

Ян Левченко

Вечная молодость. Еще раз о советском прошлом в российском кино



Ян Левченко (р. 1974) – профессор отделения культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

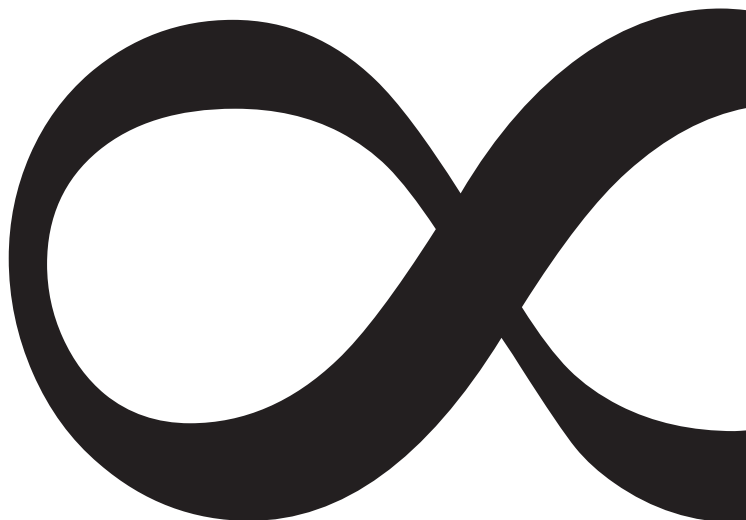
Ностальгия, тоска по недостижимой родине или безвозвратному прошлому, традиционно актуализирует возвышенные переживания. Кант в «Критике способности суждения» задал перспективу интерпретации, где возвышенное есть свидетельство невозможности постичь истину вещи и одновременно осознание этой невозможности. Славой Жижек резюмирует кантовскую линию так:

«Объект, пробуждающий в нас чувство возвышенного, одновременно вызывает и удовольствие и неудовольствие: он вызывает неудовольствие из-за своего несоответствия Вещи-Идее; но из-за этого несоответствия одновременно он вызывает удовольствие, демонстрируя истинное, ни с чем не сравнимое величие вещи, превосходящей любой возможный феноменальный, эмпирический опыт»¹.

То есть возвышенный опыт предполагает переживание фундаментальной нехватки и смирение перед величием последней. Этой амбивалентностью можно, среди прочего, объяснить специфическое удовольствие, с которым не приспособленная к жизни советская интеллигенция не включалась в борьбу за джинсы

¹ Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999. С. 203.

CASE
STUDY



и сырокопченую колбасу, предпочитая свои, никому теперь не доступные ценности. Дефицит, который настолько трудно достать, что уже и не нужно, превращается в трансцендентное явление (те же джинсы наделяются метафизической репутацией не столько теми, у кого они есть, сколько теми, у кого их нет). Аналогичным образом ностальгия возникает в ситуации, когда объект недостижим, что открывает перспективы безудержного, но неизменно легитимного мифотворчества².

Романтические руины в пейзажном парке просились в раму с подписью «Et in Arcadia Ego» лишь потому, что изначально были руинами, у них никогда не было настоящего, они материализовали идею прошлого в настоящем. Они, эти руины, строились как объект и условие ностальгии, в этом их буквальная возвышенная чистота, ведомая романтизму, который ее, собственно, и открыл. Ностальгия по действительно прожитой (кем-то) эпохе, по когда-то существовавшим реалиям, конечно, лишена жанровой чистоты; ностальгия свойственна постро-мантическому сознанию, которое породило модернизм, и она не преодолена до сих пор. Все «старые добрые времена» есть следствие усталости от настоящего и страха перед будущим, который программируется кумулятивной идеей истории, иначе – прогресса. Но если историцизм стремится, по Франклину Анкерсмиту, к непосредственному обладанию опытом прошлого, рачительно не хочет упускать его знания и достижения, то ностальгический (в истолковании автора – постмодернистский) опыт «последовательно защищает недостижимость прошлого, уважает расстояние или различие, являющееся необходимым для возможности исторического опыта»³. В этой логике ностальгия – это своеобразное преодоление наивно-потребительского отношения к прошлому.

Российская ностальгия по советскому прошлому прошла несколько стадий становления и бытования. В начале 1990-х она была прямым следствием шока от наступившего будущего, от которого совсем не ждали испытаний на выживание. Не прекращавшиеся ни до, ни после 1991 года травматические апелляции определенной части общества к Сталину как символу порядка и консенсуса затмевались официальным дискурсом, в административном порядке усвоившим либеральную риторику. Все это сослужило дурную службу, в первую очередь либеральной риторике, тогда как официальный дискурс уже со второй половины 1990-х начал успешную реабилитацию символического ресурса, который вследствие относительной преэминентности (пост)советской элиты и (ее) нежелания

2 См. подробнее: FRITZMAN J.M. *The Future of Nostalgia and the Time of the Sublime* // Clío. 1994. Vol. 23. № 2. P. 167–189.

3 АНКЕРСМИТ Ф.Р. *История и тропология: взлет и падение метафоры*. М., 2003. С. 373.



