

Ни тут ни там: кинотрикстеры перестройки и после

МАРК
ЛИПОВЕЦКИЙ

Трикстерам всегда находилось место в важнейшем из советских искусств. Кинотрикстер позднего социализма был по большей части героическим персонажем – противостоящим конформизму и терпящим свои поражения с блеском и заразительным юмором. Такой подход был задан Остапом Бендером в исполнении Сергея Юрского из фильма Михаила Швейцера «Золотой теленок» (1967). Менее впечатляющими, но не менее обаятельными и привлекательными были и последующие версии Остапа – в исполнении подвижного Арчила Гомишвили из фильма Леонида Гайдая по «12 стульям» (1971) и в меланхолически-мрачном исполнении Андрея Миронова из телеверсии Марка Захарова (1976). Не забудем и о том, что еще до победительного Остапа-Юрского появился трикстер-Гамлет (он же Дон-Кихот) – Юрий Деточкин из «Берегись автомобиля» Эльдара Рязанова. Трикстеры всегда интересовали Георгия Данелия, и за буднично-демоническим Афоней (Леонид Куравлев) из одноименного фильма (1975) последовал интеллигентный трикстер-неудачник Андрей Бузыкин (Олег Басилашвили) из «Осеннего марафона» (1979). Романтическими трикстерами были и Тиль Уленшпигель в исполнении Лембита Ульфсака в фильме «Легенда о Тиле» (1976) Александра Алова и Владимира Наумова, и актер Афанасий Петрович Бубенцов (Евгений Леонов) из мелодраматической комедии Эльдара Рязанова и Григория Горина «О бедном гусаре замолвите слово» (1981) – и, конечно, Мюнхгаузен (Олег Янковский) из фильма Марка Захарова по пьесе Григория Горина «Тот самый Мюнхгаузен» (1979). Вольно или невольно, в перекличке с Мюнхгаузеном, Янковский создает трагическую (однако не менее привлекательную) версию трикстера в фильме Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1983). Во всех этих фильмах – за показательным исключением Афони (наследника Шарикова, а не Бендера) – трикстер был практически полностью лишен цинизма, чему способствовал контраст с блистательными образами циников, лишенных трикстерских талантов: от Корейко (Евгений Евстигнеев) и Димы Семицветова (Андрей Миронов) до всего цинического общества, окружающего главного героя в «Том самом Мюнхгаузене» и «Полетах во сне и наяву».

Однако между 1986-м и серединой 1990-х кинообраз трикстера переживает интересные мутации, которые не только ре-



Марк Наумович Липовецкий (р. 1964) – критик, литературовед, профессор Университета Колорадо (Болдер, США).



агируют на стремительно меняющийся политический климат, но и, как видно сегодня, угадывают грядущие более глубокие культурные сдвиги. Первые симптомы появляются даже раньше. Например, Марк Захаров в фильме «Формула любви» (1984) по сценарию Горина, свободно переработавшему ранний рассказ Алексея Толстого, расщеплял трикстера на яростно танцующих скоморохов и графа Калиостро (Нодар Мгалоблишвили) со свитой, пародийно напоминающих Воланда с присными. Мелкие жулики вместо демонов и усталый фокусник вместо Сатаны, кажется, впервые предлагали взглянуть на трикстера без обожания. Последнее подчеркивалось также системой характеров, в которой трикстерам противостояли не привычные циники, а здравомыслящие мудрецы – доктор (Леонид Броневой) и тетушка (Татьяна Пельцер).

В 1980-е, в том числе еще до перестройки, выходит целая серия фильмов, которые изображают общество тотального цинизма, но при этом обходятся без трикстера – это и «Гараж» (1979) Рязанова, и «Прохиндиада, или Бег на месте» Виктора Трегубовича (1984), и «Блондинка за углом» Виталия Бортко (1984), и «Визит старой дамы» Михаила Козакова (1989) по пьесе Фридриха Дюренматта, «Дорогая Елена Сергеевна» того же Рязанова (1989) по пьесе Людмилы Разумовской. Отсутствие трикстера во всех этих фильмах весьма примечательно, потому что, как мы видели по более ранним образцам, трикстер не только служил критике цинизма, но и предлагал эстетическое оправдание цинизма. Отказ от фигуры трикстера как метода критики цинизма предполагал сомнение в трикстерской стратегии как альтернативе тотальному цинизму.

Интересное исключение из этого правила представляет собой самый знаменитый фильм перестройки – «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, снятый в 1984-м, но вышедший на экраны в 1987-м. Его главный антигерой Варлам Аравидзе, воплощение сталинского террора, представляет собой садистического тирана, который настолько избыточно перформативен, что ассоциация с трикстером становится неизбежной. Даже его облик – в черной рубашке, с гитлеровскими усами и в бериевском пенсне – выглядит как чрезмерный театральный костюм. Его оперные арии или декламация стихов подчеркивают именно трикстерскую сторону террора. Думается, здесь черты трикстера становятся наиболее ярким воплощением *цинизма власти* и символом политического хаоса, отнимающего свободу у всех ради абсолютной свободы тирана-трикстера.

