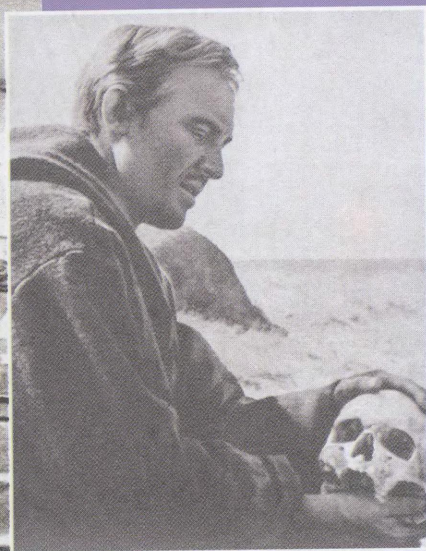


Александр Прохоров Унаследованный дискурс



современная
западная
русистика



Унаследованный дискурс:

парадигмы
сталинской
культуры
в литературе
и кинематографе
«оттепели»

Александр Прохоров



Современная западная русистика

Alexander Prokhorov

**INHERITED DISCOURSE:
STALINIST TROPES
IN THAW LITERATURE AND CINEMA**



Александр Прохоров

**УНАСЛЕДОВАННЫЙ ДИСКУРС:
ПАРАДИГМЫ СТАЛИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ
«ОТТЕПЕЛИ»**



Санкт-Петербург
Академический проект
Издательство ДНК

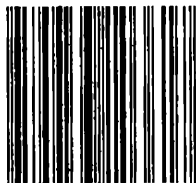
2007

Редакционная коллегия серии
«Современная западная русистика»:
Б. Ф. Егоров (председатель),
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян.

Научные редакторы:
Елена Гошило и Марк Альтшуллер

Перевод с английского:
М. Шерешевской и Л. Семеновой

ISBN 978-5-7331-0361-7



9 785733 103617

© Александр Прохоров, 2007
© М. Шерешевская, Л. Семенова, перевод, 2007
© Академический проект, 2007

*Посвящается
Наташе, Лене, Хелене,
и особенно моей любимой дочери Даше*

ОТ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателя работа возникла в рамках серии исследований современной русской и советской культуры, осуществляемых на кафедре славянских языков и литератур Питсбургского университета (Пенсильвания). Я приношу особую благодарность руководителю моего проекта профессору Хелене Гошило, которая не только помогала мне с помощью регулярного обмена идеями в духе бахтинского диалогизма, но и научила меня думать и писать о кино и литературе в рамках современной гуманитарной теории (cultural studies). Автор приносит искреннюю благодарность своим учителям: Владимиру Падуну, Ненси Конди, Люси Фишер, Марку Альтшуллеру, Марку Липовецкому, Елене Дрыжаковой, Марше Лэнди и Джейн Фойер. Автор также приносит благодарность старшим коллегам, чьи размышления и советы помогли в написании этой книги. В их числе Катерина Кларк, Евгений Добренко, Михаил Ямпольский, Евгений Марголит, Биргит Бёмерс, Джозефин Вол, Сьюзан Ларсен, покойная Нея Зоркая, Елена Стишова, Майя Туровская. Приношу также еще раз благодарность Марку Альтшуллеру, который взял на себя труд прочитать русский перевод книги и сделал ряд существенных замечаний. Наконец, не в последнюю очередь, я обязан переводчицам Мирре Шерешевской и Лидии Семеновой, а также редактору Анатолию Барзаху за кропотливую работу по превращению моего текста в читаемую рукопись.

Разумеется, все упомянутые лица не разделяют с автором ответственности за его суждения и ошибки, содержащиеся в книге.

Александр Прохоров
Вильямсбург (Виргиния), 2006

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга посвящена культуре оттепели, прежде всего оттепельной литературе и кино. В то время как большинство исследований оттепели рассматривает этот период советской истории как материализацию метафоры — оттепель как таянье сталинских снегов, — данное исследование пытается проанализировать диалектическую связь между сталинской культурой и культурой оттепели, которая пыталась сформулировать новые ценности, отличные, с точки зрения творцов оттепели, от сталинских норм. Несмотря на внешние изменения в культуре и политике в годы оттепели многие фундаментальные тропы — ключевые метафоры, которые определяют основные повествовательные модели, характерные для текстов определенного исторического периода¹, — остались теми же, что и в сталинской культуре: «положительный герой», «семья» и «война». На материале литературы и кинематографа оттепели я рассматриваю, как писатели и режиссеры пятидесятых и шестидесятых годов прошлого века переосмыслили основные тропы сталинской культуры.

В первых двух главах книги я обращаюсь к западным и российским интерпретациям оттепели, формулирую свой подход, который кратко можно определить как исследование семиотических систем культуры, а также анализирую, следуя Раймонду Вильямсу², ключевые слова, вокруг определения которых развернулись основные конфликты. Среди таких ключевых слов-конфликтов: «оттепель», «социалистический реализм», «мужественность» и «мелодрама». Третья глава посвящена положительному герою оттепельной литературы и кино. В этой главе в центре дискуссии два текста: роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго (1957) и экранизация «Гамлета» Григория Козинцева (1964). Хотя и роман, и фильм стоят вне набора образцовых текстов соцреализма, я доказываю, что и Пастернак, и Козинцев полемизируют и отталкиваются от соцреалистического канона. В этом смысле эти знаковые тексты оттепели тесно связаны со сталинской культурой. Положительный герой остается главной моделью протагониста в десятилетие после смерти Сталина. Повествовательная модель, вышедшая из романа воспитания, продолжает превалировать как в оттепельной литературе, так и в кино. Несоветскость новых положительных героев не изменила сути советских тропов, которые сложились в сталинскую эпоху. Новые вариации на тему старых моделей скорее косвенно отражают желание советской интелли-

генции отобрать если не реальную, то символическую власть у дряхлеющей партийной элиты.

В четвертой главе я рассматриваю тропы «семья» и «война», как они представлены в «окопной прозе» и кино-мелодраме оттепели. В то время как семья стала основной метафорой для выражения советской коллективной идентичности, война представляет собой способ существования этой имперской семьи. В войне со своими оппонентами — стихией природы, стихийными силами капиталистического рынка и иррациональными силами человеческой природы — советская семья утверждает свои ценности. Окопная проза появилась в ответ на помпезность и монументализм сталинских описаний Великой Отечественной войны. Для этой прозы характерны прежде всего антигероизм и антимонументализм. В четвертой главе я рассматриваю роман Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» (1947), который начал традицию окопной прозы в советской литературе задолго до смерти Сталина, а также рассматриваю динамику взаимоотношений между монументальным и антимонументальным вариантами тропа «война» в поздней сталинской и оттепельной культурах.

Вторая часть четвертой главы посвящена семейной мелодраме как основному жанру оттепельного кино, в особенности фильму Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957), с которого, по мнению Льва Аннинского, кинооттепель и началась³. Знакомство этого фильма заключалась в том, что он переосмыслил тропы семьи и войны в квази-христианской истории падения и искупления. При этом героиня фильма становится аллегорической фигурой, которая символизирует судьбу страны. Эта индивидуальная судьба противостоит монументальному и патриархальному эпосу сталинской культуры.

Пятая глава рассматривает появление иронического и смехового слова и образа в культуре шестидесятых. В частности, я анализирую культурную повесть Василия Аксенова «Звездный билет» (1961) как пример молодежной прозы и сатирический фильм Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» (1966) как пример нового комического кинематографа, который пережил короткий расцвет в шестидесятые годы прошлого века. Ирония была одним из главных табу социалистического реализма и стала одной из главных модальностей культуры шестидесятых. Если в пятидесятые годы советские писатели и кинорежиссеры пытаются работать в системе метафор, выработанных сталинской культурой, то появление иронического слова в шестидесятые годы сигнализирует дистанцирование художественной интеллигенции от главных метафор советской культуры.

Заключение посвящено месту оттепели в истории советской культуры. Оттепель является переходным периодом, в котором попытки использовать старые тропы для выражения новых ценностей сочетаются с попытками дистанцироваться от этих тропов. Банкротство дискурса искренности в конце шестидесятых поставило под вопрос не только советский про-

ект, но и шире — просветительские нарративы рационализма, прогресса и модернистской утопии в их советском варианте. Централизованная логоцентричная советская культура вступила в процесс фрагментации и постепенной интеграции в глобальную медиа-культуру.

ОТТЕПЕЛЬ: ПОДХОДЫ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ И МИФЫ

Культура оттепели существует, прежде всего, в ее интерпретациях. Даже хронология оттепели зависит от рассказчика. Для кого оттепель — это десятилетие после смерти Сталина⁴, или десятилетие, открывшееся новой Программой КПСС⁵, а для кого оттепель простирается на два десятилетия от 1953 г. до начала семидесятых⁶. Русские исследователи, писавшие как во время оттепели, так и позже, обычно видят в этом историческом периоде эпоху переоценки ценностей, которые были связаны с ушедшим диктатором. Весной 1953 года Ольга Берггольц опубликовала свою знаменитую статью о лиризме как об основе дискурса искренности, которая, как подразумевалось, заменит лицемерие сталинской культуры⁷. В конце того же года Владимир Померанцев опубликовал статью об искренности как о важнейшей ценности литературного творчества⁸. Поиск искренних, аутентичных голосов, которые могли бы оживить советскую культуру, продолжал преобладать в русско-советской критике вплоть до конца перестройки.

До 1991 года большинство описаний советской культуры, сделанных русскими критиками (как в Советском Союзе, так и за рубежом), рассматривало прежде всего художественную литературу и уделяло внимание другим формам культурной продукции лишь постольку, поскольку они были связаны с политическими событиями того времени. Литература, конечно, играет центральную роль в русской культуре, где она до последнего времени выполняла роль квазирелигии. Однако во времена оттепели в связи с переосмыслением лого- и литературоцентризма, характерных для сталинской культуры, привилегированность литературы несколько снижается. Важнейшую роль в артикуляции новых ценностей начинают играть не только вербальные, но и визуальные формы, прежде всего кино.

Поиски утерянной искренности составляют основной смысл многих историй оттепели, опубликованных на русском языке как в России, так и на Западе. Часто легитимность таких историй основывается на том, что их авторы были свидетелями того,

о чем пишут. Одним из важнейших событий в такой «искренней историографии» оттепели стала публикация в 1991 году дневников Владимира Лакшина⁹. Это было исповедальное повествование одного из главных свидетелей и персонажей оттепельной культуры, и в этом была главная ценность данной публикации для своего времени. Противостояние искреннего писателя и авторитарного общества, эту искренность подавляющего, составляет центральную оппозицию дневников Лакшина и многих других аналогичных материалов. Исключение составляют Александр Генис и Петр Вайль. В частности, их монография «Человек шестидесятых» (1988) стала одной из первых междисциплинарных историй этого периода. Их подход дал возможность рассматривать шестидесятые годы как попытку ухода от сталинского прагматизма и возрождения утопического дискурса двадцатых. Искренность интересует обоих критиков не более чем еще один культурный конструкт позднего модернизма.

На Западе изучение постсталинской культуры началось как одно из направлений так называемой «тоталитарной школы» советологии в пятидесятые и шестидесятые годы прошлого века. Исследователи этой школы в основном рассматривали литературу оттепели через призму следующих оппозиций: репрессивное общество против литературы, сопротивляющейся этому обществу; официальная ремесленная продукция против неофициальных литературных шедевров; и, наконец, официальная литературная ложь против скрытой правды о жизни в СССР. Пересмотр этой политизированной модели во многом определил эволюцию западных, особенно американских, исследований постсталинской культуры: от литературоцентризма к мультимедийному подходу, от тоталитарной модели к культурологическому анализу дискурсивных практик.

Большинство инновационных западных исследований советской культуры сконцентрировалось, однако, на культуре двадцатых годов и сталинизма; значительно меньше внимания было уделено культуре оттепели. Историки культуры Шейла Фитцпатрик и Ричард Стайтс начали анализировать институты революционной культуры¹⁰, женскую культуру девятнадцатого и начала двадцатого веков¹¹ и русскую материальную и массовую культуру¹². Главное внимание, однако, они уделяли революционной и сталинской России. То же произошло и с кинематографом оттепели. Историки кино на Западе уделили внимание авангарду двадцатых, стали-

низму, кино перестройки, даже дореволюционному кино и лишь в 1999 году появилась первая история кино оттепели на английском языке¹³. Большинство исследований оттепели продолжает рассматривать оттепель как период борьбы с эстетикой социалистического реализма¹⁴. Мое исследование полемизирует с прочтением оттепели как лишь периода десталинизации культуры. Оттепель не отказывалась от культурных парадигм сталинской культуры, а пыталась улучшить и модернизировать эти парадигмы, приспособливая их к новым культурным ценностям.

1. ПРОЧТЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОТТЕПЕЛИ

1.1. Бдительные свидетели

Распространенной формой, в которую облекался анализ культуры оттепели русскими критиками, стала форма литературоведческих мемуаров. Повествование от первого лица в таких работах легитимировало искренность этих исследований — категорию первостепенной важности для «детей оттепели», которыми многие из этих критиков являлись. Среди этих мемуаров — историй литературной оттепели можно упомянуть книги Григория Свирского «На лобном месте: Литература нравственного сопротивления», Анатолия Гладилина «The Making and Unmaking of a Soviet Writer: My Story of the «Young Prose» of the Sixties and After», Марка Альтшуллера и Елены Дрыжаковой «Путь отречения», Раисы Орловой и Льва Копелева «Мы жили в Москве». Все эти работы представляют себя как научные исследования, достоверность которых только усиливается постоянными апелляциями авторов к тому, что они описывают свой собственный опыт жизни в культуре оттепели. Ефим Эткинд, например, представляя историю советской литературы Свирского, отмечал, что эта книга особенно ценна, потому что это одновременно и личные мемуары, и объективный научный анализ литературной эволюции (Свирский 14–15).

Примечательно, что многие из этих работ построены как вариации на тему сюжета соцреалистического романа солженицынского типа. Критик обычно рассказывает историю своего перевоспитания из правоверного советского человека в диссидента¹⁵. Сами названия таких мемуаров-исследований указывают на сюжетные ходы советского романа: например, «The Making and Unmaking of a

Soviet Writer» Гладилина или «Путь отречения» Марка Альтшуллера и Елены Дрыжаковой. Авторы как бы уходят из демонического хаоса советской идеологии и обретают веру и новое сознание истинно русского интеллигента. Они становятся новыми положительными героями, а русские писатели с мученической биографией служат им учителями-наставниками: «В те годы <...> к нам пришли на помощь Гумилев и Цветаева, Волошин и Пастернак» (Свирский 99).

Литературные истории оттепели по-своему повторяют оппозицию советского «своего» и несветского «чужого». Свирский («На лобном месте»), например, просто переворачивает эту оппозицию, противопоставляя анти-советских «нас» советским «им». Следуя оттепельной тенденции к интернализации культурных конфликтов, Свирский описывает советскую литературную жизнь после Второй мировой войны как внутренний конфликт литературных злодеев-функционеров и литературных мучеников-писателей и, особенно, поэтов. Свирский называет этих злодеев «карателями» и посвящает каждому из них (прежде всего Александру Фадееву и Константину Симонову) отдельную главу.

В добавление к противопоставлению искренних писателей литературным «карателям» Свирский также противопоставляет русских писателей, понимающих советский литературный быт, и западных критиков, которые не способны постигнуть суть репрессивной советской культуры. Например, по Свирскому, западные критики зря теряли время, пытаясь найти рациональные объяснения атакам Жданова на Зощенко и Ахматову, в то время как объяснение заключалось просто в демоническом характере власти Сталина: «Весь мир принялся торопливо объяснять необъяснимое: «Ленинград был всегда окном на Запад, не случайно атаковали Ленинград, чтоб не глядели на Запад», — объяснил Вальтер Викери» (Свирский 25).

Викери пытался найти объяснение ждановским чисткам в послевоенных антизападных настроениях. Для Свирского такое объяснение сводит метафизику к политике. Он разоблачает Викери как наивного иноземца, неспособного постичь демоническую природу большевистского зла¹⁶. Свирский пытается просветить Запад и иронизирует над тем, что ему представляется западным непониманием советской культуры. Симптоматично, что Свирского особенно раздражают неправильные, с его точки зрения, интерпретации литературы о Великой Отечественной войне — центральном

события советской мифологии. Критика удивляет неспособность западных исследователей отличить романы признанного советского писателя К. Симонова от «правдивой» литературной продукции таких писателей, как Виктор Некрасов и Эммануил Казакевич¹⁷. Короче говоря, русская интеллигенция должна была бороться, с одной стороны, с советскими фарисеями, а с другой — с западными наивными помощниками этих фарисеев.

Истории оттепели, написанные ее «детьми», зачастую впадают в тот же самый милитарный дискурс, против которого эти истории отчасти и были направлены. Например, тот же Свирский сравнивает писателей, которые конфликтовали с литературным истеблишментом, с солдатами в бою: «... Писатель в современной России сродни пехотинцу в атаке, таланта мало, нужна сила в руках, чтобы оторваться от земли» (29). В книге «Бодался теленок с дубом» Александр Солженицын также использует военную лексику для описания советской литературной жизни. Антисталинская русскоязычная литературная критика интернализировала милитаристские метафоры тоталитарного письма, для того чтобы объяснить самой себе природу литературной оттепели.

1.2. Ироничные свидетели

Немногие из представителей советской интеллигенции избежали агиографичности в описании своей роли в ранней десталинизации¹⁸. Большинство русско-советских мемуаров — историй оттепели изображает интеллигенцию как спасительницу нации. До последнего времени русскоязычная критика не принимала в расчет того факта, что советская интеллигенция являлась финансируемой государством профессиональной кастой, которая приняла посильное участие в формировании сталинского режима и получила наибольшие льготы от него.

С этой точки зрения особенно интересна ироническая работа Гениса и Вайля о культуре шестидесятых. В жанровом отношении их монография инновативна, поскольку представляет собой гибридную форму: это и научное исследование, и мемуары, и эссе, и книга-инсталляция, сталкивающая визуальные и вербальные дискурсы шестидесятых. Генис и Вайль рассматривают культуру шестидесятых в контексте утопизма русской интеллигенции, который коренится в народнической идеологии девятнадцатого ве-

ка. Для Гениса и Вайля шестидесятые стали последним вздохом тотального утопического проекта, начатого русским авангардом и обретшего зрелость в сталинской культуре. Иронический тон соавторов и откровенно кэмповое прочтение материала предложило, с одной стороны, принципиально новый подход к оттепели, а с другой стороны, стало прощанием с ценностями оттепельной культуры.

Первое издание книги Гениса и Вайля (Анн Арбор, 1988) получило одобрение критики, но не получило широкого резонанса. На дворе была перестройка, вторая попытка оттепели, и ирония по отношению к самой оттепельной искренности была еще неуместна. Интеллигенция, наслаждающаяся горбачевской гласностью, не могла принять самоиронию «поздних детей оттепели», как Генис и Вайль сами себя отрекомендовали в предисловии. Когда же книга вышла второй раз в постсоветской России (М., 1998), она сразу же стала провокативным и дискуссионным бестселлером. Кэмповое отношение к утопизму шестидесятых и к претензиям советской интеллигенции на духовную гегемонию, отход от литературоцентристской модели советской культуры лучше вписывались в постсоветский культурный ландшафт, чем в позднесоветский высоколобый логоцентризм.

Генис и Вайль тоже свидетели оттепели, но свидетели иронические. Если большинство русскоязычных исследователей оттепели атаковали советскую культуриндіустрию и тотчас же сбивались на советский же дискурс с оппозицией «мы» и «они» в его эпицентре, то Генис и Вайль избегают этой ловушки, эстетизируя и иронизируя тоталитарный дискурс. Их книга сродни кинофильму «Dr. Strangelove» Стэнли Кубрика, в котором оппоненты оказываются братьями-близнецами. Главным протагонистом этой книги стали дискурсивные практики шестидесятых. И эти дискурсы говорят голосами как «злодеев», так и «праведников» оттепели. Генис и Вайль артикулируют две важнейшие характеристики советской культуры: во-первых, примат логоса над реальностью, во-вторых, утопизм советской культуры, который легитимировал приоритет вербальных проектов над социальными и экономическими реалиями. Для авторов советские шестидесятые представляют собой утопические дискурсы в действии.

Подход Гениса и Вайля к постсталинской культуре определяет и его хронологические рамки. Генис и Вайль не пишут еще одну диссидентскую историю оттепели (от смерти Сталина до смеще-

ния Хрущева), в которой гении и мученики (Пастернак, Солженицын и другие) борются с жестокими опричниками¹⁹ и Людоедом Сталиным²⁰. Они начинают с 1961 года, когда Никита Хрущев объявил новую Программу КПСС, в соответствии с которой коммунизм должен был наступить в 1980 году. Заключительным аккордом советского утопизма стал 1968 год, когда советские танки оборвали Пражскую весну и окончательно разрушили иллюзии о возможности «социализма с человеческим лицом». Этот исторический момент обозначил глубочайший кризис в сознании поколения шестидесятников — «детей оттепели»²¹.

Генис и Вайль используют иронию как прием дистанцирования от советского новояза, но в то же время они не пытаются преподнести свой язык как язык, свободный от редимейдов советской эпохи: лозунгов, клише и прочего семиотического мусора развалившейся утопии. Эта диалогичность, способность слышать свой собственный голос делает Гениса и Вайля радикально отличными от Свирского, Гладиллина и многих других историков оттепели. Важно, что соавторы не жалуют и традиционный сюжет перевоспитания — становой хребет большинства мемуарных историй оттепели²².

Генис и Вайль размыывают святая святых традиционных историй оттепели — манихейское деление культуры на анти-советских «нас» и советских «их». Для критиков утопический модернизм мемуаров Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь» не диссонирует с тоталитарным утопизмом хрущевской Программы партии, а скорее является ее эхом. Генис и Вайль преступили еще один важный рубеж — рубеж между высокой и массовой культурой. Большинство свидетелей оттепели писали лишь о литературе этого времени, изредка вставляя информацию о схожих культурных конфликтах в других «видах искусств». Для Гениса и Вайля массовая культура оттепели (кино, спорт, городской фольклор, телевидение и песни) имеет если не большую, то, по крайней мере, не меньшую ценность, чем высокая литература этого периода. Таким образом, критики поставили под сомнение саму иерархию дискурсивных практик русской культуры.

То, что Генис и Вайль сделали в критической прозе, концептуалисты Тимур Кибиров и Лев Рубинштейн сделали в поэтическом языке перестройки. Они начали творить поэзию из готовых дискурсивных блоков оттепельной культуры. Кибиров, например, представляет свое поэтическое «я» как свидетеля-аутсайдера раз-

личных периодов русско-советской истории. Глава 4 его поэмы «Сквозь прощальные слезы» полностью состоит из клише оттепельной культуры. Главный герой этой главы — язык эпохи; почти каждое слово в ней — или цитата из оттепельной песни, или фраза из популярного фильма, или строчка из стихотворения Евтушенко, Вознесенского или Ваншенкина.

Как и Генис и Вайль, Кирилов размывает привычные разграничения советской культуры. Например, поэт иронизирует над шестидесятилетним ощущением освобождения от тоталитарной идеологии.

Все уже позади, мой ровесник,
Страшный Сталин и Гитлер-подлец
Заводи комсомольскую песню
Про огонь комсомольских сердец²³.

Оттепель побеждает Гитлера и Сталина, чтобы опять возводить здание тоталитарной утопии: «Вновь открылись лазурные дали за стеной коммунальных халуп»²⁴. Кирилов также не различает официозные и либеральные голоса оттепели. Официозный культ Ленина, воплощенный в имени ледокола, сливается с либеральным неоленинизмом Евтушенко и Вознесенского. Очень уместен оказывается эпиграф к главе об оттепели из Евтушенко: «Нет Ленина — вот это тяжело!»

Эссеистика Гениса и Вайля и концептуалистские пастиши Кирилова и Рубинштейна дистанцировались от традиционных диссидентских мемуаров-исследований очевидцев оттепели. При этом важно, что Генис, Вайль, Кирилов и Рубинштейн не дают однозначного ответа на вопрос об отношениях между оттепельной интеллигенцией и властью, в духе того, какой можно было найти в работах Копелева и Орловой, Альтшуллера и Дрыжаковой, Юрия Мальцева, Свицкого и многих других. После конца советского проекта критики взглянули по-другому и на оттепель, которая, как оказалось, разделяла большинство культурных парадигм со сталинской культурой.

1.3. Литература оттепели сквозь призму тоталитарной модели

Западные исследования оттепели неотделимы от развития советологии в годы холодной войны. Современники оттепели на Западе представляли литературу оттепели прежде всего как иллюстрацию политических событий своего времени. Большая часть культурной продукции оттепели игнорировалась. Исключением являлись авторы, работы которых вызвали политический скандал: Илья Эренбург, Владимир Дудинцев, Борис Пастернак, Евгений Евтушенко, Александр Солженицын и т.п. Основная же культурная продукция оттепели оставалась для западных славистов на периферии.

Любое обсуждение исследований оттепельной литературы на Западе требует анализа ключевого слова советологии — «тоталитаризм». Основанный в конце сороковых годов прошлого века Гарвардский Центр русских исследований играл ключевую роль в развитии исследований тоталитаризма. Одним из важнейших теоретиков тоталитарной модели в советологии стал Мерль Фейнсон. Его книга «Как правят Россией» (1953) стала библией для советологов²⁵. Для Фейнсона советский тоталитаризм означал авторитарное правление, которое сочетало модернизацию с репрессивной машиной, напоминавшей действовавшую во времена царизма, иерархическое общество, контроль всех сфер общественной жизни, отсутствие гражданского общества, использование цензуры и полицейского контроля в культурной политике. С точки зрения историков тоталитарной школы, советский режим не имел народной поддержки. В своем знаменитом анализе смоленского архива (1958) Фейнсон утверждал, что индустриализация была временем создания небывалого репрессивного аппарата, который насильно подчинил себе все сферы советской жизни²⁶. До конца шестидесятых годов прошлого века тоталитарная модель оставалась основной схемой для описания советского общества и его культуры.

Западные исследования советской литературы пятидесятых и шестидесятых годов также использовали тоталитарную модель и рассматривали литературу как единственную достойную анализа форму культуры. Визуальная культура не рассматривалась вообще. Анализ внутренней структуры литературного текста также при анализе оттепельной литературы обычно не использовался. Исключением являлись политически важные тексты с претензией на высокий культурный статус; самый показательный образец та-

кого текста — роман Пастернака. В результате сложилась модель двух литератур, официальной и подлинной. Эта модель являлась зеркальным отражением границ и железных занавесов холодной войны.

В центре исследований советской литературы находился ее главный автор — государство, которое заставляло литературных функционеров писать антилитературу, подчиненную интересам партии. Одной из характерных работ времен холодной войны является монография Гарольда Свейзи «Политический контроль литературы в СССР»²⁷. Исследование посвящено не литературе, а «методам контроля художественного творчества в СССР»²⁸. Показательно, что сам Свейзи подчеркивает, что его книга была бы невозможна без помощи и совета Мерля Фейнсода²⁹. И действительно, модель советского общества, разработанная Фейнсомом, послужила образцом для модели советской литературы, предложенной Свейзи.

Свейзи утверждает, что коммунистическая партия успешно использует конформистскую литературу как инструмент социального контроля и параллельно уничтожает любые проявления свободного художественного письма, которые, с точки зрения автора, автоматически представляют угрозу режиму³⁰. Он устанавливает прямое соответствие между художественным качеством литературного текста и неконформистской политикой такого текста. Такой текст противоречит монолиту советской тоталитарной культуры и является поэтому голосом свободы. Среди этих текстов произведения Ахматовой и Зощенко, Пастернака и даже Евтушенко. Художественная значимость таких текстов противопоставлена творческой нищете официальной анти-культуры. Работа Свейзи очень показательна как исследование, следующее тоталитарной модели анализа современной литературы и априорно устанавливающее, какая литература заслуживает анализа (диссидентские голоса), а какая должна быть отвергнута как анти-искусство (советский литературный мейнстрим).

Изучение «литературного диссонанса» оттепели стало главным объектом исследований западной русистики пятидесятых и шестидесятых. Два типа академических проектов преобладали в славистике этого периода: литературные антологии³¹ и истории литературы³². Антологии давали западным славистам доступ к первоисточникам. Например, в американских университетах огромной популярностью пользовалась антология «Год протеста 1956».

Во введении к этой антологии формулируется главная концептуальная оппозиция тоталитарной модели. «Советская абракадабра» должна быть отделена от настоящей несоветской русской литературы³³. Единственный русский роман, который, с точки зрения составителей антологии, может понравиться западным читателям, это, конечно, «Доктор Живаго». Этот роман является художественной литературой в полном смысле этого слова и поэтому не является советским текстом³⁴. Как отмечают составители, многие тексты, которые они включили в сборник, не являются, строго говоря, текстами литературными, но представляют интерес как тексты, оппозиционные советскому режиму. Примечательно, что уже подзаголовок антологии отражает составительскую неуверенность в определении типа текстов, включенных в нее: «Антология советских литературных материалов». Определение «литературные материалы» лучше выражает идею идеологического дискурса, замаскированного под литературные тексты.

В то время как антологии знакомили студентов и исследователей с новыми произведениями, истории послесталинской литературы, опубликованные в шестидесятые годы, стали первыми попытками западных исследователей осмыслить и контекстуализировать эволюцию советской литературы после смерти диктатора. Главным объектом исследования оставались так называемые «глотки свободы»³⁵, то есть короткие периоды либерализации в культуре, и диссидентские голоса, которые слышались время от времени из-за «железного занавеса»³⁶. Монография Эдварда Брауна стала стандартным учебником русской литературы двадцатого века, большая часть этой монографии посвящена послесталинской литературе. Книга выдержала два издания: первое — в 1969 г. и второе перед самым концом холодной войны в 1982 г.

Точкой отсчета для Брауна стала идея изначальной политизированности советской литературной продукции: «Ни одно литературное произведение в России не может избежать политизации»³⁷. Следовательно, литература является иллюстрацией исторических и политических событий советской истории. В контексте холодной войны важнейшими произведениями для Брауна становятся те, что дают улики против советского режима. Например, вот как Браун описывает роман Солженицына «В круге первом»: «Этот роман, прямолинейный и посредственный с точки зрения его литературной ценности, является важным историческим свидетельством сталинских времен»³⁸. Иначе говоря, литература от-

тепели ценна постольку, поскольку она иллюстрирует советскую историю и политику.

Браун посвящает специальное отступление термину «советский» и заранее подчеркивает, что его серьезное научное исследование не будет заниматься литературой, лояльной к режиму: «Мы не должны обсуждать здесь пропагандистскую и ориентированную на партийные директивы литературу <...>, а будем рассматривать русскую литературу, которая продолжает великую традицию Толстого и Достоевского»³⁹. Поэтому же книга Брауна называется «Русская литература после революции», а не «Советская литература».

В своем противопоставлении русской и советской литературы Браун следует за историками, исповедовавшими тоталитарную модель. Браун замечает: «В русской советской литературе есть два различных течения: официальная литература социалистического реализма и полуподпольная литература, борющаяся за свободное развитие литературных стилей и жанров»⁴⁰. Брауна, конечно же, интересует только второе течение, которое и является, с его точки зрения, подлинной русской литературой.

Наконец, Браун анализирует роман Пастернака и вслед за Маклингом и Викери объявляет, что «Доктор Живаго» является единственной великой книгой, написанной в послесталинской России. Критик пишет, что Пастернак сумел создать эту книгу только потому, что он как-то сохранил независимость от советского общества. Браун замечает, что Пастернак опровергает знаменитый ленинский тезис, что нельзя жить в обществе и быть свободным от него⁴¹.

Литературные антологии и истории литературы оттепели, следовавшие тоталитарной модели, смогли выделить литературные тексты, которые получили большой политический резонанс. В то же время эти исследования не анализировали внутреннюю структуру этих текстов и для них было характерно весьма неадекватное понимание функционирования этих текстов в советской культуре. Разделение русской литературы на подлинную русскую литературу и советскую нелитературу преобладало как в русскоязычных исследованиях-мемуарах об оттепельной литературе, выпущенных в семидесятые и восьмидесятые годы, так и в западных исследованиях пятидесятых и шестидесятых годов. Официальная литература и массовая культура оттепели, прежде всего богатейший кинематограф той поры, в этих исследованиях не освещались.

1.4. Пересматривая тоталитарную модель советской культуры

Неожиданно для многих именно историки предложили новые подходы к литературе оттепели. Пересмотр тоталитарной модели косвенно поставил под вопрос модель двух литератур (оппозиционной и официальной). Более того, историки начали изучать русскую материальную культуру и легитимировали более широкий диапазон культурных форм, достойных исследования. Прежде всего следует отметить, что историки вышли за рамки литературы и обратились к кино и другим формам визуальной культуры.

Дискуссия вокруг тоталитарной модели советской культуры сосредоточилась на вопросах о преемственности и о характере изменений в различные периоды советской истории⁴². В своей работе «Советское политическое мышление: исследования сталинизма и изменений после Сталина» Роберт Такер впервые заговорил о постулате преемственности как эвристическом инструменте тоталитарной модели⁴³. Он писал, что советская история не набор улик, подтверждающих репрессивность большевистского режима, который, в свою очередь, якобы, является зеркальным отражением автократических практик самодержавия. Такер предупреждал против редукционизма тоталитарной модели с ее «некритическим идеологическим детерминизмом»⁴⁴.

Аргументированно возражая против фиксации на сходствах между царской и сталинской Россией, Такер подчеркивал различия между ценностями и социальными практиками различных периодов русской истории. Например, по Такеру, целая пропасть разделяет ленинский и сталинский периоды советской истории⁴⁵. Иначе говоря, Такер предлагал дискретный подход, согласно которому, скажем, сталинский консервативный период сменил революционный ленинский. Заслуга Такера в том, что он ревизовал тоталитарную модель, в рамках которой вся советская история представлялась препятствием и ошибкой на пути к торжеству демократии, и предложил рассматривать советскую культуру как культуру, обладающую своими законами эволюции. Ключевым и крайне продуктивным вопросом, поднятым в работах Такера, стал вопрос о природе изменений в советском обществе⁴⁶.

Ученик Такера, Стивен Коэн, также критиковал тоталитарную модель как слишком детерминистскую и грубую для объяснения советской истории. Коэн рассматривал сталинизм не как неизбеж-

ное логическое продолжение ленинизма, а как неудачный выбор (в момент смены ценностной парадигмы) одной из нескольких моделей социалистического развития, которые существовали в России в двадцатые годы: «Существовала реальная большевистская альтернатива сталинской революции сверху»⁴⁷. Политическая биография Николая Бухарина, написанная Коэном, рассматривала революцию и двадцатые годы как время соревнования между несколькими моделями социалистического развития⁴⁸.

Дискретная модель советской истории, разработанная Коэном, подразумевала, что тоталитарная модель может быть применима к сталинскому периоду, но ничего не говорит о других периодах советской истории, в особенности о НЭПе и оттепели. Коэн писал, что эти периоды советской истории должны быть перечитаны заново, так как «партия большевиков была намного более гетерогенна, чем обычно ее представляют, а исход революции намного менее предрешен»⁴⁹. Здесь Коэн полемизирует прежде всего с приверженцами тоталитарной модели.

В своей работе о Бухарине Коэн рассматривает оттепель как период нео-бухаринских поисков альтернативы сталинизму. В Восточной Европе, отмечает исследователь, «коммунисты-реформаторы стали защитниками рыночного социализма и терпимости в вопросах культурного и социального плюрализма в рамках однопартийного государства. <...> Во многих из этих стран репутация Бухарина намного улучшилась»⁵⁰. Поскольку Бухарин так и не был официально реабилитирован при Хрущеве, его имя не было открыто связано с ранней десталинизацией. Ценности оттепели, однако, были напрямую связаны с бухаринской версией социализма. «Будет справедливо заметить, что спустя три десятилетия антисталинский коммунизм, хотя и под псевдонимом, но по духу является бухаринским»⁵¹. Важность работы Коэна выходит далеко за рамки реабилитации Бухарина или переоценки советской истории двадцатых годов, его монография легитимировала изучение советской истории как гетерогенного и далеко не предсказуемого феномена и стимулировала новые исследования, ревизовавшие тоталитарную модель.

Если Коэн рассматривал прежде всего политическую историю и лишь время от времени касался политических решений в области культуры, то Шейла Фитцпатрик стала одним из первых исследователей, пересмотревших тоталитарную модель на материале советской культуры. В истории Наркомпроса, написанной

Фитцпатрик, предложена новая модель анализа культуры — через анализ политического института, занимающегося вопросами культуры⁵². Симптоматичен подзаголовок ее книги: «Организация образования и искусства Луначарским» — в которой исследователь рассматривает культуру как институт, где отношения намного сложнее, чем осуществление политического контроля и сопротивление ему. Важен также выбор объекта исследования: комиссариат и его культурная политика в целом, а не одна лишь литературная политика, которая долгие годы оставалась в центре внимания исследователей русской культуры. Хотя Фитцпатрик не занимается оттепелью, ее подход к культуре как к институту, отказ от рассмотрения литературы в качестве основной формы культурной продукции и интерес к взаимодействию различных форм культурного производства являются методологически важными исходными пунктами моего анализа культурных парадигм оттепели. Необходимо отметить, что новый подход к истории советской культуры, начатый работами Фитцпатрик, был продолжен в работах исследователей, которые анализировали иные сферы советской культуры, например, кино (Ян Кристи, Ричард Тейлор и др.), массовую культуру (Ричард Стайтс, Джеффри Брукс, Джеймс фон Гелдерн) и женскую культуру (Ричард Стайтс, Хелена Гошило, Катриона Келли).

Работа историков, ревизовавших тоталитарную модель, стимулировала новые подходы к послесталинской литературе. Показательно, что о литературе начали писать также и историки — Джеффри Хоскин, например, опубликовал историю советской литературы после Сталина⁵³, в которой он полемизировал с разделением советской культуры и литературы на продажную официальную и «чистую» подпольную/нон-конформистскую: «Я рассматриваю самиздат и публикуемую литературу как единую советскую литературу. Наверное, и советские критики, и многие критики-эмигранты не одобряют такую точку зрения, и, разумеется, цензура влияет на то, как эти два типа текстов производятся в культуре. Тем не менее, я думаю, что непроницаемость границы между этими двумя типами текстов преувеличена»⁵⁴. Хоскин обращает аргументацию исследователей, которые делят советскую литературу на две, против нее самой: если по обе стороны железного занавеса рассказывают одну и ту же историю о двух литературах, то, может быть, на уровне дискурсивных практик мы имеем дело с одной той же культурной формацией⁵⁵.

Двумя годами раньше Деминг Браун защищал ту же точку зрения в своей истории русской литературы⁵⁶. Пытаясь определить, что же такое советская литература, он писал: «Независимо от того, напечатаны ли произведения в СССР или за его границами, все они появились в одном и том же обществе. Родство между ними столь тесное, что термин “советская литература” будет применяться ко всем этим работам»⁵⁷. Автор здесь полемизирует как с историями литературы, основанными на тоталитарной модели, так и с русскоязычными работами, демонизирующими советскую литературную продукцию. Браун пишет, что советские писатели, лояльные к режиму, — не подневольные халтурщики, а просто люди, которым близки ценности режима: «Было бы некорректно изображать советских писателей <...> как группу рабов. <...> Огромное число литераторов, разделяющих иллюзии своих соотечественников, искренне и с энтузиазмом поддерживало господствующую идеологию»⁵⁸.

Браун и Хоскин не только полемизировали с моделью двух литератур, но также предлагали взглянуть на социалистический реализм как на эстетическую программу, не сводимую к пропагандистской уловке. И Браун, и Хоскин рассматривают партийность и народность как важнейшие категории основного метода советской культуры⁵⁹, анализируют хронотоп соцреализма и концепцию положительного героя⁶⁰. Оба исследователя дают краткий обзор оттепельной критики пятидесятых и шестидесятых годов, подчеркивая эволюцию соцреализма и набора его образцовых текстов⁶¹.

Браун и Хоскин рассматривали оттепель как этап логической эволюции советской культуры, а не ограничивались живописанием репрессивной системы, которой противостояли появляющиеся как *deus ex machina* диссиденты. В книге Брауна сформулирована каноническая история литературной оттепели, начало которой связывается со смертью Сталина в 1953 году, а конец — с судом над Андреем Синявским и Юлием Даниелем в 1966 году. Внутри этих временных рамок было три периода либерализации (1953, 1956, и 1961–1962), за которыми следовали периоды более консервативной политики. Браун и Хоскин ревизовали тоталитарную модель истории литературы после смерти Сталина и интегрировали в эту историю соцреализм как ее неотъемлемую часть.

Однако оба исследователя продолжали рассматривать литературу как верную тень советской политики. Смерть Сталина оставалась метафизическим разделителем между эпохой соцреализма

и постепенным освобождением от его пут. С одной стороны, Браун констатирует, что классические тексты, созданные в тридцатые и сороковые годы, на долгие годы определили канон советской литературы. С другой стороны, он же утверждает, что сталинизм был для нее низшей точкой падения. Кроме того, и Браун, и Хоскин рассматривают именно литературу как важнейшую форму культурной продукции.

К началу восьмидесятых исследователи сознавали, что тоталитарная модель мертва, но каковы должны быть новые подходы к советской культуре, было еще не вполне ясно. Обзор советской литературы после 1953 года Дэвида Лоу симптоматичен как текст, пытающийся разрешить этот методологический кризис⁶². Лоу избегает политических оценок и в большей мере интересуется жанрово-стилистическими вопросами: «Сталинская классика сторонится иронии, двусмысленности, юмора и любых влияний модернистской традиции. <...> Такая классика также избегает диалектных форм, просторечий, сленга и низкой лексики, не говоря уже о ругательствах»⁶³. Лоу пытается также следовать при изучении русской литературы традиционным типологическим разграничениям: художественная проза, нехудожественные прозаические тексты (non-fiction), поэзия и драма. Лоу расширил диапазон рассматриваемых работ, включив в свой анализ тексты, относящиеся к массовой культуре: историко-приключенческие романы Валентина Пикуля и шпионские триллеры Юлиана Семенова⁶⁴. Но по большей части Лоу разбирает все-таки «высоколобую» литературу. Хотя книга и ставит интересные вопросы об отношениях между высокой и массовой литературой, об эволюции советской культуры, в книге мало оригинальных ответов. Главной проблемой остается разделение литературы на сталинскую и послесталинскую. Такая граница не дает исследователю возможности анализировать парадигмы советской культуры — парадигмы, которые присутствовали в культуре от авангардных проектов двадцатых до десоветизации девяностых.

Если книга Лоу поднимала важные вопросы, то Катерина Кларк в своей монографии «Советский роман: история как ритуал» предложила ответы, которые радикально изменили оптику англоязычной славистики⁶⁵. С точки зрения Кларк, сталинский роман не отделен непроницаемой стеной (знаменуемой смертью диктатора в 1953 году) от литературы послесталинской. Более того, советский роман, обретший свои канонические формы в тридца-

тые — сороковые годы, создал нарративную модель для советской культуры, актуальную с тридцатых годов прошлого века по настоящее время. «Сталинский роман», по Кларк, следует «основополагающей фабуле», основу которой составляет путь героя к политической зрелости, превращение стихийного незрелого юноши в положительного героя — сознательного коммуниста. Кларк также отметила, что для хронотопа такого повествования характерна «модальная шизофрения»: повествование постоянно колеблется между настоящим и знаками светлого будущего в настоящем. В своих теоретических выкладках Кларк основывается на идеях Михаила Бахтина о том, что развитие романа стало результатом распада эпического видения мира. Она пишет, что роман вторгался «в закрытый мир эпоса», разрушал цельный взгляд на мир. Таким образом, создаваемый жанр — роман — по своей природе является вопрошающим, бунтарским. Эти идеи М. Бахтина послужили теоретическим обрамлением для определения модальной раздвоенности советского романа. Существующее в них соединение того, «что есть», и того, «что могло бы быть», демонстрирует комбинацию двух диаметрально противоположных временных систем. Это, по Бахтину, невозможно, потому что «строительство каких бы то ни было мостов между эпическим завершенным прошлым и настоящим разрушает суть жанра»⁶⁶.

Разбирая повествовательные варианты нарративной модели советского романа, Кларк анализирует ключевые мифы советской культуры: культ машины, миф войны с природой, миф о большой семье. Наконец, Кларк подчеркивает, что советский роман — явление советской массовой культуры, поэтому исследования славистов, ориентированные на высокую культуру или на тексты политической оппозиции, не могли адекватно анализировать советский роман.

В отличие от своих предшественников Кларк видит генетическую связь между культурой сталинских времен и культурой, эволюционировавшей после смерти диктатора⁶⁷. Такая парадигма делает оттепель не отходом от сталинских мифов и нарративных моделей советской культуры, а их развитием. Более того, Кларк первой использовала в исследовании советских текстов морфологический метод, восходящий к структурному анализу волшебных сказок Владимира Проппа. Мой анализ парадигм советской культуры и их оттепельных манифестаций в литературе и кино во многом следует методологии Кларк.

2. Точки зрения на оттепельное кино

2.1. Об искренности киноязыка

Если оттепельной литературе посвящены серьезные исследования как на Западе, так и в России, то кинематограф оттепели изучался до последнего времени практически только в России. Молчание о фильмах оттепели объяснялось простым отсутствием на Западе информации о современном советском кино. Кроме того, в пятидесятые и шестидесятые годы прошлого века киноведение фактически еще не приобрело академического статуса. Наконец, кино традиционно занимало для исследователей нижнюю ступень в иерархии искусств и посему заслуживало меньшего внимания, чем литература.

Ролан Барт заметил однажды: «описание события подразумевает, что событие уже было записано»⁶⁸. Кинооттепель была описана в трех вариантах: советскими кинокритиками-современниками, советскими и российскими киноведами восьмидесятых и девяностых годов прошлого века, а также современными западными исследователями русской культуры. В то время как критики времен оттепели были вовлечены в политику своего времени, исследователи восьмидесятых и девяностых годов прошлого века связывали горбачевскую гласность с процессами, начавшимися в оттепельное десятилетие. Главным объектом изучения как для русских, так и для западных исследователей остается культурная политика оттепели. Главным тезисом продолжает оставаться разрыв с кино сталинской эпохи.

Советские критики-современники, писавшие об оттепельном кино, разделяли со своими коллегами, занимавшимися литературой, желание писать о культурной жизни своего времени «искренне». В то время как в литературоведении дискурс искренности легитимировался тем, что критики были очевидцами описываемого, в киноведении быть очевидцем было мало, и дискурс искренности был связан с неформалистским акцентом на специфике киноязыка. Обнажение приема, интерес к кинематографичности подтверждал как искренность художника, так и искренность критика, писавшего об этом художнике. Второй важной чертой советской кинокритики оттепели был интерес к авангарду двадцатых и отталкивание от большого стиля сталинской эпохи. Эти две черты киноискренности проявляли себя как в кинопродукции, так и в современной ей критике.

Как и в европейском кино пятидесятых-шестидесятых годов прошлого века, в советской культуре новое поколение кинокритиков сплотилось вокруг киножурналов, главным образом, вокруг «Искусства кино». Журнал был, конечно, далеко не столь радикален как «Cahiers du cinéma», он был подцензурным и вполне официальным. Однако по сравнению со сталинскими временами атмосфера в нем изменилась. Новые времена в «Искусстве кино» связаны с именем главного редактора Людмилы Погожевой, которая сделала журнал изданием для профессионалов и интеллигенции, открыла его для новых идей и критиков. Лев Аннинский, Семен Фрейлих, Юрий Ханютин, Инна Соловьева, Вера Шитова, Майя Туровская и Нея Зоркая выработали новые стили письма о кинопроцессе. Журнал стал местом для, пусть и ограниченной, но публичной дискуссии о стилистике советского кино, а также, косвенно, о политических темах дня. Примером такой дискуссии стала статья Семёна Фрейлиха «Право на трагедию» о фильме Григория Чухрая «Сорок первый»⁶⁹. Фильм, имеющий дело с Гражданской войной — сакральным событием советской мифологии, — по мнению автора статьи, предлагал иной вариант прочтения истории рождения нового мира. Это была не только история победы нового над старым, но и национальная трагедия.

В 1957 году художник-конструктивист Соломон Телингатер создал новую обложку журнала «Искусства кино». Изменился и формат журнала. Январский выпуск 1957 года обозначил важные черты как новой кинокритики, так и нового киностиля. Например, в журнале появилась рубрика «Круглый стол» вместо традиционной передовой статьи⁷⁰. Бывший соучредитель ФЭКСов, Сергей Юткевич, открыл выпуск статьей «Студия молодых», где говорилось о новых фильмах не центральной, а провинциальной Одесской киностудии и, в частности, о новом прозаическом кино Марлена Хуциева и Феликса Миронера: «Вы ощущаете желание авторов, с одной стороны, рассказать о жизни без прикрас, с другой стороны, найти своеобразное очарование будней»⁷¹. Режиссеры сами комментировали свой новый фильм «Весна на Заречной улице» как манифест сдержанного стиля, избегающего главных улиц и плакатных героев ради переулков и людей «без костюмов»: «Нас долго пичкали в искусстве парадными образами людей, парадной действительностью. Кадры ставились с «точкой на фасад». Сегодня некоторые фильмы сворачивают с проспектов в переулки, точка зрения камеры захватывает задворки, где не всё еще рас-

чищено, где есть мусор, хлам, старье»⁷². Критик Я. Варшавский в том же номере сравнивает кинематограф Хуциева с фильмами неореалистов.

В 1959 году «Искусство кино» опубликовало статью Виктора Некрасова «О словах простых и великих, или Слова великие и простые»⁷³, которая, по точному замечанию Владимира Семерчука, сыграла в кинокритике «примерно такую же роль, какую для критики литературной сыграл очерк В. Померанцева “Об искренности в литературе”»⁷⁴. Некрасов противопоставил эпический стиль фильма Юлии Солнцевой «Поэма о море» прозаическому стилю фильма Хуциева «Два Фёдора». Писатель явно предпочитал тихую искреннюю «прозу» Хуциева архаике большого стиля Солнцевой и Довженко. Статья Некрасова открыла дискуссию о стилистике советского кино, поэтическом и прозаическом стилях, как их называли критики-современники. Критики не ставили под сомнение легитимность таких основополагающих мифов советской культуры как «положительный герой», «война», определяющая манихейское деление мира на советских «нас» и несоветских «их», и «большая семья», в которой руководители советского общества продолжали оставаться его отцами, граждане их детьми, а государство — семьей. Вместо этого, критики спорили о стилистических вариациях — как визуально и повествовательно эти мифы могут быть представлены: «Каким должен быть облик так называемого «современного героя», облик героя сегодняшнего дня?»⁷⁵. Фильмы могли рассказывать как эпические, так и камерные истории. Новое поколение выбирало камерный стиль.

