е.**

*Игорь Артемов*

В годах 1994-1995 было очевидно, что «большой русский рок» давно умер и не вернется из царства теней. Недавние свидетели недолгого расцвета вспоминали его, подводили итоги, кто на кухнях, кто в книгах, потому что печатать это было уже очень даже можно, правда, уже не очень нужно, точнее, нужно довольно узкому кругу читателей.

Десять лет спустя пустого места нет на заборах от афиш выступлений разнообразных рок-групп, в том числе «тех самых», открываются телеканалы и радиостанции, посвященные русскому року под тем или иным соусом. Да и само это странное словосочетание «русский рок», подразумевающее нечто большее, чем просто местную рок-музыку, стало гораздо более употребимо, чем даже в самые лучшие его времена.

Так что же произошло? Похоронили ли его заживо? А, возможно, просто во второй половине 90-х не того откопали, кого закапывали в первой половине? И отсюда более общий вопрос, выводящий на основную тему нашего круглого стола, был ли разлом в этом социо-культурном явлении?

Но для начала зададимся вопросом, что нам за дело до этого самого явления? Популярная музыка, как и кинематограф и архитектура – это то, что люди знают даже тогда, когда не особо и хотят этого, это часть массовой культуры. Но т.н. «русский рок» на рубеже 90-х играл ещё большую роль. Переняв отчасти от т.н. «авторской песни», отчасти от диссидентского движения, (а отчасти и от западных коллег по цеху) эстафету социального противостояния системе, он активно участвовал в популяризации идейного протеста против сложившейся ситуации. Впрочем, как и у многих прочих соучастников процесса расшатывания некогда жесткой системы, плана дальнейший действий, конечно же, ни у кого не было, было «Мы идем, мы сильны и бодр» Виктора Цоя, «Ни шагу назад, только вперед» Юрия Шевчука, «Вернуть эту землю себе» Бориса Гребенщикова, и конечно, в каждой второй песне слышалось коронное «Мы ждем перемен!»

Ну а что же представляет само это явление? Чем оно отличается от другой популярной музыки? Вот, например, Сергей Жариков, в свое время фронтмен группы «ДК», затем ушедший в политику, которому зачастую приписывается не только создание Жириновского, каким мы его знаем, но и создание термина «русский рок», на пике его, рока, популярности дал такое определение в несколько завиральной манере, обычной для этого автора: «Оставаясь русским, рок - это культурное явление фольклорного происхождения, функционально - протест, имеющее содержание антропоцентрического характера, аристократически оригинальное» (Сергей Жариков, «Рок-н-ролл на Руси. Обретение имени»). Этот «манифест» и ему подобные цитировали многие, от Гребенщикова до Летова, часто ссылаясь именно на Жарикова. И интересно здесь в первую очередь то, как воспринимал себя этот самый «русский рок», как движение народное и революционное. И, конечно, нельзя отказать многим «рок-музыкантам» тех времен в социально заостренности текстов, будь то намеренно политические тексты или наоборот, анти-политические. Так или иначе, своими песнями они пытались приблизить то время, когда течение пронесет мимо тела их врагов.

И действительно, в конце 80-х народ признал, что ждёт этих самых «перемен», хочет каких-то «свобод» и музыки соответствующей. Так «русский рок» взял на себя функцию выразителя коллективных ожиданий довольно широкого спектра общества.

Но чтобы не застревать в 80-х, скажем кратко, что в 87-88 годах, на самом пике популярности русского рока (тогда ещё, как правило, называемого менее пафосным

словом «рок-н-ролл») с ним стали происходить странные трансформации. Оказалось, что весь этот русский рок-н-ролл сидит на том самом «поезде в огне», выехавшем на телеэкраны в эти годы. Сидит в ярко горящем поезде, и спрыгнуть не может или не хочет. С 1988 года «русский рок» стал уходить, сначала трагично, а потом просто, по-бытовому. Причем уходить стали все, и те, кто работали еще с 60-х, и те, кто только-только начал.

Я собрал материал по основным советско-российским рок-группам, так или иначе заставших первую половину 90-х годов, причем рок-групп известных, хоть и не только первого эшелона. Естественно, не ставилась задача представить максимально полный их перечень, потому что только ленивый, наверное, в это время не пытался сколотить свою группу или просто петь под гитару, но так, чтобы получалось как «рок».

Посмотрев на эту таблицу мы видим, что все эти группы делятся на три части. Первая – те, кто в начале 90-х развалились или перестали записываться и выступать. Вторая – те, кто собрались до 90-х, играли в первой их половине и в основном именно тогда достигли пика своей популярности. Третья часть – те, кто в 93-95 только начали свою музыкальную деятельность.

