

Ивана Перушко

Философский факультет Университета в Загребе;
iperusko@ffzg.hr

Ivana Peruško

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb;
iperusko@ffzg.hr

РОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ ИЗ ДУХА ЗАПОЯ: СУХАЯ VERSUS ПЬЯНАЯ МОСКВА В ФИЛЬМЕ «ТАКСИ-БЛЮЗ» П. ЛУНГИНА*

THE BIRTH OF MUSIC FROM THE SPIRIT OF BINGE DRINKING: DRY VERSUS DRUNK MOSCOW IN THE MOVIE „TAXI BLUES“ BY P. LUNGIN**

В статье исследуется эффект алкоголя (Ж. Делез) в фильме «Такси-блюз» (1990) Павла Лунгина. Алкоголь позволяет джазовому музыканту Леша в фильме уйти от мира (в отщепенство), но с другой стороны, эффект алкоголя примиряет его с самим собой подобно тому, как это описывает Ф. Ницше в трактате *Рождение трагедии из духа музыки*. Играя джаз на саксофоне дионисический Леша воплощает изначальную скорбь и ее отзвук, как это утверждал Ницше. Трезвость становится почти отрицательной категорией в картине Лунгина. Ее можно сравнить с рассуждениями А. Зиновьева, который видит пьянство как дорогу, которая ведет к духовности.

Ключевые слова: П. Лунгин, «Такси-блюз», мистическая пьянка, опьянение, дионисическое мировоззрение, эффект алкоголя.

The text explores the alcohol-effect (G. Deleuze) in the movie „Taxi blues“ (1990) by Pavel Lungin. Alcohol allows to the main movie character, a jazz musician Lesha, to escape from the world (into apostasy), but on the other hand, the alcohol-effect helps his reconciliation with the Self, as it was described in F. Nietzsche’s *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*. By playing jazz on his saxophone, the Dionysian Lesha embodies the original sorrow and its echo, as stated Nietzsche. Sobriety becomes almost a negative category in Lungin’s movie. It can be compared to the ideas of A. Zinoviev, who saw the drunkenness as a path that leads to spirituality.

Key words: P. Lungin, „Taxi blues“, mystical booze, intoxication, Dionysian worldview, alcohol-effect.

* Данная статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441), финансируемого Хорватским научным фондом.

** This paper was written as part of the project “Russian Literary Transformation from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441), funded by the Croatian Science Foundation.

Между опьянением и отрезвлением

Если воспринимать XX век в России через взлеты и провалы сухого закона, то всю русскую культуру XX века можно рассматривать как попытку отрезвления, т. е. осушения народа. Россия в XX веке прошла несколько волн трезвеннического движения, т. е. антиалкогольных кампаний, а попытка введения в России первого *сухого закона* была введена Николаем II в 1914 году. Борьба против алкоголя в России продолжается с 1917 года и большевистская власть. В 1918 году особенно остро обсуждалась проблема самогонщиков, которые присуждались к принудительным общественным работам и могли попасть в тюрьму. В то же время государство начало развивать производство и торговлю спиртным. Первые смягчения советского государства в отношении алкоголя произошли уже в 1920 году, но Сталин в 1925 окончательно разрешил продажу 40-градусной водки.

Однако в 1923 году Лев Троцкий опубликовал статью «Водка, церковь и кинематограф» в которой впервые он рассматривает киноискусство как досуг и предлагает заменить алкоголь кинематографом: «Привлекая и развлекая, [кинематограф] уже тем самым конкурирует с пивной и с кабаком. Я не знаю, чего сейчас больше в Париже или Нью-Йорке: пивных или кинематографов. И какие из этих предприятий дают больше дохода? Но ясно, что кинематограф соперничает, прежде всего, с кабаком в вопросе о том, как и чем заполнить восемь свободных часов. Можем ли мы овладеть этим несравненным орудием? Почему нет? Конечно, это не легко» (Троцкий, эл. публ.). Для Троцкого киноискусство вполне способно конкурировать не только пивным, но и религией: «Кинематограф соперничает не только с кабаком, но также и с церковью. И это соперничество может стать для церкви роковым, если отделение церкви от социалистического государства мы дополним соединением социалистического государства с кинематографом» (Троцкий, эл. публ.). Именно поэтому для Троцкого кинематограф не является только видом досуга и источником дохода, а и политическим орудием: «Вот орудие, которым нам нужно овладеть во что бы то ни стало!» (Троцкий, эл. публ.).