Две книги продолжили дискуссию о прозе и поэтическом эпосе в кино: «Кино Италии. (1945–1960)» Инны Соловьевой⁷⁶ и сборник статей «Молодые режиссеры советского кино»⁷⁷. Книга Соловьевой стала первой значительной публикацией о западном кино, вышедшей после смерти Сталина, и важным событием в интеллектуальной жизни оттепели. Вместо монографии Соловьева избрала для своей книги анти-монументальный жанр сборника очерков. Хотя книга рассматривала итальянское кино, параллели с историей советского кино были более чем прозрачными. Соловьева противопоставляла кинематограф фашистской Италии неореалистическому кинематографу как стилистически, так и идеологически: лакировка действительности против показа будничной повседневной жизни, съемки в студии против съемок на природе, идеологическая фальшь фашизма против простых человеческих

эмоций и ценностей неореализма, высокопарные слова против повседневной речи неореалистических героев. Даже выбор слов в книге Соловьевой об итальянском кино напоминает дискуссии о лакировке действительности в «Кубанских казаках» Пырьева и правдивом изображении жизни советской деревни в современных фильмах.

В 1962 году противопоставление эпической поэзии и прозы в советском кино стало центральной идеологической оппозицией в сборнике статей «Молодые режиссеры советского кино». В статье «Эстетика честности» Я. Варшавский рассматривает стилистические и политические черты новой кинопрозы: обыденность, «неделанность» нового кино противопоставляются «сделанности» старого поэтического кино, новые естественные герои и мизансцены — искусственности сталинского кино. Интересно, что Варшавский прослеживает генетическую связь новой кинопрозы с театральным авангардом. Он пишет: «Я вспомнил давний разговор с В. Э. Мейерхольдом. Его спросили: “Могли бы вы поставить спектакль, который выглядел бы ‘несделанным’?”. Всеволод Эмильевич задумался и после долгой паузы ответил: “Пожалуй, да. Но на это мне понадобилось бы несколько лет”»⁷⁸.

Критик также отметил центральное положение детской темы в кино оттепели: «Есть в выборе «детской темы» ещё одно обстоятельство, особенно существенное для молодого художника: он ищет надежную естественную эмоцию, сильно действующую на человеческое сердце. «Детская тема» вызывает именно такую эмоцию»⁷⁹. В том же сборнике Зоркая проанализировала кинематограф Тенгиза Абуладзе, в особенности фильм «Чужие дети», и его связь с итальянским неореализмом⁸⁰. Туровская рассмотрела «Весну на Заречной улице» как переходный текст, сочетающий сталинскую эпiku и новый прозаический стиль⁸¹.

Позже Туровская и Зоркая переосмыслили значение термина «поэтическое кино». Если после статьи Некрасова «поэтическое кино» служило обозначением сталинской эпики, то позднее для Туровской «поэтичность» обозначила новое кино Калатозова и Тарковского, появившееся в ранние шестидесятые, а для Зоркой — «неоромантическое» кино Чухрая и Хуциева. «Поэтическое» обозначало растущий интерес к миру отдельной личности, частной непубличной сфере жизни, а также индивидуальный поиск утерянной чистоты революционных идеалов, веру в то, что эти идеалы когда-то существовали, но были преданы в сталинские

времена⁸². Все эти темы были прямо или косвенно связаны с политикой десталинизации и переосмыслением советской идентичности.

Критики «Искусства кино» и историки кино оттепели возродили интерес к кинорежиссерам и теориям кино двадцатых годов. Хотя эти работы о раннем советском кинематографе, казалось бы, не касались современного кино, обращение критики к классическому советскому монтажу было знаковым и было созвучно цитированию киноязыка двадцатых в кинематографе оттепели. Реабилитация советского кино-авангарда стала важной стратегией для выработки как новых подходов к кинематографу, так и новых стилей критического письма о нем. В пятидесятые годы были переизданы избранные работы Всеволода Пудовкина, Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко. В шестидесятые были переизданы манифесты и статьи Дзиги Вертова. С 1964 по 1971 год было выпущено шеститомное собрание сочинений Эйзенштейна.

Культурная реабилитация коснулась не только «негорящих рукописей», но и некоторых фильмов, запрещенных в конце сороковых, а также еще живых, часто полуопальных, классиков киноавангарда двадцатых. В 1958 году, к десятой годовщине со дня смерти Эйзенштейна, была снята с «полки» вторая часть «Ивана Грозного», запрещенная в 1948-м за «гамлетизм» в изображении кровавого предтечи Сталина. Те из режиссеров двадцатых годов, кто еще оставался к этому времени жив, стали символами исторической памяти и творческой традиции, пережившей «черное лихое время» сталинщины. Два бывших ФЭКСа, Козинцев и Юткевич, сыграли в этом отношении, пожалуй, самую значительную роль в культуре оттепели. Юткевич принял активное участие в возрождении кинокритики и стилистического разнообразия оттепельного кино. Он сам продолжал активно публиковаться и снимать необычное авторское кино на самую официальную тему — ленинскую. Самое главное, Юткевич стал ключевой фигурой в восстановлении культурных связей между советским и европейским кино. В то же время Козинцев стал идеологом авторского кино и живым свидетельством связи этого кино с кино-авангардом двадцатых. Режиссер сделал героев Шекспира и Сервантеса, связанных, разумеется, памятью жанра с Гамлетом и Дон Кихотом русской классической литературы, своими протагонистами. В них режиссер нашел альтернативу пресловутому сталинскому «положительному герою». Козинцев, как и Юткевич, не только снимал

кино, но и много писал в годы оттепели. Его мемуары «Глубокий экран» появились сначала в «Искусстве кино», а затем вышли отдельной книгой. В 1962 году вышла его знаменитая книга «Шекспир — наш современник». Наконец, Козинцев также участвовал в восстановлении диалога между европейским и советским кино, участвуя в жюри международных фестивалей, занимаясь научными исследованиями в Западной Европе.

В то время как «Искусство кино» было, прежде всего, изданием для профессионалов и интеллигенции, «Советский экран» стал оттепельным журналом для всех, кто интересуется кино. Хотя в двадцатые и в начале тридцатых годов существовал журнал с таким же названием, по сути, в 1957 году появилось абсолютно новое издание. Само существование журнала, который должен был установить диалог с самым широким кругом зрителей, был знаком нового времени. Сталинской культуре диалог был не нужен. О взглядах зрителей всегда можно было узнать по каналам НКВД. «Советский экран» стал проводить опросы зрителей о лучших актерах и фильмах года, публиковать письма читателей, обсуждать такие рискованные темы как изображение поцелуев и любви на экране. Вдобавок «Советский экран» печатал материалы о мало доступном рядовому зрителю западном кино. Например, в 1961 году в журнале появилась статья Марселя Мартена о французской «новой волне». Самое главное, «Советский экран» печатал на своих обложках цветные фотографии западных звезд, как хорошо знакомой советскому зрителю Софи Лорен, так и менее известных в то время Жана Поля Бельмондо и Анны Кариной. К 1965 году тираж «Советского экрана» достиг двух с половиной миллионов экземпляров. Появление «Советского экрана» обозначило важнейший сдвиг в советской массовой кинокультуре. Существование журнала, общающегося со зрителями, отражало признание кино-бюрократами факта, что кино как форма массового технологического искусства не может существовать вне контакта с главным потребителем кино — зрителем.

В поисках искренности киневеды оттепели выработали новые стили письма о кинопроцессе, новые формы кинопрессы. Работы Зоркой, Соловьевой, Туровской стали классическими текстами своего времени и создали новый анти-официозный язык кинокритики. Не случайно, по-видимому, и то, что многие ведущие критики в это время были женщинами, в этом тоже просматривается знак времени, когда иные, маргинальные прежде голоса получи-

ли минимальную возможность быть услышанными. В рецензиях и разборах Зоркой и Туровской, публиковавшихся в журнале «Искусство кино», анализировались приемы, жанровая специфика и культурные ценности оттепельного кино, это был еще один способ возвращения к искренности в киноязыке.

2.2. Кинооттепель в эпоху киногласности

Начало застоя сопровождалось сокращением публикаций о кинематографе оттепели. Изменение политического климата после подавления пражской весны вызвало как «внешнюю», так и внутреннюю эмиграцию писателей, режиссеров и критиков. Например, Нею Зоркую, которая подписывала протестующие письма интеллигенции к правительству в конце шестидесятых, вынудили перестать заниматься современной кинокритикой и уйти в академическую науку⁸³. В числе многих эмигрировал на Запад литератор и сценарист Свирский, писавший также и о кино. Для него оттепельный кинематограф был всего лишь отголоском оттепели в литературе. В конце его истории русской литературы после Сталина имеется глава «Разгром киноискусства». Это было одно из первых описаний конфликтов между кинематографистами (Марленом Хуциевым, Андреем Тарковским, Андроном Михалковым-Кончаловским) и советской культур-администрацией⁸⁴.

Перестройка оживила интерес к оттепельному кино, интерес прежде всего политический, а не научный. И советская интеллигенция, и власть рассматривали перестройку как продолжение прерванной оттепели. Точно так же, как оттепельные либералы видели свою задачу в возвращении к чистоте революционных идеалов двадцатых годов, так и реформаторы эпохи перестройки ставили своей целью возрождение идеалов шестидесятников. Ранняя перестройка действительно завершила неоконченные проекты оттепели. Если говорить о кино, то были опубликованы книги ключевых фигур этого периода, таких, как, например, Михаил Ромм и Леонид Трауберг, а также книги о режиссерах этого времени, Пырьеве, Хуциеве, Рязанове и других. Был открыт Киноцентр, задуманный еще в шестидесятые. Ну и, конечно, самое главное — лежавшее на полках оттепельное кино вышло на экраны после двадцатилетнего заключения.

Художники и политики использовали кинематограф оттепели для своих политических целей. В мае 1986 года на пятом съезде Союза кинематографистов главой союза избирается Элем Климов, фигура знаковая в советской культуре. С одной стороны, он принадлежал к советской элите, с другой, он был одним из «детей оттепели», в шестидесятые годы известность ему принесли его сатирические фильмы⁸⁵. Съезд становится важнейшим событием на ранней стадии перестройки, начавшей процесс либерализации политической цензуры.

Одним из первых проектов Климова становится создание конфликтной комиссии во главе с Андреем Плаховым, которая должна была заняться фильмами, положенными цензурой на полку. Запрещенные фильмы поздней оттепели, которые конфликтная комиссия выпустила на советские экраны, стали одним из самых важных культурных событий перестройки. В России и на Западе открыли фильмы таких режиссеров шестидесятых, как Кира Муратова и Александр Аскольдов. Выпуск их фильмов «Короткие встречи» (1967/86) и «Комиссар» (1967/87) сигнализировал о конце советской цензуры в кино и в других отраслях культурной индустрии.

Разрешение политических конфликтов оттепели, прежде всего, ликвидация советской политической цензуры, дало возможность критикам и мемуаристам описывать кинокультуру пятидесятых и шестидесятых годов в более нейтральных тонах. Показательно, впрочем, что этот период и до сих пор привлекает внимание русских исследователей. Отчасти этот интерес объясняется ностальгией интеллигенции по этому времени — времени, когда интеллигенция была на полном государственном содержании и в то же время могла спорить с властью о своей доле в культурном капитале. Кинообразы оттепели служат для интеллигенции фетишем ее испарившейся власти, которая исчезла вместе с советской культурой. (Здесь причудливо переплетается марксово и фрейдистское понимание фетиша). Растущее количество научных работ, посвященных кино оттепели, как бы заполняет вакуум культурного капитала и власти, который бывшее советское образованное сословие испытывает в постсоветские годы.

На излете перестройки стали появляться воспоминания «детей оттепели» о своем кино. Среди них такие книги, как «Шестидесятники и мы» Льва Аннинского (1991), «И мое кино» Ирины Шиловой (1993) и многие другие. Наряду с такого рода мемуарами, которые давали читателям информацию из первых рук, в печати

начали появляться и архивные материалы о кино оттепели. Публикация архивных материалов, связанных с кинематографом оттепели, стала результатом исследований рабочей группы в НИИ киноискусства. Валерий Фомин отобрал материалы и напечатал часть из них в журнале «Искусство кино». Более полное собрание документов было опубликовано в томе, вышедшем в издательстве «Материк»⁸⁶. В 1996 году Фомин выпустил сборник материалов «Кино и власть», посвященный культурной политике в кинематографе шестидесятых и семидесятых годов.

Сборник документов «Кинематограф оттепели» — часть трехтомного проекта⁸⁷ рабочей группы НИИ киноискусства, который вырос из конференции «Кинематограф оттепели», прошедшей в июне 1991 года в московском киноцентре. Редактором обоих томов был Виталий Трояновский. Опубликованные в них статьи, с одной стороны, рассматривали, как фильмы оттепели отражали культурные ценности своего времени, с другой стороны, анализировали взаимодействие кинематографа с другими отраслями культуры, а также с западными кинематографическими традициями.

Сборники «Кинематограф оттепели» продолжили и концептуальное переосмысление данного периода киноистории. Например, исследователи поставили под вопрос соответствие хронологических рамок политической оттепели и оттепели в кино. Если политическими вехами оттепели обычно считают смерть Сталина и снятие Хрущева или вторжение в Чехословакию, то в кинематографе границы определялись как стилистикой фильмов, так и особенностями кино как индустрии. Например, Трояновский отмечает, что решение об увеличении производства фильмов, которое должно было закончить период «малокартинья», было принято до смерти Сталина на XIX съезде партии в 1952 году. Стилистически же кинооттепель в силу особенностей производственного цикла пришла в кино лишь в середине — конце пятидесятых годов. Что же касается конца кинооттепели, то авторы сборника отодвигают его до начала семидесятых годов прошлого века. И с точки зрения стиля фильмов (Козинцев «Король Лир» (1970), Калатозов «Красная палатка» (1971), Гайдай «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) и др.), и с точки зрения кинопроизводства (Экспериментальная студия Чухрая не прекращала работы до 1976 года) кинооттепель закончилась позже политической. Представляется, что важнейшей заслугой исследователей, чьи статьи вошли в сборники, стал отказ от политизированного прочтения кино оттепели.

2.3. Кинематограф оттепели глазами западных киноведов

Оттепель — наименее изученный на Западе период русского кино. История русского кино Джея Лейды, которая была впервые издана в 1960 году, была первой попыткой прокомментировать современное ему русское кино. Он дал короткий обзор наиболее известных фильмов тех лет, которые получили признание на международных кинофестивалях. Главной заслугой Лейды явилось то, что в своем анализе советского кино он не следовал тоталитарной модели. Этим объясняется, в частности, тот факт, что политическая история не определяла в его книге историю кинематографическую. Так, Лейда был первым исследователем на Западе, кто дал детальный обзор русского дореволюционного кино. Он также описал русско-советское кино как институт и как промышленное производство, а не только как галерею великих режиссеров.

Появление в пятидесятые и шестидесятые годы фильмов Калатозова, Чухрая, Тарковского, Михалкова-Кончаловского и др. на Западе и их успех на фестивалях в Европе привлек к ним внимание западных кинофилов, которые увидели в этих фильмах возрождение русского авангарда двадцатых годов. Ян Кристи отмечает, что для западных интеллектуалов советский кино-авангард был идеализированным «другим» голливудского нарративного кино и одним из трех китов европейского арт кино наряду с немецким экспрессионизмом и итальянским неореализмом⁸⁸. Мира и Антонин Лиём издали в семидесятые годы обзор русского и восточноевропейского кино после Второй мировой войны⁸⁹. В этой книге одна глава посвящена кинематографу оттепели, рассматриваемому как возрождение экспериментальной традиции, которая берет свое начало в киноавангарде двадцатых.

Большинство лучших оттепельных фильмов оставалось неизвестными на Западе до восьмидесятых годов, когда на волне горбачевской перестройки резко возрос интерес к советскому кино. Очень показательна история «Комиссара» Аскольдова. Фильм привлек особое внимание на Западе еще и потому, что даже в условиях гласности Госкино не хотело давать Конфликтной комиссии права выпустить этот фильм на экран. Участие этого безусловного шедевра русского кино, который проводил неординарную параллель между русской революцией и холокостом, в международных фестивалях принесло Аскольдову и его фильму славу и многочисленные награды, включая Серебряного медведя на Берлинском кинофести-

вале (1988) и приз на Фламандском международном кинофестивале (1988). «Комиссар» был в 1989 году показан Конгрессу США как фильм, появившийся благодаря горбачевской перестройке⁹⁰.

В восьмидесятые годы прошлого века такие киноеды как Анна Лотон, Ричард Тейлор и Дэнис Янгблад в своих исторических исследованиях описали большинство периодов русско-советской киноистории⁹¹. Оттепель, однако, так и осталась белым пятном — отчасти потому, что культурная и политическая повестка дня перестройки была генетически связана с оттепелью и, вследствие этого, все, связанное с оттепелью, воспринималось как политическое сегодня, а не как материал для научного анализа.

Постсоветские исследования кинематографа оттепели менее политизированы, но в этих работах продолжает доминировать риторика освобождения от сталинской эстетики. В 1993 году Мартель Мартэн опубликовал историю советского кино после Сталина⁹², которая в значительной мере была посвящена кинематографу оттепели. Работа Мартэна стала первой историей русского кино, опубликованной на Западе, которая последовательно описывала послесталинское кино, оставаясь, впрочем, в рамках антисталинистского политического сюжета, который подразумевал, что реформы Горбачева завершили эволюцию стилистики и политики советского кино, начало которой было положено в хрущевскую оттепель. Наконец, монография Джозефин Вол стала первой политической историей оттепельного кино на английском языке⁹³.

Более свободную от стереотипов точку зрения на кино оттепели представила американская рабочая группа по изучению советского кино и телевидения. В 1997 и 1998 годах эта группа провела две встречи, посвященные оттепельному кино (Йельский университет, 1997 и Университет Массачусетса в Амхерсте, 1998). Первая конференция была посвящена кино пятидесятых, а вторая — кинематографу шестидесятых годов. Наиболее важным результатом дискуссий на первой встрече стала проблематизация самой оттепели как периода освобождения от сталинской эстетики. Нэнси Конди, Владимир Падунов и Михаил Ямпольский предложили альтернативную модель — оттепельное кино как развитие и обогащение культурных парадигм, заложенных в тридцатые и сороковые годы. Следуя этой модели в настоящем исследовании, мы делаем основной акцент на эволюции в эпоху оттепели центральных мифов сталинской культуры: мифа большой семьи, мифа войны и мифа положительного героя.

МЕТОДОЛОГИЯ, ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Методология, понятийный аппарат и предмет данного исследования оперируют шестью ключевыми терминами: первые два — троп и культура — определяют методологию и основные концепции, положенные в основу этой книги; остальные четыре — мелодрама, мужественность, социалистический реализм и оттепель — определяют сам предмет исследования.

1. Ключевое понятие № 1: троп

В книге исследуются основные нарративы культуры оттепели — в том виде, в каком они предстают в литературе и кинематографе данного периода. Наиболее часто встречаются два: роман воспитания творческой личности и мелодраматический сюжет падения и спасения. Сюжеты эти вырастают из ключевых культурных тропов советской эпохи, каковыми являются положительный герой, семья и война.

В исследованиях по стилистике и риторике троп обычно определяется как фигура речи. Исследователи выделяют два (метафора и метонимия) или четыре (метафора, метонимия, синекдоха и ирония) основных тропа⁹⁴. Несмотря на то, что в основном о тропах говорится при изучении образного языка литературных текстов, некоторые историки и философы науки — такие, как Хейден Уайт, например, — применяют тропологический анализ к нарративам, создаваемым социальными науками и прежде всего историей.

По мнению Хейдена Уайта, «самым трудным для историка является конструирование лингвистического протокола <...>, который характеризует весь материал в целом и его составные части собственным, одному ему присущим языком (отличным от терминологии, используемой в самих документах) <...>. Этот предварительный протокол будет, в свою очередь <...> описываться в соответствии с доминирующей тропологической моделью, вызвавшей его к жизни» (White 30). Уайт утверждает, что каждый

троп порождает собственный лингвистический протокол: метафора — дискурс идентичности; метонимия — дискурс внешнего; синекдоха — дискурс внутреннего; ирония — дискурс самоанализа (36–37). Опираясь на Уайта, автор данной книги расширяет понятие тропологического анализа, выходя за рамки чисто литературной проблематики. Я намереваюсь показать, как культурные тропы оказываются востребованы различными областями творческой деятельности, в первую очередь литературой и кино, а также — хотя и в меньшей степени — востребованы такими формами культурного производства, как журналистика, литературная критика, радио и плакатная графика.

Несмотря на то что тропологический подход Уайта служит отправной точкой для моего исследования, я принимаю его положения с некоторыми оговорками. Прежде всего, его фундаментальный анализ историографии девятнадцатого века остается в рамках логоцентристского сознания, тогда как, на мой взгляд, вербальное и визуальное воплощения конкретного тропа в данной культуре находятся в значительно более сложных отношениях, нежели это традиционно предполагается, исходя из первичности слова, впоследствии переосмысляемого визуальными искусствами. Во-вторых, я считаю, что конфликт базиса и надстройки отражен именно в тропах: тропы создают операционные системы, порождающие смыслы и ценности, необходимые для поддержания существующей в обществе модели экономического производства. Эти операционные системы изоморфно проявляются в различных сферах культуры.

Таким образом, понятие культурного тропа, которым я оперирую в данном исследовании, ближе к идее практики, разработанной Мишелем Фуко. Томас Флинн, в своей книге «Топография истории Фуко», определяет практику как «пресуществующий, анонимный, санкционированный обществом свод правил, исподволь управляющий восприятием, оценками, воображением и поведением индивида <...>. Практика подводит под действия четкую и вытнутую основу» (Flynn 30). Развивая понятие практики Мишеля Фуко, Олег Хархордин замечает, что дискурсы той или иной эпохи могут противоречить и даже открыто противостоять друг другу, разделяя при этом одну и ту же практику: «Разные положения противоположных теорий <...> могут противоречить друг другу, но в основе своей они все равно подчинены одной и той же практике» (Kharkhordin 14). Это мнение исключительно важно для моего

исследования. Одно из заблуждений относительно художников-диссидентов оттепели заключается в том, будто их творчество радикально отличается от официального дискурса эпохи. Конфликт между дискурсом интеллигенции и дискурсом официальных институтов советской культуры не мешает и тому, и другому опираться на одни и те же культурные тропы/практики этого периода советской истории: положительный герой, семья и война.

В своей работе я анализирую базовые практики (тропы), способствовавшие возникновению художественных дискурсов периода оттепели, в первую очередь, литературы и кино. Занимаясь в данной книге археологическим исследованием культурных тропов эпохи, я изучаю их следы, сохранившиеся в литературных и кинематографических текстах, стремясь выявить «высказывательные “регулярности”» (Deleuze 54) оттепели. Культурные ценности, подкрепленные нарративами, воплощающими тот или иной троп, отражают властные отношения в обществе. Короче говоря, литература и кинематограф оттепели в первую очередь отражают борьбу за власть и распределение этой власти в кругах советской политической и культурной элиты.

Как отмечает Хьюберт Драйфус и Пол Рабинов, Фуко выделяет два основных типа практик: объективирующие практики, позволяющие выработать объективное знание, и субъективирующие техники, способствующие формированию субъективности (Dreyfus and Rabinow 160–167, 178–183). В данном же исследовании анализируются определенные тропы-практики, которые подводят как объективирующую, так и субъективирующую основу под литературный и кинематографический дискурсы оттепели. Я полагаю, что именно война и семья являются ключевыми объективирующими тропами той эпохи. Первый троп — война — воплощается в борьбе советского общества с природой, с непосредственностью человеческих чувств, с чуждыми социальными формациями (прежде всего, с капиталистическим Западом). Троп семьи служит моделью, по которой выстраивается общество в целом. Во главе семейной иерархии стоит богоравный вождь-отец; его сын — положительный советский герой, обретает под мудрым руководством вождя коммунистическую сознательность. Троп семьи наделен изоморфизмом, поскольку тот, кто является сыном в одной семье, в другой — не столь сознательной — может вполне занять место отца и выполнять его функции. В фильме Михаила Чиаурели «Падение Берлина» (1949), например, главный герой

Алеша — суррогатный сын самого Сталина, но для солдат возглавляемого им взвода он сам становится отцом — уменьшенной репликой Сталина. Солдаты, представители малых советских народов, являются «сынами» своего русского командира.

Положительный герой — главный советский троп, главная субъективирующая практика советской культуры. Сталинистский герой — воин без страха и упрека, сражающийся во имя торжества коммунизма. Этот герой воплощен, как правило, в монументальной фигуре строителя Коммунистической Империи. После смерти Сталина положительный герой сталинистской культуры становится главным полем борьбы за перераспределение власти внутри политической и культурной элиты, тогда как образ борца сменяется образами художников и интеллектуалов, компенсирующих свою физическую слабость и неспособность к общественной деятельности эмоциональным богатством, глубиной чувств и силой таланта. При этом история индивидуального *Bildung* героя остается ведущей повествовательной моделью как сталинской эпохи, так и эпохи оттепели.

2. Ключевое понятие № 2: культура

Цель предпринятого в данной книге изучения тропов/практик оттепели — и в первую очередь их воплощения в литературе и кинематографе — рассмотреть их эволюцию в этот период развития советской культуры. За отправную точку своего анализа я принимаю модель культуры, сформулированную московско-тартуской семиотической школой, прежде всего, Юрием Лотманом и Борисом Успенским в их совместном труде «О семиотическом механизме культуры», и понятие знака как идеологемы, сформулированное в работах Волошинова/Бахтина («Марксизм и философия языка») и Михаила Бахтина («Слово в романе»).

Тартуские семиотики определяют культуру как «ненаследственную память коллектива, выражающуюся в определенной системе запретов и предписаний» (Лотман и Успенский 147). Согласно этой модели, культура представляет собой эволюционирующую знаковую систему: так называемый естественный язык составляет первичную моделирующую систему, тогда как языки литературы и прочих искусств — это вторичные моделирующие системы, изоморфно связанные с первичной.

Семиотики культуры изучают функциональные соотношения различных знаковых систем⁹⁵. Соглашаясь с тартускими семиотиками, я признаю наличие изоморфной связи (единство принципов репрезентации) между различными областями творческой деятельности в определенный период; базой такого изоморфизма является система тропов/практик⁹⁶. Основными компонентами моего анализа являются тропы/практики культуры — семиотическо-идеологические инварианты данной культуры в данный период⁹⁷.

Несмотря на то, что методы московско-тартуской семиотической школы служат для моего анализа культуры одним из основных инструментов, мой подход к советской культуре несколько отличается от точки зрения представителей этой школы. Во-первых, я не согласен с делением культуры на первичные и вторичные моделирующие системы. Я отдаю предпочтение бахтинской модели диалогического взаимодействия дискурсов, относящихся к разным культурам.

Даже в русской культуре, где высокая литература традиционно занимает высшую ступень в культурной иерархии, где слово творца приравнивается к божественному глаголу, не все подчинено власти логоса. Между вербальными и невербальными (прежде всего, визуальными) изобразительными системами отношения гораздо сложнее, нежели простое подчинение образа диктату слова. Визуальные дискурсы особенно противятся тирании логоса в переходные периоды, когда семиотические системы входят в состояние карнавальная амбивалентности. Оттепель была одним из таких критических периодов: устойчивые отношения между вербальным и визуальным пошатнулись и подверглись пересмотру. Такие киножанры, как комедия (Георгий Данелия и Эльдар Рязанов) и семейная мелодрама (Михаил Калатозов и Лев Кулиджанов) стали киноповествованиями, альтернативными повествовательным формам, хотя их главной движущей силой и продолжало оставаться слово, и слово официальное.

Понятие знака, которым оперирует данное исследование, также отличается от понимания знака московско-тартуской семиотической школой. Тартуская школа развивает соссюровскую модель знака как произвольной, но при этом неизменной комбинации означающего и означаемого⁹⁸, тогда как я понимаю знак как скользящее/плавающее означающее. Эта концепция была разработана Романом Jakobsonом, Клодом Леви-Строссом и Жаком Лаканом⁹⁹. В зависимости от культурного контекста, властных от-

ношений и политики, царящих в данной культуре, знак постоянно меняет свое значение/референт. Анализ основных тропов советской культуры наглядно демонстрирует, как художественные практики порождают подвижные смыслы. Так, на протяжении нескольких десятилетий один из главенствующих тропов советской культуры — положительный герой — претерпевает постоянные изменения в зависимости от того, какой смысл вкладывают в него разные группы советских производителей и потребителей культуры. Означающее положительного героя приобретает иные референции в официозном партийном дискурсе, нежели в дискурсе интеллигентском. Фактически троп положительного героя находится на пересечении различных точек зрения, пытающихся сформулировать значение положительного героя на протяжении данного периода. Понятие культурного знака, которым оперирует данное исследование, прежде всего характеризуется диалогической нестабильностью, существующей между означающим и его референтом.

Третье важное отличие моего подхода к советской культуре от подхода семиотиков московско-тартуской школы касается статуса идеологии в анализе культуры. Тартуские семиотики стоят на позициях объективного научного анализа, свободного от каких-либо идеологических пристрастий. Их вера в возможность чистой науки — последний вздох модернистской культуры. Как замечает Борис Гройс, «Художественная практика модернизма подразумевала непрерывную очистку внутреннего пространства произведения искусства, очищение его от всего внешнего» (Groys 1997, 77). Сходным образом тартуские ученые создавали чистую науку о культуре

Бахтин в «Слове в романе» и Волошинов/Бахтин в «Марксизме и философии языка» настаивают на том, что любое высказывание — «идеологема». Майкл Холквист дает следующее определение понятию идеологема: «Любое слово/речь выдают идеологию говорящего. <...> Любой говорящий <...> — идеолог, а любое высказывание — идеологема» (Holquist 429). Вслед за Холквистом я считаю, что понятие речи/идеологема семиотично, поскольку оно подразумевает обмен знаками в истории и в обществе.

По мнению Бахтина, язык романа становится языком нового времени, где любое высказывание находится на пересечении идеологий (по Бахтину, мировоззрений): «Социальное разноречие... — такова основная особенность романной стилистики» (Бахтин 1975, 76). Анализируя романы Достоевского, Бахтин замечает, что писа-

тель «никогда не излагает в монологической форме готовых идей», а создает «образ идеи», «изображает» идею как «живое событие, разыгрывающееся между сознаниями-голосами» разных персонажей: «...условие создания образа идеи у Достоевского — глубокое понимание им диалогической природы человеческой мысли, диалогической природы идеи» (Бахтин 1963, 116–117). Мой анализ культуры и культурного знака опирается на бахтинское понимание языка как социального разноречия, области, где оспаривается языковая (культурная) и экономическая власть.

Перераспределение власти между различными кругами советской элиты — одно из ключевых значений оттепели как периода культуры. Эти круги, более либеральные из которых группировались вокруг «Нового мира», а более консервативные — вокруг «Октября», сформировались в конце сороковых — начале пятидесятых годов прошлого века, когда Сталин занялся созданием интеллигентского сословия как социальной основы режима (Dunham 1990). В период оттепели эти круги пытались пересмотреть значения важнейших тропов советской эпохи в собственных интересах. Передел власти породил, например, культ художника/ученого как положительного героя оттепели.

3. Ключевое понятие № 3: мелодрама (между эстетикой мелодрамы и эстетикой «аттракциона»)

Кризис литературоцентристской модели советской культуры в 1950-е годы поставил визуальные искусства, и в особенности искусство кино, в более выигрышное положение в иерархии русских культурных дискурсов. Позволю себе не пускаться в общие рассуждения о месте литературы в культуре оттепели, поскольку и так существует немало исследований, посвященных этой теме, причем, в ущерб визуальной культуре, которая, как мы постараемся показать, служила важным противовесом диктатуре слова.

Исследователи обычно говорят об оттепельном кинематографе как об освободившемся от господства сталинистской нарративности. Освобождение это зачастую характеризуется как возврат к поэтике киноавангарда 1920-х гг. (Аннинский 36, Liehm 199–200). Ниже содержится критика подобной точки зрения. Я считаю, что в кинематографе оттепели продолжали царить традиции массового сюжетного кино, сформировавшегося в тридцатые — сороковые годы прошлого века. Визуализация русской культуры

в период оттепели проявлялась, однако, не только в обновлении формы, но также — что гораздо важнее — в развитии визуальных индустрий, прежде всего, киноиндустрии, т.е. производства и проката фильмов, и в увеличении жанрового диапазона массового кино, где наибольшее распространение получили мелодрама, комедия и экранизация литературных и драматических произведений.

Прежде чем перейти к анализу отдельных оттепельных фильмов и жанровых моделей, позволю себе пояснить свою точку зрения путем включения кинематографа эпохи оттепели в более широкий контекст истории русского и советского кино. Я считаю нужным особо обратить внимание на то, как в различные периоды истории русской культуры использовались два главных кинематографических приема: визуальное развертывание «аттракционов» и мелодраматическое повествование.

Известный тезис Вальтера Беньямина — в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры — предполагает два пути, по которым может пойти современный художник: развитие дискурсов, способных выжить в условиях нового, лишенного ауры окружения, и попытка вернуть себе былую ауру путем создания новой стилистики. В искусстве кино первый подход характерен для фильмов, следующих эстетике «аттракциона» (Gunning 1999a, 824). Второй подход характерен для киномелодрамы, главной нарративной модели американского и европейского кинематографа (Williams 88). В советском кино 1950–1960-х годов преобладает второй путь — поиск утраченной ауры.

Как на примере двух абсолютно несхожих контекстов продемонстрировали Том Ганнинг и Лора Молвей, обе тенденции — «аттракцион» и мелодрама — редко встречаются в чистом виде, в конкретных кинематографических текстах они, как правило, сосуществуют. Ганнинг (Gunning 1986) пишет о раннем доповествовательном кинематографе, а Лора Молвей (Mulvey 6–18) в своем феминистском анализе роли женщины как объекта зрелища в классическом голливудском фильме — о диалектике повествовательной и изобразительной тенденций в голливудском кино. Тенденция к зрелищности начинает превалировать с приходом в кино новых технологий, тогда как поиски утраченной ауры при помощи мелодраматического повествования возобновляются с новой силой в периоды затишья технического прогресса.

Рассматривая главным образом восприятие кино на Западе, Ганнинг характеризует ранний, досуточный период в истории киноискусства как «эстетику аттракциона»: «Кинематограф как зрелище, кинематограф-«аттракцион» добивается абсолютно сознательного понимания образа, вовлекая в процесс восприятия зрительское любопытство» (Gunning 1999a, 825). Фильм аттракционов отличают две характерные особенности: во-первых, акцент на зрительном ряде, во-вторых, вынесение на передний план перехода от статичного изображения к движущейся картинке. Раннее кино, как отмечает Ганнинг, стремилось скорее показать, нежели рассказать (Gunning 1986, 64). В старых фильмах, например, использовался такой зрелищный прием как прямой взгляд актера в камеру. Крупный план в старом кино несет на себе не нарративную функцию, а служит своего рода эксгибиционистским увеличением масштаба: «Его главный мотив — тот же чистый эксгибиционизм» (1986, 66). И чтобы сделать свои доводы еще убедительнее, Ганнинг рассматривает раннее кино в контексте таких культурных форм как ярмарки и парки аттракционов, где демонстрировались первые фильмы. Он указывает, что «первые кинозрители приходили не для того, чтобы посмотреть фильм, а чтобы полюбоваться <...> работой механизмов (кинопроекторов Cinématographe, Biograph)» (1986, 66). Эстетика «аттракциона» превагирует над эстетикой повествования.

Стремление в первую очередь удивить влечет за собой магическое преображение, а не зеркальное отображение реальности. Ганнинг описывает первые опыты Люмьеров как переход не от темного экрана к фильму, а от фотографии к фильму (1999, 822). Главным «аттракционом» был движущийся образ.

Сюжетное, нарративное кино на Западе приходит на смену чисто зрелищному в середине 1900-х годов (Gunning 1999a, 824), а в России — в конце 1900-х годов (Tsiv'ian 1994, 162–163). «Понятие нарративизации, — пишет Ганнинг — означает подчинение изображения выражению» (Gunning 1999b, 465). Главной нарративной моделью становится мелодрама. Кинематограф, по замечанию Питера Брукса, перенял черты не только театральной мелодрамы; мелодрама, сложившаяся как таковая в европейском романе девятнадцатого века, стала главным способом кинорепрезентации (Brooks P. 1991, 53)¹⁰⁰. Отличительной чертой мелодрамы Брукс считает стилистическую чрезмерность, призванную передавать «нравственное таинство» (the moral occult) — поиски духовного

в пострелигиозном мире. То, что Брукс описывает как «нравственное таинство», близко к тому, что Бенъямин называет «аурой» — неповторимость, единственность произведения искусства, окружающее его духовное таинство, его квазирелигиозная сущность.

Появление сюжетного кино не означало исчезновения кино, которое предпочитает показывать, а не рассказывать. По мнению Ганнинга, «кинематограф аттракционов», с одной стороны, породил киноавангард, с его эстетикой шока и эмоциональной встряски¹⁰¹, а с другой, оказался востребован сюжетным кино в качестве его визуальной основы — своего рода прирученная зрелищность на службе у нарративности.

Несмотря на то что мелодраматичность нередко считается главной кинематографической формой повествовательного изображения действительности, такие критики как Томас Шатц или Томас Элсессер отмечают, что, учитывая операторскую манеру, а также нарративные и тематические конвенции, можно выделить специфические жанры мелодрамы, характерные для кинематографа той или иной страны. Например, излюбленный Голливудом жанр семейной мелодрамы определяется следующими моделями: беспомощный протагонист-жертва (часто это героиня или сирота) (Elsaesser 86), неблагополучная семья (Elsaesser 74, Schatz 1981, 226–228), нравственная поляризация характеров (Brooks P. 1991, 53, 60), изображение внутреннего мира героев через мизансцену и музыку (Elsaesser 84), временной план (темпоральность) утраты и опоздания.

В России мелодрама становится главным киножанром в 1910-х годах; самым выдающимся режиссером, работающим в этом жанре, был Евгений Бауэр (Tsiv'ian 1989, 546–552, Leyda 78–80, Youngblood 1999, 80–86). По мнению Неи Зоркой, русскую семейную мелодраму определяют следующие модели: героиня фильма, позволившая себя обольстить, впоследствии раскаивается и умирает; злодей, которому хотя и удастся осуществить свой коварный замысел, не избегает наказания (Зоркая 1976, 183–247). Как отмечает Ричард Стайтс, пессимистический ход событий «отражал такую особенность русского мироощущения, как фатализм: уверенность в неизбежности трагедии, утраты и глубокого страдания» (Stites 33). Разница в мироощущении русских и европейских зрителей оказывала влияние на концовки фильмов, снимаемых для русского и европейского зрителя. Как пишет Цивьян, русским режиссерам приходилось придумывать для своих фильмов счастливый

конец, если они хотели показать их в Европе, тогда как в России те же мелодрамы шли с трагической развязкой (Tsiv'ian 1991, 29–30). Именно этой модели мелодрамы суждено было пережить все зигзаги русской культурной политики и вернуться к массовому зрителю в эпоху оттепели.

Для советских кинорежиссеров двадцатых годов, таких как Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов, мелодраматический поиск утраченной духовности был частью упаднического буржуазного искусства¹⁰². Авангард не пускался на поиски утраченной ауры — он стремился постичь суть новой реальности, реальности цивилизации, в которой больше нет места религии и кинонам буржуазного искусства. В ранних работах Кулешова, Пудовкина и Эйзенштейна предпочтение отдавалось монтажу, в котором видели суть нового выразительного языка, а также визуальности в ущерб повествовательности: рассказ превращался в показ.

В 1923 году, в статье «Монтаж аттракционов», опубликованной в журнале «Леф», Эйзенштейн вводит понятие «аттракциона»:

«Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода (Эйзенштейн 1, 70–71).

Жак Омон выделяет в разработанной Эйзенштейном теории театрального и кинематографического аттракциона четыре основных момента: Во-первых, аттракцион выразителен и, составляя основу кинематографического образа, должен «запоминаться своим зрительным рядом» (Aumont 43). В этом отношении аттракцион антинарративен или, по выражению самого Эйзенштейна, антинатуралистичен — он противопоставляется прозрачности линейно смонтированного фильма. Во-вторых, аттракцион характеризуется ассоциативной связью с темой произведения и конфликтом с другими аттракционами (43). Третья особенность аттракциона, по мнению Омона, — стремление во что бы то ни стало вовлечь зрителей в действие, привлечь их внимание (44). Для Эйзенштейна прямое вовлечение зрителя в действие означало прежде всего «заражение» их марксистской идеологией, перевоспитание масс (Aumont 45).

Наконец, Эйзенштейн подводит научную основу под свою теорию аттракционов. Некоторые положения он заимствует из популярной в то время рефлексологии — учения о рефлексах, — утверждавшей, что «человеческое поведение можно рассматривать как реакцию <...> на ряд раздражителей» (Aumont 45). В соответствии с этим учением Эйзенштейн видит задачу кинорежиссера в тщательно выверенном и математически рассчитанном управлении «процессом реагирования на раздражители» (Aumont 45).

В работах Эйзенштейна рефлексология смыкается с марксистским классовым анализом. Например, то, что фильм «Стачка» не оказал желаемого воздействия на рабочих и крестьян, объясняется неправильным расчетом реакции этой зрительской аудитории на раздражители, использованные в фильме в качестве художественных приемов. Эйзенштейн подразумевает главным образом те знаменитые кадры, в которых массовое убийство рабочих перемежается с забоем быка.

«“Кровавого” же эффекта в рабочей аудитории бойня не произвела, и по той простой причине, что у рабочего бычья кровь ассоциируется прежде всего с утилизационным заводом при бойнях! На крестьянина же, привыкшего самому резать скот, воздействие будет нулевое» (Эйзенштейн 1, 118).

Такая научная подоплека понятия аттракциона, замечает Омон, приводит к идее его идеологической и политической действенности (Aumont 47). Художественную и идеологическую ценность аттракциона можно определить исходя из эффекта, производимого им на рабочий класс.

Парадоксальным образом, эффективность аттракциона была позднее переосмыслена Эйзенштейном в свете возможного синтеза аттракциона с повествованием. В незаконченной статье «Констанца. (Куда уходит “Броненосец “Потемкин”»)» Эйзенштейн пересматривает понятие аттракциона, допуская возможность его соединения с повествованием, оказывающим положительное воздействие на зрителя. Примером фильма, где подобный синтез удался, становится «Броненосец «Потемкин»».

«В “Потемкине” полный пересмотр аттракционов (хотя бы “Стачки”) и положительный эффект (пафос) — суровый призыв к активности — получен через все “отрицательные” средства. <...> И я учитываю, что только через сантимент их [современников — А. П.] можно взять на должную, на правильную, левую, активную “накачку”» (Броненосец «Потемкин», 290–291).

В фильме «Броненосец «Потемкин», по мнению Омона, Эйзенштейн отказывается от эксцентрических «аттракционов», использованных им в «Стачке», и создает зрелище, в основе которого — мотивированный сюжет (Aumont 48). Однако это не мешает ему по-прежнему считать «аттракционы» способом «агрессивно» воздействовать на зрителя, прививая ему тем самым новую идеологию.

Соединение монтажа аттракционов с основанным на марксистских идеях сюжетом, которое пропагандировали такие мастера киноавангарда, как Эйзенштейн, находило отклик в среде интеллектуалов, обладающих необходимой зрительной и зрительской искусственностью, но едва ли имело успех у широких масс. Как отмечает Ричард Тэйлор, вышедший одновременно с «Потемкиным» «фильм ужасов» «Медвежья свадьба» (режиссер и исполнитель главной роли — Константин Эггерт) привлек в два раза больше зрителей, нежели шедевр Эйзенштейна. «Чуть позже в том же году, удовлетворяя вкусы широкой публики, «Потемкин» пришлось заменить «Робин Гудом» с Дугласом Фэрбенксом в главной роли» (Taylor 1991, 195). Фильмы Эйзенштейна были рассчитаны на интеллектуально активного и искусственного по части киноискусства зрителя. Однако этот зритель воспринимал кино как своего рода лабораторию высокой культуры, а не как искусство для народа. Пропась между элитарной и массовой культурой так и осталась пропастью, и преодолеть ее не удалось даже «киноаттракционам» советского авангарда.

Ответ советской культурной индустрии на тяготение авангарда к аттракциону в ущерб более традиционным формам нарратива, не заставил себя долго ждать. На Первом Всесоюзном партийном совещании по вопросам кинематографии, проходившем с 15 по 21 марта 1928 года в Москве, была принята резолюция, в которой впервые прозвучал знаменитый тезис о социалистическом реализме в кино: «Основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильм является требование того, чтобы кино дало “форму, понятную миллионам”» (Пути кино, 438).

Борис Шумяцкий, с 1930 по 1937 г. возглавлявший советскую киноиндустрию, взял на себя ведущую роль в создании массового советского кино, доступного миллионам. Главные пункты своей программы он изложил в книге «Кинематография миллионов. Опыт анализа» (1935). Кино для народа, настаивал он, должно быть сюжетным; без сюжета никакой фильм не будет заниматель-

ным. Синхронный звук, по мнению Шумяцкого, призван играть ключевую роль в современном массовом кино. Звук обеспечивал контроль над образом, исключая двоякое толкование. Кроме того, как техническое достижение звук был своего рода аттракционом, призванным служить одновременно и идеологическим, и развлекательным целям. В пропитанном идеологией развлекательном кино сталинской эпохи звук воплощался прежде всего в песне, моментально становившейся «народной». По мнению Шумяцкого, сюжетное кино должно подчиняться четкой системе строго иерархических жанров; кинематографистам, настаивал он, следует сосредоточиться, главным образом, на производстве драм, комедий и волшебных сказок, — т.е. жанров, где зрелищность легко соединяется с динамически развертывающимся сюжетом, строившимся, как правило, по одним и тем же шаблонам.



Илл. 1

Кроме того, Шумяцкий выдвинул идею студии, где отдельные функции распределяются между служащими-профессионалами, а за процессом создания фильма в целом надзирает партийный руководитель. Партийный деятель и коллектив узких специалистов призваны заменить художественного руководителя-режиссера, который, словно какой-то «кустарь-одиночка» романтического типа, тщится создать произведение искусства сам по себе. «Тэйлоризм» Шумяцкого, с одной стороны, был результатом его поездки в Голливуд, а с другой — общим веянием эпохи. Задача «догнать и перегнать» капиталистический Запад привела к найму западных консультантов и перениманию разными областями советской промышленности 1930-х годов западного опыта производства.

Фильмом, заслужившим похвалу Шумяцкого как «подлинная вершина советского киноискусства» (Шумяцкий, 148), стал «Чапаев» (братья Васильевы, 1934). Снятый по мотивам одноименной повести Дмитрия Фурманова (1923), ставшей одним из образцовых текстов соцреализма, «Чапаев» рассказывает о событиях Гражданской войны. Основу сюжета составляет история перевоспитания Чапаева из стихийного партизанского вожака в сознательного коммуниста. Его волшебный помощник и наставник — комиссар дивизии Клычков. Подобно товарищу Сталину, комиссар курит трубку и исподволь приручает доброго по натуре, но бесшабашного героя и его бойцов, прививая им основы коммунистической сознательности. Благодаря природной смекалке Чапаева — человека из народа — и рассудительности вкупе с дисциплинированностью комиссара — члена большевистской партии, дивизия преобразуется в дружную мужскую семью/воинскую часть. В конце фильма комиссара перебрасывают в другое подразделение, а Чапаев, оставшийся без партийного руководства, попадает в засаду к белым и погибает. Фильм кончается долгим красочным эпизодом: Чапаев, пытаясь уйти от врага, тонет в реке.

В соответствии с мелодраматическим изображением войны как борьбы между добром и злом, фильм использует главные советские тропы: положительного героя, разрешения идеологической конфронтации военным путем и большой семьи, представленной в фильме в ипостаси воинской части. В «Чапаеве» используются временная несогласованность, характерная для мелодрамы: не успели герои притереться друг к другу и объединиться в одну дружную воинскую семью, как их — в конце фильма — разлучает смерть. Трагический финал отвечал как вкусам русской публики, так и идеологическому заказу. На потребу зрителю — неизбежный русский конец (смерть протагониста), на потребу партийным комиссарам от кино — контрнаступление Красной армии как отмщение за смерть героя.

В «Чапаеве» также переосмыслиется место зрелищности в советском кино. Видеоряд картины инкорпорирован в непрерывный динамический нарратив, и лишь в батальных сценах зрелищность выходит на первое место. Природа этой зрелищности совершенно иная, чем в авангардных «аттракционах» Эйзенштейна: в сталинистских фильмах зрительный ряд строится не на монтаже, а на организации расстановки фигур в кадре. Главный объект зрительного ряда в «Чапаеве» — величественный воин и его наставник, комиссар.

Зрелищность сталинистского фильма основывается на совершенно иных принципах, нежели «киноаттракционы» в понимании творцов досюжетного кино и советского авангарда 1920-х. Вместо шокирующего превращения застывшего образа в «оживший», кинозритель сталинской эпохи наблюдал обратное: переход от движения к неподвижности. В наиболее драматичных кадрах фильма тела героев застывают в скульптурных позах.

Статуарность зрительного ряда усиливает неумолимую логику повествования. Фильм начинается с того, что Чапаев оставивает своих людей, отступающих с поля боя. Ключевой кадр сцены — Чапаев, стоя на тачанке, указывает, куда направлять пулеметную очередь, — неслучайно был воспроизведен на одной из афиш фильма (илл. № 1). В другой серии статуарных зрелищных сцен комиссар застаёт бойцов Чапаева за грабежом местного населения.

Во всех этих сценах исполненная драматизма поза командира сопровождается звуком военных/партийных приказов или пулеметной очереди. Снятый таким образом видеоряд картины помогает глубже проникнуть в рассказываемую историю: Чапаев и его люди перевоспитываются, а Красные одерживают окончательную победу над Белыми. Зрительный ряд предлагает абсолютно недвусмысленную, увлекательную интерпретацию и разрешение рассказанной в фильме истории.

Как обычно в фольклоре и массовой мелодраме, в фильме «Чапаев» воплощаются и олицетворяются одновременно и достоинства, и пороки: Чапаев — бесшабашный и смекалистый мужик-воин, защитник народа и борец за справедливость; комиссар — мудрое, отеческое Слово Партии; белый генерал — предатель, богач, одним словом, настоящий — т.е. преувеличенный — злодей. В этом отношении похвалы, которые Шумяцкий расточает «Чапаеву», фильму не совсем соответствуют: «В “Чапаеве” даны и героика движения масс, и вместе с тем показана судьба индивидуальных героев, и в них и через них красочно и образно раскрыта масса... Фильм «Чапаев» доказал, что в драматургическом произведении решают образы, глубина темы и идейная широта» (Шумяцкий, 154). «Чапаев» оставил в наследство будущему советскому кино набор не индивидуальных, а типажных характеров: взрывного, но честного командира из низов, мудрого комиссара, плута-ординарца, толстого генерала — будь то Белой, нацистской или НАТОвской армии. Фильм, снятый по законам соцреализма, соединял в себе

мелодраматический сюжет со зрелищным видеорядом, причем и первое и второе было направлено на удовлетворение идеологических запросов Партии. От зрителя подобных фильмов ожидалось пассивное поглощение монологического, открыто тавтологического повествования, навязанного ему партийно-мыслящим режиссером.

