

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.017  
УДК 7.067

### Егоров В. А.

Егоров Владимир Александрович — старший преподаватель,  
Русская христианская гуманитарная академия,  
Санкт-Петербург, Россия  
E-mail: egorov1@mail.ru

## ПОСТТРАВМАТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ: «РАСКАЛЕННЫЙ ХАОС» БЕЗ КОСМОСА

100-летие Октябрьской революции 1917 г. широко отмечалось в российской науке и искусстве. Теле- и киноиндустрия создали несколько сериалов и фильмов, одним из которых является «Раскаленный хаос» Сергея Дебизева. На примере этого фильма в статье предпринята попытка отразить роль и значение киноискусства, режиссера и зрителя, существующего в условиях нового мира. Эссе посвящается юбилею Русской революции.

**Ключевые слова:** революция, кино, культурная индустрия, конспирология, «Раскаленный хаос», Дебизев.

### Egorov V. A.

POST-TRAUMATIC STRESS DISORDER: *HELLISH CHAOS* WITHOUT THE OUTER SPACE

The 100th anniversary of the October Revolution of 1917 became a widely celebrated event in modern Russian science and art. The television and film industry produced a number of TV shows and films, among which is the *Hellish Chaos* by Sergey Debizhev. Using this film as an example, we attempted to reflect on the role and importance of the film industry, film production, the director and the spectator in the conditions of the new world. The essay is dedicated to the 100th anniversary of the Russian Revolution.

**Keywords:** revolution, cinema, cultural industry, conspiracy, *Hellish Chaos*, Debizhev.

Год 2017-й ознаменовался значительной юбилейной датой — 100-летием Русской, или, как ее называли ранее, Великой Октябрьской Социалистической, революции. Придаток «Великая» наделял событие сакральным смыслом, обозначая Октябрь 1917-го нулевой точкой осевого времени, создавшей особую систему координат нового исторического отсчета и нового — советского — космоса. Октябрьская революция стала одним из ключевых элементов мифологии нового государства — Союза Советских Социалистических Республик; событием, изменившим ход не только отечественной, но и мировой истории. С нее началась эпоха построения бесклассового общества и нового типа государственного устройства.

В год столетия революции в России проходили конференции и симпозиумы, были организованы выставки картин и плакатов, перформансы и театральные постановки, концерты и множество других мероприятий, которые способствовали тому, чтобы отразить это событие в различных областях науки и искусства носителями культурного кода вне культурного пространства того времени.

В эпоху «иконического поворота», с метазначимостью визуализации для современного человека, российские медиа внесли свою лепту в создание продукции на тему Русской революции. Телевизионные сериалы, как и положено сериалам, въедливо и назойливо рассказывали невероятные истории по мотивам революции, а фильмы, в силу иного временного формата и способа трансляции, говорили лаконичнее, но не менее значимо, сопровождая говорение красивыми картинками, которые добавляли свой визуальный голос (тембр, интонация)

и речь (контент), превращая все это в текст, участвуя в процессе создания смыслов.

Каждая из новых работ сопровождалась широким обсуждением: от банального (о достоверности изложенного, точности исторических фактов) до сакрального (художественной ценности произведения). Вышедшие на большие просторы отечественного ТВ-пространства такие сериалы, как «Хождение по мукам», «Троцкий», «Демон революции» и «Крылья империи» собрали свою зрительскую массу и кассу (реклама в рейтинговых сериалах в прайм-тайм, продажа на другие каналы эфирного и кабельного телевидения России), что очень важно в эпоху «культурной индустрии», когда ценность произведения определяется не только, а подчас и не столько, художественностью, сколько монетизацией.

