

ОСТРОВ КРЫМ АКСЁНОВА
(СИМУЛЯЦИИ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ДИАЛОГА
МЕЖДУ СОВЕТСКОЙ И ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРАМИ)

Патриция Деотто

Начиная с XVIII века одной из важных черт развития русской культуры являются диалогические отношения с Западом; благодаря этому диалогу Россия познакомилась с разными культурными моделями, переосмыслила их и стала сама предлагать Западу новые модели. Замена России Советским Союзом привела к тому, что этот диалог, основанный до тех пор на динамичности, на стремлении к постоянному переосмыслению как себя, так и другого, превратился просто в самоутверждение.

Как утверждает Иван Верч в статье *Инертная семиосфера*, западная и советская культуры были парадигматическими, и канал передачи состоял из постоянных и неизменных парадигм, которые

переводились чаще всего *per negationem* в соответствующие парадигмы собственной культуры скорее для того, чтобы подтвердить свои ожидания, а не для того, чтобы поддерживать настоящий диалог с другой культурой (Verč 2000: 200).

Это породило ряд извращённых культурных восприятий „себя” и „другого”, которые упрощённо можно определить так: на официальном уровне СССР считает себя земным раем, а Запад – отрицательным миром; на Западе же некоторые группы смотрят на СССР отрицательно, а на собственный мир как на земной рай. Внутренний диалог, строго бинарный, который идёт внутри каждой из этих двух культур, ещё больше усложняет это сопоставление: в СССР всё, что предлагается официальной культурой, воспринимается неофициальной культурой диаметрально противоположно¹, то есть Запад является земным раем, а понятие рая толкуется по-разному: За-

¹ Что касается строго бинарного диалога между официальной и неофициальной культурами внутри СССР, в частности в 70-ые годы, см. Уварова; Рогов 1998.

пад – это мир свободы и/или материального благосостояния. На Западе происходит то же самое: некоторые прогрессивные группы смотрят на СССР как на страну, где осуществилась мечта о равенстве и о жизни, которая держится на духовных, а не на материальных ценностях.

Кроме того, в нашем веке Запад, с которым сопоставляется Россия, является всё меньше Европой и всё больше США: оба участвующих в этом диалоге являются носителями лубочной мечты: миф осуществлённого коммунизма и голливудский миф, причём один исключает другой.

Каждый из этих миров образуется как мифологический, в лотмановском смысле термина, то есть как нерасчленимый, закрытый мир, где каждый элемент имеет определённое значение (Лотман 1992: I: 58-75). Их цель – дать о себе непосредственно узнаваемое представление, и в этом играют основную роль средства массовой информации, являющиеся кодом, пропускающим только те сведения, которые, независимо от их референциальности с действительностью, укрепляют миф.

В США эту роль играют телевидение, кино и реклама, то есть средства массовой информации, опирающиеся на образное восприятие. Образ, как пишет Эко, в отличие от слова „заставляет воспринимать в одно мгновение нерасчленимое целое значений и чувств”, не предоставляя возможности выбора (Есо 1997: 333). К примеру, реклама сигарет „Мальборо”, представляющая определённую модель мужчины: красивого, сильного, настоящего американца, ссылается не на действительность, а на другую модель, тоже фиктивную: типичного героя ковбойских фильмов, героя-одиночки, победителя по определению; не случайно „мистер Мальборо” носит ковбойскую шляпу, а фоном ему служат типичные скалистые горы.

В СССР миф о собственной действительности создаётся при помощи телевидения, работающего по другим параметрам, но точно так же, как американское телевидение, и при помощи пропагандистских лозунгов. В данном случае слово является не полисемичным, а однозначным, потому что оно должно закреплять определённую модель мира. Это слово, отражающее шаблонный, упрощённый образ действительности, то есть псевдо-действительности.

