

«Двуголосое слово»
и репрезентация «коллективной травмы»
в фильмах «Дюба-Дюба» и «Окраина»,
снятых по киносценариям
Петра Луцика и Алексея Саморядова

Борис В. Рейфман

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия; brejfm@yandex.ru*

Аннотация. В статье анализируются фильмы «Дюба-Дюба» и «Окраина», снятые по киносценариям Петра Луцика и Алексея Саморядова. Устанавливается, что структура каждого из этих фильмов соответствует форме, называемой «двуголосым словом». В.С. Библер определяет эту форму как сосуществование различных «синтаксических строев в одном художественном высказывании». Различные «голоса» в картинах «Дюба-Дюба» и «Окраина» не заглушают друг друга и воспринимаются как самодостаточные и равноправные литературно-кинематографические стили, жанры и изобразительные каноны.

Фильмы «Дюба-Дюба» и «Окраина» внешне напоминают то кино 1990-х, которое однозначно принадлежит процветавшей в те годы культуре стеба. Однако, по мнению автора статьи, этим картинам чуждо характерное для стеба видение некоего «архаичного» «объекта дистанцирования» с точки зрения якобы «более прогрессивной истины». А. Хван и П. Луцик не пародируют те или иные «объекты дистанцирования», а выстраивают определенные отношения между различными эксплицированными в фильмах кодами культуры. Используя понятие М.М. Бахтина, эти отношения можно назвать «диалогическими».

«Диалогическая» форма «двуголосого слова» интерпретируется в статье как структурообразующее основание языка репрезентации «коллективной травмы». Такая трактовка не совпадает с утверждением возможности репрезентации «коллективной травмы» лишь как осуществления до-семиотического, «молчаливого» воздействия на зрителя. Это означает, что, несмотря

на очевидное сходство рассматриваемых картин с постмодернистским пастишем, они не могут быть вписанными в круг тех произведений, которые напрямую связаны с постструктуралистскими и постмодернистскими понятиями «смерть автора», «пустота» и «отсутствие».

Ключевые слова: Петр Луцик, Алексей Саморядов, культурный код, цитата, структура произведения, синтактика, семантика, двуголосое слово.

Для цитирования: Рейфман Б.В. «Двуголосое слово» и репрезентация «коллективной травмы» в фильмах «Дюба-Дюба» и «Окраина», снятых по киносценариям Петра Луцика и Алексея Саморядова // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 156-170. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-156-170

“Two-Voiced Word”
and Representation of «Collective Trauma»
in the Films «Duba-Duba» and «Outskirts»,
Shot by Screenplays
of Peter Lutsik and Aleksei Samoryadov

Boris V. Reyftman

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; breifman@yandex.ru*

Abstract. In the article films “Dyuba-Dyuba” and “Outskirts”, shot on the screenplays of Peter Lutsik and Alexei Samoryadov, are analyzed. It is established that the structure of each of these films corresponds to a form called “two-voiced word”. V.S. Bibler defines this form as the coexistence of various “syntactic structures in one artistic utterance”. Different “voices” in the films “Dyuba-Dyuba” and “Outskirts” do not muffle each other and are perceived as self-sufficient and equal literary-cinematic styles, genres and pictorial canons.

Films “Dyuba-Dyuba” and “Outskirts” outwardly resemble the movie of 1990’s that uniquely belongs to prosperous in those years culture of “styob”. However, according to the author of the article, analyzed films are alien to typical for the “styob” vision of a certain “archaic” “object of distancing” from the point of view of allegedly “more progressive truth”. A. Hvan and P. Lutsik do not parody this or that “object of distancing”, but they are building certain

relationships between different codes of culture, shown in considered films. Using the concept of M.M. Bachtin those relationships can be called “dialogical”.

“Dialogical” form of a “two-voiced word” is interpreted in the article as a structure-forming base for “collective trauma” representation language. Such interpretation does not coincide with the assertion of the possibility for representing “collective trauma” only as implementation of pre-semiotic, “silent” impact on viewers. It means that despite an obvious similarity of analyzed films with postmodern pastiche they cannot be inscribed in a circle of those works that are directly related to the poststructuralist and postmodern concepts of “death of the author”, “emptiness” and “absence”.

Keywords: Peter Lutsik, Aleksei Samoryadov, cultural code, quotation, structure of the work, syntactics, semantics, two-voiced word.

For citation: Reyftman BV. “Two-Voiced Word” and Representation of «Collective Trauma» in the Films «Duba-Duba» and «Outskirts», Shot by Screenplays of Peter Lutsik and Aleksei Samoryadov. RSUH/RGGU *Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies”* Series, 2018;7(40):160-77. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-156-170

В начале 1990-х по сценариям Петра Луцика и Алексея Саморядова¹ были сняты фильмы «Савой», «Гонгофер», «Лимита», «Дюба-Дюба» и «Дети чугунных богов». Сами кинодраматурги не приняли в полной мере ни одной из этих лент и чаще всего просили убрать их имена из титров². Ситуацию эту они даже «изобразили» в одном из диалогов киноповести «Дюба-Дюба», в том ее коротком фрагменте, где главный герой, отвечая на вопрос знакомого о том, чем он занимается в Институте кинематографии, произносит: «...я сценарист. Я только придумываю все. А делают другие. Дауны делают» [2 с. 48]. Литературный текст, ставший рабочим вариантом сценария снятой в 1992 году картины «Дюба-Дюба», сильно отличается от того оригинального произведения Луцика и Саморядова, в котором эти слова о «даунах, делающих фильмы» произносятся. Однако, несмотря на это различие и на то, что и в данном случае кинодраматурги были критичны по отношению к фильму, именно режиссеру картины «Дюба-Дюба» Александру Хвану, по моему мнению, удалось уловить и перевести на кинематографический язык некоторые важные, существенные признаки авторской манеры письма Луцика и Саморядова.