В советской России антиалкогольные кампании проводились многократно. Уже в 1929 году шла очередная (и к тому же пропавшая) попытка борьбы с пьянством, которую в 1933 году сменила борьба с трезвостью, когда максимально увеличилось производство водки, журнал *Трезвость и культура* закрыли, а позиция некоторых активистов трезвеннического движения не соответствовала моменту и была названа узкотрезвеннической. Хрущевскую оттепель можно считать воплощением знаменитых слов князя Владимира *Веселье Руси есть питие* — это подтверждает книга *Веселие на Руси. Градус новейшей российской истории*, в которой подчеркивается, что после смерти Сталина исчез страх от публичного употребления алкоголя и от привычки напиваться вдрызг. В книге *60-е гг. Мир советского человека* Петр Вайль и Александр Генис заметили отличитель-

ную черту хрущевского периода: «Одной из характерных черт эпохи стало всеобщая дружеская попойка и искусство пьяного диалога. В ходе выпивки осторожно нащупывалась совместная мировоззренческая платформа, общее интуитивное родство душ» (Вайль, Генис 1996: 71).

Именно поэтому в 1958 году была предпринята очередная антиалкогольная кампания. Один из ее способов борьбы напоминает соцреалистическое начало соцартовского рассказа «Заседание завкома» Владимира Сорокина (из сборника *Первый субботник*) в котором трудовой коллектив брал пьяницу Пискунова на поруки и обязался его перевоспитать:

«Эти люди — тунеядцы, алкоголики, хулиганы и более крупные, так сказать, матерые преступники надеются только на одно — чтоб мы с ними мягко, так сказать, обходились. Как только мы с ними мягче и обходительней — так они сразу хуже. Сразу чувствуют! И выводы делают, и становятся опаснее для общества. Я здесь сидел, слушал, ну и в общем мне все понятно. Я вас, товарищи, хорошо понимаю. И, по-моему, не надо вам бояться новых мер. Вы ведь, в конце концов, не за себя отвечаете, а за предприятие. И думаете о нем. И болеете за него. А завод ваш не зря орденом награжден. Не зря! Надо помнить об этом. Он сел, сцепив руки» (Сорокин, эл. публ.).

Мотив алкоголя встречается и в киноискусстве тех лет. Лучшим примером является комедия «Самогонщики» Л. Гайдая (1961), который высмеивает дело трио антигероев самогонщиков Труса, Балбеса и Бывалого. Однако только в эпоху брежневской антиалкогольной кампании из 1972 года выпивающий герой стал либо трагическим, либо трагикомическим и потерявшим все, но у него существовало, все-таки, желание стать на путь исправления (лучшим примером такого трагикомического героя был Афоня из одноименного фильма Г. Данелии из 1975 года, от которого все уходят и который стал одним). Катриона Келли в статье «Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи» подчеркивает двойственное изображение запоя¹ в картинах брежневской пропаганды трезвости, т. е. разные интерпретации пьянства и отчаяния. В итоге антиалкогольный подтекст приписывали фильмам достаточно произвольно, нередко оправдывая социального неудачника. «В кинематографе 1970-х пили» — утверждает Келли, несмотря на тот факт, что: «Госкино посоветовало сократить количество эпизодов распития спиртного» (Келли, эл. публ.). Но самая масштабная и радикальная из всех кампаний была горбачевская антиалкогольная кампания из 1985 года под лозунгом *Трезвость — норма жизни*, которая отразилась и в кино, и в музыке, и в литературе тех лет как в идеологическом, так и в ироническом ключе (Горбачева называли *Минеральным секретарем*, *Генсоком*, *Лимонадным Джо* и даже *Сокиным сыном*). По словам Михаила Геллера, антиалкогольная кампания Горбачева служи-

¹ «Даже картины, снятые в рамках официальных кампаний, таких, как пропаганда трезвости в 1972 году, могли представлять собой нечто большее, чем программные отклики на нужды «социального заказа» брежневской эпохи» (Келли, эл. публ.).