разбирать уроки прошлого недолго ждал своего часа. Государственный патернализм и политический консерватизм, актуализирующие идеи державного и духовного возрождения, «особого пути», национализма и ксенофобии оказались не столько востребованы равнодушным обществом, сколько превратились в удобный спекулятивный набор, узурпированный властью и пропагандируемый лояльными медиа.

Второе десятилетие постсоветского настоящего закрепило за советской эпохой статус объекта почитания, подвергнутого дополнительной коммерциализации⁴. Но – именно почитания, стремящегося в описанном выше простодушном историческом духе усвоить и приумножить советский опыт, демонстрируя отнюдь не ностальгический разрыв с прошлым, но тесную с ним преемственность. Не боясь избыточной публичности, следует отметить, что все государственные и/или бюджетные организации сохраняют советскую административную структуру, выезд гражданина за границу определяется наличием заграничного паспорта, а его жизнь внутри страны – пропиской, реформа армии и милиции ограничилась издевательским переименованием последней в 2011 году, а за присуждение ученых степеней отвечает некая ВАК. Известную популярность имеют элегические воспоминания о советской культуре как о привилегированной области общественной деятельности. Культура подверглась более значительным трансформациям, нежели государственное управление, и работа ностальгических механизмов здесь более мотивирована. Правда, тоска по некогда щедрым гонорарам и служебным льготам вряд ли поддается описанию в терминах возвышенного, в каком бы свете ни выставляли себя деятели российского культурного бомонда, так же почти без исключения связанные с советским истеблишментом. Можно ли в таком случае говорить о сломе эпох и далее – о терапии мифологизирующими воспоминаниями? Только отчасти, учитывая гомогенный характер многих советских и постсоветских институтов, норм, правил и верований. Вероятно, здесь имеет место специфическая форма «ностальгии по настоящему», которая в теории постмодернизма заключается в представлении настоящего как прошлого с целью его дополнительной валоризации⁵.

Почему же для (само)описания массовой культуры путинской России так часто и охотно применяется понятие «ностальгии»? По-видимому, это универсальный нейтрализатор противоречий, который с целью выживания изобрело постсоветское

4 Краткий очерк этой трансформации см. в главах «Битвы за историю при Горбачеве и Ельцине» и «Историческое сознание при Путине» в: Копосов Н. *Память строгого режима. История и политика в России*. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 111–180.

5 JAMESON F. *Nostalgia for the Present* // *South Atlantic Quarterly*. 1989. Vol. 38. № 2. P. 517–537.

коллективное бессознательное. В лучших традициях постмодернистской нон-селекции, еще в 1990-е адаптированной для массового образованного читателя в текстах Виктора Пелевина, ностальгия способна в равной мере легитимировать характерный дизайн продукции под брендом «Моспиво» и возвращение имени Сталина на фриз вестибюльного купола станции метро «Курская» в Москве. Боль утраты, обязательная для ностальгического переживания, вытесняется в русской версии понятия радостью узнавания и вечного обретения. Прошлое – повсюду, его тотальность сродни иллюзии единства, транслируемой в дискурсе власти. В свою очередь, его альтернативы недееспособны или, по крайней мере, популярны у малочисленных групп. Любая попытка проблематизации, хотя бы аналитического дистанцирования прошлого выглядит как «фальсификация истории».

Особо ценится условный «ностальгический» код в раннем российском кино, начиная едва ли не с первого года его существования. Ностальгия настигла зрителя, когда он еще толком не попрощался с Советским Союзом. В год исчезновения СССР еще казался недавним сатирический фильм Юрия Мамина «Окно в Париж» (1988), где ностальгия улетучивается, как только страдающий ею парижский эмигрант обнаруживает себя у подножия памятника Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде. Ностальгия эпохи перестройки не могла быть иной, кроме как эмигрантской. Оставшиеся в СССР граждане убеждены в том, что с «проклятым» прошлым надо прощаться решительно и безжалостно. Но вот новая страна еще толком не осознала своего появления, а уже выходит «Прорва» Ивана Дыховичного (1992), один из первых и самых ярких образцов концептуального восхищения имперским шиком сталинской эпохи, ее высокими ставками, глубокими страстями, тотальным и потому неосознаваемым цинизмом. При всей кажущейся отстраненности от предмета картина свидетельствует о поисках «нового целостного стиля, равно как о приостановлении эксплицитной [типичной для перестройки. – Я.Л.] демистификации»⁶. «Прорва» с легкостью соотносима с классическим тезисом Вальтера Беньямина об «эстетизации политики», которую немецкий теоретик вменял нацизму.

Появившийся чуть раньше фильм Павла Лунгина «Луна-парк» (1991) хоть и осуждал в предсказуемом интеллигентском духе национализм и соответствующие молодежные движения, но демонстрировал заметную амбивалентность. Неизвестно, от чьего лица говорит эта картина, кто заморожен зрелищем драк и погромов, с какой целью этот кто-то демонстрирует удаль,

6 Воум S. *Post-Soviet Cinematic Nostalgia: From «Elite Cinema» to Soap Opera* // Discourse. 1995. Vol. 17. № 3. P. 77.