¹ Петр Луцик (1960–2000) и Алексей Саморядов (1962–1994) – советские и российские кинодраматурги, «по сценариям которых были поставлены самые лучшие, самые концептуальные фильмы первой половины 90-х годов» [1]. В 1998 г. П. Луцик в качестве кинорежиссера создал свою первую и, как оказалось, единственную картину «Окраина».

² Имена П. Луцика и А. Саморядова не были, по их просьбе, внесены в титры фильма М. Аветикова «Савой».

Действие картины происходит во второй половине 1980-х и начинается в тот момент, когда ее герой, студент сценарного факультета ВГИКа Андрей Плетнев, решает устроить своей бывшей возлюбленной Тане Воробьевой побег из тюрьмы, в которой она отбывает срок за хранение наркотиков. Для осуществления плана побега Плетнев подкупает охранника, предварительно ограбив подпольного миллионера и раздобыв, таким образом, необходимую сумму денег. После удачного воплощения плана он привозит Таню в Москву и в течение нескольких дней живет с ней в своей комнате в общежитии. Но вскоре герой осознает, что их душевная близость навсегда осталась в прошлом, и решает отвезти девушку на ее родину, в провинциальный город, где вырос и до поступления во ВГИК жил и он сам. Сразу же после возвращения домой Таня сбегает к некоему Коле, связанному с местными бандитами молодому человеку, любовные отношения с которым и стали несколько лет назад причиной ее разрыва с Плетневым. Здесь девушку арестовывают и увозят обратно в тюрьму. Для выяснения обстоятельств случившегося Плетнев приходит к Коле, но их разговор заканчивается смертельным ножевым ударом. Умиравший герой, собрав последние силы, вытаскивает из пальто гранату и взрывает и себя, и Колю.

Таково повествование. Криминальная история, своей сентиментальной надрывностью отсылающая к крестьянско-мещанскому традиционализму жестокого и городского романсов. Но экранное воплощение этой истории постоянно балансирует между *определенного рода* «жизнеподобием» и усиливающей, но одновременно и преобразующей традиционалистское звучание эпичностью. «Жизнеподобные» экранные события с вкрапленными в них как бы «не обязательными», случайными «эффектами реальности»³ соответствуют тому родившемуся в 30-е гг. XIX в. литературному реализму⁴, в котором, как пишет в главе о романе Стендаля «Красное и черное» своей книги «Мимесис» Э. Ауэрбах, все «определено социологически и исторически» [3 с. 453]. Именно свойственная *реалистическому культурному коду* «обязательная необязательность» создаваемых в рассматриваемом фильме «эффектов реальности» актуализирует зрительское «*достраивание*» того советского *социального мира* конца перестройки, в котором существуют персонажи. С другой стороны, в картине А. Хвана задаются и признаки *эпического культурного кода*, вызывающие к «*достраиванию*» той «вечности», которая, будучи еще одним «местом» существования персонажей, отделена от «реалистической» современно-

³ «Эффект реальности» – статья Ролана Барта, в которой автор выявляет одну из определяющих стилистических особенностей литературной реалистичности.

⁴ Сам термин «реализм», первое использование которого в эстетическом контексте приписывается французскому критику и писателю Ж. Шанфлери, появился в середине XIX столетия. Его конкретно-исторический смысл напрямую связан с интеллектуальной атмосферой той эпохи, прежде всего с возникшей примерно в то же время социологией и формированием своего рода «социологического видения мира».

сти «абсолютной эпической дистанцией» [4 с. 204]. Причем фильм сделан так, что обе названные «среды обитания» персонажей – и конкретно-историческая социальность, и мифологическая «вечность» – кажутся в то же время и теми мирами, в которых эмоционально существуют сами авторы. Однако удавшееся сочетание в фильме факторов «вживания» и «очуждения» не оставляет сомнений еще и в том, что как социальный мир, так и «вечный» миф даны авторскому сознанию не только эмоционально, но и рационально, как определенные культурные смыслы, возникающие в процессе художественного видения своего эмоционального мира как бы «извне». Именно эта осмысленность придает и каждому из вышеобозначенных разноприродных художественных подходов, названных мною «культурными кодами», и их сочетанию определенную форму эксплицированности, которая занимает свое место в череде факторов тотальной метаязыковой явленности «компетентному зрителю» различных соединившихся в фильме литературно-кинематографических стилей и канонов: криминально-хичкоковского триллера, нуара, надрывной мелодрамы и прочих. Обнажению всех этих культурных кодов содействует и замысловатая выстроенность событийного ряда, в конце концов и сама превращающаяся в один из культурных кодов, но прежде успевающая, говоря языком русской формальной школы, преобразовать простую фабулу в нелинейно разворачивающийся сюжет, перипетии которого лишь к концу картины обретают смысловое единство.