Кинематограф оттепели переработал традиции сталинистского сюжетного кино: местом действия мелодрамы становится нуклеарная семья, реабилитируются некоторые приемы мастеров киноавангарда (ускоренный монтаж, необычный угол съемки, экспрессивное использование света), меняется иконография положительных и отрицательных героев.

Одним из главных жанров оттепельной культуры становится семейная киномелодрама. Произошло это потому, что, во-первых, бурное развитие визуальных искусств свидетельствовало о кризисе вербальных моделей культуры и, прежде всего, литературы, а во-вторых, в центре происходивших в культурной политике эпохи изменений оказалась трансформация самого тропа семьи. Нуклеарная семья является уменьшенной копией Большой государственной семьи. С одной стороны, реальная семья сохраняла связь с государственной телеологией (построение светлого будущего); с другой — придавала тоталитарной культуре подобие пресловутого «человеческого лица». Советская культура приспособилась к новым культурным ценностям: антимоументализму, терпимости к индивидуальному и личному, эмоциональной стороне жизни.

Советские фильмы по-прежнему строились на четком, «крепком» сюжете и «железном» сценарии. Однако в таких фильмах, как «Летят журавли», «Чистое небо» и «Коммунист», на смену повествованию, в центре которого традиционно находилась государственная/военная семья, приходят две повествовательных линии: первая представляет Большую (государственную) семью, вторая — малую нуклеарную семью. Фильмы этого периода отталкиваются от какого-либо момента в прошлом. Историческим фоном служат два эпохальных, переломных события XX века: Октябрьская революция 1917 года и Великая Отечественная война. Две нарративные линии — Большой государственной семьи и малой нуклеарной — изначально противостоят друг другу, но в конце концов находят общий язык. В оттепельных фильмах противостояние чаще всего связано либо со сталинским прошлым, либо с подавлением интеле-

рсами государственной семьи интересов реальной семьи или отдельного ее представителя.

Момент столкновения интересов передается сценами мелодраматического накала: развитие сюжета замирает, уступая место визуальному изображению страданий героев и их крайнего эмоционального потрясения. В таких эпизодах режиссеры оттепели нередко прибегают к сценам, имитирующим авангардную стилистику, или к прямым цитатам из фильмов двадцатых годов. Визуальная двойственность таких сцен выражает эмоциональное напряжение, субъективность точки зрения и интерес к эмоциональному состоянию индивидуума.

Главным событием сюжета, порождающим неопределенность, двусмысленность зрительного ряда, становится в фильмах оттепели разлука членов семьи, невозможность им воссоединиться. В «Чистом небе» (мелодрама о русских военнопленных) момент такой невозможности воссоединения изображается посредством монтажа. Сцена показывает молодых женщин, смотрящих на проходящий поезд с военнопленными — по всей видимости, их мужьями, — отправляемыми по приказу Сталина из нацистских лагерей прямо в ГУЛАГ. Сходная трактовка использовалась и ранее — в фильме Калатозова «Летят журавли». Структура причинно-следственного повествования, периодически — в кульминационные моменты развития сюжета — прерываемого и выделяемого особо зрелищными сценами, стала отличительной чертой кинематографа оттепели.

Цитаты из советского киноавангарда 1920-х годов, нередко использовавшиеся в оттепельных фильмах, демонстрируют две главные тенденции того времени, при этом ни одна из них не связана с возрождением эстетики «аттракциона». Прежде всего, визуальные цитаты способствовали выделению определенных идеологических моментов, отвечавших новым культурным ценностям. Подобное использование художественного наследия было ближе к идеологизированному присвоению искусства прошлого, типичному для сталинистского сюжетного кино, чем к авангардному, сосредоточенному на средствах выражения и стремившемуся продемонстрировать художественные и технические возможности киноязыка. Кроме того, цитирование кинорежиссерами оттепели авангардных фильмов свидетельствовало, что сам киноавангард 1920-х годов стал частью традиции. Как отмечает в своей работе об авангарде и модернизме в Германии Андреас Гюйссен, «модернистская элитарная культура

настолько поглотила — ретроспективно — “авангард”, что в критической литературе на эту тему сами термины авангард и “модернизм” стали восприниматься как синонимы» (Huysseu viii). В Советском Союзе не только элитарная культура, но и рассчитанная на широкую публику культура соцреализма начали использовать в своих произведениях приемы авангарда.

Примером к вышеизложенному может служить появление кадра, напоминающего кадр из «Броненосца “Потемкина”» в конце фильма Михаила Швейцера «Мичман Панин» (1960). Действие фильма происходит на императорском крейсере после революции 1905 года, когда судно отправляется из Петербурга во Францию на встречу с флотом союзника¹⁰³. Член большевистской партии мичман Панин незаметно помогает беглым матросам мятежного судна подняться на борт крейсера. Все члены экипажа, кроме офицера тайной полиции, знают о рискованном предприятии Панина и сочувствуют ему. Даже капитан, подозревающий, что Панин — революционер, помогает ему, предлагая покинуть судно, когда арест становится неминуем. Разжалованный за дезертирство в простого матроса Панин присоединяется к вооруженным рабочим, чтобы принять участие в новой революции. Фильм кончается цитатой из «Броненосца “Потемкина”». В последнем кадре мы видим носовую часть корабля, где выстроился для утренней переклички экипаж — эпизод, предшествующий восстанию в картине Эйзенштейна. В использовании цитаты из знаменитого фильма Швейцером двигали идеологические мотивы: отсылка к тогда еще полу-опальному после скандала с выходом второй части «Ивана Грозного» мастеру представляла собой жест робкого нонконформизма со стороны интеллектуала периода оттепели. Хотя «Броненосец “Потемкин”» всегда был частью историко-революционного канона, последний фильм Эйзенштейна, вторая часть «Ивана Грозного», вышла на экраны СССР лишь в 1958 году, незадолго до появления фильма Швейцера. Цитата из «Броненосца» была также своего рода цеховым «трюком» и данью памяти ученика своему учителю — Швейцер учился кинорежиссуре у Эйзенштейна. Цитата не остраняет, а работает на идеологическую и повествовательную связность текста. Знатокам кино такая цитата дает удовольствие узнавания, а широкая публика ее пропускает, наслаждаясь скорее интригой и острым сюжетом.

Наконец, отсылка к «Потемкину» целиком и полностью соответствовала условностям сталинистского повествовательного ки-

но. В отличие от авангардной поэтики «аттракционов» с ее установкой на переход от застывшего образа к ожившей, движущейся картине, Швейцер своей цитатой из Эйзенштейна обрывает движение в кадре. Совсем как классический сталинистский фильм, «Мичман Панин» поражает зрителей неожиданным превращением движения в неподвижность. В последней сцене все и вся выстраивается и застывает в незыблемом военном порядке. Более того, длительный показ неподвижной толпы не только приостанавливает ход действия, но и подводит итог сюжету, легшему в основу фильма.

Кинематограф оттепели развил и усложнил массовое сюжетное кино, сформировавшееся в 1930–1940-х годах. В оттепельных фильмах память о традициях авангарда проявлялась либо в цитатах из фильмов мастеров 1920-х годов¹⁰⁴, либо в использовании приемов, напоминающих об авангардной поэтике¹⁰⁵. Однако эти обращения к авангарду не свидетельствовали о возрождении «поэтики аттракционов», но выражали новые культурные ценности: отказ от монументализма, расширение строгих рамок сталинистского большого стиля и пересмотр примата интересов большой семьи, т.е. государства, над интересами личности. Обращение к фильмам 1920-х годов призвано было не возродить эстетику авангарда, а внести разнообразие в нарративный канон, установленный в 1930-х.

Разумеется, в эпоху оттепели не было даже попыток вернуться, например, к эйзенштейновскому кинематографу «аттракционов». В период оттепели авангард двадцатых годов стал частью литературного и визуального канона. Колеблясь между кинематографом «аттракционов» и кинематографом сюжетным, мелодраматическим, прежде всего, кинорежиссеры оттепели склонялись в пользу второго. Приемы и цитаты из авангардных фильмов вплетались в киноповествование, либо подчеркивая и оттеняя его кульминационные моменты, либо символизируя новую культурную политику в отношении кино. Для признанных кинорежиссеров и искусственных кинозрителей пятидесятых — шестидесятых годов прошлого века такие моменты визуальных эксцессов давали компенсаторное удовольствие от ощущения косвенной принадлежности к революционной художественной традиции — в годы, когда эта традиция была уже необратимо мертва¹⁰⁶.

Ключевое понятие № 4: киномужественность —
от сталинизма к оттепели

Мужественность, по определению Стивена Козна, это маскировка под определенный пол «упорядоченной области властных отношений» (Cohan, xviii). В патриархальном обществе изображение мужественности занимает центральное место в системе культурных ценностей эпохи. Советская культура пятидесятых — шестидесятых годов прошлого века создавала образ мужественности исходя из норм, сформировавшихся в сталинскую эпоху: гомосоциальной военизированной сталинистской семьи, положительного героя с его милитарным духом, включавшим в себя как борьбу с капитализмом, так и борьбу с природой или иррациональностью человеческой психики.

В культуре оттепели преобладало изображение мужчины, еще не ставшего в силу своего возраста окончательно взрослым. Положительные мужские персонажи зачастую представлены в произведениях этого времени мальчишками, подростками или юношами, родившимися после смерти Сталина или заставшими последние годы сталинской диктатуры маленькими детьми. Художники оттепели склонялись к изображению героя на той стадии развития, когда он еще не полностью включен в социальный строй. Тем самым им удавалось избегать решения сложных идеологических проблем — главным образом касающихся роли коллектива и личности, — поскольку ребенок не делает различия между собственным «я» и общественным «другим». Кроме того, обращение к детству героя открывало ему возможность достичь в будущем лучшего (какого, как правило, не конкретизировалось) Символического порядка.

В текстах оттепели отдавалось предпочтение героям, чьи языковые навыки были еще в стадии развития: это помогает понять, почему в то время кино, в отличие от вербального искусства — литературы, — стало излюбленным средством изображения помолодевшего советского мужчины. Даже взрослым киногероям оттепели не хватает языковых навыков, умения рассуждать, и лучше всего они выглядят в роли кормильцев/воспитателей — то есть выполняя функции, традиционно относящиеся к области женского/Воображаемого. Кинорежиссеры оттепели охотно изображали тех советских мужчин, которые действовали, главным образом, на уровне Воображаемого, понемногу делая первые шаги к овладению советским символическим строем.

«Оборонный» фильм — жанровая картина, в котором изображается жизнь воинского подразделения в будущей войне или в процессе защиты государственной границы, — становится в тридцатые годы главным способом воплощения на экране сталинистского представления о мужественности¹⁰⁷. В оборонном фильме выкристаллизовался сталинский троп войны как противостояния двух миров, двух политических систем. Этот троп зазвучал также и в других жанрах тридцатых годов. Так, например, если какой-либо военачальник занимал важное место в иконографии русско-советской военной истории, биографический фильм о нем превращался в панораму его жизни, смысл которой сводился к его вкладу в идеологический конфликт между «нашими» и «чужими». Примером подобных фильмов могут служить «Чапаев» (братья Васильевы, 1934), «Пугачев» (Петров-Бытов, 1937), «Минин и Пожарский» (Пудовкин, 1939).

Фильмы о воинах, которые Ричард Тэйлор называет «квазикультурными» (Taylor 1993, 88)¹⁰⁸, были чуть ли не главным жанром «советского Голливуда» и строились по вполне предсказуемому шаблону. Сталинистский воин прибывает, как правило, в некое сообщество, ослабленное вследствие отсутствия могущественного вождя, и перевоспитывает это сообщество. Каждая из составлявших Советский Союз национальностей имела своего национального воина-вождя, запечатленного кинематографом: у русских — Александр Невский («Александр Невский», Эйзенштейн, 1939), у украинцев — Богдан Хмельницкий («Богдан Хмельницкий», Савченко, 1941), у башкир — Салават Юлаев («Салават Юлаев», Протазанов, 1940).

Биографии наиболее выдающихся строителей империи были слишком грандиозны, чтобы уместиться в один фильм. В таких случаях изображению главных событий из жизни прославленных вождей отводилось, как правило, по несколько картин: «Петр Первый» (в двух частях, Петров, 1937), «Иван Грозный» (запланирован в трёх частях, Эйзенштейн, 1944–1946)¹⁰⁹. Из жизни Сталина — отца народов только три эпизода удостоились экранизации: Ленин передаёт Сталину эстафету власти («Клятва», Чиатурели, 1946), победа Сталина в Великой Отечественной войне («Падение Берлина», Чиатурели, 1949), и победа Сталина в Гражданской войне («Незабываемый 1919», Чиатурели, 1951).

В кино жизнь воина изображалась, как правило, согласно одной из двух возможных нарративных схем: (1) становление, возмужа-

ние героя или (2) деяния вождя — носителя государственной идеи. Фильмы, посвященные не столь важным фигурам, выбирали обычно первую сюжетную линию, тогда как картины о великих строителях империи, таких как Петр Первый или Иван Грозный, включали в себя и то, и другое: возмужанию героя посвящалась первая часть, а его деяниям в качестве правителя — вторая. В фильмах о Сталине годы становления не показывалась никогда, ибо Сталин в любую пору своей жизни уже был великим вождем.

Мужественность эпохи сталинизма составляли два главных компонента: подавленное либидо и идейная сознательность. Оба эти компонента позволяли направить избыток энергии на социально узаконенные убийства. Идейная сознательность сталинской поры умаляла значение марксистского интернационализма, поощряя национализм и имперское захватническое сознание. Половая энергия трансформировалась в агрессивную и направлялась на убийства во имя русского (советского) народа.

Примером такой перенаправленности сексуального импульса может служить одна из сюжетных линий фильма «Александр Невский» (Эйзенштейн, 1938) — история Василия Буслаева (Н. Охлопков) и его возлюбленной Василисы (А. Данилова). Сцена ухаживания Василия за Василисой открывается игрой Василия с концом своего кушака, напоминая огромный пенис¹⁰. Сцена эта прерывается объявлением войны против тевтонских рыцарей. Выход своей сексуальной энергии Буслаев находит в битве с тевтонцами, освященной идеей спасения русской земли. Сцена кровавой, бурной схватки является субститутутом ухаживаний и романтических свиданий влюбленных. Вслед за Буслаевым к русскому войску присоединяется и Василиса, которая также направляет избыток своей сексуальной энергии на умерщвление захватчиков¹¹.

Переизбыток энергии у мужчин сталинской эпохи проявляется также в их откровенно асоциальном поведении. В «Чапаеве», например, — в фильме об идейном взрослении командира Красной армии — излюбленными сценами советского зрителя являются те, в которых Чапаев дает волю своему гневу, когда прорывается его еще не прирученная, не введенная в нужное идеологическое русло энергия, и это создает комический эффект. В одном из таких популярных эпизодов Чапаев требует, чтобы фельдшер «проэкзаменировал» в его присутствии мужичка-«коновала» и выдал тому удостоверение «ветеринарного доктора». Красный командир вне себя от гнева — образованные классы, «интеллигенты» не желают

допускать простых людей в свой элитарный круг! — и угрожает расстрелять дрожащую «ветеринарию», отказывающуюся выполнить его требование. Конец этой фарсовой сцене — как всегда не без морали и назидания — удаётся положить лишь вовремя вмешавшемуся комиссару, который урезонирует разбушевавшегося Чапаева и физически, и идеологически. Пусть классовый инстинкт Чапаева и не подводит его, но он еще не вполне усвоил просветительскую политику Партии по отношению к низшим слоям населения. Раздаваемые направо и налево угрозы убить, грубость, вспышки гнева характеризуют кинопортреты Петра Великого и Ивана Грозного. Однако, как только они становятся сознательными строителями Империи, их избыточная энергия получает должный выход: она направляется на освященное великой идеей массовое убийство захватчиков, предателей, претендентов на царский престол. Словом, социально оправданное убийство — главный выход для энергии, накопившейся в представителе сталинистского мужского идеала.

Сталинистская мужественность телеологична: главная ее задача — достижение идейной зрелости. В основе этой идейности — легитимация империи и культ официально-истолкованого разума и просвещения. Если действие происходит в Средние Века, культ такого разума представлен технологическим превосходством русского оружия и русской государственной идеи (взятие Казани в первой части «Ивана Грозного»). В 1930-е годы «естественным» противовесом разуму, научному знанию служила церковь. Представители духовенства, как правило, исполняли роль злодеев, антиподов героя, выдаваемого за образец мужественности. В «Александре Невском», например, священник изображается предателем, вступающим в сговор с тевтонцами, а в «Иване Грозном» духовные лица участвуют в заговоре против царя.

Сталинистский мужчина приходит к сознательности путем перевоспитания. В литературе и кинематографе сталинской эпохи неоднократно повторялись сюжеты о беспризорниках, воспитанных и перевоспитанных государством в специальных мужских коммунах для бездомных детей. Одна из первых советских звуковых картин «Путевка в жизнь» (Экк, 1931) повествует об испытаниях, выпавших на долю такого бездомного мальчишки. Оставшись сиротой, герой сначала присоединяется к уличной банде, а затем, попав в специальный детдом-коммуна, перевоспитывается и становится образцовым советским гражданином.

Положительный герой сталинской эпохи, идеал советского

мужчины, легко переживает утрату своей непосредственной семьи, пускается на поиски истины и обретает ее с помощью своего идейного отца. Мотив предательства на пути обретения идеологической сознательности — чуть ли не важнейший, поскольку сталинистский мужчина не может достичь идейной зрелости, не научившись быть бдительным. Паранойя — обязательная часть мужского сознания сталинской поры. В блокбастере 1930-х, фильме «Ошибка инженера Кочина» (Мачерет, 1939), именно неосмотрительность и отсутствие бдительности становятся главной бедой героя, разрабатывающего новый военный самолет. Воспользовавшись этим его недостатком, иностранные шпионы похищают секретные разработки военного самолета. Кочин лишается не только своих чертежей, но и возлюбленной, которая становится иностранной шпионкой и погибает под колесами поезда, куда ее, получив всю необходимую им информацию, сталкивают агенты иностранной разведки. Гибель возлюбленной героя — не только мелодраматический жест, но и обязательный ритуал подавления сексуального импульса протагониста на пути к обретению идейной бдительности и сознательности; смерть героини позволяет главному герою перевоплотиться в образцового советского мужчину.

В понятие сталинистской мужественности входит не только перемещенная сексуальная энергия, но и участие в допросах, судебных разбирательствах и уничтожении врага. Допрос или общественное разбирательство-суд, напоминающие суд Линча, составляют неотъемлемую часть сталинистского фильма. Набирающийся ума-разума герой обычно становится свидетелем того, как его наставник разоблачает и обезвреживает врага. В «Чапаеве» одной из центральных сцен является сцена суда над мародерами, товарищами Чапаева. Комиссар Клычков (характерна здесь этимология фамилии героя) руководит показательным судом, в ходе которого Чапаев идейно преобразуется. Добровольное решение Чапаева наказать бывших товарищей во имя идеологической и военной дисциплины — ключевой момент в процессе его перевоспитания. Стоит Чапаеву усвоить уроки и заветы Партии, и его природный дар командира получает нужное направление.

Оттепель внесла некоторое разнообразие в жанровую палитру фильмов, в которых так или иначе были представлены нормы советской мужественности. На смену биографическим картинам сталинской эпохи, восходящим к милитаристской поэтике «оборонных» фильмов, пришли трагедия, драма и даже комедия,

в рамках которых кинорежиссеры оттепели изображали образцового советского мужчину.

В период оттепели одним из главных жанров, кодифицирующих советскую мужественность, стала трагедия. «Фильм Сергея Юткевича «Отелло» вышел на экраны весной 1956 года <...> вслед за XX Съездом партии» (Woll 42), на котором был разоблачен культ личности Сталина. Экранизация «Отелло», предпринятая Юткевичем, трактует конфликт шекспировской трагедии скорее в классицистском, нежели в ренессансном духе, а именно, как борьбу долга и страсти. Трагедия является следствием временного умопомрачения героя. На идиллический мир Отелло обрушиваются разрушительные силы — предательство близких ему людей и, что еще страшнее, любовь и ревность. Под угрозу поставлены



Илл. 2



Илл. 3

главные составляющие советской мужественности — воинская доблесть и здравомыслие. Для разрешения конфликта советский Отелло прибегает к уже ставшему парадигматическим в сталинистской культурной экономике способу — убийству. Как и в сталинистских фильмах, убийство замещает собой потенциальное слияние двух любящих и возвращает герою способность трезво мыслить.

Но в отличие от сталинского кинематографа, герой Юткевича — положительный герой оттепели, лишь загримированный под Отелло — возвращает себе способность ясно мыслить ценой преступления: ценой убийства одного из «наших», члена нашей семьи, а не внешнего врага. Впрочем, переход этот характерен для всей культуры оттепели в целом — оттепель принимала в себя, субъективировала те элементы, которые сталинизм объективировал и выносил за рамки человеческого существования. Юткевича хвалили главным образом за актуальность и злободневность аллюзий — картина вышла на экраны в момент развенчания культа личности и восстановления веры в партию и коммунистическую утопию.

Иначе подходит к изображению мужественности в жанре трагедии Григорий Козинцев. В картине Козинцева «Гамлет» (1964) подавленная сексуальность по-прежнему является неотъемлемой частью советской мужественности, а не получающий развития романтический сюжет завязан — как, впрочем, и в «Отелло», — на предательстве и интриге. Гамлету, однако, удастся избежать переплавки своей избыточной энергии в действие, поскольку действие равносильно убийству, а Гамлет твердо решил отказаться от привычного способа достижения власти и зрелости путем насилия. Абсолютизируя оттепельную сосредоточенность на внутреннем мире, козинцевский Гамлет направляет свою энергию в русло саморефлексии, а его монологи красноречиво свидетельствуют о присущей ему интеллектуальной силе. В картине Козинцева Гамлету противопоставлен Лаэрт — воплощение сталинистского бойцовского этоса, — чьи примитивные поиски справедливости через насилие делают его марионеткой в руках Клавдия. Гамлет не признает этоса насилия, удерживаясь от него как можно дольше, но царящие в Эльсиноре сталинистские ценности вынуждают его убивать. Трагедия необходимости соблюдения канонов Эльсинора делает смерть Гамлета неизбежной — иначе, рано или поздно, он пополнил бы ряды подлых правителей этого мрачного лабиринта. В картине Козинцева убийство выступает не как составная часть образцового мужского поведения, а как трагедия.

Козинцевский Гамлет сохраняет разум — отличительную черту советской киномужественности, — но разум его проявляет скорее мыслительные способности индивидуума, нежели коллективную идеологию. Гамлет-Смоктуновский — рефлексирующий герой-интеллигент, мыслитель, умственному потенциалу которого не дает развиваться государство-тюрьма (Шемякин, 140). Трезвость ума,

разумность Гамлета противопоставляются параноидальной атмосфере Эльсинора. С точки зрения Гамлета, сама идея «коллективного здравого смысла», оправдываемого соучастием в убийстве, и конформизм равносильны массовому безумию. В свете культурных ценностей оттепели — и, прежде всего, ее культа индивидуальности и чувств, — индивидуалистское сознание Гамлета находило самый горячий отклик хотя бы потому, что это «сознание» не исключало проявлений обычных человеческих слабостей. Козинцевский Гамлет капризен и непредсказуем, но, что более важно, психически здоров и не страдает фрейдистскими комплексами. Он — мужской идеал эпохи Просвещения на социалистический лад, индивидуум, движимый гуманистическим сознанием, а не темными силами иррациональной, не способной к рефлексии природы.

Киноплакаты, анонсирующие обе эти экранизации Шекспира, хорошо передавали изменения в использовании трагедии для изображения образца советской мужественности: советский Отелло воспринимался как временное затмение на фоне всеобщего благоденствия, тогда как советский Гамлет олицетворял собой трагедию человеческого достоинства в атмосфере кромешной тьмы. Плакат «Отелло» визуализировала главную тему трагедии как конфликт между идиллической чистотой мира и подлой ложью, змеей вползающей в этот милитаризованный рай (илл. 2). Черная голова мавра выделяется маленьким темным пятнышком на ослепительно белом фоне афиши: художник едва обозначил название фильма и фигуру Отелло, стремясь тем самым отразить эмоциональное состояние героя.

В плакате «Гамлета» (илл. 3) художник использует обратную цветовую структуру: на темном фоне выделяются лишь лицо, грудь и руки Гамлета — единственные светлые пятна в общей черноте. Поза героя говорит о сдерживаемых чувствах. Название фильма и фигура Гамлета безукоризненно четки и прямы. Гамлет в высшей степени душевно здоровый человек! Его ясный ум и человеческое достоинство противопоставлены безумию и звериным нравам Эльсинора. Рука принца, твердо покоящаяся на рукоятке шпаги, символизирует его неподвластность искушениям Эльсинора: Гамлет, в отличие от своих недругов, не хочет быть убийцей.

В период оттепели семейная мелодрама становится главным кинематографическим жанром, а послевоенное восстановление нуклеарной семьи — его основной темой. Киномелодрама оттепели уже не придает былого значения Большой сталинистской семье,

заменяя ее малой семьей. В киномелодраме оттепели можно выделить особый поджанр — мужскую мелодраму. Сюжет мужской мелодрамы строился, как правило, вокруг возвращения с фронта главы семьи, чье привыкание к мирной жизни происходило параллельно с нормализацией жизни в его собственной семье. Фильм Всеволода Пудовкина, пионера нового поджанра, «Возвращение Василия Бортникова» (1953), открывал новые возможности в изображении советского мужчины.

В мужской мелодраме происходит перераспределение ролей в лакановских сферах Воображаемого и Символического. Фигура матери, как правило, отсутствует или маргинализируется, а «Воображаемые» материнские функции переходят к отцу. Ядро семьи составляют обычно двое: ветеран войны, потерявший семью, и мальчик-сирота, усыновленный главным героем («Два Федора» [Хуциев 1958], «Судьба человека» [Бондарчук 1959], «Сережа» [Данелия и Таланкин 1960] и «Путь к причалу» [Данелия 1962]). Фигура отца феминизируется, чувства преобладают у него над разумом, а умение нянчить оценивается выше, чем способность донести до воспитанника накопленный интеллектуальный и идейный багаж. Приемный сын, находящийся в стадии развития, предшествующей торжеству Закона Отца, — обычно мальчик или подросток, еще не готовый к посвящению в мир Отца, но требующий ежедневной заботы, тепла и любви. Короче говоря, Воображаемое торжествует над Символическим.

В мужской мелодраме оттепели воинский опыт главного героя относится, как правило, к прошлому. Глава семьи воспринимает войну как личную травму. Хотя сам он остался жив, уничтожена его семья, а вместе с тем на войне умерла и часть его самого. В мужской мелодраме пятидесятых — начала шестидесятых годов протагонист не только не является носителем сталинистского военного этоса, но сам этот этос оборачивается против него: герой — жертва войны, а не победитель. В судьбе сына-сироты эхом отзывается судьба отца, испытания, выпавшие на его долю. Так, в картине «Два Федора», война осиротила и отца, и сына.

Состав такой мужской семьи отражает антимонументалистскую направленность в постсталинистском кино. Хотя через связь отца и сына, как структурной доминанты, в реальной семье по-прежнему сохраняются гомосоциальные обертона Большой семьи, мужским персонажам явно недостает не только эпического масштаба сталинистских героев, но и их воинской доблести и идеологического ригоризма.

В оттепельных изображениях мужественности чувства берут верх над идеологическим фанатизмом, романтика — над воинской удалью, флирт/любовь — над убийством. Начало картины «Дело Румянцева» (Хейфиц, 1955) строится как раз вокруг последней оппозиции. Главный герой фильма, водитель грузовика Саша Румянцев, попадает в аварию, спасая жизнь маленькой девочки, перебежавшей дорогу перед его грузовиком; в результате этой аварии ранена молодая женщина, которую Саша подвозил. Навеща женщину в больнице, герой постепенно влюбляется в нее. Таким образом, момент несовершенства убийства (пусть даже непреднамеренного) становится началом романа. В «Балладе о солдате» (Чухрай, 1959) у главного героя при возвращении с фронта на побывку завязывается роман со случайной попутчицей Шурой.

И, наконец, паранойя в оттепельной мелодраме перестает выступать как решающий фактор мужского сознания. Несмотря на то, что сцены допроса и суда продолжают оставаться важным топосом советского кинематографа оттепели, использование этого топоса кардинальным образом меняется. Вслед за хрущевской кампанией по реабилитации узников сталинских лагерей киномелодрама оттепели сталкивает сталинистски настроенного следователя НКВД с арестованным по ложному обвинению положительным героем. Конфликт помогает разрешить вмешательство следователя новой формации, предпочитающего доверять людям, а не подозревать их во всех смертных грехах — новый следователь снимает с героя все обвинения. Именно таков сюжет картины «Дело Румянцева», где Саша сначала становится жертвой следователя, явно страдающего манией всеобщей преступности, а затем ему попадаетея все понимающий полковник милиции, который, разглядев в сашином аресте злой умысел, освобождает героя.

Сцена допроса в свою очередь трансформируется в сцену перевоспитания молодого, сбившегося с пути, но потенциально положительного героя, легко этому перевоспитанию поддающегося. В картине Достала «Дело пестрых» (1956), в ходе следствия над юными правонарушителями, проводимого неопытным милиционером, новичок-следователь учится гуманному обращению с заключенными, а малолетние преступники, раскаявшись в содеянном, решают отказаться от преступного образа жизни. Паранойя перестает быть главной составляющей советской мужественности; напротив, отныне она ассоциируется с гипертрофированной бдительностью, процветавшей в сталинскую эпоху. Сцены допросов сохраняются в советском кинематографе отте-

пели, но приобретают иную функцию: вместо того чтобы учить положительного героя вовремя выявлять врага, следователь — ведущий себя вполне по-отечески — проводит серию воспитательных бесед с потенциально положительным героем. Мелодраматическая мужественность оттепели отодвигает в прошлое милитарную агрессивность главного героя. Идеологизированное параноидальное сознание уступает место культуре эмоциональной связи между отцом и сыном.

Сталинистская комедия обходилась без положительного протагониста-мужчины. Ключевой мужской фигурой комедийного нарратива являлся, как правило, злостный бюрократ, а противостояла ему положительная героиня. Так, создавая образ отрицательного героя-бюрократа, режиссеры Александр Медведкин и Григорий Александров, прибегали обычно к фарсу, плотскому юмору. Комедия оттепели вводит положительного героя-мужчину и редуцирует обе главных составляющих образцовой советской мужественности: воинский этос (убийство вместо любовных походов) и культ идейной сознательности. Самым известным режиссером, работавшим в этом жанре, был Леонид Гайдай, чьи фарсовые комедии стали лидерами кинопроката в шестидесятые годы прошлого века. В его самых популярных картинах один и тот же положительный мужской персонаж — наивный студентик Шурик, — под откровенно городской, современной внешностью которого скрывается всем известный герой русских волшебных сказок Иванушка-дурачок, младший из трех братьев, чудесным образом оказывающийся самым удачливым и успешным. Как в волшебных сказках, так и в фильмах Гайдая Шурик — это маска героя, которому по сюжету приходится вести борьбу с комическими злодеями. В соответствии с подлинно фольклорными условностями, этот комический образ не наделяется ни идейной сознательностью, ни психологической глубиной, ни даже мелодраматической назидательностью.

Борьба главных героев с общественными пороками — такими, как хамство в общественном транспорте («Напарник», 1965), пользование шпаргалками на экзаменах («Наваждение», 1965), воровство («Операция «Ы» 1965), насильственный брак («Кавказская пленница», 1967) и контрабанда («Бриллиантовая рука», 1969), — всего лишь предлог для разыгрывания фарсовых сцен, пересыпанных шутками, основанных на возвышении телесного низа. Идеологически обоснованная борьба оборачивается фар-

сом. К тому же, герой Гайдая абсолютно не стесняется проявления сексуальности как части своего физического «воплощения» и телесности: с двадцатых годов это единственный советский мужчина, который оказывается с женщиной в постели («Наваждение» и «Бриллиантовая рука»). Герой получает девушку в конце фильма, правда, не вследствие упорной борьбы или героического поступка, а благодаря своему чудесному везению или просто потому, что автору нужен был эффектный финал для серии комических трюков.

В картинах Гайдая идеология, занимавшая центральное место в образе положительного героя советского кино, играет разве что вспомогательную роль: главная роль отводится занимательности. Отсутствие четко идеологизированного сюжета — обязательного не только для сталинистских биографий, но и для оттепельных трагедий и мелодрам — обуславливает структуру фильмов Гайдая. Большая их часть — короткометражки, или фильмы, состоящие из отдельных эпизодов, которые в свою очередь состоят из смонтированных серий гэгов и трюков: «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), «Самогонщики» (1962), «Деловые люди» (1963), «Операция “Ы”» (1965) и «Бриллиантовая рука» (1969). В то самое время когда идеологизированные нарративы подверглись серьезному пересмотру, Гайдай в своих картинах возрождал кинематограф «аттракционов». В его комедиях изображение советского мужчины перестало быть ядром сюжета, а превратилось в комедийный прием. Подобно тому, как идейная конфронтация трансформировалась в фарс и комедию, носитель положительной идеологии обернулся комической маской Иванушки-дурачка¹¹².

Мотив разума, здравомыслия как неотъемлемой характеристики сталинской мужественности занимает центральное место и в комедии Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» (1966). Герой картины Юрий Деточкин — взрослый ребенок, чистый и простодушный. Он борется за справедливость в современном советском обществе, где процветают одни воры и мошенники. Подобно Робин Гуду, Деточкин крадет награбленное ворами, продает украденное, а вырученные деньги перечисляет детским домам. В свободное время он репетирует роль Гамлета в любительском спектакле. Герой Рязанова отвечает еще одной модели шута, по сей день присутствующей в русской культуре, — модели юродивого или блаженного, олицетворяющих собой пророческие «неразумие» и кротость. Иными словами, переход от сталинизма к оттепели делает

фигуру юродивого недвусмысленно позитивной в рамках новых культурных ценностей. Проблема не в нем, а в обществе, которое не способно его понять и оценить. Деточкина, этого комического юродивого, сначала считают «не от мира сего», затем сравнивают с «идиотом», по всей видимости Достоевского (сравнение это приходит на ум невесте героя), и, наконец, отдают под суд и сажают в тюрьму. (Отсылки к главным театральным работам Смоктуновского привносят дополнительную философскую глубину в образ Деточкина, делают его парадигматическим для русской культурной традиции). Торжествует законность, которая, с точки зрения зрителя, противоречит справедливости: настоящие воры гуляют на свободе. Максим Подберезовиков суммирует двойственность концовки фильма: «Он, конечно, виноват, но он... не виноват». Позитивное безумие Деточкина приходит в противоречие с юридической нормой общества. Юродивая мужественность Деточкина воспринимается как справедливость, но она на излёте оттепели уже маргинальна по отношению к нарождающейся нормативной мужественности делового человека, воплощённого в образе Димы Семицветова — этакого нового Лопухина с его беккетовским ожиданием: «Господи, когда же всё это кончится?!»

Сталинистский образ мужественности, с его культом милитарного этоса и здравомыслия, претерпевает в период оттепели кардинальные изменения. Появляются три главных типа нарративов: трагедия, семейная мелодрама и комедия. Трагедия и мелодрама пытаются примирить сталинистское понимание образцового мужчины с новыми культурными ценностями. В центре сюжета по-прежнему герой-воитель, чьи поступки продиктованы разумом, его гомосоциальная семья и подавление полового инстинкта, сублимируемого в инстинкт уничтожения врага. Однако этот герой также анти-монументален, противоречив, обладает индивидуальностью, способен ошибаться. В третьем же типе нарратива, комедии — и, прежде всего, в фарсовой комедии Гайдая, — положительный герой предстает очищенным от какой бы то ни было идеологии: он просто маска для гэгов. Борьба превращается в фарс, а идеология служит предлогом для целого ряда комических трюков — «аттракционов». По замечанию одного кинокритика тех лет, положительный советский мужской образ конца оттепели переходит в «гротеск без извинений, эксцентриаду без психологической глубины» (Львов 40).

5. КЛЮЧЕВОЕ ПОНЯТИЕ № 5: СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

В 1950–1960-е годы любой советский деятель культуры определял свое художественное кредо приятием или неприятием социалистического реализма — официального метода советского искусства. Следовательно, и три главных тропа советской культуры — положительный герой, семья и война — оставались в центре творчества как тех, кто был привержен соцреализму, так и тех, кто старался без него обойтись. В данном исследовании я рассматриваю, что нового внесла советская культура периода оттепели в главный метод советского искусства и как она переосмыслила его ключевые понятия в свете новых культурных ценностей: антимоументализма, культ индивидуальности, интереса к эмоциональной стороне человеческой природы, к проявлению ее непосредственности и искренности.

В своем толковании социалистического реализма я опираюсь на определение Гройса, считающего, что соцреализм явился ответом на высокую модернистскую эстетику, но содержал при этом элементы, предвосхитившие эстетику и практику постмодернистского искусства.

«Социалистический реализм представлял собой <...> «полупортретный стиль»: его предвосхитившая постмодернизм стратегия апроприации следовала модернистскому идеалу исторической исключительности, внутренней чистоты и независимости от чего-либо внешнего» (Гройс 1997, 79)

Сравнивая дискурсивные практики модернизма и соцреализма, Гройс заявляет, что «согласно идеологии модернизма, художник может постичь глубинную правду искусства и адекватно ее передать, лишь освободившись от всего внешнего. <...> Художественная практика модернизма состояла тем самым в непрерывном очищении внутреннего пространства произведения искусства» (77). Если главной оппозицией модернизма была оппозиция между высоким искусством и низкой массовой культурой — «Великий Раздел» (Huysen, viii), — то базовая антиномия соцреализма покоилась на оппозиции советское/несоветское (Гройс 1997, 77). Эта вторая, горизонтальная, оппозиция лежала в основе тропа войны, которым проникнуты все дискурсивные практики советской культуры.

Гройс считает, что «понятие советскости, подобно понятию высокой культуры в модернизме, трактовалось как... автономность,

независимость, поскольку коммунизм подразумевал освобождение человека от сил природы и рыночной экономики (понимаемой как результат влияния законов природы на общество)» (77). Троп войны распространялся в том числе и на преобразование природы, и на преобразование национального и индивидуального самосознания. Конфронтация с Западом была лишь одной из сторон, побочным продуктом грандиозного модернистского проекта Советского государства.

«Различие между искусством соцреализма и традиционным академическим, массовым (или коммерческим) искусством, — пишет Гройс, — определялось в соответствии со специфическим — обусловленным тем или иным контекстом — использованием доступных художественных приемов и форм, при котором обычные функции последних коренным образом менялись: вместо того, чтобы доставлять удовольствие, <...> они становились средствами пропаганды, направленными на достижение очень модернистского идеала общества, свободного от какой-либо традиции или прообраза» (78). Гройс считает, что подобная концептуальная апроприация художественной формы роднит социалистический реализм с постмодернистским искусством, «поскольку для постмодернизма характерно именно присвоение себе готовых форм культуры, которые, будучи перемещенными в новый контекст, меняют свои привычные, традиционные функции» (78).

Сам термин, социалистический реализм, возник в ходе подготовки Первого съезда Союза писателей¹¹³. Одним из важнейших событий в ходе этой подготовки стал роспуск РАППа в апреле 1932 года¹¹⁴. РАПП заявляла, что представляет интересы рабочего класса на литературном фронте. В Ассоциацию входили радикально настроенные левые пролетарские писатели, стремившиеся установить идеологическую монополию на свое понимание того, что такое марксизм в литературе и культуре вообще. Более того, РАПП постоянно выступала по вопросам культурной политики от имени Партии. И хотя РАПП пользовалась наибольшим влиянием, сходные организации, стремившиеся к идеологической монополии, существовали во всех областях культуры: в кино, например, это была АРК (Ассоциация революционных кинематографистов).

После роспуска РАППа члены ассоциации продолжали настаивать, что организации, представлявшей пролетарскую литературу, следует непременно выделить в Союзе писателей в отдельную секцию, и что Союз писателей должен принять в качестве офици-

ального метода советской литературы разработанный РАППом диалектико-материалистический подход к творчеству (Robin 38). В мае 1932 года специальная комиссия, в которую входили Сталин, Постышев и Гронский, рассмотрели «петицию» и отклонили оба требования. Об отдельной секции не могло быть и речи, поскольку подобная схема воспроизводила литературную ситуацию двадцатых годов с ее делением на многочисленные группки и объединения; вместо нее планировалось создать иерархическую, управляемую сверху литературную структуру. Более того, Партия хотела, наконец, избавиться от организации, имевшей наглость выступать от ее имени.

Не желала Партия принимать и «диалектико-материалистический» метод в качестве официального метода советской литературы. Прежде всего, название этого метода исходило не от Партии. Кроме того, само это название звучало слишком абстрактно, философски и сектантски (Robin 38). И, наконец, будучи порождением РАППа, метод этот ассоциировался со свойственной организации идеологической жесткостью, главным образом, с ее враждебностью по отношению к массовым развлекательным жанрам: традиционному сюжетному кино (киномелодраме и комедии), беллетристике и народной и популярной песне.

Сталинская культура явилась своего рода стабилизатором в ответ на экстремизм пролетарских деятелей, главным образом, РАППа, представлявшего литературу, и АРКа, представлявшего кинематограф. Сталинская культура была также культурой новой, «красной» элиты, представители которой, чаще всего происходившие из рабочих и крестьян, неожиданно для себя оказались вдруг выдвинутыми в тридцатые годы на руководящие посты; Вера Данхэм называет эту элиту сталинским средним классом, я — советской интеллигенцией: речь идет о состоящих на службе у государства и оплачиваемых им деятелях культуры и политики (о сталинской интеллигенции как о новом привилегированном классе см. также: Fitzpatrick 1979, 235–254). В тридцатые годы новая элита заменила собой левую интеллигенцию, называвшую себя пролетарской и стремившуюся монополизировать культурный капитал Советской России в 1920-х. Таким образом, ни эстетическое содержание, ни название нового творческого метода не должны были ассоциироваться с РАППом.

В ходе дискуссии в мае 1932 года о методе советской литературы возник термин «социалистический реализм». Сталин якобы предло-

жил назвать новый метод «коммунистическим реализмом», но его оппоненты запротестовали, сославшись на то, что термин должен соответствовать настоящему, социалистическому строю Советского государства и общества (Robin 38). 19 мая Гронский, главный редактор газеты «Известия», определил в своем выступлении социалистический реализм как метод правдивого изображения реальности, учитывающий, что сама реальность диалектична (Robin 39). 23 мая выступление Гронского появилось на страницах «Литературной газеты». И хотя доказано, что первым произнес термин «социалистический реализм» именно Гронский, сталинистский миф связывал появление как самого метода, так и его названия с именем Сталина.

Центральным событием в деле самоопределения социалистического реализма стал Первый съезд Союза советских писателей, проходивший в Москве с 17 августа по 1 сентября 1934 года, на котором писатели и партийное руководство сформулировали цели и задачи нового метода. Однако еще до этого события Оргкомитет Союза писателей провел два пленарных заседания (в октябре — ноябре 1932 и в феврале 1933), на которых делегаты попытались выработать концепцию соцреализма. По глубине проникновения в суть обсуждаемого предмета наиболее примечательным — из всех предложенных дефиниций — оказалось определение, данное соцреализму Анатолием Луначарским. Новый тип реализма, по мнению Луначарского, должен быть ориентирован на определенную цель, а его традиционно присущий реализму критический аспект — согласовываться с более широким контекстом исторического прогресса и эволюции.

«... На нашей стройке есть очень много еще неоконченного <...> на каждом шагу можно натолкнуться на разные несовершенства <...> Замалчивать их художник вовсе не должен, но когда он берет их в качестве этапов движения, в качестве моментов, которые должно преодолеть и которые на самом деле преодолеваются, — получается один вывод, а когда он берет их как нечто самодовлеющее — получается критика всей нашей борьбы, осуждение всего нашего строительства» (Луначарский, 525–526).

Луначарский сумел предугадать две главные особенности соцреалистических текстов: их телеологичность и их одержимость запоминающимся, расставляющим все точки над *i*, однозначным финалом¹¹⁵.

Формулирование нового метода советского искусства вовсе не являлось центральным пунктом повестки дня на Первом съезде

советских писателей, главное внимание Съезда было направлено на прославление интернационализма советской литературы. Поэтому определение соцреализма, напечатанное в «Правде» от 6 мая 1934 года и повторенное Ждановым на Первом съезде писателей, следует рассматривать именно в этом контексте.

«Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание? Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма» (Жданов, 11–12).

Это определение, вкуче с главной темой Съезда, позволило Максиму Горькому выдвинуть на обсуждение съезда одну из четырех ключевых характеристик соцреалистического искусства: *народность*¹¹⁶.

К категории народности Горький обратился в своей заключительной речи. Он подчеркнул необходимость установления связи между писательской, т.е. высокой культурой, и культурой народной. Отсутствие подобных связей в искусстве, существовавшем до возникновения соцреализма, сродни тому, что Гюйссен называет «великим разделом» — главной и отличительной чертой модернистской культуры. В истории развития литературы Горький выделил два главных направления: фольклор (истинно народная культура) и профессиональная литература, которая служит правящим кругам. Народность должна способствовать объединению профессионального и фольклорного искусства в тип искусства, воплощающего утопию в жизнь — искусства соцреализма.

В понятии народности отражается переживание «утраты цельности», являющееся, согласно Дьердю Лукачу, движущей силой романного дискурса от Сервантеса до наших дней: «Роман — это эпопея эпохи, у которой больше нет непосредственного ощущения экстенсивной тотальности жизни, для которой жизненная имманентность смысла стала проблемой, но которая все-таки тяготеет к тотальности» (Лукач, 32). Народность, таким образом,

оказывалась именно поиском тотальности, поиском искусства, доступного народным массам. Искусство, с точки зрения практиков соцреализма, должно воспитывать народ, изображать повседневную жизнь народа. Позднесталинская эстетика утверждала также, что искусство само должно исходить из народа. В контексте таких идеологических выкладок понятна, например, одержимость сталинской, да и послесталинской, культуры такой формой официального псевдонародного искусства как художественная самодеятельность.

Народность, подчеркивает Регина Робин, вовсе не была таким *deus ex machina*, явившимся по указанию Партии. Понятие народности уходит корнями в немецкую культуру предромантизма и романтизма, особенно в труды Гердера: *народность* — калька с немецкого *Volkgeist** (Robin, 52). Это непростое понятие подразумевает нацию, народ, беднейшие слои населения, дух/душу народа. В применении к России оно было впервые использовано Орестом Сомовым, прозаиком, близким к декабристам (Robin, 52).

Подобно «похищенному письму»¹¹⁷, *народность* меняла свой смысл и политическую принадлежность в зависимости от того, кто использовал данную концепцию. Так, С. С. Уваров определял сущность русской монархии как «самодержавие, православие и *народность*» (53). Славянофилы и Виссарион Белинский пользовались тем же термином, имея в виду сущность русского народа. Некоторые представители революционно настроенной русской интеллигенции называли себя *народниками*, стремясь тем самым подчеркнуть свою связь с крестьянством, стремление воссоединиться с ним для создания новой лучшей России. Попытки *хождения в народ* — жизни среди крестьян и их перевоспитания — обычно кончались плачевно: крестьяне обращались к местным властям с просьбой арестовать странных пришельцев. Обсуждение *народности* на Первом съезде советских писателей возвращает к утопическим мечтам русской интеллигенции о воссоединении с народом и постижении истинного, живого русского *Volkgeist*'а, народной души.

«В центре внимания действительно были душа, дух народа, но народа-труженника, народа-активиста — той прогрессивной ее части, которая способна будет воссоединиться с интеллигенцией и слиться в единое целое, образовав тем самым новую нацию, новый народ. Писатели должны сосредоточить свое внима-

* Народная душа, дух (нем.)

ние на фольклоре, но фольклоре обновленном, видоизмененном, на совершенно новой народной культуре» (Robin 53).

Идея народности предполагала выполнение задачи достижения утраченной целостности культуры путем слияния высокой культуры с низкой/фольклорной культурой, современного с традиционным. Возникает новый положительный герой — носитель народной традиции и одновременно искатель, изменившийся под воздействием современных технологий и революционной идеологии. Преобразованный таким образом народный дух объявлял войну природе: старая фольклорная традиция была стихией, которую, подобно природной стихии, следовало обуздать и заставить служить новым прогрессивным силам.

Народность искусства подразумевала также, что оно должно быть понятно простым людям. В соответствии с этими требованиями соцреализма как нового метода литературы и кино под запретом оказалось любое экспериментирование с формой и способами изображения. Евгений Добренко (Dobrenko 1997, 160) и Катерина Кларк (Clark 1998, 55) отмечают, что адепты соцреализма, отказавшись от высокоинтеллектуального, элитарного искусства, сосредоточились на простых или усредненных формах и жанрах: шаблонных романах и ясных, причинно-следственных сюжетных фильмах.

Идея народности породила настоящую индустрию псевдофольклора, в котором нашли отражение все главные события сталинской эпохи: новоиспеченные фольклорные барды в своих эпических произведениях воспевали индустриализацию, коллективизацию, пятилетки, государственных деятелей¹¹⁸. Как в колхозном варианте соцреалистического романа соединяется традиционно народное с современным, подробно описано Катериной Кларк. В кинематографе слияние современного и традиционного народного духа воплощено в сталинских фильмах-сказках и, конечно же, в музыкальных комедиях на колхозные темы. В отличие от голливудских фольклорных мюзиклов, в советских музыкальных комедиях танцевальные номера изображали трудовой процесс. Физический труд, особенно работа в поле, был в центре колхозных «мюзиклов». Трактора и жнецы сливались в утопическое тело коллективного киборга, который в ритме работы-танца собирал урожай, одновременно покоряя природу. В фильмах Пырьева этот танец коллективного труда происходил под псевдо-народные мелодии Исаака Дунаевского, братьев Покрасс или Тихона Хренникова¹¹⁹.

В период оттепели интеллигенция, подобно своим предше-

ственникам XIX века, настаивала на собственной версии народности, отличавшейся от официально принятой концепции. Борис Пастернаку лучше всех удалось использовать неоромантические фольклорные мотивы в тексте, явно принадлежащем к высокой культуре — в романе «Доктор Живаго». По воле автора герой романа Юрий Живаго предстает перед читателем таким сказочным Святым Георгием, не говоря уже о той части романа, в которой он оказывается в гуще народной стихии во время своего плена у партизан. Но абсолютным воплощением народного духа, точнее, души, является в романе возлюбленная Живаго, Лара — аллегорический персонаж, символизирующий Россию. В «окопной» же прозе эпохи оттепели священная русская земля — окопы и траншеи — намертво связала друг с другом офицеров-протагонистов и простой солдатский люд. В киномелодраме той же поры героиня нередко олицетворяет собой страдающую Россию. Сюжет таких картин строится вокруг расставания и/или воссоединения подобных героев. Фильм «Летят журавли» — пожалуй, самый известный пример этого типа киноповествования.

