

УДК 791.43.04
ББК Щ374.3(2)6–7
Код ВАК 24.00.01
ГРНТИ 18.67.07

Я. САДОВСКИ

Краков

«ВЗЛОМЩИК» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ПЕРЕСТРОЕЧНОЙ МОДЕЛИ

Аннотация. Статья посвящена фильму Валерия Огородникова «Взломщик» (1987). Произведение представляет собой особый интерес ввиду того, что его сюжетная линия подчинена функции демонстрации образов рок-культуры. Большой пласт художественного сообщения фильма закодирован способом, смежным с кодировкой свойственной советскому року перестроичного времени. Особенностью фильма Огородникова является факт, что раскодировка его художественного сообщения возможна благодаря квази-документальной съёмке и публицистическому характеру повествования.

Ключевые слова: рок-культура, киноискусство, кинофильмы, эпоха перестройки.

Сведения об авторе: Якуб Садовски, культуролог, доктор исторических и кандидат филологических наук, адъюнкт Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета и Института истории Папского университета Иоанна Павла II в Кракове.

Контакты: Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków; jakub.sadowski@uw.edu.pl; jakub.sadowski@upjp2.edu.pl

J. SADOWSKI

Kraków

«THE BURGLAR» IN CONTEXT OF PERESTROIKA CULTURAL MODEL

Abstract. The article is an analysis of Valery Ogorodnikov's film «The Burglar» (1987). Ogorodnikov's work deserves special attention due to the fact that a storyline of the film is a subject to demonstration function of images of rock culture. Large part of the artistic message in this film is encoded in similar way, which is characteristic for the Soviet rock of Perestroika period. Thus «The Burglar» is not only just a feature film, but has also another layer – quasi-documentary photography and journalistic character of the narrative makes possible decoding of his artistic message.

Key words: Rock culture, cinematography, movies, the era of perestroika.

About the author: Jakub Sadowski – PhD in philology, habilitated doctor in history, professor at the Institute of Eastern Slavonic Studies, Jagiellonian University and at the Institute of History, Pontifical University of John Paul II in Krakow.

Для начала рискнём в очерке, посвящённом самому концу советской эпохи, сослаться на термин, предложенный в своё время для описания древнерусской литературы. Согласно известной концепции Дмитрия Лихачёва, её жанровая система построена иерархическим образом, а некоторые из жанров подчиняют себе и включают в себя другие. В связи с этим фактом – исходя из реалий средневекового феодального общества – учёный придал одним жанрам определение «сюзерены», другим – «вассалы» [4, с. 55–79].

Хотя «феодальная» структура древнерусских литературных жанров давно утрачена, нет оснований для того, чтобы с помощью аналогичной оптики не смотреть на жанровую характеристику и жанровую структуру других эпох, вплоть до современности – тем более что автор концепции сам отмечал склонность жанровой системы к постоянному перераспределению её единиц [4, с. 55–79]². В свой труд Лихачёв включил и исследовательский призыв «изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи» [4, с. 55]. Если же не ограничиваться литературными жанрами, а включать в анализ жанры как можно большего числа дискурсов определённой культуры в определённый период, то – следуя именно призыву Лихачёва – можно прийти к описанию культурных моделей, т. е. относительно стабильных систем существования дискурсов определенной культуры и правил, по которым выстраиваются отношения между ними.

Говоря о культуре России XX века, можно выделить несколько моделей её функционирования в условиях советской государственности, в том числе революционную (1920-е), тоталитарную (1930-е – середина 1950-х), модель оттепели (1956 – начало 1960-х), застоя (середина 1960-х – середина 1980-х), наконец – модель культуры перестроичного времени (середина 1980-х – начало 1990-х). Следует отметить, что если первые три модели достаточно хорошо описаны в научной литературе, то по двум последним литература (именно по культурным, в т. ч. и жанровым системам, а не по отдельным явлениям, авторам, дискурсам, жанрам и процессам) практически отсутствует³.

Под перестроичной культурной моделью мы подразумеваем феномен плюралистической культуры в реалиях монопартийной идеологической советской системы, к тому же – в посттоталитарных общественных условиях. Мы условно придаём ей временные рамки 1986–1990, где откры-

© Садовски Я., 2017

² Именно к современному материалу, в контексте существования пространства интернета и его платформ способных вместить множество жанров, относил этот тезис Игорь Фоменко. «Какие-то уходят на периферию, – говорил он в одной из радиопередач, – какие-то поднимаются вверх. Но это происходит всё время» [3].