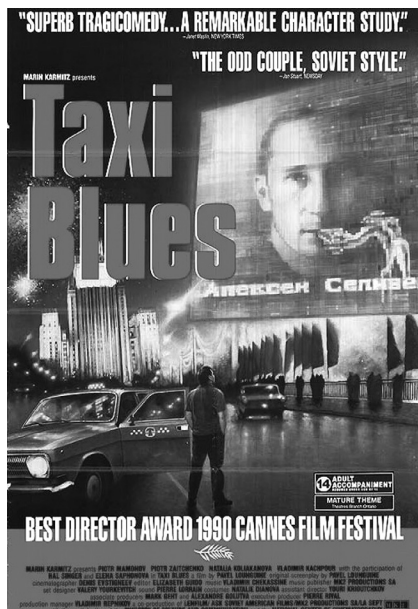


Рис. 1. Афиша фильма «Такси-блюз»
П. Лунгина.

вая рука», 1969 и пр.), из кинопроката исключили даже самый любимый новогодний фильм «Ирония судьбы, или с легким паром!» (1976). Но уже в 1988 году сухой закон провалился, а киноленты лихих девяностых затопили пьянство, а вместе с ним уголовный мир, наркомания, преступность, проституция и всеобщая разруха. Кроме того, интересным фактом является то, что цензурированный вариант (алкогольной) поэмы *Москва–Петушки* Венедикта Ерофеева был напечатан именно на рубеже 1988–1989 годов в вышеупомянутом журнале *Трезвость и культура*, который считался антиалкогольным.

В 1990 году, т. е. в самом конце перестройки и в самом начале девяностых Павел Лунгин снял свой режиссерский дебют, картину «Такси-блюз», типичную перестроечную чернуху с западными элементами, т. е. ссылками на американское киноискусство (от «Таксиста» М. Скорсезе до американских боевиков), которую кинокритик Андрей Плахов в журнале *Искусство кино* назвал «перестроечным неоварварством» (Плахов, эл. публ.). «На фоне российской экранной «чернухи» порога 90-х, «Такси-блюз» привлекал подлинным драматизмом, нестандартным изобразительным решением, блестящими актерскими работами» — таким образом дебют Лунгина описывает Александр Федоров (2022: 332). Сам режиссер определил этот период не как чернушечное время, а как время творческого подъема и сво-

ла населению моделью перестройки и отняла у него великого утешителя — водку (Геллер 1991). Александр Зинovieв именно в антиалкогольной кампании увидел ее «неизбежный провал» (Зинovieв, эл. публ.).

Газета *Правда* опубликовала постановление ЦК «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма», в котором подчеркивалось «...Не допускать, чтобы в театры, кино, теле- и радиопередачи, художественные произведения проникали мотивы, пропагандирующие выпивки, застолья»². Борьба дошла до абсурда поскольку из литературы и киноискусства вычеркивали все спиртное — например, из «Сталкера» (1979) Андрея Тарковского были вырезаны сцены с алкоголем. Под запрет попали культовые фильмы шестидесятых годов со сценами застолья («Гусарская баллада», 1962; «Бриллиантовая рука», 1969 и пр.), из кинопроката исключили даже самый любимый

² <https://kulturologia.ru/blogs/070519/43041> .

боды: «89-й год. Наконец-то я написал сценарий не по заказу, а тот, который хотел, вывел себя самого в виде вечно пьяного саксофониста, счастливого творческого алкоголика (...) 90-е годы, которые сейчас так часто ругают, для меня были самыми счастливыми в жизни. Потому что я, как и многие тысячи людей, которые не могли реализовать себя раньше, вдруг обрел возможность говорить в полный голос, делать то, что я хочу, и делать это так, как я хочу» (Лунгин, эл. публ.).