Если «Покаяние» использует троп трикстера для сатиры на сталинизм, то фильм Георгия Данелия по сценарию Резо Габриадзе «Кин-Дза-Дза», который вышел в декабре 1986 года, но снимался в 1985-м, выстраивает вокруг образов трикстеров

масштабную аллгорию советской цивилизации уже *после* ее конца (хотя, конечно, в 1985-м такого рода проекции были возможны только в жанре ненаучной фантастики). Планета Плюк, на которой оказываются прораб Владимир Николаевич, дядя Вова (Станислав Любшин), и Скрипач, студент из Грузии Гедеван (Леван Габриадзе), отличается высочайшим уровнем технологии – жители общаются телепатически, и энергии, скрытой в простой спичке, им достаточно, чтобы космический корабль, по виду напоминающий сарай, долетел до другой планеты. Одновременно Плюк явно пребывает в постапокалиптическом состоянии, поскольку все натуральные ресурсы давно разграблены до полного истощения. Разорение Плюка прямо пропорционально царящему в обществе цинизму. «Кто ж на Плюке правду думает?» – учат пришельцев с Земли аборигены. И действительно, обман, жульничество, предательство и сервиллизм – вот что объединяет и одновременно разъединяет презирающих и унижающих друг друга жителей Плюка. Все они циники, а самые артистичные еще и трикстеры, как пацак Би (Юрий Яковлев) и четланин Уеф (Евгений Леонов). Несмотря на то, что артистизма у них маловато, их трикстерство по-прежнему заразительно – недаром плюканские «идиомы» вошли в повседневную речь. Но трикстер на Плюке никак и ничем не противостоит тотальному цинизму – а лишь *олицетворяет* его в наиболее приемлемой, хотя местами и отталкивающей форме.

Соблазнительно прочитать этот фильм как пророчество о постсоветских превращениях наивных советских граждан, вынужденных быстро приспособливаться к жизни в условиях капитализма: шансонетка «Мама, мама, что мы будем делать» (на самом деле – «Одесситка, вот она какая»), которую поют под фальшивую скрипку дядя Вова и Скрипач, укрепляет эту связь: ведь взята она из фильма «Котовский» (1942, режиссер Александр Файнциммер по сценарию Алексея Каплера), истории знаменитого трикстера, ставшего героем гражданской войны. Однако, думаю, этот эффект обманчив – «Кин-Дза-Дза» не пророчествовала, а *суммировала* советский опыт.

В течение советского периода трикстер стал тем волшебным зеркалом, в котором увидели свое преображенное отражение как бесправные, так и власть имущие, как конформисты, так и бунтари, как интеллигенция, так и пролетарии, как элита, так и андерграунд. Медируя противоположности и обнаруживая между ними неожиданные резонансы, к 1980-м трикстер оформился в уникального героя, в котором практически все общество, несмотря на все его внутренние противоречия, смогло увидеть себя. Вот почему тот эпохальный социальный кризис, которым стала перестройка, с одной стороны, не мог

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

НИ ТУТ НИ ТАМ: КИНО-ТРИКСТЕРЫ ПЕРЕСТРОЙКИ И ПОСЛЕ



обойтись без трикстера, а с другой, не мог не трансформировать этого героя.

БУНТАРЬ ИЛИ КОНФОРМИСТ?

Характерно, что в фильмах перестройки и начала 1990-х в роли трикстера нередко выступает *молодой герой или героиня*, с которыми так или иначе связаны представления (надежды, опасения) о *другом* будущем – будь то «Курьер» (1986) Карена Шахназарова, «Плюмбум, или Опасная игра» (1986) Вадима Абдрашитова или «Криминальные таланты» (1988) Сергея Ашкенази.

Медируя противоположности и обнаруживая между ними неожиданные резонансы, к 1980-м трикстер оформился в уникального героя, в котором практически все общество, несмотря на все его внутренние противоречия, смогло увидеть себя.

«Курьер» и «Плюмбум» образуют контрастную пару, потому что в первом фильме трикстер становится воплощением молодежного бунта против застойной фальши, а во втором – лицом (новой?) власти. Повесть Шахназарова, по которой впоследствии был снят фильм, появилась в журнале «Юность» и выглядела как клон молодежной прозы 1960-х. Юный герой, не поступивший в университет и с налету погружающийся в сложности жизни, был ходовым оттепельным клише. В фильме на первый план вышли черты Ивана как трикстера с его мюнхгаузеновскими враками и розыгрышами, стилизациями под Дюма при подаче документов в отдел кадров и под русский роман XIX века при выяснении отношений с отцом девушки Кати. Был здесь и мотив классового неравенства, но трикстер легко преодолевал эти трудности. Главной чертой этого трикстера была, однако, *безрадостность*. Иван почти никогда не улыбался и уж точно никогда не смеялся. Он был лишен какой бы то ни было сексуальной энергии, и даже Катино предложение сделать ей ребенка (после того, как он объявил ее беременной в разговоре с Катиным отцом) вызывало у него только неловкость и смущение. Да, на фоне ровесников, без устали танцующих брейк-данс, Иван производит впечатление оригинала, что, в конце концов, признает даже Катин отец (Олег Басилашвили). Однако с самого начала Иван чувствует себя уставшим от жизни и наперед знает, чем все – в том числе и его трикстерский бунт – закончится. Так, он с железной точностью