³ Исключением является монография Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» [6], в которой автор – хотя и не ставя себе такой цели – исследует восприятие доперестроичной и перестроичной общественной реальности уроженцами постсталинского СССР, вплотную подошёл к описанию перестроичной культурной модели.

вающей цenzурой служит XXVII съезд КПСС, положивший начало функционированию понятия «гласность» в официальном дискурсе, финальной же – отмена 6-й статьи конституции СССР, закреплявшей за КПСС руководящую роль в государстве (с этим событием совпадает по времени и формальная ликвидация цензуры).

Жанром-сюзереном так понимаемой советской культурной модели второй половины 1980-х является публицистика, причём – публицистика в широком понимании, то есть пространство субъективного, тенденциозного и персузивного (нацеленного на распространение преподносимой точки зрения) описания, интерпретации и оценки общественной жизни. Отметим, что в этом рабочем определении и «общественная жизнь» понимается очень широко, включая всевозможные компоненты (политические, экономические культурные и многие другие). Используя же формулировку «пространство описания», мы преднамеренно избегаем отождествления публицистики с конкретными жанрами письменного, устного и всякого другого творчества, так как в большинстве её современных дефиниций подчеркивается возможность выполнения её функций сообщениями совершенно разной природы, принадлежащими фактически к любому видовому, родовому и жанровому пространству [ср. например: 8, с. 263–264; 9, с. 29]. Именно поэтому принятая нами оптика взгляда на публицистику не позволит без оговорок отнести её к формулировке «жанр-сюзерен». В рамках же оговорки мы отметим, во-первых, очевидный факт, что понятийный аппарат, относящийся к древнерусской литературе, никоим образом не может быть механически отнесён к культуре других эпох. Во-вторых – в лихачёвском призывае изучать не только жанры, но и механизмы, предопределяющие строение их системы, мы видим оправдание нашего поиска не только сугубо жанровых, но и функциональных «сюзеренов» интересующей нас культурной модели.

Именно как жанр-сюзерен (или же – как его функциональный аналог) публицистика влияет на все коммуникативные пространства, оставляя на них свой отпечаток и диктуя выполнение ими своей же функции. Перераспределение жанров письменного творчества приводит к маргинализации сугубо литературного процесса за счёт роста значения всех тех форм, которые в состоянии принять на себя публицистические функции. Вернее, «публицистизация» художественной литературы складывается ещё к возникновению культуры перестроичного типа [7, с. 209–210], в перестройку же резко вырастает значение всех других потенциальных носителей «публицистичности». Одним из итогов резкого «ускорения истории» – тщательно исследованного Юрчаком общественного ощущения динамики перемен, не присущего до сих пор советскому миросознанию эпохи позднего социализма, – является феноменальный рост значения информационного пространства. Растущий плюрализм СМИ и откат от мифологизированных и ритуализованных схем сказываются на неслыханном росте тиражей печатных изданий, да и на растущем внимании публики к отечественному пространству электронных СМИ. Публицистика наконец-то вновь

востребована в её номинальном, информационном поле (так же, как это происходило в 1920-е годы и в первые годы оттепели).

Происходит «публицистизация» и тех пространств, которые интересны в контексте объекта нашего исследования, – кинофильма «Взломщик» Валерия Огородникова (1987) [1]. Она осуществляется как в области кинематографа, так и рок-музыки. В случае документального кино этот процесс естественен – кинодокумент кажется столь же номинальным пространством публицистики, как и печать. Но вот масштаб публицистичности игрового кино становится одной из опознавательных черт киноэстетики перестроичного времени. Кинематограф активно вырабатывает новый язык, способный освоить публицистические функции в условиях растущего плюрализма аудиовизуальной культуры¹. «Публицистизация» наблюдается и в поэтике текстов рок-песен, причём, стоит отметить, культура рока в большей, чем когда-либо, степени формирует эстетику всей советской песенной культуры.

Естественным образом текущее состояние песенной культуры фиксируется кинематографом; рок-музыка звучит практически во всех социальных драмах на молодёжные и смежные темы. Но в нескольких случаях атрибуты культуры рока перестают выполнять на экране исключительно фоновые, контекстуальные и фокализирующие функции. Так происходит в случае фильмов «Асса» (1987) и «Чёрная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989) Сергея Соловьева, «Игла» (1988) Рашида Нугманова, наконец – в интересующем нас «Взломщике» Огородникова. Рок-культура восходит тут к теме самих кинематографических повествований; происходит полномасштабное слияние эстетики и поэтики рока и игрового кино. Юрий Доманский закрепляет за этим явлением определение «рок-кино» [2].

