



ИЛЬЯ ГЕРАСИМОВ

НУЛЕВЫЕ /

СТЕПЕНЬ /

ПИСЬМА /

Илья Герасимов
Нулевые. Степень. Письма

«Новое издательство»

2009

Герасимов И.

Нулевые. Степень. Письма / И. Герасимов — «Новое издательство», 2009

В сборник «Нулевые. Степень. Письма» вошли эссе российского историка Ильи Герасимова 1999–2009 годов. Их большая часть была написана для специализированного российско-американского исторического журнала *Ab Imperio* как маргиналии на полях узкопрофессиональных дебатов, проецирующие их проблематику и методологию на актуальные культурные явления российской жизни: фильмы, книги, резонансные выступления. Стержневой темой статей, написанных по самым разным поводам, оказываются размышления о судьбе западного проекта в современной России. В центре книги – кризис западной парадигмы перестроечных времен, тупиковость альтернативных холистских проектов и размышления о новом «западничестве для XXI века».

© Герасимов И., 2009

© Новое издательство, 2009

Содержание

Предисловие	5
«Прогулки фраеров», или Как я публиковал Борхеса	7
Российская империя Никиты Михалкова	13
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Илья Герасимов

Нулевые. Степень. Письма

Посвящается А.М. и В.Г., которые должны были написать на эти темы вместо меня

Предисловие

Смешно интересоваться мнением историка о современной ситуации: ведь это человек, которому для того, чтобы понять, что же, собственно, произошло, нужна как минимум пара десятилетий. Не станет профессиональный историк искать и прямые аналогии между событиями прошлого и сегодняшним днем, наряжая своих современников в маски исторических героев: прошлое всегда уникально и неповторимо, и нет большей пошлости, чем с серьезным видом перетолковывать его в духе ленты последних новостей. И все же взгляд историка на современное общество может представлять интерес. Не на сами события, продуктивным анализом которых должны заниматься люди иной специализации, а на их отзвук в документах эпохи – книгах, фильмах, статьях.

Действительно, для историка, постоянно занимающегося деконструкцией письменных источников, нет особой разницы, когда именно эти источники были созданы – в принципе, каждый раз приходится применять стандартные процедуры контекстуализации, идентификации, интерпретации. Пожалуй, в качестве толкователя источников у историка есть даже важные преимущества: в отличие от филологов, анализируя скрытые смыслы текста, историк рассматривает документ не как феномен *an sich* и *für sich*, самодостаточную смысловую монаду-шараду, а как элемент большой мозаики-пазла, представляющего общество в целом. Кроме того, в отличие от социолога или политолога историк работает с людьми, а не статистическими агрегациями: он понимает, что человеческий документ – не нейтральный медиум транслирования информации, а сложный смыслопорождающий механизм.

Историк знает, как далеко может уйти текст от первоначального замысла создателя, как неожиданно он может прочитаться в определенном контексте, какие непредвиденные смыслы может выдать при внимательном и грамотном анализе.

Публикуемые в этой книжке эссе были написаны в нулевые годы по разным поводам – мне казалось, что я становлюсь свидетелем появления нового «источника» для будущего историка. Как же можно было пройти мимо такой возможности – попытаться первым проанализировать «нулевую степень письма» (Р. Барт) еще не сформировавшегося исторического источника! Оглядываясь на эти статьи сегодня, я воспринимаю их и как письма к самому себе, как попытку сформулировать собственную жизненную позицию по отношению к происходящему: я получил докторскую степень в 1999 году, и все, что писал с тех пор в 2000-х, было свободно от оглядки на формальное подтверждение моего академического статуса. Важнее было то, насколько мои профессиональные навыки помогали мне в анализе интересовавших меня событий и явлений.