предсказывает реакции Катиного отца на тот случай, если такой возмутительный наглец, как он, вдруг полюбит его дочке. К концу фильма он явно скучнеет и серьезнеет, и его обещание перебежаться и стать таким же, как лицемерно-занудные взрослые, уже не кажется таким уж ироничным. Недаром он в той же сцене с тупым упорством допекает до конца алябьевского «Соловья», не замолкнув даже рядом с профессиональной оперной певицей. Шутка явно не удастся, да и шутка ли это, он и сам, похоже, не знает. Ему «все равно в армию идти», и долгий взгляд, который бросает на него вернувшийся из Афгана дембель, не оставляет сомнений в том, чем будет армия для Ивана. Юный трикстер упирается в тупик, и его обреченность становится метафорой исчерпанности эпохи и ее стратегий.

Если для Шахназарова трикстер остается в прошлом, сметаемый неведомым, но пугающим будущим, то для Вадима Абдрашитов и Александра Миндадзе именно трикстер, главный герой фильма «Плюмбум, или Опасная игра», воплощает стремительно надвигающееся будущее. Фильм вызывал бурные дискуссии, и критики обычно интерпретировали его как деконструкцию советского «нового человека» и «новой морали». Руслан Чутко (Антон Андросов) – железный мальчик по прозвищу «Плюмбум», – подобно героям соцреализма, безжалостен к врагам (закона). Однако то, что раньше прославлялось, теперь выглядит просто чудовищно. Ключевым при таком подходе к фильму становился эпизод милицейского рейда против рыбаков-браконьеров, в котором участвует и добровольный помощник милиции – Руслан. Азартно догоняя убегающего браконьера, подросток неожиданно опознает в нем родного отца. И хотя отношения в семье Чутко выглядят идиллически, Руслан не только не отпускает папу (хотя и может это сделать), но и допрашивает его со всей суровостью. Этот эпизод действительно напоминает советскую риторику террора. Однако мешает веселый блеск в глазах Плюмбума, который с явным удовольствием *разыгрывает* эту сцену, наслаждаясь своей властью и страхом отца.

Плюмбум – в первую очередь искусный трикстер. Это видно главным образом по тому, как артистично он, 14-летний пацан, втирается в доверие к ментам и уркам, хозяевам частного казино и подпольным бизнесменам, фарцовщикам, бомжам и элитным проституткам. Он у всех умудряется вызнать их тайны, донося и устраивая провокации просто потому, что это веселит его воображение. Когда же он пытается честно рассказать родителям о том, чем он занимается в свободное от школы время, они со смехом называют его Мюнхгаузеном.

Как и прочие трикстеры, Руслан виртуозно деконструирует бинарные оппозиции. Он одновременно и ребенок, и взрос-

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

НИ ТУТ НИ ТАМ: КИНО-ТРИКСТЕРЫ ПЕРЕСТРОЙКИ И ПОСЛЕ



лый – на вопрос о возрасте отвечает: «Мне сорок лет». Но самое главное: одновременно он и идеалист, и циник. Имитируя «органы», он в то же время сохраняет по отношению к ним ироническую (а то и прямо издевательскую) дистанцию: он хорошо понимает, что любящие комфорт начальники в погонах полностью зависят от поставляемой им, подростком, информации, но им неловко в этом признаться. С не меньшим презрением он относится к теневым бизнесменам и своей «золотой рыбке», супермодели Марии (Елена Яковлева). Они все чем-то скованы – кто страхом, кто приличиями или обязанностями, – а он решительно свободен от всех ограничений и норм: даже боли он не боится!

Поначалу кажется, что Русланом движет детская обида, желания «покарать зло» и наказать шпану, отнявшую у него плеер. Но постепенно становится понятно, что удовольствие от «опасной игры» связано для него с чувством власти, которое разрастается на наших глазах. Так трикстер, воплощающий власть обездоленных, сам становится властью, и сам наслаждается унижением и повиновением других – той же взрослой красавицы Марии. Вернее, по логике «Плюмбума», трикстер оказывается всего лишь *переходной фазой* между идеалистом, оскорбленным в лучших чувствах, и властным циником, не знающим никаких чувств. Властный циник, явление которого предвещает Руслан Чутко, отличается от своих предшественников именно отсутствием всяких границ – идеологических или моральных, – чему, конечно, помогает и его интеллектуальное превосходство над окружающими взрослыми. В сущности, для авторов фильма Плюмбум, по сюжету родившийся в 1972-м, воплощает лицо той власти, которая, как они полагают, подчинит себе Россию в XXI века. Прогноз оправдался.