Среди четырёх перечисленных представителей жанра рок-кино (а вернее – поджанра или кросс-жанра), вышедших на экран в период определённой нами перестроичной культурной модели, «Взломщик» представляет особый интерес как фильм, сюжетная линия которого полностью подчинена функции преподнесения реципиенту образов рок-культуры и помещения их в контекст целого спектра презентаций песенной и музыкальной культур, актуальных для второй половины 1980-х, равно как и для субкультур того времени. При этом лента Огородникова является собой объект возможного анализа как в плане сюжета, эстетики и текстологии, так и в плане семиотики образов.

¹ К этому явлению можно отнести, к примеру, знаки наготы в фильмах данного времени. Обнажённое тело на перестроичном экране не самоцель, а возможность конструировать художественное сообщение с помощью недоступных доныне средств и повествовать не только о самой наготе, но и обо всём общественном контексте её восприятия. В этом контексте художественное кино перестройки представляет собой испытательную площадку возможностей накладывать на образы наготы неизвестные доныне семиотические функции. Наглядным примером являются тут – кроме иконы перестроичного кинематографа, «Маленькой Веры» (1988) Василия Пичула, – такие ленты, как «Завтра была война» (1987) Юрия Кары, «Гомункулус» (1988) Александра Карпова, «ЧП районного масштаба» (1988) Сергея Снежина, «Город Зеро» (1988) Карена Шахназарова, «Астенический синдром» (1989) Киры Муратовой или «Сто дней до приказа» (1990) Хусейна Эркенова.

Художественной особенностью «Взломщика» является семиозис, возникающий в результате столкновения кинематографических образов, призванных представлять определённые эстетики, ценностные и жизненные позиции героев. Подчинение сюжетной линии эстетической сказывается на специфическом наборе функций главного героя – мальчика Семёна (в которого воплотился Олег Елыкомов). Его сюжетная функция поверхностна и наивна (спасение брата от последствий задуманного преступления), зато повествовательная – основополагающая для рецепции фильма. Именно Семён – ученик музыкальной школы и артист детского духового оркестра, а заодно – поклонник рок-музыки, рок-культуры и таланта своего старшего брата – Кости (Константин Кинчев) – является катализатором возникновения визуальных мини-нarrативов (выполненных в квази-документальной манере), представляющих различные пространства советской культуры: «казённую» музыкальную культуру, рок-культуру, субкультуру танца «робот» – и свойственные им эстетические (визуальные и звуковые) планы. Именно Семён препровождает зрителя от эстетики к эстетике; реакции же мальчика, его стремления и позиции являются постоянным фокусирующим фактором в повествовании всего фильма. Уже в самом начале мальчик предстаёт перед зрителем в качестве члена детского оркестра – и контекстом восприятия всего киноповествования становится тот факт, что участие Семёна в коллективе не добровольно, продиктовано не его желанием, что классический репертуар ему не по душе – в отличие от рок-музыки, сочиняемой и исполняемой его братом. Резко контрастирует образ настроения героя в момент, когда он, с вялым, грустным, безразличным лицом, одетый в школьную форму, играет на тубе, и когда в будничной одежде, на рок-концерте, живо и с энтузиазмом реагирует на музыку брата и его группы. Перед глазами зрителя возникает целый ряд образов различного музыкального поведения – и именно Семён, его эмоции и его чувствительность позволяют выстроить их иерархию, основным параметром которой является степень спонтанности. Высшее звено этой иерархии – рок, низшее – духовой оркестр и балет (за детской балетной секцией герой наблюдает в том же доме культуры, в котором с концертами выступает Костя). Попадает в эту иерархию и танец «робот» – хотя и субкультурный, для героя всё-таки непривлекательный, окрашенный знаками излишней театральности.

