УДК 778.5.040+778.5.015+ 008.009:3

# Проблема культурной травмы в российском кино 2010-х годов

*Казючиц М. Ф.*

**Аннотация**
Статья посвящена изучению рецепции культурной травмы в современном коммерческом / жанровом кино России 2010-х годов. Основное внимание уделено фильмам российского режиссера Жоры Крыжовникова (Алексея Першина), которому удается эффективно осваивать культурные симулякры 1990-х и современной российской действительности, сочетая развлекательный аспект и оригинальное авторское сообщение. Последнее связано с критикой режиссером российского общества, нравственного релятивизма, общей девальвации ценностных оснований.

**Ключевые слова**
Жора Крыжовников, мейнстрим, современное кино России, симулякр, культурная травма, Теодор Адорно

UDC 778.5.040+778.5.015+ 008.009:3

# Cultural trauma in Russian mainstream films of the 2010s

*Kazyuchits M. F.*

**Abstract**
The article examines the reception of cultural trauma in modern commercial / genre cinema in Russia in the 2010s. The main attention is paid to the films of the Russian Director Zhora Kryzhovnikov (Alexey Pershin). It effectively uses simulacra culture of the 1990s and modern Russian reality, combining the entertainment aspect and original author's message. The latter is related to the Director's criticism of Russian society, moral relativism, and the General devaluation of value grounds.

**Key words**
Zhora Kryzhovnikov, mainstream, modern films of Russia, simulacrum, cultural trauma, Theodor Adorno.

Проблема культурной травмы имеет достаточно давнюю традицию в гуманитарных исследованиях. Ряд важных положений, относящихся к пониманию травмы как историческому травмирующему событию и последующей специфической культурной реакции, принадлежат выдающемуся немецкому философу Теодору Адорно. Он, в частности, связал проблему исторической травмы и культурной реакции с социальными и политическими процессами, диалектикой просвещения и общим характером развития западной цивилизации. В известном докладе «Что значит "проработка прошлого"» теоретик определил отказ от усвоения исторического опыта с особенностью развития индустриального общества: «… сами память и время ликвидируются прогрессирующим буржуазным обществом как своего рода иррациональный остаток, подобно тому, как прогрессирующая рационализация индустриальных способов производства вместе с другими остатками ремесленного начала редуцирует и такие категории, как период ученичества, то есть накопления опыта. Если человечество избавляется от памяти и изнуряет себя приспособлением к настоящему, то это отражает объективный закон развития» [1]. В современных зарубежных исследованиях укажем лишь на отдельных авторов, и в частности на Рона Айермана. Исследователь, резюмируя свои рассуждения о специфике культурной травмы, подчеркивает: «В то время как культурная травма вызывает публичный дискурс об основаниях коллективной идентичности на самом широком ее уровне, — к примеру нации, — социальная травма связывается с "кризисом институтов" и "нарушениями в жизни общества"» [3, с. 25]. Айерман отмечает также, что проблемное поле феномена культурной травмы, как правило, включает такие понятия, как «национальная трагедия», «национальный позор», «национальная катастрофа», которые, по мнению «значительной частью общества», подорвали «фундаментальные основания, определяющие коллектив» [3, с. 27]. В современных зарубежных исследованиях использует также понятие виртуальной травмы, то есть локального исторического события, приобретшего благодаря СМИ всеобщий характер [4, с. 171-197]. Рефлексия в экранных и иных отечественных искусствах, связная с периодом 1990-х годов, началась еще на стыке 1990-2000-х годов и в настоящее время сохраняет свою актуальность. В массовой культуре возник широкий пласт культурных симулякров, которые непосредственно связаны с ушедшей эпохой начала демократического строительства в России. Вместе с тем именно трансформации, порой весьма существенные, которые претерпели исторические обстоятельства, мотивы, прежде чем стать симулякрами, сделали подобные культурные конструкты, клише удобным материалом для массового жанрового кино, мейнстрима. В свою очередь, данный материал в равной мере может быть использован и в рамках более субъективного, авторского подхода. В этой связи особый интерес представляют фильмы и художественная система в целом российского режиссера Жоры Крыжовникова (Алексей Першин),

который эффективно соединяет пласт симулякров из 1990-х и современной исторической ситуации в России 2000-х годов. Першин приходит в кино, имея опыт театрального режиссера и постановщика ряда проектов на ТВ («Большая разница» и др.). Вкус к комедии положений, гротеску, черной комедии и сатире проявился еще в постановке пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» на современном материале (затем концепт будет перенесен в кино — фильм «Самый лучший день»).