УСЛОВИЕ ВЫЖИВАНИЯ

Иван из «Курьера» и Руслан из «Плюмбума» – два самых юных героя-трикстера в кинематографе перестройки. За ними мерцают сюжеты молодежного бунта и цинизма власти – более чем важные для культуры этого периода и связанные с такими культовыми картинами той поры, как документальный фильм Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» (1987) и уже упомянутое «Покаяние» Тенгиза Абуладзе. Но в обоих случаях трикстер как воплощение свободы (и хаоса) теряет свое обаяние – либо жухнет на глазах, как Иван, либо становится все более жутким, как Руслан.

Несколько иной путь юного *трикстера* – или, вернее, трикстерки – выходил на первый план в «Криминальном таланте»

Сергея Ашкенази. Этот фильм прославил Александру Захарову, сыгравшую в нем Сашу Рукояткину как незаурядного трикстера. Женский трикстер вообще нечасто встречается в русской культуре, натываясь на лицемерие патриархальных представлений о трансгрессивности и свободе (через много лет эту ситуацию обнажат трикстерки из «Pussy Riot»¹). Любопытно, но за три года до фильма Ашкенази, снятого на Одесской киностудии, в 1985-м Лентелефильм выпустил ничем не примечательный телеспектакль под тем же названием и на основе той же повести Станислава Родионова. Причиной для «ремейка» стала скорее всего актерская индивидуальность Захаровой, сумевшей в полной мере развернуть трикстерский потенциал главной героини.

В «Криминальном таланте» трикстер, казалось бы, возвращался к традиционной функции – компенсировать социальное неравенство, то, что можно обозначить, используя определение Вацлава Гавела, как «сила бессильных». Однако проблематика советского социального неравенства, разумеется, была табуирована в доперестроечном кино. «Криминальный талант» был одним из первых фильмов, открывавших темы класса и эксплуатации в советском обществе. Потом эти темы станут материалом так называемой «чернухи» – гипернатуралистического социального кино. В этом – довольно схематичном – фильме проступают два новых поворота трикстерского метасюжета. Во-первых, здесь чуть ли не впервые возникает женщина-трикстер, чье трансгрессивное (криминальное) поведение интерпретируется как бунт против социального неравенства и гендерной репрессии. Во-вторых, на первый план выходит конфликт трикстера с циничной системой, которая вся основана на трикстерстве.

В ярко-красном платье, с сияющими глазами и ослепительной улыбкой, Саша Рукояткина выглядит как голливудская звезда, по недоразумению оказавшаяся в заплеванном миллицейском кабинете. Она постоянно меняет маски – то кокетливая проститутка, то наивная приезжая из деревни, то прожженный циник с криминальным прошлым, то пролетарская девушка из соцреалистического фильма, то избалованная дочка начальника и так далее. В какой-то момент она с рыданиями бросается на шею следователю, изображая, что он ее бывший любовник. Самое удивительное, что она не прекращает этого спектакля даже после того, как охранник, для которого все и устраивалось, уходит из кабинета. Для нее удовольствие от игры явно превосходит возможные прагматические эффекты.

1 См. об этом мою статью: LIPOVETSKY M. *Pussy Riot as the Trickstar* // Apparatus. 2015. № 1 (www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/5; <http://gefter.ru/archive/16559>).

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

НИ ТУТ НИ ТАМ: КИНО-ТРИКСТЕРЫ ПЕРЕСТРОЙКИ И ПОСЛЕ



Следующие сцены фильма – частично документальные – воспроизводят беспросветно-мрачные декорации, в которых проходит жизнь Саши. Здесь уже чувствуется стилистика, которая впоследствии будет ассоциироваться с чернухой. Суконная фабрика, на которой Рукоятникова трудится валяльщицей, выглядит как адское пекло, где в клубах дыма и пара появляются и исчезают фигуры полураздетых работниц. Немногим лучше выглядит общага, в которой живут лимитчицы. Здесь торжествует гендерная репрессия – женщины тут бесправны, по определению, что парадоксально подчеркивает фигура комендантши общежития – тоже лимитчицы, которой в обход правилам разрешили жить с ребенком. И она ради сохранения этой привилегии, держит всех остальных девушек в кулаке, запрещая и карая.

Даже самый талантливый трикстер не может победить систему, которая вся основана на жульничестве и обмане, и даже самый «честный мент» в любую секунду может обернуться трикстером.

В этом контексте мошенничество Саши, обирающей богатых похотливых мужиков, оборачивается формой протеста против безжалостной эксплуатации молодых женщин, лишенных прописки (а с ней и всех остальных прав) «социалистической» системой. Более того, сам следователь Рябинин (Алексей Жарков) оказывается частью системы эксплуатации. Впечатление это подтверждается тем, как на следующем допросе он легко раскалывает Сашу на признание, соврав ей, что последняя жертва ее операции умерла от передоза клофелина. Когда «мертвец» входит в кабинет следователя, Рукояткина начинает плакать, как обманутый ребенок. Лицемерие следовательского метода становится особенно невыносимым, когда Рябинин уговаривает Сашу успокоиться: ведь он делал для ее же блага! Саша плачет потому, что понимает: даже самый талантливый трикстер не может победить систему, которая вся основана на жульничестве и обмане, и даже самый «честный мент» в любую секунду может обернуться трикстером.