В то же время критика Партией РАППовских взглядов на новый метод советской литературы привела к постепенному исчезновению из соцреализма понятия «классовости». Согласно советским марксистам, искусство всегда несет на себе отпечаток классовых интересов. Главные разногласия вызывал, как правило, уровень взаимозависимости базиса и надстройки¹²⁰. Пролетарские деятели (главным образом, РАППовцы и АРКовцы) нередко занимали крайнюю позицию, утверждая, что каждый художник строго ограничен классовыми рамками и не может нарушать интересы своего класса. Пролетарские писатели заявляли также, что только рабочему классу под силу создать подлинно народное — рабочее — искусство. Советская культура сталинской поры отвергла эту точку зрения, заменив ее концепцией народности. В отсутствие классового антагонизма общество победившего пролетариата не нуждается в исключительно пролетарской литературе. В новом монолитном социуме классовое сознание растворяется в едином и цельном народном сознании.

Для культуры оттепели характерна утрата целостности и единства в том смысле, что категория классовости оказалась востребована вновь. Теперь отдельные группы в составе советской элиты, прежде всего, интеллигенция, худо-бедно получили право высказывать свое мнение по поводу культурной политики. Так, скажем,

создание Союза кинематографистов лишь внешне напоминало, казалось бы, аналогичное событие в советской литературной жизни: Оргкомитет Союза, во главе с Иваном Пырьевым, отстаивал интересы и вставал на сторону кинематографистов в их спорах и разногласиях с государственными структурами. В период оттепели вышедшее на поверхность классовое сознание было сознанием интеллигентским, столь же тенденциозным, как и любое другое.

Слияние понятия классовости с понятием народности в сталинскую эпоху отнюдь не означало, что соцреализм — ввиду того, что советское общество изжило антагонизм классов — отказался от идеи тенденциозной литературы. Это подчеркивал Андрей Жданов в своем докладе на Первом съезде советских писателей:

«Наша советская литература не боится обвинений в тенденциозности. Да, советская литература тенденциозна, ибо нет и не может быть в эпоху классовой борьбы литературы не классовой, не тенденциозной, якобы аполитичной. И я думаю, что каждый из советских литераторов может сказать любому тупоумному буржуа <...>: «Да, наша советская литература тенденциозна, и мы гордимся ее тенденциозностью, потому что наша тенденция заключается в том, чтобы освободить трудящихся — все человечество от ига капиталистического рабства» (Жданов, 12).

В стране победившего социализма точку зрения, с которой писатель должен изображать действительность и происходящие в ней изменения на пути к коммунистическому будущему, диктовала Партия. Партийность, по мнению Леонида Геллера, не только иллюстрировала коммунистическую идею, но и занимала воинствующую, агрессивную позицию, оказывающую на творческий процесс весьма ощутимое влияние. Произведение искусства отвечало требованиям партийности, только если оно служило делу строительства коммунизма (Heller 53). Партийность соцреализма напоминает авангардное понимание искусства как средства переустройства жизни.

Партийность, по мнению Кларк, была главной категорией соцреалистического метода, поскольку она подразумевала главенствующую роль творческих работников в управлении образом мыслей народа. Жданов (вслед за Сталиным) зафиксировал представление об общественном назначении писателя в знаменитой формуле: «инженеры человеческих душ» (Clark 1998, 55). Деятели культуры и прежде всего писатели переставали, таким образом, быть единоличными творцами собственных текстов: они стано-

вились государственными служащими, обладающими писательскими способностями и развивающими в своих произведениях темы, продиктованные Партией. Созданные ими произведения принадлежали Партии, перерабатывались Партией и публиковались в подведомственных Партии издательствах. От партийно мыслящего писателя ожидали «производства легитимирующих государство мифов» (Clark 1998, 56), главными из которых были миф о положительном герое и миф о Большой Советской Семье. Я бы добавил к этому перечню миф войны, основывающийся на оппозиции между советским «мы» и несоветским «они» и разрешающий эту диалектическую оппозицию через идеологическую и просто «горячую» войну¹²¹.

Культура оттепели не отказалась от главных тропов советской культуры. Советская интеллигенция — ради усиления собственного влияния — пыталась переосмыслить эти тропы, приспособивая их к собственным культурным ценностям: антимонументализму, культу отдельного человека с заложенным в нем творческим началом, с его чувствами и эмоциями. Критики и писатели оттепели стремились либо переосмыслить партийность в свете новых ценностей, либо заменить ее так называемыми общечеловеческими, гуманистическими идеалами. Важным шагом на этом пути было создание альтернативы положительному герою, в лице явно не-советских, но официально не запрещенных икон мировой культуры: Дон Кихота, Гамлета (козинцевские театральные постановки и фильм), князя Мышкина (знаменитая постановка «Идиота» Достоевского в ленинградском БДТ) и даже Христа («Не хлебом единым» Дудинцева и «Доктор Живаго» Пастернака).

Что касается идейности, то на Первом съезде советских писателей она всерьез не обсуждалась и была разработана теоретиками соцреализма позже. Идейность соотносилась с конкретными насущными вопросами, которые художник призван в своем творчестве поднимать.

Идейность часто путают с партийностью, замечает Геллер¹²², хотя эти понятия существенно между собой различаются: идейность подчеркивает актуальность и злободневность советского искусства, его готовность в любой момент перестроить свою художественную структуру в ответ на изменения в партийной политике. Поэтому роман, например, может подвергнуться определенной правке — без ведома и согласия автора, — чтобы в нем уместнее было отразить произошедшие в партийной политике

изменения. Лучший анализ идейности дал в своем исследовании, посвященном истории издания романа Василия Ажаева «Далеко от Москвы», Томас Лахузен, продемонстрировавший, как издатели и редакторы пытались при каждом переиздании соблюсти требование идейности, напрямую зависевшее от малейших изменений курса на советском идеологическом рынке. Хорошо известно также, как Федор Гладков переписывал «Цемент», а Александр Фадеев вносил коррективы в «Молодую гвардию» после обрушившихся на него обвинений в недостаточно достоверном изображении в романе руководящей роли Партии. Отказ Пастернака внести изменения в роман «Доктор Живаго» — после того, как он был подвергнут критике — предстает в этом свете ярким примером открытого неповиновения и нежелания следовать требованиям идейности. Не только отдельные романы, но и творчество писателя в целом могли быть подвергнуты цензуре, действовавшей в соответствии с партийными интересами и партийной политикой. Здесь примером может опять же служить судьба творческого наследия Бориса Пастернака: если его поэзия входила в разрешенную литературу, то роман был до 1980-х годов из этого канона изъят.

В кино идейность проявлялась в «вырезании» проштрафившихся вождей и в том, что идеологически некорректные или устаревшие фильмы отправлялись «на полку». На всем протяжении советской истории фильмы запрещались или подвергались жестокой цензуре. Во время хрущевской атаки на сталинский «культ личности» Сталина вырезали из многих, уже ставших классическими, советских фильмов, таких, как «Ленин в Октябре», например. После расстрела в 1953 году Лаврентия Берии, кадры с его участием были вырезаны из фильма «Падение Берлина»¹²³.

В период оттепели многие из запрещенных Сталиным фильмов были «сняты с полки»: лучшим примером такого рода может служить выход в 1958 году на экраны второй части «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна, приуроченный к десятилетию со дня смерти мастера. Другой подобный пример — снятие с полки картины «Простые люди» (1945) Козинцева и Трауберга, запрещенной после критики ее Ждановым. В период оттепели, однако, из показа были изъяты такие классические фильмы сталинской поры, как «Клятва», «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919», поскольку прославление в них Сталина шло вразрез с текущей политикой Партии. Их вернули на экраны лишь после окончательного паде-

ния СССР в 1991 году, когда устранена была политическая цензура, а социалистическое понятие идейности сменилось рыночными законами спроса и предложения.

Ключевое понятие № 6: оттепель

Термином «оттепель» определяют, как правило, период советской истории, который пришелся на пятидесятые — шестидесятые годы XX века. Название этого периода восходит к роману Ильи Эренбурга¹²⁴. Еще раньше романа Эренбурга появилось стихотворение Заболоцкого с тем же названием¹²⁵. Для интеллигенции публикация романа послужила сигналом об ослаблении идеологического надзора со стороны Партии над культурой, коснувшегося не только литературы, но и других форм культурного производства.

Период советской культуры с 1953 по 1968 гг. обычно характеризуется исследователями как чередование «оттепелей» и «заморозков». Что касается литературы, то Катерина Кларк в своей монографии о советском романе наиболее, как мне кажется, полно анализирует все изменения политического и культурного климата в России тех лет. Первая оттепель наступила вскоре после смерти Сталина в марте 1953 года, а ее кульминацией можно считать статью Владимира Померанцева «Об искренности в литературе», напечатанную в декабрьском номере журнала «Новый мир». По сравнению с манифестами авангардных течений первой трети XX века этот неоромантический манифест звучал на редкость консервативно и сухо, но в советской культуре пятидесятых он стал центральным событием. Суть выступления Померанцева сводилась к следующему: 1) писатель в своем творчестве должен выражать собственные чувства, а не повторять официальные указы; 2) эмоциональная непосредственность и искренность — высшее мерило литературной ценности произведения; 3) положительный герой сталинской литературы — воплощение фальши. Искренность становится паролем обновленной в соответствии с новыми культурными ценностями — камерностью, культом чувств и эмоций, личностностью — советской литературы. Статья была написана в ироничной манере и от первого лица, а это грубо нарушало все нормы соцреалистической поэтики. Еще одним важным литературным событием 1953 года стала статья Ольги Берггольц «Разговор о лирике» (Литературная газета. 1953. 16 апреля).

Берггольц подчеркивает, что главной темой поэзии должно стать самовыражение поэта, его индивидуальность, его подлинные чувства и страсти. Лирическую поэзию автор статьи определяет как поэзию любовную. Скрытой мишенью, против которой направлена статья Берггольц, является сталинский неоклассицизм с его «идиллически-одической интонацией». В октябре 1953 года Илья Эренбург публикует статью «О работе писателя», в которой говорится, что в литературе верность правде и страстность гораздо важнее выполнения предписаний властей. В том же октябре 1953 года на Пленуме Союза писателей Константин Симонов раскритиковал схематичность, клишированность в изображении характеров и призвал к переизданию запрещенных писателей 20–30 х годов⁶¹. Первая литературная оттепель закончилась в 1954 году, когда консервативно настроенные литературные (они же партийные) функционеры раскритиковали статью Померанцева вкупе с романом Эренбурга, а Александр Твардовский был смещен с поста главного редактора журнала «Новый мир»¹²⁷.

Исследователи, склонные давать истории культуры политические объяснения, считают, что вторая литературная оттепель началась с доклада Хрущева на XX съезде КПСС в феврале 1956 года, развенчавшего культ личности Сталина, и закончилась вторжением советских войск в Венгрию и беспорядками в Польше осенью того же года. Обычно эти события связываются и с началом оттепели в кино (Аннинский 8; Liehm 199–200).

Во время второй литературной оттепели монолитный организм, который представлял собой Союз Советских писателей, начал приобретать более фрагментарную структуру, по линиям которой уже в период «перестройки» Союз и стал разваливаться на части: в 1955 году образовалась Московская писательская организация, а в 1958 — Союз писателей РСФСР. Этот период характеризуется также внушительным ростом числа советских литературных журналов: в 1955 году появляются «Нева», «Юность», «Дружба народов», «Иностранная литература»; в 1956 — «Наш современник» и «Молодая гвардия»; в 1957 — «Урал», «Вопросы литературы»; в 1958 — «Русская литература». И, наконец, во время второй оттепели были возрождены литературные альманахи. Для культурной политики тех лет это было исключительно важным событием, поскольку, во-первых, в этом типе печатной продукции не так люто зверствовала цензура, а во-вторых, инициатива публикации в альманахе того или другого автора исходила от самих писателей, а не от офици-

альных издательств, находившихся под строгим партийно-государственным контролем. В 1955 году начал выходить ежегодный альманах «День поэзии», а в 1955–1956 гг. увидели свет два выпуска «Литературной Москвы»¹²⁸.

Главным литературным событием этих лет стал роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» (Новый мир. 1956. № 8–10). Споры по поводу романа об инженере (творческой личности), борющемся с советским научным истеблишментом, задали тон литературных дискуссий на год вперед. Они нередко приводили к критике системы, но чаще ограничивались проблемой совершенствования советского общества в соответствии с новыми ценностями. В романе Дудинцева евангельские мотивы играют второстепенную роль, но даже их присутствие становилось значимым в контексте атеистического государства. Кроме того, сопоставление главного героя с Христом и «говорящее» название романа используют оппозицию Ветхий Завет — Новый Завет как поэтическую аллегию противопоставления сталинизма очеловеченному тоталитаризму оттепели. Публикация на Западе (1957) пастернаковского «Доктора Живаго» — еще одного романа, богатого евангельскими аллюзиями, — привела к травле его автора и к очередным заморозкам в российской литературной жизни.

Главным событием кинооттепели в этот период стал выход на экраны страны фильма «Летят журавли» (Калатозов, 1957). Аннинский даже утверждает, что этот фильм «открыл» собой оттепель: «Всё началось с “Журавлей”» (Аннинский, 8). Лиены же считают, что фильм этот ценен прежде всего использованием в нем стилистики авангарда 1920-х (Liehm, 200). И хотя это отчасти справедливо, картина «Летят журавли» выступила ниспровергателем основ не столько из-за своего вялого конструктивизма, сколько в силу того, что сделала семейную мелодраму (с падшей главной героиней и трагической развязкой) центром советской системы киножанров. Семейная мелодрама стала отличным вместилищем для новых ценностей эпохи.

Советское кинопроизводство середины пятидесятых годов характеризуется неслыханным подъемом: если в 1951 году выпущено было всего 9 картин, а в 1952 — 24, то в 1953 на экраны вышло 45 картин, в 1954 — 51, в 1955 — 75, в 1956 — 104! (Землянухин, 6). Иван Пырьев, возглавлявший Мосфильм с октября 1954-го по декабрь 1956-го, был одним из главных вдохновителей и организаторов этого подъема. Более того, он принял на работу

и всячески продвигал лучших молодых режиссеров того времени: Григорий Чухрай, Александр Алов и Владимир Наумов, Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай и многие другие приобрели известность во многом благодаря поддержке и проницательности Пырьева. Он также сыграл большую роль в создании двухгодичных режиссерских курсов при Мосфильме (в 1956/57), воспитавших многих советских кинорежиссеров позднесоветского периода: Георгия Данелию, Сергея Микаэляна, Игоря Таланкина и Сергея Туманова (Юренев 1994, 62).

Пырьев был также инициатором создания Союза кинематографистов и председателем оргкомитета СК СССР с 1957 по 1965 гг. Как инструмент осуществления государственного надзора над деятелями кино Союз кинематографистов напоминал Союз писателей, но Пырьев, Ромм, Юренев и многие другие его члены считали, что главной задачей Союза является отстаивание и защита прав деятелей кино от давления и посягательств на них государства (Taylor 1999, 143–144). Создание Союза кинематографистов (1965) было в высшей степени оттепельным жестом, воспроизводящим сталинистскую модель институционализации и соответствующую практику, с целью отвоевать часть влияния у государственных и партийных властей.

Деятельность Союза кинематографистов позволила осуществиться пырьевским замыслам по созданию нового кинематографического сообщества, начало которому было положено им еще на Мосфильме. Так, именно благодаря Союзу кинематографистов было создано Бюро пропаганды советского киноискусства, организация, отвечавшая за распространение и прокат кинопродукции: лозунг «искусство, доступное миллионам» продолжал претворяться в жизнь. С конца 1950-х Мосфильм был вовлечен в работу по учреждению Дня кино. Эту дату впервые отметили 7 сентября 1958 года.

Как нетрудно заметить, кинооттепель не совсем укладывается в те же рамки, что литературная или политическая. Фильм «Летят журавли» вышел на экраны в 1957 году, и тогда же начались гонения на Пастернака за публикацию «Доктора Живаго» и на Константина Симонова за разрешение напечатать в «Новом мире» роман Дудинцева. Такие важные оттепельные фильмы, как «Баллада о солдате» Чухрая (1959) и «Судьба человека» Бондарчука (1959) выходят в год очередных «заморозков» в литературной жизни. Оргбюро Союза кинематографистов было утверждено в 1957 году, и в 1958 ЦК Партии отменил постановление 1948 года, заклеивив-

шее формализм в искусстве: на обложке июльского выпуска «Искусства кино» был воспроизведен текст резолюции, упразднявшей положения печально известного доклада Жданова (Woll 64).

Как ни заманчиво, говоря о переменах в художественной жизни общества, провести аналогию с политической историей страны, в первую очередь следует все же проанализировать условия развития самой этой художественной жизни и тропы, посредством которых разные сферы искусства формулируют культурные ценности своего времени. И тропы, и условия существования культуры начали меняться еще при жизни Сталина, в последние годы его правления. Так, решение увеличить объем выпускаемой кинопродукции (покончить с так называемым «малюкартиньем» конца 1940 — начала 1950-х годов) было принято в 1952 году, на XIX Съезде КПСС, проходившем под председательством Сталина. Что касается литературы, то антимонументализм, камерность характерны были еще для военной прозы Виктора Некрасова и деревенских очерков Валентина Овечкина, появившихся в конце 1940-х. А самое главное здесь не то, что ощутимые перемены в стилистике советской культуры предшествовали марту 1953-го, а то, что сами эти перемены являлись частью общей эволюции советской культуры. Принято говорить о литературе и кинематографе пятидесятых как об отказе от сталинистского прошлого. Однако сталинизм и оттепель — две стороны одной и той же культурной модели, две ее разновидности. Наличие общих тропов — положительный герой, война и семья — лишь подтверждают этот факт. Стилистические изменения, связываемые обычно со смертью Сталина, коснулись советской литературы еще во второй половине сороковых годов (Пастернак приступил к работе над «Доктором Живаго» в 1945-м, Некрасов опубликовал «Сталинград» в 1946-м). В кино перемены начались в начале 1950-х. Более того, многие фильмы, предвосхищавшие эстетику оттепельного кино, появились в годы войны и первые послевоенные годы («Два бойца» (Луков, 1943), «Жила-была девочка» (Эйсымонт, 1944), «Золушка» (Кошеверова и Шапи-ро, 1947)).

Кинооттепель несколько отставала от оттепели литературной в силу особенностей киноиндустрии. Расцвет ее пришелся на период с 1956 по 1967 гг.; что до литературы, то на ее долю выпало целых три оттепели: 1954-го, 1956-го и 1960–1962 гг. Главными событиями третьей литературной оттепели стали политические стихи Евгения Евтушенко «Бабий Яр» (1961) и «Наследники Ста-

лина» (1962) («Бабий Яр» — первое со времен сталинской «борьбы с космополитизмом» стихотворение, в котором говорилось о русском антисемитизме), и публикация повести Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962).

Главными событиями кинооттепели начала 1960-х стали фильмы Андрея Тарковского «Иваново детство» (1962) и Марлена Хуциева «Застава Ильича» (1962). Судьба последнего фильма свидетельствовала также и об ужесточении контроля государства над культурой. Никита Хрущев раскритиковал картину за якобы содержащийся в ней подрыв советской семейной иерархии: в конце фильма отец не может ответить на гамлетовские вопросы сына, и Хрущев счел это недопустимой тенденцией. Первый секретарь выговаривал постановщикам фильма: «Я уже говорил, что серьезные, принципиальные возражения вызывает эпизод встречи героя фильма с тенью отца, погибшего на войне. На вопрос сына о том, как жить, тень отца в свою очередь спрашивает сына: а сколько тебе лет? И когда сын отвечает, что ему двадцать три года, отец сообщает: а мне двадцать один... и исчезает <...> А сделано так неспроста. Тут заложен определенный смысл. Детям хотят внушить, что их отцы не могут быть учителями в их жизни <...> Вы что, хотите восстановить молодежь против старших поколений, поссорить их друг с другом, внести разлад в дружную советскую семью, объединяющую и молодых и старых в совместной борьбе за коммунизм?»¹²⁹.

На последнюю литературную оттепель пришелся также расцвет молодежной прозы, главным примером которой могут служить повести Василия Аксенова. Молодежной прозе в свою очередь досталось от официальной критики, но уже по другой причине: главной мишенью стала ироничность, свойственная произведениям молодых авторов. На мой взгляд, превращение иронии в основной дискурс, в лейтмотив культуры, означало конец оттепели. Новое поколение деятелей культуры не пыталось отстаивать смысл или совершенствовать основные советские тропы — прибегнув к иронии, оно предпочло позицию стороннего наблюдателя и комментатора.

Определять границы оттепели в связи с переменами в политической жизни заманчиво, но некорректно — стоит только взглянуть на основные культурные тексты эпохи. Кончилась ли оттепель в декабре 1962 года, когда Хрущев набросился на художников-нонконформистов, обозвав абстракционистов «пидорасами», а их

творения — «говном»? Или концом ее следует считать политический переворот в октябре 1964 года, в результате которого Хрущев лишился своего кресла? Пожалуй, это и было поворотным моментом политической истории Советского Союза, но никак не ее культурной истории. Советская интеллигенция неоднократно заявляла, что оттепель была задавлена советскими танками, вторгшимися в Чехословакию в 1968 году. И хотя это сказано очень образно, но советское вторжение в Прагу имело к культуре, к производству художественной продукции лишь опосредованное отношение. Оттепель кончилась тогда, когда стали распадаться тоталитаристские тропы/мифы — и не от прямых нападков на сталинизм в выражениях, эстетически близких терминологии сталинского искусства, а от двойственности, присущей иронии. В литературу вирус иронии проник благодаря молодежной прозе; в кино она зародилась в сатирических комедиях и комедийных мелодрамах шестидесятых. Литературной оттепели пришел конец в середине 1960-х, тогда как в кинематографе она продолжалась вплоть до начала 1970-х¹³⁰.

В настоящем исследовании отстаивается следующий тезис: деятели культуры оттепели считали, что они в своем творчестве отказались от сталинистских практик, тогда как на самом деле их произведения продолжали развивать важнейшие тропы сталинистской культуры: троп положительного героя, троп семьи и троп войны. В этом смысле культурная оттепель пятидесятых — шестидесятых годов просто перерабатывала художественные практики сталинизма. Я использую литературные и кинематографические тексты, чтобы показать, как основные мифы советской культуры воплощались двумя этими видами искусства.

В третьей главе исследуется воплощение тропа положительного героя в литературе и кинематографе оттепели на примере романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (1957) и экранизации «Гамлета» (1964) Григорием Козинцевым. Несмотря на то что оба эти текста находятся как бы «вне» классической эстетики соцреализма, они, на мой взгляд, опираются на основные сталинистские тропы, полемизируя со сталинистским канонem и одновременно развивая его. Положительный герой остается главным тропом для конструирования личностной и прежде всего мужской идентичности. Сюжет взросления, воспитания, исканий и превращения в подлинно идейную личность остается в центре как большой прозы, так и кинематографа оттепели. То, что главный герой

и романа, и фильма открыто и нарочито является *не-советским*, мало что меняло в дискурсивных практиках советской культуры; в значительно большей мере это имело отношение к интересам интеллигенции, стремившейся отвоевать интеллектуальный капитал у партийной элиты.

В четвертой главе рассматриваются пути переосмысления тропов войны и семьи в «окопной прозе» и киномелодраме оттепели. Троп семьи стоит в центре конструирования национальной идентичности советского человека. Троп войны представляет собой *modus vivendi* советской культуры, где *советские* ценности противопоставляются *несоветским*: несоветским законам природы, стихийным законам рыночной экономики, непосредственным и иррациональным проявлениям человеческой природы. «Окопная проза» возникла как способ антимонументального, камерного, негероического изображения Великой Отечественной войны в ответ на напыщенную ходульность ее изображения в сталинских «историко-документальных» фильмах — монументальной официальной летописи войны. Повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» (1947) — образец «окопной прозы» — опубликована была еще при жизни Сталина под названием «Сталинград» и даже получила Сталинскую премию. Оттепельные воплощения основных советских тропов не столь уж чужды советской культуре более раннего периода: это вариации культурных мифов, утвердившихся в тридцатые — сороковые годы.

Главным кинематографическим жанром оттепели стала семейная мелодрама. На примере образца этого жанра, фильма Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957), я показываю, как перерабатываются тропы семьи и войны в историю предательства и искупления. Национальная идентичность теряет свои монументальные, патриотические тона и воплощается в более традиционный образ — образ женщины, над которой надругались, как символа России. В личной истории героини фильма Вероники воплощены страдания и падения, выпавшие на долю нации, и пути ее спасения и искупления. В развитии тропа войны Калатозов отказывается от бесконечного пережевывания конфронтации советского «мы» с несоветским «они». Зло уже не является чем-то внешним по отношению к советской системе; зло — ее часть, часть «нас», советских: Веронику насилует сводный брат, который потом ее же и предает.

Пятая глава посвящена ироническим дискурсам в советской

культуре 1960-х, тому, как эта культура начала дистанцироваться от тропов, унаследованных из сталинской культуры. В качестве примеров я использую повесть Василия Аксенова «Звездный билет» (1961) и фильм Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» (1966). Ирония, одно из главных табу соцреализма, если и не совсем отсутствовала, то явно не поощрялась в эпоху сталинизма и в первые годы оттепели. В 1960-е, однако, ироническая дистанцированность от основных советских тропов составила основу так называемой молодежной прозы, главным образом, прозы Анатолия Гладилина, Владимира Войновича и Василия Аксенова. В кино сходная тенденция наблюдалась в творчестве Георгия Данелия и Эльдара Рязанова. Каждый из примеров я рассматриваю с точки зрения его внутренней системы ценностей и в контексте культурной политики эпохи.

**В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ:
«ДОКТОР ЖИВАГО» БОРИСА ПАСТЕРНАКА
И «ГАМЛЕТ» ГРИГОРИЯ КОЗИНЦЕВА**

**1. ПОЭТ — ПРОВОЗВЕСТИК ИСКРЕННОСТИ:
ДОКТОР ЖИВАГО КАК НОВЫЙ ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ**

На смену единственной утопии классического авангарда и сталинизма пришли мириады частных, индивидуальных утопий.

(Groys 1992, 78).

Культура оттепели перерабатывала главный троп сталинского искусства — троп положительного героя — для выражения новых ценностей: антимонументализма, домашности, индивидуальности. В 1950-х появились новые герои, прежде всего, в литературе — дискурсе, традиционно легитимировавшем новые ценности русской культуры. Положительные герои «Доктора Живаго» (1945–1955) Пастернака, «Оттепели» (1954–1956) Эренбурга и «Не хлебом единым» (1956) Дудинцева — интеллигенты, вступающие в конфликт с обществом. Главное их достоинство — а в глазах косного окружения, недостаток, — творческое начало (математические способности героя в «Оттепели» и «Не хлебом единым», художественные — в «Оттепели», аналитические и поэтические — в «Докторе Живаго»), через которое они, особенно Юрий Живаго, обретают пророческий, провидческий дар.

Помимо творческой жилки, положительный герой оттепели обладает, как правило, обостренной чувствительностью, повышенной эмоциональностью, искренностью чувств, способностью к переживанию. Этим неосентименталистским ценностям сопутствует положение жертвы, в которое общество ставит протагониста. Жертвенность — это роль, на которую общество обрекает протагониста, но которую он в то же время принимает как должное. Принесение себя в жертву людям делает главного героя настоящим интеллигентом. У положительных героев оттепели чаще всего нет отца, а нередко и обоих родителей. Юрий Живаго, например, — сирота — как в буквальном, так и в переносном смысле, на протяжении всей своей жизни ущемляемый обществом. Героям, уже

в раннем детстве лишившимся нуклеарной семьи, редко удается самим создать свою собственную крепкую семью. Подобный герой проявляет свою стихийность и аутентичность в порицаемом обществом романе вне социальных конвенций этого общества, нередко сопряженном с супружеской изменой. Незаконная любовная связь лишь подчеркивает жертвенную идентичность протагониста, ибо обрекает его на разлуку, творческие муки и страдания.

Оттепельные романы с их новым положительным героем не только изображали конфликт протагониста с окружающим обществом; само их появление порождало конфликт автора-творца с господствующей в культуре тенденцией. «Доктор Живаго», пожалуй, самый известный роман 1950-х, использовавший троп положительного героя для изображения новых «оттепельных» ценностей¹³¹. Не случайно вслед за публикацией романа на Западе разразился и самый громкий скандал эпохи — так называемое «дело Пастернака». Для советской интеллигенции автор «Доктора Живаго» стал образцом гонимого писателя-пророка, примером для подражания.

1.1. Использование культурного наследия в культуре оттепели

По мнению Бориса Гройса, одной из отличительных черт сталинской культуры, в отличие от культуры авангарда, являлось внедрение так называемого прогрессивного культурного наследия в утопический проект тотального переустройства жизни в соответствии с политико-эстетическим методом социалистического реализма (Groys 1992: 37). В том, что касается отношения к культурному наследию, оттепель продолжала традиции сталинской культуры. Смена ценностных ориентиров в начале 1950-х, вызванная смертью Сталина, проявлялась в переосмыслении того, что в культурном наследии считалось прогрессивным, а что — реакционным. Появление таких ценностей, как индивидуальность, домашность и антимонументализм, вело к интеграции сентименталистских и романтических авторов, текстов и сюжетов в канон так называемой прогрессивной культуры.

Неоромантические, а по мнению некоторых исследователей символистские (Быков 721), черты романа Пастернака явились результатом провала модернистского проекта и переоценки сталин-

ского опыта. Такие деятели культуры как Пастернак возрождали культ творческой личности, используя неоромантические нарративные средства: лирическую поэзию и прозаическое повествование о жизни художника¹³². Робкая новизна оттепели породила неоромантические характеры, сюжеты, тропы, декорации и модели культурного поведения¹³³. «Доктор Живаго» отрицал, таким образом, и радикальное экспериментаторство фрагментарного, эзотерического модернистского романа, и законы соцреализма, которым должны были в сталинскую эпоху подчиняться литературные произведения. В художественной системе романа Пастернака¹³⁴ эти тенденции выполняют функции Сциллы и Харибды, между которыми Пастернак, так сказать, маневрирует, стремясь отстоять своеобразие своего текста, заключающееся в умеренном возрождении литературного экспериментаторства *via* неоромантические условности — и все это для того, чтобы утвердить ценность человеческой личности. Роман Пастернака отражает характерный для того времени поиск альтернативного набора приёмов и ценностей, воплощаемых в новом положительном герое.

Высокая культура, неоромантические модели (Фауст, Гамлет), воплощенные в романе, не помешали, однако, популистским стремлениям позднего Пастернака сделать свой роман «доходчивым» (Rylkova 1). В качестве главного средства для достижения «доходчивости» Пастернак избрал лирическую избыточность чувств, которая внешне выражается в слезах, восклицаниях и прочих усилительных приемах. Подобная «чувствительность» в художественном изображении гармонировала с новыми ценностями оттепели и, прежде всего, с культом индивидуума и его переживаний.

Для изображения подавляемых на протяжении долгого времени чувств Пастернак использует уже знакомые нам мелодраматические приемы в построении характера главного героя (наделенный обостренной чувствительностью протагонист-сирота, все время оказывающийся жертвой), в выборе языка (высокий уровень эмоциональности, частое обращение к упоминанию о слезах или их «естественных» заместителях (дождь, мокрый снег), антропоморфизм), в построении сюжета (соблазненная девственница, распад семьи).

Роман Пастернака был не раз раскритикован за то, что он «бесстыдно мелодраматичен» (Ливанов 70). То, что многие комментаторы считают главным недостатком романа, я рассматриваю

как его главное идеологическое достоинство. Мелодраматическое письмо, с его избыточной эмоциональностью, крайними ситуациями и т.п., позволяет, как напоминает нам Питер Брукс, инкорпорировать в текст фрагменты традиционной религиозной мифологии с целью выражения «нравственного таинства» (*moral occult*), т.е. духовных ценностей культуры, лишенной традиционно понимаемого религиозного обряда. Брукс определяет «нравственное таинство» как «область активных духовных ценностей, которую происходящее на поверхности одновременно скрывает и выявляет» (Brooks 5). Повседневность обнаруживает чудесное и метафизическое по ту сторону земной оболочки. Дядя Юрия Живаго, Николай Николаевич, определяет «душу»/«нравственное таинство» своих книг как «по-новому понятое Христианство» (Пастернак 1998: 64). Точнее, Пастернак использует фрагменты христианского учения и образности для выражения новых ценностей оттепели⁶⁹.

Для обоснования и утверждения нового «нравственного таинства» пастернаковский роман вступает в полемику с условностями своего ближайшего предшественника — со сталинским романом⁷⁰. В «Докторе Живаго» переосмысляются четыре ведущие установки сталинского романа: его положительный герой, манихейская бинарность всех аспектов текста, телеологическая линейность повествования и наличие всеведущего повествователя, ведущего свой рассказ от третьего лица. Не отказываясь ни от одной из этих категорий полностью, «Доктор Живаго» перерабатывает их, вкладывая в них новое содержание и смысл. Пастернак возрождает положительного героя (Bethea 232, Mathewson 264–274), через которого формулируются главные ценности оттепели. Использование культурного наследия, однако, служит тому же утопическому проекту полного преобразования действительности в соответствии с законами искусства. В романе Пастернака радикальная сталинская утопия возрождается, слегка видоизменившись. Лучшее доказательство тому — превращение художественного замысла писателя в политическое *cause célèbre*. Роман прославился не столько благодаря силе художественного анализа, сколько благодаря последствиям своего появления для окружающей действительности. Роман Пастернака расширил границы дозволенного в советской культуре.

1.2. Юрий Живаго как новый положительный герой

Юрий Андреевич Живаго — творческая личность и тонко чувствующий человек; не заводской рабочий или инженер, а жертва беспредельной модернизации России и к тому же сирота. По логике пастернаковского романа советский/сталинский проект, квинтэссенцией которого стал порожденный им положительный герой, с самого начала являлся злом¹³⁷. Живаго представляет собой альтернативную (анти-сталинскую) модель героя: сталкиваясь с обстоятельствами (многочисленные военные конфликты) и людьми (военные подразделения и профессиональные круги) — характерными и для нарративов сталинской поры, — он всегда принимает решение, разительно отличающееся от выбора, который сделал бы в сходной ситуации сталинский положительный герой. Несмотря на то что Живаго участвует в обеих войнах, которые вела в то время Россия — Первой мировой и Гражданской, — он никого не убивает, а спасает людям жизнь. Сталинские положительные герои, напротив, — это либо действующие воины, либо ветераны войн (протагонисты «Счастья» (1947) Петра Павленко или «Кавалера Золотой Звезды» (1947–1948) Семена Бабаевского). В отличие от своих предшественников, проливающих чужую кровь, Юрий проливает лишь свою собственную и во имя спасения других (ранение на фронте). Тем самым Живаго реализует парадигму подражания Христу, столь важную для русской культуры со времен Жития Бориса и Глеба и возрожденную также в христоподобных характерах кинематографа оттепели (князь Лев Николаевич Мышкин, Гамлет, Юрий Деточкин, Андрей Рублев)¹³⁸.

Исследователи неоднократно отмечали нарек в фамилии протагониста на важнейший атрибут христианского Бога («... Бога живаго»), а также на метафорическую связь между именем Живаго, Юрий, и Георгием Победоносцем, одним из важнейших русских святых, покровителем Москвы/Руси и одной из центральных фигур русского фольклора (Bethea 265–266, Bodin 47–66, Быков 729, Сендерович; об имени Живаго см. также: Ивинская 1978: 196–197; об отчестве Андреевич и его связи с традицией почитания Андрея Юродивого см.: В. М. Борисов и Е. Б. Пастернак 482–483). В романе Юрий обладает качествами воина лишь в своем внутреннем метафизическом мире, в своем поэтическом воображении (Bethea 259). Георгий Победоносец является ему в мечтах в Варыкино, в доме, символизирующем собой внутренний мир творчества и подчерки-

вающем главенство частного/домашнего в жизни протагониста. Позже образ Георгия Победоносца появится в живаговской балладе «Сказка» (Пастернак 1998: 512–515). Если в реальной жизни поступки и действия Живаго идут вразрез с тем, что принято было ожидать от потенциально положительного воина соцреализма, в своих мечтах, в своем воображении Живаго наделяет себя качествами воина, — но такого воина, который отстаивает суверенность личных/человеческих чувств индивидуума, а не интересы империи, нации, как сталинские герои.

Протагонист Пастернака не только воин, но и творец, художник, способный восстановить в своих текстах утраченную гармонию мира. Сам роман, прослеживающий жизнь героя, фактически становится повествованием об истоках поэтического творчества как средства восстановить гармонию, разрушенную теми, кто, имитируя искусство, манипулировал как искусством, так и человеческими жизнями для достижения собственных политических целей.

В романе переосмысливается образ поэта: он уже не является активным строителем новой жизни в прямом смысле этого слова. Живаго, скорее, созерцатель; он наблюдает жизнь, творя новую эру внутри себя, в своих стихах. А сами эти стихи — подобно христовым заповедям, которым учил его в детстве дядя, — несут в мир его идеи. Эта внутренняя жизнь демиурга выстраивается в романе в соответствии с русской традицией кенотического изображения Иисуса Христа. Изданная после смерти Живаго книга его стихов возвещает о наступлении новой эры. Его друзья, Дудоров и Гордон, читают стихи Живаго, сидя у раскрытого окна и глядя вниз на Москву, «этот святой город» (Пастернак 1998: 498). По мере распада римско-сталинистской утопии Москва становится городом, отмеченным нео-христианской духовностью¹³⁹.

Упор, который делается в романе на поэтическую, творческую индивидуальность, проявляется не только в том, что образ поэта занимает центральное место. Даже когда Живаго пропадает со страниц романа¹⁴⁰, метафорический язык, которым написаны эти страницы, напоминает читателю о том, что поэтическое творчество, отождествляемое с Живаго, является движущей силой романа, его пульсом.

В повествовании Пастернака центральный сталинистский троп — троп положительного героя — становится рассказом о поэте, судьба которого чудесным образом включает в себя его соб-

ственный опыт, опыт Христа, Гамлета, опыт всякого человека¹⁴¹. Именно благодаря великой обыденности своей жизни¹⁴², поэт Живаго объемлет и переосмысляет опыт всей вселенной:

«И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народ и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира» (Пастернак 1998: 43).

Жизнь протагониста подчиняет себе и примиряет два полярных мира, тщательно избегаемых сталинским романом: мир обыденного и мир метафизического.

Символические события, сопровождающие жизни Христа и Гамлета, постоянно происходят и в обыденной жизни Юрия Живаго. Живаго обнаруживает духовные ценности, выступающие «под маской... земной действительности» (Втоoks 5). Судьба Живаго и в особенности его посмертно изданные стихи связывают его жизнь с заново открытым, по-новому понятым Христианством (Пастернак 1998: 64). Юрий Живаго не только поэт-пророк, но и поэт «нравственного таинства», способный обнаруживать духовное в суете повседневной жизни.

Протагонист, подобно его собственным детям, становится осиротевшим сыном России — одним из «детей страшных лет России» (Пастернак 1998: 497). История живаговской жизни в свою очередь превращается в историю загубленного в ходе революции и модернизации России детства. Мелодраматическая история такого диккенсовского героя входит в русскую культуру вместе с сомнительными плодами модернизации.

Внешне жизнь Живаго состоит в основном из потерь и поражений. Роман начинается со смерти обоих его родителей. В ходе повествования Живаго расстается со всеми своими тремя семьями¹⁴³: с семьей, созданной им с Тоней, его первой женой, с главной любовью его жизни, Ларой, и с третьей женой, Мариной. Существует, однако, мир, где Живаго торжествует: это внутренний мир его чувств и его языка, мир, которым правят нео-христианские нравственные ценности и искренние чувства. Живаго — подобно своим друзьям (Ларе, Антипову, Дудорову и Гордону) — оказыва-

ется жертвой главных «злодеев» романа, Комаровского и Ливерия. Страдания «детей страшных лет России» будут в конечном итоге отомщены: они обретут обещанные им спасение и утешение в стихах Живаго, завершающих роман.

Живаго, однако, не только жертва, но и герой, герой исключительной чувствительности, подчеркиваемой в романе неоднократно проливаемыми им слезами. Слезы эти одновременно являются зримым проявлением искренности и катализатором духовных и чудесных событий, происходящих в романе. Почувствовав, что он заболевает, Живаго плачет от жалости к себе, и его слезы необъяснимым образом материализуются сначала в слова церковно-славянской молитвы, а затем в Лару, которая его выхаживает⁴⁴:

«В слезах от жалости к себе он беззвучным шепотом роптал на небо, зачем оно отвернулось от него, и оставило его. “Вскую отринул мя еси от лица Твоего, свете незаходимый, покрыла мя есть чуждая тьма окаянного!” И вдруг он понял, что он не грезит и это полнейшая правда, что он раздет, и умыт <...> и что, мешая свои волосы с его волосами и его слезы со своими, с ним вместе плачет <...> Лара» (1998: 380).

Слезы и волосы Лары в прозаической части романа перекликаются со вторым живаговским стихотворением «Магдалина»:

Ноги я твои в подол уперла,
Их слезами облила, Иус,
Ниткой бус их обмотала с горла,
В волосы зарыла, как в бурнус
(Пастернак 1998: 530).

Несмотря на то что Живаго не удастся сохранить ни одну из его трех в разное время созданных семей, он постоянно мечтает о семейной жизни и домашнем счастье. Эта ностальгия по дому, по семейному уюту существует в романе в двух ипостасях. Во-первых, протагонисту, который сам является сиротой, не удастся создать собственную семью из-за катаклизмов русской истории, постоянно отнимающих у него возможность стабильного счастливого существования. Первая мировая, а затем Гражданская войны разлучают Юрия с его первой женой, Тоней. Гражданская война разлучает его также и с Ларой. В своем разговоре с Ливерием, главарем пар-

тизанского отряда, Живаго называет разрушение семьи главным преступлением революции и Гражданской войны против человеческой жизни:

«Наверное, вы воображаете, что для меня нет лучшего места на свете, чем ваш лагерь и ваше общество. Наверное, я еще должен благословлять вас и спасибо вам говорить за свою неволю, за то, что вы освободили меня от семьи, от сына, от дома, от дела, ото всего, что мне дорого и чем я жив» (Пастернак 1998: 327).

Во-вторых, Пастернак относит семейное счастье к дореволюционному прошлому. Воплощением разрушенной идиллии являются семьи московских интеллигентов: Свентицкие (что буквально означает: семья света и святости) и Громеко. В романе Пастернака светлое будущее из соцреалистических утопий заменено элегическими реминисценциями об утраченном Рае, воплощением которого выступают семьи русских интеллигентов. Глава «Елка у Свентицких» символизирует одновременно празднование и конец этой идиллии, о возрождении которой Живаго может лишь мечтать.

Положительный герой оттепели совмещает в себе черты сентименталистского и нео-романтического героев. Отличительными чертами первого являются повышенная чувствительность, интимность переживаний, слезы, дающие выход эмоциям, статус обиженного сироты, жизнь, полная утрат, желание иметь дом и семью. Для нео-романтического героя характерны главенство созидательной поэтической личности, ценность частной жизни индивидуума, уход из мира действия в мир иррационального, воображаемого, чудесного; вера во взаимосвязанность природы и культуры. Новый положительный герой — антипод сталинистского положительного героя. Однако центром эстетической системы обеих культур по-прежнему является герой как модель для подражания.

1.3. Положительный герой: переосмысление манихейства в системе характеров, языке и пространстве

Роман Пастернака переосмысляет манихейство сталинской культуры, понимающей жизнь как оппозицию «мы»—«они». Если романы конца сталинской эпохи изолировали «нас» от «них» в идиллическом хронотопе колхозной жизни («Кавалер Золотой

Звезды»), то романы оттепели стали признавать зло среди «нас» — сначала во внешнем пространстве, сельском или городском, а затем в пространстве внутреннем, психическом и метафизическом. Более того, «манихейская борьба добра и зла» (Brooks 59) перестала быть спором, решаемым в смертельных битвах между монументальными героями и универсальными силами добра и зла — Сталиным и Гитлером в фильме Михаила Чиаурели «Падение Берлина» (1949), Петром Великим и иноземными захватчиками в нескончаемом романе Алексея Толстого «Петр Первый» (1929–1945). Напротив, эта борьба стала внутренней проблемой каждого, требующей добровольного нравственного выбора.

В этом смысле манихейство по-прежнему присутствует в таких оттепельных текстах, как «Доктор Живаго» — принимая, правда, более личные, метафизические черты. Все главные герои романа — положительные герои, такие, как Живаго, Лара и контрастирующий с ними Антипов — должны сделать свой нравственный выбор¹⁴⁵. Перенесенная внутрь борьба между добром и злом проявляется в борьбе подлинной, искренней речи с речью притворной, заученной. В этой фальшивой речи прежде всего слышатся нотки соцреалистического дискурса. И в первую очередь условности соцреалистического романа.

В разговоре с Юрой Лара определяет упрощенность и схематичность советских романов как ограниченность, несоразмерность с жизнью:

«Это ведь только в плохих книжках живущие разделены на два лагеря и не соприкасаются» (Пастернак 1998: 287). Прямолинейность и целеустремленность их протагонистов означает для нее ущербность: «Каким непоправимым ничтожеством надо быть, чтобы играть в жизни только одну роль, занимать одно лишь место в обществе, значить всегда только одно и то же!» (1998: 288).

И Юрий, и автор-повествователь романа сходным образом представляют характерный для советского романа язык (как и более широкий контекст советского новояза) в виде чего-то чужеродного, чуждого, враждебного. Рассказчик дистанцируется от советских клише при помощи следующих оборотов: «как сейчас бы сказали» (245), «интеллигенция <...> стала говорить». Он старается защитить свои уши и язык от этой демагогии, от этой постоянной промывки мозгов. Его отношение к советской интеллигенции совпадает с отношением Живаго, высказанным им в гневном выпад против ее добровольного морального рабства:

«Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю. Так было в средние века, на этом всегда играли иезуиты. Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали, — духовным потолком эпохи» (Пастернак 1998: 464).

Среди многочисленных клише советской власти самым угрожающим и опасным являлся ее положительный герой. Лара и Юра разделяют неприятие этого порождения современной им России: «Им обоим было одинаково немило все фатально-типическое в современном человеке, его заученная восторженность, крикливая приподнятость» (1998: 381). Каждое слово в этом отрывке служит развенчивающим синонимом к советским клише, которыми в официальном дискурсе определялся положительный герой. «Типическое» — ключевое понятие советского литературоведения, подразумевающее согласие с официальной линией советской идеологической доктрины¹⁴⁶. «Фатально-типическое» служит синонимом «целестремленности», корнящейся в историческом детерминизме советского понимания истории с его запрограммированной «железной необходимостью» коммунистического будущего. Под «крикливой приподнятостью» подразумевается оптимистический настрой, обязательный для каждого советского человека.

Для описания конформистских творцов сталинской культуры (то есть советской интеллигенции) Пастернак прибегает к сложной пространственной метафоре, которая в свою очередь перефразирует термин советского новояза. Согласно официозно-идеологическому клише, интеллигенция представляла собой «прослойку» между двумя классами: рабочим классом и объединившимся в коллективные хозяйства крестьянством. Друг Юрия, Гордон, склонный к конформизму, живет в комнате, представляющей собой межярусные антресоли, выгаданные в результате добавочных настилов в некогда двухъярусном помещении — мастерской модного портного. Этот пространственный слой, с окном на уровне пола, есть реализация метафоры «прослойка», который в то же время служит еще и метафорой добровольного интеллектуального рабства советской интеллигенции. В этой комнате другой интеллигент-конформист Дудоров, заявляет, что ссылка — это идеальное место для нравственного роста¹⁴⁷:

«Дудоров недавно отбыл срок первой своей ссылки <...> Он говорил, что доводы обвинения <...> и в особенности собеседования с глазу на глаз со следователем проветрили ему мозги и политически перевоспитали, что у него открылись на многое глаза, что как человек он вырос» (Пастернак 1998: 463).

Пока Гордон и Дудоров разглагольствуют в комнате между двумя ярусами, неподкупный Живаго, разумеется, почти задыхается¹⁴⁸.

Советский дискурс, определяемый в романе как своего рода социальный дарвинизм и марксизм сталинского разлива¹⁴⁹, служит источником повальной мимикрии и фальши. Явление это принимает столь угрожающий размах, что доктор Живаго посвящает свою жизнь его изучению и выхаживанию его жертв и мучеников. По мысли Живаго, без способности организма приспособливаться к окружающей среде нельзя представить природу, однако в культуре та же способность означает недостаток оригинальности, независимости, собственного мнения. Именно в социальной мимикрии — т.е. конформизме — Юрий и Лара видят главный источник всех обрушившихся на Россию социальных бедствий:

«Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в цену собственного мнения. Вообразили, что время, когда следовали внушениям нравственного чутья, миновало, что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями» (Пастернак 1998: 389).

Способность Паши Антипова к мимикрии представляет собой антропоморфное воплощение этого бича современности. По мысли Лары и Юрия, лживость и недостаток оригинальности всегда взаимосвязаны, поэтому дискурсы, в основу которых легли эти антиценности, и привели к кровавой мясорубке Гражданской войны и установлению советской диктатуры.

Но некоторые дискурсы романа противостоят мертвому слову советского новояза. По крайней мере три дискурсивные традиции служат альтернативой безжизненному языку нео-римской советской культуры: во-первых, Слово Святого писания, живущее, прежде всего, в морфемной структуре фамилии главного героя, а также как в речевых традициях образованных слоев общества, так и в фольклорных оборотах; во-вторых, сам фольклор, чудесным образом связанный в романе с языком христианства; и, в-третьих,

уникальный поэтический дискурс, язык Юрия Живаго, представляющий собой синтез мировой культуры как в ее высокой, литературной, так и в народной версиях.

Многообразие не нарушает и не отменяет явно ощутимой иерархии дискурсов в романе, поскольку место в этой иерархии зависит исключительно от способности данного дискурса служить вместилищем духовной памяти. Первая строка романа открывает тему памяти как важнейшей духовной ценности: «Шли и шли и пели “Вечную память”». Память эта личная, эмоционально нагруженная. Зачинателем истории как пристанища для человечества был, по мысли Живаго и Веденяпина, Иисус Христос. Очевидно, что советский дискурс является прямой противоположностью такой личной, эмоциональной памяти. Это, фактически, дискурс беспамятства. Паша Антипов, главная его жертва, теряет свое христианское имя (Павел) и становится Стрельниковым (тем, кто расстреливает бесчисленных жертв революции и, в конце концов, убивает и себя). Таня Безочередова, дочь Лары и Юрия, растет сиротой, не зная, кто ее настоящие родители.