Цель этой работы – показать, что диалог между этими двумя культурами является симуляцией диалога, так как не осу-

ществляется на плане действительности, а держится на искажённых образах, которые одна культура получает от другой, благодаря фильтрам средств массовой информации.

Аксёнов для описания диалога между этими двумя псевдокультурами выбирает симулированное пространство, созданное его воображением: Крым не полуостров, а остров, то есть типичное культурное пространство для изображения утопии. Кроме того, Аксёнов не случайно выбирает Крым для описания модели будущей России, поскольку для русской культуры Крым является „землёй обетованной”, символическим местом первородства, превращённым русскими, завоевавшими его в XVIII веке, в прекрасный сад².

Представление о Крыме, как о воплощении мечты о будущей России, предложенное одним из героев романа, режиссёром Виталием Гангутом, убеждённым, что Запад является моделью совершенного общества, предполагает описание симулированного пространства не по реальным параметрам западного общества, а с точки зрения человека, который получил представление об этом обществе через фильтр средств массовой информации. Запад, описанный в романе, это определённый Запад, не имеющий ничего общего с Европой, это США, точнее Калифорния, и не случайно акроним этого острова – О.К(ей).

Средства массовой информации являются фильтрами, через которые проходят сообщения из одной культуры в другую, и эти фильтры создают извращённые восприятия и вне, и внутри каждой из этих культур. Внутри советского общества сообщение, приходящее из американской культуры, передаётся кодом официальности и, следовательно, переводится прямо противоположно, потому что, как пишет Верч, „в совершенной бинарной системе (...) зеркальность знаковых систем является условием для взаимной связи” (Verč 2000: 201). Тогда получатель либо принимает официальное отрицательное сообщение, являющееся извращённым – и потому что оно подвергнуто ряду фильтрующих проверок, и потому что оно отражает не другую действительность, а описание другой действительности – либо переводит его прямо противоположно, считая настоящей модель, противоположную отрицательной мо-

2 Об образе Крыма в русской культуре см. Зорин 1998.

дели, предложенной официальной культурой. Но когда получатель переосмысливает положительно отрицательное сообщение, он создаёт новый образ другой культуры, соответствующий его пониманию положительного.

Лотман различает мифологическое и немифологическое сознание культур; в данном случае, поскольку сообщение переходит из одного мифологического сознания в другое, не осуществляется символический подход к мифологическому тексту, который осуществился бы при немифологическом сознании, а проводится „зеркальный перевод” исходного сообщения. Кроме того, восприятие сообщения осуществляется не на символическом плане, а на мифологическом, и это приводит к отождествлению названия и предмета, то есть исключается процесс абстракции. Именно поэтому символы голливудского мифа, встречающиеся в романе Аксёнова: спортивная машина Питер-турбо красного цвета или шикарные Руссо-Балты, Кадиллаки, Бентли, роскошные и экстравагантные дома, бассейны повсюду, шампанское и икра и т.д., то есть все вещи, которые появляются в американских фильмах, воспринимаются не просто как символы благосостояния, как идеальные модели, а как реальные предметы бытовой жизни. Мир фикции по определению, изображение воображения воспринимается как реальный, как единственно возможный образ другой культуры. Создавая виртуальный остров, Аксёнов опирается именно на такое восприятие и поэтому называет остров сплошной съёмочной площадкой (Аксёнов 1981: 165).

При создании острова Аксёнов прибегает для изображения Запада к внешне реальным, а на самом деле фиктивным местам, являющимся для советского человека точками опоры. Главный источник – это кино, которое в романе отражается и в пейзаже, и в выборе героев. Поскольку для широкой публики самая популярная Америка это, несомненно, Калифорния или Дикий Запад, – ковбойские картины, естественно, приходят первыми на помощь в игре между воображаемым миром и реальным: герой Лучников – Мистер Мальборо – это современный ковбой, городские Острова это „шерифы” с кольтом, драки между враждебными группами происходят в атмосфере, напоминающей атмосферу притона, где одинокий ковбой Лучников расправляется со злодеями:

(...) Лучников крутил слабую толстую руку, а другой своей свободной рукой взялся расстегивать пиджак на животе незнакомца (...). Городовой, засунув руки за пояс с мощным кольцом, вышел вслед за ним. Симфи-пипл аплодировал. Сцена получилась как в вестерне (*там же*, 43).