Однако авторы фильма уклоняются от масштабных обобщений, предпочитая им шаткий хэппи энд. Устыдившись своего обмана, Рябинин в последнюю минуту отпускает Сашу домой с обещанием вернуться наутро с украденными деньгами и добровольным признанием. Неизвестно, вернется ли Рукояткина в милицию, но последний кадр, в котором она отвешивает шутовской поклон наблюдающему за ней через зарешеченное

окно следователю, довольно ироничен: за решеткой оказывается системный трикстер, а лимитчица, овладевшая мастерством трикстера ради «силы бессильных», в конечном счете (несмотря на угрозу тюрьмы), свободна.

Вацлав Гавел в своем эссе писал о движениях, которые постепенно обретают политическое значение, не являясь политическими по своей природе.

«[Они возникают] на совершенно иной почве: в какой-то более широкой области “дополитического”, где противостоят “жизнь во лжи” и “жизнь в правде”, то есть притязания посттоталитарной системы и подлинные интенции жизни»².

Эта мысль, безусловно, резонирует со всей культурой периода перестройки. Но, как видно по «Криминальному таланту», эта логика претерпевает существенный сдвиг, попадая в руки трикстера. Как и всякий трикстер, Рукояткина, безусловно, отстаивает «подлинные интенции жизни», но делает это путем гротескной, театрализованной лжи, которая в данном случае становится дискурсом правды. Угадав и уловив эту парадоксальную логику трикстера, «Криминальный талант» останавливается на полдороге, акцентируя внимание на ответственности героини за трансгрессивные действия – то есть, в конечном счете, принимая патриархальную точку зрения. Ведь, будь на месте Рукояткиной мужчина, и авторы, и зрители безоговорочно солидаризировались бы с ним.

К концу десятилетия конфликт трикстера с циничной (а то и прямо трикстерской) системой власти становится распространенным кинотропом, особенно в комедиях, постепенно теряя в свежести и силе – прежде всего потому, что разница между героями и антигероями становилась все менее различимой, что обесценивало конфликт. Однако были и счастливые исключения, как, например, фильм Романа Качанова «ДМБ» (2000), в котором трикстерское сопротивление абсурду и цинизму постсоветской армии оказывалась последним прибежищем разума и достоинства. Начиная с перестройки армия становится центром политических дискуссий о «дедовщине» и общей системе унижения и эксплуатации призывников. В «ДМБ» эти мотивы сохраняются, но они бледнеют перед откровенным абсурдом армейской службы – таким, как командование «дикого прапора», ищущего и находящего любой способ напиться, или же развлечениями офицеров, играющих с рядовыми в «русскую рулетку» и стреляющих из пулеметов по «кабану» (изображаемому одним из солдат). Три главных героя фильма – Пуля (Петр Коршунков), Бомба (Станислав Дужников) и Штык (Ми-

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

НИ ТУТ НИ ТАМ: КИНО-ТРИКСТЕРЫ ПЕРЕСТРОЙКИ И ПОСЛЕ

2 ГАВЕЛ В. *Сила бессильных // Мораль в политике. Хрестоматия.* М., 2004. С. 247.



хаил Петровский) – по мере развития сюжета вырастают в коллективного трикстера, причем каждый из них воплощает такие традиционные трикстерские качества, как плутовство (Пуля), обжорство (Бомба) и сексуальная ненасытность (Штык). Только объединившись, они могут пережить безумные испытания «армейскими буднями», найдя в циническом разуме трикстера единственную защиту для «подлинных интенций жизни», все менее различимых в посттоталитарной агонии.

Если в «ДМБ» трикстерство выглядит как условие выживания в экстремальных обстоятельствах безумной армейской системы, то в фильме Александра Зельдовича «Москва» по сценарию Владимира Сорокина, который вышел на экраны в том же 2000 году, трикстерство оказывалось единственным условием выживания в «нормальной» социоэкономической среде постсоветского капитализма. Я подробно писал об этом фильме как о первой попытке осмысления 2000-х как болезненного гибрида советской «Культуры Два» (по Владимиру Паперному³) с бандитско-олигархическим капитализмом 1990-х⁴. Но логика сюжета фильма такова, что победителем оказывается безликий и бесчувственный трикстер, отличающийся от все остальных персонажей тем, что он может принимать любую форму – ибо, по Сорокину, его «внутренней формой» является пустота⁵. По контрасту с неисправимо-оптимистичным советским трикстером Лев – так зовут трикстера в «Москве», – даже победив всех и удвоив счастливый сказочный финал свадьбой с двумя «принцессами» сразу, все равно не избавляется от меланхолического чувства обреченности. Строго говоря, его функция противоположна функции советского трикстера: если тот придавал обаяние свободной игры советскому цинизму, то Лев – отражая и отражаясь – раскрывает пустоту, скрытую за самыми амбициозными проектами и грандиозными мечтами новых хозяев жизни.

ТРИКСТЕР ИЗ АНДЕРГРАУНДА – ПОБЕДИТЕЛЬ ИЛИ ПРОИГРАВШИЙ?