Перестроечная пьянка как глоток свободы

Алкоголь является сквозным мотивом картины «Такси-блюз» Лунгина. Не только его картина начинается с пьяной прогулки через ночную Москву и обманом сухого закона (водитель Иван помогает веселой компании обойти сухой закон, т. е. приобрести алкоголь) но и его главный герой, саксофонист Леша, в нем постоянно пьян. Почему это так? Это можно трактовать как критику, т. е. пародию Лунгина, который является и сценаристом фильма, на бессмысленные правила советских времен, поскольку для режиссеров перестроечного и постперестроечного чернушечного кино характерны отсылки к настоящему быту: они обращались ко всему что раньше было запрещено, ко всем прежним табу, и в том числе, к пьянству, насилию, наркомании, проституции и пр. (Faraday 2000). Более того, картина Лунгина — это ода свободе; в ней провозглашается идея творческой и политической свободы и поэтому предлагают понимать ее как своеобразный поэтический манифест. Алкоголь в таком универсуме стоит рассматривать как глоток свободы, т. е. как метафору. Жадно глотая водку в такси своего антагониста водителя Ивана, музыкант Леша кричит: *Шаг свободы; Я просто так летаю, все могу; Лечу, лечу шеф.* Жадно глотая водку, Леша на самом деле жадно глотает воздух свободы. Сам Лунгин определил атмосферу своей картины как атмосферу счастья и пьянящей свободы³. Именно поэтому джазовой музыкант уже в самом начале фильма в пьяном состоянии предупреждает молчаливого таксиста с железным кулаком: *Не ломай нам праздник, не ломай кайфа нам.*

И поэтому фильм «Такси-блюз» представляет собой смесь перестроечной жадности свободы и лихости постсоветских девяностых. «Когда в 1990 году вышел фильм Павла Лунгина *ТБ*, трудно было представить себе, что мы видим на экранах будущее страны» — утверждает в сборнике *Рукописание Кирпича и другие свидетельства о девяностых* (Борисов, Берг, Гронец эл. публ.). Об этом свидетельствуют и воспоминания Лунгина, считавшего что перестроечное кино выполняло роль литературы и психоаналитика:

³ «Мы были пьяны свободой, за приоткрывшимся железным занавесом мерещились неограниченные возможности» — утверждал Лунгин в одном интервью (Лунгин, эл. публ.).

«Можно точно сказать, что перестроечное кино не было только развлекательным. Жизнь была настолько насыщенной и интенсивной, что в принципе не стояло проблемы, как убить два часа: пойдете-ка развлечемся, посмотрим, как два железных дровосека дубасят друг друга дубинками в космосе. Проблема была в том, что было много вопросов. Фильмы, которые выходили в то время, так или иначе отвечали на них. Кино выполняло тогда роль скорее литературы или психоаналитика» (Лунгин, эл. публ.).

События киноленты Лунгина разворачиваются в Москве в конце 80-х годов. Таксист Иван Шлыков всю ночь возит по всему городу пьяную компанию молодых людей во главе с пьяным музыкантом, точнее джазовым саксофонистом Алексеем Селиверстовым. Аутентичность картине Лунгина придают бесчисленные отсылки к московскому быту (длинные очереди за алкоголем, облавы и пр.) и мировоззрению конца перестройки, точнее столкновения конца одного исторического этапа и начала совершенно новой эры. Западной. С такой трактовкой согласные те, которые увидели в фильме Лунгина вторжение Запада. Если критик Юрий Богомолов ругает Лунгина за то, что он изобразил советскую жизнь не на советском языке, а с помощью западного языка (Биндер 2012), то киновед Андрей Плахов углубляет эту проблему, замечая, что «Такси-блюз» сумел ввести дикую русскую чернуху и русский иррационализм (часто непонятен для иностранцев) «в координаты западного сознания» и поэтому для Плахова «Такси-блюз» не является совсем русским фильмом, поскольку он «задуман и выполнен с устремленным прицелом на международный рынок» (Плахов, эл. публ.).