Фольклорный дискурс, главными представительницами которого являются женщины — Кубариха, Сима и Таня, — синонимичен интуитивной памяти. Интеллигентский дискурс сознательно следует христианской традиции. Его представители — мужчины, принадлежащие к образованным классам: Александр Александрович Громеко, Николай Николаевич Веденяпин (тот, кто знает, *ведает* [Gillespie 119]), а главное, Юрий Андреевич Живаго. И, наконец, поэтический дискурс сосредоточен не только и не столько на сохранении традиции, сколько на выявлении ее метафорической взаимосвязанности. Вот почему Юрий, будучи поэтом, является самым творческим, самым сильным характером в романе: подобно козинцевскому Гамлету, он видит такие связи людей, событий, понятий, которые другие не замечают. Этим метафизическим видением «насквозь» объясняется его феноменальный, необыкновенный талант диагноста — в его, другой, сохраняющей жизни профессии, профессии врача.

Живаго видит поверх барьеров, разделяющих людей, убивающих друг друга на Гражданской войне и разрушающих гармонию Божьего мира. Пытаясь спасти жизни красноармейцу и одновременно его врагу, белогвардейцу, Живаго находит на шее у солдата ладанку с переписанным от руки девяностым псалмом, изложенным простонародными оборотами, а на шее у кадета, представи-

теля дворянского сословия, — амулет с «тем же девяностым псалмом, но в печатном виде и во всей своей славянской подлинности» (Пастернак 1998: 324).

К сожалению, Живаго одинок в своей прозорливости, он единственный, кто видит самоубийственную слепоту своих современников, стараясь в творчестве примирить две эти линии человеческой/христианской истории: одну, сохраняемую образованным сословием «во всей своей славянской подлинности» (324); другую, интуитивно хранимую простым народом. Эти две версии христианства соответствуют в романе двум версиям мировой истории. Первую Юрий слышал в юности от своего дяди, Николая Николаевича, по мнению автора, «истинного» интеллигента. По мысли Николая Николаевича, в жизни человечества было две эры: эпоха Римской империи со всеми ее императорами, их монументальной агрессивностью, безликими армиями и плебсом, и эра свободного индивидуума, главной ценностью которой стала независимая человеческая личность. Эта эра, известная также как *человечная* история человечества, началась с Иисуса Христа (43). Вторую версию Живаго краем уха слышит в последние годы жизни в Юрятине. Говорящая не совсем правильно («литературно») обычная русская женщина, Сима, рассказывает ту же историю о судьбе человечества (397). Позиция Живаго и Пастернака в отношении того, что в жизни главное, подтверждается в романе двумя убедительными и убеждающими дискурсами.

Обе эти чудесным образом совпадающие версии мировой истории служат вербальным обрамлением эпизода с девяностым псалмом, благодаря которому Юрий обнаруживает, что и дворянство, и простой народ верят в одно и то же, но при этом все равно враждуют. Интеллигенция все же придерживается наиболее точной версии истории человечества, начало которой провозгласил Иисус Христос. Дядя Юрия Живаго — приверженец православной традиции, аналогичной католическому *Imitatio Christi*. Настоящие интеллигентские семьи носят фамилии, которые происходят от церковно-славянских корней: Живаго и Свентицкие¹⁵⁰. Словом, поэт и интеллигенция входят в ту избранную касту, что призвана положить конец расколу в понимании Слова Божьего, утрате духовности в современном мире.

В дополнение к популярному изложению Библии, в роман Пастернака инкорпорирован целый ряд псевдо- и истинно фольклорных текстов, не говоря уже об интертекстуальных отсылках

к фольклорным текстам. Главный источник этих текстов — Кубариха, исполняющая народную песню о рябине, заговаривающая людей и скот от болезней. В ее присказках Живаго различает исторические сюжеты и отрывки из древнерусских летописей (1998: 354). То, что сперва представлялось различными дискурсивными практиками, сводится в итоге к отчетливому разграничению в соответствии с классовым и гендерным признаками: простой люд и женщины «чувствуют» историю, тогда как историческая память интеллигенции, представленной мужской половиной человечества, выражается в логических рассуждениях¹⁵¹.

По роду своих занятий и природных способностей Кубариха — уменьшенная женская копия доктора Живаго, признающего, хотя и с долей иронии, что Кубариха — его соперница. Будучи колдуньей, лечащей заговорами и травами, Кубариха представляет собой, так сказать, альтернативную медицину. В гаданиях на судьбу Кубариха выступает как народный пророк, а ее песня про рябину предсказывает встречу Живаго с Ларой и объясняет апокалиптический смысл красного знамени над Россией (Пастернак 1998: 353–354).

Фольклор как народная память/история не является в романе областью, доступной лишь простым людям, хранящим историю в своих сердцах (1998: 492). Чисто интеллигентская семья Громеко, из которой родом первая жена Юрия, Тоня, также питает пристрастие к своей версии фольклора — к семейным преданиям. Преданиями окутано Варыкино, таинственные, магические места, где Юрий пишет лучшие свои стихи (1998: 257–258).

И, наконец, язык народного предания возникает вновь, в самом конце романа, в виде сказа о жизни последней дочери Юрия Живаго, Тани Безочередовой. В этом отрывке рассказчица, Таня, выступает как биокультурный синтез интеллигенции и народа. Поскольку ее отец — Живаго, она по рождению принадлежит к интеллигентской среде («Будто не из простых я, сказывали» [1998: 492]). Но по воспитанию Таня, выросшая в семье крестьян, принадлежит к простонародью. Роман завершается «народным» сказанием в Танином изложении (на пересечении национальной и семейной фольклорной традиции) о трагическом конце ее приемной семьи (1998: 492–497)¹⁵².

Слог, которым изложена Танина история, венчающая роман, может быть пояснен анализом мелодраматического прозаического письма, предложенным Питером Бруксом:

«Даже если в романе нет музыки как таковой, к нему все равно применимо слово “мелодрама” со всеми его коннотациями. Эмоциональная драма нуждается в десемантизированном языке музыки с его “несказанностью”, с его тонами и регистрами. Стил, построение темы, модуляции тона, ритма, голоса — следование музыкальной модели в метафизическом смысле — призваны придавать сюжету неумолимость и фатальность, свойственные древней литературе, где они исходили от лежащего в ее основе мифа» (Brooks 1991, 60).

Танин рассказ — это стилизованная, псевдо-фольклорная «страшная история», изложенная ритмической прозой, построенной на народных оборотах, — одним словом, сказ. Связь с фольклором придает этой истории черты леденящей кровь притчи об ужасах, постигших Россию в двадцатом столетии. Выслушав Танин рассказ, Гордон и Дудоров заключают:

«Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, — грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией. Возьми ты это блоковское «Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптически <...> А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны...» (Пастернак 1998: 497).

Танина биография включает в себя такие черты мелодраматического повествования из перечисленных Бруксом, как сильные переживания, нравственный схематизм, экстремальность ситуации, в которую попадает герой, неприкрытое злодейство, преследование добра, конечное торжество справедливости, напыщенная, экстравагантная манера изъясняться, захватывающие перипетии сюжета (Brooks 1991: 58). Таня действительно уснащает свою речь массой эмоциональных восклицаний и присказок («ой батюшки свету, дорогие товарищи!» [Пастернак 1998: 494], «ой батюшки <...> всего-то я в жизни навидалась-натерпелась» [1998: 495]). Она описывает чувства, которые испытывала в экстремальной ситуации — в момент убийства своей приемной семьи. За все выпавшие на ее долю страдания она будет награждена покровительством Еврафа — ангела-хранителя всех Живаго. История изложена в выс-

шей степени стилизованным, народным языком. И, наконец, сам сюжет построен на «захватывающих перипетиях» убийства.

И само место Таниного рассказа — в конце романа, — и эмоционально-речевая избыточность этого рассказа наводят на мысль о том, что в романе Пастернака истинными целителями всех дискурсивных разрывов, способом выразить духовное в бездуховном мире являются эмоционально насыщенные и переполненные чувствами творчество и сама жизнь. Живаго, с его созидательным, животворящим потенциалом, становится главным носителем этого экспрессивного дискурса, проявляющегося в двух различных, но взаимосвязанных формах: в детях и стихах. Тело ребенка и Логос поэта парадоксальным образом пересекаются в жизни, творимой протагонистом.

Дети Живаго, как и его поэзия, — это материализация его творческого потенциала, свидетельство его духовной плодовитости. В обоих своих творениях поэт объединяет народную и высокую культуру в единое целое. У Юрия есть сын Александр и дочь Мария от первого брака с Тоней, дочерью университетского профессора Громеко. От другой жены — на сей раз пролетарского происхождения, — Марины, у Живаго также двое детей — девочки Капа и Клаша. Марина — дочь бывшего дворника Громеко Маркела, который определяет ее отношение к Юрию как «заступничество» («Марина-заступница» [1998: 460]).

Наконец, Юрий имеет прямое отношение и к главному биологическому и идеологическому зачатию романа: Лариной дочери Татьяне. Как отмечалось выше, Таня — продукт слияния интеллектуальной верхушки с простым народом. Короче говоря, дискурс Живаго есть дискурс фаллоцентристский в прямом смысле слова: он осуществляет заветную мечту русской интеллигенции о слиянии с народом.

Дети, однако, суть лишь прелюдия к поэтическому дискурсу Юрия, занимающему в романе самое почетное место как важнейшая жизнеобразующая форма. Отличительной чертой этого дискурса является его сосредоточенность на собственном генезисе. Как отмечает Лазарь Флейшман, Пастернак написал «роман о романе» (Fleishman 311). В имени протагониста, давшем название роману, подчеркивается именно эта концепция жизни, жизни, пропущенной сквозь поэтическое слово: *Живаго* — это церковнославянский родительный падеж единственного числа от прилагательного *живой*, грамматическая форма, отсылающая читателя к языку православной литургии.

Главным отличительным качеством поэтической речи Юрия Живаго является ее «образность» (Fleishman 457). Слово это само по себе крайне многозначно: оно означает поэтическую насыщенность и метафоричность и отсылает к «образу», синониму «иконь». В стихах Живаго постоянно встречаются метафоры, отсылающие к четырем ключевым образам: «креста», «свечи», «окна» и «глаза/взгляда». Все метафоры постоянно пересекаются в тексте романа, как бы вторя чудесным совпадениям в сюжетных коллизиях. Будучи поэтом и главным героем, Живаго самым что ни на есть «естественным образом» привлекает внимание читателя к чудесным пересечениям в романе судеб, событий и смыслов.

Поскольку христианские мотивы в романе очень сильны, важнейшей точкой пересечения смыслов становятся метафоры, отсылающие к образу креста, или сами образы креста. В начальных сценах романа струйка крови крестом чернеет поперек лба и глаз выбросившегося из поезда Юриного отца (Пастернак 1998: 16). Крест и свеча пересекаются в стихах Юрия Живаго.

Чудесное скрещение судеб героев укладывается в ту же парадигму креста на уровне реалий и построения характеров. В третьей части романа, «Елка у Свентицких», в дни рождественских торжеств, взгляды героев чудесным образом встречаются и пересекаются: Лара и Паша смотрят на свечу в Пашиной комнате, в то время как Юрий, проезжая мимо их дома, замечает в окне отсвет этой самой свечи. «Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало и кого-то поджидало» (1998: 78; курсив мой — А. П.). Пересечение взглядов и самих тел героев в пространстве предсказывает будущее пересечение сюжетных линий романа: скрещение судеб Лары и Живаго, Живаго и Стрельникова¹⁵³.

Поездка Юрия к Свентицким содержит и философски насыщенное интертекстуальное пересечение. По дороге Юрий обдумывает статью о Блоке. Он отказывается от идеи статьи, потому что объективированный научный дискурс представляется ему недостаточным, неподходящим для выражения обуревающих его мыслей. И заменяет первоначальный научный замысел художественным изображением Рождества:

«Вдруг Юра подумал, что Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни <...>. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев <...> “Свеча горела

на столе. Свеча горела...” — шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося...» (1998: 78).

Неоднократное пересечение текстов (евангелий, стихов Блока, голландской живописи эпохи Возрождения [sic!]), вместе с пересечением значения слов/смыслов и взглядов/судеб героев, приводит к высшему творению этого романа — рождению многозначного поэтического слова. Строчка «Свеча горела на столе. Свеча горела» будет несколько раз повторена в одном из главных стихотворений Живаго «Зимняя ночь». Возможно, это также наиболее запоминающаяся строка как стихотворения, так и романа в целом. В соответствии с метафорической экономностью пастернаковского текста, «скрещенья рук, скрещенья ног, судьбы скрещенья» (1998: 517) прозаической части романа оказываются возрожденными в поэтическом Слове.

Несмотря на свою образность, метафоричность, язык поэта понятен всем. Сочинения Живаго охарактеризованы как доступные, но всегда оригинальные, не опускающиеся до пренебрежительной упрощенности в изложении материала:

«Работы изложены были доступно, в разговорной форме, далекой, однако, от целей, которую ставят себе популяризаторы, потому что заключали в себе мнения спорные <...>, но *всегда живые, оригинальные*» (1998: 457; курсив мой — А. П.).

Это отличие живаговской речи предсказано в начале романа тем, как дядя Николай толкует христианство. Самым важным в евангелиях, по его мнению, является «то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» (1998: 42). Подобно поэзии Живаго, притча доступна, но сложна и многозначна¹⁵⁴.

Доступность, которую Пастернак так ценил в своем романе, связана с еще одной важной чертой поэтического мира Юрия Живаго: искренностью и эмоциональностью его поэзии, доказательством чего служат слезы, которыми сопровождается ее написание. Подлинность чувств, передаваемых этими стихами, позволяет поэтическому слову оставаться в памяти людей. В романе строки поэта продолжают жить прежде всего в памяти Лары, символа России: «Казалось, именно эти мокрые от слез слова сами слипались в ее ласковый и быстрый лепет, как шелестит ветер шелковистой и влажной листвой, спутанной теплым дождем» (1998: 482). Сцены, рисующие разговоры Лары и Живаго, полны чувств и эмо-

ционального напряжения; они тонут в слезах, льющихся из глаз героев, или повергают их в трогательные заблуждения. Природа, в свою очередь, проливает слезы, как бы в ответ на эмоциональное напряжение, в котором пребывают герои, чьей небывалой любви постоянно угрожают темные силы современных катаклизмов. Сворачиваясь Комаровским, Лара плачет, и вместе с ней за окнами плачет дождь:

«Теперь она <...> падшая. Она — женщина из французского романа <...> Господи, как это могло случиться! <...> За окном лепетали капли <...> Лара не поднимала головы. У нее вздрагивали плечи. Она плакала» (1998: 44–45).

Мелодраматические восклицания и упоминание французских романов о падших женщинах сопровождаются слезами самой этой падшей. Момент мелодраматического накала — это момент рождения поэзии: слезы смешиваются с дождевыми каплями. Чудо поэтического творения возрождает нравственное таинство, свойственное поэзии, в мире, где все святое, казалось бы, растоптано чудовищами вроде Комаровского.

Еще более наглядный пример возрождения духовного посредством мелодраматического накала содержится в тринадцатой части романа, носящей название «Против дома с фигурами», где сбежавший от партизан Живаго приходит к Ларе. Сначала через слезы осуществляется связь героя с небесами: «Не сам он, а что-то более общее, чем он сам, рыдало и плакало в нем нежными и светлыми, светящимися в темноте, как фосфор, словами. И вместе со своей плакавшей душой плакал он сам» (1998: 379). Когда Живаго (подобно Христу) плачет, считая, что Бог оставил его, слезы вызывают чудесное изменение жизни к лучшему. Появляется Лара, выхаживает его и дарит лучшие дни жизни (1998: 380). Мелодраматическая тональность многих густо уснащенных метафорами абзацев пастернаковского романа отражает попытку найти эмоциональный выход столь долго подавляемому (личному, эмоциональному, иррациональному), сделать его доступным всем и каждому: «доступность была одной из ключевых задач, поставленных Пастернаком в своем романе» (Rylkova 1).

Мелодраматические восклицания, экстремальные ситуации, эмоциональные состояния и слезы как внешние проявления чувств обычно сопровождают речь искренних героев. В поэтическом комментарии к своему роману («Нобелевская премия» [1959]) Пастер-

нак подчеркивает, что главным своим достижением считает то, что заставил плакать весь мир над красотой своей возлюбленной отчизны: «Я весь мир заставил плакать над красой земли моей» (Пастернак 1989: 128). Слезы, пролитые всем миром, подтверждают ценности, выдвинутые на первый план оттепельной интеллигенцией. Конфликт дискурсов, в котором окаменевшая рационалистическая однозначность сталкивается с чувственной метафоричностью, стал главным способом утверждения новых ценностей¹⁵⁵.

2. ВОСПИТАНИЕ «ИНЖЕНЕРОВ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДУШ» В ПЕРИОД ОТТЕПЕЛИ: ПЕРЕРАБОТКА СТАЛИНИСТСКОЙ МОДЕЛИ КУЛЬТУРНОГО ПОВЕДЕНИЯ В ДЕЛЕ ПАСТЕРНАКА

Если становление положительного героя находится, по мнению Катерины Кларк, в центре основной сюжетной линии советского романа, становление творца культуры под мудрым руководством партии и правительства являлось главным ритуалом советской культурной политики. В конце 1940-х годов наиболее заметным наставником писателей, помогавшим им «исправлять свои ошибки», был Андрей Жданов, а его главными подопечными оказались Анна Ахматова, лирический поэт, и Михаил Зощенко, один из немногих оставшихся в живых представителей орнаментальной традиции советской прозы 1920-х. И во многих других случаях шефство/покровительство над писателем брала на себя отнюдь не безличная партия, а вполне определенный партийный руководитель. Так сложились известные «пары»: Бухарин/Мандельштам, Ежов/Бабель. Уничтожение обоих этих авторов отчасти объясняется уничтожением их покровителей.

Пильняк и Фадеев — наиболее известные примеры идейного становления советского писателя под руководством партии. Первый вариант «Красного дерева» Пильняк опубликовал в просоветском берлинском издательстве «Петрополис» в 1929 г. Повесть подверглась жесточайшей критике на страницах советской прессы, и Пильняк публично покаялся, переработал свой текст и в 1930-м году опубликовал «исправленную» версию повести в Советском Союзе. Роман Фадеева «Молодая гвардия» (1945) также подвергся переработке после того, как был разгромлен критикой за недостаток партийности. К концу 1930-х ритуал перевоспитания писателя на его собственных ошибках приобрел законченную форму,

включавшую в себя четыре стадии: 1) писатель совершает ошибку (публикует/предлагает к публикации «неправильный вариант» текста или публикует свой текст за рубежом, или и то и другое); 2) его критикуют, как правило, в прессе; 3) писатель публично признается в ошибках; 4) писатель, в итоге, издает новый, исправленный вариант текста.

Дело Пастернака было наиболее громким скандалом послесталинской поры, нарушившим привычный порядок вещей в перевоспитании советских деятелей культуры. Верный оттепельному перекраиванию тоталитарных тропов для выражения новых ценностей Пастернак и те, кто пытался перевоспитать «окофужившегося» коллегу, пересмотрели каждую из выше перечисленных стадий в соответствии с новыми «нормами».

Во-первых, Пастернак воспользовался отказом «Нового мира» (в сентябре 1956 г.) напечатать «Доктора Живаго» и не стал перерабатывать роман, а, напротив, предложил его другому издателю — на сей раз за границей. Западный издатель, Фельтринелли, фигурирует и в советских, и в западных отчетах о деле Пастернака как итальянский коммунист (!). Использование означющего «коммунист» в данном контексте — типично «оттепельный» феномен, поскольку старое наименование приобретает здесь новый смысл. В заключенной *тамиздатом* сделке между «диссидентом» и западным издателем партийная принадлежность Фельтринелли использовалась одновременно в качестве дымовой завесы и уловки для спасения репутации автора в глазах советских властей. Не могли же они отнестись к Пастернаку со всей строгостью, если он вверил свой шедевр коммунисту-предпринимателю!

Критическая реакция советских властей также может быть описана как использование старых означающих, смысл которых со временем стал другим. Сначала, после неудачной попытки Советского Союза остановить публикацию романа, официальные надзиратели над советской культурой решили обойти молчанием его выход на Западе. Затем, когда «неправильный текст», т.е. текст, отвергнутый советским издателем, получил пугающее и, хуже того, мировое признание (присуждение Нобелевской премии), власти набросились на Пастернака в открытую¹⁵⁶.

Третья стадия традиционной «проработки» советского писателя в свою очередь вылилась в крайне запутанную двухступенчатую процедуру. Пастернак не стал публично каяться в приписан-

ной ему клевете на советский народ, советскую интеллигенцию и Великую Октябрьскую революцию, а сделал упор на неправильное прочтение и истолкование как его поступков, так и его текста. В телеграмме, содержащей отказ от Нобелевской премии, Пастернак объяснял свой поступок тем смыслом, который вкладывает в это событие общество, к которому он принадлежит: «В связи со значением, которое придает Вашей награде то общество, к которому я принадлежу, я должен отказаться от присужденного мне незаслуженного отличия» (NewYork Times, 30 октября 1958). В письме, напечатанном в газете «Правда» от 6 ноября 1958 г., Пастернак заявил, что его замысел не имел ничего общего с навязанным роману прочтением¹⁵⁷:

«У меня никогда не было намерений принести вред своему государству и своему народу. Редакция “Нового мира” предупредила меня о том, что роман может быть понят читателями как произведение, направленное против Октябрьской революции и основ советского строя. Я этого не осознавал, о чем сейчас сожалею» (Ивинская 300).

Наконец, четвертая стадия ритуала перевоспитания оказалась полностью опрокинутой. На более ранней стадии скандала Пастернак, который и не думал признавать якобы совершенные им ошибки, перевернул привычные отношения властей с автором, проявив инициативу и предложив властям сомнительный компромисс. После публикации романа на Западе (1957) Пастернак предложил напечатать в СССР не переработанную самим автором, а подвергнутую цензурной правке версию романа — по аналогии с историей публикации в царской России романа Л. Н. Толстого «Воскресенье» (Fleishman 286). И хотя сказано это было вполне серьезно, неприкрытая ирония подобного предложения властям социалистической республики, свергнувшей царизм, не могла остаться незамеченной. Даже при сильнейшем давлении на него со стороны властей Пастернаку и в голову не приходило переписать («улучшить», так сказать) «Доктора Живаго». От него так и не дождалась новой, правильной с советской точки зрения версии романа.

Исход дела Пастернака оказался еще двусмысленнее, нежели реакция некоторых представителей власти на публикацию романа на Западе и присуждение его автору Нобелевской премии. Весной 1959 года имя писателя вновь замелькало на афишах московских театров, где шли его переводы Шекспира и Шиллера

(Fleishman 307). Эти изменения в отношении властей к Пастернаку могли быть связаны с колебаниями в сфере культурной политики в период оттепели, которым как нельзя лучше подходили сравнения с климатическими процессами в природе. Попытавшись применить к Пастернаку несколько скомканную программу перевоспитания, чиновники от культуры решили избрать не столь людоедский подход к писателю ввиду изменений в международной политике, на фоне поистине всемирного возмущения чисто российским надругательством над личностью и достоинством Пастернака, а также растущей неуверенности относительно того, как действовать в подобных случаях в свете новых культурных ценностей. Утверждение творческой индивидуальности (и самим сочинением, и публикацией оригинального отчета о бурной российской истории) являлось неотъемлемой ценностью в глазах интеллигенции, тогда как коллективное поношение личности соответствовало старой риторике, приверженцами которой были не только чиновники, но и часть интеллигенции. Сами коллеги-писатели, с рабским усердием, громили автора опального романа, а друг молодости, Константин Федин, взял на себя постыдную роль друга-шпиона, который должен был убедить Пастернака стать послушной марионеткой властей. Воистину гамлетовские коллизии разыгрывались на материале биографии самого автора романа. В конце концов, властей примирила с Пастернаком сомнительная телеграмма последнего; сам же Пастернак должен был радоваться своей сомнительной частичной реабилитации в советской культуре. Пусть не оригинальные тексты, но хотя бы переводы его стали вновь доступны читателю. Как романист Пастернак был запрещен до самой перестройки¹⁵⁸, как поэта и переводчика Пастернака печатали и ставили¹⁵⁹.

Если власти, критикуя поведение Пастернака, следовали сталинистским моделям, сам Пастернак своими действиями демонстрировал ценность индивидуального выбора и независимой точки зрения. Он отправил рукопись Фельтринелли без одобрения и против воли властей. Когда же они стали поносить роман с официальной точки зрения, Пастернак бросил им вызов, посмеив не согласиться с их интерпретацией и высказав еретическую мысль о том, что официальная интерпретация может быть ошибочна. В деле Пастернака ценности оттепели оказались заключенными в оправу сталинистского ритуала перевоспитания писателя. Сам ритуал, однако, использовался для выражения абсолютно иных

ценностей, нежели ценности сталинизма. Для «детей XX съезда» Пастернак стал символом нонконформизма, независимого творчества и способности интеллигенции к самопожертвованию.

Кроме того, Пастернак породил новый тип творца, деятеля культуры, человека, одновременно советского и антисоветского. Иными словами, личность писателя стала воплощением творца культуры, принадлежащего и к «нам», советским, и к «ним», антисоветским. Таким образом, к концу 1950-х не нужно было уезжать за границу, чтобы стать антисоветским эмигрантом. Можно было эмигрировать в лоне самой советской культуры. Многие из поносивших Пастернака писателей называли его «внутренним эмигрантом», предлагая выслать его из страны. Однако подобное выдворение из страны не характерно для культурного поведения оттепели. Лишь позже, в период «застоя», когда официальная культура вернулась к оппозиции «мы»—«они», власти стали высылать инакомыслящих за границу, как например Солженицына, или вынуждать их уехать, как например, Бродского.

Модели поведения Пастернака (т. е. одновременно советского и анти- или не совсем советского писателя) последовали некоторые деятели культуры оттепели. Поэты Евгений Евтушенко и Андрей Вознесенский — вероятно, самые известные примеры подобного компромисса. Автобиография Евтушенко, вышедшая во Франции, была подвергнута критике и оказалась вне досягаемости для советского читателя, тогда как его стихи были вполне доступны. Такой тип деятеля культуры, «слуги двух господ», стал еще шире распространен в период застоя, когда власти позволяли некоторым советским писателям печатать свои более острые произведения на Западе, а менее острые — в России. Среди этих писателей самыми известными являются Андрей Битов, Фазиль Искандер и Булат Окуджава.

Если компромисс писателя с властью в деле Пастернака постепенно превратился в продуктивную модель культурного поведения для авторов периода застоя, во времена оттепели интеллигенция была прежде всего поражена нон-конформизмом Пастернака. Он, который принадлежал к верхушке советской *привилегенции*, отказался от безбедной жизни ради истины! Эта жертвенническая модель поведения стала очень популярна среди советских деятелей культуры в последний период оттепели, многие из которых оказались в брежневское время в эмиграции. Последовав примеру Пастернака, Александр Галич, пожалуй, наиболее ярко выразил эту поведенческую

модель постсталинской культуры. Уже в 1990-х Андрей Вознесенский нарисовал «визуальные стихи», посвященные Пастернаку и его роли в русской культуре. Проследившая свою генеалогию от одноименного стихотворения из «Доктора Живаго», козинцевский «Гамлет» стал одним из ключевых фильмов, прославлявших бунт русской интеллигенции против советского Эльсинаора.

3. Конфликт козинцевского «Гамлета» и его бесконфликтное существование в советской культуре

Посмотрев его фильм (по-своему прекрасный), мне еще больше захотелось снять «Гамлета». Оливье купировал наиболее интересную для меня государственную тему. Из этой линии я не уступлю ни единого штриха.

Козинцев 1983: 410.

«Гамлета» часто ставят в современных костюмах, но рассказывают о старинной жизни. Нужно сыграть в костюмах шестнадцатого века, но показать современную историю.

Козинцев 1983: 414

В конце 1950-х — начале 1960-х гг. поиски нового положительного героя постепенно перемещаются из литературы на экран. Литература сосредоточилась на языке как таковом, вместо того чтобы снабжать читателя антропоморфной моделью для подражания. Молодежная проза, например, развивала новые нарративные формы (иронию, пародирование официозного языка). Неомодернистское письмо — такое, как, скажем, у Синявского — делало упор на фрагментарные, амбивалентные формы вербальной изобразительности. Что же касается кинематографа 1960-х, то он продолжал поставлять модели положительных героев. Самыми известными кинокартинами этого рода являются «Коммунист» (Райзман 1957) и «Твой современник» (Райзман 1968), «Девять дней одного года» (Ромм 1961), «Застава Ильича» (Хуциев 1962–1964), «Гамлет» (Козинцев 1964), «Андрей Рублев» (Тарковский 1966), и «Пирсmani» (Шенгелая 1969).

Хотя самым противоречивым, широко обсуждавшимся фильмом начала 1960-х гг. стала «Застава Ильича»¹⁶⁰, подробно я оста-

новлюсь на «Гамлете». Дело в том, что этот фильм, в котором явно просматривалась связь со скандально известным романом Пастернака¹⁶¹, не вызвал, как ни странно, никакого открытого противодействия. Напротив, на протяжении шестидесятих годов на него сыпались всевозможные отечественные и международные награды, включая Ленинскую премию. Новая модель положительного героя-интеллигента избежала нападков, с которыми пришлось столкнуться многим литературным произведениям, опубликованным в 1950-х, особенно «Доктору Живаго». Своим анализом композиции фильма и его роли в советской культуре 1960-х годов я постараюсь объяснить парадоксальность «бесконфликтного» существования «Гамлета» в рамках советской культуры.

3.1. Рыцари частной жизни

Как показывают названия фильмов Козинцева, созданных в период оттепели, — «Дон Кихот» и «Гамлет»¹⁶², — на первый план в них выведен новый тип протагониста, чей образ отвечает новым культурным ценностям: чувства вместо рассудочности, творческая индивидуальность вместо покорного коллективизма. Стремление к частной жизни становится отличительной чертой нового героя. Однако названия фильмов свидетельствуют также и о том, что некоторые дискурсивные практики сталинского искусства остались во многом неизменными. Картины носят имена положительных героев известных произведений, в которых речь идет, помимо всего прочего, о героях-борцах, героях-воинах, героях-рыцарях. Разумеется, Козинцев не изменил сам текст шекспировской трагедии, как не менял он и названий экранизируемых им произведений. Однако в контексте советской культуры, после долгих лет сталинской бойни, шекспировские образы и мизансцены приобрели новый смысл. На фоне соцреалистической традиции, а также ввиду того, что травля и смерть Пастернака были еще свежи в памяти, даже название трагедии семнадцатого века обростало новыми коннотациями.

Как и роман Пастернака, фильмы Козинцева внесли изменения в понятие сталинистского героя-воина. Воины оттепели уже не сражаются против внешних врагов, а защищают свой внутренний мир. Юрий Живаго преображается в Георгия Победоносца лишь в мечтах и в поэзии: «Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром <...> Георгий

Победоносец скакал на коне по <...> степи <...> Юрий писал с лихорадочной торопливостью, едва успевая записывать слова и строчки» (Пастернак 1998: 425). Гамлет защищает цельность своего внутреннего мира в монологах, где зреет его мысль. Их слышит зритель, но не слышат остальные действующие лица трагедии: им нет доступа к мыслям и страданиям протагониста.

Воины оттепели отстаивают ценности частной жизни, нонконформизма, неповторимости каждого индивидуума. В построении этих новых положительных героев-воинов новые культурные ценности переплетаются со старыми дискурсивными стратегиями. Подобная комбинация определяет метафорическое использование тоталитарных тропов в текстах «оттепельной» культуры, главным образом, кинематографических. С помощью этих дискурсивных практик фильмы Козинцева переосмысляют ключевой конфликт между уникальным частным миром протагониста-воина и государством-тюрьмой.

Герои «оттепельных» фильмов Козинцева отстаивают правомерность, status quo своего внутреннего мира перед внешним миром, который беспрестанно на него посягает. В «Гамлете» носителями частного мира являются человек-воин и природа, на которых ополчается каменный мир социума. Клавдий и его Эльсинор представляют собой силу, уничтожающую все частное, индивидуальное, которое, как и в «Докторе Живаго», является признаком нестигаемой личности: «Архитектура Эльсинора — не стены, а уши, которые имеют эти стены» (Козинцев 1983: 402). Мой анализ кинокартины Козинцева затрагивает четыре аспекта в изображении нового положительного героя: зрительный ряд, звук, ход действия/построение сюжета и интертекстуальность. Данный порядок позволит остановиться сначала на собственно кинематографических средствах изображения главного героя, а затем сосредоточиться на особенностях построения сюжета и интертекстуальных связях, которые в определенной степени отражают сюжет и интертекстуальность литературных произведений того времени и, прежде всего, пастернаковского «Доктора Живаго»¹⁶³.

3.2. Визуализация внутреннего

На уровне зрительного ряда главным приемом Козинцева в изображении Гамлета является постепенный переход от общих планов Эльсинора и его недр к крупным планам протагониста, со-

провожаемых закадровым звучанием внутренних монологов последнего. Сопоставление крупных и дальних планов и переход от темноты каменных стен Эльсинора к светловолосой голове Гамлета, бескрайнему небу и морю задают ритм, которому подчинена композиция фильма. Так, первая серия, которую можно назвать «скорбью лицемеров», открывается сценами внутри замка, клаустрофобическое пространство которого ассоциируется с поддельной, наигранной скорбью его обитателей. Первая серия кончается сценой вне замка (эпизод с Призраком), с чередующимися крупными планами Гамлета, неба и моря — всем тем, что ассоциируется с искренним страданием героя. Сходный переход от кадров, изображающих каменные недра Эльсинора, к кадрам, крупным планом показывающим голову Гамлета, небо и море, венчают и фильм в целом. После окончания поединка, происходившего в одном из покоев замка, Гамлет выходит на свет — навстречу небу и морю.

Оппозиция между публичным пространством Эльсинора и частным пространством души Гамлета находит отражение также в выборе материала, ассоциируемого с замком и с принцем. Мертвый, неподвижный, мрачный материал Эльсинора — камень. Замок-западня, место, рождающее манию преследования, напоминает Кремль из второй серии «Ивана Грозного», фильма, во многом предвосхитившего и предопределившего дух козинцевской картины. Первые кадры «Гамлета» — это каменные стены Эльсинора и ворота-челюсти, готовые в любой момент поглотить живую душу и плоть протагониста¹⁶⁴.

Из камня сделаны не только стены замка. По мере того как Клавдий обращает живых людей — Полонию, Офелию, Гертруду, Лаэрта, обоих Гамлетов — в трупы, множится количество его каменных изваяний, и они заменяют собой обитателей замка. Вторая серия фильма, действие которой происходит после смерти Полония, открывается кадром, показывающим бюст Клавдия в окружении двух каменных львов (Илл. 4). Львы эти символизируют «каменное сердце» и звериную сущность правителя Дании. В сценах, предшествующих смертельному поединку, зрителя буквально преследуют каменные изображения Клавдия¹⁶⁵. По отношению к Клавдию камень служит метафорой духовного паралича, бездушия. Этой духовной смерти противопоставлена смерть принца: смерть Гамлета — последняя его жертва, позволяющая ему, наконец, вырваться из душных могильных объятий замка-тюрьмы.

Если Клавдий символизирует каменную неподвижность и бездушные государственной власти, материи, ассоциируемые с Гамлетом, объединены одним признаком: они находятся в постоянном движении и состоят из воды (морские волны), огня и воздуха, приводимого в движение ветром. В фильме эти субстанции выде-



Илл. 4.

ляются тоном. В черно-белой картине огонь, морская пена и небо (связанное с воздухом) оттеняют светлые волосы и белую кожу Гамлета, символизирующие нравственную чистоту.

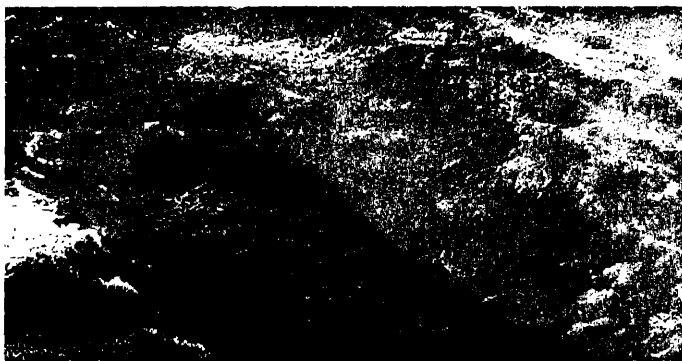
На протяжении всего фильма конфликт принца с Эльсинором строится на сопоставлении света и тьмы. «Гамлет» начинается и кончается видом морской глади, на которой лежит темная тень замка (Илл. 5). В эту рамку, со всеми ее метафизическими коннотациями, заключена и судьба героя, балансирующего на пороге двух взаимоисключающих миров: моря света и замка тьмы. Борьба света и тени — главный прием фильма в изображении героев. Постепенное потемнение платьев, которые носит Офелия, например, предвещает ее безумие и смерть¹⁶⁶. Мрачные тени и темные одежды окутывают также Лаэрта по мере его превращения в послушное орудие интриг Клавдия, направленных против Гамлета.

Переход от черного к белому — организующий принцип визуальной репрезентации Гамлета. В начальных кадрах фильма Гамлет одет в темное, белы только его волосы и лицо. После путешествия в Англию он появляется в светлом монашеском одеянии, а в заключительной сцене поединка снимает свой черный камзол и остается в белой рубашке. Ее сверкающая белизна еще больше выделяется на фоне мрачных замковых стен.

Власть света, твердо ассоциирующаяся с Гамлетом, подчеркивается еще и повторяющимся показом источников света, связан-

ных с образом протагониста: факелов, каминов, лампад. Кадром с пылающим на стене замка факелом открываются и завершаются обе серии фильма. Кадр этот отражен и в многочисленных планах-портретах Гамлета в белой рубашке на фоне мрачных стен Эльсинора¹⁶⁷. В довершение к этому, принц использует факел, причем совершенно буквально, чтобы распахнуть двери в Эльсинор — например, двери в покои короля после убийства Полония¹⁶⁸.

С одной стороны, огонь лампы, в сопровождении закадрового голоса отца Гамлета, пожирает письмо Клавдия, в котором содержится приказ казнить принца. С другой, нехватка света — вот что испытывает Клавдий после представления «Убийства Гонза-



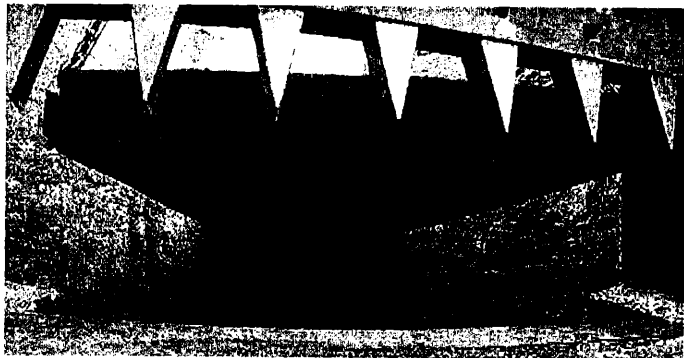
Илл. 5

го». Король бежит прочь с представления с криками «Огня! Огня!», «Истина», на которую проливает свет актерское, художественное слово в постановке Гамлета, лишает короля способности «видеть путь» в буквальном и переносном смысле фразы.

Сопоставление тональных оттенков и разных субстанций соответствует разным моделям движения персонажей в этих декорациях. Схемы движения персонажей отражают, в принципе, то же противопоставление частного мира Гамлета публичному пространству Эльсинора, символизирующему, по выражению Козинцева, «зловещую мощь образа государства» (Козинцев 1983: 413). Маршрут протагониста все время один и тот же: прочь из недр Эльсинора, навстречу внешнему миру, морскому берегу с разбивающимися о него волнами. Внутренний мир Гамлета отвергает каменные лабиринты замка, предпочитая им природные стихии: воздух, воду, огонь и землю. Все они приобретают метафизиче-

ское значение и ассоциируются с божественно-прекрасным отцом принца. Гамлет, когда ему необходим совет, может общаться с отцом посредством огня, воздуха, воды или земли. Примером может служить сцена на корабле, когда тихий голос отца, напоминающего Гамлету о его долге, колеблет воздух и задувает огонь лампы. Принц слышит голос отца, догадывается, что Розенкранц и Гильденстерн везут в Англию письмо с его смертным приговором, и заменяет его смертным приговором своим друзьям/шпионам. Сходным образом и ветер, в сопровождении музыкальной темы Призрака, врывается в покои Гертруды во время ее разговора с сыном. Земля, четвертая стихия, противопоставлена в фильме мертвящей каменности Эльсинора. Почва, плоть Земли, — главное действующее лицо знаменитой могильной сцены, в которой Гамлет прозревает смысл жизни и смерти.

Внутренние и внешние модели движения в главных эпизодах фильма отражены в метафорических образах ворот и дверей. Гамлет, распахивающий двери дворца, постигает истину и обретает личную свободу — как это происходит в сцене визита к матери



Илл. 6

после представления. Многочисленные двери, которые открывает принц, предшествуют его искреннему разговору с королевой. Сходным образом, в сцене разговора Гамлета с Клавдием после смерти Полония принц горящим факелом распахивает двери королевских покоев. Клавдий, напротив, закрывает все ходы и выходы, все пути к личной свободе. Фильм открывается кадром, показывающим ворота Эльсинора, которые поглощают всех входящих подобно гигантским челюстям чудовища (Илл. 6)¹⁶⁹. Ворота Эль-

синора, смыкающиеся наподобие гигантских челюстей, напоминают средневековые и ренессансные образы Врат Ада (сравните, например, со «Страшным судом» или «Безумной Гретхен» Питера Брейгеля-старшего). Подобно воротам замка, двери, как капкан, захлопываются за Лаэртом, согласившимся стать орудием Клавдия в его интригах против Гамлета¹⁷⁰.

Если герой фильма в своем движении в целом следует одной и той же модели — прочь из Эльсинора наружу, за пределы его



Илл. 7



Илл. 8

стен, — то в рамках этой оппозиции Козинцев существенно разграничивает движение протагониста в покоях замка и за его пределами.

Когда действие происходит в самом Эльсиноре, постоянные перемещения принца подчеркиваются статичностью фона: за-

стывшие стражи, неподвижные придворные, человеческие фигуры на шпалерах. Вспомните, например, как Гамлет проходит через балльную залу, произнося свой знаменитый монолог: «О тело, если б ты само могло/Стать паром, в воздухе росой растечься!»

За пределами крепостных стен Гамлет отчасти теряет свою подвижность, однако камера выхватывает его взгляд, неизменно



Илл. 9



Илл. 10

устремленный вверх, к небесам. В трех ключевых эпизодах фильма это обращенное к небу движение глаз связано с образом креста. Сцена с Призраком открывается кадром, в котором принц стоит, прислонившись к выступу, напоминающему крест (Илл. 7), и кончается следующими один за другим кадрами: Гамлет, вперивший взгляд в отца и на небо одновременно (Илл. 8), Призрак, устремивший глаза на Гамлета (Илл. 9), облако в форме головы с провалами вместо глаз, сквозь которые видно небо (Илл. 10). Затем камера

возвращается к лицу принца, постепенно переходит к дальнему панорамному плану моря и неба и, наконец, резко перескакивает на вертикальную стену, заслоняющую часть панорамы. У подножия этой стены без сознания лежит Гамлет.

Сходным образом, визуальный сдвиг (скольжение камеры вверх) служит переходом от самоубийства Офелии к сцене с могильщиком. Гамлет, в монашеском облачении, стоит на высокой прибрежной скале, а чайка, под аккомпанемент музыкальной темы Офелии, взмывает в небо и исчезает в его бескрайних просторах. Визуальная устремленность вверх, в небеса, появляется и в финале картины, где смерть Гамлета сопровождается дальними планами моря и неба. Воины Фортинбраса покрывают свои скрещенные шпаги знаменем с изображением креста и на этих многочисленных крестах несут тело принца прочь от замка¹⁷¹. Если стремление принца вырваться из Эльсинора означает освобождение от угнетающего окружения, устремленность камеры вверх и прочь от замка символизирует восхождение от земного к духовному миру.

В том, что касается создания образа протагониста, визуальные приемы в фильме «Гамлет» переворачивают традиции визуальной репрезентации великого вождя-воина сталинского кинематографа. В последнем пространство замка/дворца ассоциировалось с хронотопом монолитной нации как крепости. Например, Новгородский Кремль в «Александре Невском» (1938) Сергея Эйзенштейна¹⁷². В фильмах о Сталине сердце нации находилось внутри Кремля, где живет великий вождь¹⁷³. Вождь-воин защищает свою крепость от иноземных захватчиков и особенно от внутренних предателей. Внутренний мир тоталитарного искусства — нация в крепостных стенах, прозрачная для своего вождя и свободная от амбивалентности личного опыта. Рефлексирующая личность Гамлета становится главной угрозой, а чаще главной жертвой этого мира.

3.3. Звук трагедии

На уровне звукового ряда конфликт между Гамлетом и его окружением выражен при помощи двух оппозиций: 1) между внутренними монологами Гамлета и преступными речами, произносимыми во всеуслышание Клавдием и его двором; 2) между музыкой, которую слушает и которой наслаждается королевский двор, и музыкой, которую слышит один только Гамлет.

Первые произнесенные в фильме слова — объявление герольда о свадьбе. Это произнесенное во всеуслышание громкое слово лжи заглушает внутренние монологи Гамлета, но не может нарушить их цельности. Враги принца и друзья/доносчики не слышат его внутренней речи, потому что он не раскрывает рта, исподволь наблюдая и изучая их. Камера показывает Гамлета с плотно сжатым ртом, а закадровый голос актера произносит строки его монологов. Козинцев, в своих комментариях к фильму, подчеркивает: «Монологи должны быть отделены от общего хода фильма. Это не речи, а течение мыслей. Внутренний мир человека стал как бы слышимым. Из хаоса ощущений образуются мысли. Всё ещё в движении, ничего не устоялось» (Козинцев 1983: 406–407). Защищая мир своих мыслей, Гамлет не открывает их даже единственному другу, Горацио. Принц хочет быть уверен в том, что никто не будет «играть на нем», как на флейте, на которой он предлагает сыграть Розенкранцу и Гильденстерну, сравнивая себя с этим инструментом. Гамлет — единственный «растроенный» инструмент в дирижируемом Клавдием оркестре Эльсинора. Сцена с флейтой — ключевая как для Козинцева, так и для современной фильму критики (Акт III, сц. 2)¹⁷⁴.

Невысказанные мысли протагониста, которых никто не может услышать, соответствуют словам отца Гамлета, которые могут быть услышаны только Гамлетом. Король-призрак излагает историю своего убийства еще тише, чем принц «произносит» свои монологи, которые доходят до зрителя приглушенными. Призрак рассказывает свою историю шепотом и адресует ее только одному слушателю — Гамлету. Чуть позже по ходу фильма, в покоях Гертруды и в каюте корабля опять одному только Гамлету заметно присутствие отца и слышны его слова.

Прием «закадровой мысли», по аналогии с играющим исключительно важную роль в фильме закадровым голосом, наделяет особой дискурсивной мощью лишь одного персонажа, единственного индивидуума, который им владеет, — Гамлета. Только он обладает независимостью мышления и суждения. Тот же дар независимости мышления позволил герою Пастернака, Юрию Живаго, остаться личностью до конца романа. В отличие от своих «перевоспитавшихся» друзей Гордона и Дудорова (от слова *дудка*...) с их конформистскими речами, Живаго высказывает оригинальные, сформулированные им самим идеи о времени, в плену которого им довелось жить.

Закадровая мысль как звуковой прием отражает главные дискурсивные стратегии оттепельной культуры: метафорическое

перерабатывание сталинского канона. Приемы, которые раньше использовались для репрезентации монологического слова сталинской культуры, теперь передают внутреннюю жизнь индивидуума. Подобно всеведущему голосу за кадром из сталинских фильмов, закадровая мысль в «Гамлете» витает над бездушными обитателями Эльсинора; кроме того, она совершенно асинхронна работе органов речи — т.е. находится как бы вне материального мира, точнее, «над» ним.

Закадровая мысль в «Гамлете» не только напоминает голос за кадром из сталинских фильмов, но и переосмысляет природу и функцию нематериального голоса. Это внутренний голос, в котором проявляется значительность индивидуума. Более того, закадровая мысль вовсе не стремится объяснить и подчинить себе весь мир, а пытается придать смысл уникальному внутреннему микрокосму Гамлета.

Вторая оппозиция в построении звука в фильме — оппозиция между музыкальными темами Эльсинора и музыкальными темами, связанными с принцем. Музыкальные темы Гамлета и музыкальные темы замка разделяют стены Эльсинора. В стенах замка звучат военные марши и придворная музыка. Эти музыкальные темы отличаются либо громкостью и мажорностью (трубы на свадьбе, марш в честь уходящего на войну войска), либо искусственными, безжизненными повторами. Так, после первого своего появления на экране Офелия, под гипнотически повторяющуюся мелодию, исполняет механический танец заводной куклы: «Заученные и безжизненные движения, безжизненно-непроницаемая маска на лице. Да ведь это механическая кукла на крышке старинной музыкальной табакерки исполняет свой постоянный танец под перезвон простенькой мелодии» (Нехорошев 32). В последующих сценах все — Полоний, Лаэрт, даже Гамлет — делают Офелию «флейтой» для «своей игры на ней» и марионеткой в своих интригах¹⁷⁵. Однообразная мелодия, главная партия в которой принадлежит флейте, сопровождает процессию придворных во главе с Клавдием к месту представления «Мышеловки».

Обе музыкальные темы, звучащие вне замковых стен, доступны лишь слуху Гамлета: первая — написанная в басовом ключе тема Призрака; вторая — главная трагическая тема фильма. Несмотря на то что последняя тема звучит громче, чем самый громкий из военных маршей Эльсинора, только Гамлет слышит звуки трагедии от начала и до конца — что соответствует установке фильма на интериоризацию.

Трагической теме вторит бой часов, которым открывается и завершается фильм и сопровождается ключевая сцена встречи Гамлета с Призраком. Согласно Козинцеву, трубы в главной музыкальной теме фильма должны звучать как «набат, пробуждающий совесть» (1983: 353), — как внутренний голос совести. В фильме Гамлет называет этот напоминающий набат звук «голосом [своей] судьбы»¹⁷⁶.

Если музыка Эльсинора искусственна, то музыка, доступная лишь Гамлету, подчеркнута «естественна». И в теме трагедии, и в теме Призрака слышен шум природы: ветра и прибрежных волн, разбивающихся о стены замка. Так, в конце монолога «Какой же я холоп и негодяй!» (Акт II, сц. 2) все громче звучит тема трагедии и слышится плеск волн о прибрежные скалы. В конце сцены в покоех Гертруды (Акт III, сц. 4) мотив из темы Призрака сопровождает хлопанье оконных занавесок, потревоженных сквозняком.