Метафорическая самоидентификация андерграундного художника с трикстером прочно вписана в историю позднесоветского нонконформизма (Андрей Синявский, Веничка Ерофеев, Дмит-

3 Паперный В. *Культура Два*. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

4 См.: Липовецкий М. *Семиотика «Москвы»: Путин как предчувствие* // Он же. *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 527–567.

5 См. об этом: LIVERS K.A. "Empty Is My Native Land": The Problem of the Absent Center in Aleksandr Zel'dovich's *Moscow* // *The Russian Review*. 2005. Vol. 64. № 3. P. 422–439; GOSCILO H. *Re-Conceptualizing Moscow (W)hole/Sale* // *The Slavic and East European Journal*. 2007. Vol. 51. № 2. P. 312–330.

рий Пригов, Сергей Чудаков и другие)⁶. Именно в годы перестройки широкий читатель и зритель узнавал о том, оказывается, десятилетиями существовал культурный андерграунд. Первая слава пришла к рок-музыкантам, а за ними последовали поэты и художники. Вместе с легитимизацией андерграунда заново актуализируются его мифологии – и среди них мифология андерграундного художника как трикстера.

Самый яркий пример такого трикстера из андерграунда находим в дебютном фильме Павла Лунгина «Такси-блюз», за который он получил приз за лучшую режиссерскую работу на Каннском фестивале 1990 года. Связи с андерграундом здесь предельно акцентированы: роль выходящего из подполья музыканта Алексея Селиверстова сыгран Петром Мамоновым, который в те годы ассоциировался прежде всего с рок-группой «Звуки Му» (созданной еще в 1983-м), а музыкальные импровизации главного героя на саксофоне – это музыка Владимира Чекакина, еще одной легенды андерграунда. Кроме того, в фильме мелькают многие реальные звезды вчерашнего андерграунда – так, в одном из финальных эпизодов, в купе стоящего на запасном пути вагона обнаруживается Д.А. Пригов, что-то яростно печатающий на машинке.

Саксофонист Леша в исполнении Мамонова подвержен постоянным трикстерским метаморфозам – от гламурного гения до опустившегося бомжа, находящегося в рабстве у таксиста. Причем эти метаморфозы Леша претерпевает по несколько раз за фильм, никогда не прикипая ни к одной из «идентичностей». Наряду с музыкальным гением он не менее одарен в области разрушения – в том числе саморазрушение алкоголем. Он в полной мере воплощает трикстерское сочетание хаоса и свободы. Его музыка – это его свобода, заразительная и недостижимая, но одновременно он непрерывно вносит хаос во все, к чему прикасается, и в первую очередь в собственную жизнь. Трикстерская приверженность к трансгрессии и лиминальным зонам предстает в «Такси-блюзе» главной угрозой легитимизации андерграундной культуры.

Однако разрушительная энергия музыканта, в полном соответствии с мифологией трикстера, нисколько не вредит его сексуальному обаянию. Даже в униженном состоянии раба он более привлекателен, чем позитивный, но унылый таксист Шлыков (Петр Зайченко) – выбор подружки Шлыкова, Кристины (Наталья Коляканова), недвусмысленно подтверждает это. Не потому ли в момент успеха, когда вернувшийся из Америки Леша вновь появляется в коммуналке Шлыкова, осыпая того дарами, кульминацией этого карнавала становится надувная

6 См.: Липовецкий М. *Два трикстера: Абрам Терц vs Д.А.П.* // *Энергия кризиса: сборник в честь И.П. Смирнова* / Под ред. И. Калинина, К. Ичин. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ
НИ ТУТ НИ ТАМ: КИНО-
ТРИКСТЕРЫ ПЕРЕСТРОЙКИ
И ПОСЛЕ



секс-кукла, которую Леша вручает своему бывшему хозяину – оставляя его униженным? Критик Петр Шепотинник точно описал конфликт «Такси-блюза»:

«[Это столкновение] двух советских типов: лояльного, хоть и похмельного, пролетария и пьяного интеллектуала. Они люто ненавидят друг друга. Так что жить друг без друга не могут»⁷.

В 1990-е в этом конфликте узнавалась перевернутая соцреалистическая оппозиция правильного пролетария и колеблющегося интеллигента – во всяком случае попытки Шлыкова перевоспитать Лешу физическим трудом восходят именно к этому первоисточнику. Однако в фильме недисциплинированный пролетарий возвращал непутевого музыканта на путь истины, а наоборот, Леша с его хаосом вносил сомнения и смятение в жизнь таксиста. Нормы и правила, которым Шлыков с успехом следовал всю свою жизнь, рассыпаются при соприкосновении с трансгрессивной свободой трикстера. В этом смысле саксофонист Леша оказывался наследником самых что ни на есть романтических трикстеров советской эпохи.

Но и тогдашние, и особенно теперешние зрители фильма почувствовали явный «пережим» – восторжествовала логика бинарной оппозиции, возвышающей амбивалентного трикстера над примитивным пролетарием, конфликт проклятого поэта и банального обывателя. Что, надо полагать, свидетельствовало о том, что в самой фигуре трикстера было недостаточно внутренней убедительности для того, чтобы действительно предстать «героем эпохи». Трикстер из андерграунда как бы по инерции претендовал на роль символа времени, и Шлыков был «придан» ему для контраста, без которого жизненная и интеллектуальная сила трикстера была бы не столь очевидна.