Трезвость — норма жизни, но пьянство ее счастье

Основной структурный и эстетический прием Лунгина состоит в сопоставлении образов двух героев: консервативного советского водителя и эксцентрического свободолобивого музыканта. На их конфликте получился парадоксальный «Такси-блюз». В фильме Лунгина сталкиваются два мира — трезвый и пьяный, рабочий и творческий, народный и интеллигентный, советский и постсоветский. Но оказывается, что они гораздо более зависимы друг от друга, чем они понимают. Пьяный саксофонист Леша в начале фильма обманул сдержанного водителя Ивана, не заплатив ему за проезд, но обманутый таксист находит саксофониста и отбирает его саксофон в качестве залога. Он не сумел продать на черном рынке инструмент Леша и поэтому решил превратить его в раба. Иван селит пьяного музыканта в свою коммунальную квартиру, где начинается их дружба, т. е. настоящая любовь-ненависть. Через столкновение и совместную жизнь неразговорчивого сильного пролетария и болтливого слабоватого интеллектуала, как заметила Ева Биндер, Лунгин исследует проблему доминирования и порабощения (Биндер 2012). Несмотря на тот факт, что они не могут обойтись друг без друга, они говорят на разных языках. Пока советский



Рис. 2. Сцена драки водителя Ивана и пьяного музыканта Леша из фильма «Такси-блюз».

водитель говорит на языке кулака (физического превосходства), джазовый музыкант говорит на языке опьянения (духовного превосходства).

Трезвый язык работника Ивана противопоставлен пьяному языку творческого Леша. Интересно также заметить, что Иван не теряет свою трезвость (отсутствие свободомыслия) даже когда выпивает. Драма таксиста заключается именно в невозможности его освобождения от социальных норм и от самой системы. Имея это в виду, трезвость становится отрицательной категорией в картине Лунгина. Ее можно сравнить с рассуждениями Александра Зиновьева в неопубликованной книге *Пьянство*: «Русский человек в трезвом виде — есть не очень-то приятное и значительное социальное существо. Именно за счет питья он приобретает то человеческое лицо, какое обещал ему Горбачёв. В трезвом виде это холоп, трус, хапуга, взяточник, доносчик, грабитель, предатель, дурак и тому подобное» (Зиновьев, эл. публ.).

Алкоголь, с другой стороны, усиливает творческую гениальность Леша, точнее его внутренний полет. Бесперывно выпивающий саксофонист Леша не является, конечно, новым героем в русском кинематографе. Выпивающих героев мы уже имели возможность увидеть в русском киноискусстве, но его предшественников, все-таки, надо искать не в кинематографе, а в литературе. Их как минимум два. Первый — это Альберт, гениальный музыкант и пьяница из одноименной повести Льва Толстого, для которого талант просто неотделим от алкоголя (без алкоголя Альберт теряет талант, он не может играть). Вот, как выясняется Леша в фильме: *Вот моя страна. Эта кухня. Вот это я играю. Вот эту музыку. Я могу сыграть что угодно. Вот эту трубу. Вот эту авоську. Эту лампочку, этот шкаф-*



Рис. 3. Сцена из фильма «Такси-блюз» с питьем одеколона в ванне.

чик. Второй — это, конечно, Веничка Ерофеев, отец русского постмодернизма и основоположник русской современной прозы (как его назвал Антон Кузнецов в беседе с Петром Вайлем⁴). Как и поэма *Москва Петушки*, так и фильм «Такси-блюз» кажется простым, но на самом деле он сложнее и многослойнее чем это представляется. И поэму *Москва-Петушки* и фильм «Такси-блюз» можно считать манифестами русской интеллигенции, но разных, конечно, поколений.

То, что связывает Лешу и Веничку это не алкоголь, а концепт *мистической пьянки*. Давайте вспомним как Андрей Синявский в книге *Мысли врасплох* (1966) определяет русское пьянство: «Не с нужды и не с горя пьет русский народ, а по извечной потребности в чудесном и необычайном, пьет, если угодно, мистически, стремясь вывести душу из земного равновесия и вернуть ее в блаженное бестелесное состояние» (Синявский 1966: 79). Именно в «блатной природе русского человека» (1966: 79), как выразился Синявский, он увидел и определенное преимущество по сравнению со Западом. Чтобы понять смертельно напившегося Лешу, надо различать алкоголизм от пьянства, как это предлагает Зиновьев, который не отождествляет и не путает эти два понятия. Алкоголизм для него болезнь, т. е. медицинское явление, пока пьянство/опьянение принадлежит духовной категории, и оно является особым образом жизни: «Русское пьянство есть явление в сфере духа, лишь поддерживаемое и порою порождаемое пиванием. Это — именно веселье души в первоначальном смысле слова "веселье". Уход человека в пьянство есть нечто подобно вступлению в какую-то

⁴ <https://www.svoboda.org/a/24204535.html>

секту духовно однородных существ. Есть приобщение у чему-то подобному классическим религиям» (Зиновьев, эл. публ.).