Каждый из сочетающихся в фильме разноприродных подходов вполне самодостаточен и без каких-либо «подмигиваний», экивоков и демонстраций властных амбиций, поддерживаемый всякий раз своими собственными как остраивающими, так и стереотипизирующими средствами, существует в согласии с естественным правом быть самим собой. Эпическое звучание рождается вместе с библейским контекстом, который задается ставшими эпиграфом к фильму словами апостола Павла из 1-го послания к коринфянам: «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся». Содействует возникновению эпического смысла и не имеющая связи с фабулой сцена с работающим ремесленником-кузнецом, которая разворачивается вместе с начальными титрами и повторяется в конце фильма, когда на экране идут титры финальные. Поддерживается эпическое звучание ритмизирующей сюжетную форму системой рефренов, прежде всего, впервые появляющимся в одном из начальных кадров и далее повторяющимся как определенный лейтмотив изображением мертвого героя. Но одновременно с «эпической» линией в фильме проступают черты *такого же индифферентного к «иерархии», как и все другие переплетающиеся здесь стили, такого же автономного и не стремящегося «подавлять»* уже упомянутого метаязыкового подхода. Базовой структурой этого метаязыкового «голоса», можно сказать, притягивающей все остальные факторы его эксплицированности, становится довольно быстро проясняющаяся центонная⁵

⁵ В узком смысле слова «центон» – это стихотворение, целиком составленное из фрагментов других стихотворений. В широком смысле – произведение, выстроенное из цитат.

форма фильма. Уже только что упомянутые начальные кадры, на фоне титров показывающие огненно-искрящийся в раздуваемом мехах горне металл и опускаемое кузнецом в холодную воду раскаленное лезвие, будучи знаком эпической «вечности», вместе с тем отсылают к прологу «Гибели богов» Л. Висконти, где на экране, также сопровождаемый титрами, предстает пышущий жаром сталелитейный процесс. И далее едва ли не в каждой сцене с большей или меньшей степенью очевидности обнаруживаются различные литературные и кинематографические реминисценции и цитаты. В частности, эпизод, в котором надевший страшную маску герой пытается подпольного миллионера, желая узнать, где тот прячет деньги, напоминает и об основной интриге «Золотого теленка», и об одном из самых жестоких моментов фильма С. Кубрика «Заводной апельсин», а переправа через разлившуюся реку при вызволении бывшей подружки Плетнева из тюрьмы определенными деталями очень похожа на знаменитую переправу на вражеский берег героев «Иванова детства». Да и весь в целом сюжетный строй фильма, постоянно возвращающий зрителя к тому, что главный герой и живущий с ним в одной комнате общежития его друг – будущие кинодраматурги, как определенную «цитату» воспроизводит тот классический сценарный инвариант, который связан с двусмысленностью статуса реальности («реальности») экранного действия. Вспомним финал «Кабинета доктора Калигари» Р. Вине. Увидев, что находящийся в психиатрической больнице студент, от имени которого рассказывается история происходящих в фильме убийств, является пациентом как раз организовавшего эти убийства доктора Калигари, зритель перестает понимать, где заканчивается «реальность» и начинаются галлюцинации психически больного человека. Вот и в картине «Дюба-Дюба», когда в самом ее конце, уже после эпизода гибели героя, он вдруг обнаруживается в одном из американских баров, мы вспоминаем несколько раз озвученное стремление Плетнева попасть в Голливуд и осознаем, что авторы сценария и фильма в очередной раз уводят зрителя от очевидности «реальности реалистической» в данном случае в сторону возможности литературно-кинематографической «реальности» написанного героем картины сценария.

О цитатности фильма, отчасти интерпретируя ее как проявление некоей художественной анти-истины, говорит кинокритик В. Матизен в опубликованной в 1993 г. журналом «Искусство кино» его и Е. Стишовой беседе с А. Хваном, П. Луциком и А. Саморядовым: «То, из чего вы строите, – не первозданные глыбы, а элементы прежней культуры. И как археолог видит в камне хаотической формы следы культурной обработки, так я в материале ваших сценариев и фильмов вижу, из какого культурного сора они «растут, не ведая стыда» и даже происхождения. Хотя так ли уж вы не ведаете? Первый кадр «Дюбы-дюбы» с Меньшиковым на эскалаторе – реминисценция из Вендерса, разбой в туалете – из Годара, у которого это уже было реминисценцией – кажется, из Уолша. Я назвал «возвышающие» аллюзии. А вот показывая раскаленное лезвие, опускаемое в холодную воду и тут же вызывающее в памяти «как закалялась сталь», вы «подставляетесь»...» [5 с. 24].

Однако эти слова свидетельствуют лишь о том, что В. Матизен, как и многие другие кинокритики, еще не разглядевший в то время *особость* центонного метода Луцика и Саморядова, связал их «постмодернизм» с тем продолжающим соц-артовскую традицию направлением в раннем постсоветском кино, которое в том же самом разговоре со сценаристами и режиссером он охарактеризовал как «стебательский эпос», «стебательская сказка» и «стебательская мелодрама» [5 с. 24].