Надо сказать, что Лунгин и в 2000-е регулярно возвращает к образу трикстера. В его «Свадьбе» (2000) трикстеру Гаркуше (в исполнении блистательного Андрея Панина) принадлежала роль катализатора сюжетного движения. В «Бедных родственниках» (2005) Константин Хабенский играл классического трикстера (с многочисленными отсылками к Остапу Бендеру), чья афера натыкалась на не поддающуюся манипуляциям сложность жизненных обстоятельств и отношений, замешанных на травме и потерях. В «Острове» (2006) звезда «Такси-блюза» Петр Мамонов играл современного юридивого, отца Анатолия, как святого трикстера с акцентом, впрочем, на святости в большей мере, чем на трикстерстве⁸. Наконец,

7 ШЕПОТИНИК П. *Forgiveness* // BRASHINSKY M., HORTON A. (Eds.). *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 133.

8 См.: ЛИПОВЕЦКИЙ М. *The Importance of Being Pious: Pavel Lungin's "The Island"* // Kinokultura. 2007 (www.kinokultura.com/2007/15r-island.shtml).

в «Царе» (2009) тот же Мамонов создал образ Ивана Грозного как трикстера во власти, двойником которого становится шут (Иван Охлобыстин), а антагонистом – мудрый и мужественный митрополит Филипп (последняя роль Олега Янковского). Если в начале карьеры для Лунгина трикстер воплощал хаотическую свободу, то в «Царе» он олицетворяет *власть* хаоса. Сама эта эволюция крайне показательна для постсоветской эпохи: невозможность отделаться от трикстера, постоянные возвращения к этому характеру (и этому тропу) сопряжены с очевидным разочарованием в герое. Разочарование и сомнения по отношению к трикстеру в случае Лунгина связаны с критикой (трансгрессивной) свободы – которую как раз и олицетворяет трикстер.

Совсем другого рода критикой трикстера стал фильм Василия Пичула «Мечты идиота» (1993) – самая парадоксальная и самая печальная экранизация «Золотого теленка», которая во многом прозвучала как реквием по трикстеру из андерграунда. Этот фильм, снятый режиссером, известным по сенсационной «Маленькой Вере» (1988), поразил критиков и зрителей подбором актеров. Пичул сознательно подрывал ожидания, основанные на романе Ильфа и Петрова. В роли старого еврея Паниковского выступил аристократичный Станислав Любшин. Андрей Смирнов, с внешностью римского патриция, играл «маленького советского мышонка» Корейко. Элегантный Евгений Дворжецкий, хоть и обезображенный железными зубами, странно выглядел в роли Шуры Балаганова. Но главным ударом по зрительским ожиданиям стал фальстафообразный певец Сергей Крылов в роли Остапа Бендера. Казалось, Пичул сознательно шел на конфронтацию со зрительскими ассоциациями, во многом основанными на классическом фильме Михаила Швейцера с Сергеем Юрским в роли Бендера, Зиновием Гердтом в роли Паниковского, Евгением Евстигнеевым в роли Корейко и Леонидом Куравлевым в роли Балаганова. В чем был смысл такого радикального сдвига?

Пичул явно создавал постмодернистскую версию романа Ильфа и Петрова. Он фактически полностью отказывается от иллюзии исторической точности, создавая сценографию и костюмы персонажей по принципам гротескного пастиша соцреалистической и постсоветской *форм китча*. Этот пастиш, однако, производит скорее сюрреалистический или сновидческий эффект⁹. Все герои романа здесь принадлежат этому миру сюрреалистического китча – советского воображаемого. Поэтому в «Мечтах идиота» нет никакого конфликта между Остапом Бендером и Корейко – в них больше родственности, чем

⁹ Трансформация не случайна: американский критик Клемент Гринберг считал сюрреализм крайней формой китча.

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ
НИ ТУТ НИ ТАМ: КИНО-
ТРИКСТЕРЫ ПЕРЕСТРОЙКИ
И ПОСЛЕ



противоположности. По той же причине почти все комические ситуации либо исключены из сценария, либо сыграны нарочито не смешно – а скорее с ностальгической печалью.

Авторы фильма ностальгируют не по советской эпохе (она еще слишком близка), но о смерти *советского воображаемого*, королями которого и были советские трикстеры. Если в мире воображаемого Остап Бендер воплощал свободу и артистизм, то перенесенные в постсоветские декорации он и его компаньоны выглядят как гангстеры на пенсии или вышедшие из моды звезды, нелепые или невидимые. Не случайно Пичул меняет и финал «Золотого теленка», где вместо трагикомической сцены символической смерти и символического воскрешения Остапа при пересечении румынской границы, Остапу-Крылову предоставлены два варианта: либо получить пулю в лоб от пограничников, либо жениться на Зосе. И тот и другой финал лишают его мифологической силы, превращая либо в обычную жертву, либо в обычного обывателя.