Першин приходит в кино как режиссер короткого метра. Среди дебютных работ фильмы: «Пушкин. Дуэль», «Проклятие» и другие. В этих картинах уже появляются отдельные элементы будущего стиля режиссера. Фабула «Пушкин. Дуэль» — толпы Александров Сергеевичей Пушкиных (в буквальном смысле слова) бродят по современной Москве, сбиваются в группы, занимаясь мелким грабежом, потасовками и пр. Затем следует коллективный танец, естественно на Пушкинской площади перед памятником Пушкину, и дуэль — все персонажи наставляют друг на друга дуэльные пистолеты и убивают друг друга, имитируя губами звук выстрела. В качестве кинематографического источника можно предполагать классическую трюковую комедию слэпстик. Персонажи Першина воспроизводят модель комической, известной со времен Максеннета. Там типовыми двигателями сюжета были толпы полицейский (или кого-либо еще), как правило, бессмысленно бегающих по городу по ничтожному поводу, например преследуемые маленькой собачонкой. Стилевая модель слэпстика (дословно битье палкой) требовала и всех сопутствующих — бессмысленные разрушения, трюки различного свойства (лазание по оградам, деревьям, падения, бросание кремовых тортов и пр.). Напомним, что в этой модели большую часть карьеры работали и отцы-основатели классической немой комической — и Чаплин, и Китон, и Ллойд, и Фатти Арбакл и многие другие. В к/м фильме «Проклятие» главную и единственную роль провинциального актера-аутсайдера блестяще исполнил В. Трибунцев. Фильм снят субъективной камерой; пространство кадра — обстановка кастинга (стена павильона, ширмы и пр.), который проводит некий будущий автор, так и оставшийся за кадром. Театральный актер периферийного тюза пытается обмануть потенциального работодателя и сообщает на кастинге (обращаясь прямо в камеру), что он — звезда европейских сериалов. Однако обман не удается, и герой Трибунцева разражается исповедальным монологом о том, что он есть не что иное как актер-неудачник.

С точки зрения формирования стиля режиссера интересен выбранный главный герой, который балансирует на грани социального фола, хотя формально не является маргиналом — работает в театре, играет на сцене, не простаивает и пр. Тем не менее, персонаж страдает оттого, что не может реализовать себя: это обстоятельство, — нерелизованность по каким бы то ни было причинам, ошибочное место в жизни, экзистенциальная пустота, непонимание своего предназначения — становится главным двигателем многих героев Першина. Логичный итог развития этих персонажей — телесериал «Звоните ДиКаприо!». В «Проклятии» появляются и такие характерные для стиля режиссера элементы, как употребление инвективной лексики, проявление персонажем нелогичных действий, дезориентация либо асоциальное поведение и пр. В этой короткометражке герой Трибунцева очевидно не понимает, что после произнесенного монолога собеседоваться далее нецелесообразно, бессмысленно и невозможно. Однако актер тем не менее бежит за гитарой с тем, чтобы спеть песни собственного сочинения, которые поет от имени кота Василия из детского спектакля на сцене своего тюза. Короткометражка приобрела громадную популярность в Ютубе, став вирусным видео[2].