Обращает на себя внимание факт, что на фоне не-развитости (или – прямо-таки – недоразвития) сюжетной линии, роль Кости – там, где она из квази-документальной превращается в сугубо игровую – может представляться довольно плоской, одномерной, гиперболизированной или искусственной, в особенности в столкновении с ролью младшего брата. Упомянутая одномерность и другие качества, кажущиеся недостатками, являются собой элемент коллективного портрета участников культуры рока в фильме, возникающего вследствие проекции эстетики рок-текстов на сценаристское и режиссёрское видение персонажа Кости. Эффект, о котором идёт речь, возникает в ключевой для формирования коллективного портрета момент. Это диалог главных героев, содержащий (на уровне как вербальном, так и визуальном) манифест

«рокерского» бунтарства и свободолюбия. Сцена происходит ночью, в трамвайном парке, вследствие стремления Семёна уговорить Костю покинуть непрерывную тусовку и вернуться домой:

Костя: Ну чего ты за мной ходишь? Ты пойми: я хочу жить так, как я хочу. И никто не вправе, съясишь, никто не вправе помешать мне в этом. Здесь моё место. Это моя жизнь. Мой кайф. И я... И я без этой жизни не могу. Ну не могу. Поэтому буду вот так... жить. Ты же знаешь: меня – да что там меня! Всех нас изменить уже нельзя. Нас можно только... уничтожить. [Крича:] Уничтожить, ты понял?

Семён: Пошли домой.

Костя: Значит так: ты щас идешь домой – хотя не знаю, где твой дом. А мой дом – во! Во! [Ударяет рукой по останкам трамвая]. Смотри, какой хороший. [Беря в руки лом]: У! А вот и ключик! [Начиная долбить по трамваю:] И теперь мы будем его открывать! И окна, и двери. Открывать! Этот мой дом! Открывать!

Семён: Я же люблю тебя.

Костя [долбя в исступлении]: Вот как! Вот как! А теперь мы будем его крыть! ещё раз! ещё раз! Ха-ха-ха! Кайф! Самый весёлый дом! В мире дом! Мой дом!

Семён: Костя!

Костя [продолжая долбить]: Заходите все в гости! Приглашаю вас, ха-ха! Вас всех! Рассаживайтесь поудобней. Вот он дом! Вот дом! Вот! [1, звук. дорожка]

Этот своеобразный, заключённый в диалогических репликах манифест Кости выступает иллюстрацией ценностных установок далеко не только героя, но и его среды, субкультуры, эстетических единомышленников; он также может быть истолкован и как программа целого поколения независимо мыслящих людей. Тем более, слова Кости и являются собой центральную текстовую презентацию самосознания участников рок-культуры в фильме. Эффект плоскости или искусственности поведения персонажа может в этом случае объясняться попыткой автора сценария (Валерия Приёмышова) перенести на уровень ролевого высказывания элементы эстетики рок-текстов, в особенности – в их перестроечной, строго поляризованной [5, с. 26–33] ипостаси. По сути, в секвенции реплик не просто проглядывает эстетика рок-текста – это, скорее, полноценный рок-текст, трансponированный на ролевое высказывание, сказывающийся на снижении достоверности реплик как элемента реалистического диалога.

В то же время манифест вполне достоверен как часть не реалистического компонента киноповествования, а внутренне-рбового. Обилие и длина концертных сцен, а также их квази-документальный характер пере направляют внимание реципиента фильма на знаки и тексты рок-культуры, отталкивая событийное пространство фильма на второй план. Конечно же, такой ход чреват усложнением (если не сведением на нет) восприятия фильма теми, кто не обладает компетенцией декодировки текстов культуры советского рока. Но все же, в случае зрителей, обладающих необходимой компетенцией, он подталкивает именно к внутренне-рбовому прочтению не-концертных элементов повествования. К ним относится, в частности, как жизненная позиция Кости, так и его манифест в трамвайном

парке. Смысловым фоном для их рецепции служат звучащие в фильме Огородникова тексты рок-песен – прежде всего те, которые на концертах исполняет сам Костя, и в которых обладатель элементарной компетенции в области независимой культуры 1980-х распознаёт творчество Кинчева и «Алисы». Относятся к этому фону и те, которые принадлежат другим рок-поэтам и группам – в фильме безымянным, но зрителями распознаваемым (в фильме показаны фрагменты концертных выступлений «Аукцыона», «Авиа», «Буратино», «Кофе» и «Присутствия»)¹. Таким образом можно сказать, что прочтение как реплик Кости в трамвайном парке, так и его поведения должно выстраиваться в контексте ряда сообщений, которые по принципу «текст в тексте» возникли во «Взломщике» вместе с такими кинчевскими песнями, как «Мы вместе», «Земля», «Воздух» или «Моё поколение». Ибо во всех них возникает схожий лирический субъект – бунтующий, нонконформистский, выступающий против общественных нормативов, призывающий к объединению всех, кто мыслит подобным ему образом. Костя – не только тот, кто говорит брату «я хочу жить так, как я хочу», но и тот, кто в жизни повторяет тезисы лирических субъектов песен Кинчева. Так, фраза «Всех нас изменить уже нельзя. Нас можно только... уничтожить» не только находит подтверждение в эсхатологическом климате большинства попавших в фильм песен «Алисы»², но и перекликается с конкретными фразами некоторыми из них («Языки публичных костров / Лижут лица» («Земля»³)). Когда Костя указывает на останки трамвая, заявляя «мой дом – во!», его реплика опять-таки перекликается с художественным миром «Земли», в которой «живыми» считаются лишь те, кто способен на бунт, согласные же жить по заданным окружающим миром правилам уподобляются «мёртвым». Итак, об окружающей действительности лирический герой заявляет: «Живым – это лишь остановка в пути, / Мёртвым – дом» (в этой фразе, кроме очевидной отсылки к Достоевскому, можно попытаться увидеть и источник выбора трамвая как визуальной метафоры). В выкриках же «Заходите все в гости! Приглашаю вас, ха-ха! Вас всех! Рассаживайтесь поудобней» можно увидеть и ролевой эквивалент