силу и подкупающую первозданность юных варваров, гордо кричащих, что они русские. Непонятно, и кто в свою очередь издевательски обнажает беспомощность еврейского старика, живущего в роскошной квартире некогда всемогущего творческого союза. Избежавшая культового статуса по причине своего слишком раннего появления, картина Лунгина подготовила идеологический плацдарм для «Брата» Алексея Балабанова, а также «Украины» Петра Луцика и Алексея Саморядова с их однозначно мракобесным популизмом, пусть и решенным на разных художественных языках. И вовсе не случайно сюрреалистические фантазмагии о сталинских гомункулах, вроде «Серпа и молота» Сергея Ливнева (1994), остались не востребованными, как максимум, – культовыми, тогда как вышедшие в тот же год «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова получили широкий общественный резонанс. Вся инфернальная подлость эпохи, ее жестокость к вчерашним героям нужна была авторам для того, чтобы зритель почувствовал размах и завораживающую мифологичность показываемых событий. «Русская рулетка» власти произвольно подбирает исполнителей на роли жертв и палачей, механизм как таковой важнее людей. Дорогá цена величия, но оно продолжает гипнотизировать постсоветского обывателя, выросшего на риторике побед и самоотречения⁷.

Ностальгия усиливается по мере удаления от события и его мифологизации. В конце 1990-х и начале 2000-х годов начинает формироваться специфическая эстетика, в общих чертах повторяющая процессы, отражаемые на европейском экране в течение последней четверти XX века (от так называемого костюмного кино для среднего класса до авторского метакино)⁸. Разоблачения сталинской бесчеловечности еще актуальны для фильма Петра Тодоровского «Какая чудная игра» (1995), но уже в картине Павла Чухрая «Вор» (1997) преобладает типично ностальгическое прощание и принятие прошлого. Здесь нет шокирующих открытий, зато воспроизводится ушедшая натура, трудная послевоенная жизнь, в которой соседствуют ужас большой истории и простая человеческая радость. В это же время один из главных изобретателей медийных трендов 1990-х – Леонид Парфенов запускает на Первом канале «Старые песни о главном» (первый выпуск – 1995 год), чтобы в духе бурлескного карнавала вспомнить и перепеть «золотые хиты» прошлого на новый лад, с максимально позитивными настроениями заглушить боль минувшей эпохи⁹. На другом полюсе визуальных ис-

7 BEUMERS B. *Burnt by the Sun*. (KINOFILES Film Companion 3). London: I.B. Tauris, 2000. P. 76–80.

8 Подробнее см.: САМУТИНА Н.В. *Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино*. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ-ВШЭ, 2007.

9 АБРАМОВ Н.Н., ЧИСТЯКОВА А.А. *Ностальгические репрезентации позднего советского периода в медиа-проектах Л. Парфенова: по волнам коллективной памяти* // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1(6). С. 52–59.

кустств совесть российского кино Алексей Герман снимает свой *opus magnum* «Хрусталеv, машину!» (1999), призывавший зрителя распрощаться с иллюзиями о советском прошлом. Оказавшись посередине, «Вор» Чухрая маркирует границу, от которой начинается история ностальгического кино с его образами навсегда минувшей и поэтому прекрасной эпохи.

В первой половине «нулевых» Россия охотно разворачивается к ненадолго оставленному, а для многих желанному образному и риторическому ресурсу советской цивилизации, укрепляя преемственность некритически усвоенной идеей «общего» прошлого¹⁰. Под ностальгией в кино и сериалах все чаще понимают детальное воспроизведение среды: предметов быта, городских ландшафтов – создание своего рода «открытки в стиле ретро». При этом концепция «великой, но страшной» эпохи не подвергается существенной ревизии по сравнению с 1990-ми годами. Провозглашенного курса никто не отменяет, и в фильмах о советском прошлом (в первую очередь, военном) ревизионистская линия остается достаточно сильной. Так, «В июне 41-го», «Свои», «Franz + Polina», «Перегон» на разные лады варьируют идею подвижности границы между своим и чужим, друзьями и врагами. Но во второй половине декады наступает отчетливый перелом. Такие разные, взятые наугад картины, как «Мы из будущего», «Космос как предчувствие», «72 метра» или «Исчезнувшая империя», обнаруживают стремление лишить недавнее прошлое трагедийной ауры. Тенденции в исторической политике и позиционировании России в международном контексте дискредитируют «алармизм» ранних постсоветских лет. Кино, все еще воображая себя мощным пропагандистским инструментом, наглядно сглаживает негативные стороны советского прошлого. Они не замалчиваются и не пересказываются эзоповым языком, как поступало со своим настоящим советское кино, только зрителю все более настойчиво вменяется идея величия прошлого и неделимости наследия, ценность которого более не обсуждается¹¹.

В этой продукции все меньше признаков ностальгии. Напротив, советская эпоха кажется близкой, как никогда. «Лихие

10 Обзор трансформаций российского рынка идей в культурном и/или политическом аспектах см.: ТРЕБСТ С. «Какой такой ковер». *Культура памяти в посткоммунистических обществах Восточной Европы. Попытка общего описания и категоризации* // *Ab Imperio*. 2004. № 4. С. 41–78; МИЛЛЕР А. *Историческая политика в России: новый поворот?* // *Историческая политика в XXI веке* / Под ред. А. Миллера, М. Липман. М., 2012. С. 328–341.