Полнометражным дебютом в игровом кино Першина становится фильм Горько (2013), в титрах которого впервые появляется псевдоним Жора Крыжовников. Проект создавался как зрительское кино с вполне трафаретными персонажами и сюжетом: свадьба, знакомство родителей и собственно, торжество, окончившееся безобразно, как писали классики, «...и дело не обошлось без увечья». Жанровая основа фильма, конечно, — типичная трюковая комическая: много бессмысленных поступков персонажей, нелепых положений, потасовок и т. д. и т. п. Для разработки нарратива использовано клише — субъективная камера, весь фильм (большая часть) формально является смонтированной любительской съемкой, сделанной братом жениха. Визуальный стиль включает сопутствующие элементы «хоум видео»: ручная камера, тряска, ошибки в композиции кадра, эллипсисы. Последние — обычно называются «джамп-катами», — начиная с этого фильма, будут часто использоваться режиссером в качестве нарративных лакун, позволяющих управлять логикой развития фильма (акцентировать нужные сцены, устранять ненужные длинноты и пр.). «Горько» начинается с предсвадебного интервью молодоженов и приблизительно до середины фильма рассказ молодых перебивается позже «отснятым» материалом: подготовка к торжеству.

В сравнении с дальнейшими работами режиссера («Самый лучший день» или «Елки новые»), заметно стилевое влияние фильмов, уже хорошо известных российскому зрителю («Облако-рай» Н. Досталя, «Свадьба» П. Лунгина). Как и в фильме Лунгина, использована модель свадьбы-карнавала, которая позволяет ввести в сюжетную линию массу гротескных деталей, комических элементов и пр. Например, если в «Свадьбе» отец жениха составляет будущее меню праздничного стола в недрах совдеповской столовой, то Борис Иванович, отец невесты в «Горько»? посещает не менее специфические локации. Вместе с женой, «дочей», будущим зятем и его родителями он отправляется в городской ломбард. Здесь не менее колоритный продавец — Сергеич, однополчанин Бориса Ивановича, переживший и пожар заведения, и утюг, поставленный на живот твердой рукой рэкетира в 90-е. Выбор платья происходит аналогично: в ателье, открытом в бывшем гараже, хозяйка которого, разумеется, всем обязана Борису Ивановичу и его связям в местной администрации.

В отличие от «Свадьбы» в «Горько» более подробно показана предсвадебная лихорадка, различные социальные игровые ритуалы — выкуп невесты, игры на свадебном банкете. Любопытно, что при временном разрыве между картинами в 13 лет бóльшая детализация именно самого свадебного торжества говорит об изменениях социокультурного контекста: возросший материальный достаток целевой аудитории, гораздо более формализованные социальные ритуалы (хорошо знакомый всем набор игр и конкурсов). Основной, пусть и формальный, конфликт «Горько» — столкновение укладов, стилей жизни поколения родителей и детей, здесь нет слишком утрированной реальности, как в «Свадьбе», поэтому и критика стиля, превращается в критику ценностных оснований современной России.

Трансформировался и такой специфический культурный маркер как криминальный элемент. В «Свадьбе» это Бородин, —

[2] Проклятие URL: https://youtu.be/4XqwA8WxEn8

фигура явного коррупционера, облеченного властью, у него в рабском услужении находится местная милиция. В «Горько» характер связей гораздо более реалистичный, сложный и завуалированный. Это безусловно, новый вид коррупционера: Борис Иванович, бывший силовик, работающий в городской администрации, но отнюдь не определяющий ее политику. Он явно интегрирован в весьма стройную систему, является лишь ее частью, плывет по течению и успешен потому, что четко выполняет неписаные правила игры.

Изменились в сравнении с лунгинской «Свадьбой» социальные функции главных героев. Наташа — офисный планктон, работает в газовой компании, очевидно по протекторату отца, в службе протокола, то есть организует мероприятия. Рома — корреспондент местной газеты. Усиливает социальное неравенство персонажей подробно показанный быт семей молодоженов: особняк семьи Наташи и домишко у моря родителей Ромы. В отличие от «Свадьбы» в качестве места действия выбрана не столько экстремальная периферия: вместо шахтерского городка события «Горько» происходят на черноморском курорте.