Эти мои опыты могут представлять интерес для современного читателя еще и потому, что последнее десятилетие было отмечено неким дискурсивным вакуумом, идеологической и концептуальной дезориентацией общества. Невозможно было понять, где кончается либерал и начинается фээсбэшник, как провести грань между коммунистом и нацистом, есть ли хоть какое-то соответствие между риторикой и социальной реальностью. Только в последнее время, очень медленно, начинает выкристаллизовываться некое осмысление прожитого нами десяти-

летия. Я надеюсь, что этот сборник окажется моим скромным вкладом в процесс возвращения смысла в российское общественное сознание.

«Прогулки фраеров», или Как я публиковал Борхеса

Когда-то, лет пять назад, мне хотелось написать критическую статью по поводу всеобщего увлечения французским постструктурализмом, подчеркнув одну существенную его черту. Я собирался перечислить основные замечания историков на «Историю безумия в классическую эпоху» Мишеля Фуко, которые в лучшем случае оставляют за этой книжкой статус поэтической метафоры; противопоставить навязчивому кошмару раннего Барта, с его убежденностью в невозможности индивидуального письма из-за диктата «языка», творчество косноязычного Ф.М. Достоевского, чтобы прийти к выводу: постмодернизм как ремесло – удел дилетантов. Люди, которые слишком хорошо знают о трудностях ремесла художника или ученого, но не обладают искрой Божьей для первого или профессиональной подготовкой для второго, могут с легкостью принять релятивизм постмодерна как оправдание своей творческой фрустрации.

Постмодернисты стремятся окончательно затупить «лезвие Оккама», создавая новые сущности, метафоры и симулякры без крайней нужды, предпочитая обойти проблему, переформулировав ее на новоязе очередной «деконструирующей» системы. Этим самым они снимают с себя ответственность за возможную ошибочность интерпретации, повторяя вслед за художниками-абстракционистами: «Я так вижу...» И вправду, что можно доказать, противопоставляя остроумной схеме Фуко некие исторические «факты», которые неизвестно кто и неизвестно еще с какой целью «навязал» обществу, прикрываясь авторитетом науки? И что можно ответить Фуко или Барту, если вы не Иосиф Бродский и не чувствуете внутренней убежденности в элементарной творческой неполноценности критика?

Лучшую пародию на постструктурализм все равно создали сами же французы, причем давным-давно: я имею в виду замечательный фильм «Высокий блондин в желтом ботинке» с Пьером Ришаром. Это просто учебное пособие по семиотике М. Фуко! Берется определенная «эпистема», проецируется на случайный, но кажущийся подходящим объект, при этом старательно игнорируется всяческий «контекст», который может разрушить изначальную гипотезу (для американских последователей Фуко «контекст» вообще бранное слово). Объект деконструируется, деконструируется, все вроде бы сходится – но в итоге исследователь оказывается в дураках... (К слову, «Возвращение Высокого блондина» посвящено второму интеллектуальному хиту 70-х: психоанализу Фрейда – Лакана.)

...Ту статью я так и не написал. В конце концов, что мне Гекуба и безуспешные литературные опыты Фуко и Барта? Другое дело – разгорающийся роман российской интеллигенции с постмодерном. Интеллектуальная собранность и ответственность никогда не были особенно характерны для интеллигенции, а мода на постмодерн обещает и вовсе освободить нас от презренных оков деспотического рацио.¹ Мне кажется, что в проекте постмодерна российская интеллигенция нашла уникальную возможность в очередной раз увернуться от тяжелой необходимости взять на себя ответственность за собственную интеллектуальную деятельность ради сохранения дорогого сердцу интеллигента дилетантизма.

Помните шуточное стихотворение Булата Окуджавы, в котором он обыгрывает название своего романа «Путешествия дилетантов», основываясь на определении «фраер – на жаргоне интеллигентный человек» (то есть дилетант):

Когда в прекрасный день разнощица даров
Вошла в мой тесный двор, бродя дворами,
Я мог бы написать, себя переборов,

¹ Здесь и далее я говорю о постмодерне как общем стиле мышления, а не возможных достижениях отдельных художников.