К фильмам несериального формата (52 минуты экранного времени, 8 минут на рекламу), вышедшим в 2017 г., кроме скандальной «Матильды» режиссера Алексея Учителя, относится и фильм Сергея Дебизева «Раскаленный хаос», жанр которого автор вместе с продюсерами определили как «документальный блокбастер». По крайней мере, так было заявлено в трейлере фильма, что показывало желаемое место в товарном ряду «культурной индустрии». Трейлер трейлером, а для продаж необходимы хорошие отзывы критиков и профессионального сообщества. Для этого устраиваются пресс-просмотры для критиков и журналистов, фильмы направляются для участия в кинофестивалях, ведь при получении награды или хороших отзывов шансы широкого проката становятся практически стопроцентными. Фильм «Раскаленный хаос» участвовал в отечественных

кинофестивалях; он являлся участником конкурсной программы Московского международного кинофестиваля, был удостоен Гран-при Международного фестиваля кинофильмов и телепрограмм «Радонеж», демонстрировался на различных площадках в формате спецпоказов во многих городах России.

В прокат «Хаос» не попал. В отличие, кстати сказать, от фильма «Матильда», бюджет которого составил 25 000 000 \$, а сборы — всего 9 177 150 \$ [8]. Хотя после всей шумихи, которая развернулась вокруг «Матильды» благодаря «царебожникам» во главе с депутатом Государственной Думы РФ Н. Поклонской, хороший бокс-офис фильма должен бы быть неизбежен. Но, несмотря на отсутствие проката фильма Дебижева, благодаря этим просмотрам и участию в фестивалях, многие зрители познакомились с «Раскаленным хаосом», о фильме заговорили, у режиссера брали интервью, о нем периодически упоминала пресса и телевидение.

\* \* \*

С. Дебижев, начав карьеру в качестве режиссера в конце 1980-х, стал широко известным в 1992 г., сняв культовый фильм «Два капитана» с Б. Гребенщиковым и С. Курехиным. Дебижев снимал немного, но интерес у зрителя к его творчеству сохранялся. В 2010 г. вышел любопытный фильм «Золотое сечение». И вот в 2017 г. Дебижев выпустил «документальный блокбастер» «Раскаленный хаос».

Использование компьютерной графики в начале картины задавало нужный настрой и темп, фильм предвлял себя бодро, динамично, по-боевому, — между аллегро и престо. Музыка (композитор Виктор Сологуб из культовых «Странных игр» и «Поп-механики») добавила необходимый элемент в конструкт фильма и многократно усилила совокупный эффект раздражителей, воздействующих на зрительские рецепторы. Кадры документальной хроники сменялись постановочными съемками, которые должны были усилить эффект повествования, создавая нужный режиссеру нарратив, делая документальное художественным, а художественное — документальным. Все это, плюс символический капитал режиссера, предполагало интересное кинематографическое произведение, творение космоса из хаоса.

Но после первых десяти минут просмотра «Хаоса» ожидание *чего-то* особенного сменилось легкой напряженностью и постепенно перешло в неловкость: подобно шеренгам солдат, марширующих на плацу, фильм не давал ни малейшего шанса на отклонение, исключал варианты толкования увиденного; с каждым кадром-шагом марширующих шеренг он впечатывал в головы «правильную» мысль, высказанную в «правильное» время в количестве одной штуки. Вспоминается «Золотой теленок» Ильфа и Петрова:

«В другое время Остап Бендер обратил бы внимание и на свежесрубленные, величиной в избу, балалайки, и на свернувшиеся от солнечного жара грам-

мофонные пластинки, и на пионерские барабаны, которые своей молодежавой раскраской наводили на мысль о том, что пуля — дура, а штык — молодец» [6, с. 21].

Автор «Хаоса», выдавая свой продукт за документально-историческое исследование, на полном серьезе обыгрывает конспирологическую версию Октябрьской революции 1917 г. Киноязык подменяется языком «политической теологии», обозначая того вечного хтонического врага, который так необходим при отсутствии жизнеутверждающей и объединяющей сверхидеи. Всюду одни враги, говорит автор: Англия, Германия, прочие европейские страны и, конечно, США. Не обошлось, как водится, без масонов с сионистами, внутренними предателями и пятой колонной. Одним словом, вредители погубили великую империю, и врагов внешних и внутренних несть числа. Рефлексируя над увиденным, в очередной раз убеждаешься, что всякая конспирологическая теория держится не на *исторических фактах*, а на *неких тайнах*, которые кому-то вдруг удалось разузнать, вытянуть их на поверхность из тайников и архивов, и эта явленная «секретная» информация, в силу самого факта разоблачения, уже не нуждается в верификации, сам факт предъявления ранее «сокрытого» замещает ее необходимость.