Мотив отсутствия своего места в жизни в данном фильме разрабатывается на нескольких уровнях. Прежде всего, Наташа и Егор фактически только в ходе свадьбы соотносят де-факто свои представления о жизни, о ценностях с реальностью. Для этой переоценки в фильме потребовалась особая коллизия: старосветско-совдеповская свадебная церемония, предложенная отцом невесты, не устраивает юных любовников, и они принимают решение: играть параллельно вторую церемонию, соответствующую их представлениям об идеальном. Воспользовавшись алкогольным апогеем «отцовской» свадьбы, жених и невеста отправляются на свою церемонию, сделанную в модном европейском стиле. Момент переоценки всего мероприятия Юлия Александрова четко отыгрывает в сцене, где выясняется, что ее начальник превратил свадебную церемонию в аттракцион VIP вечеринки, а Наташа и Рома становятся невольными аниматорами. Эпизод становится еще более гротескным в фильме с прибытием многочисленных родственников главных героев на вечеринку «випов» с последующей дракой, беспробудным пьянством, всеобщей вакханалией и примирением при непосредственном участии местного ОМОН.

«Горько 2» (2014) сюжетно продолжает «Горько». Главным двигателем здесь становится «конфликт отцов» — в буквальном и символическом смысле. Борис Иванович берет и не отдает деньги у Витьки Каравая, однополчанина и биологического отца Наташи. Отчим в течение всего фильма вынужден скрываться, притворившись покойником. Очевидно, что вся коллизия с ложным покойником, которого носят в гробу с места на место, родственниками с обеих сторон, противостояние Бориса Ивановича и Витьки, — выстроена как инвариант карнавального зрелища, с явными фольклорными аллюзиями. В этом фильме социальная критика представлена менее остро, чем в первой части. Одно из обстоятельств — прежние персонажи-маски, которые в «Горько» фактически продемонстрировали весь сатирический потенциал. При этом фигура Витьки — совершенно схематична и явно нужна лишь для того, чтобы показать падение и возрождение Бориса Ивановича. В известной степени «Горько 2» стал поворотным пунктом в стилистике Першина, связанной с критической оценкой социальной, городской в основном культуры, ритуалы и ценности которой (несмотря на карамельный хэппи-энд) свидетельствуют об упадке культуры и нравственности в самой стране в целом.

В фильме «Самый лучший день» (2015) заметно явное смещение авторского фокуса с сатирико-критической составляющей к работе с формальными жанровыми характеристиками, мелодраматизму и поискам, вероятно, универсального формата зрительского фильма. Например, начиная с этой киноленты, возникает тема национального единства, гражданской нации, когда россиянами считают себя любые этнические группы, диаспоры на территории России.

Формальная фабула фильма разворачивается в условном пространстве одноэтажной отечественной периферии: придорожного кафе, АЗС (автозаправочная станция) и мини-маркета при ней, особняка поп-дивы и полей-лесов средней России. Главные герои — инспектор ДПС Петя Васютин (актер Дмитрий Нагиев), сын трактирщицы Любови, и Оля (актриса Юлия Александрова), дочка директора мини-маркета Татьяны, — влюблены, относительно молоды и хотят сочетаться законным браком. Конфликт, также вполне формальный, — случайная связь: инспектор на большой дороге штрафует поп-звезду Алину, обладательницу большого черного внедорожника и громадного особняка-дачи и пр. Подобный актантный треугольник традиционен для огромного диапазона жанров, в том числе музыкальных фильмов. Выбранная Першиным условность формы — сюжетных линий, персонажей, положений, художественного пространства и т. д., позволяет ввести в фильм ряд вокально-танцевальных номеров. Вставные музыкальные эпизоды связываются с основными коллизиями и позволяют решить постановщику — довольно изящно — деликатную задачу: заместить критический, сатирический, мизантропический аспект предыдущих работ зрелищным формальным решением (музыкально-танцевальный фильм) и комедийно-мелодраматической основой, важной для зрительского кино. Наиболее яркие аттракционы — эпизод срыва и запоя Пети Васютина в особняке и кадр-эпизод (трэвеллинг) с участием Оли, декламирующей песню «I Will Survive» Глории Гейнор (Gloria Gaynor). Оба эпизода сняты и смонтированы в клиповой стилистике. Основной монтажный прием в эпизоде запоя — традиционные для Першина эллипсисы, при этом линия поведения в кадре Пети — это набор штампов (разрушений, неадекватных действий, которые совершают Алина и Петя на даче). Стрельба из табельного оружия, пение в микрофон караоке посреди березовой рощи, апофеоз — поединок на джедайских световых мечах (компьютерная графика), Петя даже разрубает надвое чугунный кованный богато-дорогой мангал. Общая линия клипа построена на параллельном монтаже вакханалии, разразившейся за высоким забором дачи поп-дивы, и метаний Юли, пытающейся в этот самое время найти возлюбленного, между закусочной и АЗС.