Социолог Б. Дубин датирует появление стеба в российской культуре «в открытой форме» рубежом 1991–1992 гг., когда после перестроечного «этапа мобилизации» основной в понимании образованных слоев стала «проблема разрыва со всем, напоминающим СССР» [6 с. 168]. Дубин определяет стеб «как разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном и агрессивном, на грани скандала, снижении любых символов других групп, образов прожективных партнеров... через подчеркнутое использование этих символов в несвойственном им, пародийном или пародическом контексте... Скажем, политическое поведение перекодируется при этом как эротическое... научное как «ученое», советское как «совковое», «социально чужое» как вульгарное... – в любом случае, как неуместное, несвоевременное, неадекватное с точки зрения коммуникатора» [6 с. 163]. Причем «смена контекста придает элементам поведения и высказывания характер ненатуральности, сделанности, театральности» и само пародируемое поведение предстает «клишированным, избитым до автоматизма, как бы уже не человеческим, а механическим» [6 с. 163–164]. Думается, в этом определении охватывается значительная, но все-таки не исчерпывающе полная область той культуры ерничества, которую сами ее носители примерно с конца 1970-х начали называть стебом. В частности, в созданных в самом начале 1990-х фильмах «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» М. Пежемского, «Трактористы 2» Г. и И. Алейниковых и «Комедия строгого режима» М. Григорьева и В. Студеникова, несомненно относящихся к стебу, «интеллектуальный эпатаж» и провокационность не отличаются особой агрессивностью, ибо формой их выражения является то, что, говоря словами кинокритика С. Добротворского, сказанными о картине «Два капитана 2», «в былые времена... назвали бы капустником» [7 с. 120]. Из-за «неистребимого привкуса... междусобойчика» [7 с. 120] еще меньшую степень «скандальности» демонстрировала и сама появившаяся в 1992 г. лента «Два капитана 2» С. Дебижева, как и созданные тогда же «Сады скорпиона» О. Ковалова, снятая в близком к стебу жанре «мокьюментари». Объединяет же все эти фильмы то, что их, как и любые другие отечественные «стебательские» произведения 1990-х гг., можно рассматривать как групповые варианты «негативной идентификации, в которых знаки собственного доминирования парадоксально соединяются с демонстрацией незаинтересованности... а риторика абсолютной непринадлежности («внеаходности», как выразился бы Бахтин), радикального отстранения – с бессознательной и навязчивой зависимостью от объекта дистанцирования» [6 с. 164].

И нечто совсем иное представляет собой лента сценаристов П. Луцика, А. Саморядова и режиссера А. Хвана. В сочетании разноприродных подходов и разнообразных реминисценций не проступает здесь никакой предданной «стебательской» установки, которая бы указывала на точку зрения «более прогрессивной истины», на некий «архаичный» социокультурный «объект дистанцирования». С другой стороны, «постмодернизм» фильма «Дюба-Дюба» не похож и на ту «“пустую пародию” без сатирического импульса на стили прошлого» [8 с. 58], каковой является желающий продемонстрировать отсутствие какого бы то ни было семантического «центра» истинно-постмодернистский пастиш. Ибо за манифестацией такого отсутствия автора-пародиста с его фиксированной позицией пастиш скрывает стремление цитатной структуры подчинить себе все и вся, установить тотальную «ироническую» власть некой «анти-пафосности». Центонная же форма Луцика, Саморядова и Хвана, как уже было сказано выше, представляется *одним из* культурных кодов ленты «Дюба-Дюба», который сосуществует в этом фильме *абсолютно на равных основаниях* со всеми прочими автономными, не ставшими акцидентными элементами цитатной структуры, культурными кодами.

Но что же в таком случае можно сказать о природе этой взаимной отстраненности не претендующих на доминирование самодостаточных художественных подходов в фильме «Дюба-Дюба», в котором, по моему мнению, как уже было отмечено в начале статьи, режиссеру удалось передать важные особенности кинодраматургии Луцика и Саморядова?

В стремлении к целостному пониманию творчества этих авторов обращусь к созданной в 1998-м г. картине «Окраина», которая осталась единственной режиссерской работой Петра Луцика. Как пишет кинокритик И. Манцов, после гибели Саморядова «Луцик запустился было с фильмом по их совместному сценарию “Дикое поле”, но оказался заложником иррационального производственного процесса» [9 с. 27]. Тогда и была снята «“Окраина”... по совершенно иному сценарию, написанному после смерти Саморядова, но, как настаивает Луцик, “в соавторстве” с покойным» [9 с. 27]. Такая позиция, очевидно, является не только и не столько «данью памяти», но прежде всего знаком вполне оправданного режиссерского отношения к своему фильму как к не «фальшиво и невразумительно» [9 с. 27], а наконец-то адекватно воплощенной на экране его и Саморядова кинодраматургии.

По словам И. Манцова, в «Окраине» выражена «трепетная, почти религиозная любовь Луцика к визуальному канону – отпечатку российской Истории» [9 с. 131]. Как мне представляется, речь прежде всего идет о визуальном каноне советского «киномифа» сталинской эпохи, т. е. о выходящей за пределы киноповествования инвариантной «киномифологической» структуре изображения и монтажа. Структура эта задает определенную визуально-нарративную внутреннюю динамику сценам и эпизодам, которые начинаются, как правило, с

⁶ О моем понимании канонической структуры советского «киномифа» см. [10].