Режиссер творит свой художественный космос, создает архетипичные конструкции, являя в кадре все новые и новые бинарные оппозиции: мир — война, свои — чужие, пир — голод, жизнь — смерть, подводя зрителя к уже ожидаемой оппозиции: добро — зло. Все это должно воздействовать на сознание зрителя, подчиняя его воле режиссера. И вроде бы должно стать страшно от предъявленного, но... почему-то страшно не становится, политико-патриотический манифест, изложенный языком кино, не сложился. В. Ф. Булгаков, последний секретарь Л. Н. Толстого, вспоминал о том, как писатель отозвался о рассказе «Бездна» Леонида Андреева: «Он пугает, а мне не страшно» [2].

В какой-то момент даже закралась крамольная мысль: а не «прикалывается» ли режиссер, постмодернистски разыгрывая свой авторский киносpectакль во всеобщем «обществе спектакля» (как у Ги Дебора, см.: [4]), доводя повествование до абсурда. Но нет, автор «Хаоса» серьезен, более того, он дидактичен и патетичен.

Режиссер вышел к новому жанру в своем творчестве — политико-патриотическому. Ружье, висящее на стене, не просто должно выстрелить (и желательнее ранить, но не убить), оно должно прогреметь во всю мощь dolby stereo, с откликом в печени, подобно выстрелу крейсера «Авроры» из фильма Сергея Эйзенштейна, сметая на своем пути все иное, неправильное, нетрадиционное, уводящее с пути светоносного, делая бывшее сущее ныне несущим.

\* \* \*

Фильм «Раскаленный хаос» — это послание *Urbi et orbi*. Это «плач Ярославны» по загубленной России.

И революция — это вовсе не начало процесса гибели великой империи, а закономерное следствие более ранних событий, истоки которых можно усмотреть в петровских реформах, приведших к гибели духовно чистой (до того) Русь-матушку. Модернизм — зло, вся сила в традициях, кои необходимо сохранять и лелеять. А при отсутствии таковых в обществе постпостмодерна, их необходимо восстанавливать и реконструировать. Не все эти мысли звучали в фильме, а произносились С. Дебижевым в различных интервью и при общении на пресс-конференциях после кинопоказа «Хаоса». К примеру, в интервью, данном в Эссентуках местному телевидению, режиссер говорил о том, что его фильм основан на историческом материале и так охарактеризовал свою картину: «<...> такая спорная, такая резкая и <...> откровенная <...> с таким определенным взглядом» [9].

Эксплицитно (через видеоряд) и имплицитно (через направляемую рефлексию) режиссер проводит мысль о заговоре против России, в котором зловещую роль сыграл Александр Парвус — германский агент и шпион. Фильм становится обличительным документом, проливающим свет на ранее скрытые сведения о роли европейских государств, Германии в частности, в деле устройства русской революции, с целью свержения монархии и разрушения имперской России. В отношении А. Парвуса и написанного им меморандума (расписанного плана действий по подготовке государственного переворота) в научном сообществе нет единого мнения, но подавляющее большинство исследователей, не отрицая само наличие меморандума и возможное получение Парвусом от германского правительства денег на его осуществление, не считает, что «злой демон» Парвус сыграл какую-то роль в подготовке Октябрьской революции 1917 г., и что его меморандум фактически способствовал ей. Сам Александр Парвус никогда не был (да и не считался) ключевой фигурой в организации и осуществлении русской революции. Известны характеристики, данные Парвусу Лениным, Горьким, Радеком, Троцким, коллеги отзывались о нем с разной степенью негатива, говорили о его нечистоплотности. То значение, которое приписывалось Парвусу в деле осуществления революции, было не преувеличением, а вымыслом, ложным элементом в конспирологической версии. В религиозоведении подобное существует в отношении «Книги Велеса», которую некоторые современные «язычники» считают дошедшим до нас письменным текстом дохристианской Руси. Для носителей конспирологических идей, нерационального и жаждущего вселенского прозрения сознания, такие тексты являются психотерапевтическими, всё и вся объясняющими, и поэтому дающими столь нужное успокоение и даже примирение с этим миром зла.