«Прогулки маляров», «Прогулки поваров»...
Но по пути мне вышло с фрайерами.²

Характерно противопоставление «прозаических» профессий романтическим, хоть и «сниженным», фраерам. Интеллигент – не профессионал, в отличие от западного интеллектуала. Об этом написано предостаточно, и надо сказать, что пресловутые «профессионалы», которых ставят в пример бестолковым интеллигентам (по крайней мере российские авторы), во многом являются лишь дидактическим продуктом полемики. Никто ведь не хочет на самом деле, чтобы вслед за американскими интеллектуалами российские интеллигенты разбрелись по узкопрофессиональным гильдиям, бросив читать общегуманитарные «толстые журналы». Но со времен Петра Струве существует идеал нового интеллигента, который осознал необходимость личной «годности» и ответственности за производимую интеллектуальную экспертизу. Будь то литературная критика, история или социальная теория.

Проект постмодерна в его популярном варианте противостоит идее всякой интеллектуальной ответственности; тщательная подготовка к анализу проблемы не имеет смысла, потому что реальный диалог с существующими исследовательскими традициями невозможен. По идее, любой человек, знакомый с азами «деконструкции», с базовой терминологией и с соответствующими эстетическими вкусами, может оценивать работу «традиционных» профессионалов и создавать артефакты, в свою очередь экспертизе этих профессионалов неподсудные. Эта перспектива выглядит куда соблазнительнее альтернативного пути: образования, интеллектуальной дисциплины, надежды приблизиться к истине и сознания того, что в наших силах лишь обозначить территорию, где ее нет...

Однако просто написать, что постмодерн, как мы его видим, – интеллектуальное надувательство и тупик, особенно в современных условиях России, – значит примитивно обозвать почтенный и вполне укоренившийся у нас институт. Так получилось, что я случайно оказался в самом центре современного постмодернистского литературоведческого процесса, и мое свидетельство «внутреннего наблюдателя» имеет, как раньше говорили, ценность исторического документа.

Все началось с того, что несколько лет назад я написал на двух страничках нечто, что мне показалось стилизацией в духе «Новых расследований» Х.Л. Борхеса. Идея была в том, что бедный А.С. Пушкин вовсе не был застрелен Дантесом. Презренный ловелас якобы промахнулся и этим поставил Пушкина в эстетически безвыходное положение: рассматривая дуэль в поэтике трагедии, он ожидал смерти обидчика или собственной гибели, по крайней мере – явного вмешательства Рока. Два промаха снижали трагедию едва ли не до уровня фарса, и тогда «творец судеб своих литературных героев решил исправить волю Творца и изменить по законам высокой трагедии исход дуэли, даже ценой отягощения своей души смертным грехом». По дороге домой А.С. стреляется в возке и просит секунданта объявить о его смертельном ранении на дуэли. Но недалекий Дантес не сразу догадывается воспользоваться обстоятельствами и укрепить свою славу бретера, слухи о самостреле доходят до государя и церковных властей, и только благодаря заступничеству графа А.Х. Бенкендорфа поэта похоронили не за церковной оградой, как самоубийцу. Но именно по этой причине похороны прошли без подобающей торжественности и публичности, тело было перевезено ночью, почти тайно, в Святогорский монастырь...

Сама идея мне казалась интересной, хотя после всего, что было написано о Пушкине за последние 30 лет, вряд ли особенно оригинальной. Чтобы она не растворилась с самого начала среди псевдохармсовских анекдотов, ей нужна была особая форма, и в качестве этой

² Орфография Б.Ш. Окуджавы.

формы я выбрал странные повествования Борхеса, в которых эрудиция тесно переплетается с выдумкой, факт и вымысел являются равноправными элементами «виртуальной реальности» книжного мира.