фольклорно-«низовых» общих и средних планов, а заканчиваются симметричными и центрированными крупными планами, занимающими семантическую позицию пафосно-идеологического «верха»⁶. Не повторяя эту структуру буквально, Луцик в «Окраине» воспроизводит ее базовые элементы, включая и названную оппозицию «верха» и «низа», что в определенной степени похоже на то, как в своей знаменитой серии фотографий *Untitled Film Stills* симулирует стереотипы голливудского кино 1950-х американская фотохудожница Синди Шерман. Неторопливо, со свойственной эпическому повествованию обстоятельностью, «детальями» которой являются не столько какие-то бытовые подробности, сколько физиогномическая статика лиц и ландшафтов, «Окраина» рассказывает историю сожжения Москвы несколькими «эпическими» крестьянами, отправившимися в столицу «искать правду» на старом мотоцикле с коляской. Земля, на которой жили эти крестьяне, как оказалось, богатая нефтью, была без их ведома продана некоему олигарху, что и явилось причиной данного путешествия, закончившегося большим пожаром. Эпическое звучание темы «крестьян, ищущих правду», усиленное упомянутой физиогномической величавостью, как раз и становится в фильме тем «верхом», который отчетливо проступает на фоне фольклорной «низовой» семантики. В данном случае эта «низовая» линия имеет прямое отношение к ранним русским сказкам, которые, по словам их знаменитого собирателя А.Н. Афанасьева, «соединяют честную откровенность» с «детской наивностью и простотою, подчас грубою... и свои повествования передают без всякой затаенной иронии и ложной чувствительности» [11]. В «Окраине», однако, и тема «крестьян, ищущих правду», и сказочная «честная откровенность» вкупе с «детской наивностью» обретают качество эпатирующей жестокими сценами натуралистичности. Натуралистический эпатаж в «Окраине» Луцика как бы восполняет в духе эйзенштейновского «монтажа аттракционов», хотя и лишённого здесь своего темпоритмического измерения, все эллиптические «недосказанности» канонического «киномифа». «Кинемифологичность», таким образом, хотя и не утрачивает свойственной лучшим советским фильмам сталинской эпохи органичной иерархии величавой торжественности и смеховой фольклорности, в то же время как будто бы приобретает приставку «гипер». Это означает, что «киномиф», оставаясь самим собой, перемещается еще и в то же самое измерение, в каком свершилась эстетическая судьба «реализма», ставшего «гиперреализмом»: он превращается в стиль, в цитату. Причем и здесь, так же как и в фильме «Дюба-Дюба», цитатность и то, что цитируется, сосуществуют в параллельных пространствах как автономные художественные подходы.

Однако важным отличием фильма Луцика от картины «Дюба-Дюба» является то, что при независимости друг от друга «киномифа» и эстетики цитирования между их параллельными пространствами в «Окраине» возникают некие силовые линии. В сосуществовании культурных кодов здесь проступает напряженность, связанная не с их борьбой за доминирование, а с особым характером их отчужденности друг от друга, которая акцентирована в данном случае гораздо более

отчетливым, можно даже сказать «ожесточенным», визуальным и повествовательным «стоянием на своем» и уже не похожа на простую индифферентность. Каждая сцена и каждый кадр отчетливо заявляют о себе и как о «киномифе», и как о цитате, причем «киномифологичность» и цитатность как будто бы знают о существовании друг друга, но не желают демонстрировать это знание. Характер и смысл такой отчужденности идентифицировать очень сложно, ибо «силовые линии», «параллельные пространства» и «напряженности» между ними сопротивляются любым вербализациям, напоминая о той парадигме концептуальных вариантов до-вербальной, до-смысловой «телесности» (таких, в частности, как «смерть автора», «пустота» и «отсутствие»), с которой соотносится сегодняшняя влиятельность утверждения, что «интерпретация – это месь интеллектуала искусству» [12 с. 17]. Можно, однако, предположить, что причиной этого создаваемого фильмом впечатления жесткого «стояния на своем» каждой из названных «ипостасей» как раз и являются сцены жестокости. Именно эпатажность остраивает «киномиф», обнажает его как определенный киноязык. Но эпатажность же и осовременивает «киномиф», превращает его в зрелище, способное «захватывать» эмоции сегодняшнего зрителя.

В то же время такая радикальная взаимная отчужденность стилей, так же как и «странное» соединение в лучших картинах Алексея Балабанова жесткой, а порой и жестокой однозначности с цитатной эстетикой, несовместимой ни с какой «крутой» однозначностью, может «прочитываться» как явление позиции «внеаходимости», причем на сей раз действительно в бахтинском смысле этого понятия. В данном случае такое предположение исходит из того, что «внеаходимость», будучи прежде всего понятием метафизическим, указывающим на выход автора произведения искусства на «границу» своего «Я», которая, особенно в поздних работах М.М. Бахтина, толкуется как «граница» своей культуры, подразумевает определенную, говоря семиотическим языком, *синтаксическую* форму художественного выражения. Именно эту форму, по моему мнению, и обнаруживает представленный анализ фильмов «Дюба-Дюба» и «Окраина». Соединение же этой формы с метафизической *семантикой* «внеаходимости» дает основание не только не говорить о фильмах «Дюба-Дюба» и «Окраина» как о вариантах «пастиша», «пустой пародии», но вообще отказаться от вписывания творчества Луцика и Саморядова в тот круг, в котором как определенное единство сосуществуют и упомянутые уже понятия «смерть автора», «отсутствие» и «пустота», и постмодернистские симуляционные ориентиры, и концептуализированная У. Эко настроенность на языковую прагматику «открытого произведения», и т. д. Напротив, речь должна идти об авторском «присутствующем» видении *собственной культурно-опосредованной целостности*, которому, как раз в силу этой его возможности быть видением «пограничным», экзистенциальным, дается право быть основанием художественной истины. Конечно же, это «присутствующее» положение не имеет ничего общего и со свойственной эстетике стеба «негативной идентификацией» какого бы то ни было «объекта дистанцирования», ибо и «объект дистанцирова-

ния», и негативная точка зрения на него расположены *внутри* культурной целостности и ничего не знают о ее «границе».