Оппозиции внутри звуковой структуры фильма акустически подчеркивают главный конфликт фильма: между частным миром Гамлета и «зловещей мощью <...> государства» (Козинцев 1983: 413). Если преступный мир и музыка Эльсинора пытаются проникнуть во внутренний мир Гамлета, внешняя музыка трагедии — бой колоколов и плеск волн — заставляют его восстать против «моря бед» (Акт III, сц. 1).

Таким образом, звуковая структура фильма создает некое равновесие между двумя системами: публичная музыка Эльсинора обволакивает внутренний мир Гамлета, тогда как сам этот мир, при помощи звуков истории и природы, окутывает и приглушает звуки Эльсинора. Музыкальная тема трагедии и бой часов — составная часть главной музыкальной линии — венчают фильм.

3.4. Сюжет трагедии

Конфликт козинцевского «Гамлета» между отдельной личностью и преступным и нетерпимым обществом, стремящимся ее подавить, ставит два вопроса касательно нарративных стратегий фильма: 1) как переосмысляются в данном тексте нарративные условности сталинского искусства? 2) какими новыми нарративными условностями они заменяются в том, что касается протагониста, подбора актеров, развития сюжета?

Козинцевский «Гамлет» придает типичному соцреалистическому сюжету несколько новых измерений. Во-первых, производст-

венные/военные задачи, характерные для сталинских нарративов, трансформируются в духовную, священную миссию протагониста, состоящую в восстановлении справедливости на земле. Во-вторых, нравственное, идейное становление протагониста теряет большую часть своих внешних, материальных признаков (наличие наставника, выполнение производственных или военных задач) и становится процессом исключительно внутренним и одновременно метафизическим. Действия протагониста обусловлены не столько социальной средой, сколько его собственным внутренним миром или миром природы, обступающим каменные стены Эльсинора. Духовная миссия, которой облакает Гамлета его духовный отец, соотнесена — посредством монтажа — с кадрами бескрайних просторов моря и неба.

Нравственный рост Гамлета также отличается от идейного становления героя в романах и фильмах соцреализма. Если в сталинистских повествованиях герой, обуздав свою натуру, обретал новую марксистскую сознательность, нравственный рост козинцевского Гамлета напоминает скорее становление Живаго как поэта и философа: воля и внутренняя сила Гамлета возрастают по мере того, как зреет в нем свободный мыслитель. Сознание принца, его идеалы были сформированы атмосферой Виттенберга, где он учился. Виттенберг для Козинцева — одновременно столица европейского Возрождения и город юношеских идеалов¹⁷⁷. В фильме идеалы Виттенберга заключаются прежде всего в искренних отношениях между людьми, примером которых может служить дружба Гамлета с Горацио. Этим идеалам, однако, предстоит пройти испытание враждебной средой, Эльсинором-тюрьмой¹⁷⁸. Чтобы достичь духовной зрелости, протагонисту придется побороться за право оставаться верным самому себе и своим идеалам, пока судьба ведет его по мрачным лабиринтам Эльсинора.

В фильме Козинцева, как и в романе Пастернака, становление воли Гамлета неотделимо от его становления как мыслителя и творца. В противоположность ценностям соцреалистического искусства, где становление протагониста завершалось, стоило ему открыть для себя марксизм («Мать» [1906] Горького) или обуздать свою буйную натуру («Чапаев» [1934] братьев Васильевых, «Чкалов» [1941] Калатозова), мышление в козинцевском фильме — процесс бесконечный, «незавершаемый»¹⁷⁹. В режиссерских заметках к фильму Козинцев подчеркивает:

«Внутренний монолог особенно интересен, если удастся образ взрывной силы мысли, опасной для государства Клавдия. Соглядатаям поручено выслеживать, не терять из виду опасного человека. А Гамлет неторопливо, со спокойным лицом гуляет по комнате. Камера приближается: мы слышим слова-мысли, а прильнувший к двери шпик ничего не слышит. <...>

Гамлет мыслит. Это самое опасное» (Козинцев 1983: 428).

Становление воли Гамлета проявляется во все возрастающем могуществе его слова. Словом он побеждает дискурс Эльсинора, мир лжи и обмана. Впервые Козинцев вводит этот мотив «войны слов» в кадре опускания ворот Эльсинора, напоминающем смыкание огромных челюстей, Врат Ада. В кадрах, следующих за «сомкнувшимися» челюстями Эльсинора, зритель видит Гамлета: его губы сжаты. Эти контрастирующие друг с другом зримые образы сдерживания — навязанный обществом контроль/плен против самоконтроля/приватности — подчеркивают конфликт между низкой ложью Эльсинора и «высшей истиной», обретенной и сформулированной Гамлетом по ходу фильма.

В отличие от покорного молчания клавдиевой камарильи, молчание Гамлета сродни творческому молчанию Живаго, которую тот противопоставляет маниакальному политическому краснобайству своих современников.

«О как хочется иногда из бездарно-возвышенного, беспросветного человеческого словоговения в кажущееся безмолвие природы, в каторжное беззвучие долгого, упорного труда, в бессловесность <...> истинной музыки и немеющего от полноты души сердечного прикосновения!» (Пастернак 1998: 133).

Как и Живаго, Гамлет, в своих внутренних монологах, — поэт. Метафорически насыщенные внутренние поэтические монологи пастернаковского героя, особенно те, что обращены к Ларе, своей функцией в тексте (передача свободы духа, подлинности чувств) сродни монологам Гамлета в козинцевском фильме. Юрий Живаго мысленно сочиняет свои любовные стихотворения в прозе, а затем на письме преобразует их в стихотворную форму.

Сходным образом, козинцевский Гамлет в переводе Пастернака является автором не только поэтических мыслей, но и любовных стихов, обращенных к Офелии. В фильме Офелия читает стихотворную дарственную надпись к портрету Гамлета, который был ей когда-то подарен:

Не верь дневному свету
Не верь звезде ночей.
Не верь, что правда где-то,
А верь любви моей.

Несмотря на множество параллелей, которые можно провести между этими двумя моделями положительного героя, они отличаются способом проявления чувств. Живаго, герой пятидесятых, не стыдится и не скрывает своих чувств, которые выражаются, прежде всего, в слезах перед Ларой. Сама возможность видеть, наблюдать эти слезы является условием, доказательством его искренности. Гамлет не может себе позволить роскошь публичного проявления своих чувств по двум причинам. Во-первых, он не может показать, что ему известно об убийстве, поскольку его самого могут убить. Во-вторых, публичное проявление горя, такое, как, скажем, слезы Гертруды или скорбные слова, произносимые Клавдием, есть не что иное, как лицемерие мира Эльсинора. Подлинные чувства не могут быть выражены публично. Козинцевский Гамлет прячет свои мысли и чувства гораздо глубже, чем прятали их искренние герои пятидесятых. Внешне он не сентиментален; внутренне — разочарован, ожесточен, измучен.

Чувства Гамлета в фильме открыто проявляются лишь в его сочинительстве, режиссировании, актерской игре. Принц ставит «Убийство Гонзаго» и вводит в пьесу собственный текст. Особенно в этом представлении, но и на протяжении фильма в целом, слова Гамлета — главное его оружие. Его основной прием заключается в игре на двойном смысле слов и парировании выпадов противника, которые он обращает против него самого.

В пьесе, поставленной Гамлетом, как в зеркале, отражаются злодеяния и ложь, царящие в Эльсиноре. Посредством язвительных ремарок, заменяющих собой хор в античной драме (Акт III, сц. 2), Гамлет руководит представлением пьесы, которая изобличает Клавдия. Комментарии Гамлета и сама пьеса вынуждают короля покинуть воздвигнутый на свежем воздухе и освещенный факелами помост для зрителей и удалиться в темные покои замки. Более того, второе название пьесы, «Мышеловка», перекликается в фильме с начальными кадрами ворот Эльсинора, которые защелкиваются за Гамлетом, как гигантская мышеловка. Благодаря пьесе в пьесе Гамлету удастся расставить искусную ловушку для своего врага в пределах его же собственной тюрьмы — Эльсинора.

Второстепенные формы «парирования» включают в себя использование Гамлетом иронического дискурса под видом полубезумных реплик, заставляющих Полония отказаться от своего неуклюжего соглядатайства и выдать самого себя; переписывание Гамлетом письма, которое Розенкранц и Гильденстерн везут в Англию, с заменой собственного смертного приговора строкой, означающей смерть его потенциальным исполнителем; и, наконец, обращение отравленной рапиры, которой король задумал умерщвить принца, против самого короля. И слово, и шпага обращены в итоге против того, кто замыслил прибегнуть к ним в качестве орудия убийства. В этом отношении умелое владение шпагой и словом представляет собой отсылку к заключительным кадрам картины «Александр Невский», батального эпоса сталинской поры, в которых воины смыкают ряды, а титры гласят: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет».

Все возрастающая сила принцева слова достигает своего апогея к концу первой серии фильма, когда Гамлет ставит «Убийство Гонзаго». Искусство бродячих актеров выводит на свет зло и тьму Эльсинора, заставляя короля бежать с представления и искать убежища в замке. Во второй серии Гамлету приходится надеть на себя облачение «подражающего Христу» и претворить слова своих внутренних монологов и пьесы в действие. Этот переход от вербального к «воинственному» приводит к трагической развязке: Гамлет жертвует собой в попытке спасти мир от преступного закона Эльсинора.

3.5. Связность и прозрачность: протагонист и его сюжет

По мнению Владимира Недоброво, для ранних работ ФЭКС, в особенности, для фильмов Козинцева и Трауберга 1920-х гг. характерна композиция романтической драмы. Сравнивая сюжеты немецких и русских романтических пьес первой половины XIX века с композицией фильмов ФЭКС, Недоброво выделяет их отличительные черты, характерные и для тех, и для других: кульминация, происходящая на середине действия, и трагическая развязка¹⁸⁰.

Следы подобного построения сюжета можно увидеть в козинцевских экранизациях классиков Возрождения. Однако в более поздних работах, и, особенно, в «Гамлете», Козинцев отказывается от двух важных элементов романтической драмы: фрагментарной композиции и амбивалентности визуального и акустического

языков. В отличие от ФЭКСовских фильмов, в «Гамлете» приемы романтической драмы интегрированы в связный, направленный на достижение определенной цели сюжет, знакомый нам по каноническим текстам соцреализма. Задача, поставленная отцом перед Гамлетом, определяет его поведение на протяжении всего действия. Голос отца, так же, как и бой часов, то и дело звучит в фильме, напоминая Гамлету о его миссии. Кроме того, парадигма креста, вызывающая в воображении евангельские мотивы, способствует еще большей телеологической связности и последовательности в развитии сюжета. Если проследить лишь визуальные символы, «Гамлет» — это фильм о разрушении креста и его возрождении: образ креста появляется в сцене Гамлета с отцом, в сломанном виде возникает вновь в сцене погребения Офелии (Илл. 11), и, наконец, обретает статус главного компонента в конце фильма, после смерти Гамлета.

Связности сюжета соответствует прозрачность характеров. Шекспировский Гамлет ставит «Мышеловку», чтобы проверить, правду ли сказал Призрак:

Он либо выдаст чем-нибудь себя
При виде сцены, либо этот призрак



Илл. 11

Был демон зла, а в мыслях у меня
Такой же чад, как в кузнице Вулкана.
(Акт III, сц. 2)

Козинцевский Гамлет, напротив, ни минуты не сомневается в том, что Призрак — его отец. Он ставит пьесу не для того, чтобы снять подозрения с Призрака и «удостоверить» его «личность», а для того, чтобы раскрыть преступление, о котором знают лишь сам преступник и сын жертвы.

В отношениях Гамлета с Офелией характер героя также совершенно прозрачен. Среди множества возможных прочтений этой линии Козинцев выбирает противопоставление глубоких личных чувств двух влюбленных и публичное надругательство над ними. Когда Клавдий и Полоний подслушивают объяснение Гамлета с Офелией, Гамлет говорит ей о своей любви очень тихо, а затем вдруг неожиданно повышает голос, изрекая знаменитое: «Ступай в монастырь!» До соглашения доносится лишь вторая часть разговора. Однако для зрителей Гамлет абсолютно прозрачен: это борец за человеческое достоинство и справедливость, и к тому же пылкий влюбленный. Если Гамлет непроницаем для остальных действующих лиц пьесы, для глаз и ушей советского зрителя темных закоулков в характере экранного Гамлета не остается.

Выбор и толкование классического произведения в козинцевских экранизациях 1960-х значительно отличаются от его ранних, ФЭКСовских экспериментов с материалом, избранным для постановки на сцене или в кино. Прежде всего, ФЭКСов интересовал гротеск, поэтому идеальным материалом для их экспериментов был Гоголь (о чем свидетельствуют театральная постановка «Женитьбы» [1922] и экранизация «Шинели» [1926]). Во-вторых, ни Козинцев с Траубергом, ни автор сценария «Шинели», Юрий Тынянов, не старались точно следовать гоголевской фабуле, ни, тем более, выявлять, так сказать, истинную сущность гоголевской прозы. Недолго думая, авторы, или, как они сами себя называли, «машинисты спектакля», уложили робкого и стеснительного Акакия Акакиевича, который в гоголевской повести даже смотреть боялся на женский пол, в постель с «девушкой из кофейни», повернувшейся ему на Невском проспекте.

В своих режиссерских заметках Козинцев ставит вопрос о передаче посредством кинематографического языка «истинной сущности» трагедии Шекспира. Технически, в случае с «Гамлетом», истинная сущность означала для Козинцева использование тех или иных приемов из экспериментальных ФЭКСовских фильмов в значительно более связных и менее замысловатых построениях сюжета и характера. Козинцевская экранизация трагедии Шекспира — это текст, который Андреас Гюиссен назвал бы авангардом, потерявшим свою подрывную силу альтернативной культуры, авангардом, поглощенным традицией высокой культуры¹⁸¹. В своей интерпретации шекспировской трагедии Козинцев применил кое-какие дискурсивные практики ФЭКСов к первоисточнику, принад-

лежащему канону высокой культуры, и создал, в результате, ясное, причинно-следственное повествование, в центре которого стоит новый положительный герой — свободная личность, защищающая свой внутренний мир, свое право на существование.

4. БЕСКОНФЛИКТНОЕ ВОСПРИЯТИЕ «ГАМЛЕТА»: ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК БЕЗОПАСНАЯ МАНЕРА ОПАСНОГО ПОВЕДЕНИЯ

Сколько бы мы ни старались воспроизвести английский или датский мир, фильм, если он получится, будет русский. У нас еще со времен Белинского и Герцена свой Гамлет.

Григорий Козинцев (1983: 421)

Люди Шекспира — потомки этих [эпических] героев. Их отличие в том, что они героические характеры, действующие в чрезвычайно усложнившихся жизненных обстоятельствах.

Александр Аникст (1964: 234)

Если визуальная и звуковая структура козинцевской экранизации «Гамлета» открыто противостояла сталинистским ценностям, то его интертекстуальные связи создали структуру, позволившую «Гамлету» избежать участи, постигшую роман Пастернака. Интертекстуальные связи козинцевской экранизации распадаются на три основные группы: связь фильма с советским культом Шекспира в период оттепели; согласованность с советскими ритуальными обрядами празднования юбилеев; взаимовлияние фильма и дискурсивной экономики культа Пастернака, проявившееся, прежде всего, в выборе перевода для экранизации и в отражении «дела Пастернака» в композиционной структуре фильма. Взаимодействие «Гамлета» со своими интертекстами перерабатывает культурные жесты сталинизма, выдвигая в то же время новые ценности.

В 1960-е гг. использование экранизации для представления новой модели положительного героя не только продвигало новые ценности, но и служило дымовой завесой, защищавшей от излишних зверств цензуры. Сценарий, написанный по произведению Шекспира, не подлежал такой серьезной проверке, какой подвер-

гались оригинальные сценарии современных авторов. Анализ интертекстуальных связей «Гамлета» и его места в культуре 1960-х помогает ответить на вопрос: каким способом интеллигенция, не вступая в конфликт с властью, могла в то время выразить на экране свои новые ценности?

Культ Шекспира в период оттепели можно частично объяснить тем набором значений, которые в русской культуре традиционно ассоциировались с этим именем. Несмотря на то что первые переводы шекспировских пьес появились в России в середине восемнадцатого века («Гамлет» Сумарокова [1747])¹⁸², именно русские романтики возвысили Шекспира до положения культовой фигуры и взяли его тексты в качестве модели для подражания. Александр Пушкин, например, считал, что его знаменитая трагедия «Борис Годунов» написана «по системе» Вильяма Шекспира: «“Борис Годунов” <...> явился результатом его изучения творчества человека, которого он называл “отцом нашим Шекспиром”. Ради Шекспира Пушкин расстался с единством времени, места и <...> действия» (Karlinsky 322). Русские романтики, и в особенности Пушкин прибегали к Шекспиру для передачи целого набора новых литературных условностей и культурных ценностей. Отсылка к драматургической манере Шекспира в связи с «Борисом Годуновым» (1825) означала отказ от неоклассицистских канонов трагедии¹⁸³.

Деятели культуры периода оттепели использовали неоромантический канон в качестве дискурсивной стратегии для выражения новых ценностей эпохи. Шекспир как нельзя лучше подходил тут на место кумира, поскольку в советской культуре 1950–1960-х этот Бард с Эйвона входил в число тех идолов, которые Восток делил с Западом, высокая интеллигентская культура — с официальным каноном. К тому же, в отличие от Джона Стейнбека или Андре Жида, Шекспир не успел сделать каких-либо критических замечаний в адрес Советского Союза. По мнению советских критиков, Бард с Эйвона олицетворял собой не принципы, приемлемые только для Запада, либо только для Восточного блока, а, скорее, универсальные ценности: «Всё, чем живет человек в разные периоды своего существования, отражено Шекспиром с той степенью типичности, которая делает его произведения общечеловеческими» (Аникст 233). Таким образом, приспособивая шекспировские тексты, советские деятели культуры вписывались в политику «мирного сосуществования», провозглашенную Никитой Хрущевым¹⁸⁴.

В период оттепели появилось больше постановок Шекспира, чем в любой другой период советской культуры. Только эпоха

романтизма могла составить конкуренцию оттепели по части внимания к творчеству Шекспира. Как показала Туровская в своей статье 1964 года, «Шекспир и мы», трагедия принца датского стала парадигмой театра того времени. Кинорежиссеры оттепели сняли, как минимум, три значимые экранизации шекспировских комедий и трагедий: «Двенадцатая ночь» (Фрид 1955), «Отелло» (Юткевич 1955)¹⁸⁵, «Гамлет»¹⁸⁶. Во многих других кинокартинах оттепели шекспировские мотивы присутствуют в более опосредованном виде: персонажи фильмов либо широко цитируют, либо ставят на сцене произведения Шекспира («Прощайте, голуби» [Сегель 1960], «Берегись автомобиля» [Рязанов 1966]).

В период оттепели под общей редакцией Александра Смирнова и Александра Аникста вышло второе советское полное собрание сочинений Шекспира на русском языке (Шекспир 1957–1960). Пастернак и М. Л. Лозинский — были главными интерпретаторами Барда с Эйвона, по переводам которых «оттепельное» поколение переосмысливало Шекспира. Более того, перу Пастернака принадлежит также стихотворение «Гамлет», появившееся в романе «Доктор Живаго» — тексте, богатым аллюзиями к структуре шекспировских трагедий (Bethea 257) и прямыми отсылками, главным образом к «Гамлету».

Из-под пера историков литературы и культуры оттепели вышло немало научных трудов, посвященных месту Шекспира как в мировой, так и в русской культуре. Труды эти включают в себя «Шекспировский сборник»¹⁸⁷ и монографии о Шекспире в русской культуре¹⁸⁸. Не только сам Шекспир, но и его современники-драматурги оказались объектом изучения и поклонения.

Монография Козинцева о Шекспире — одно из важнейших исследований времен оттепели, посвященных месту английского драматурга в культуре оттепели. Книга выдержала за пять лет два издания (1962, 1966), а советские журналы и газеты с 1953 по 1967 гг. печатали из нее отрывки. Под названием «Шекспир: эпоха и совесть» («Shakespeare: Time and Conscience») книга вышла в Соединенных Штатах (1966) и Великобритании (1967)¹⁸⁹.

В своем исследовании Козинцев пытается понять, какие ценности советская интеллигенция послесталинской поры отождествляла с Шекспиром и его драмами. Практически половина книги посвящена «Гамлету» — построению характера героя, истории сценических постановок и режиссерским заметкам самого Козинцева. По его мнению, главная непреходящая ценность шекспировской

трагедии заключается в утверждении цельности человеческой личности. Таков смысл эпизода с флейтой — важнейшей сцены трагедии, как считал Козинцев (Козинцев 1983: 400).

Кульť творческой свободно мыслящей личности лежит в основе шекспировской трагедии и переосмысленного «оттепелью» образа положительного героя. Положительный герой — главный рычаг сталинского искусства, его главное клише или, по презрительному определению Козинцева, «фигурант миллионных массовок» (408). Новый положительный герой — это герой, внутренний мир которого больше пространства Эльсинора. Этот новый герой — одновременно «солдат» (399) и «художник» (420). По мнению Козинцева, внутренний конфликт Эльсинора с Гамлетом представляет собой метафору борьбы человека со своей совестью, и в этом плане, «и Клавдий, и Гертруда, и Лаэрт <...> страдают “гамлетизмом”» (398).

На взгляд Козинцева, настоящая личность — такая, какую Шекспир вывел в «Гамлете», — это индивидуум, способный испытывать глубокие подлинные чувства. Искренне чувствующий человек не проявляет своих эмоций на людях, напоказ, как Гертруда, «чересчур» скорбящая по своему первому мужу, или Лаэрт, убивающийся над трупом Офелии. Истинные чувства переживают глубоко внутри¹⁹⁰.

В козинцевском «Гамлете» борьба между добром и злом, происходящая в душе каждого персонажа трагедии, сопоставима с борьбой и интригами внешнего мира, если не важнее их:

«Экран должен показать громаду истории, судьбу человека, решившего поговорить с эпохой на равных, а не быть безмолвным фигурантом в ее миллионных массовках» (Козинцев 1983: 408).

И действительно, в козинцевском «Гамлете» масштаб и кульť поэтической личности протагониста сопоставим с монументальным размахом Эльсинора. Даже если их сопоставить визуально, как сделано, например, в сцене похорон Офелии, они не уступают друг другу в «громадности».

Сходный прием использовал Виктор Эйсымонт в своей экранизации пьесы Виктора Розова «В добрый час!» (1956). Герой фильма в момент главного своего провала и вызванного этим страдания, вырастает до высоты сталинских небоскребов и Кремлевских башен (ср. Гамлета на илл. 12 с героем Эйсымонта на илл. 13 и 14). Новый положительный герой, несмотря на всю свою духовность,

человечность и внутренний мир, по-прежнему остается обитателем сталинского мира. В этом плане симптоматично, что жанр, который, по мнению Козинцева, адекватен его экранному «Гамлету», — это роман. Для Козинцева самым близким по времени был, разумеется, роман соцреалистический:



Илл. 12



Илл. 13

«Гамлет не только пьеса, но и роман. Сам масштаб мышления героя неотделим от картины «громадно-несущейся жизни» (Гоголь), изображенной в трагедии. Широта охвата эпохи и глубина психологического исследования — такой сплав определяет роман» (Козинцев 1983: 393; курсив мой. — А. П.).



Илл. 14

Лучшим примером протагониста, соединяющего в себе интертекстуальную связь с шекспировским «Гамлетом» и монументальность героя, служит Юрий Живаго. Его творческая жизнь, повторяющая «чудесную» парадигму жизни Христа, и впрямь превосходит земное величие положительных героев соцреализма. «Оттепельные» поиски альтернативного героя не могли пошатнуть сталинистской монументальности, поскольку она являлась неотъемлемой частью культурного кода советского положительного героя.

И Пастернак, и Козинцев пытались реабилитировать приватность человеческой частной жизни и чувств путем создания антисталинистских монументальных романа и фильма о жизни протагонистов — выразителей новых культурных ценностей. Для творческой интеллигенции оттепели — а для Пастернака и Козинцева в особенности — использование романтического мифа о Шекспире в качестве способа десталинизации означало отказ от сталинистского прославления «разумного всеведения» вождя, покорного милитаризованного коллектива и господства публичной сферы. И все же, такой способ десталинизации требовал создания монументального контрмифа: мифа о том, что высокая культура способствует распространению немеркнувшей красоты, которая сможет затмить идеологические мифы, творимые официальной советской культурой. Лучшим проводником этого мифа о высокой культуре выступал творчески одаренный протагонист-интеллектуал.

«У зеркала классического искусства особая <...> тайна: оно как бы движется вместе со столетиями <...> Полным звоном продолжают звенеть слова Шекспира <...> Тепло проникает

в сердца людей, благородный гнев пробуждает совесть. Народ открывает в шекспировских трагедиях истинное лицо доблести и истинное — низости. Кажется, что произведения написаны близким нам человеком, нашим современником» (Козинцев 1983: 182).

Так называемая высокая классическая культура (с «Шекспиром» в качестве одного из главных ее означаемых) становится интеллигентским кодом красоты, свободного выбора, враждебности сталинскому закону¹⁹¹. Культура, прославлявшая сталинизм, была заклеена как антикультура. Новые положительные герои, такие, как Живаго и Гамлет, становятся носителями «особой тайны классического искусства» (Козинцев 1983: 182) и сеятелями божественной истины, вырывающейся из глубин их сердец среди мерзости и пустоты советского Эльсинора.

Как часть индустрии, работавшей на поддержание «оттепельного» культа Шекспира, козинцевский «Гамлет» перерабатывал один из главных ритуалов советской культуры: празднование политически релевантных юбилеев. Фильм Козинцева был приурочен к четырехсотлетию со дня рождения английского драматурга. К середине 1950-х торжества по поводу юбилеев Октябрьской революции и дней рождения вождей, начало которым было положено в 1917 году, прочно вошли в жизнь страны в качестве главных советских праздников. Деятели культуры готовили к этим датам произведения, которые по своему масштабу должны были соответствовать величию момента. В первые годы после революции художники, артисты, режиссеры ставили театрализованные представления, воссоздающие штурм Зимнего дворца¹⁹². Проводились ежегодные парады, посвященные годовщине Октябрьской революции; поэты, драматурги, прозаики сочиняли панегирики великим вождям — Ленину, Сталину, Хрущеву и вождям помельче типа Наркомов Ежова или Берии, — и прославляли Революцию, открывшую новую эру в истории России.

Кинематографисты регулярно создавали картины к годовщине Великой Октябрьской Социалистической революции. Так знаменитый «Броненосец “Потемкин”» Сергея Эйзенштейна был создан в свое время к двадцатому юбилею революции 1905ого года. К десятой годовщине Революции 1917 года было создано несколько фильмов, включая такие шедевры советского монтажного кино как «Октябрь» Эйзенштейна (выпущен лишь в 1928 году)¹⁹³, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина (1927). К двадцатой годовщине

Октября Михаил Ромм сделал свою дилогию о Ленине, по сути, посвященную легитимации культа Сталина: «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1938). В позднесталинскую эпоху появился еще один кинематографический жанр: картина, приуроченная ко дню рождения того вождя, который в данный момент руководит страной. Лучшим примером картины такого жанра служит фильм «Падение Берлина» (Чиатурели 1949), подарок Мосфильма Сталину к его семидесятилетию. Оттепель, с ее интересом к искренности и непосредственному опыту, произвела на свет слащавую документальную ленту под названием «Наш Никита Сергеевич» (1963), приуроченную к семидесятилетию Первого секретаря. Литературные журналы выпускали специальные тематические номера, полностью посвященные дню рождения очередного советского лидера. Так, декабрьский номер «Нового мира» 1949 года открывался следующим посвящением: «Вождю народов И. В. Сталину в день его семидесятилетия. Стихи поэтов шестнадцати советских республик и стран народной демократии» (Новый мир. 1949. №12. С. 1). Оглавление номера сопровождалось репродукцией портрета Сталина, «Утро нашей Родины», кисти лауреата Сталинской премии Федора Шурпина. В ответ на эти признания в любви тронутый до глубины души вождь Советского государства закрыл в 1949 году Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и переоборудовал это здание под постоянно действующую экспозицию подарков Сталину (Голомшток 141).

В период оттепели советская интеллигенция использовала ритуальные юбилейные торжества для продвижения своих новых ценностей. Четырехсотлетие Шекспира в апреле 1964 года стало датой, которой воспользовались русские интеллектуалы для переосмысления юбилейного торжества как культурного жеста. Среди произведений, приуроченных к юбилею английского драматурга, показательны апрельский выпуск «Нового мира» со статьей, посвященной этому событию, и фильм Козинцева, который вышел на экраны страны спустя несколько месяцев.

Поскольку в апреле в Советском Союзе всегда отмечали день рождения Ленина, первые полосы апрельских выпусков советских ежемесячных журналов и газет пестрели материалами, посвященными вождю мирового пролетариата, так называемой *ленинианой*. Как показывает приуроченный к сталинскому семидесятилетию декабрьский выпуск «Нового мира» за 1949 год, однородность была

главным принципом организации подобных юбилейных номеров. Если выпуск посвящен вождю народов, никакой другой юбилейный материал не смеет размещаться на страницах того же журнала.

Однако оттепель внесла некоторые послабления в это жесткое правило. Другим юбилеям стало позволено «мирно сосуществовать» с юбилеем революции или вождя в том случае, если они были связаны с главным событием или входили в ту же категорию. Так, например, в апрельском выпуске «Нового мира» за 1963 год материалы, посвященные восьмидесятилетию со дня рождения поэта Демьяна Бедного, который лично знал Ленина и работал с ним, оказались тематически связаны с центральным материалом номера — стихами о Ленине. В этом отношении апрельский номер «Нового мира» за 1964 год стал важной аномалией. С одной стороны, он открывался редакционной статьей, озаглавленной «По ленинскому пути» и выражающей «океан народной любви к Ленину» (Новый мир. 1964. № 4. С. 5), метонимически перенесенной на Хрущева (10). Ленин и его дело, утверждалось в этой статье, живут в Хрущеве и Коммунистической партии. С другой стороны, с панегириком советским политикам и его агиографами соседствовала в том же выпуске статья Александра Аникста «О «системе» Шекспира. К 400-летию со дня его рождения». Согласно Аниксту, зрелый Шекспир служил не государству, но простому народу: «Свободный от заискивания и сервиллизма перед сильными мира сего, Шекспир вместе с тем не был высокомерен по отношению и к так называемым маленьким людям, <...> простонародью» (Аникст 237). Народ, по мнению Аникста, понимал и ценил Шекспира благодаря своему «чутью» на истинное искусство: «Чутье поможет народу увидеть правду большого искусства и его подлинную красоту» (237)¹⁹⁴.

Кроме того, Шекспир у Аникста — универсальное явление, поскольку английский драматург не боялся жанра трагедии, жанра, вскрывающего величайшие преступления против человечества:

«Боязнь трагического — типичная черта мещанства <...> [обыватель] полагает, что наличие индивидуальных несчастий — не предмет искусства. Это, дескать, не типично. Но укажите ему на страдания и жертвы столь массовые, что считать их случайностью уже просто невозможно, — и он ответит вам, что не следует растравлять и без того кровоточащие раны» (238).

Рассуждая о месте трагедии в творчестве Шекспира, Аникст параллельно исподволь комментирует сталинистскую эстетику и трудный процесс десталинизации советской культуры.

Наконец, для Аникста Шекспир является воплощением универсальных ценностей еще и потому, что соединяет интерес к трагедии с любовью к юмору и комедии. Его смех, в отличие от смеха сатирического писателя, не телеологичен. Напротив, смех дает возможность личной свободы, освобождает индивидуума от заданности, запрограммированности на достижение определенной цели серьезных монологических жанров искусства¹⁹⁵.

Русская интеллигенция, утверждает Аникст, генетически унаследовала лучшие стороны Шекспира. Он подчеркивает непрерывность «духовной преемственности», опираясь на пушкинский отзыв об «отце нашем Вильяме Шекспире» (236)¹⁹⁶. Таким образом, русские интеллигенты являются, по всей видимости, детьми Александра Пушкина и внуками Вильяма Шекспира. Аникст, верный оттепельным культурным жестам, утверждает главные ценности оттепели — способность к индивидуальному творчеству и личную свободу, — перефразируя в заключительном абзаце статьи известные строки Маяковского, ставшие сталинистским лозунгом, «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить»: «Я думаю, главный секрет этого в одном: герои Шекспира и в комедиях, и в трагедиях — свободные люди. Шекспир *жив и вечно будет жить* как художник именно потому, что его идеалом был ничем не скованный человек, вольно проявляющий свою сущность» (241, курсив мой — А. П.).

Козинцевский «Гамлет», выпущенный в 1964 году, в свою очередь укладывается в парадигму юбилейного текста, подрывая при этом самые основы уже сложившегося канона сталинской культуры. Как правило, перед сталинистскими юбилейными фильмами ставилась задача рассказать о канонизированных вождях, связанных прямо или косвенно с главной культовой фигурой — со Сталиным. Эти киносюжеты представляли собой утопические повествования о «творцах новой действительности», которые всю свою жизнь помогали народу приблизиться к коммунистическому концу истории. Юбилейные фильмы оттепели порождали более разнообразные и не столь топорные нарративные модели. Так, в фильме «Коммунист» повествование ведется от первого лица: сын рассказывает поведанную ему матерью историю своего отнюдь не героического и очень человеческого отца, коммуниста Губанова. В 1962 году, по случаю 150-летия победы русской армии над Наполеоном, Эльдар Рязанов снял фильм «Гусарская баллада». Здесь юбилейный сюжет облечен в форму стилизованной музыкальной комедии. В «Гамлете» субъективный

мир протагониста — внешний, переданный визуально, и внутренний, переданный акустически, — говорит гораздо больше об истинном положении вещей в датском государстве, нежели нарочито безличные кадры, передающие безмятежность и покорность клавдиевых придворных. Трагичность фильма определяется тем, что Гамлет видит и слышит, и тем, что он говорит и как он действует, пока остальные обитатели Эльсинора старательно не замечают страшной правды.

В эпоху Сталина юбилейный фильм должен был отвечать двум главным пространственно-временным условиям: изображение ключевого момента советской истории и действие, происходящее в столичных городах России — в Петрограде («Ленин в Октябре»), в Москве («Падение Берлина») или в обеих столицах сразу («Незабываемый 1919»). В период оттепели действие переместилось на периферию, подальше от советских центров: в провинциальные Загоры в «Коммунисте», на провинциальную Украину в картине «Как закалялась сталь», в провинциальную Испанию шестнадцатого столетия в «Дон-Кихоте» (1957) и средневековую Данию в «Гамлете» (1964). В оттепельных литературе и кинематографе центр, где сосредоточена политическая власть (как правило, большой город), становится источником коррупции. Протагонист находит альтернативный духовный центр либо в своем внутреннем мире, либо на окраинах Советской империи (от Эстонии до Киргизии), не тронутых, по мнению авторов, мертвечиной советской цивилизации¹⁹⁷.

Среди сохранившихся элементов сталинского канона в «Гамлете» можно назвать масштабность, монументальность протагониста и его всеведение, переданное ему отцом в самом начале фильма. Подобно Ленину и Сталину, козинцевский Гамлет окружен народной любовью и врагами. Именно из-за любви к Гамлету простых людей, поясняет Клавдий Лаэрту, он, король, не может избавиться от опасного и беспокойного пасынка¹⁹⁸.

И все же советский Гамлет обладает многими чертами, отличающими его от протагонистов сталинских юбилейных фильмов. В отличие от Ленина и Сталина, Гамлет не вечен, а наоборот, смертен (по крайней мере, физически). Кроме того, он не вождь, под руководством которого творится великая история страны, а вымышленный персонаж, к тому же не русский, а иностранец, что знаково в ксенофобской атмосфере советской культуры. Он — носитель западной возрожденческой культуры, которая представ-

лена в фильме как универсальная, а не культуры русской. После антисемитских и ксенофобских погромов позднего сталинизма, герои-иностранцы Юткевича и Козинцева были более чем знакомы для советской культуры. И, наконец, Гамлет ассоциируется с иным набором материальных метафор: не с бронзой, сталью или гранитом, а с такими органическими и зыбкими материями, как морские волны, ветер и огонь.

Роман советской интеллигенции с Шекспиром и, особенно, с Гамлетом внес некоторые изменения и в официозный культ Ленина. По мнению Евгения Марголита, оттепельные фильмы о Ленине прямо или косвенно апеллировали к образу датского принца, созданного оттепельной интеллигенцией. В контексте советской культуры Ленин становился человечным, утерянным и вновь обретенным духовным отцом, тогда как Сталин из законного наследника превращался в узурпатора ленинской власти, а интеллигенция получала роль Гамлета — законной наследницы человечности Ленина, находящейся в нравственной оппозиции к Эльсинуру своего времени. В этом контексте дважды юбилейный выпуск «Нового мира» знаменовал собой две вещи: на уровне культурной политики — новый виток борьбы за власть между интеллектуальной и политической элитами; на уровне дискурсивных практик — привычный «оттепельный» прием переработки сталинистских культурных жестов для выражения в них новых ценностей¹⁹⁹.

Переработка юбилейного кинематографического канона — организующий принцип не только изображения протагониста, но и структуры фильма в целом. С одной стороны, Козинцев отказывается от определенных характеристик юбилейного фильма: следуя топосам оттепельного кинематографа, он уже не прибегает к цвету как способу лакировки действительности. С другой стороны, он подчиняется условностям двухсерийной юбилейной ленты.

В советской культуре двухсерийный фильм означал важность и актуальность поднятых в нем вопросов для культурной политики государства: «Две серии в кино в те годы разрешали, лишь когда постановщик хотел отразить какую-нибудь крупную, глобальную проблему» (Рязанов 1995, 208). При Сталине юбилейные фильмы часто имели две серии или составляли цикл. Михаил Ромм снял свою «Ленинскую дилогию: «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918»» Михаил Чиаурели приурочил свое двухсерийное «Падение Берлина» (1949) в семидесятилетнему юбилею Сталина. К таким кино-эпопеям примыкали идеологически значи-

мые циклы фильмов о героях и лидерах (трилогия о Максиме Козинцева и Трауберга, двухсерийный фильм о Петре Первом Владимира Петрова, несостоявшаяся трилогия об Иване Грозном Эйзенштейна).

В период оттепели появляются многосерийное кино, сочетающее ориентацию на вкусы массового зрителя с идеологической начинкой. Ученик Эйзенштейна, Константин Пипинашвили, снял знаменитый двухсерийный шпионский боевик «Тайна двух океанов» (1955). Хотя фильм не повествовал о знаковом событии советской истории или о вожде, он был связан идеологически с важнейшим неврозом тоталитарной культуры — шпиономанией. Сергей Герасимов снял четырехсерийную мелодраму по шолоховскому «Тихому Дону» (1957–1958). Несмотря на значительно большую, нежели прежде, внешнеидеологическую «занимательность», фильм, однако, повествовал о важнейшем событии в советской истории, Гражданской войне, был экранизацией канонического советского романа и был приурочен к сороковому юбилею Октябрьской революции. «Гамлет» явился первой двухсерийной картиной, которая не была прямо связана с советской идеологической догмой напрямую. Это был монументальный юбилейный фильм, приуроченный к четырехсотлетию со дня рождения английского драматурга, фильм, продвигавший новые культурные ценности оттепельной интеллигенции. Как одному из наиболее заслуженных советских режиссеров, да еще и с Шекспиром в соавторах, Козинцеву было дозволено в экранизации «Гамлета» выразить эти новые культурные ценности²⁰⁰.

Поскольку козинцевский «Гамлет» был юбилейным фильмом, прославлявшим скорее ценности, близкие оттепельной интеллигенции, нежели официальную линию, встает вопрос о связи картины с одним из главных культов оттепельной интеллигенции — с культом Пастернака. Картина Козинцева связана с этим культом следующим образом: во-первых, в ней использован пастернаковский перевод трагедии; во-вторых, положение Козинцева в кинематографе как одного из немногих уцелевших представителей русского авангарда было сродни положению Пастернака в литературе²⁰¹.

Выбор перевода важен для анализа интертекстуальных связей фильма по двум причинам. Во-первых, тот факт, что Козинцев выражал оттепельные ценности посредством экранизации перевода шекспировской трагедии, избавляло его от нападков цензуры. Прибегнув к экранизации Шекспира, а ранее Сервантеса, Козинцев, с одной стороны, работал в рамках давней российской традиции

иносказания о своем времени, с другой, выражал свое кредо художника доступными средствами, подобно тому, как Пастернак или Ахматова прибегали к переводам в эпоху Сталина: когда у авторов не было возможности публиковать оригинальные произведения, они уходили в перевод, который был источником материального существования и способом, в какой-то степени, творческой реализации. Во-вторых, Козинцев выбрал именно пастернаковскую версию «Гамлета» из-за отношения великого поэта к переводу, его философии перевода: для Пастернака переводить «Фауста» или «Гамлета» означало писать о себе самом, своих идеях и ценностях, используя тексты классиков в качестве безопасной модели опасного поведения¹³⁶. Для русского текста «Гамлета» у Козинцева был выбор между архаизированным, но при этом более точным переводом Лозинского и более современным, даже злободневным переводом Пастернака. Козинцев выбрал последний, поскольку в нем Шекспир предстал «нашим современником»²⁰².

Наконец, выбор пастернаковского перевода указывал на то, что параллелизм ситуаций, сложившихся в жизни поэта (скандал вокруг Нобелевской премии) и в переведенной им трагедии, не остался Козинцевым незамеченным. Конфронтация экранного принца-поэта-режиссера с Эльсином отражала конфронтацию переводчика «Гамлета» с современным ему художественным и политическим Эльсином. Козинцевский «Гамлет» — один из очень немногих фильмов, где имя переводчика идет сразу за названием, перед обычным перечнем действующих лиц и исполнителей (илл. 15), связывая тем самым имя поэта с именем протагониста. Соседство двух этих имен имело особое значение для интеллигенции в 1964 году, спустя всего несколько лет после скандала вокруг Нобелевской премии и смерти поэта в 1960-м.

В период оттепели положительный герой остается в центре как литературы, так и кинематографа. Однако, в отличие от сталинского положительного героя, положительный герой оттепели является уже не главным приемом, рычагом текста, а его главным объектом изображения — глубоко чувствующей творческой индивидуальностью. В пятидесятые годы прошлого века чуткость, восприимчивость протагониста и его способность к искренним порывам и слезам исключительно важны (Живаго, тонко чувствующие протагонисты «Оттепели» Эренбурга и «Не хлебом единым» Дудинцева), тогда как в шестидесятые проявление мелодраматической чувствительности воспринимается как лицемерие (наи-

гранная скорбь в «Гамлете»). Как ни парадоксально, но положительный герой становится более закрытым, но при этом более воинственным. Гамлет вынужден выступить против Эльсинора «с



Илл. 15

оружием в руках», тогда как Живаго, человек, скорее, рефлексии, нежели действия, пытается путем творчества сохранить цельность своей натуры.

В качестве переработанного сталинского приема положительный герой занимает ведущее место в литературе 1950-х. В 1960-е, однако, положительный герой как текстовая доминанта становится важнее для кино, нежели для литературы, которая сосредоточивается на других доминантах, таких, как сам способ повествования (молодежная проза), словесная игра (проза Синявского и Даниэля). Однако оба проанализированных нами примера показывают, что переработка текстуальных моделей, составлявших сталинский канон (роман о становлении положительного героя, юбилейный фильм об идеологическом вожде) остаются ключевыми культурными формами, свойственными оттепели. Деятели культуры того времени по-прежнему полагали, что старые приемы — главным образом, положительный герой, — могут адекватно передавать новые ценности.

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРОПОВ ВОЙНЫ И СЕМЬИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО ОТТЕПЕЛИ

При более гибком толковании понятия «семья» можно сказать, что семья является подлинным предметом мелодрамы, превращая семейную мелодраму в жанр, тогда как другие фильмы лишь в большей или меньшей степени мелодраматичны.

Роберт Ланг (Lang, 49)

Кроме положительного героя культура оттепели унаследовала от сталинизма тропы семьи — символический образ советского общества, и войны — символический образ основного способа существования этого общества. Война и семья, как показано в работе Катерины Кларк, занимают центральное место в сталинской культуре. Одним из конкретных воплощений тропа войны является показ того, как социалистическое государство подчиняет стихийные силы природы нуждам и коллективному разуму общества. Именно в этой форме троп войны прежде всего и господствует в произведениях советских деятелей культуры. Капитализм — подразумеваемые «они» сталинской культуры — понимается как часть этих стихийных сил. Таким образом столкновение между «ними» — т.е. капитализмом — и «нами» — т.е. Советским Союзом — становится частью борьбы с природой. В то же время Большая семья воплощает базисную социальную структуру сталинского государства. В центре наиболее значительных советских нарративов как в кино, так и литературе — вертикаль, связывающая положительного героя (сына) и партийного руководителя (отца).

Хотя деятели оттепельной культуры расходились с культурой сталинизма в толковании тропов войны и семьи, они по-прежнему вводили их в свои произведения. Правда, в литературе и киноискусстве оттепели обычно изображался отрыв человека от Большой семьи: возвращение солдата с фронта, утрата отца, похороны Сталина, сопоставление личного внутреннего опыта нового героя с напыщенной театральностью коллективного героя сталинской эпохи. Подчеркивая желание разрыва с этой эпохой, в оттепельной

культуре вновь и вновь появляется упоминание о смерти Сталина. Чаще всего в этой связи исследователи приводят два примера: первая глава романа Галины Николаевой «Битва в пути» (1957), где дано описание похорон вождя, и символизирующий смерть Сталина тающий снег и ледоход в конце фильма Григория Чухрая «Чистое небо»²⁰⁴.

Хотя в первых послесталинских произведениях центральное место, занимаемое тропами семьи и войны, не подвергалось сомнению, нельзя не отметить попыток переосмыслить их значение, уменьшив масштаб семейной единицы, рассматривая опыт войны как опыт одной небольшой семьи и личный опыт ее членов. И что особенно важно, война как внутренний кризис стала неотъемлемой частью жизни советской семьи вообще.

Пожалуй, самым значительным изменением в изображении семьи стал сдвиг в сторону ее уменьшения, переход к изображению в первую очередь семьи нуклеарной. В качестве организующего начала композиции такая семья усложняла возможность разрешения оппозиции «мы»/«они» путем насилия, т.е. в русле ведущего метода сталинской культуры (Гюнтер, 7). Как указывает в своем анализе голливудской мелодрамы Шатц, «в отличие от иных жанров социальные конфликты и противоречия в мелодраме нельзя было разрешить путем уничтожения одной из противостоящих сил» (Schatz 1981, 228). Восстановление и сохранение нуклеарной семьи, заменившей Большую семью, которую превозносили при Сталине, становится первейшей задачей литературы и кино оттепели.

Литература, прежде всего повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» и другие произведения «окопной прозы», начала переосмысление понятия «советская семья на войне», поставив в центр своего внимания новую общность — окопное братство. Ведущая роль литературы в переинтерпретации основных советских тропов не только содействовала некоторым (не очень значительным) переменам в дискурсивных практиках, но и упрочила существующую в культуре иерархию с главенством вербальных и второстепенную ролью визуальных форм повествования.

Однако оттепель 1950-х не ограничивалась только вербальными формами выражения, ставя под вопрос их привилегированное положение среди других культурных форм. Параллельно с переосмыслением Большой советской семьи в литературе в киножанре семейной мелодрамы развивался новый визуальный язык, призванный по-новому прочесть тропы войны и семьи. В этой главе

основное внимание будет уделено исследованию эволюции названных тропов в «окопной прозе» и семейной мелодраме²⁰⁵. В качестве характерных примеров я выбрал повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» и фильм М. Калатозова «Летят журавли».

1. Война и семья в «окопной прозе» и кино

1.1. Войсковое подразделение как семья

В беллетризованном дневнике Некрасова «В окопах Сталинграда» возникает альтернатива Большой семье: семья в повести — это малое войсковое подразделение. Для главного героя «Окопов», Керженцева, потерявшего в войну родных, семьей становится его воинская часть. Этой новой семье присущи многие черты Большой семьи: это все еще милитарная семья, состоящая из одних мужчин — мужское сообщество, цель которого разрешить конфликт между «нами» и «ими», в данном случае — нацистами.

В то же время воинскую часть характеризуют многие черты, отличающие ее от сталинской Большой семьи. Прежде всего, в семье — воинской части, сражающейся на передовой, нарушается вертикальная структура сталинской семьи. Керженцеву, назначенному главой батальона, приходится постоянно напоминать своим бойцам, что он их командир, так как отношения, которые устанавливаются в окопах, — это отношения эгалитарного мужского братства, а не только отношения, основанные на соблюдении субординации и строгой иерархии. В повествовании, да и самим Керженцевым, от имени которого оно ведется, то и дело превозносится равенство членов фронтового братства. Когда в госпитале Керженцев встречает рядового из своего батальона, Седых, то приглашает его к себе, в офицерскую палату. Фронтовое братство с его человеческой теплотой выковывает эмоциональные узы, которые куда важнее различий в воинских званиях и рангах.

Фронтовое братство отказывается от культа сурового воина в пользу одомашненного варианта войскового подразделения — войскового подразделения как семьи. Незаменяемыми членами такого подразделения являются солдаты, на которых возложены традиционные женские функции — солдаты, занятые хозяйственными делами и рассматривающие окопы как место для жилья. Ординарец Керженцева, Валега, исполняет роль своего рода заместителя и жены, и ребенка одновременно. Автор с одобрением гово-

рит о традиционных женских обязанностях, истово выполняемых Валегой: «Куда бы мы ни пришли — через пять минут уже готова палатка, уютная, удобная, обязательно выстланная свежей травой. Котелок всегда сверкает, как новый» (1995, 18).

Еще примечательнее: Валега штопает керженцевские носки «почти как женщина»²⁰⁶ (1995, 18), а окопное хозяйство своего командира ведет как заботливая супруга, не доверяя ему даже паковать собственные вещи, когда часть перебрасывают на новые позиции: «Он даже не подпустил меня к мешку. — Я лучше вас знаю, что вам нужно, товарищ лейтенант. Прошлый раз сами укладывались, так и зубной порошок, и помазок, и станочек для бритья — все забыли» (1995, 18).

Валега по-супружески ревнует Керженцева к другому ординарцу — Седых, который, как ему кажется, Керженцеву больше по душе. «Валега ревнует меня к нему. Это видно по всему», — замечает Керженцев, наблюдая, как оба ординарца тягаются, кто лучше приготовит ему постель (1995, 73).

Размышляя о взаимоотношениях с Валегой, Керженцев употребляет выражение «наша совместная жизнь», — выражение, которое обычно используется, когда говорят о супружеской паре, о муже и жене. В конце повествования читатель узнает, что настоящая фамилия ординарца Валегов, но на фронте все зовут его «Валега», прозвищем с женским окончанием «а».