Более того, Зиновьев видит пьянство как дорогу, которая ведет к духовности: «И лишь в состоянии опьянения, допускаемого пьянством в изложенном понимании, русский человек раскрывает ту глубокую русскую духовность, возвышающую его над всеми прочими людьми на планете» (Зиновьев, эл. публ.). И в итоге для Зиновьева пьянство представляет собой спасение: «Россия погибнет не от пьянства, а от алкоголизма. Пьянство же может стать спасением России» (Зиновьев, эл. публ.). Леша нуждается в таком спасении, которое делает его счастливым и которое усиливает его творческую энергию. Трезвость может быть — действительно норма жизни, как утверждала горбачевская кампания, но для Леша пьянство — это счастье.

Рождение музыки из духа запоя

Светлана Кобец в статье «Юродство и юродствование в пост-советском кино: “Покаяние” (1986) Абуладзе, “Такси-Блюз” (1990) и “Остров” (2006) Лунгина» отметила, что алкоголизм Леша заостряет проблему его отщепенства, т. е. юродивости: «Как юродивый он бездомен, агрессивен по отношению к миру пошлости и суеты и предан музыке» (Кобец, эл. публ.). Леша даже кричит в фильме: *Я — святой! Не трогай святого! Я — гений! Отпусти меня!* Обнаруженный мотив сразу напоминает юродство Венички Ерофеева в поэме *Москва — Петушки*, которого алкоголь на самом деле и проводит к Богу. Для Леша, с другой стороны, алкоголь — проводник к музыке. Ведь музыка — это самое главное в его жизни. Играя на саксофоне, он, по выражению бывшей жены, *с Богом разговаривает*. Пространство музыки является для Леша пространством в котором он остается наедине со собой, а вне этого пространства ему никак не удается встроиться в систему. И поэтому мне кажется, что алкоголь заостряет не только его юродивость, но и дионисическое начало о котором пишет Ницше в трактате *Рождение трагедии из духа музыки* (1872): «блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности *дионисического* начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии *опьянения*» (Ницше, эл. публ.).

Играя джаз на саксофоне Леша находится в состоянии опьянения, т. е. того что французский философ Жиль Делез называет эффектом алкоголя (для Делеза алкоголизм — это поиск не удовольствия, а особого эффекта). С одной стороны, это позволяет джазовому музыканту уйти от мира (в отщепенство), но с другой стороны, эффект алкоголя примиряет его с самим собой подобно тому, как враждебная или поработённая природа, по словам Ницше, «снова празднует праздник примирения со своим блуд-



Рис. 4. Сцена концерта из фильма «Такси-блюз».

ным сыном — человеком» (Ницше, эл. публ.). Играя джаз на саксофоне дионисический Леша воплощает изначальную скорбь и ее отзвук, как это утверждал Ницше. На протяжении всего фильма его антипод с аполлоническими чертами, таксист Иван, не понимает дионисический блюз Леша, потому что для него это совершенно недоступная музыка. Однако, чувственная игра Леша в конце фильма трогает таксиста до слез, и он начинает глубоко и напряженно переживать весь трагизм музыки Леша, его мистическое состояние.

В конце концов нельзя не заметить, что у «Такси-блюз» Лунгина есть и преемник — пьеса *Пьяные* Ивана Вырыпаева (2013), в которой Вырыпаев через пьяные истины своих героев говорит о том, что каждый «слышит шёпот Господа в своем сердце» (Вырыпаев, эл. публ.). Ведь пьяный для Вырыпаева — это человек который страстно говорит о сокровенном, без запретов. По Вырыпаеву пьяный это избранный, особенный, то есть человек не в себе. Опыание у Вырыпаева имеет ту же самую функцию, которую имеет и в фильме Лунгина. Опыание является необходимым условием для того, чтобы индивид мог снова обрести контакт с самим собой и с утраченной реальностью. И поэтому пьяный по Вырыпаеву и по Лунгину избранный человек, человек не в себе, но одновременно благословленный на особое понимание жизни. Это нарушитель норм, правил. Пьяный — это когда *море по колено*, как утверждает режиссер пьесы Виктор Рыжаков (Рыжаков, эл. публ.).