Именно первая часть – развалившихся в 90-е – составляют половину всей таблицы, то есть две третьих от тех, кто «вошел» в 90-е. Причем их синхронный отход от дел поражает на фоне их разнородности. У каждого была своя причина: творческий кризис, экономическая ситуация, кто-то рассорился, кто-то эмигрировал, кто-то погиб, но почему-то произошло это очень дружно.

А эстафета активной социальной позиции, перенятая от диссидентов, в это время передается в большой степени политике, тогда как основная часть бунтарей удивляется, что же у них получилось и/или ностальгирует по подполью. Некоторые музыканты, правда, и свою деятельность переводят в политическое русло, так уже упоминавшийся Жариков с головой уходит в политику, Егор Летов и большая часть его сибирского сообщества к середине 90-х поворачивают обратно к сопротивлению, правда теперь на стороне коммунистов и левой оппозиции. Другие поддерживают те или иные политические акции своими выступлениями, как музыкальными, так и интервью. Но сами песни становятся уже аполитичными.

Что же касается остальных кто начал до 90-х, и пережил начало 90-х, а то и расцвел в 91-93 годы, мы тоже можем видеть уход от острых социальных тем, «Наутилус» и

«Калинов мост», группа «ХЗ», «Чайф», Чиж из «Разных людей», «Алиса», Гребенщиков фактически перестают писать социально острые песни. «Пикник», «Крематорий», «Агата Кристи», популярные в это время также лишены социальной составляющей. Чуть ли не единственным социально активным элементом остается «ДДТ» Юрия Шевчука.

В таблице удивляет ещё и то, что из приблизительно тридцати приведенных в таблице прекративших свою деятельность в 1990±2, но оставшихся в живых, групп или музыкантов больше двадцати возвращаются в 1997±2, то есть тогда, когда в России складывается уже довольно налаженный шоу-бизнес по западному образцу, в меру местных возможностей. К этому времени появляется уже новое поколение рок-музыкантов, и возвращение «динозавров» обставляется уже со всеми почестями героям-ветеранам.

Однако социальный посыл у этих вернувшихся групп уже отсутствует. Их деятельность лишена миссионерства, и даже когда оно появляется, оно несет характер не социальный, а внутреннего пользования, типа «докажем, что русский рок жив». Получается, что откопали тех, но не то. Социальный протест мало-помалу берут на себя субкультурные музыкальные направления, из которых в большой мир выходят, прежде всего, рэперы, что до «рокеров», редкие из них остаются верны этому протесту. Основной же, магистральный «русский рок» теперь действует по вполне стандартной «региональной» схеме и обозначает уже просто «рок-музыка на русском языке». И те, кто поют, делают это не для того, чтобы что-то сказать «народу», а потому что им нравится петь. А вернувшиеся динозавры просто играют функцию обозначения ниши, поддержание бренда «русский рок». И возможно, тот рок, который откопали, больше похож не на т.н. «великий русский рок», а на тот рок-н-ролл, каким он мог бы быть без политического давления, тот самый, который ещё в 1982 похоронил Борис Гребенщиков. И раз уж зашла о нем речь, не даром уже в 2000-х, открывая собственную музыкальную радио-передачу Гребенщиков говорил, что будь у него тогда такой «рупор» где он мог бы ставить любимую музыку, он бы и не писал песен вообще.

Впрочем, картина рок-н-ролла в начале 90-х не будет полна, если не сказать пару слов о тех, кто все же тогда пели. Да, многие из них жили ностальгией по «тому самому року» и «тому самому времени» и этим снискали себе славу, тут и Сергей Чиграков «Чиж», со своей новой группой и «Крематорий» Армена Григоряна и многие другие. Но в

то же время возникает много оригинальной, т.н. «независимой» музыки. «Пикник» играет очень своеобразную готику. Группы «НОМ» и «Тайм Аут» устраивают какие-то странные околomuзыкальные действия. Петр Мамонов, уходя в театр, приносит и его в свою музыку, в то же время, наполняя ее какими-то очень странными звуками. «АукцЫон» записывает свои самые популярные альбомы, полные аранжировок и мелодик, далеких от проторенной тропы магистрального *русского рока*. В это время стараниями сразу нескольких людей и коллективов, первый среди которых Дмитрий Ревякин с группой «Калинов Мост», развивается фолк-рок, тяготеющий к русской народной традиции. Основатели поэтического «Ордена Куртуазных Маньеристов» основывают свою «рок»-группу. «Монгол Шуудан» поют белогвардейские песни. Вадим Покровский из группы «2ва самолета» поет на самодельном «суахили». «Ногу Свело!» и «Наив» играют вполне европейскую музыку, далекую от отечественных аналогов. «Колибри» и «Рер-see» - женский пародийный рок (хотя слово «рок» тут скорее обозначение принадлежности к определенной «тусовке», чем музыкального стиля). Именно это разнообразие становится фундаментом для инди-рока (от англ. independent) в рамках современной отечественной музыкальной сцены.