В 1990-е экономический коллапс первым погреб под собой советскую интеллигенцию, лишив ее не только средств существования, но и культурного капитала. Вместе с падением акций интеллигенции, комическим анахронизмом становится и ее контркультурный авангард.

«Мечты идиоты», таким образом, констатировали символическое обесценивание трикстера как неотъемлемого элемента советской культуры, теряющего релевантность вместе с ней. Впрочем, напрашивалось и другое прочтение. Трикстеры, как показывают и Лунгин, и Пичул, во многом ассоциируются с советской интеллигенцией – вернее, с ее радикальным, контркультурным слоем. Однако в 1990-е экономический коллапс первым погреб под собой советскую интеллигенцию, лишив ее не только средств существования, но и культурного капитала. Вместе с падением акций интеллигенции, считает Пичул, комическим анахронизмом становится и ее контркультурный авангард.

Этот печальный вывод во многом подтверждался траекторией постсоветской культуры, которая вопреки ожиданиям абсорбировала только отдельные фигуры из эмиграции и андерграунда – Набокова, Солженицына, Бродского, Довлатова, Высоцкого, Венедикта Ерофеева, – отодвинув на маргинальные позиции, либо совершенно не замечая всех остальных. Впрочем, трансформация оппозиции «официальное–неофици-

альное» в «мейнстримное–маргинальное» не обязательно трагична, так как она сохраняет огромный ресурс смыслов и дискурсов, не подвергшихся китчевому упрощению, как все, что попадает в мейнстрим.

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ
НИ ТУТ НИ ТАМ: КИНО-
ТРИКСТЕРЫ ПЕРЕСТРОЙКИ
И ПОСЛЕ

* * *

Кинотрикстеры эпохи перестройки – это, конечно, эпизод в длинной истории наших героев. Но он крайне показателен тем, как в течение нескольких лет меняется культурная функция этого персонажа. Если в конце 1980-х трикстеры еще сохраняют харизму и выглядят исключением из правил – как в «Курьере», «Плюмбуме», «Криминальном таланте» и «Такси-блюзе», – то уже в начале 1990-х их харизма явно меркнет, как в «Мечтах идиота», а к началу 2000-х трикстер становится «массовым» типом, трикстерство превращается в условие *выживания* – как в «ДМБ» или «Москве».

Вместе с тем, как я старался показать, в кино перестройки завершились – как впоследствии выяснится, не окончательно – *три сюжета*, связанных с советским трикстером.

Первый: сюжет трикстерского бунта против цинизма власти и общества. Курьер Иван, как мы могли убедиться, с самого начала знает о тщетности этой борьбы, а Плюмбум, напротив, торжествует, но только потому, что он оказывается еще циничнее, чем власть, которую он уже репрезентирует и которой хочет стать в будущем.

Второй: сюжет «силы бессильных», в котором трикстер компенсирует социальное неравенство своими спектаклями. Его возрождали авторы «Криминального таланта», но только для того, чтобы привести героиню к поражению от системы, которая легко *переигрывает* Рукояткину, несмотря на все ее таланты. В «ДМБ» и «Москве» трикстерство, с одной стороны, становится условием выживания героев, а с другой, превращается в условие успеха внутри новой капиталистической системы. Власть безвластных опять-таки уступает дорогу безграничному цинизму власти.

Наконец, третий сюжет связан с андерграундным художником как трикстером: если «Такси-блюз» доводит его почти до экзотической контрастности (которая в свою очередь вступает в противоречие с трикстерской склонностью к подрыву бинарных оппозиций), то «Мечты идиота» разыгрывают его как советский комплекс, милый, но архаически-неуместный и комичный.

С чем связаны эти тупики? На первый взгляд, с постсоветской легитимизацией той зоны советского опыта, которую и



репрезентировал трикстер. Я говорю об опыте подпольного капитализма, блата и всякого рода мимикрии, которой советский трикстер придавал блеск эстетической игры. Этот опыт стал irrelevantным с утверждением агрессивного экономического неолиберализма, что не могло не сказаться на репрезентации трикстера.

Однако почему же трикстер не исчезает из культурного репертуара 2000–2010-х? Ведь кроме упомянутых фильмов Лунгина, можно назвать «Изображая жертву» (2006) Кирилла Серебренникова, фильмы Василия Сигарева «Волчок» (2009) и «Страна Оз» (2015), «Сумасшедшую помощь» (2009) Бориса Хлебникова и «Шапито-Шоу» (2012) Сергея Лобана. Трикстер играет центральную роль и в таких заметных телесериалах, как «Домашний арест» (2018) Сергея Слепакова и «Мертвые души» (2020) Григория Константинопольского. Можно предположить, что те границы и ограничения, которые так виртуозно разрушал советский трикстер, превращая их в зоны лиминальной и трансгрессивной свободы, после революции конца 1980-х – начала 1990-х довольно быстро заменились на новые, не менее ригидные и репрессивные барьеры. Потому-то опять и понадобился трикстер как тот, кто нарушает запреты и подрывает основы. Или во всяком случае как тот, от кого ожидается такая способность.