Упомянутое выше интервью телевидению Эссентуков С. Дебижев завершил признанием, что в работе над картиной он пришел к выводу, «<...> что это вообще нечеловеческая история. Это история из ада. Это фактически прорыв темных сил в нашу

реальность» [9]. Чувства первичны, разум вторичен, факты и доказательства не важны, да и не нужны. В дело вступили метафизические законы: силы Добра и Зла, Света и Тьмы — вечные бинарные оппозиции. В этом противостоянии режиссер становится медиумом, а возможно и пророком, — носителем эзотерических знаний, делающих их экзотерическими, который раскрывает зрителю, что же на самом деле произошло, кто виноват и что делать. Режиссер обходится без социального, политического, экономического, культурного и прочего детерминизма тех конфликтов, которые в совокупности и приводят к революции, когда события создают возможность для этого. Выдвигаемый режиссером конспирологический тезис, сформированный из совокупности атомарных предположений, становится для него самого реальностью, совершив скачок от частного к целому, от единичного к всеобщему.

Ги Дебор отмечал:

«Реальность, рассматриваемая по частям, является к нам уже в качестве собственной целостности, в виде особого, самостоятельного псевдо-мира, доступного лишь созерцанию» [4, § 2].

В «обществе спектакля» зритель теряет не только возможность, но и способность распоряжаться собственной жизнью. А при потере этой экзистенциальной данности человек становится созерцателем, вечно путешествующим сознанием по трансперсональным мирам. Он лишается перформативного присутствия и высказывания, оставаясь в состоянии киносна, в лучшем случае наблюдающим наблюдателем, клиентом-потребителем во всеобщем психоаналитическом сеансе, становясь идеальным гражданином, лоялистом «общества потребления» и «общества спектакля», новым героем нового дивного мира, где новоевропейская рациональность сменилась постевропейской иррациональностью.

\* \* \*

Теодор Адорно отмечал, что современное иррациональное общество организовано так, что «в нем более-менее воспроизводится лишь образ жизни его лояльных членов» [10, с. 69], при этом жизненные стандарты (значит, и идеология) частного и группового тесно связаны с существующей системой, что вызывает поощрение и порождение лоялизма, и извода в маргиналы тех, кто высказывает *иные* взгляды.

Визуальные медиа, к которым мы относим и кино, также являются маркером современности, когда визуальное проживается как актуальное, при этом не являясь таковым.

В начале второй главы своей работы «Общество спектакля» Г. Дебор цитирует Д. Лукача:

«<...> отсутствие воли у человека приводит к тому, что его деятельность становится все менее и менее деятельной, но зато все более и более созерцательной» [4, § 35].

Кино пафосно, идеологично, оно несет нужный политический посыл, и поэтому скучно. Р. Барт отмечал, что «одна и та же лексема способна мобилизовать различные словари» [1, с. 51]. Лексема заговора существует только в одном словаре — конспирологическом. Идеология убила дух, сохранив «правильную букву», где *правильное* не идентично *истинному*.

В предисловии ко второму изданию «Сущности христианства» Л. Фейербах так охарактеризовал «предпочтения» современного мира:

«<...> в нашу эпоху, когда образ предпочитают вещи, копию — оригиналу, представление — действительности, а видимость — бытию, лишь иллюзия обладает святостью. Истина же профанирована» (цит. по: [4]).

