

Контролер у входа в зал Коды лояльности как основа кино эпохи путинизма

Искусство — зеркало власти, так было в СССР, так и в постсоветской России; чем сильнее контроль над творчеством, тем ярче проступают черты кураторов. Попытки контролировать театр или, например, поп-музыку (гонения на рэп-исполнителей в 2018 году) время от времени у нас случаются, но это, конечно, невозможно сравнить с контролем над кино и телевидением за последние 20 лет.

Можно, конечно, для простоты назвать российское кино и сериалы «новым соцреализмом» (в основе которого, как известно, лежит отсутствие конфликтности, борьба хорошего с лучшим, нескончаемое пережевывание одних и тех же тем — при игнорировании действительно важных событий и героев). Но сравнения с советским набили оскомину и требуют как минимум уточнения: с какой именно эпохой сравнивать? Даже при тотальном идеологическом контроле в годы оттепели или застоя кино было «разное», что признают сегодня критики; как только исчезла угроза прямого физического уничтожения, в СССР всегда находились творцы, которые стремились представить собственную программу, даже сквозь сито контроля умудряясь сказать что-то другое, свое. А вот про «сталинское кино» невозможно сказать, что оно было «разным». Оно могло различаться по стилистике, по степени талантливости создателя; но нельзя представить, что оно могло быть разным по смыслам, по набору идей. Невозможно сказать, что сталинское кино было о чем-то «своем». Оно все было об одном; независимо от жанра оно в итоге было тотальным панегириком советской власти.

Именно сталинское кино служит рамкой для понимания кино эпохи Путина; как и 80 лет назад, современное отечественное кино тотально, гомологично, герметично. Оно в итоге всегда об одном (даже если тема максимально далека от политики). Кроме того, российское кино никогда не пересекает «двойных **сплошных**». Осуществляется ли негласное давление сверху или имеет место массовая самоцензура в художественной среде? Скорее второе. Тут можно говорить о своеобразном «чутье» продюсеров и режиссеров (раньше бы сказали — «пролетарское чутье»). Подкрепляет это

чутье система государственного финансирования кино (иногда до 40% общих затрат на фильм), которая страхует продюсеров от идеологических ошибок. То, что никакая идеология нигде официально не формулируется, заставляет их быть особенно бдительными.

Формально и сейчас выходит в прокат какой-нибудь десяток в год скандальных или авторских кинофильмов. Иногда власть даже поощряет некоторую скандализацию — как с «молодежным» или «остросоциальным» кино, в котором допускается бОльшая степень критичности. Но даже самое отвязное кино соблюдает негласные коды лояльности. Например, в «[Кислоте](#)» Александра Горчилина (2018) есть и сцены коллективного соития, и употребления веселящих препаратов, но автозак забирает молодых людей из ночного клуба, а не с какой-нибудь площади, как можно было бы предположить. Про «площадь» нельзя никому; ни один российский фильм не рискнет показать в кадре политические протесты. Это и есть «двойная сплошная», и все игроки на рынке правила игры строго соблюдают. Те, кто не соблюдает, всегда на виду: свой фильм «Праздник» (2018) режиссер Алексей Красовский даже не пытался выпустить в прокат по причине его заведомой «непроходимости», а сразу выложил на [YouTube](#).

ПРО «ПЛОЩАДЬ» НЕЛЬЗЯ НИКОМУ; НИ ОДИН РОССИЙСКИЙ ФИЛЬМ НЕ РИСКНЕТ ПОКАЗАТЬ В КАДРЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРОТЕСТЫ

Коды лояльности в современном российском кино — это как транспондер в самолете, который заранее подает сигнал «я свой». Причем эти сигналы об идеологической лояльности, судя по всему, приходится делать все более прямолинейными. Заметим, что и сама нынешняя власть также управляет не с помощью идей, а с помощью сигналов: и в этом смысле кино и власть также гомогенны. С кодами лояльности, как ни странно, связана одна из главных проблем в российском кино и сериалах — их нелогичность, неконцептуальность и попросту бессмысленность. Почему так все многословно, почему не просто «рояли в кустах», а целые консерватории роялей? Почему сюжеты кажутся примитивными, надуманными, взятыми с потолка, вставными челюстями?.. Почему поступки героев лишены мотивации?.. Наконец, почему герои разговаривают как роботы, на бюрократическом волапюке?..

А все именно потому. Из-за необходимости демонстрировать в любом фильме лояльность действующей власти в той или иной форме. Иные герои и сцены могут показаться зрителю нелепыми и неубедительными, но продюсеру они нужны для своеобразного отчета, сигнала государству — «я свой». Иногда заметно, как фильм словно бы «спохватывается» на середине — и дальнейший сценарий перекраивается, вопреки всему предыдущему. Классический пример — «Метро» (2013), первый российский фильм-катастрофа. После аварии группа людей пытается спастись самостоятельно, они почти уже выбрались на поверхность, но вдруг чья-то рука (сценариста? режиссера? продюсера?) мигом обнуляет все предыдущие усилия, буквально обрушивая людей обратно в лужу. Зачем?.. В российском кино до недавнего времени соблюдалось важное негласное правило, тот самый код лояльности: герои ни в коем случае не могут спастись сами — только с помощью государства (в лице каких-нибудь спасателей). В итоге кино и телевидение выражают сегодня не собственные идеи и смыслы, а являются символическим выражением идей самой власти. И даже больше — выражением ее коллективного бессознательного. Кремль не формулирует каких-то идей напрямую, но их можно распознать, если внимательно присмотреться к машине кино, выражаясь языком Делеза. Чтобы эти коды научиться замечать, нужно, конечно, смотреть российское кино и сериалы — причем чем это кино хуже, тем коды заметнее.