11 Итогом этих эволюций стало послание президента Федеральному собранию в декабре 2012 года, которое закономерно цитирует Илья Калинин в своей новой статье «Future-in-the-past / Past-in-the-future: советское будущее постсоветского прошлого» в блоге журнала «Сеанс» (запись от 13 мая 2013 года). Автор справедливо усматривает в современном российском настоящем признаки движения в прошлое, предсказанного еще в фильме Владимира Хотиненко «Зеркало для героя» (1987), равно как и стирание границы между прошлым и настоящим, производимое современной массовой культурой (см.: http://seance.ru/blog/future_in_the_past; статья должна выйти в 55-м номере журнала «Сеанс» за 2013 год).



1990-е»¹² сами делаются объектом воспоминаний (ср. «Бумер» и «Жмурки»), возможно, ироничных и безжалостных, тогда как советское прошлое все увереннее провозглашается той символической матрицей, связь с которой не разорвана. Значит, не нужна и ностальгическая интерпретация. С одной стороны, в конце 2000-х вдруг становится возможна комедия на советском материале («Олимпийская деревня» и «Гитлер капут»). С другой стороны, начинают выходить пропагандистские трактовки постсоветских политических событий, где подчеркивается преемственность России по отношению к СССР («Тихая застава», «Кандагар», «Август. Восьмого»). В пригородных поездах поющие «афганцы» тихо сменяются ветеранами кавказских кампаний, парады на Красной площади приобретают почти советский размах, а разрыв 1991 года становится все менее ощутимым. Россия окончательно осознает себя наследником СССР, и вся история последнего имплицитно как «наша» история¹³. Не случайно в этой связи и появление ремейков советской «классики», таких, как «Ирония судьбы. Продолжение», «Служебный роман. Наше время» или «Розыгрыш», действие которых не просто перенесено в новые обстоятельства, но копирует сюжет и конфликт, указывая на его универсальный, внеисторический характер. В оригинальных же фильмах, привлекающих прошлое как материал и/или прием¹⁴, аккуратной визуализации предметной среды соответствует растущая склонность к анахронизму речи, поведения, психологии персонажей. Если это и прошлое, то заметно адаптированное к горизонту настоящего, пропущенное через фильтры модернизации и реставрации в различных смыслах этого слова. Этой тенденции характерным образом соответствует «подновление» советских фильмов. С конца 2000-х с целью омоложения потенциальной аудитории создаются цветные версии сериала «Семнадцать мгновений весны», картин «Веселые ребята», «Подкидыш», «Три тополя на Плющихе», «В бой идут одни старики» и других.

На этом фоне все более маргинализуются, оставаясь ярчайшими явлениями на российском экране, такие картины, как «Груз 200» Алексея Балабанова, где сам ностальгический код становится объектом радикальной деконструкции. Интуиции не подвели Балабанова уже на этапе зарождения новой кон-

12 Уместно напомнить, что ныне устойчивое сочетание было пушено в оборот в 2007 году, накануне очередных президентских выборов, когда телеканал НТВ снял одноименный 16-серийный проект, где «говорящей головой» выступила одиозная телеведущая Анастасия Мельникова.

13 При этом, как показывают опросы «Левада-центра», проведенные, в частности, в декабре 2012 года, доля сожалеющих о распаде СССР по сравнению с началом 1990-х заметно уменьшилась (см. пресс-выпуск от 11 января 2013 года: www.levada.ru/11-01-2013/rossiyane-o-raspade-sssr).

14 Имеются в виду не только фильмы о прошлом, но и такие, как «Черная молния» (2008), где основным про-тагонистом выступает чудо-агрегат на шасси советского автомобиля ГАЗ-21 («Волга»), несомненно, свидетельствующий о передовом, опережающем мировой уровень характере советских технологий.

цепции преемственности. Автор предлагает не бояться и взять в наше настоящее не только то, что нравится, но и то, о чем принято молчать, ведь в истории одно неотделимо от другого. Именно поэтому в известной сцене, где маньяк-милиционер везет свою жертву сквозь постапокалиптический пейзаж индустриального Ленинска, звучит популярная песня Юрия Лозы «Маленький плот». Такая версия ностальгии нарочито апеллирует к низменному или во всяком случае провокационно теряет высоту, которая задается традиционными коннотациями «возвышенного»¹⁵.