Качества, присущие женщине, смешаны у Валеги с детскими чертами. И эта смесь особенно наглядна в полных любви словах, какими Керженцев говорит о своем ординарце: «Маленький, круглоголовый мой Валега <...> сколько ночей провели, завернувшись в одну плащ-палатку <...>. Привык я к тебе, лопухому, чертовски привык... Нет, не привык. Это не привычка, это что-то другое, гораздо большее» (1995, 47–48).

«Маленький, круглоголовый» — ласковые эпитеты, какими обычно наделяют детей (Валега, как мы узнаем позже, имеет к тому же и детский почерк), а словосочетание «проводили ночи» (имеется в виду «вместе») больше подходит для того случая, когда говорят о жене или подруге.

Кроме того, в повести Некрасова от семьи — войскового подразделения отлучена техника — машина, которая в сталинских романах и фильмах выступала неотъемлемой частью семьи: танкер «Дербент» в одноименном романе (1938, Юрий Крымов) и его экранизации (1940, режиссер Александр Файнциммер), пулемет

в романе «Чапаев» (1923, Дмитрий Фурманов) и его экранизации (1934, режиссеры братья Васильевы), трактор-танк в музыкальной комедии «Трактористы» (1934, режиссер Иван Пырьев), самолет в фильмах «Летчики» (1935, режиссер Юлий Райзман) и «Чкалов» (1941, режиссер Михаил Калатозов). У Некрасова с техникой ассоциируются нацисты. Их самолеты и танки господствуют над всем обозримым пространством, неся разрушение и смерть.

Когда, атакуя немцев, русские применяют танки, ничего, кроме сумятицы и хаоса, из этого не получается. С тем же презрением, с каким Лев Толстой в романе «Война и мир» упоминает о военных стратегах-немцах из главного штаба русской армии, в главе «Чертова семерка»²⁰⁷ рассказывается о том, как тщательные планы и надежды, возложенные на технику, привели к полному провалу наступления. Сначала советский танк подрывается на mine, а затем — в полном соответствии с логикой некрасовской книги — превращается в укрепление нацистов (1995, 239). Танк — этот трактор военного времени и излюбленная техника сталинских живописи, кино и литературы — превращается в ад даже для нацистов. Немцы называют подбитый советский танк Toteninsel — «остров смерти» — и посылают туда своих солдат только в наказание (1995, 248). В повествовании проблема с танком решается, когда русские находят способ взорвать собственный «проклятый танк» (1995, 241). У Некрасова, в отличие от сталинских литературных произведений, машина (будь она советская или нацистская) постоянно угрожает жизни героев и целостности фронтовой семьи.

Этой семье, на самом деле, угрожает не только и даже не столько машина в буквальном смысле слова, сколько бездушная машина-человек — начальник штаба Абросимов. Прямолинейность холодного бесчувственного механизма — качество, которое в «Окопах» ассоциируется с нацистами, — просматриваются во внешности Абросимова: «Серые холодные глаза, прямой костистый нос, волосы зачесаны под пилотку <...>. Немного слишком холодные глаза» (1995, 99, подчеркнуто мной). А в итоге Абросимов настаивает на лобовой атаке, из-за которой гибнет даже больше членов воинской семьи, чем от нацистской техники.

Сделав Абросимова главным отрицательным героем, Некрасов вносит существенное изменение в оппозицию «мы» — «они», вводя ее в самую воинскую семью, в частицу советского «мы», а чтобы очистить семью от чуждого ей, бездушного, как машина, члена,

прибегает к распространенному в сталинской литературе приему — показательному суду. Военная семья выносит Абросимову обвинительный приговор, разжалует его в рядовые и отправляет в штрафной батальон²⁰⁸. Некрасов отделяет машину (будь то сама машина или та, что скрыта под человеческой внешностью) от эгалитарной воинской семьи, от «нас».

2.2. Пространство и время: от сталинского монументализма к идиллическому хронотопу

В повести «В окопах Сталинграда» изменяется не только структура сталинской Большой-семьи, но и то пространство, в котором она функционирует. Место действия повести — пространство, в котором существует керженцевская фронтовая семья, — подчеркнуто лишено монументальности. Это не кремлевские кабинеты или бункеры Главного штаба, а окопы, не огромная карта целого фронта, а фронтовая «двухверстка». Монументальное оказывается ненужным («пересекаем противотанковый ров <...>. Все это останется позади — громадное, ненужное, никем не использованное») и, как правило, ассоциируется с несостоятельностью всего сверхсовременного и техники как таковой. Один из персонажей иронизирует над монументальностью военных укреплений Запада:

«Все эти линии Мажино и Зигфрида со всеми дотами, бетонированными казематами и подземными туннелями — все это чепуха, ничего кроме вреда они не приносят <...>. Да плевать я на нее (линию Мажино — А. П.) хотел со всеми лифтами и электрическими поездами...» (1995, 261). Подразумеваемая мишень этой филиппики — монументализм сталинской культуры, которая укрепляла свои рубежи, а многие свои шедевры прятала под землей, как например, Московское метро.

В некрасовской повести место действия — фронт — не просто антимоументально, это место домашнего обитания. Высокое сталинское искусство любило запечатлевать общественные места — поля сражений, главные штабы, Ставку Верховного главнокомандующего — за счет частного, бытового. В период схватки между «мы» и «они» место, называемое домом, становится, согласно сталинской пропаганде, убежищем для трусов и предателей. У Некрасова фронт — пространство, где действуют его герои — одновременно и общественное место, и домашнее: он одомашнивает

фронт. «Окопы» и начинаются с домашней утренней рутины, перенесённой в полевые условия. Керженцев с Игорем, его боевым другом, постирав трусы и майки, лежат голые на берегу речушки. По Некрасову, солдаты на передовой заняты в первую очередь повседневными бытовыми делами — умываются, бреются, стирают нижнее бельё, — и только во вторую — ходят в атаку, сражаются с врагами и убивают их тысячами. Повесть Некрасова уникальна и в другом отношении: в ней нет обычной для сталинской культуры лицемерной стерильности и благопристойности. Некрасов сочетает изображение быта с описанием физиологических отклонений и болезней, не боясь вынести на передний план физические аспекты человеческой природы.

«Желтухой почти все болеют <...>. Противная болезнь: нападают инертность, сонливость, пропадает аппетит. То тут, то там на снегу видны красно-бурые следы мочи...»²⁰⁹.

Одомашнивание окопов взаимосвязано с отсутствием агрессивности у некрасовских персонажей. В отличие от «сталинских воинов», они в основном заняты обороной, очень редко принимая атаки против немцев. И это позволяет Некрасову показать окопы как осажденный домашний очаг с его бытовым укладом.

«Начинаем обживать в своей щели. Проводим электричество, готовим еду на плитке... У Валеги и Седых, в их углу, даже портрет Сталина и две открытки: Одесский оперный театр и репродукция репинских “Запорожцев”» (1968, 79).

Окоп или щель заменяют дом.

Некрасов не только придает домашний облик месту пребывания воинской семьи, но и пересматривает привычную модель ее передвижения по этому пространству. Наступательное, прямолинейное движение вперед, которое в контексте этого времени ассоциируется со сталинизмом, в его повествовании присуще нацистам (бомбовые удары авиации, постоянные атаки с участием танков и пехоты), а также Абросимову, персонажу, чьи убийственные приказы приводят к гибели его собственных солдат. Прямая линия становится метафорой убийства.

Чтобы добраться до Сталинграда, города, где советские войска в конечном итоге одержат над гитлеровцами победу, войскам этим приходится отступать. Это движение вспять постепенно становится главным ходом в решении пространства и времени в постсталинистских фильмах и литературе. Всеволод Пудовкин назвал свой последний фильм — о ветеране войны, восстанавливающим

свою семью, — «Возвращение Василия Бортникова». Первая часть романа Константина Симонова «Живые и мертвые» (1959)²¹⁰ — об отступлении Советской армии в 1941 году. Фильм Григория Чухрая «Баллада о солдате» начинается со сцены, в которой русский солдат, почти мальчик, убегает в ужасе от надвигающихся на него нацистских танков, а структурной доминантой истории героя фильма является его поездка с фронта домой.

Пожалуй, единственный элемент сталинского пространства, который не подвергается пересмотру, это передовая. Она продолжает служить рубежом между «нами» и «ими». В сущности, некрасовский текст можно рассматривать как рассказ об утрате и восстановлении четкой границы между «нами» и «ими». В начале повествования Керженцев вообще теряет ориентацию в пространстве: «А где фронт? Спереди, сзади, справа, слева? Существует ли он?» (1995, 20). По ходу повествования он и его товарищи попадают в окопы Сталинграда, дальше которых нацисты так никогда и не смогли пройти.

В конце повести советские солдаты читают нацистскую листовку, в которой поражение немцев под Сталинградом объясняется якобы воздвигнутой по приказу Сталина бетонной стеной. Метафора непробиваемой стены — неотъемлемая часть пространства сталинской культуры. Один из персонажей «Окопов», однако, преобразует этот нацистский/сталинистский образ в духе Оттепели.

«Вы <Керженцев — А. П.> создатель той самой бетонной стены, которой немцы оправдывают свою неудачу в Сталинграде <...> Много ли в ней бетона? <...> Вон тот Ванька и Петька <...> вот этот бетон, который сдержал немцев» (1995, 261).

В период оттепели метафора стены-рубежа раздваивается. С одной стороны, пространственное изображение рубежа, характерное для сталинистского дискурса, связывается прежде всего с нацистской пропагандой. С другой, центральная роль человеческого фактора, который является одной из составляющих этого рубежа, превращает «стену» в метафору, означающую непоколебимость человеческого духа.

К тому же в некрасовских «Окопах» нарушается поляризованная симметрия, соблюдаемая в сталинистских изображениях войны. При рассказе от первого лица такая ограниченная точка зрения не дает возможности «видеть» одновременно и «наших», и «врагов», как это происходит в сталинских текстах, где повествование ведется голосом всезнающего повествователя.. У Некрасова обзор ограничен

пространством, занимаемым «нашими», а потому даже отрицательный герой (капитан Абросимов) обнаруживается среди «наших».

Расхождение некрасовских «Окопов» со сталинским монументализмом нагляднейшим образом проявилось в переименовании, которому подверглась повесть. Всеволоду Вишневскому, главному редактору журнала «Знамя», понравилось полудокументальное, на солдатском уровне, изображение от первого лица тягот и бед войны; он принял рукопись к публикации (1946). Искушенный редактор, он, однако, понимал, что отсутствие эпического размаха делает повесть Некрасова, который следовал Толстому, изображая не «великую битву», а тяжкий повседневный воинский труд, уязвимой и вызовет резкую критику. И Вишневский подстраховался, укрывшись за универсальным названием «Сталинград», с которым повесть была как бы больше в ладу с эпическим масштабом сталинской культуры.

Однако даже столь громкое имя — «Сталинград» — не спасло некрасовский труд от нападков и обвинений. Критике подверглось несоответствие эпического заголовка мелкомасштабности описываемых событий. Всесильный глава Союза писателей, Александр Фадеев, не преминул выразить недовольство и указать на узость авторского видения, на идеологическую близорукость.

«Оно-то, конечно, правдивый рассказ и самим участником написанный, но нет в нем широты охвата..., взгляд из окопа... Дальше своего бруствера автор ничего не видит» (1981, 440).

Частично в ответ на критику в отдельном издании книги (1948) на обложке стояло «В окопах Сталинграда»²¹¹. Изменению подвергся и подзаголовок: если в «Знамени» жанр публикации определялся как «роман», в книжном варианте значилось — «повесть». И ни разу нигде так и не появилась дефиниция «беллетристический дневник»: подобный субъективный жанр был несовместим с единственным дозволенным методом советского искусства — социалистическим реализмом. Неоднократно переизданная в пятидесятые годы под названием «В окопах Сталинграда», повесть дала наименование целому направлению в советской литературе — «окопной прозе», отличительными чертами которого были: антимонументальное, прозаическое изображение тягот войны, преимущественное повествование от первого лица, сосредоточенность на солдатском восприятии войны и на личных отношениях среди членов малого войскового подразделения.

И наконец, «Окопы» ставили под вопрос господство хронотопы, присущего сталинистской культуре, в особенности стремле-

ние показать прогрессивное движение вперед в дивный новый мир. В Некрасовском дневнике временные циклы (чередования дня и ночи, времен года) столь же важны, как тоталитарная линейность. Благодаря этой временной цикличности, ключевым для реального фона повести становится идиллический хронотоп. «Идиллический хронотоп», — согласно М. Бахтину, — это «единство места, определяемое в цикличной ритмичности времени» (1981, 225)²¹², ограничение жизни «основными немногочисленными реальностями», такими как «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье» (1981, 225), а также «сочетанием человеческой жизни с жизнью природы» (1981, 226). В повести Некрасова повседневная жизнь организована в соответствии с циклами времени, главными моментами которых являются совместная еда, выпивки, курение, откровенные разговоры в узком кругу друзей-однополчан. В последней сцене первоначального варианта некрасовской повести фронтовые друзья пьют, празднуя победное завершение битвы за Сталинград. Вариант 1981 года, когда была добавлена третья, неопубликованная часть, заканчивается новогодним застольем. Циклы общих трапез параллельны годовым циклам, существующим в природе. Идиллическое время эгалитарного гомосоциального сообщества противостоит, сокрушая его в конечном итоге, телеологии нацистского вторжения, в логике которого легко узнается человеконенавистническая телеология сталинской культуры.

1.3. «Окопная проза». Отзывы критики.

Некрасовское повествование о Сталинградской битве появилось как раз в то время, когда культурная политика в отношении свидетельств непосредственных участников военных действий начала меняться. По мнению Евгения Добренко, поощрение подобных свидетельств было направлено прежде всего на то, чтобы представить задачу поддержания государственной власти и проведения военных действий как личное дело каждого гражданина: «Война резко изменила оптику масс; власть, вся её проблематика неожиданно стали личным, в прямом смысле кровным делом каждого, вопросом жизни и смерти» (Добренко 1993, 219).

Нацистское вторжение угрожало как всей Большой советской семье, так и каждому ее члену. Пропагандистская машина воен-

ного времени эксплуатировала связи между массовым сознанием и намерениями властей, поощряло изображение ужасов и тягот войны в публикациях, в которых подчеркивались подлинность и непосредственность пережитого: в рассказах очевидцев, журналистских корреспонденциях, в кинохронике и публичной демонстрации военнопленных и свидетельств преступлений нацистов.

Отсутствие акцента на непосредственном участии автора в описываемых событиях становилось поводом для упреков в бесконфликтности, ложной романтизации или лакировке действительности: «Борьба с бесконфликтностью и лакировкой действительности санкционировалась властями, которые старались привести массы в состояние аффекта» (Добренко 1993, 242). Характерны уже сами заглавия статей 1943–1944 гг., приводимые Добренко, — «Об украшателстве и украшателях», «Красивая неправда о войне» — критикующие писателей, позволивших в своих работах смягчить ужасы войны, которые должны были вызывать в массах жажду мести и стимулировать жестокость.

В партийных постановлениях того времени высказывалось требование к писателям публиковать как можно больше материалов, содержащих яркие описания насилия: «Злодеяния немецко-фашистского зверья <...> насилие над женщинами и детьми <...> просто написанные и запоминающиеся свидетельства об оккупантах» («О работе районных газет», цит. по: Добренко 1993, 262). Даже сцены изнасилования, строго запрещенные в мирное время, стали частью официальной литературы. Добренко приводит примеры из произведений А. Корнейчука, А. Толстого, В. Василевской (268–273). Целью подобных описаний, полагает исследователь, было вызвать ярость со стороны читателя, реакцию, которую можно было бы направить против внешнего врага.

С окончанием войны иссякла и нужда в рассказах очевидцев, возбуждающих ненависть к нацистским захватчикам. В центре внимания теперь было восхваление Сталина как организатора победы. Критики принялись поругивать рассказы очевидцев за излишний натурализм, неверное понимание объективности и отсутствие широкой перспективы. Повесть Некрасова, появившаяся на излете фактографического направления культурной политики, была встречена неоднозначно. Несмотря на присуждение «Окопам» Сталинской премии, повесть подверглась критике (особенно жесткой со стороны Б. Соловьева) прежде всего за сосредоточенность на жизни низового войскового подразделения и отсутствие

«широкомасштабности»: «В. Некрасов не только преднамеренно ограничивает поле своего зрения, но и возводит это в некий принцип, которому он не изменяет ни при каких условиях. Вот почему война показана в романе с точки зрения того участника ближнего боя, который словно бы ничего не подозревает о ходе войны в целом, да и не думает о нем. Вот почему в романе, в котором каждая мелочь дана крупным планом, в то же время нет того «дальнего» или, как говорят кинематографисты, «общего» плана, тех обобщений, которые дали бы представление об историческом значении Сталинградской битвы» (Соловьев 241–242).

Три момента спасли Некрасова от более серьезных нападков: Сталинская премия, сравнительно низкое положение в культурной иерархии и статус «молодого автора». Так, в своей разносной статье Соловьев куда чаще называет его «молодым автором», а не по имени, дружески и свойски похлопывая его по плечу: Некрасов вполне может играть роль «стихийного сына» партии, обретая подлинную сознательность в ходе исправления своих ошибок под руководством критики и отечески заботливой партии.

В конце 1940-х новой целью советской культурной политики стало придание войне монументальности, представление победы в качестве личного триумфа сталинского гения. Культ войны интегрировался в культ Сталина и сталинского государства. Военная иерархичность, телеологический взгляд на историю, подчинение воли индивидуума воле Большой советской семьи и утопической общей цели почитались главными ценностями даже при том, что война была официально закончена²¹³.

Во время хрущевской оттепели повесть «В окопах Сталинграда» была открыта заново. «Окопная проза», для которой повесть Некрасова послужила своего рода образцом, отдавала предпочтение картинам отнюдь не монументального масштаба. Наиболее значительными авторами этого направления были Григорий Бакланов («Южнее главного удара» — 1958, «Пядь земли» — 1959, «Мертвые сраму не имут» — 1961) и Юрий Бондарев («Последние залпы» — 1959). Некоторые критики (Лазарев, Козлов) относили к «окопной прозе» также и первую часть трилогии К. Симонова «Живые и мертвые».

В 1959 г. «окопная проза» стала предметом дискуссии, посвященной многообразию художественных форм в рамках социалистического реализма. Выбор произведений для обсуждения отражал ключевые темы и тропы советской культуры. Основным

ее тропом оставался военный конфликт между «нами» и «ими»; троп семьи использовался для организации и сплочения советского общества. Основным историческим событием для реализации этих двух тропов служила Великая Отечественная война. Культ Великой Отечественной войны как мифического события, оформившего и легитимировавшего советское общество, сменил в тепель культ Сталина.*

Сами тропы сомнению в ходе дискуссии ни разу не подвергались. Обсуждалась возможность варьировать масштаб изображения войны и ее участников, или, как выразился Бенедикт Сарнов в статье «Глобус и “карта-двухверстка”», существование двух масштабов, равноценных в рамках метода социалистического реализма. (Уже в заглавии своей статьи Сарнов, сам того не подозревая, отдавал предпочтение пространственности перед темпоральностью, что вообще характерно для тоталитарной культуры). Такие критики, как Лазарев, Сарнов, Трифонова, положительно отзывались об «окопной прозе», хваля ее за введение малого масштаба и личного опыта в литературу о войне. Козлов и Гринберг, напротив, выражали опасение, как бы «окопная проза» не нанесла ущерб таким важнейшим рычагам советской литературы, как положительный герой и партийный наставник.

Критики навешивали на прозу Некрасова, Быкова, Бакланова и Бондарева стандартные ярлыки: «натурализм» и «ремаркизм»²¹⁴. «Натурализм» означал сосредоточенность на насилии, чинимом войной — без проведения различия между социально прогрессивными насильственными действиями с советской стороны и бесцельным реакционным насилием фашистов и капиталистов (Соловьев). «Ремаркизм» был синонимом натурализма и отсылал к знаменитому роману Ремарка о Первой мировой войне «На западном фронте без перемен». Критики особенно подчеркивали, что, подобно Ремарку, Хэмингуэю, Барбюсу, «окопная проза» трактует войну как бессмысленную кровавую бойню, лишённую всякой цели. А советские люди на войне всегда имели четкую цель: разрешение противоречия между коммунистическим «мы» и капиталистическим «они» (Друзин, Дьяков).

Дискуссия закончилась в ноябре 1959 г., когда «Литературная газета» выступила с итоговой редакционной статьей — с партийным

* Подробнее о мифологизации Великой Отечественной войны см. также Nina Tumarkin, *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, NY: Basic Books, 1994 и Denise Youngblood, *Russian War Film: On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence: University Press of Kansas, 2007. 143.)

резюме индивидуальных критических высказываний. Статья начиналась с очередной констатации актуальности модели иерархической семейной структуры для взаимоотношений между партией и писателями: «Защитив нашу литературу, ее идейные и эстетические позиции от атак ревизионистов, *по-отечески* поправив тех писателей, которые проявили в свое время идейную незрелость, коммунистическая партия освободила тем самым поле для творческих поисков, направленных на то, чтобы еще теснее связать литературу с жизнью народа, еще выше поднять ее патриотическую энергию и активность» («Идейная позиция писателя»; курсив мой. — А. П.).

Первыми в списке подразумеваемых ревизионистов, нуждавшихся в «отеческой заботе» со стороны партии, числились В. Дунинцев, автор антисталинского романа «Не хлебом единым» (1956), и Б. Пастернак, который только что презрел советское культурное табу, опубликовав свой роман «Доктор Живаго» (1957) на Западе.

Далее в статье утверждалось, что войну можно изображать в различной манере, включая и ту, что характерна для «окопной прозы». Единственное условие: призывание должно оставаться «идейным». «Идейность» — обязательное наличие которой газета подчеркивала, напечатав это слово жирным шрифтом, — означала следование текущему курсу политики партии: «Определяющим здесь является идейная позиция писателя, его отношение к изображаемому, служение писателя великим коммунистическим идеалам» («Идейная позиция писателя»).

В статье отмечаются ошибки, допущенные участниками дискуссии: самые серьезные ошибки совершили те, кто хвалил «окопников» за отказ от монументальности, увидев в этом новое направление советской литературы. В заключение давались указания, как следует правильно проводить «идейность»: главный герой должен стать положительным героем; «фронтное братство» должно обрести — либо под руководством партии, либо благодаря расширению масштаба повествования, — четкую цель; повествователь от первого лица, беспристрастного, а зачастую и беспомощного, необходимо заменить авторитетным голосом идейно подкованного автора, ясно выражающего свои суждения. Дискуссия об «окопной прозе» продемонстрировала возникшее в период оттепели понимание, что в тоталитарной культуре допустимо некоторое разнообразие. Строго следя за тем, чтобы писатели не ставили под сомнение фундаментальные тропы этой культуры, партия позволяла давать этим тропам более широкие толкования.

1.4. «Окопная проза». Визуальные отклики

«Окопная проза» не только всколыхнула критиков, породив в их среде острые споры, но и привлекла внимание кинематографистов. Первым кинорежиссером, снявшим фильм, в центре которого оказались личные переживания солдата на войне — «маломасштабной» войне, — был Александр Иванов. Его фильм «Звезда» (1948), экранизация одноименной повести Эммануила Казакевича (1947), подвергся резкой критике и угодил «на полку» (в прокат выпущен в 1953-м). В период оттепели Иванов вновь вернулся к изображению войны с точки зрения рядового солдата, сняв кинокартину «Солдаты» по повести Некрасова «В окопах Сталинграда». Некрасов сам написал сценарий для фильма и снялся в эпизодической роли пленного немца. В «Солдатах» свою первую роль в кино — роль лейтенанта Фарбера — исполнил Иннокентий Смоктуновский, вскоре ставший одним из самых прославленных киноактеров периода оттепели²¹⁵.

Следуя литературному источнику, авторы «Солдат» стараются средствами кино рассказать правдивую историю о войне. Так, в фильме использован голос за кадром — рассказчик, который является экранным двойником повествователя от первого лица в повести. Причем это не монументальный всезнающий закадровый голос, типичный для сталинской эры: главный герой вспоминает пережитое на войне, а на экране зрители видят его в действии. Таким образом функция закадрового голоса, унаследованного от сталинских фильмов, в «Солдатах» переосмысливается²¹⁶.

Вместе с тем в фильме совершенно изменен временной план повествования. События в «Солдатах» происходят не «сегодня», настоящему времени предпочитается ностальгическое воспоминание о минувшем: главный герой уже в послевоенные годы тоскует по простоте и прямоте отношений фронтового братства. Самым важным визуальным приемом, передающим и воплощающим темпоральность разлуки, разделения становится демонстрация военной фотографии Керженцева с его боевыми друзьями. Снимок этот появляется в конце картины, превращая весь фильм в свое ожившее продолжение. Фотография устанавливает общий ностальгический тон — грусть по утраченному раю эгалитарной фронтовой семьи²¹⁷.

В добавление к изменению темпоральности повествования в фильме «Солдаты» через экспрессивные мизансцены усложнен

сам образ фронтовой семьи. Общим фоном, на котором она показана, служат ночные развалины Сталинграда. После прибытия туда герои фильма практически отлучены от дневного света и только под самый конец выходят из тьмы. Мрачная клаустрофобическая обстановка — место, где вершится война, и, что особенно значимо, город Сталина. В первой половине фильма его герои все чаще и чаще спускаются во все более замкнутые пространства — окопы, землянки, воронки — однако во второй его половине они выбираются из сдерживающих их пространственных ловушек окруженного Сталинграда. Они покидают свои убежища и собираются среди развалин, чтобы предать суду командира сталинского типа, капитана Абросимова, виновного в гибели половины подразделения и ответственного за то, что остальные вынуждены прятаться в воронках. Позднее Керженцев покидает Сталинград (тяжело раненого, его отправляют в госпиталь), но в конце концов, в символически солнечный день, возвращается в уже освобожденный город. Сталинград в фильме в конечном итоге освобожден и обновлен — совсем как сталинистская культура, которую культура оттепели стремилась обновить, смягчив тоталитарную брутальность.

Экспрессивная мизансцена не только придает двусмысленность обстановке, в которой живет и действует фронтовая семья, но и становится главным приемом для выявления нравственной полярности героев. Подобным же образом используется экспрессивная мизансцена в семейной мелодраме оттепели²¹⁸. Ярчайший пример использования в «Солдатах» экспрессивной мизансцены с целью визуально продемонстрировать нравственную полярность героев — сцена стычки между Фарбером и Абросимовым. Слова, которыми они обмениваются, тут менее важны, чем визуальное противопоставление чистенькой, с иголки шинели Абросимова (символ сталинистской России) и гулаговской телогрейки Фарбера (символ бывшего зэка, только что выпущенного из лагеря). Абросимов — тупой, бесчувственный антиинтеллектуал, ни во что не ставящий отдельную человеческую жизнь; Фарбер — спаситель, искупитель России, чуткий, тонкий, человеческий интеллигент.

Экспрессивная мизансцена усложняет идиллический образ военной семьи, связывая ее через фон, на котором она действует, не только с борьбой против иноземных захватчиков, но и с годами сталинизма. Фильм, при всей его ностальгии по утраченному мужскому братству, через экспрессивную мизансцену дает двойственную картину этого потерянного рая. Чувство семьи и домашней

атмосферы, согревающее военное братство, переплетается с картиной погруженного во тьму Сталинграда. В противоположность финалу повести, где военная семья празднует победу над нацистами, фильм заканчивается словами Керженцева, мечтающего увидеть своих друзей в благополучном кругу их новых, не-военных семей.

Фильм «Солдаты» отодвигает в прошлое и войну, и военное сообщество. Мизансцены фильма косвенно связывают проблемы, поставленные войной, с опытом годов сталинизма. Однако как в «окопной прозе», так и в ее экранизациях война сохраняет свое центральное место как образ жизни этого сообщества. Более того, светлое чувство общности остается неизменной частью пережитого на войне.

2. ИСТОРИЯ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ В СЕМЕЙНОЙ МЕЛОДРАМЕ

Как это — после безупречного нравочения симоновского «Жди меня» и столь же безупречной версии столперовского фильма <...> вдруг смириться с предательством, с отступничеством, исполниться сочувствия, простить: Вероника раздает цветы вернувшимся с войны солдатам. Согласиться с этим было невозможно.

Шилова 1993, 55

2.1. Великая Отечественная война как семейная мелодрама

В период оттепели тропы войны и семьи подверглись коренному переосмыслению в семейной мелодраме, где семья стала местом внутреннего конфликта, вызванного войной. Так, в мелодрамах «Дом, в котором я живу» (1956), «Летят журавли» (1957) и «Коммунист» (1957) война перестала быть *modus vivendi* культуры, разрешавшим все идеологические кризисы и противоречия. Напротив, она предстает социальной силой, которая сперва делает главного героя уязвимым, а затем и жертвой. В названных выше фильмах семья как модель социальной организации перестает быть всемогущим институтом, стоящим на защите протагониста. У него либо нет семьи, либо именно она и является тем местом, где разворачивается конфликт и даже преследования главного героя. В конечном итоге основной функцией тыловой мелодрамы

оттепели становится пробуждение сильного чувства (pathos), порождаемого переживанием утраты основных начал существующей культуры. Большая семья перестает быть колыбелью социальной и идеологической безопасности, а война — главным способом расширения жизненного пространства семьи.

Среди советских критиков бытовало утверждение, что мелодрама — жанр, не характерный для советского кинематографа: «В советском кино мелодрама не получила широкого распространения» (Шилова 1986, 269). Слабый, легко уязвимый протагонист мелодрамы был, что и говорить, несовместим с моделями соцреализма, в особенности с его ключевым тропом — положительным героем. Мелодраму относили либо к дореволюционному российскому кинематографу, либо к традициям несоветского кино. В одной из двух опубликованных в советские годы монографий о киномелодраме (Маркулан 1978) рассматриваются главным образом голливудские фильмы²¹⁹.

Тем не менее, сколько бы критики ни заявляли, что советским режиссерам чужд жанр мелодрамы, в военные годы тыловая мелодрама приобрела исключительную популярность. Возможно, это объясняется тем обстоятельством, что основной зрительской аудиторией тогда стали женщины, и что уже в начале Великой Отечественной войны в иконографии советской культуры произошли неизбежные сдвиги. До нацистского вторжения главным событием, используемым для воплощения тропов войны и семьи, была Гражданская война — эпическая битва, положившая начало Большой семье. До оттепели политический миф Великой Отечественной войны был частью культа Сталина. В оттепель Великая Отечественная война стала важнейшим источником материала для воплощения тропа войны в контексте десталинизации. Для переживших ее эта война стала личной драмой: разлука с близкими, жесточайшее насилие и страдания и, самое главное, нравственная поляризация людей, объектов и событий по категориям «мы» и «они».

2.2. Мелодрама военного времени. Модель для сборки тропов «сражающейся семьи» и «верной женщины»

Мелодрама военного времени предпочитала напрямую взывать к чувствам зрителя, представляя ему бедствия войны как одновременно и личный опыт, и опыт всей страны. Главной целью

такого повествования является максимальный эмоциональный отклик зрителя, чаще зрительницы. Мери-Энн Доан рассматривает мелодраму как киножанр женской культуры (Doane 303–304). В советской мелодраме военных лет война предстала как угроза для стабильности семьи, как Большой, так и нуклеарной. На протяжении всей войны (1941–1945) семейная мелодрама использовалась сталинской культурой, чтобы через образы войны внедрить в сознание каждого мысль: война есть окончательное разрешение идеологического конфликта между «нашей» семьей, с одной стороны, и «их» анти-семьей, с другой. В сталинской мелодраме сохранение малой семьи означало спасение Большой советской семьи.

В период войны появляются два типа мелодрамы с женщиной-протагонистом. С одной стороны, снимаются фильмы, главная героиня которых женщина-воительница, мстящая за гибель своей семьи («Она защищает родину» [Фридрих Эрмлер 1943], «Радуга» [Марк Донской 1943]). С другой, появляется жанр тыловой мелодрамы четко определяющей роли, отводимые в годы войны мужчине и женщине в семье. Особенно это касалось женщины, жены или подруги, преданно ждущей своего друга или мужа — обычно офицера, часто летчика, — о военных подвигах которого и возвращении домой рассказывает фильм. Известие о смерти героя как правило оказывается ложным: несмотря на все слухи и даже свидетельства очевидцев в конце фильма с неизбежностью выясняется, что герой жив. Если от него нет вестей, то просто потому, что, сражаясь с врагом, он лишен возможности писать. В итоге он возвращается домой; тем, что уцелел, он обязан жене, которая была ему верна и верила: он вернется. Возвращение мужа, которое часто заполняет финальные кадры, символизирует и знаменует собой победу советских людей на фронте.

Семейная мелодрама военных лет не занимала высокого места в сталинистской иерархии киножанров, где высшие позиции занимали фильмы о воинах-мужчинах. Излюбленными героями были русские генералы и грузинские князья, ведущие за собой народ в эпических битвах. Сами названия мелодрам военной поры — «Жди меня» (Столпер, 1943), «Жена гвардейца» (Бархударов, 1943), «В шесть часов вечера после войны» (Пырьев, 1944) — говорят о меньшем масштабе изображаемых событий и указывают на место мелодрамы в нижнем ярусе сталинской пирамиды жанров.

Одна из известнейших мелодраматических лент военного вре-

мени — фильм «Жди меня»²²⁰. Его героиня Лиза (Валентина Серова) трудится в тылу, а ее муж, летчик Ермолов (Борис Блинов), сражается с нацистами. Предсказуемость хода событий запрограммирована уже во всеведении героини: даже когда ближайшие друзья Ермолова потеряли веру в его спасение, Лиза убеждена, что он цел и невредим.

Труженица тыла и хранительница семейного очага, Лиза занимает центральное место в разворачивающихся событиях. Параллелизм между ролью Лизы в тылу и ролью Ермолова, защищающего отечество на фронте, подчеркнут чередованием сцен, в которых Лиза защищает свою веру в то, что ее муж несмотря ни на что жив, и сцен, где Ермолов, оказываясь в тылу врага, продолжает сражаться в партизанском отряде и, несмотря ни на что, выживает. Фильм достаточно прямолинейно говорит своим зрителям, что существует прямая связь между верой женщин, оставшихся в тылу, в жизнь их любимых и выживанием последних на фронте. Троп войны разыгран в фильме дважды: в противостоянии твердой в своей вере Лизы и тех, кто веру утратил, и в борьбе Ермолова с нацистскими оккупантами.

Как отмечает Барбара Уолш, в голливудских «женских фильмах», демонстрировавшихся в годы войны, главные роли обычно исполняли прославленные кинозвезды, которые придавали особую авторитетность сюжету ожидания любимого, который сражается на фронте. То же можно сказать и о сталинской мелодраме военных лет. Статус звезды советского экрана, приобретенный Серовой благодаря успешному участию в музыкальных комедиях 1930-х годов²²¹, прибавлял веса ее героине, выполнившей наказ мужа и государства, содержащийся в названии фильма, и тем спасшей своего мужа, а тем самым и свою страну.

Неслучайно, что одной из отличительных черт Лизы, живущей в эпоху пышных идеологических деклараций, является сила слова. В многочисленных диалогах, которые Б. Уолш считает ключевым элементом «женских фильмов» (Walsh 27), Лиза без конца возвращается к своей главной проблеме (пропавшему без вести мужу) и в спорах неизменно берет верх над всяким «неверящим», будь то неверная жена одного из ермоловских друзей, или сами его друзья.

Семья, на страже которой стоит Лиза, не ограничивается пределами малой (нуклеарной) семьи, она включает в себя и тех летчиков, что служат вместе с Ермоловым. Недаром один из первых

кадров фильма представляет нам эту семью — войсковое подразделение (илл. 16). Друзья Ермолова постоянно навещают Лизу, поддерживая в себе веру в его возвращение, а Лиза едет на авиабазу, чтобы по военным картам определить места возможной посадки Ермолова. Так стирается грань между семьей в собственном смысле этого слова и войсковым подразделением, а героиня оказывается в центре такой семейной структуры, где исчезают различия между нуклеарной и общенациональной семьей. Советский Союз — одна большая семья, сражающаяся с внешним врагом.

Столпер одомашнивает общенациональную Большую семью, чему служат две характерные особенности фильма: преобладание павильонных съемок и явное пристрастие к предметам-символам. Главный предмет-символ в фильме — ключ от Лизиной квартиры, который метонимически является также ключом от ее незримого «пояса целомудрия». Почти сразу же после того, как самолет Ермолова сбит нацистами, зрителю предъявляют ключ, который Лиза при расставании дала Ермолову, подтверждая тем самым, что символ верности не утерян. А заключительный эпизод открывается кадром, где чья-то рука вставляет ключ в замочную скважину двери от Лизиной квартиры (илл. 17). К счастью, это рука Ермолова: он вернулся домой. Ключ не потерян, и ничья чужая рука его не коснулась.



Илл. 16

Теснота пространства, характерная для павильонных мизансцен, помогает ощутить нерушимость советской общности, большой и малой семьи²²². Квартира Лизы — цитадель веры и верности. В фильме Столпера появляется и еще один объект, ставший неременным мотивом военной мелодрамы. Это лестница, ведущая в квартиру главного героя. В пространстве фильма лестница устанавливает вертикальную ось, принципиально важную для тех поисков «нравственных тайн» (*moral occult*), которые П. Брукс счи-



Илл. 17

тает определяющими для жанра мелодрамы (P. Brooks 1991, 53). В «Жди меня» лестница ведет героев вверх, к порогу Лизиной квартиры, возвышая их до ее высочайшего нравственного уровня. В фильмах оттепели, особенно в фильме «Летят журавли», мотив лестницы получает дальнейшее развитие, а лестничная клетка приобретает смысл очень важного промежуточного, переходного пространства, наделяемого глубоким метафорическим и метафизическим значением.

Надежно защищенное внутреннее пространство, связанное с Лизой, отображается во внутренних пространствах, ассоциируемых с Ермоловым. Сбитый нацистами, он попадает к партизанам, после чего мы по большей части видим Ермолова внутри безопасной и тщательно прибранной землянки. Он — заверяет

фильм кинозрительницу, — в безопасности, столь же надежной на фронте, сколь надежна безопасность Лизы в тылу. Более того, в его верности ей отображается ее верность: Ермолов не отвечает на авансы заглядывающейся на него девушки, которую он встретил в партизанском отряде, и не поддается опасному соблазну случайных связей. Последствия неверности демонстрируются параллельной сюжетной линией: Лизина подруга изменяет своему мужу, и это, согласно логике фильма, становится главной причиной его гибели.

Безопасные замкнутые пространства (квартира Лизы, штаб авиаподразделения и т.д.) связаны визуально с крупными планами лица героини фильма. Ее ярко освещенное лицо и светлые волосы постоянно находятся в центре внимания, и это является отличительной чертой визуального ряда фильма. Крупные планы главной героини подчеркивают ее верность и стойкость, внушая зрителю то понимание любви, которое было у создателей кинокартины. Лучезарная ясность этого лица перекликается с золотым фоном озаренных божественным светом русских икон, главным предназначением которых было хранить национальное единство и духовные сокровища русского народа в годину военных испытаний.

«Жди меня» в полной мере демонстрирует главные черты семейной мелодрамы военных лет: нерушимость и сплоченность семьи как важнейшая задача повествования. Героиня хранит веру в победу, находясь в тылу, ее муж побеждает врага в боях на фронте. Благодаря промежуточным пространствам — таким, как, скажем, аэродром — грань между тылом и фронтом стирается. Пока идет Великая Отечественная война, нет тыла и фронта — фронт везде: на передовой и дома.

Если «Жди меня» возвращала семейной мелодраме значение одного из важных киножанров советской культуры, то пырьевский фильм «В шесть часов вечера после войны» можно, пожалуй, считать самой популярной версией сюжета о верной женщине, ждущей своего любимого — солдата-фронтовика, советской классикой, по сей день милой сердцу многих русских, принадлежащих к старшему поколению. Это история о девушке, Варе, которая ждет своего друга, Василия, которого она потеряла в хаосе войны. После нескольких лет разлуки любящие, тем не менее, находят друг друга и встречаются на Красной площади в шесть часов вечера после войны. И, как сказано об этом в каталоге «Советские

художественные фильмы»: «Торжественно звучат кремлевские куранты, возвещая первый день мира» (Советские художественные фильмы, 329). Финальная сцена пырьевского фильма становится источником визуальной цитаты для калатозовского фильма «Летят журавли». Однако в «Журавлях» куранты оповещают о начале, а не о конце войны. На Спасской башне часы бьют четыре раза: в четыре часа утра 22 июня 1941 года нацисты вторглись в Советский Союз. Этой инверсией косвенно сигнализируется та задача, которая поставлена в фильме «Летят журавли»: преобразовать условности и модели сталинистской мелодрамы, дав новое понимание тропа войны.

2.3. Преобразование тропов войны и семьи в мелодраме «оттепели».

Два вида мелодрамы: драма женщины, оставшейся в тылу, и драма мужчины, вернувшегося с войны, — обеспечивали основные варианты воплощения тропов войны и семьи. В дополнение к альтернативным нарративным структурам оттепельная мелодрама, в первую очередь в ее женском варианте — о тяготах, выпавших на долю женщины в тылу, — разрабатывала различные средства визуального языка для изображения жизни малой семьи. Отнюдь не отказываясь от киностилистики сталинизма, этот язык (часто неосознанно) ярко освещал узлы социальных и эстетических конфликтов. Среди последних три имели непосредственный выход в политический дискурс этого периода: нарушение линейности нарратива (ретроспекции, эпизоды, изображающие мечты и видения, фрагментарность структуры и т.д.), что в итоге передавало личностный кризис в жизни протагониста; частичное возвращение к эстетике «монтажного кино» двадцатых годов, знаменовавшее отрицание господства причинно-следственных связей традиционного нарративного кино; и открытые финалы, заменившие классическую завершенность, с какой прежде в конце фильма сходились все линии и нити сюжета.

В «Журавлях» акцентируется главный сюжет оттепельной тыловой мелодрамы: восстановление нуклеарной семьи после тяжелой травмы — невозполнимой утраты, нанесенной войной. В отличие от мелодрам того же периода, где внимание сосредоточено на восстановлении гармонии во временно неблагополучной, но идео-

логически правоверной семье («Большая семья» [Хейфиц, 1954], «Неоконченная повесть» [Эрмлер, 1955], «Екатерина Воронина» [Анненский, 1957]), в «Журавлях» опыт войны показан прежде всего через самого грешного (со сталинистской точки зрения) члена общества — через неверную женщину.

В тыловой мелодраме оттепели значение войны как причина утраты и нестабильности теряет свою однозначность: непосредственным виновником злополучия и бед обычно выступает не внешний враг, а свой негодяй — один из «нас». Мелодрама Калатозова преобразует унаследованный от сталинизма троп войны, трансформируя идеологическое противостояние «мы» — «они» в конфликт между героиней и войной, равнозначной семейному «мы». Война делает жертвой осиротевшую и падшую Веронику (Татьяна Самойлова). Ее индивидуальный женский опыт становится средоточием приложения ценностей, пришедших с оттепелью.

В культуре оттепели особое значение придается визуальному воплощению страданий героини. Возрождение в постсталинистском фильме визуальной экспрессивности определило ключевую роль оператора в создании фильма. Главных операторов «оттепельных» кинокартин часто помнят даже лучше, чем режиссеров²²³. Не случайно, Калатозов, один из самых маститых режиссеров оттепели, в двадцатые годы начал свой путь в кино в качестве оператора. Успех его «Журавлей» во многом — заслуга главного оператора фильма, Сергея Урусевского²²⁴. Мой анализ «Журавлей» будет сосредоточен на тех элементах структуры фильма, которые содействовали новой художественной трактовке тропов войны и семьи — характеристика главного героя через использование мизансцены, новая индивидуализированная темпоральность войны и изменение в иерархии семейной структуры.

Главная героиня фильма, Вероника, представляет собой полную противоположность столперовской Лизе из «Жди меня». Сюжет «Журавлей», в сущности, визуально связывает ее измену Борису (Алексей Баталов) с его гибелью. Не менее важно, что Вероника (так же, как последняя дочь Юрия Живаго) — круглая сирота, персонаж, утративший свою идентичность, свое «я» — самый значимый для мелодрамы персонаж, ее квинтэссенция.

К тому же образ Вероники не только пересматривает условности сталинистской мелодрамы, но и перечеркивает канон сталинистской женственности, который был создан в рамках соцреализма. В ранних соцреалистических романах — «Мать» (1907) М. Горь-

кого, «Цемент» (1925) Ф. Гладкова — женским образам часто отводилось центральное место. Позднее сталинская культура стала в этом отношении менее щедрой: в жанрах, занимавших наиболее высокое положение жанровой иерархии социалистического реализма, таких, как роман о войне или историко-революционный фильм, женщина редко оказывалась протагонистом. В зрелом романе сталинской эпохи наиболее типичным вариантом женского образа стал тип Анки-пулеметчицы из романа Фурманова «Чапаев» — романа, написанного в 1923 г. и канонизированном в 1930-х. Образ Анки — это образ эмансипированной женщины. Однако ее роль в развитии главной сюжетной линии второстепенна.

В сталинистской культуре сильный женский характер проследовал из престижных жанров в жанры низкие. Если в 1926 г. Всеволод Пудовкин в своей киноверсии романа Горького «Мать» делает женщину центральной фигурой фильма, то в 1930-х сильная женщина становится стержневым персонажем таких менее значимых жанров как музыкальная и романтическая комедии. Сталинистский идеал женщины был в некотором смысле сформирован музыкальной комедией тридцатых годов, откуда он переключался в мелодраму военных лет. Героиней музыкальной комедии была провинциальная золушка²²⁵, чья социальная мобильность стала возможной благодаря новому справедливому режиму и личной заботе Отца — то есть, товарища Сталина. Сталин, как правило, так или иначе присутствует в кинокартине, часто его именем названа новая модель машины — пароход «Иосиф Сталин» в фильме «Волга-Волга» (Александров, 1935) или новая модель трактора «Сталинец» в фильме «Трактористы» (Пырьев, 1939). Героиня совершает символическую поездку в Москву (Сталинский Рай), где сначала обретает социальный статус, а затем и любовь — «Волга-Волга», «Светлый путь» (Александров, 1940), «Свинарка и пастух» (Пырьев, 1941).

По контрасту, Вероника, героиня оттепели, уже с самого начала фильма отлучена от Сталинского Рая. Во вступительной части «Журавлей» влюбленная пара — Вероника и Борис — беспечно резвятся в самом центре этого Рая, в саду под кремлевскими стенами. Но с началом главной сюжетной линии они покидают залитый солнцем Эдем, им предстоит разлука, затем будет смерть Бориса, падение и искупление Вероники. Такая структура пространства в фильме коренным образом отлична от пространственной структуры сталинистской музыкальной комедии, олицетворением ко-

торой была александровская киноверсия золушки, вступившей на свой «светлый путь» в провинциальном захолустье и заканчивавшей его облетом Кремля и новой сталинской Москвы.

Еще одна ключевая черта сталинистской женщины, которая была важной точкой отсчета в формировании оттепельного представления о женщине, в частности, для создания образа Вероники, — это ораторский дар, умение говорить. Сталинические героини сочиняют песни («Волга-Волга»), выступают инициаторами соцсоревнований на фабриках и заводах («Светлый путь»), критикуют, разоблачают, помогают сажать в тюрьму бюрократов, «вредителей» и прочих врагов («Цирк» [Александров, 1936], «Член правительства» [Хейфиц и Зархи, 1934], «Светлый путь»). В «Цирке» героиня просто обретает дар свободной речи лишь благодаря овладению русским языком через разучивание песни Исаака Дунаевского. Возможность проявить себя на этих поприщах дала им сталинская модернизация — коллективизация, индустриализация и культурная революция.

Образ Вероники складывается на фоне идеального типа сталинской женщины, каким он виделся в период оттепели. Идеал этот воплощает антипод Вероники — старшая сестра Бориса, Ирина (Светлана Харитоновна), рассудительная, логичная, подавившая в себе все сексуальные желания и одетая в военную форму. Калатозов, однако, представляет этот тип женщины непригодным в качестве идеала, предполагаемого «новым курсом» оттепели. Военная форма, мужской, низкий голос, армейский жаргон, как показано в фильме, не красят женщину. Отец Ирины даже сетует, что его дочь, успешно состоявшийся хирург, совершила только одну ошибку — родилась женщиной. Дар слова, это несомненное достоинство сталинской женщины, превращается у Калатозова в непростительную грубость, особенно очевидную в обращении Ирины с Вероникой. Фаллическая мощь, с которой Ирина комментирует измену Марка, наносит Веронике такую же глубокую рану, как физическое насилие, совершенное над ней Марком (Александр Шворин). В конечном итоге, предпочтение, отдаваемое рассудку за счет чувства, выливается в отсутствие чуткости. Более того, подавленная сексуальность Ирины трансформируется в садистскую жестокость, обращаемую против Вероники, героини-жертвы.

3. Визуальный стиль тыловой мелодрамы

3.1. Экспрессивная мизансцена

Маргинализованная, бесполоя Ирина уступает нарративное и визуальное пространство фильма подлинной мелодраматической героине — Веронике, унаследовавшей, правда, в инвертированной форме, проницаемость и овнешвленность сталинской героини. Представляя новую советскую женщину как общественницу по природе, живущую не внутренней, а общественной жизнью, режиссеры сталинистских фильмов использовали мизансцену. Так, в фильме «Светлый путь» героиня появляется исключительно в общественных местах — на фабрике, на праздничном вечере, в общежитии. В Москве она назначает свидание не где-нибудь, а на ВДНХ. Водит открытую машину. Образцовой советской женщине закрытые или приватные пространства не нужны. Характер Вероники также раскрыт через мизансцену, но в ее случае мизансцена несет совсем иную функцию, чем в сталинистских фильмах. Экспрессивная мизансцена «Журавлей» раскрывает страдания героини. Отличительной чертой мелодраматической героини, согласно Мэри Энн Доэн, является «внешнее выражение эмоций и воплощение их в мизансцене» (Doane, 255). Среди компонентов мизансцены важнейшие — тело героя/героини, эмоционально значимые в контексте фильма предметы и обстановка, подчеркивающая темпоральность утраты.

В семейной мелодраме вообще, а в «Журавлях» в частности, тело главного персонажа играет особо важную роль: в отличие от сталинских героинь речь Вероники не характеризуется логикой и силой убеждения²²⁶. «Во многих классических мелодрамах — считает Т. Модлески — начиная с 1930-х и до конца 1950-х полно женщин, обуреваемых неодолимым желанием излить свою душу в словах <...>, но то и дело останавливающихся перед трудностью, а то и невозможностью реализовать это желание» (Modleski, 537). Это наблюдение очень точно передает затруднительное положение, в которое без конца попадает Вероника, не способная дать словесное оформление своим страданиям, и болезненно ищущая другие каналы самовыражения. В начале фильма ее реплики сводятся либо к коротким вопросам, либо к неполным предложениям. Лучший пример ее «безъязыкости» — песенка о журавлях, которую она напевает в начале фильма. Зритель так и не услышит ее до конца — прозвучит только первый куплет²²⁷:

Журавлики-кораблики
Летят под небесами,
И серые и белые,
И с длинными носами.