Следуя типичному борхесовскому канону, в качестве ядра истории я взял «документ» – малоизвестные записки «псевдо-Данзаса», которые, будто бы, Модзалевский датировал началом 1840-х годов, а авторство Роман Якобсон приписывал если уж не самому Данзасу, то осведомленному человеку из его ближайшего окружения. Вокруг документа я пустил размышления «Борхеса», как бы связанные и в то же время не связанные с центральным фрагментом. Добавив в «борхесовское» повествование имена Карла Юнга и Педро Энрикес Уреньи, я считал программу-минимум по мимикрии выполненной. На этом, втором, этапе создания культурного артефакта странная идея приобрела статус домашней литературной игры. Отстуканные на машинке странички я показал родным и нескольким знакомым, все посмеялись – и только. Идея не пропала, но никакого влияния приобрести не смогла, оставшись тем, чем и была по сути: формалистской конструкцией графоманского свойства. Дело было 1 апреля 1993 года.

Прошло два года. К тому времени я вполне освоил Word for Windows, а немногочисленные читатели моей первоапрельской шутки благополучно успели о ней позабыть. Я чуть отредактировал текст, сверстав его на компьютере в виде разворота журнала *Arbor Mundi*, в котором, по моему мнению, и должен был появиться мой псевдо-Борхес, будь он не псевдо, а подлинным. Я добавил рамочки и виньетки, подобрал шрифт и интерлиньяж, а главное, снабдил кратким вступлением публикатора. Мистификация, которая лежала в основе моего проекта (сюжет и авторство), подняла его еще на две ступени. Во-первых, ключевую роль сыграла технология, ведь именно ей обязан постмодерн тем, что вместо разоблачений досужего шарлатанства критики почтительно рассуждают об авангардном видении (в чем легко убедиться на лучших образцах в Гугенхайме, Музее современного искусства в Нью-Йорке или в Центре Помпиду). Благодаря лазерному принтеру и Word'у в моих руках оказался не доморощенный опус для домашнего употребления, а «ксерокопия» публикации в солидном журнале. Во-вторых, дописанное мною вступление публикатора осеняло текст авторитетом филологической науки, в результате чего первоначальная идея оказывалась под многогранной защитой: историю дуэли рассказывает псевдо-Данзас, которого публикует Борхес, которого раскопал публикатор, которого печатает *Arbor Mundi*. Фокус возможных сомнений переместился от замысла к исполнению, а это величайшее достижение постмодерна: художественная ответственность переносится от автора к технологии воплощения, а в наше время технология творит чудеса...

Меня больше не беспокоили возможные огрехи стиля или нестыковки сюжета: я был почти уверен, что никто на это не обратит внимания, коль скоро мое произведение приобрело статус «текста, опубликованного солидным изданием». Это был блеф, но я решил проверить могущество технологии. 1 апреля 1995 года (я честно оставлял людям возможность дезавуировать мои намерения на вполне формальном календарном основании) я представил «ксерокопию» своего псевдо-Борхеса избранной публике. Результат превзошел мои ожидания: на меня серьезно обиделась моя *очень* образованная знакомая, когда через несколько дней я открыл ей правду. Оказалось, что она уже успела рассказать об удивительной идее Борхеса кое-кому и теперь я поставил ее в дурацкое положение...

Я понял, что нежданно-негаданно смастерил «ловушку для интеллектуалов», но одно обстоятельство мешало мне признать эксперимент полностью удавшимся. Ведь, показывая распечатку на лазернике, я убеждал людей, что это фотокопия подлинной публикации, то есть эксплуатировал их доверие ко мне. Нужно было замкнуть круг, попытавшись на самом деле опубликовать мое произведение в соответствующем издании. Для этого я надеялся использовать в качестве козыря учебу в американской докторантуре: согласитесь, что получить неизвестное эссе Борхеса из Америки вовсе не то же самое, что получить его из Казани. Но как-то

мне все было некогда весной, а я твердо решил оставить жертвам моей мистификации ключ к разгадке, представив свой артефакт на 1 апреля.