Таким образом, отвечая на вопрос, был ли перелом в «русском роке», приходится ответить положительно. Однако оценка этого перелома очень зависит от того, что хочется видеть нам за этими загадочными словами «русский рок».

### **"Золотой век": супердискотека 90-х.**

***Валерия Косякова***

В моем докладе речь пойдет о весьма любопытном и массовом явлении 2000-х годов, а именно о, так называемой, «супердискотеке 90-х». Дискотека схватывает определенные тенденции, явления, которые могут рассказать о нашем времени и понимании 90-х из 2000-х.

Дискотека является не единственным примером, который может быть рассмотрен в данном ракурсе, но весьма важным, так как апеллирует к молодому поколению, к тому поколению, которому в 90-х было от 14 до 18 лет.

Главной задачей, которую ставят перед собой создатели, ведущие, спонсоры и вовлеченные участники этого мероприятия - не просто пригласить всех самых важных «звезд», зарождающейся в 90-х. поп-сцены, чьи песни звучали из всех возможных щелей (Scooter, Руки Вверх, Иванушки Интернешнл и т.д.), а именно *реконструировать*, или даже коллективно вернуться в 90-е. И это **возвращение возможно**, и происходит благодаря апеллированию к нескольким вещам или точнее их смещению:

- 1- Знаковых артефактов 90-х.
- 2- Репрезентативных личностей 90-х, характеризующих данный промежуток времени.

Мы сталкиваемся со следующей ситуацией: поскольку данный этап истории (90-е) отличался особой напряженностью, еще несформированностью целей, ценностей, социальных отношений, отношений к государству и пониманию своего места в нем. Культурное пространство также не представляло из себя целостной картины, поэтому для 90-х были свойственны активные, зарождающиеся субкультуры, враждебные друг к другу, мозаичная ситуация в целом. Тем не менее, субъект вынужден вступать в отношения со своим историческим прошлым. И иногда травма этого опыта заставляет формировать искаженные образы (золотой век 90-х.), очищенные **от истории так таковой**.

При разговоре о взгляде из 2000-х важно рассмотреть, как расставлены акценты. И эти акценты будут важны нам и как маркеры современности, но и как коллективные симптомы по отношению к недавнему неоднозначному, сложному, раздробленному прошлому и представлению о нем индивида.

Очевидно, что все противоречия и культурная раздробленность 90-х выносятся за скобки, оставляя лишь чистую поверхность счастливого времени, даже трагедия с МММ здесь предстает поводом для веселья.



Обратимся к субъекту - участнику дискотеки 90-х. (У дискотеки внушительный размах, она уже второй год систематично проходит в Москве и СПб, транслируется, скачивается). В ходе дискотеки мы имеем дело с феноменологическими переживаниями индивидуального субъекта к реальным условиям существования в прошлом. Это прошлое - отсутствующая целостность, субъект не может ее помыслить целостно или представить, поэтому включаются механизмы воображаемого - конструирование прошлого, из выхваченных памятью (создателями дискотеки) фрагментов истории, которые признаются памятью участников как реальные.

И идеология (в понимании ложного сознания) преодолевает этот разрыв, поставляя узнаваемые артефакты из контекста. Она же и фиксирует его (разрыв). Создает утопические представления о прошлом, которые воспринимаются субъектом (плюс своеобразная ностальгия - тоска по родине, о которой еще пойдет речь). Таким образом, субъект формирует конструкт из представленных артефактов.

В дискотеке происходит конструирование образа 90-х путем монтирования культурных ячеек в единое пространство.

Поэтому мы можем посмотреть, как конструируется утопический горизонт представлений, направленный в прошлое.

А конструируется он следующим путем:

Вырывание событий, артефактов и личностей из контекста событий 90-х. и встраивание в пространство единого цельного повествования, формирует дискурс утопического прошлого. Пожалуй, идеального прошлого. В обществе, где длительный период времени ожидалось достижение утопического проекта в будущем, и где не сформирован этот проект на данном этапе, утопия посылается в прошлое, в золотой век 90-х, в этом же периоде обретаются коллективные упования по отношению к настоящему, также и предпосылки для положительной преемственности 90-х в 2000-х, из которых и возможен флешбэк к 90-м. То есть «прекрасные» 90-е продолжают в «прекрасных» 2000-х, где и происходит собственно дискотека.

Нарушается временная и пространственная логика, образуются новые смысловые связи, между предметами и событиями хронологически и пространственное первоначально не связанными между собой, формируя определенное аффективное воздействие на людей.