Образцовыми примерами подновления прошлого и вытеснения ностальгического кода являются новые байопики – фильмы о героях недавней советской истории, пришедших на смену все более отдаляющимся фигурам Великой Отечественной войны и даже эпохи оттепели (ср. «Бумажного солдата» Алексея Германа-мл.). Нельзя сказать, что подобная продукция так и хлынула на экраны России: во-первых, и денег на кино отпускается не очень много, во-вторых, и зритель все больше «оттекает» к сериальным проектам. Среди них заметное место занимают «Брежнев» и «Галина» (об отце и дочери), «Фурцева» и «Людмила» (о певице Зыкиной), а также «Дело гастронома № 1», рассказывающее о Юрии Соколове, могущественном директоре московского магазина, снабжавшего первых лиц государства и расстрелянного за взятки. Кинотеатральные форматы в этой сложной ситуации должны были максимально эффектно ответить на усиливающийся сериальный вызов. Громкой итоговой премьерой 2011 года стал фильм Петра Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой», чья сериальная версия получила в 2012 году подзаголовок – «Четыре часа из жизни». Проект оказался формально прибыльным – при бюджете в 13 миллионов долларов он окупился дважды без учета расходов на рекламу. В течение 2012 года картина не имела конкурирующих аналогов, пока в апреле 2013 года на всю Россию не прогремел фильм «Легенда № 17» Николая Лебедева, посвященный звезде советской хоккейной сборной Валерию Харламову. Соотношение расходов и прибыли по случаю оказалось практически идентичным. Но это не единственная причина, по которой обе картины заслуживают того, чтобы заострить на них внимание.

Рекламная кампания фильма о Высоцком, развернутая Первым каналом, предусматривала завесу тайны вокруг актера, исполнившего столь ответственную роль. Стараниями СМИ это был отчасти секрет Полишинеля – имя Сергея Безрукова фигурировало в публикациях задолго до обнародования официаль-

15 Для сравнения: слово *sublime* образовано от латинской приставки «под» и корня глагола «нести», что актуализирует иные акценты возвышенного, оно воспаряет не само по себе, не «возвышается», а как бы «вытесняется» вверх.



ной информации. В дни премьеры фойе кинотеатра «Октябрь» на Новом Арбате украшал серебристо-голубой «Мерседес», принадлежавший Высоцкому, а сын легендарного актера-барда – он же автор сценария – распространялся о том, что грим делался с посмертной маски отца. Телесная связь между жизнью, которая оборвалась в 1980 году, и современным кинематографическим проектом доходила до пугающего буквализма. Надо признать, что это по-своему соответствовало тематике фильма и специфике разворачивающегося сюжета. В 1979 году на «левых» концертах в Узбекистане Владимир Высоцкий пережил клиническую смерть. Именно этот факт послужил триггером биографического фильма, что наводит на размышления. Один из ведущих российских критиков отметил, что «как живыми» бывают только зомби», отчего подзаголовок отдает особым цинизмом. «Одного этого было достаточно, чтобы убить фильм, но “контрольным выстрелом” стала сама сценарная идея»¹⁶. Вместо актера в образе на экране маячит «маска смерти», окруженная нравоучительными персонажами – различными воплощениями зла, на фоне которых даже «темные силы» в лице спецслужб выглядят человечно. Независимо от того, входила ли такая комбинация в замысел создателей, результаты их работы производят известное впечатление.

При всей внешней ностальгической заряженности «Высоцкий» представляет собой опыт наглядного и потому inferнального воплощения «философии общего дела» Николая Федорова¹⁷ – маргинального мыслителя конца XIX века, основоположника русского космизма, мечтавшего воскресить мертвых и построить царство Божие в дальнем мире. Сюжет смерти и воскресения оставляет за кадром историческую смерть героя – Высоцкий возвращается с друзьями в Москву и в самолете пишет песню «Мой черный человек в костюме сером». Перст судьбы, на который поставили авторы фильма, отменяет всякую временную дистанцию, и живой мертвец со страшным каменным лицом оборачивается «вечным спутником» – не этот ли штамп с подачи Мережковского уже больше ста лет эксплуатируется применительно к Пушкину и далее? Высоцкий – *наш* спутник, поэтому с ним *наш* главный юморист Иван Ургант в кудрявом парике друга-аккомпаниатора, *наш* герой рок-н-ролла Максим Леонидов, играющий воротилу теневого концертного бизнеса, *наш* трусливый, нервный, ни на что, кроме истеричного воровства, не способный доктор Нефедов, которого сыграл ныне покойный Андрей Панин, *наша* девушка Таня, которую Оксана Акиньшина исполняет вне всякой связи с историческим контек-

¹⁶ Трофименков М. *Не за что* // Коммерсантъ-Weekend. 2011. № 46(241). 2 декабря.

¹⁷ Известно, что сам Федоров отказывался фотографироваться и позировать художникам, и лишь Леониду Пастернаку однажды удалось его тайком нарисовать. Для него изображение было демоном *par excellence*.

стом. Кстати, именно это свойство придает экранному образу адекватности, так как никакого контекста не существует, есть лишь вечное сегодня, которое ловко прихватывает из прошлого то, чем можно – точнее, чем следует – гордиться. Приблизительно так же, как Федоров планировал выбирать, кого надобно воскресить в первую очередь...