«Вненаходимость» М.М. Бахтина неотделима от его же понятия «завершение». В книге «Автор и герой в эстетической деятельности» читаем: «...автор должен стать вне себя, пережить себя не в том плане, в котором мы действительно переживаем свою жизнь; только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредийными жизнями из себя, *завершающими* (курсив мой. – Б. Р.) ее ценностями, он должен стать *другим* по отношению к себе самому...» [13 с. 99]. Бахтин утверждает, что «действительный творческий поступок автора... всегда движется» [13 с. 254] на его, автора, «границах (ценностных границах)...» [13 с. 254], и это «пограничное» состояние как раз и является состоянием авторской «вненаходимости» – по отношению к своему психологическому «Я», которое философ называет то «миром мечты» [13 с. 111], то миром «доброты к себе» [13 с. 131].

В «Авторе и герое в эстетической деятельности» речь у Бахтина идет прежде всего о репрезентации «вненаходимым» автором такого модуса целостности его культуры, который представляет собой форму «завершения» литературного героя: его целостной жизни, целостного внутреннего мира. В более поздних работах, посвященных поэтике Ф.М. Достоевского, Бахтин не использует термины «вненаходимость» и «завершение». Однако основной сюжет этих книг разворачивается как развитие сквозной темы явленности в романах Достоевского интерсубъективного уровня авторского «Я» как «высшей степени социальности» [14 с. 186]. Форма этой явленности, согласно Бахтину, опять же отчуждена от психологического «Я» автора, т. е. Ф.М. Достоевского, и следовательно, имеет прямое отношение к концептуализированному ранее состоянию «вненаходимости». Выражена эта форма полифонией «идей, мыслей и слов» [14 с. 176] как «неслиянных голосов» [14 с. 176], «чужих исповедей» [14 с. 188], которые даны автору литературного произведения «на границе своего и чужого сознания» [14 с. 186] и раскрывают и автору, и читателю «сложность простого смотрения на себя в зеркало: своими и чужими глазами одновременно» [14 с. 188]. Наконец, в текстах и интервью позднего Бахтина главной становится тема «большого времени» истории. Оно понимается как место встречи и *диалогической* коммуникации «вненаходимой» интерсубъективной целостной культуры автора, который на этот раз может быть не только создателем художественного произведения, но и историком или философом культуры, с «вненаходимыми» интерсубъективными целостными смыслами других существовавших и существующих культур, «голосов», про которые можно сказать, что у каждого из них все еще впереди и «будет свой праздник возрождения» [15 с. 373].

Во всех этих сменявших друг друга бахтинских концепциях с той или иной степенью отчетливости звучит мотив «двуголосого слова», которое, как пишет исследовательница творчества Бахтина Л.А. Гогтишвили, «...означает *одновременное* (не последовательное, не линейное) звучание двух голосов в одной конструкции, формально принадлежащей одному говорящему. В качестве функционального

аналога бахтинского двуголосого слова можно понять разработанную Библером (при анализе поэзии Бродского) идею одновременного сосуществования/наложения «двух синтаксических строев в одном поэтическом высказывании» [16 с. 205–206]. Именно «двуголосое слово», если толковать его широко – как «сосуществование/наложение» *нескольких* «голосов», как выявил проведенный мною анализ фильмов «Дюба-Дюба» и «Окраина», является сущностным свойством стиля авторов этих картин.

В работе «М.М. Бахтин, или Поэтика культуры» выдающийся продолжатель философской традиции Бахтина В.С. Библер связывает бахтинское понимание «внеаходимого» художественного произведения с осмысленным в начале XX в. как экзистенциальное состояние «личностной» *causa sui* (причины себя) феноменом «самодетерминации человеческого бытия» [17]. «Самодетерминация» – это не социальная, а «лично»-онтологическая детерминированность поступков, в частности поступков в сфере создания «...уникальных и способных бесконечно развивать и углублять *свой* смысл *произведений*» [17]. Вот и «произведение» в понимании Бахтина, по Библиеру, – результат бытийствующего, «самодетерминированного» поступка выхода во «внеаходимое» по отношению к своей обыденной «психологии» состоянии, выхода на «границу» своей культуры, где она сама начинает говорить речью автора, обнажая собственные *экзистенциальные смыслы*. Важнейшей же «внешней» причиной и «самодетерминированных» поступков, и, соответственно, «внеаходимых» произведений, и самого философско-эстетического творчества Бахтина в начале XX в. стали, согласно Библиеру, социальные взрывы, приведшие к разрушению обыденности.