Обаятельный герой-одиночка – это типичное клише американского кино, но в конце романа Лучников больше напоминает Джеймса Бонда или сегодняшнего Индиану Джонса. Он попадает в умопомрачительные приключения, которые должны были бы привести к удачному диалогу между западной и советской культурой, но тут происходит столкновение воображаемого с действительностью, и обязательный голливудский “happy ending” показывает свою несостоятельность: Джеймс Бонд Аксёнова погибает или сходит с ума.

Другой источник, к которому автор прибегает для описания Запада, это реклама: пейзаж и герои перекликаются с рекламными щитами, висящими повсюду. Бармен – это „ходячая реклама”; он напоминает человека с седыми висками, рекламирующего водку Смирнофф. Этот образ наводит на мысль о русском происхождении и о принадлежности к царской России: население Острова Крым – это русские врэвакуанты, то есть временные эвакуанты, эмигрировавшие на Остров после Революции. В Ялте полуголые девушки, выскакивающие из моря, бегут в брызгах к столикам кафе, где посетители прихлёбывают либо мартини, либо шампанское, но обязательно „Вдову Клико” в серебряном ведёрке, а над всем этим летают вертолёты, тянущие рекламу типа „Пейте Коку-колу!”, „Кока-кола не подведёт” (*там же*, 168).

Ялта также описана с точки зрения советской героини Тани Луниной, восхищённой фантастическим и переливчатым силуэтом города, созданным специальными климатическими ширмами.

Это пространство фикции не может не включать в себя и симулированное пространство по определению, место воображения, построенное на воображаемом³: Диснейленд, точнее, в

3 Бодриар, анализируя понятия образа и симулякрума, определил Диснейленд как „совершенную модель всех видов переплетённых симулякрумов. Это прежде всего игра иллюзий и призраков” (Baudrillard 1980: 59).

данном случае Диснейленд для взрослых, как пишет Аксёнов, поскольку он отражает не то, что воображают дети, то есть сказки или мультипликационные фильмы, а пейзаж. В этих „Аркадах воображений” заключается двойная фикция: имитируется искусственный пейзаж острова. С помощью зеркал пейзаж преобразуется в ряд заменяющихся пейзажей, напоминающих те, которые реконструируются в киностудиях: лунный пейзаж, скала с гротом у подножия, романтическая бухточка с руинами, освещённая лунным светом. Лучников и Тания попадают в эту игру зеркал, но искажённые расстояния и перспективы мешают им встретиться, и эту трудность можно истолковать как ещё один пример диалога, затруднённого фикцией, в данном случае зеркалом.

В таких тематических парках как Диснейленд маршрут строго определён пространственным повествованием, от которого невозможно уклониться. Он обязательно ведёт к ряду торговых точек, представленных как часть той игры, под влиянием которой посетитель добровольно предстаёт с самого начала:

In this gigantic movie theater, the spectator sees not the two-dimensional image reflected on the distant screen but a three-dimensional image that actively interacts with the spectator (Yoshimoto 1994: 187).

Таким образом посетитель-актёр хитростью вынужден воспринимать трату денег не как способ приобретения товаров, а как способ принять активное участие в повествовании, наслаждаясь искрящимся, вневременным миром фикции.

„Аркады воображений” воображаемого Симферополя соответствуют такой модели, и внутри этого пространства фикции отношение к торговым точкам – очередной пример сложности диалога между западной и советской культурами.