Нельзя сказать, что фильм предлагает очевидный выбор. Например, упомянутые выше сотрудники КГБ – люди сложные и в целом достойные. В течение прошлого десятилетия зритель на разных примерах усваивал широко известную мысль, что чекисты бывшими не бывают. Конечно, в кадре появляется советский ритуальный антураж вроде стендов «Слава КПСС», но знание английского языка, стихов Пушкина, да и собственно более чем адекватное понимание масштабов подопечного бурного гения выдает в двух работающих на фильме полковниках (Владимир Ильин и Андрей Смоляков) людей вне своего провинциального советского контекста. Авторы фильма (возможно, такова воля продюсерской команды) делают все, чтобы КГБ выглядело с необходимостью циничной, но эффективной, а главное – широко мыслящей организацией. Герой Андрея Смолякова и вовсе постепенно превращается в заложника собственной тонкости, разрывающегося между служебным долгом и человеческими симпатиями. Его служба и опасна, и трудна, однако и спасение Тани от изнасилования неприятным узбекским гражданином, и, в конечном счете, театральное рассеяние досье на Высоцкого по летному полю говорят о беспредельной широте души. Таково персонажа можно искренне полюбить.

В отличие, между прочим, от самого Высоцкого, в котором сложно увидеть кого-либо, помимо измученного пороками человека с разрушенной психикой. Этот сорокалетний живой труп, конечно, любим вполне абстрактным народом, но в основном включен в хорошо знакомые современной России схемы «серого» заработка и товарно-денежной конвертации любых творческих усилий. Непонятно, зачем он летит в жаркий Узбекистан после решительного предупреждения врачей. Авторы фильма не нашли другой мотивации, кроме звездного каприза, чувства безнаказанности, проявляющегося уже в том, как демонстративно «Мерседес» Высоцкого разворачивается через двойную сплошную посередине Садового кольца. В моральном универсуме фильма поведение «Большого Артиста» – это не только неистовое самоуничтожение, но и безмерный эгоцентризм, алчность и спесь. Это должно, по-видимому, приблизить образ Высоцкого к современному зрителю. Вне модуса денег, славы и самореализации понять действия легендарного барда, как, впрочем, любого поэта, действительно, практически невозможно.



Мотивация героини Оксаны Акиньшиной, напротив, полностью соответствует привитой российскому зрителю сериальной мелодраматичности. Ради любви возможны любые безрассудства, тем более, если это обреченная, фактически безответная любовь русской девчонки к инопланетному гению, которого в Париже ждет любимая им разлучница. При этом Татьяна вызывающе выламывается из визуального порядка эпохи застоя. Когда она истерично удаляется от гостиницы, где только что вышел из клинической смерти ее возлюбленный, у зрителя не остается сомнений, что дело происходит сейчас – в XXI веке, когда девушки застегивают мужские рубашки на две пуговицы и носят белые шорты. Ничего подобного, при всей поправке на московских «мажоров», не могло быть в 1979 году, но это отнюдь не плохая подготовка авторов, пробел в консультировании или другая техническая ошибка, в которой обвиняют фильм дотошные эксперты. Просто Высоцкий – наш современник, на экране – наше время, оно длится тридцать лет, опирается в нас, но столь же близко и понятно. Никакой ностальгии нет и быть не может.

В этом смысле примечателен вставной эпизод, визуализирующий потусторонние видения умершего героя. Молодой Высоцкий толкает застрявшее такси, в котором сидят его сыновья. Это прозрачная метафора борьбы со смертью и одновременно – акт ностальгии для самого героя, так как изображаемое прошлое уже отстоит от него на порядочной дистанции и никогда не вернется. Когда машину, наконец, удастся вытолкать, младший мальчик, одетый в старательно подобранное советское пальтецо, вдруг делает на камеру широкий жест, обычно сопровождаемый возгласом «Yes-s-s!», который в настоящее время с помощью голливудского кино распространился по всему миру. Резкое расхождение с советским кинематографическим репертуаром не так важно, как позитивная идентификация жеста, ставшего универсальным в постсоветский период.

Фильм «Спасибо, что живой» недолго оставался безответной инициативой Первого канала по воскрешению пантеона позднесоветских героев. Через год с небольшим телеканал «Россия» по традиции, установившейся в предыдущее десятилетие, нанес ответный удар, выпустив под знаменем близящейся зимней олимпиады в Сочи картину о советском хоккеисте Валерии Харламове. Фильм Николая Лебедева «Легенда № 17» был тепло встречен российской критикой. В отличие от Петра Буслова, некогда пытавшегося реализоваться в авторском кино, Лебедев еще в 2002 году внезапно получил государственную премию РФ за ремейк советского военно-патриотического боевика «Звезда». Официозное признание в те годы еще не было решающим показателем успеха, но зрителям понравилось тех-

ническое качество, игра актеров, занимательность. Некоторые блогеры щедро назвали картину «шедевром»¹⁸. Напротив, журнальная критика отмечала, что «великодержавная риторика, очень прямолинейно и беззастенчиво перенятая поколением Лебедева у отцов, утверждается [здесь – Я.Л.] приемами массового, развлекательного кинематографа»¹⁹. Далее режиссер отметил в псевдославянском фэнтези, сняв экранизацию бульварного романа «Волкодав из рода серых псов» (2006), особого успеха не имевшую. Аккуратный байопик о Валерии Харламове, выведенный на рынок продюсерским пулом Никиты Михалкова, всех устроил. Он скроен по лекалам типичной голливудской *cinderella story*, чему не помешали никакие идеологические предпочтения. Да и как они могли помешать, если знаки меняются на противоположные, а структура всегда остается неизменной.