¹ В первую очередь следует упомянуть в этом контексте «Книгу учёта жизни» «Аукциона», ставшую единственной не-алисовской рок-песней, больший фрагмент которой показан в фильме, и единственной, звуковая дорожка которой смонтирована не только с концертными, но и с не-концертными кадрами, а именно – с занятиями в детской секции балета. В результате такого монтажа балет маркируется как жанр низкий в иерархии спонтанности музыкального поведения; формируется впечатление, что девочки танцуют под звуки песни, в которой только что прозвучали слова «Не хочу и не умею / Быть таким, как все. / Этот вызов я бросаю / Логике вещей», притом занятие по балету предстаёт как раз как пример поведения из разряда «как все».

² Исключением является «У истоков голубой реки» – песня по жанру совершенно иная, чем остальные, попавшие в кадр кинчевские произведения, представляющие собой эсхатологические манифести бунтарского сознания. В публицистическом пласте «Взломщика» это произведение выполняет роль лирического элемента портрета рок-культуры. В сюжетном же плане становится чем-то наподобие колыбельной песни, исполняемой Костей младшему брату.

³ Цитаты всех песен мы приводим по звуковой дорожке «Взломщика».

такой поэтической фразы, как «если кто-то думает так же, как я, / Мы с ним похожи точь-в-точь. / Мы вместе!» – именно из «Мы вместе».

Поэтому не подлежит сомнению, что большой пласт художественного сообщения всего «Взломщика» закодирован способом, смежным с кодировкой, свойственной советскому року перестроичного времени. Но интересной особенностью фильма Огородникова является тот факт, что путь к раскодировке этого сообщения проложен не то жанровым, не то функциональным «сюзереном» культуры этого времени – публицистикой. Функция «сюзерена» осуществляется с помощью реалистических компонентов киноповествования, оно же во многом выполняется в квази-документальной манере. Не только концертные сцены, но и сцены прослушиваний музыкантов-любителей в доме культуры, занятий детской балетной секции, репетиций детского оркестра и даже кадр с фотографией Сталина в автобусе, в котором путешествует этот оркестр¹, – всё это закрепляет необходимую для публицистики связь с общественной реальностью текущего времени. Эта связь – связь с культурой рока и её эстетикой.

Литература

1. Взломщик [Худ. фильм] / реж. Валерий Огородников. – Ленфильм, 1987.
2. Доманский Ю. В. Рок-кинотекст: русская версия / Ю. В. Доманский // Избранные труды XLIII Международной филологической конференции. – Спб., 2015. – С. 102–118.
3. Интернет и история литературы // Утопия интеграции?: Статьи и материалы проекта «Культурная идентичность европейцев, интеграция и глобализация». – Тверь-Варшава, 2005. – С. 106.
4. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – М., 1979.
5. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция / И. Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998. – С. 5–33.
6. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. – М., 2014.
7. Buhks N. Журналистика или литература? О публицистической тенденции в советской прозе 80-х годов. Cahiers du monde russe et soviétique. Vol. 28. № 2. Avril-Juin 1987. Autour de la presse russe et soviétique. Pp. 209–219.
8. Trznadlowski J. Publicystyka / J. Trznadlowski // Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. – Tom II. – Warszawa, 1985.
9. Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W. Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język / K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman. – Warszawa, 2006.

¹ Эта фотография отсылает к одному из основных перестроичных дискурсов перестроичной публицистики – дискуссии о природе сталинизма, о культе личности, причинах великого террора и массовых репрессий и возвращению общественной памяти имён репрессированных.