Сегодня с позиций социального детерминизма и социального конструктивизма концепции Бахтина и Библиера легко могут быть «уличены» в том, что они «отжили свое», ибо укоренены в «нерасколдованных» «религиозно-метафизических картинах мира». Однако понятия «внеаходимости», «завершения», «двуголосого слова», «самодетерминации», как и констатация связи охватываемых данными понятиями феноменов с социальными взрывами и разрушениями обыденности, несомненно коррелируют с современными концепциями «коллективной травмы», в частности с тем вариантом ее понимания, который представлен в книге Ф.Р. Анкерсмита «Возвышенный исторический опыт». Как и многие другие исследователи «коллективной травмы», Анкерсмит определяет ее как состояние разрыва между двумя сменяющими друг друга культурными эпохами, вызванное теми или иными социальными потрясениями. Это такое состояние, когда прежняя идентичность еще не отчуждена в полной мере новой идентичностью и, следовательно, оставаясь живым переживанием, не обрела свою «мемориальную» нарративную форму. «...Речь идет об опыте, который затрагивает нашу идентичность таким образом, что заставляет нас смотреть на себя глазами постороннего» [16 с. 477], но при этом «возникает не столько открытость к страданию, сколько определенное *оцепенение*, определенная нечувствительность... Таким образом, между страданием самим по себе и его *осознанием* возникает диссоциация» [19 с. 482–483]. Психологическое состояние «смотрения на себя гла-

зами постороннего» вместе со свойственным такому состоянию «оцепенением» в XX в. часто становилось как объектом художественной репрезентации, так и своего рода «моделью» истока творческой деятельности. Это же самое можно сказать и о том сочетании «вторжения и амнезии», которое как проявление индивидуальной психологической «травмы» описывает К. Карут: «Эта особая комбинация амнезии и вторжения... является психическим, нейробиологическим и философским парадоксом, так как точность и подробность видений из прошлого... находятся в прямой зависимости от их недоступности для сознания и памяти» [20 с. 562]. Однако в приложении к художественному творчеству и восприятию такая широко понимаемая «внеаходимость» в зависимости от исходных философских установок трактуется по-разному. Постструктуралистские и постмодернистские интерпретации этого «оцепенения» концептуализируют и исток творческой деятельности, и рецепцию ее результатов как «травматическую» актуализацию своего рода «зоны молчания», «телесного», довербального «аффективного пласта сознания» [21 с. 15]. Достигающее «аффективного пласта» воздействие, как пишет Р. Барт, стремясь прояснить трудновыразимый смысл своего понятия *punctum*, «является острым и приглушенным, оно вопиет в молчании» [22 с. 83]. Воздействие, которое «вопиет в молчании» и о котором больше ничего сказать нельзя, так как «то, что я могу назвать, не в силах меня уколоть» [22 с. 80], является, с этой точки зрения, единственно возможным, парадоксальным и оксюморонным – ибо репрезентация – это «язык»⁷, – «внеязыковым» вариантом репрезентации «травмы». Данная точка зрения неотделима от структурного психоанализа Ж. Лакана, в котором отрицается возможность какого-либо «говорения» на «границе» культуры, ибо полагается, что любое выстраивающее смыслы говорение, как и само понятие «граница культуры», неспособно преодолеть иллюзорный и тотально детерминированный «внутренними» языковыми кодами «символический» уровень бессознательного, как раз с культурой и отождествляемый.

Предложенная мною интерпретация фильмов «Дюба-Дюба» и «Окраина» исходит из других пресуппозиций. «Внеаходимость», трактуемая как философское основание «завершающей» репрезентации целостной культуры в форме авторского «двуугольного слова», по моему мнению, гораздо более, нежели «телесная» версия «травматического» творчества, соответствует внутренним интенциям самих рассмотренных кинематографических произведений, ибо в них выражается стремление к глубокой рефлексии, к преодолению «оцепенения».

Литература

1. Плахов А. Умер Петр Луцик // Коммерсантъ. 2000. 31 окт.
2. Луцкий П., Саморядов А. Собрание сочинений. Оренбург: Оренбургская книга, 2016. 648 с.

⁷ О «расколдованных» и «нерасколдованных» картинах мира см. [18].

3. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе: В 2 т. Т. 2. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. 240 с.
4. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
5. Мы пришли в кино с приветом (пенталог критиков Елены Стишовой и Виктора Матизена, режиссера Александра Хвана, сценаристов Петра Луцика и Алексея Саморядова в сочинской гостинице «Жемчужина») // Искусство кино. 1993. № 9. С. 21–27.
6. *Дубин Б.В.* Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
7. *Добротворский С.* Все мы капитаны, каждый знаменит // Сеанс. № 7. 1992. С. 120–121.
8. *Шатинская Е.Н.* Образы прошлого в культуре постмодернизма: репрезентация или пастиш? // Культура и искусство. 2012. № 3 (9). С. 58–63.
9. *Манцов И.* Геополитическая комедия // Искусство кино. 1998. № 12. С. 27–32.
10. *Рейфман Б.В.* Явное и сокрытое (о некоторых типичных для советского кинореализма сталинской эпохи свойствах структуры фильма «Юность Максима») // Вопросы культурологии. 2009. № 8. С. 81–85.
11. *Афанасьев А.Н.* Предисловие [Электронный ресурс] // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 1. URL: <http://feb-web.ru> открывается библиотека, а не текст (дата обращения: 25.12.2014).
12. *Сонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
13. *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. 384 с.
14. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев: Next. 511 с.
15. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
16. *Гоготиливици Л.А.* Автор и его ролевые инверсии (к сопоставлению подходов В.С. Библера и М.М. Бахтина) // Владимир Соломонович Библер. М.: РОССПЭН, 2009. С. 181–241.
17. *Библер В.С.* М.М. Бахтин, или Поэтика культуры [Электронный ресурс] URL: http://biblio.givvus.ru/biblio/archive/bibler_mihail/00.aspx (дата обращения 2 декабря 2017 г.).
18. *Хабермас Ю.* Расколдовывание религиозно-метафизических картин мира и возникновение современных структур сознания // Социологическое обозрение. Т. 9. № 1. 2010. С. 27.
19. *Анкерсмит Ф.Р.* Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 612 с.
20. *Карут К.* Травма, время и история // Травма: Пункты: Сб. статей / Сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–579.
21. *Краусс Р.* Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
22. *Барт Р.* Camera lucida: Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. 224 с.
23. *Hall S.* Introduction to: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices [Электронный ресурс] // SAGE Publishing. URL: https://fotografiaeteoria.files.wordpress.com/2015/05/the_work_of_representation__stuart_hall.pdf (дата обращения: 29 декабря 2017 г.).