ТОТ САМЫЙ КОД ЛОЯЛЬНОСТИ: ГЕРОИ НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ МОГУТ СПАСТИСЬ САМИ — ТОЛЬКО С ПОМОЩЬЮ ГОСУДАРСТВА

Что же это за коды? Попробуем их обобщить, каталогизировать, привести в систему. Что обязательно и чего ни в коем случае нельзя в российском кино?..

1. Пожалуй, главный код — внушение зрителю мысли о том, что власть в России есть абсолютная, неизменная, неотменимая, неподвластная человеку сущность. В известном смысле — даже иррациональная. Верховная власть (цари, генсеки) в российском кино является ядром, вокруг которого строится любой сюжет. Главным образом это касается, конечно, советской власти, и в первую очередь сталинской эпохи. От режиссера сегодня требуется умение рассказывать о «перегибах», о репрессиях так, чтобы у зрителя в итоге возникало восхищение «величием эпохи». Это и есть особый

дар современного режиссера: умение превращать даже антисталинское произведение в патриотическое. Даже сериалы «Дети Арбата» или «В круге первом» умудряются внушать именно чувство уважения «к ужасной, но великой эпохе». Недавно закончились съемки фильма «Один день Ивана Денисовича». По **словам** режиссера Глеба Панфилова, там будет не только про лагерную жизнь героя, но и о том, как он воевал и попал в плен. Эта «дописанная история солдата Ивана Шухова», как нетрудно догадаться, призвана оттенить, «размыть» в кадре ужас ГУЛАГа. О жестокости режима сегодня в историческом кино можно говорить — о пытках, палачах, о страданиях; власть может вызывать ужас, страх, даже отвращение, — но никогда нельзя над нею смеяться. Это самый страшный грех. Именно поэтому в российский прокат не вышел невинный, в общем-то, фильм «Смерть Сталина» Армандо Ианнуччи.

2. В роли онтологического зла в фильмах теперь выступает обобщенный «Запад», который «всегда» хотел погубить Россию (в исторических сериалах внушается мысль, что противостояние «Россия — Запад» есть нечто фундаментально данное, в силу самой природы вещей). Единственное историческое время, когда Россия «дала слабинку», — это 90-е, и проклинать их по поводу и без также является в своем роде ритуалом российского кино. Все беды оттуда, все худшее случилось тогда. Эпоха 80-х на экране, наоборот, является уникальной фигурой умолчания: и фильм «Ледокол» Николая Хомерики (2016), и сериал «Березка» (2018), посвященные тому времени, умудряются ни словом не обмолвиться ни о Горбачеве, ни о перестройке. Это табу, за редкими исключениями. О 80-х принято говорить максимально абстрактно, на языке стихии: все было нормально, но потом подул ветер, пошел ливень — и все как-то в одночасье рухнуло, расстроилось. Главная тайна постсоветского кино и сериалов — ни в коем случае нельзя говорить о том, что перестройка ключевым образом изменила страну и мир. Поэтому эпоха Горбачева на экране как бы «не существует», она в лучшем случае сливается в нечто неразличимо-единое с 90-ми, мутное и серое. Поэтому таким шоком было появление Горбачева в американском сериале «Чернобыль» (НВО); судя по трейлеру, теперь образ Горбачева **появится** и в отечественном одноименном сериале, но, вероятно, только из необходимости «дать ответ» американцам.

3. Сама идея частной собственности также является табу в российском кино и сериалах. В итоге за 20 лет кино умудрилось сохранить втайне от

большинства зрителей, что в России наступил капитализм. Российский фильм вообще, как правило, антисовременен и антиуниверсален, по набору идей крайне архаичен. Главное зло аккумулировано чаще всего в фигуре олигарха, банкира, бизнесмена, обладающего сразу всеми отрицательными чертами — он жаден, завистлив и глуп. Богатый человек на экране вообще лишен человеческих черт, окарикатурен до уровня журнала «Крокодил»; в лучшем случае похож на фарцовщика из советского сериала «Следствие ведут знатоки». Обычно где-то рядом в роли сознательных или невольных помощников зла обретается богема. Отрицательного персонажа легко определить заранее в любом сериале или фильме — в зависимости от того, к какой социальной группе он относится. Хипстер, интеллигент, представитель творческой среды, как правило, бездельник, мот или безвольный человек. В молодежном кино в последнее время внушается мысль о коллективной вине родителей нынешних двадцатилетних: те, чья молодость пришлась на эпоху 90-х, недодали детям тепла, внимания, сделали заложниками своих фобий и бизнес-планов. Наконец, достается и представителям бывших «братских республик»: особенно наше кино любит в качестве злодеев использовать образ условного «эстонца»: он обыкновенно или шпион, или вредитель.