За всякими срочными делами я надолго забыл о своем замысле и вспомнил о нем только минувшей весной, когда я вернулся-таки в Казань собирать материалы для диссертации. Жертву не пришлось долго искать: «тонкий журнал читающим по-русски» под названием «Пушкин» буквально напрашивался в качестве идеального объекта моего эксперимента. Высокомерная постмодернистская тусовка «Пушкина» не давала повода для угрызений совести «честного профессионала»: я не собирался обижать детей или обманывать бедных гуманитариев, для которых лазерный принтер – чудо XXI века и слово – свято. В конце концов, моя история была про Пушкина, а кто на нас с «Пушкиным» придет, тот...

Итак, 30 марта 1998 года я послал в редакцию «Пушкина» письмо, которое я тут приведу целиком, так как оно явилось кульминацией рассказываемой истории:

Уважаемый господин Павловский,

Ваш журнал кажется мне единственным и естественным прибежищем в сложившейся вокруг открытого мною документа ситуации. В ходе работы над докторской диссертацией в университете Ратгерс (Нью-Джерси, США) я неожиданно наткнулся на совершенно неизвестный текст Х.Л. Борхеса. Я перевел его и с кратким комментарием немедленно отправил в редакцию альманаха *Arbor Mundi* (по рекомендации Вяч. Вс. Иванова). В Москве этот материал приняли восторженно, он был взят в очередной (пятый) номер, и я даже получил копию (прилагаемую) гранок номера. Каково же было мое удивление, когда уже в Казани я открыл вышедший номер альманаха и не нашел в нем эссе Борхеса. Никакой информации о внезапной перемене в решении редакции официально я не получил, но неофициально мне передали, что материал мой «компрометирует А.С. Пушкина». Я надеюсь, что журнал, повторяющий, что Пушкин – это наше все, по-другому отнесется к неизвестному в России эссе Борхеса.

Я приношу свои извинения альманаху *Arbor Mundi* и Вяч. Вс. Иванову за поминание их всуе, но ведь я должен был оправдать технологический элемент своего артефакта, а снять трубку и спросить: «А знаете ли вы такого-то?» – дело минуты. Против меня играли и казанский адрес, и сомнительная идея, что в штате Нью-Джерси водятся неизвестные рукописи Борхеса. Любой профессиональный журналист первым делом связался бы со мной, чтобы затребовать оригинал «эссе» Борхеса, выяснить ситуацию с копирайтом и элементарно проверить мою персону. А это было бы для меня и вовсе худо, так как в последний момент, по настоянию жены, я подписал письмо псевдонимом Олег Процик. Она опасалась, что я скомпрометирую себя как профессионала-историка в том маловероятном случае, если меня все же опубликуют. Я же пошел на это еще и по эстетическим соображениям: мистификация должна пройти и последнюю, пятую ступень, представ как безликий артефакт, скрыв подлинное авторство. Сейчас я понимаю, что, поставив под письмом имя своего приятеля по докторантуре, я подсознательно выбрал самого «постмодернистского» человека в своем окружении, релятивистски относящегося ко всему, начиная от своего джендера и кончая эпистемологическими основаниями политологического анализа...

Ответ из журнала пришел почти месяц спустя, по электронной почте:

Уважаемый Олег Процик!

Спасибо Вам за письмо и перевод.

Текст Борхеса с Вашим кратким комментарием будет опубликован в 6-м номере журнала «Пушкин» (от 1 мая 1998 г.). В понедельник, 27 апреля,

мы получаем тираж. Практически сразу же отправим Вам почтой авторские экземпляры.

С уважением,
Глеб Павловский

Как говорится, «й-ес-с-с!».