Смертной истоме «Высоцкого» здесь противопоставлена исключительно витальная сила «железного» спортсмена. В хоккее играют настоящие мужчины и тому подобное. Если авторы первого проекта не нашли ничего лучше, как показать своего героя измученным наркоманом у двери гроба, то «Легенда № 17» будто нарочно учла этот очевидный промах, чтобы пойти принципиально другим путем. Это в чистом виде история успеха, эффектно обрывающаяся в момент безоговорочного триумфа. Форвард Валерий Харламов, выросший в семье русского рабочего и баскской домохозяйки, в 1930-е годы вывезенной ребенком из Испании в СССР, унаследовал буйный пиренейский нрав матушки. Ему, в отличие от обычных русских парней, «позволено» чуть больше индивидуализма и предприимчивости. Пройдя суровую школу тренера Анатолия Тарасова, хоккеист планомерно берет новые высоты, а после тяжелейшей травмы восстанавливается и едет вместе со сборной в Канаду. В первом же матче «суперсерии» 1972 года во многом благодаря Харламову сборная СССР побеждает канадских профессионалов НХЛ со счетом 7:3. На этом, собственно, картина и заканчивается.

Создатели концептуально игнорируют и последующий проигрыш советской сборной в общем зачете (из 8 игр – 3 победы), и дальнейшую биографию хоккеиста вплоть до трагической гибели в 1981 году. Следует заметить, что и освещенный в фильме период сильно мифологизирован по сравнению с реальной биографией хоккеиста. Так, со своей будущей женой Ириной он познакомился только в 1975 году (по фильму он видит ее впервые в 1968-м), а в первую автокатастрофу попадет в 1976-м (по

18 См. страницу фильма на основном информационном ресурсе о кино, уделяющем особое внимание зрительской рецепции: www.kinopoisk.ru/film/41360.

19 Лидерман Ю. *Герои и люди (война как проверка и как антоним жизни в отечественном кино)* // Знамя. 2003. № 6 (цит. по: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/6/lider.html>).



фильму – менее, чем за год, до первой серии с Канадой). Дело, разумеется, не в самом факте художественного вымысла, а в том, как с помощью небольших на первый взгляд перестановок биография подверстывается под стандарт положительного героя. Он должен быть целеустремлен и чувствителен, амбициозен и великодушен, его не возьмешь ни водкой, ни распутными женщинами, только хоккеем, мамой и для порядка – будущей женой. Причем уже в самом названии картины отчетлив интернациональный колорит: термин «легенда» в отношении человека – сравнительно недавняя калька романо-германского употребления. Это именно универсальный герой, не требующий культурной адаптации. Какой бы идеологии ни придерживались создатели, выбранный ими язык должен быть понятен всем.

Персонажам фильма вменяется также говорить на языке, максимально приближенном к имплицитным зрительским стандартам. «Мы здесь никто, мы мусор», «Валера, молодец, красавец!», «Че вы орете, че такое-то, блин!» – все это современная фразеология, имеющая достаточно отдаленное отношение к эпохе, о которой рассказывается в фильме. Сюда же – крики Харламова, одержавшего победу и высунувшегося из машины с расставленными в стороны руками, затем моющего под душем и переживающего душевное перерождение. Сюда же – весьма продвинутое поведение ресторанной красотки в городе Чебаркуле, соблазняющей хоккеиста фразами «О, какая большая!» (это о клюшке) и сообщениями о том, что в детстве она умела садиться на шпагат. Все это составляющие голливудского поведенческого кода, однозначно считаваемого даже не в какой-то «загранице», которой фильм о локальных знаменитостях вряд ли будет уж так интересен, а внутренними реципиентами, давно усвоившими заемный культурный язык. И так же, как в случае с «Высоцким», наивно было бы видеть в этом небрежность создателей, непродуманность сценария. Напротив, эти натяжки и анахронизмы обнаруживают стремление создать дружественный интерфейс для российского зрителя 2010-х, который обитает в вечном настоящем и уже независимо от возраста ведет себя как одна из героинь фильма Михаила Сегала «Рассказы» (2012), не имеющая понятия ни о хронологии сталинских репрессий, ни об их масштабах.

Если в фильме Буслова психологическая сложность отличала офицеров госбезопасности, то здесь налицо более «мягкий» вариант. Наиболее выпуклый персонаж – конечно, тренер Тарасов, играющий в шахматы, слушающий классическую музыку, много думающий и вообще облагороженный трогательными шерстяными аксессуарами и харизмой артиста Олега Меньшикова. «Вражьё силы» в лице партийного куратора сборной Балашова (Владимир Меньшов) копают под стропти-

вого мэтра, пытаюсь дискредитировать его запрещенными сравнениями: «Кончилось время этих сталинистов, кончилось! [...] Ну, ты там, в спорткомитете, насчет Сталина особо не говори, но по сути-то я прав?» Балашов не раз поминает и «диктаторские замашки» Тарасова, его «странные методы». Но столь же очевидно и то, что авторитарный, непримиримый тренер в то же время – фрондер, а потом и аутсайдер советского истеблишмента. Он сложен и амбивалентен, как офицеры КГБ, хоть и представляет конкурирующую элиту – армейскую. Никто не знает, что ему нужно в данный момент, кроме того, что результат всегда гарантирован. Это создает едва ли не антропологическую преграду между ним и всеми остальными. В подтверждение своей особенности Тарасов появляется рядом с Харламовым всякий раз в трудную минуту, как *deus ex machina*, как эфирное тело, способное материализоваться в точности там, где того требует условность героического сюжета.