Эпизод с исполнением песни «I Will Survive» в постановочном отношении достаточно сложен, однако стилистика этого эпизода, как и предыдущего, создана за счет ряду штампов-аллюзий, в данном случае из клипов или аналогично снятых сцен из жанровых фильмов. В кадре актриса Александрова декламирует песню на утрированном ломанном английском. Она проходит сквозь горящий дом, внутри девушку подхватывает на руки и выносит пожарный, не прерываясь и не останавливаясь, героиня пересаживается в автобус, где вместе с ней поют пассажиры и т. д.

Отдельные танцевальные номера совершенно фантасмогоричны и граничат с эпатажем, например танцующие тверк (популярный молодежный танец ягодиц) на автозаправке работницы мини-маркета или эпизод с певицей Алиной в

окружении толпы полуобнаженных поклонников мужского пола, несущих ее на руках.

Интересен сточки зрения идеологической составляющей финальный массовый танец с вокалом на мотив песни «Родная» Виктора Резникова. Музыкальная композиция также жестко формализована: минорный лад изменен в мажорный; исполняются только первые два стиха припева: «Спасибо за день, спасибо за ночь / Спасибо за сына и за дочь». Массовое действо разворачивается прямо на площадке АЗС, разумеется, в предновогоднюю пору. В танце помимо местных жителей появляются представители национальных меньшинств, вроде таджика Касима, перевезшего в российскую периферию многочисленное семейство. Стилистически массовое представление на АЗС по пластике танцоров и пр. более всего напоминает традиционный танец из индийской мелодрамы.

Фильм «Елки новые» (2017), последний на момент написания статьи полнометражный проект Першина, выступившего также в качестве креативного продюсера (сорежиссеры — Алексей Казаков, Антон Богданов, Михаил Шулетьев, Юлия Гулян, Дмитрий Литвиненко, Егор Чичканов, Иван Петухов, Артур Пинхасов), в силу особенностей темы (сочельник, Новый год со всеми вытекающими) и тематической специфики (фильм для показа в Новогодние праздники) обладает еще большей условностью. Картина состоит из нескольких новелл, действие которых носит федеральный характер, охватывает несколько городов по всей России: Санкт-Петербург, Новосибирск, Нижний Новгород, Тюмень, Хабаровск. Сюжеты новелл условны и объединены общей темой: встретить Новый год в кругу истинно близких людей — от возлюбленных до приемных родителей.

Особый интерес в плане национального своеобразия представляет новелла о Марине, беременной актрисе тюза. Порвав с отцом ребенка, также актером, она «снегурит» по адресам, взяв в качестве деда Мороза, за неимением лучшего, маляра-таджика. В канун Нового года она помогает соединиться еще одной паре: беременной студентке Марине и студенту Саше. В кульминация этой истории — вполне в духе Першина — студента с цветами таджик поднимает в ковше экскаватора, стоящего под окнами роддома, где в одной из палат рожает его возлюбленная.

Частый для вселенной Першина мизантропический мотив истинно русского: грубого, в меру сметливого провинциала, готового, в зависимости от предлагаемых обстоятельств, впасть в нечеловеческое состояние. Он появляется и в «Елки новые». Мама первокурсника Андрея приводит в дом «нового» папу, — Юрий Семенович Внуков (в исполнении Дмитрия Нагиева), истинно русский, соль земли, у которого личность, гражданственность и пр. сформировала служба в рядах советской армии. Нагиев практически детально повторяет образ физрука из знаменитого одноименного сериала ТНТ, где он сыграл главную роль. Вполне естественно, что в качестве отчима и потенциального хозяина в доме Внуков решает сделать из студента человека по своему подобию. Далее следует набор аттракционов, наподобие похода в зимний ночной лес, потери ориентации на местности, взаимной ненависти, ухода Юрия Семеновича под лед, чудесного спасения и примирения с пасынком.