4. О какой бы эпохе ни шла речь — представители силовых структур или спецслужб играют в кино главную, ключевую роль. Большинство фильмов и сериалов в принципе посвящено их работе; среди них встречаются, конечно, и плохие, и противоречивые натуры, но в любом случае без них планета не вертится, все зависит от них. Любое важное историческое явление трактуется как результат борьбы спецслужб, в которой все остальные являются лишь невольными винтиками. Без обязательного комплимента спецслужбам, кажется, уже вообще не обходится сегодня ни одно кино. Это касается и самого патристического, и самого невинного, комедийного фильма.

ЛЮБОЕ ВАЖНОЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ ТРАКТУЕТСЯ КАК РЕЗУЛЬТАТ БОРЬБЫ СПЕЦСЛУЖБ, В КОТОРОЙ ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ЯВЛЯЮТСЯ ЛИШЬ НЕВОЛЬНЫМИ ВИНТИКАМИ

5. В то же время невозможно представить сегодня российский фильм о том, как общество способно что-то сделать само. В новейшем кино еще и настойчиво внушается мысль о принципиальном бессилии общества: «сами

вы ничего не можете, вы только все испортите». Пример — социальный триллер **«Отрыв»**(2018) — о том, как застрявшие в вагончике фуникулера туристы вместо того, чтобы сообща спасаться, передрались между собой и почти все погибли. Когда-то в кино внушалась мысль, что спасти всех может только государство; теперь внушается мысль о том, что вообще «все бессмысленно», никому вы не нужны, вам никто не поможет.

6. Российский сериал или фильм, даже опираясь на реальное событие или героя, патологически боится рассказать сколько-нибудь правдивую историю. Правда, по словам продюсеров, кажется им «скучной» с художественной точки зрения — но на самом деле, конечно, попросту идеологически опасной. Четыре громких сериала на Первом канале («Мосгаз», «Палач», «Паук» и «Шакал», 2012–2016) созданы по мотивам громких преступлений советского времени: первый серийный убийца, ограбление Госбанка Армянской ССР, история «Тоньки-пулеметчицы»... Однако все сериалы вместо реальной истории предлагают вольную фантазию — не просто по мотивам, а как бы «поверх реальности». Наполненную выдуманными, но идеологически удобными штампами; при этом еще и более кровавую, чем в реальности (бессмысленно кровавую; убийство является в российском сериале банальным двигателем сюжета). Точно такой же эффект возникает после сериала «Кровавая барыня» (телеканал «Россия», 2017) — по мотивам истории помещицы Салтычихи. В итоге исторические сериалы невольно эстетизируют насилие, превращая трагедию в кровавую буффонаду и мажор.

7. Патриотические фильмы сегодня также неконтролируемо принимают форму эстетического восхищения насилием и смертью как таковой. Это в известном смысле новый этап российского кино. Единственная мысль, которую внушает сегодня патриотика: лучшее, что ты можешь сделать для государства — отдать за него жизнь. Для мирного времени эта идея выглядит, мягко говоря, пугающе. Насилие в кино уже вырывается из-под контроля, становится самодостаточным и смыслообразующим. В этом проявляется, вероятно, самая странная тенденция в российском кино последнего времени — влечение к смерти, по Фрейдю, что приводит к общему обесмысливанию, даже вопреки идеологическим установкам.

8. «Любовная история» в российском кино сегодня выполняет массу функций. Она отвечает за душевность (привлекая, как считается, женскую

аудиторию); увеличивает хронометраж (за счет нелепых любовей повествование раздувается до нужных телевидению 8–16 серий). Любовь должна очеловечивать самые ужасные периоды истории, а также компенсировать любые режиссерские и сценарные неувязки. В сущности, любовь на российском экране — это такая грандиозная операция прикрытия. Она превратилась в грандиозный штамп и играет сегодня роль затемнения, запутывания смысла, роль сюжетного костыля. Словом, любовь на экране — это что угодно, но только не про любовь.

ЛЮБОВЬ ПРЕВРАТИЛАСЬ В ГРАНДИОЗНЫЙ ШТАМП, И ИГРАЕТ СЕГОДНЯ РОЛЬ ЗАТЕМНЕНИЯ, ЗАПУТЫВАНИЯ СМЫСЛА, РОЛЬ СЮЖЕТНОГО КОСТЫЛЯ

Все, что в итоге останется от этих 20 лет в кино, — не сюжеты и не герои (они вторичны и банальны, по большому счету), а именно эти коды лояльности; это история о том, как огромная машина кино превратилась в индустрию угодливости. Художественный итог этих лет плачевен, но в известном смысле объективен; примерно теми же словами можно было описать и многие другие процессы, происходившие в обществе в эти 20 лет.

The Insider, 14.08.2019