Модернизация языка еще не значит сдвига в плане идеологии. Более того, если что-то в данном случае и может быть объектом почитания, то именно идеология²⁰. О ностальгии речи вновь не идет – здесь все актуально, злободневно для современной России, жаждущей реванша за все беды, в которых виноваты вероломные «поджигатели войны», в 1991 году ставшие победителями. «Помни, Валера, на тебя вся страна смотреть будет. Как на Гагарина!» – этим ударным напутствием перед отлетом в Канаду герой Меньшикова закрепляет политическое значение «суперсерии». В 1961 году, отсталый, бросивший все силы на стратегическую индустрию, Советский Союз выиграл важнейший этап борьбы за освоение космоса. Предстояло доказать свою состоятельность на очередном плацдарме «холодной войны». В фильме канадцы однозначно и наглядно соотнесены с быками. Их так напрямую называет один из игроков во время просмотра учебной хроники в Москве. А затем уже в Монреале накануне первого матча Харламов видит, как дрожат стоящие на столе стаканы. Это грозно рокочет враждебный стадион, напоминая о давнем эпизоде из детства, который зритель помнит по прологу. Там точно так же дрожал стакан с водой, предвещая безрассудный поступок русского мальчика, спасшего щенка из-под копыт разъяренных быков во время энсьерро – кульминации праздника Сан-Фермин. Чтобы победить «быков», яростно

20 Почитание это, впрочем, довольно специфическое. Антрополог Алексей Юрчак констатирует, что позднее советское поколение, родившееся между серединой 1950-х и началом 1970-х, вполне довольствовалось воспроизводством формы авторитетного дискурса, на деле занимаясь всем, чем угодно (Юрчак А. *Поздний социализм и последнее советское поколение* // Неприкосновенный запас. 2007. № 2(52). С. 95–97). Эпоха, которую поздняя перестройка назвала «застоем», в высшей степени благоприятствовала развитию индивидуализма, сохраняя внешне незыблемой навязанную сверху идеологию. Похоже, что именно эта ее (невольная) толерантность и продолжает вызывать симпатию у современных россиян, фрустрированных необходимостью проявлять самостоятельную идеологическую волю.



жующих жвачку и скалящих зубы, как на советских шаржах, нужна мистическая помощь. Она приходит в лице опального тренера Тарасова, который меряет шагами хоккейную площадку в своем московском двореке, медленно строит комбинации и обводки с помощью обычного прутика. Вот советская сборная уже ведет 3:2. Канадские «быки» отдуваются и храпят; их зверские рожи для большей ясности смонтированы с планами быков, рапидом несущихся по улицам Памплонь²¹. После четвертой шайбы в ворота канадцев их тренер произносит в раздевалке: «Это война. И это наш лед, наш дом». Как бы то ни было на самом деле, авторы фильма недвусмысленно отождествляют современного зрителя с теми, кто следил за игрой 1972 года. Насколько это справедливо – вопрос здравого смысла, но не пропаганды, которая в любом случае отражает политические предпочтения заказчика. Если иметь в виду, что «перезагрузка» отношений России и США из года в год остается проблематичной, то не время ли восстановить эпохальное противостояние, на котором держался привычный биполярный мир? Не «старый добрый», а «дивный новый», как бы парадоксально это ни звучало. Оба, впрочем, нивелируются вечным настоящим, прагматически хватающим из прошлого все, что тешит самолюбие, и ждущим от будущего новых побед. Разумеется, над другими, а не над собой или своим Другим.

Несмотря на противоположные стратегии, взятые на вооружение создателями двух биографических блокбастеров, результат работы примерно одинаков. Силы российских инвесторов и кинематографистов брошены на то, чтобы советское прошлое оставалось вечным настоящим, чтобы оно присутствовало российскому зрителю как можно дольше, упорно следовало веяниям времени, осваивало новые технологии и никогда не застывало в виде картинки, которая носит с собой единственное и невозвратимое мгновение, подвергается эрозии и благоприятствует ностальгии. Прошлое, с которым так не хочется разбираться до конца и потому не получается расстаться, содержит еще много ресурсов самоуспокоения и ложного движения. Как представляется, актуальная проблема российской массовой культуры (в том числе, кино) заключается совсем не в том, чтобы преодолеть якобы вышедшую в тираж ностальгию, а в том, чтобы, наконец, начать освоение этого дискурса, оставив прошлое прошлому. Но пока на повестке дня проект байопика о футбольном вратаре Льве Яшине, которого сыграет актер Максим Матвеев, по типуажу очень схожий с Данилой Козловским, сыгравшим Харламова. Рабочее название картины – «Они играли за Родину»...

21 Баскские сцены снимались в городке Пинильяс (Наварра).