References

1. Plakhov A. Pyotr Lutsik died. *Kommersant*. Moscow. 2000. Oct. 31. (In Russ.)
2. Lutsic P., Samoryadov A. Collected works. Orenburg: Orenburgskaya kniga Publ.; 2016. 648 p. (In Russ.)

3. Auerbach E. Mimesis. Representation of reality in West-European literature. Vol. 2. Blagoveshchensk: Blagoveshchenskii gumanitarnyi kolledzh im. I.A. Boduena de Kurtene Publ.; 1999. 240 p. (In Russ.)
4. Bachtin MM. Epos and novel. Sankt-Peterburg: Azbuka Publ.; 2000. 304 p. (In Russ.)
5. We came to the cinema with greetings (The Pentalogy of film critics Stishova Elena and Matizen Victor, filmmaker Hvan Alexander, screenwriters Lutsic Peter and Samoryadov Alex in the Sochi hotel "Zhemchuzhina" ("Pearl")). *Iskusstvo kino*. 1993;9:120-1. (In Russ.)
6. Dubin BV. Word – writing – literary: Essays on the sociology of modern culture. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2001. 416 p. (In Russ.)
7. Dobrotvorski S. We are all captains, everyone is famous. *Seans*. 1992;7:120-21. (In Russ.)
8. Shapinskaya EN. Images of the past in the culture of postmodernism. Representation or pastiche? *Kul'tura i iskusstvo*. 2012;3:58-63. (In Russ.)
9. Mantsov I. Geopolitical comedy. *Iskusstvo kino*. 1998;12:27-32. (In Russ.)
10. Reyfman BV. Obvious and hidden (about some typical for Soviet cinema realism of the Stalin era properties of the structure of the the film «Youth of Maxim»). *Voprosy Kulturologii*. 2009;8: 81-5. (In Russ.)
11. Afanacyev AN. Preface: Folk Russian fairy tales by Afanacev AN. Vol. 1. [Internet]. [data obrashcheniya: 25.12.2014]. URL: <http://starina-rus.ru/afanasyev-skazka1/predislovie1873.php> (In Russ.)
12. Sontag S. Against interpretation and other essays. Moscow: Ad Marginem Press. 2014. 352 p. (In Russ.)
13. Bachtin MM. Works of the 1920s. Kiev: Next Publ.; 1994. 384 p. (In Russ.)
14. Bachtin MM. Issues of Dostoevsky's works. Kyiv: Next Publ.; 511 p. (In Russ.)
15. Bachtin MM. Aesthetics of verbal works. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1979. 424 p. (In Russ.)
16. Gogotishvili LA. The author and his role inversions (to the comparison of VS Bibler and M.M. Bakhtin's approaches). Bibler and M.M. Bakhtin). V: *Vladimir Solomonovich Bibler*. Moscow: ROSSPEN Publ.; 2009. p. 181-241. (In Russ.)
17. Bibler VS. M.M. Bakhtin, or the Poetics of Culture [Internet]. [data obrashcheniya: 2 Apr. 2009]. URL: http://biblio.giuvsu.ru/biblio/archive/bibler_mihail/00.aspx (In Russ.)
18. Habermas J. The disenchantment of religious-metaphysical worldviews and the emergence of modern structures of consciousness. *Russian Sociological Review*. 2010;1:27-52. (In Russ.)
19. Ankersmith FR. An exalted historical experience. Moscow: Evropa Publ.; 2007. 612 p. (In Russ.)
20. Karut K. Trauma, time and history. V: Ushakin S., Trubina E., comp. Trauma: Items: Collected papers. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2009. p. 561-79. (In Russ.)
21. Krauss R. The Photographic. An experience of the theory of discrepancies. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 304 p. (In Russ.)
22. Bart R. Camera lucida. Comment on the photo. Moscow: Ad Marginem Publ.; 1997. 224 p. (In Russ.)
23. Hall S. Introduction to: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices [Internet]. SAGE Publishing. [data obrashcheniya: 29 Dec. 2017]. URL: https://fotografiateoria.files.wordpress.com/2015/05/the_work_of_representation__stuart_hall.pdf

Информация об авторе

Борис В. Рейфман, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 125993, Миусская пл., д. 6; brejfman@yandex.ru

Information about the author

Boris V. Reyftman, PhD in Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; brejfman@yandex.ru