Раскусили ли в редакции «Пушкина» мою мистификацию? Не знаю. Уверен только, что постмодернистской ловушки совершенно избежать там не смогли. Ведь проверить мой материал по телефону или электронной почте – значит проявить заинтересованность в его «истинности», а эта гносеологическая категория чужда подлинному постмодерну. Куда проще опубликовать сомнительный кусок между эссе М. Ямпольского и самого Г. Павловского. Увы, постмодерн размывает чувство юмора...

В заключение скажу, что завершившийся столь удачно эксперимент по изобретению «шедевра» постмодерна (я имею в виду, конечно же, Борхеса, а не себя) и приданию ему статуса факта культуры имел неожиданное продолжение. Расстроенность культурных связей в России помешала «триумфальному шествию» моего псевдо-Борхеса по стране, да и трудно уследить за возможной реакцией. Но у меня есть разворот главной газеты Казани «Республика Татарстан» от 6 июня 1998 года. В рубрике «Неизвестное об известном», в разделе «Сегодня – Пушкинский день», было перепечатано мое эссе из «Пушкина». Правда, газета отнеслась к этому предприятию творчески: ссылка на первоисточник опущена, и само эссе опубликовано «с некоторыми сокращениями», зато с портретом А.С. Пушкина работы Ю. Селиверстова.

Хотя меня и возмутили допущенные купюры (взялись редактировать самого Борхеса!), гордости моей не было предела. Еще бы, ведь оказался запущенным механизм культуры, мой псевдо-Борхес больше не домашняя литературная игра, не удел междусобойчика высоколобых интеллектуалов, он пошел в народ! Началась вторая фаза его бытования, которая должна в обратном порядке повторить все шаги предыдущей. На первом этапе пропал источник публикации – очень серьезный журнал «Пушкин». Действительно, если «неизвестное» эссе Борхеса – свершившийся факт, то никто не вправе узурпировать право на его публикацию. Я надеюсь, что на следующем этапе, при перепечатке в местной прессе из солидной «Республики Татарстан», исчезнет и имя публикатора – моего релятивистского друга Процика с-под Николаева. Хорхе Луис Борхес останется наедине со своим неизвестным детищем. А возможно, через несколько лет пески культуры поглотят и его имя, и дети будут узнавать от родителей, что бедного Александра Сергеевича хоронили ночью, потому что он дерзнул нарушить правила православной морали...

Страшно? Мне страшно, хотя постмодернистская культура выбрасывает на читательский рынок подобные «артефакты» ежедневно, ничуть не заботясь возможными последствиями. Я же сознаю свою ответственность за «вышедший из-под контроля» эксперимент и потому прошу: не судите строго. Кто-нибудь нас да вытащит из тупика интеллигентского дилетантизма. Пушкин, что ли?

P.S. И все-таки журнал «Пушкин» мне отомстил, за постмодернистами всегда остается последнее слово. Помните, в записке Г. Павловский обещает выслать мне авторские экземпляры 27 апреля? Прошло семь месяцев, я так ничего и не получил. Опять надули!

P.P.S. (2009): Как водится, старые пророчества в целом не сбываются: спустя 11 лет мы видим, что версия о самоубийстве Александра Сергеевича не получила широкого распространения, хотя отнюдь не забыта. В свое время в интернетной публицистике представители гей-комьюнити доказывали невиновность Дантеса (и нынешних гей-славян) перед русской культурой ссылками на моего псевдо-Борхеса, а директор отделения ИТАР-ТАСС в Риме Алексей Букалов посвятил целую главу в своей популярной книге рассказу о поисках записки Данзаса

в Ватикане.³ И все же есть что-то пугающее в старых предсказаниях, некое предвосхищение будущего, скрытое во второстепенных деталях, не понятое в свое время и самим прорицателем. Каким новым человеком предстал перед публикой Глеб Олегович Павловский после 2000 года – и какой неизгладимый отпечаток оставил на всем нашем обществе! Тут мы сталкиваемся с совершенно борхесовской – невыдуманной – шарадой: что же именно в той истории считать удачной мистификацией?