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов Василий, Багдасарян Вардан, Горлов Владимир. *Веселие Руси XX век. Градус новейшей российской истории от «пьяного бюджета» до «сухого закона»*, Москва: ПРОБЕЛ-2000, 2012.
- Биндер Ева. «Такси блюз (1990)». Е. Васильева, Н. Брагинский. *Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг»*. Москва: Глобус-Пресс, 2012: 438–442.
- Борисов Михаил, Берг Михаил, Гронец Ольга. *Рукопожатие Кирпича и другие свидетельства о девяностых*, Москва: Symposium, 2020.
- Вайль Петр, Генис Александр. *60-е. Мир советского человека*, Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
- Вырыпаев Иван. *Пьяные*. <<https://vurypaev.com/ru/plays/drunks/ru>> 27.9.2012.
- Геллер Михаил. *Седьмой секретарь: Блеск и нищета Михаила Горбачева*. Лондон ОРІ, 1991.
- Делез Жиль. *Логика смысла*. Москва: Академический проект, 2015.
- Зиновьев Александр. *Пьянство*. <<https://chernouyarec.livejournal.com/41252.html>> 27.9.2022.
- Келли Катриона. «Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи». *Новое литературное обозрение* 152 (2018): 58–94 <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20023> 22.9.2022.
- Кобец Светлана «Юродство и юродствование в пост-советском кино: *Покаяние* (1986) Абуладзе, *Такси-Блюз* (1990) и *Остров* (2006) Лунгина». Toronto Slavic Quarterly. <<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/kobez28.shtml>> 27.9.2022.
- Лунгин Павел. *Такси-блюз*. СССР, Франция, 1990.
- Лунгин Павел. «Все пьют морковный сок». *Сеанс*, 2008. <<https://seance.ru/articles/vse-pyut-morkovnyiy-sok/>> 20.9.2022.
- Лунгин Павел. «Все было шершавое, правильное и честное». *Газета.Ру*. 2015. <<https://ed-glezin.livejournal.com/tag/фильмы%201990%20года>> 20.9.2022.
- Ницше Фридрих. *Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм*. Перевод Г. А. Рачинского, 1912. <http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml> 10.9.2022.
- Плахов Андрей. «Канн-90: неоакадемизм versus неоварварство». *Искусство кино* 12, 1990 (2014), <<https://old.kinoart.ru/blogs/kann-90-neoakademizm-versus-neovarvarstvo>> 28.9.2022.
- Рыжаков Виктор. ««Пьянство» как универсальный рецепт счастья» <www.dw.com/ru/пьянство-как-универсальный-рецепт-счастья/a-17446299> 27.9.2022.
- Синяевский Андрей. *Мысли врасплох*. Нью Йорк Издательство в книжном агентстве И. Г. Раузена, 1966.
- Сорокин Владимир. *Заседание завкома*. Сорокин Владимир. *Первый субботник*, 1992. <<https://www.litmir.me/bd/?b=69928>> 27.9.2022.
- Троцкий Лев. *Водка, церковь, кинематограф*. 1923. <<https://philologist.livejournal.com/9120713.html>> 26.9.2022.
- Федоров Александр. *Наше разное кино*. Москва: ОД «Информация для всех», 2022.
- Faraday George. *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry (Post-Communist Cultural Studies)*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2000.

REFERENCES

- Aksenov Vasilij, Bagdasarjan Vardan, Gorlov Vladimir. *Veseliye Rusi XX vek. Gradus novejšej rossijskoj istorii ot "p'janogo bjudžeta" do "suhogo zakona"*. Moskva: PROBЕL-2000, 2012.
- Binder Eva. «"Taksi-bljuz" (1990)». E. E. Vasil'eva, N. Braginskij. *Noev kovčeg russkogo kino: ot "Sten'ki Razina" do "Stiljag"*. Moskva: Globus-Press, 2012: 438–442.
- Borisov Mihail, Berg Mihail, Grenec Olga. *Rukopožatije Kirpiča I drugie svidetel'stva o devjanostyh*. Moskva: Symposium, 2020.
- Deleuze Gilles. *Logika smysla*. Moskva: Akademičeskij proekt, 2015.