В этом фильме «Елки новые» в отличие от «Самый лучший день» отсутствуют музыкальные или танцевальные номера, однако гораздо более скупая форма компенсируется отдельными острохарактерными персонажами и комическими положениями.

Стиль Алексея Першина / Жоры Крыжовникова за неполные десять лет карьеры в кино претерпел значительные изменения. Тотальную критику российского общества и в конечном счете, духовной культуры страны режиссер осуществляет, используя стратегии критического дискурса широко распространенного в отечественной литературной традиции. Как в драматическом наследии Островского, так и у Салтыкова-Щедрина, Гоголя и других авторов сформировался, активно используемый в фильмах Першина хронотоп: периферийный/уездный город; темнота (практически темное царство), переходящая порой в дикость, местных жителей; коррумпированность местной администрации, при совершенно формальной, шаблонной сюжетной канве и т. д.

Однако в наибольшей мере критика Першина направлена на общество, его нравы, выражающие, прежде всего, девальвацию ценностных оснований. Именно этим объясняются условность главных героев-масок в фильмах «Горько», «Горько 2», «Самый лучший день» и сериале «Звоните ДиКаприо!». Последующее замещение остро социально-критического аспекта стиля формально-зрелищным ведет к возможно вынужденному экспериментированию с отдельными жанрами — музыкальный фильм («Самый лучший день»), а также поиску универсальных нарративных моделей для жанрового кино («Самый лучший день», «Елки новые»). Вместе с тем, остро социальная критика, прежде всего самой России, — образа жизни, нигилизма, нивелирования ценностей, дегуманизации, нравственной деградации среднего класса (формальной основы современного общества) и в целом угасания российской духовной культуры — продолжает реализовываться Першиным в телевизионном сегменте, в частности, на медиаплатформах (ТНТ-Premiere) [подробнее см. 2, с. 16-18]. Последнее обстоятельство принципиально, поскольку медиасервисы формально не имеют федеральной частоты, распространяются только в сети, а стало быть, менее подвержены давлению контролирующих структур со стороны политического истеблишмента современной России.

## Литература

1. Адорно Т. Что значит «проработка прошлого» // Неприкосновенный запас. 2005. № 2/3. С. 36–45 [электронный ресурс]. [Журнальный зал» — литературный интернет-проект. — Горький Медиа. Сетевое издание «Горький»]. — URL: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/chto-znachit-prorabotka-proshlogo.html

2. Казючиц М. Ф. К вопросу об авторском дискурсе в современных игровых телесериалах России // Телекинет. 2019. №2(3). С. 16-18. — URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp_.14-22.pdf

3. Eyerman R. The Cultural Sociology of Political Assassination: From MLK and RFK to Fortuyn and Van Gogh. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2011. 191 с.

4. Meek A. Trauma and Media Theories, Histories, and Images. New York: Routledge, 2010. 224 с.

## References

1. Adorno T. Chto znachit «prorabotka proshlogo» [What does “working through the past” mean?] // Neprikosnovennyj zapas. 2005. № 2/3. C. 36-45 [elektronnyj resurs]. [Zhurnal’nyj zal» — literaturnyj internet-proekt. — Gor’kij Media. Setevoe izdanie «Gor’kij»]. — URL: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/chto-znachit-prorabotka-proshlogo.html
2. Kaziuchits M. F. K voprosu ob avtorskom diskurse v sovremennyh igrovyh teleserialah Rossii [On the issue of author’s discourse in modern game TV series in Russia] // Telekinet. 2019. №2(3). S. 16-18. — URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp_.14-22.pdf
3. Eyerman R. The Cultural Sociology of Political Assassination: From MLK and RFK to Fortuyn and Van Gogh. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2011. 191 c.
4. Meek A. Trauma and Media Theories, Histories, and Images. New York: Routledge, 2010. 224 c.