Западный человек, придерживаясь главного правила тематического парка – то есть „фикция допустима” и, чтобы оценить фиктивный мир, надо воспринимать его как настоящий⁴ – настроен тратить деньги на бесконечное наслаждение этим воображаемым миром, лишённым какой-либо связи с действи-

4 Что касается отношений между реальным и фиктивным мирами в пространстве Диснейленда см. Есо 1985.

тельностью, и одновременно более настоящим, чем настоящий мир, более реальным, чем реальность, которой он маниакально подражает, идеализируя её.

У большинства посетителей возникает здесь особенная эйфория, необычное состояние духа. Не забыта и коммерция. Там и сям в изгибах псевдомира разбросаны бары, ресторанчики, витрины дорогих магазинов. Никому не приходит в голову считать деньги в „Аркадах Воображения”, тогда как швырять их на ветер считает своим долгом каждый. За исключением, конечно, „советских товарищей” (Аксёнов 1981: 45).

Для советского человека, заколдованного, как Таня Лунина, витриной парфюмерной фирмы „Аркад воображений”, пространство фикции и торговое пространство воспринимаются как схожие. Оба они являются внешне реальными, а на самом деле фиктивными местами, к которым Аксёнов прибегает для изображения Запада. Витрина, выполняя функцию театральной сцены, преобразует предметы: удаляет и одновременно предлагает их иллюзорно.

Она [витрина] намечает контуры магического пространства, пространства роскоши, ещё более интенсивного благодаря своей недоступности (Codeluppi 2000: 43).

При посредстве витрины реальные предметы становятся частью мира фикции, являющейся единственным возможным образом западной культуры, они парадоксально преобразуются в изображения воображения, в симулякрумы, не имеющие никакого отношения к реальности:

Гражданам развитого социализма швырять нечего, кроме своих суточных. Эйфория у них возникает, но другого сорта, обычная советская эйфория при виде западных витрин. Вежливо взирая на Коктебельские чудеса, дисциплинированно тащась за гидами, туристские группы с севера, конечно же, душой влекутся не к видам „воображения”, но к окнам Фаберже, Тестова, Сакса, мысленно тысячный раз пересчитывая „валюту”, все эти паршивые франки, доллары, марки, тичи (...) (Аксёнов 1981: 45).

В утопическом пространстве Острова Крым имеет место и описание Запада с точки зрения советского получателя, и об-

раз СССР, созданный под влиянием советской пропаганды прогрессивной группой Острова, лидером которого является Лучников. Пример этому – лозунг: „КОММУНИЗМ – СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА” (*там же*, 11), написанный огромными буквами на стене одного здания Симферополя молодым энтузиастом в выцветших джинсах со сверкающим знаком „Серп и молот” на задку.

Интересно, что в романе описываются по отношению к России два разных восприятия официального сообщения. Восприятие отрицательное, то есть оппозиционное, проявляется в иронии, с которой Виталий Гангут описывает манипуляцию действительности в передаче „Время”: по телевизионному экрану проходят катастрофические и отрицательные картины Запада, которым противопоставляются идиллические картины жизни в Советском Союзе, где мирно играют арфистки, гордо трудятся стахановцы и веселятся дети. Второе восприятие – это восприятие, переосмысленное положительно западной публикой, которая поддаётся очарованию однозначного слова лозунга, воспринимая его как искреннее. Сообщение передачи „Время” перекликается с объявлением советского канала телевидения Острова Крым, которое называет советское вторжение „Военно-спортивным праздником Весна”; так же оно воспринималось и Лучниковым, и прогрессивной средой. Они смотрят на эти события как на осуществление Идеи Общей Судьбы, на осуществление желания мирно присоединиться к настоящей родине.

Переосмысление советского сообщения конкретизируется в лозунгах, придуманных жителями Острова Крым по примеру советских лозунгов. Точкой опоры лозунгов крымлян является не действительность, а однозначное слово, лишённое референциальности, слово, которое они истолковывают по своим параметрам:

„Привет, Москва!”