- Faraday George. *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry (Post-Communist Cultural Studies)*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Fëdorov Aleksandr. *Naše raznoe kino*. Moskva: OD «Informacija dlja vseh», 2022.
- Geller Mihail. *Sed'moj sekretar': Blesk i ničeta Mihaila Gorbačëva*. London: OPI, 1991.
- Kelly Catriona. "Period zapoja: Kinoproizvodstvo v Leningrade brežnevskoj èpohi". *Novoe literaturnoe obozrenie* 152 (2018): 58–94 <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20023> 22.9.2022.
- Kobec Svetlana. "Jurodstvo i jurodstvovanie v post-sovetskom kino: *Pokajanie* (1986), *Abduladze, Taksi-bljuz* (1990) i *Ostrov* (2006) Lungina". *Toronto Slavic Quarterly*. <<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/kobez28.shtml>> 27.9.2022.
- Lungin Pavel. *Taxi blues*. USSR, France, 1990.
- Lungin Pavel. «Vse p'jut morkovnyj sok». *Seans*. 2008. <<https://seance.ru/articles/vse-pyut-morkovnyiy-sok/>> 20.9.2022.
- Lungin Pavel. «Vse bzlo šeršavoe, pravil'noe i čestnoe». *Gazeta.Ru*. 2015. <<https://ed-glezin.livejournal.com/tag/фильмы%201990%20года>> 20.9.2022.
- Nietzsche Friedrich. *Roždenie tragedii, ili Èllinstvo i pessimizm*. Perevod G. A. Račinskogo, 1912. <http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml> 10.9.2022.
- Plahov Andrej. "Kann-90: Neoakademizm versus neovarvarstvo". *Iskusstvo kino* 12, 1990 (2014), <<https://old.kinoart.ru/blogs/kann-90-neoakademizm-versus-neovarvarstvo>> 28.9.2022.
- Ryžakov Viktor. «"P'janstvo" kak universal'nyj recept sčast'ja» <<https://learnrgerman.dw.com/пьянство-как-универсальный-рецепт-счастья/a-17446299>> 27.9.2022.
- Sinjavskij Andrej. *Mysli vrasploh*. New York: Izdatel'stvo v knižnom agenstve I. G. Rauzena, 1966.
- Sorokin Vladimir. *Zasedanie zavkoma*. Sorokin Vladimir. *Pervyj subbotnik*, 1992. <<https://www.litmir.me/bd/?b=69928>> 27.9.2022.
- Trockij Lev. *Vodka, cerkov', kinematograf*. 1923. <<https://philologist.livejournal.com/9120713.html>> 26.9.2022.
- Vail' Petr, Genis Aleksandr. *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.
- Vyrypaev Ivan. *P'janje*. <<https://vyrypaev.com/ru/plays/drunks/ru/>> 27.9.2022.
- Zinov'ev Aleksandr. *P'janstvo*. <<https://chernoyarec.livejournal.com/41252.html>> 27.9.2022.

Ивана Перушко

РАЂАЊЕ МУЗИКЕ ИЗ ДУХА ПИЈАНСТВА: ТРЕЗНА VERSUS ПИЈАНА МОСКВА
У ФИЛМУ „ТАКСИ БЛУЗ“ П. ЛУНГИНА

Rezime

У раду се испитује дејство алкохола (Ж. Делез) у филму „Такси блуз“ (1990) Павла Лунгина. Алкохол омогућава цез музичару Љоши да у филму побегне од света (у одметништво), али га, са друге стране, дејство алкохола мири са самим собом, баш како то описује Ф. Ниче у трактату *Рађање ирагедије из духа музике*. Свирајући цез на саксофону, дионизијски Љоша оличава првобитну тугу и њен одјек, како је тврдио Ниче. Трезвеност постаје готово негативна категорија у Лунгиновом филму и може се упоредити са расуђивањима А. Зиновјева, који пијанство види као пут који води ка духовности.

Кључне речи: П. Лунгин, „Такси блуз“, мистичко пијанство, опијеност, дионизијски поглед на свет, дејство алкохола.