³ Букалов А.М. Пушкинская Италия: Записки журналиста / 2-е изд., расшир., доп. СПб.: Алетейя, 2007.

Российская империя Никиты Михалкова

Как-то июньским вечером 1999 года, вскоре после известного броска российских десантников из Боснии к Приштине, я шел по центральной пешеходной улице Казани. Проходя мимо уличного оркестрика, я стал свидетелем поразившей меня сценки. Из толпы слушателей вышел полушпанского-полустуденческого вида парень, сжимающий в руке наполовину опорожненную бутылку пива, и что-то зашептал музыкантам. «Не иначе, опять из „Титаника“ тему заказывает», – решил я и ошибся. Уличный оркестрик торжественно грянул... государственный гимн России, а молодая разношерстная публика устроила восторженную овацию, рискуя выронить и раскокать прижимаемые к телу пивные бутылки... Очевидно, наступил момент, когда свободные граждане Российской республики осознали необходимость сильной и блестящей верховной власти, или *summum imperium*. Вышедший вскоре на экраны новый фильм Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник» с его апологией Российской империи (бывшей или даже скорее будущей) нашел широкую и благодарную аудиторию.

...В середине 1940-х годов Г. Франкфорт убедительно продемонстрировал, что древние цивилизации, не разграничивая социум и природу, строили государство по модели своих представлений об устройстве Мироздания.⁴ Следуя этой логике, можно предположить, что одной из функций возникающих социальных и политических структур было освоение (во всех смыслах этого слова) окружающего мира. Первые империи возникали параллельно с первыми комплексными космогоническими системами, решая одновременно политические, экономические и когнитивные проблемы. Настоящая империя рождается как миф об упорядочении времени и пространства – географического и социального. Именно поэтому проект империи не может быть ничем меньшим, чем «тысячелетний рейх», существующий до окончания времен, описанных и объясненных на языке мифологии данной империи. Могущественный общий миф цементирует разрозненные земли и племена, входящие в состав империи, подчас крепче государственного аппарата и гарнизонов. Как показывает история распада СССР, удар по общеимперской мифологии может быть равносильным военному поражению могущественной империи.

Мало кто из историков и даже политологов мог ожидать стремительного развала Советской империи, и 90-е годы прошли под знаком бума ретроспективного изучения различных аспектов имперской проблематики. Энтузиазм исследователей, которым довелось стать свидетелями такого редкого исторического катаклизма, как крушение великой империи, был столь велик, что оставил в тени зарождение нового процесса, подспудно развивавшегося на протяжении последних лет: возникновение новой Империи Россия.

В постимперской эйфории 90-х о возможности возникновения новой империи никто всерьез не задумывался, так как для этого, казалось, не было никаких «классических» (т. е. институциональных) предпосылок: современная Россия явно не имела сколько-нибудь серьезных ресурсов для своего территориального расширения или хотя бы для заявления глобальных геополитических претензий. Однако экономический кризис и политическая нестабильность не остановили развития имперского мифа в России. Скорее, именно кризис вызвал компенсаторную ностальгию по великой державе у многих россиян, а также людей, живущих за ее пределами.

Три события прошедшего года вдруг обнаружили, как неожиданно далеко зашел процесс формирования имперского мироощущения в России: косовская война, начало второй чеченской кампании и премьеры фильма Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник». Если первые два события отразили в первую очередь претензии российской политической элиты

⁴ Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. М.: Наука, 1984. С. 25, 72, 184 и др.