Из художественного текста фильм превратился в нехудожественное повествование, одна лексема не подключает различные словари, а итог становится ясен после десяти минут просмотра, как будто в начале детективной ленты в кинозале сосед по креслу со сладострастием маньяка прошепчет на ухо, что убийца — сторож. Бинарная оппозиция картины быстро считывается и, не оставляя никаких вариантов прочтения, и не являясь художественным средством, начинает также быстро утомлять и далее тяготить. То, что провозглашал С. М. Эйзенштейн в работе «Четвертое измерение в кино», оказалось невозможным в «Раскаленном хаосе»: «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом» [11]. Дебижеву удалось невозможное — кадр остался буквой, буквы не выстроились в слово, а слово в Логос. Нет логоса — нет послания. Нет послания — нет рефлексии. Нет рефлексии — нет жизни. Как известно, человек — социальное животное, необходимо рефлексирующее и, что крайне важно, — рефлексия возможна только индивидуальная, в границах своего сознания.

В работе «Просвещении как способ обмана масс» Т. Адорно указывал:

«У зрителя не должно возникать потребности мыслить самостоятельно: в предлагаемом продукте уже заранее прописаны все предполагаемые реакции, но не при помощи смысловых связей — стоит задуматься, как они распадаются на глазах, — а при помощи сигнального кода» [10, с. 45].

«Раскаленный хаос» Дебижева — это элемент и типичный образчик «культиндустрии». Фильм вписан в сложившуюся систему социального потребления, соответствует требованиям «общества спектакля», фиксирует интерес к техническим приемам, захватывает и присваивает зрителя, подключает к постоянному конвейеру потребления, формирует новые зависимости, тем самым обедняя

среду обитания, отнимая право на личное время. Находясь в состоянии нового рабства, человек «культиндустрии» освобождается от бывших у него ранее возможностей, от права быть означающим. Вжимаясь в кресло кинозала, зритель зафиксировал и свое положение, и свои границы, и свой статус.

В финале повести «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголь пишет:

«На стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: *он бачь, яка кака намалевана!* и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» [3, с. 184].

И еще вспоминается одно изречение Ман Рея, которое приводит Луис Бунюэль:

«Худшие из фильмов, которые я когда-либо видел, фильмы, вгонявшие меня в глубокий сон, всегда содержат пять прекрасных минут, но и лучшие картины, удостоенные высоких почестей, насчитывают не больше этих же пяти настоящих минут» [7, с. 141].

В глобальной сети можно найти трейлер «Хаоса» с «пятью минутами», настоящими и беспощадными.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Третий смысл / пер. с фр. [Minima]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 104 с.
2. Булгаков В. Ф. Как прожита жизнь. Воспоминания последнего секретаря Л. Н. Толстого / сост. Л. В. Гладкова и др. М.: Кучково поле, 2012. — 862 с.
3. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в 23 т. Т. 1. М.: Наука; ИМЛИ РАН, 2003. С. 149–184.
4. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. М.: Логос, 2000. — 184 с.
5. Делёз Ж. Мая 68-го не было / пер. Е. Блинов [Minima]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 96 с.
6. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. — 416 с.
7. Луис Бунюэль [Сб. статей. Сценарии] / сост. Л. Дуларидзе; вступ. ст. С. Юткевича. М.: Искусство, 1979. — 295 с.
8. Матильда. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/matilda-2017-705382/> (дата обращения: 22.05.2018).
9. Раскаленный хаос Сергея Дебижева. URL: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=bOZWw044Ypg](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=bOZWw044Ypg) (дата обращения: 09.03.2018).
10. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: Просвещение как способ обмана масс / пер. с нем. Т. Зборовской; вступ. ст. Б. Гройс [Minima]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 104 с.
11. Эйзенштейн Сергей. Четвертое измерение в кино. URL: [https://royallib.com/read/eyzenshteyn\\_serгей/chetvertoe\\_izmerenie\\_v\\_kino.html#0](https://royallib.com/read/eyzenshteyn_serгей/chetvertoe_izmerenie_v_kino.html#0) (дата обращения: 12. 07.2018).