„Советский Остров приветствует советский материк!”, „Крым + Кремль = Любовь!”

„Пусть вечно цветет нерушимая дружба народов СССР!” (*там же*, 301).

Даже третье пространство романа: Париж, описанный при помощи литературных мест, таких как Сен-Жермен-Де-Пре, Brasserie „Липп” и других знаменитых кафе, предстаёт под влиянием игры воображения: главный герой VI арандисмана это некий комиссар Привэ, что можно истолковать как намёк на известную литературную и кинематографическую фикцию, то есть на комиссара Мегрэ. В Париже Лучников встречает голливудского режиссёра Джека Хэлоуэй Октопуса, воплощение ещё одного американского мифа: он – селф-мейд-мэн, „ребёнок филадельфийского дна”, который добился международной известности. Его фамилия напоминает щупальцы, поглощающие действительность и преобразующие её в воображаемое пространство, где всё теряет своё значение и становится всего лишь игрой:

Мы можем с тобой, Андрэ, воссоединить Остров с Россией!
(там же, 90).

Фильм. Они снимут гигантский блокбастер о воссоединении Крыма с Россией. Трагический, лирический, иронический, драматический, реалистический и „сюр” в самом своем послышке суперфильм. Тоталитарный гигант пожирает веселенького кролика по воле последнего (там же, 91).

В конце романа конкретизируется искажённая функция телевизионных и кинематографических фильтров, которые, стирая границу между воображаемым и реальным миром, препятствуют настоящему диалогу между западной и советской культурой.

С одной стороны, Ти-Ви-Миг, информационный канал Острова, показывая на экранах, установленных в различных пунктах Острова, прямой эфир разных фаз вторжения, создаёт, как говорит Эко, „ложные очарования”, „ложное чувство участия”, „ложное чувство драматичности”, потому что череда сведений, которые следуют одно за другим в быстром темпе, приводит к пассивному восприятию, превращая действительность в спектакль.

С другой стороны, вторжение описывается с точки зрения Лучникова, который под влиянием советского сообщения смотрит на него как на праздник, на блокбастер. Для того, чтобы убедить себя в правоте своих убеждений, он переводит

их в параметры своей культуры, получая подтверждение в фильме *Apocalypse now*.

Роман завершается катастрофическим столкновением действительности, то есть советского вторжения, с восприятием действительности через кино, из чего и можно заключить, что диалог между советской и американской культурой – симулированный диалог, потому что фильтры, поставленные между этими культурами, являющимися монолитными блоками, не позволяют воспринять сообщение как можно ближе к истине, а, наоборот, создают сообщение, которое не соответствует ни в отрицательном, ни в положительном смысле действительности. Происходит двойное непонимание и, следовательно, абсолютное отсутствие настоящего диалога.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксёнов, В.
1981 *Остров Крым*, Michigan 1981.
- Лотман, Ю.М.
1992-1993 *Избранные статьи*, Таллинн 1992-1993: I-III.
- Зорин, А.
1998 *Крым в истории русского самосознания*, „Новое литературное обозрение”, 1998: 31: 123-143.
- Уварова, И.П.; Рогов, К.
1998 *Семидесятые: хроника культурной жизни*, „Россия”, 1998: 9: 29-74.
- Baudrillard, J.
1980 *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna 1980.
- Codeluppi, V.
2000 *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Milano 2000.
- Eco, U.
1985 *La guerre du faux*, Paris 1985.

- 1997 *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milano 1997.
- Yoshimoto, M.
1994 *Images of Empire: Tokyo Disneyland and Japanese Cultural Imperialism*, in: Smoodin E. (editor), *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*, New York and London, 1994: 180-197.
- Verč, I.
2000 *La semiosfera inerte. Traduzione e visione del mondo tra est e ovest europeo nella seconda metà del XX secolo*, "Athanos", 2000: X/2: 199-208 (спец. выпуск: *Tra segni*, под ред. Susan Petrilli).