на международной и внутренней аренах, то «Сибирский цирюльник» в наиболее чистом виде отразил не прикрытый сиюминутной политической конъюнктурой процесс кристаллизации нового имперского мифа в обществе. Именно тщательное и любовное изображение в этом фильме *summum imperium* и законченность космогонии (четкая моральная иерархия накладывается на определенную политическую и даже геополитическую систему) позволяет говорить о «Сибирском цирюльнике» как проявлении нового имперского мифа. А недавняя церемония инаугурации Владимира Путина, явно «списанная» с известного эпизода фильма Михалкова, свидетельствует о том, что «Сибирский цирюльник» воспринимается уже как нормативный имперский миф.

Как известно, художественное произведение функционирует на пересечении трех векторов, которые новосибирские семиологи называют «треугольником Тюпы»: между замыслом автора, воплощением этого замысла в художественном тексте (в широком семиотическом смысле) и прочтением этого текста аудиторией читателей/зрителей. Рассмотренная через призму «треугольника Тюпы», судьба фильма Никиты Михалкова предстает в весьма причудливом свете.

Выход своего фильма на экран Михалков предварил шумной пропагандистской кампанией, которая была посвящена не столько реальному фильму, сколько политическим пристрастиям его создателя. На основании многочисленных публичных выступлений Михалкова лета – осени 1999 года и наиболее очевидного, внешнего, пафоса его фильма сознательную (а отчасти бессознательную) интенцию режиссера/автора можно сформулировать таким образом: Россия некогда была и, главное, еще может стать великой державой с процветающими счастливыми подданными и достойным правительством. Михалков производит революционный переворот, переосмысливая традиционное мистически-славянофильское представление о вестернизации как «оплодотворении» мужественным Западом женственной России. В его фильме именно мужественное российское начало (кадет Андрей Толстой) совершенно буквально «оплодотворяет» женственное воплощение Запада (авантюристку Джейн). Намек создателей фильма весьма прозрачен: России нечему учиться у Запада; напротив, именно российская прививка поможет Западу стать более жизнеспособным и одновременно «духовным». Наконец, хотя и не в последнюю очередь, Михалков просто хотел снять яркое и сочное кино про буйство человеческих страстей в экзотическом интерьере, устав от бесконечной перестроенной «чернухи».

Подготовленная михалковскими выступлениями и разъяснениями, зрительская аудитория восприняла «Сибирский цирюльник» с повышенно политизированным вниманием. Этому обстоятельству способствовало и отсутствие налаженного кинопроката в нашей стране. Если в США, скажем, в год выходит на экраны 5–6 фильмов такого класса (1–2 классом выше, 10–12 классом ниже и несколько десятков фильмов-однодневок) и они вписываются в определенную иерархию, то в современной России «Сибирский цирюльник» сравнивать было не с чем. Фильм Михалкова, с его огромным для России бюджетом и шумной рекламой, оказался единственным в им же обозначенном классе, усиливая впечатление, что это кино – «больше чем кино». Квалифицированные историки и либеральные критики возмущались, что Михалков выбрал в качестве прототипа для своей идиллии вполне реакционное царствование Александра III, а «государственнически» настроенные политики и граждане хвалили «Сибирский цирюльник» за апологию благоденственной роли жесткой, но справедливой центральной власти.

Таким образом, на уровне поверхностного политического дискурса, по осям Автор-Произведение и Автор-Читатель, воспроизводится традиционная полемика между сторонниками «старого режима» и его демократическими критиками. Никакого творческого развития имперского проекта (по сравнению с его идеологами времен царствования Александра III, вроде К.П. Победоносцева) не происходит. Чтобы спрогнозировать возможное влияние на широкую ауди-

торию самого фильма (по оси «произведение – читатель»), не сводящегося к публицистической проповеди режиссера-Автора, посмотрим, насколько удалось Михалкову укоренить свои политические взгляды в текстуре его фильма.

Внимательный анализ «Сибирского цирюльника» приводит к довольно неожиданным выводам. Как и положено художественному тексту, фильм Никиты Михалкова обладает известной независимостью от своего автора. Оказавшись в пространстве кино, практически все принципиальные идеологические установки Михалкова обращаются в свою противоположность.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.