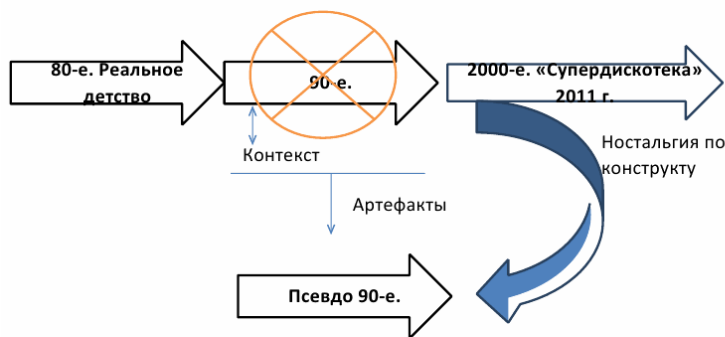
Сконструированный из вырванных из контекста артефактов образ 90-х аффективно воздействует на участников, создавая утопическое представление о прошлом, создается эффект сопричастности прошлому и ностальгии по нему.

Сконструированное пространство 90-х, в ходе дискотеки, посылается в прошлое и начинается ностальгия по конструкту.

Ностальгия - тоска по родине, в 90-этой родине еще не было, и мы видим, как 2000-ные конструируют эту родину, свои основания, создают генеалогию. Тем не менее, основания черпаются из отсутствующего места, поскольку 90 еще не были ни юридически, ни культурно единым пространством.

Невозможность (а может быть и болезненное не желание) ментально или интеллектуально ухватить период 90-х, разобраться в нем заставляет конструировать его образ и ностальгически сопереживать ему (не только в дискотеке 90-х, но и во многих других популярных проектах 2000-х). Так симптоматичной представляется мода на советскую атрибутику **молодежью, которая не жила в советскую эпоху**, программы, построенные на апелляциях к советскому, ремейки советских фильмов, «перепевки» песен и т.п.

Поколение 80- 90-х, к которому апеллирует дискотека, коллективно мечтает о счастье и свободе, едином культурном пространстве, не имея возможности укоренить своё детство и молодость в конкретной, целостной исторической действительности.



Дискотека конструирует, выстраивает альтернативу постсоветскому пространству 90-х, находя возможность исторической укоренности в ностальгической утопии через смешение позднесоветского периода 90-х, проникающей культуры Запада, с выходом в 2000-е и коллективным упованием, направленным в прошлое. Период 80-90-х. становится когнитивной картой, позволяющей поколению, пережившему разрыв с родиной, с ее самоопределением, примирить ужас отчуждения с 2000-ми., если не найти, то создать свою родину в 90-х. Но эта родина свидетельствует не о новом начале молодого государства, а о причудливом (если не чудовищном) смешении советского, отказа от советского, и западного.



Ностальгия заставляет конструировать пространство своего исторического детства из довольно разобщенных частей: артефактов, передач, советской школьной формой, заграничным кино, техникой, звездами, рекламой. Идеалы свободной, богатой, западной жизни (также как и понимание своего отчуждения от запада, своей *инаковости*, особенности пути), так и идеалы настоящего счастья, дружбы, любви, справедливости помещаются через тексты воспроизводимых вновь песен в прошлое 90-х. Происходит солидаризированное возвращение в прошлое в поисках особой родины. Во время дискотеке ведущие постоянно обращаются к зрителям «сестра, брат», приводя в разноразной примеры из прошлого, которые если даже уже и забылись, то тут же коллективно вспоминаются участниками шоу, те одобрительно кричат. Существуют тысячи комментариев к этим дискотекам, где люди узнают себя и свое прошлое в этих артефактах и песнях, обретая новое, хорошее, прошлое и таким образом символически отказываясь от 90-х в их целостности.

Молодая аудитория реализует ностальгическое желание вернуться в прежнюю эпоху и снова пожить среди ее причудливых реликтов, но, не касаясь ее глубин, истории.

Дискотека связана с историей и ностальгией, она не воссоздает картину прошлого в его живой тотальности, скорее, воссоздавая чувство и форму характерных художественных объектов прошлого (песен, предметов, героев), она стремится пробудить аффективное, даже чувственное ощущение прошлого, ассоциируемое с этими объектами. Собственно, аффект и становится скрепляющим элементом, раствором в строительстве утопического здания 90-х. Этот утопический конструкт перечеркивает возможность понимания действительности 90-х, символически уничтожая их.

Источники:

Супердискотека 90-х.,13.03.10(Москва).

Супердискотека 90-х.,19.11.10(Спб).

Супердискотека 90-х.,03.03.11(Москва).

Литература:

F.Jameson. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. Cornell University press, 1981.