В этом фрагменте сюжет или факты утрачивают свое значение, вытесненные иными ценностями — настроением и эмоциями. Когда Вероника говорит с другими персонажами, они не понимают ее и либо просят успокоиться (ее соседка Анна Михайловна), либо обвиняют в хулиганстве (Марк).

Вероника лишена патриархального источника дискурса, который доступен сталинистским женщинам. Все мужчины, которые могли бы осчастливить Веронику своими знаниями идеологии и разумом, исчезают из фильма один за другим. Сталин, как потенциальный отец, устранен уже в самом начале, как только Вероника и Борис покидают «Кремлевский Рай». Своего биологического отца и своего жениха она теряет в первые месяцы войны. То, что говорят ей два других мужских персонажа — Марк и Федор Иванович (Василий Меркурьев) — пропитано фальшью. Марк всегда лжет ей. А когда Федор Иванович произносит ей свою филиппику против неверных жен, он переходит на такой официальный язык, что толкает Веронику на попытку самоубийства: после его речи она решает броситься под поезд²²⁸.

Неспособная выражать свои чувства и мысли словами, Вероника прибегает к языку эмоционального телодвижения²²⁹, который в фильме возведен в статус естественного языка, противостоящего условностям вербальной речи. Язык тела — самый эффективный способ остаться искренним и раскрыть свой внутренний мир, избегая языка идеологии. Именно так — не на словах, а на пальцах — Вероника и Борис, в начале фильма, уславливаются о времени следующего свидания; точнее, Борис пользуется речью, а Вероника — руками (илл. 18). В нескольких ключевых эпизодах фильма Вероника переходит на язык жестов: в сцене проводов на фронт она бросает солдатам кулек с печеньем; в сцене изнасилования бьет Марка по лицу; узнав о смерти своего жениха Бориса Вероника, подавив рыдания, стирает белье другого Бориса (усыновленного ею сироты) — молча выслушивая известие о гибели любимого. Наконец, в заключительной сцене Вероника молча раздает цветы людям, празднующим конец войны.

Жесты Вероники часто выглядят неуклюжими и преувеличенными. По мнению Майи Туровской, мелодраматическую избыточ-

ность в игре Татьяны Самойловой, исполнявшей роль Вероники, следует отнести к недостаткам фильма.



Илл. 18

«Судьба [Вероники], начавшаяся так по-человечески горько и не по-выдуманному несчастливо, разыгрывается далее по всем канонам душещипательной драмы <...> Мне кажется, что инфернальность Вероники в кино знаменует собой капитуляцию создателей фильма перед сложностью ими же выдвинутой темь» (Туровская 1957, 17).

Словно в ответ на утверждение Туровской, Светлана Бойм, рассматривая способы выражения искренности в русской культуре, отмечает, что присутствующая там эмоциональная избыточность, кажущаяся искусственной (неуклюжие фразы, истеричность) означает искренность: «Искренность по-русски <...> — это мелодрама, в которой голос говорящего от первого лица старается засвидетельствовать свою правдивость и чистосердечность в очень преувеличенных, а порою и скандальных заявлениях» (Boym, 100–101). В этом контексте излишек жестов у Вероники, вместе с ее неспособностью выразить свои чувства словами, говорит о чистом сердце и подлинных страданиях.

Те персонажи, которые столь же искренни, как главная героиня, также охотно прибегают к телесному жесту, предпочитая его фальшивой, идеологизированной речи. Так, когда Федор Ивано-

вич пытается объяснить, почему его сын должен идти на войну, он не находит нужных слов, всхлипывает и выпивает рюмку водки. Когда приятель Бориса, дразня его, говорит, что Вероника может ему изменить, Борис отвечает ему не словами, а пускает в ход кулаки.

Если жест служит Веронике средством для создания искреннего, не замаранного фальшивым словом общения, то тело Вероники — средоточие травмы, нанесенной ей войной, и передается это двумя главными компонентами мизансцены — освещением и цветом одежды. Одежда Вероники символизирует два полярных мира — мир черного и мир белого. В утрированном мелодраматическом мире, где каждая перемена платья «несет в себе конфликт между светом и тьмой, спасением и проклятьем, и где судьба и выбор жизненного пути, в итоге, видимо, имеют мало общего с внешними реальностями ситуации, а куда больше с глубинной драмой, в которой сознание должно очиститься и взять на себя бремя нравственной святости» (Brooks 1991, 53) — эти два цвета знаменуют падение и возрождение главного героя/героини.

Контраст, запечатленный в одежде Вероники, переходит в нравственную поляризацию, характерную для стилистики всего фильма. Подобно многим кинокартинам оттепели, «Журавли» — черно-белая лента в противоположность цветному кино позднего сталинизма и в продолжение стилистики авангардного кино 1920-х годов. Черные и белые одежды Вероники овеществляют и выносят вовне, экстерииоризируют ее внутренний конфликт.

Второй прием, используемый Калатозовым с целью запечатлеть травму, нанесенную Веронике войной, — особое использование освещения. Если в «Жди меня» яркий свет, озаряющий лицо Лизы и ее светлые волосы, подчеркивает ее верность и стойкость среди беспросветного мрака войны, то в «Журавлях» с известием: «Война!» — лицо главной героини покрывают тени. Они акцентируют ее ранимость и предвещают ужасы войны. С началом войны яркое бодрящее освещение исчезает из фильма.

Тени окутывают Бориса и Веронику при их последнем свидании. Только на глаза падают яркие пятна света. Зловещий потенциал теней полностью реализуется в сцене изнасилования Вероники, когда вспышки от взрывов бомб бросают экспрессионистские тени на тело Вероники, а испытываемое ею страдание визуально воплощается в черных пятнах, возникающих на ее лице (илл. 19), сплавливая воедино вторжение в страну и в человеческое тело.

То, что во второй части фильма тени становятся тоньше и светлее, знаменует постепенное выздоровление Вероники от насилия войны. Заключительная сцена, однако, представляет (не разрешая при этом) противоречие между личной утратой и общей победой. Яркий свет, озаряющий праздничную толпу, контрастирует с темным цветом глаз и волос Вероники.



Илл. 19

Две главные функции, выполняемые телом главного героя/героини — создавать язык искренности и служить средоточием военной травмы — отражены в использовании эмоционально выразительных предметов. Верный склонности мелодрамы к «внепсихологической трактовке *dramatis personae*» (Elsaesser, 69), Калатозов делает внутренний мир видимым через выразительные предметы в мизансцене.

Отображая эмоциональное состояние героя, Калатозов использует «пластический материал» в том понимании, в котором о нем писал Пудовкин: «Пластический материал (внешне выраженный) нужно уметь находить и пользоваться им: то есть надо уметь находить и выбирать среди бесчисленного количества материала, даваемого жизнью наблюдением ее, такие формы и такие движения, которые наиболее ясно и убедительно выражают всю полноту замысла» (Пудовкин, 64). В «Журавлях» такой пластический материал несет чрезвычайно большую и варьирующуюся эмоциональ-

ную нагрузку. Так, плюшевая белка — подарок на день рождения от Бориса Веронике (в семье ее звали «Белкой»), — материализует эмоциональное состояние персонажей (любовь, горе) или предполагает возникновение сильных эмоций (сигнализируя измену, возрождение). Врученная Веронике уже после ухода Бориса на фронт, белка символизирует их любовь²³⁰. Некоторое время спустя после того, как Марк насилует Веронику, а затем женится на ней, он крадет белку и преподносит ее на день рождения своей любовнице, тем самым превращая подарок Бориса из символа любви в его антипод — символ измены. Когда белка возвращается к Веронике и она, с опозданием, читает спрятанное в игрушке Борисом поздравление с днем рождения, белка начинает восприниматься как символ надежды на возрождение Вероники.

Отображение внутреннего мира персонажей через задействованные в мизансцене предметы — одна из самых первых дискурсивных стратегий постсталинистской культуры, используемых для внятной передачи внутренней жизни индивидуума. В случае с белкой Калатозов прибегает к пластичности мелодраматических предметов, чтобы создать диалектическую спираль значимых трансформаций: белка, в итоге, возвращается не к первоначальному своему значению, а к его метафоре; подарок на день рождения становится символом духовного возрождения Вероники.

Такое же возвращение к метафоризированному варианту первоначального значения прослеживается в том, как режиссер использует образы воды, становящейся эмоционально-значимым пластическим материалом. В начальном кадре, где мы видим влюбленных на набережной, вода в Москве-реке прозрачна и чиста, как чувства самих влюбленных. В избыточном, но типичном для мелодрамы удвоении, еще и поливальная машина, проезжая мимо, обдаёт влюбленную пару струей незамутненной воды. В сцене изнасилования эта вода претворяется в осколки стекла, а в сцене смерти Бориса на поле боя — в грязную болотную жижу. Брак Вероники с Марком окружен сибирским снегом и льдом, а падающие в лужу капли талой воды символизируют приход весны и возрождение Вероники. Этот мотив также связан с кадрами, где Вероника стирает²³¹. В завершение символического цикла вода возвращается чистой рекой в один из финальных кадров, где Вероника говорит своему приятелю Володе: «Человек не может жить без надежды». Вода, таким образом, постепенно обретает значение возродившейся надежды — метафоры любви Бориса и Вероники.

Обращение Калатозова к эмоционально заряженным предметам вновь вводит в оборот понятие «пластического материала», разработанное в рамках монтажного кинематографа двадцатых годов в первую очередь Пудовкиным (Пудовкин, 64–74). Применение «пластического материала» показательно для практики раннего периода оттепели. Сначала вещи обозначают внутренний мир индивидуума. Затем, через пластичность мелодраматических предметов изменяется природа взаимодействия между означающим и означаемым. Если при сталинизме каждое означающее имело только одно установленное за ним значение, то оттепельная мелодрама признает, что означающее (вода, белка) может менять свое значение в зависимости от контекста, хотя в данном контексте имеет лишь одно значение. Более сложные формы полисемии становятся частью сигнификационной практики лишь в поздний период оттепели с появлением иронического дискурса в молодежной прозе и комедийных кинолентах.

Создатели «Журавлей» (особенно оператор Сергей Урусевский) считали декорации, показ окружающей обстановки важнейшим средством для выражения конфронтации Вероники с войной, для выявления ее бессловесной военной травмы. Отличительная черта пространственно-антуражного решения оттепельной мелодрамы, в частности «Журавлей», — подчиненность пространства плану времени — темпоральности опоздания, разлуки, утраты.

В этом отношении «Журавли» коренным образом отличаются от сталинистских произведений, где предпочтение отдается пространственным метафорам войны. В «Жди меня» Лиза ищет своего мужа по карте. На многочисленных портретах Сталин изображен среди географических карт и оперативных планов. По контрасту, в тыловой мелодраме оттепели допускается, чтобы «распавшаяся связь времен» преобладала над пространством. Война, которая была эпическим пространством монументальной битвы, становится временем личной трагедии.

В «Журавлях» темпоральность начинает преобладать над пространством уже в первых титрах с названием фильма, которое появляется на фоне курантов Спасской башни Кремля. Часы — то, как они звучат и визуально подаются — постоянно напоминают зрителю, что война — это время утрат. Удары метронома по радио предваряют правительственное сообщение о войне. Зрители слышат радиопозывные и видят пустой стул Бориса за семейным столом. Оглушительно тикают домашние часы, когда Вероника

открывает дверь в пустоту — в провал на месте ее разрушенной бомбой квартиры.



Илл. 20

Если символы времени связываются с личной трагедией, вызванной войной, то исцеление Вероники после травмы представлено образами, рисующими преодоление героиней фильма пространственных границ, отделяющих ее от других людей. В пост-сталинистской культуре пересечение границы обретает идеологическое значение, поскольку при сталинизме границам, их защите и непроницаемости отводилось очень важное место. Примером тут может служить культ пограничника и его сторожевого пса в кинокартине «Джильбарс» (В. Шнейдеров, 1935). Кличка сторожевого пса вынесена в название фильма. Кроме защиты Советского Отечества вооруженный страж нужен даже для охраны неприкосновенности советских радиоволн. Таковым, например, является герой монтажа Родченко «Фоторассказ о радиоцентре и радиобашне инженера Шухова», действие которого происходит в Москве (илл. 20).

Для изображения тяжелого испытания, которому подвергается героиня, Калатозов, как правило, отдает предпочтение двум типам пространственной композиции: пространству, отмеченному разделяющими и отсекающими линиями и границами, и пространству, где доминирует пересекающая их главная героиня. Разделенное пространство чаще присутствует в первой части фильма — до попытки Вероники покончить с собой (см., например, кадры проводов на фронт, где железные прутья решетки, похожей на тюремную, разъединяют Бориса и Веронику) (илл. 21).



Илл. 21

По-новому используется в «Журавлях» и образ машины — этот важный символ сталинской культуры, — который становится важным средством для фрагментации кадра. В центре внимания Калатозова одна из самых востребованных тоталитарной культурой машин — танк. Сцена прощания вводится кадром, где пространство мизансцены разделено танковыми колоннами (илл. 22). Их движение по рассекающей экран диагонали повторяет движение теней, падающих от тел Бориса и Вероники в предшествующей сцене, и предвещает их разлуку.

Такие «разделенные» кадры и замкнутые помещения противопоставлены в фильме промежуточным, переходным пространствам, в которых с героиней происходят коренные изменения. Как замечает, анализируя поэтику Достоевского, М. М. Бахтин:

«На пороге <...> возможно только кризисное время, в котором миг приравняется к годам» (Бахтин 1963, 229). Хронотоп порога (кризиса) точно характеризует эмоциональную насыщенность существования Вероники в промежуточных пространствах. Ее появление в таком пространстве указывает на крайне возбужденное состояние и резкую перемену в ее жизни. Среди различных типов таких пространств два имеют неоспоримое значение для характеристики героини и ее отношения к войне — мосты и лестницы.



Илл. 22

Мост — место, где происходит резкое изменение в психологическом/духовном состоянии Вероники, делающее возможным ее возрождение и примирение с причиненными войной утратами. Вероника приходит на мост, чтобы покончить с собой, а в итоге спасает жизнь сироте и тем самым собственную душу. Она переходит мост в попытке примириться со своими утратами²³².

В трех эпизодах на лестнице перед нами также промежуточные пространства, где герои испытывают неизбежные в войну страдания на пути к своему спасению. Лестницы символически трансформируют в пространство смертоносное время войны, представляя его как обратное темпоральности жизни. Поэтому живые персонажи движутся против часовой стрелки, то есть против времени — времени войны, тогда как мертвые — по часовой, в соответствии с темпоральностью смерти. Знаменательно, что и Борису,

и Веронике по душе движение вверх, ассоциируемое «с их прикосновением к нравственному таинству» (Brooks 1991, 53). Лестницы относятся к вертикальной оси оттепельной мелодрамы, связывающей земную жизнь с жизнью небесной.

Таким образом, экспрессивная мизансцена, используемая в «Журавлях», создает альтернативу сталинистскому дискурсу, разрабатывая опосредованные предметами аффективные средства изображения внутреннего мира главного героя/героини. По меткому замечанию Дэвида Родовика мелодраматическая мизансцена «не столько воссоздает, сколько создает сумятицу чувств персонажей или, иными словами, <...> мизансцена берет на себя объективное выявление социальных хитросплетений, в которых запутаны персонажи» (Rodowick, 274). В контексте советских 1950-х этот процесс обусловил использование экспрессивной мизансцены для выдвигания на передний план эмоциональной личности, над которой война совершила чудовищное насилие, но которая преодолевает брутальность и бесчеловечность войны. Главное и решающее: преодоление войны косвенно означает преодоление рационализма и идеологического детерминизма — важнейших характеристик сталинизма²³³.

3.2. Работа камеры. Визуализация мелодраматического героя/героини

Важнейшая функция камеры в «Журавлях» — создать мелодраматического протагониста. Если в мизансцене искренность и неповторимость переживаний Вероники должна была передаваться через избыточность телесного жеста, то камера для той же цели прибегает к крупному плану. Крупные планы используются главным образом для репрезентации Вероники. Они выдвигают и утверждают важную роль самого слабого, беспомощного и маргинализованного члена социальной и семейной иерархии — обесчещенной сироты, «приживалки». Урусевский сочетает крупный план с использованием короткофокусной оптики²³⁴.

Композиция кадра и светопись подчеркивают интенсивность чувств Вероники: через наклон её лица в кадре, через совмещение разных экспозиций, через нарушение тональной однородности образа. Конструктивным стержнем сцены оператор часто делает

затрудненное видение, помещая перед лицом героини занавес или железные прутья ограды. Перевернутый крупный план Вероники, когда Марк несет ее, говорит о крушении всех норм и ценностей мирного времени. Самая страшная травма, нанесенная Веронике, — насилие Марка — дана Урусевским через «карнавализованный» крупный план (илл. 23).



Илл. 23

Крупные планы, передающие крайнюю эмоциональную напряженность, выполняют также важную нарративную функцию. Они ломают линейное развитие сюжета, обычно обрамляя эпизоды, которые должны вызывать у зрителя острое чувство жалости. Так, смежные эпизоды — изнасилование Вероники и смерть Бориса — начинаются с крупного плана лица Вероники и завершаются крупным планом лица Бориса в момент предсмертной агонии. Его мертвые глаза кажутся остекленевшими, вызывая ассоциацию с осколками стекла на полу комнаты, где подверглась надругательству Вероника. Используемые как обрамляющий прием для эпизодов, где доминируют экстремальные чувства, крупные планы подчеркивают чрезвычайную эмоциональную насыщенность образа Вероники.

Чтобы передать силу и насыщенность ее чувств, Урусевский прибегает также к длительной съемке с движения и панорамированию²³⁵. Так, он строит заключительную сцену, в которой Веро-

ника мчится к другу Бориса узнать о судьбе любимого, на серии сверхдолгих кадров, снятых с движения (длящихся от 25 до 55 секунд). Чрезмерная временная протяженность съемки акцентирует тайную надежду, которую питает Вероника, тогда как внезапный переход на крупный план, которым даны она и Степан, визуально схватывает отчаяние, в которое, услышав подтверждение смерти Бориса, впадает Вероника.

Замедляя развитие сюжета и усиливая эмоциональную насыщенность, авторы фильма создают сверх-длительные кадры, где время экранного действия становится равным реальному времени, и этим достигают сильного эффекта. «... Суперпанорама длится и длится в реальном времени, — подытоживает воздействие таких кадров критик Виталий Трояновский, — а вы вдруг ощущаете горловой спазм от... близости к другой душе» (Трояновский 1993, 54). Если крупные планы подчеркивают подлинность страдания, то протяженность кадра во времени акцентирует масштаб и силу нанесенной Веронике травмы.

Наконец, третьим важным операторским приемом является использование остранных ракурсов для передачи психологического состояния главной героини. Во вводной части фильма ракурс сверху через открытость и широту охваченного камерой пространства говорит о безграничном счастье влюбленных. Переход на ракурс снизу подчеркивает единство двух сердец. С началом войны верхний ракурс постепенно исчезает, а крупные планы передают замкнутость («клаустрофобичность») пространства, в котором пребывает Вероника. Она живет в чердачной камерке, где перед глазом операторской камеры всегда оказываются какие-то предметы, которые закрывают обзор и создают атмосферу западни²³⁶. Ракурс сверху вновь появляется только в самом конце фильма, который завершается общим планом, снятым с крана.

Эти кадры возвращают Веронику к мирной жизни, какой она была в начале фильма. Камера выступает здесь в роли своего рода *deus ex machina*, стремящегося привести фильм к счастливому концу, обозначив примирение Вероники со своей трагедией. Более того, эти финальные кадры, где камера становится своего рода глазом, смотрящим с неба, и вновь появляется фигура отца (Федора Ивановича), подчеркивают восстановление, пусть лишь частично, патриархального порядка, который защитит Веронику в будущем. Эмоциональное состояние Вероники, однако, вряд ли соответствует усилиям камеры вернуть «пространство невин-

ности». Пользуясь словами Линды Уильямс, можно сказать, что фильм «Журавли» «начинается и хочет закончиться в пространстве невинности» (Williams, 65), но для Вероники преждее «пространство невинности» уже не может быть восстановлено таким, как оно было.

4. «Риторика опоздания»

4.1. Переосмысление советского времени

В тыловой мелодраме 1950-х годов в целом, и в фильме «Летят журавли» в частности, на передний план выдвигается темпоральность утраты и бессилия протагониста перед лицом необратимости времени. Сталинская культура отдавала предпочтение телеологическому видению великого исторического времени в форме неизбежного движения истории вперед к торжеству коммунизма. От персонажей, существующих в этой линейной темпоральности, ожидалось созидание элементов будущего в настоящем — например, перевыполняя производственный план и, тем самым, завершая программу с опережением на месяцы, а то и на годы.

В сталинской мелодраме военного времени произошел примечательный сдвиг к теме преодоления настоящего. Так, в фильме «Жди меня», хотя летчик Ермолов не возвращается с боевого задания, а его друг Вайнштейн старается убедить жену Ермолова Лизу, что тот погиб, Лиза продолжает ждать мужа, и Ермолов возвращается к ней. Возвращение летчика обретает здесь значение метонимического знака будущего в настоящем: в личном счастье Лизы зрители должны увидеть знамение неперенной общей победы.

В «Журавлях» советская темпоральность оказалась смещенной. Вместо преодоления прошлого во имя будущего, героиня ищет примирения со своим прошлым. Более того, мелодрама оттепели сдвигает фокус с официального государственного времени к времени личному, индивидуальному. Точнее, фильм драматизирует конфликт между личным и государственным временем. «Летят журавли» открываются кадром с наклоненной Спасской башней. Этот нетрадиционный вид главных часов страны — первый визуальный ключ к трактовке в фильме атрибута времени: интерес сдвинут в сторону личного времени. Сюжет подтверждает расхождение между временем государственным и временем личным: бой кремлевских курантов одновременно возвещает конец свидания

Бориса с Вероникой и начало войны (4 часа утра 22 июня 1941 года). Время войны предопределяет судьбу героев.

На протяжении всего фильма государственное время и время героев эмоционально не в ладу. Два события — начало войны и тяжко доставшаяся победа — очерчивают грани государственного времени. Официальное заявление о начале войны Борис и Вероника просыпают после долгого свидания. А от момента победы оба они отторгнуты: Борис убит, а Веронике участвовать в общем праздновании мешает ее невосполнимая утрата.

Борис и Вероника не только идут не в ногу с государственным временем, но не в состоянии синхронизовать и личное свое время. Лишь раз их часы тикают в унисон — в последнее мирное утро. С началом войны их личное время подчиняется «риторике опоздания (*rhetoric of too late*)» (Doane, 300). Как указывает Дозн, «“волнующий эффект” мелодрамы «привязан к той или иной форме несовпадения во времени, неверному расчету времени или нестыковке» (300). Несостоявшееся прощание влюбленных — травма для обоих — начинается с опоздания Вероники на прощальный обед, а затем и на сборный пункт. Заканчивается этот ряд в сцене гибели Бориса его последним предсмертным видением: он опаздывает на свою же свадьбу с Вероникой.

Альтернативой к темпоральности опозданий и утрат выступает темпоральность новых начинаний, символическое значение которых во многом заимствовано из христианской идеи воскресения. Не отказываясь от феномена потери и опоздания, эта темпоральность вносит надежду на возрождение. Хропотоп возрождения четырежды занимает центральное место в повествовании, причем в сценах крайней эмоциональной насыщенности. Первые две содержат таинственные совпадения — отличительную черту мелодраматического сюжета. Когда Вероника вместо того чтобы покончить с собой, бросается под колеса грузовика и спасает жизнь мальчику-сироте, имя спасенного — невероятный случай — оказывается Борис. Сходным образом, Вероника, преданная Марком, находит давно затерявшуюся записку от своего погибшего на войне жениха — поздравление с днем рождения, и голос за кадром — его «посмертный голос», — оглашая послание, желает ей счастливого дня рождения. И пусть поздравление Бориса придется не на день ее рождения, но оно доходит до Вероники в канун Рождества, в момент ее духовного возрождения.

За этими двумя чудесными событиями следуют две метафоры

возрождения, связанные с явлениями природы. Первая — в город, где во время войны живет Вероника, приходит весна. Вторая, в самом конце фильма, — в послевоенную Москву возвращаются журавли, птицы, покидающие Россию в зимнее время.

Так же, как и автор «Доктора Живаго», создатели «Журавлей» подверглись критике за «нереалистические», чрезмерно мелодраматические сюжетные совпадения (Туrowsкая, 1957, 17). Темпоральность надежды, вносимая в мелодраматический дискурс, не находила понимания у критиков оттепели, которые предпочитали либо неореалистическую будничность повседневной жизни мелодраматической inferнальности, либо тоталитарный мир линейного, прогрессивно развертывающегося времени, чуждого темпоральности возрождения и чудесных совпадений.

Сталинистская идея преодоления настоящего ради будущего не находит себе места в «Журавлях». Пример Вероники подтверждает «необходимость той или иной версии Священного и предлагает дальнейшие доказательства невозможности утраты Священного в его традиционной, безусловной объединяющей форме» (Brooks 1991, 61). В тыловой мелодраме оттепели освящение времени понималось как примирение с утратами, причиненными войной.

4.2. Демонтаж семьи

Особое внимание, уделяемое в «Журавлях» личной утрате, говорит о главном различии между нарративной структурой пьесы В. Розова «Вечно живые», на которой основан фильм, и нарративной структурой фильма. Розов показывает воссозданную семью, Калатозов исследует войну как первопричину личной травмы. Хотя в повествовательной структуре фильма семья существует на втором плане, ее переосмысление как нуклеарной семьи (в отличие от официальной государственной семьи) имеет огромное значение для прояснения ценностей оттепели.

Семья Бороздиных, по-видимому, сохраняет — правда, в меньшем масштабе — такие элементы сталинской семьи, как вертикальная иерархия и первенствующее положение главы семьи (в фильме это Федор Иванович). В «Журавлях» главенство фигуры отца визуально утверждается через господствующее положение, которое он физически занимает в мизансцене, прежде всего в тех эпизодах, где все члены семьи собираются за столом: завтрак в начале фильма, прощальный обед и сцена, в которой объявляется

о браке Марка и Вероники. Тем не менее, иерархическая структура уже дала трещину: у главы семьи нет прямого наследника, его сын, Борис, убит. Федор Иванович оказался не в силах уберечь Бориса от гибели, как и его невесту от насилия. Отец не в состоянии держать в порядке собственную семью. Родной его племянник, Марк, манипулирует им: используя высокое положение Федора Ивановича, Марк устраивает себе освобождение от воинской службы и, овладев Вероникой, получает его благословение — правда, вынужденное — на брак с ней.

Наконец, само имя, Федор Иванович, подчеркивает неблагополучие института семейной иерархии. Федором Иоанновичем звали «святого, но слабоумного» престолопреемника и сына Ивана Грозного. Царь Федор (умер в 1598 году) не имел наследника, и на нем закончилось в России правление династии Рюриковичей.

«Журавли» не только расшатывают устои реальной семьи, но и усложняют семейную иерархию, внося противоречия в само понимание отцовской мужественности. Основное противоречие раскрывается при сопоставлении официальных патерналистских высказываний государства и высказываний патерналистского авторитета малой семьи. Официальные выступления представлены в фильме главным образом акустическими средствами, прежде всего радиопередачами. Из двух главных радиосообщений в первом транслируется правительственное заявление о начале войны, а во втором, которое следует сразу за эпизодом смерти Бориса, сраженного вражеским огнем, слушателей уверяют, что на фронте ничего существенного не произошло²³⁷. Несовместимость трагедии, какой является смерть Бориса, с тоном официальных «новостей», озвученных по радио, выявляет противоречие между личным восприятием войны и представлением о ней, предлагаемым радио — рупором государства. Сходным образом, в конце фильма громогласной речи Степана противостоит безмолвная личная скорбь Вероники. Торжественный голос Степана, звучащий за кадром, совершенно не сочетается с крупным планом, запечатлевшим молчаливое страдание Вероники.

В противоположность государству-отцу Федор Иванович избегает говорить в официальном стиле и даже иронизирует над ним, как например, в сцене прощального обеда перед уходом Бориса на фронт, когда, запинаясь, произносит тост и пускает слезу. В финальной сцене фильма Федор Иванович показан таким же безмолвствующим, как и Вероника, и это эмоционально объе-

диняет его с ней: обоим война нанесла не заживляемую травму, и противопоставляет идеологизированному слову публичной речи Степана. В последнем кадре фильма Федор Иванович, приобняв Веронику, «исчезает» вместе с нею в толпе.

Подобное разрушение института отцовского старшинства отражается как на тропе войны, так и на тропе семьи. Тыловая мелодрама не разрешает конфликт между государственным институтом отцовства, связанным с войной, и отцовством в малой семье, пытающимся защитить сироту-протагониста, чья жизнь была войной изломана. Тыловая мелодрама передает этот конфликт, но окончательного суждения не выносит (Зоркая 1989, 212). Малая семья с ее мелодраматическим чувствительным отцом создала одно из первых протоличных пространств как альтернативу тоталитарной Большой семье сталинской эры.

5. ОТТЕПЕЛЬНОЕ ПОКОЛЕНИЕ СМОТРИТ И ИНТЕРПРЕТИРУЕТ ФИЛЬМ КАЛАТОВО

5.1. Мнения зрителей

Как и сам фильм, так и его рецепция являются конструкторскими, обусловленными культурными ценностями эпохи. В полном соответствии с культурными ценностями оттепели, деятели культуры того времени упоминали значимые с их точки зрения моменты в приеме, оказанном фильму зрителями, и обходили те, что казались им менее важными. Например, впервые «Журавли» были показаны в кинотеатре «Москва», где, по описанию Розова, прошли весьма скромно, не замеченные ни критиками, ни широкой публикой (Розов 1987, 380). В историях же советского кино первый выход «Журавлей» на экран передвинут в «Ударник», в то время главный кинотеатр Москвы (Аннинский 1991, 8–9; Liehm 1977, 199). Основной реакцией на фильм, по воспоминаниям современников, были слезы, половодье чувств, неспособность выразить словами ошеломляющее впечатление (Аннинский 1991, 8–9, 33; Юткевич, 144; Розов 1987, 379; Самойлова, 40). Короче говоря, восприятие зрителей повторяло мелодраму, показанную в увиденном ими фильме. Описание, которое Аннинский дает первому показу «Журавлей» (октябрь 1957), стало общим местом в историях культуры оттепели.

«Все было странно. Мы рвались спорить об этом фильме, потому что он не укладывался в рамки, и едва мы пытались рассуждать,

наша логика повисала в воздухе: она была не нужна, она была кощунственна. Я до сих пор не нахожу последовательности в тогдашней критике фильма: никто не может свести концов, и никто не может отмолчаться. Воистину, все началось с эмоций» (Аннинский 1991, 8).

Согласно критикам, повышенная эмоциональность, с какой аудитория, по их утверждению, реагировала на фильм, не только указывает на принятие новых ценностей, выраженных стилистикой фильма (в первую очередь культу чувств и личного опыта), но еще и свидетельствовала о признании ограниченности тех вербальных условностей и моделей, которые по большей части ассоциировались в фильме со сталинским наследием. Наконец, всплеск эмоций, вызванный фильмом, свидетельствовал об идеологическом кризисе внутри советского общества. В этом отношении мелодрама Калатозова была в высшей степени подрывной кинодраматизацией конфликтов культуры оттепели. Критики из поколения шестидесятников отмечают важную роль этого сдвига в киноязыке того времени: «Все началось с “Журавлей”» (Аннинский 1991, 84); «... шестидесятые для меня начались с 57г. — фильмом “Летят журавли”» (Шилова 1993, 55); «[фильм] был признан пограничной вехой в истории отечественного кино» (Зоркая 1998, 131).

В отзывах российских авторов о приеме, оказанном «Журавлям» в международном масштабе, также подчеркивается эмоциональный аспект. Рассказывая о показе «Журавлей» на 13-м Каннском кинофестивале, Сергей Юткевич специально отмечает, как высокомерная сдержанность зрительской аудитории сменилась бурными восторгами и выражением сочувствия главной героине фильма.

«Зал, как всегда настороженный и чопорный <...> — этот всегда такой недоверчивый и трудно раскачиваемый зал, вдруг <...> прорвался бурей аплодисментов после кадров ночной бомбежки и смерти Бориса, а весь последний эпизод фильма — пробег Вероники по вокзалу — шел уже под непрекращающийся гул аплодисментов, вылившийся в овацию, когда зажегся свет в зале. <...> Я оглянулся вокруг и не узнал аудиторию. Члены жюри потеряли свою невозмутимость. Они подозрительно посапывали носами и прятали носовые платки. Тщательно сделанный грим кинозвезды, в первую очередь, хозяйки вечера Даниэль Дарье был попорчен искренними слезами. <...> Татьяну Самойлову обнимали, целовали какие-то совсем незнакомые люди, вдруг потерявшие всю свою “светскость”» (Юткевич 10, 144).

В этом ярком описании публичной демонстрации ценностей советской оттепели Юткевич проводит прямую параллель между самыми стилистически гиперболизированными эпизодами фильма и эмоционально насыщенными реакциями на него зрительного зала. Кинематографическая «открытая форма» торжествовала победу как политика мелодраматического стиля, выплеснувшегося за текстуальные границы.

5.2. Рецензии на фильм «Летят журавли»

Ретроспективно этот взрыв восторгов, патетичность кажется отличительной чертой всего периода оттепели, но в непосредственных отзывах того времени фильм подвергся жестокой критике за мелодраматизм. К двум аспектам структуры «Журавлей» критика отнеслась весьма резко и принимала их с большим скрипом: (1) переосмысление тропов войны и семьи; (2) повышенная эмоциональность главной героини, то и дело нарушавшая линейное развитие сюжета и разрушавшая реалистическую мизансцену. Дискуссия о фильме на страницах журнала «Искусство кино» между Горчаковым, Юрениным, Косматовым и Туровской дает полное представление о том, с каким трудом критика принимала стиль «Журавлей».

Майя Туровская высказывала искреннее недоумение по поводу приверженности авторов фильма к мелодраматическим условностям, выразив это даже заголовком своей статьи — «Да» и «нет». В сущности, Туровская, проницательный критик, в своей рецензии очень точно назвала определяющие черты тыловой мелодрамы: бессильная, надломленная героиня, неприкрытое торжество зла, чудесные совпадения, повышенная эмоциональность, реализованные с помощью монтажа, световых эффектов и музыкального сопровождения (Туровская 1957, 16–18). Туровская справедливо замечает, что эти свойства «Журавлей» нарушают логическую мотивацию и линейную последовательность развития сюжета. И даже иронически определяет стилистические перехлесты Калатозова такими словами как «имитация жизни» (Туровская 1957, 16), воспроизводящими название одной из знаменитейших голливудских мелодрам («Имитация жизни» Штала (Stahl) 1934; и римейк Серка (Sirk) 1959). Согласно той же Туровской, однако, появление мелодраматических приемов — с их «беспардонной противоречиво-

стью» в стилистике и идеологии (Nowell-Smith, 74) — есть не что иное, как недостатки сценария, а вовсе не отличительный знак представленного фильмом жанра или авторского стиля. А вот сцену насилия Туровская считает «оскорбительной»:

«Вся эстетика этой сцены с мелодраматическими эффектами света и музыки <...> после жестокой и неприкрашенной правды проводов <...> кажется почти оскорбительной. И здесь явственно выступает подмена жизни ее более или менее искусной имитацией» (Туровская 1957, 16). И далее Туровская высказывает сожаление, что мастерство монтажа попросту обслуживает «сентиментальную банальность» (17).

Короче говоря, точно описав ключевые приемы мелодрамы, Туровская сопротивляется им и не говорит им «да». Что до стиля игры Самойловой, то большинство критиков смутил его мелодраматический пафос, который запрограммированно приводил к избыточной эмоциональности. Наиболее откровенно эти опасения прозвучали в прочтении Юрениным сцены изнасилования Вероники: «Что это было? Насилие? Но это непохоже на Марка <...> Никаких намеков на это нет» (Юренив 1957, 13).

5.3. Тыловая мелодрама. Эстетический плюрализм и его границы

Фильм Калатозова не только вызвал страстные споры среди кинокритиков, но и оказал влияние на стиль русских кинорежиссеров конца пятидесятых — начала шестидесятых годов прошлого века. Самым значительным и немедленным режиссерским откликом на «Журавлей» явилось «Чистое небо» (1961) Григория Чухрая, по-новому варьиовавшее одновременно мотивы и столперовского «Жди меня», и «Журавлей». Поставив в центр фильма тяготы и страдания своей героини, Саши, в тылу, Чухрай следовал калатозовскому прочтению тропа войны — как столкновения ранимой личности с силами, враждебными ее эмоциональному миру.

Чухрай, однако, политизировал фильм: споры о культуре личности и о других политических темах превращали «Чистое небо» скорее в военную мелодраму, нежели в оттепельный вариант этого жанра. В результате, его фильм, избежав многозначности оттепельной мелодрамы, возрождает ряд аспектов сталинистской бинарности. Главная героиня, Саша, выступала как верная жена,

нравственно безупречная, не поддающаяся ничьим ухаживаниям. Главная угроза ее малой семье исходит от государства, несправедливо карающего Сашиного мужа, военного летчика, оказавшегося в плену²³⁸. Однако оно же — государство — спасло Сашину семью, когда официальная власть осудила культ Сталина и его политику. В фильме в известном смысле с одобрением рассказывается история перевоспитания Большой семьи Советского государства и новое вращение малой семьи в эту обновленную Большую семью. В противовес дестабилизации малой семьи в конце «Журавлей», в «Чистом небе» малая семья вновь обретает стабильность, как только власти реабилитируют Сашиного мужа и даже награждают его Золотой звездой Героя Советского Союза.

В фильме Чухрая вновь всплывают многочисленные символы сталинской эры. Среди прочих две особенно значимы для советской культуры тех лет вообще и в связи с тыловой мелодрамой в частности. Это образы неба и самолетов. Безоблачное, солнечное небо — важнейший компонент сталинских пейзажей, символизирующий отсутствие препятствий на пути к лучезарному будущему. Так же и самолет являлся символическим государственным орудием внедрения в жизнь нового, того, что осуществляет триумфальное движение к коммунизму. Политизируя свою антисталинскую мелодраму, Чухрай, сам того не желая, преподносит зрителю ключевые метафоры сталинизма, ассоциировавшиеся со сталинской Большой семьей и победоносной войной, в которой «мы» на голову разбили все имевшиеся у «них» стихийные силы, как природные, так и людские. В отличие от Чухрая, Калатозов (который в двух своих фильмах сталинской поры — «Мужество» (1939) и «Валерий Чкалов» (1941) — использовал самолет как символ «нового») намеренно исключил «стальную птицу» из своего знаменитого оттепельного фильма, предпочитая ей «природную» метафору — журавлей.

В фильме Чухрая чрезмерная политическая риторика и неудачный выбор визуальных метафор, заимствованных из сталинской поэтики, сосуществуют с оттепельным сюжетом и идеологией. Троп войны вновь иллюстрирует конфликт между «мы» (теперь антисталинисты) и «они» (теперь «наследники Сталина»). «Они» теперь интернализированы: наследники Сталина — убийцы среди «нас». Семья, как она представлена в фильме Чухрая, возрождает сталинский *ménage à trois*, который состоит из государства, мужа и женщины, неколебимой в своей верности и государству, и мужу.

Однако, когда Саше нужно сделать выбор между государством и мужем, она выбирает не государство, а мужа — выбор, который в сталинской культуре был совершенно немыслим. Эклектизм в стилистике «Чистого неба» отражает противоречивость культуры и политики оттепели.

5.4. Мужская мелодрама

Параллельно с тыловой мелодрамой, протагонистом которой, как правило, выступала женщина, в культуре оттепели развивался мужской вариант семейной мелодрамы. В этой более консервативной разновидности данного жанра оба тропа — войны и семьи — подверглись некоторым изменениям применительно к новым оттепельным ценностям, хотя значимость этих тропов никогда не ставилась под вопрос в той степени, в какой это происходило в «Журавлях». Наиболее существенными кинокартинами в этом поджанре были: «Возвращение Василия Бортникова» (Пудовкин, 1953), «Два Федора» (Хуциев, 1957), «Судьба человека» (Бондарчук, 1959) и «Евдокия» (Лиознова, 1961).

Ни один из названных фильмов не оспаривал троп войны в его принятой в советской культуре функции — как средства разрешения политических и идеологических конфликтов. Тем не менее, война в них, как и во многих других военных фильмах этого периода, отодвинута в прошлое. Главный герой обычно ветеран, и хотя он уже не тот безупречный воин-победитель, который смотрел с плакатов и экранов сталинской поры, он — фронтовик, выигравший войну ценою потери семьи и неимоверных тягот и страданий. Однако все жертвы вместе с четырьмя фронтовыми годами уже позади. Теперь он возвращается домой и создает новую семью. Эта новая семья служит плацдармом для вновь обретенной идиллии, где восстановлена знакомая иерархическая структура — вертикальная связь отца с сыном. При всей структурной схожести с моделью Большой семьи, эти мужские мелодрамы не являются простым возвращением к сталинским моделям, а знаменуют собой попытку примирить вертикальную структуру семьи, унаследованную от сталинизма, с оттепельным эгалитарным гомосоциальным сообществом. В этой малой семье межличностные отношения перевешивают любые идеологические задачи и цели.

Новообретенная семья не только содействует смягчению мужчин, которых война сделала тверже стали, но и наделяет их надеж-

ным убежищем, где можно разрешить и пережить идеологические противоречия послевоенного периода, смягчить политические последствия конфликтов десталинизации. Главным же источником конфликта становятся теперь не социальные, а индивидуальные и возрастные противоречия. Так, в фильме «Два Федора» семейное благополучие нарушено непониманием Федором-младшим гетеросексуального желания Федора-старшего: желания жениться. При этом бесспорно, что узы, связывающие в фильме между собой двух мужчин, сильнее. Конфликт, однако, порожден опасениями Федора младшего — хотя в фильме это никак не подтверждается — что женщина нарушит их гомосоциальный союз. По иронии судьбы, фильмы, подобные ленте «Два Федора», появились на советских экранах в годы, когда вследствие военных потерь и чисток «мужчина» стал редчайшим национальным ресурсом.

В «Евдокии» (киноверсии одноименной повести Веры Пановой) семья также строится таким образом, что в ее центре стоит мужчина, а женщина оказывается причиной возникновения проблемы, которую предстоит решить. Из-за бесплодия жены (после ее связи с татаринном) супруги не могут иметь детей. Чтобы сохранить семью, русский муж Евдокии не только дарует ей прощение, но еще и дает полный ход своей способности проявлять материнские чувства. Вместо того чтобы выгнать такую жену из дома, он по-своему решает вопрос обзаведения детьми: усыновляет и удочеряет нескольких круглых сирот. Короче говоря, культура оттепели «натурализует» социальных кризис, вызванный постепенным отказом от тоталитарной модели общества, переместив его в нуклеарную семью: если эта семья «натуральная», естественная, то и кризис является органичным и естественным, связанным с вопросами индивидуального развития, а, следовательно, он вполне разрешим. Мужчина-протагонист создает послевоенную семью, отказываясь от военного этоса ради этоса домашности.

Протагонистов мужской мелодрамы покидает мужская энергия и всемогущество, присущие им в военное время. Они напрочь лишены воинственного духа, стремясь быть врачами, а не солдатами («Дорогой мой человек» [Хейфиц, 1958], «Коллеги» [Сахаров, 1962]). Что и говорить, оттепельные мужчины столь чувствительны и феминизированы, что ни в чем не уступают настоящим матерям — разве что сами не рожают детей. Многие из них обездолены войной, в которой потеряли свои семьи. Отцы, они такие же сироты, как и те мальчишки, которых усыновляют.

Ослабление власти *pater familias* сочетается с понижением положения отца как героя. Это часто достигается введением «младшего двойника»: у отца-героя то же имя, что и у более молодого персонажа, часто совсем еще ребенка («Два Федора», «Дело Румянцева» [Хейфиц, 1955]). Тот же ход творчески использован Андреем Тарковским в его первом полнометражном фильме «Иваново детство» (1961): малолетний Иван — двойник (в уменьшенном масштабе) автора Апокалипсиса. В хуциевской картине «Два Федора» и отец, и усыновленный сирота не только носят одно и то же имя, но и прошли через сходные страдания. Отношения между «отцом» и «сыном» лишены иерархичности: обращаясь друг к другу, оба пользуются словом «брат»²³⁹.

Более того, «социальный» статус оттепельных отцов теперь сильно понижен (они — мелкие администраторы, рядовые председатели колхозов, врачи в глубокой провинции и т.д.), точно так же понижен и их недавний военный ранг (рядовые солдаты и младшие лейтенанты, а не генералы). Наконец, в «Заставе Ильича» Хуциев делает старшим по возрасту не отца, а сына. Сын, живущий в 1961 году, разговаривает, подобно Гамлету, с духом своего отца, погибшего в 1943 году. Когда сын просит у отца совета, тот напоминает: когда его убили, он был младше, чем спрашивающий его совета сын.

Оттепельный отец, человек обездоленный и глубоко чувствующий, обретает качества, традиционно ассоциируемые с женщиной: материнскую заботливость, склонность к слезам и нежность, умение воспитывать, а не просто обеспечивать «сыну» место в социальной иерархии (в терминологии Лакана, организация воображаемого замещает организацию символического). В «Сереже» (1960), первом фильме Георгия Данелия и Игоря Таланкина, Коростелев, отчим пятилетнего протагониста, сумел войти в куда более тесный эмоциональный контакт с мальчиком, чем родная мать. В финальной сцене, когда по приказу свыше Коростелев должен ехать на новое место работы, его жена, из-за нездоровья мальчика, предпочитает оставить Сережу дома и приехать за ним через год. Однако, Коростелев после бурной сцены, решает, что не может обречь Сережу на еще одно сиротство, и забирает его вместе со всей семьей.

Город, куда назначен Коростелев и куда совершает свое путешествие Сережа, — Холмогоры, легендарное место рождения Ломоносова. Если эта культовая фигура русского Просвещения совершила путешествие из Холмогор в Москву, а затем в Петербург, то герои

фильма символически путешествуют в обратном направлении: от культа разума к культуре чувств. Только отец, наделенный материнскими качествами — отец-мать — может привести свою семью назад в Холмогоры.

Фильм «Евдокия» с его главным персонажем Евдокимом также демонстрирует героя, посвящающего свою жизнь воспитанию приемных детей и заботам о своей не слишком преданной ему жене. Само заглавие фильма — «Евдокия» — подчеркивает, что в век новой чувствительности «отец-мать» вмещает оба пола, успешно реализуя свои мужскую и женскую ипостаси.

Сыновья играют в мелодраме 1950-х вспомогательную роль. Их функцию в сюжете можно лучше всего обозначить как еще один способ возбуждения сострадания. Они повторяют сиротство старшего мужчины. Восстановленные отцовско-сыновние связи также возбуждают сострадание, подтверждая, с одной стороны, возможность существования гомосоциального сообщества, а с другой, возрождая память об утраченном фронтовом братстве.

В фильмах «Дело Румянцева» и «Судьба человека» усыновляемые сироты — бессловесные или плачущие статисты, выступающие на заднем плане. Их функция состоит в том, чтобы давать старшим героям повод излить свои чувства, находить отдушину для своих травм и эмоций или умиротворение в новом гомосоциальном сообществе с малолетней сиротой.

Главный герой фильма «Сережа» — пятилетний полусирота, чей взгляд на мир передается через идентификацию протагониста с камерой, снимающей с ракурса снизу. Его простодушная и искренняя манера изложения служит мотивацией для дробления сюжета: фильм состоит из нескольких повествовательных фрагментов. Сделав нарративным и визуальным центром кинокартины ребенка, ее авторы нарушили нарративную модель мужской мелодрамы, саму историю вхождения главного героя — мужчины — в новую малую семью. Зритель идентифицирует себя с Сережиной точкой зрения. А между тем эта точка зрения несколько дистанцирована от взрослого мира семьи и, что еще важнее, иронична по отношению к противоречиям, существующим в нем.

Фильм «Сережа» в некотором смысле завершает мужскую мелодраму оттепели и кладет начало дискурсивным практикам, которые станут играть важную роль в 1970-х — в первую очередь, иронии. «Сережа» является еще и образцом притчевого «детского фильма», жанра, который станет важной повествовательной моделью во времена «застоя». В центре этого жанра — детское

сообщество, ироническая копия общества взрослых²⁴⁰. Метафорой общества вместо малой семьи тут выступает распадающийся коллектив.

6. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ МЕЛОДРАМЫ

Центральное место, отводимое в культуре оттепели сюжетам, сконцентрированным на жизни нуклеарной семьи и ее тяготах во время войны, подчеркивают тот факт, что тропы семьи и войны изменили свой статус. Оба они оказались переосмыслены как локусы кризиса советского общества. Культура оттепели начала отказываться от таких ценностей сталинской культуры как монументализм, телеологический взгляд на историю, безоговорочная вера в главенство плана пространства над планом времени и особое внимание к единству и неизменности значения повествований и тропов культуры. В сталинские времена единственно возможной общностью для советского «мы» была Большая семья. Военный конфликт между «нашими» и «их» силами, природными и человеческими, мог решиться не иначе как в «нашу» пользу.

Партия позволила оттепельным деятелям культуры пересмотреть — в пределах соцреализма — значение тропов войны и семьи. Переосмысление этих основных тропов было следствием публичных дискуссий — обсуждений, например, «окопной прозы» и фильма «Летят журавли». Снижение масштаба и даже сдвиг от главенства пространства к главенству темпоральности — в особенности, мелодраматической темпоральности утраты — в значительной степени все еще оставалось в пределах, дозволяемых канонами социалистического реализма. Однако всякий раз, когда авторы выходили за эти установленные в советской культуре рамки, критики и партийные цензоры тотчас «помогали» им исправить допущенный ошибки. Одним из таких *faux pas* был дефицит в «окопной прозе» телеологического начала. Другим проблемным моментом стала нарративная и визуальная двусмысленность тыловой мелодрамы. И с тем, и с другим критики справлялись, давая разъяснительный комментарий к явным нарушениям советского художественного канона. Примером тут могут служить заключительные замечания редколлегии «Литературной газеты» о дискуссии, посвященной «окопной прозе», или обсуждение мелодраматизма «Журавлей» Калатозова на страницах «Искусства кино».

Советские писатели и кинорежиссеры дополняли — в пределах дозволенного — единственную модель Большой семьи и эпической войны маломасштабными вариантами этих тропов. «Окопная проза» служила переходной нарративной формой, представлявшей семью и военное противостояние в меньшем масштабе, и концентрировавшей внимание на человеческих отношениях среди «нас», — в малом военном сообществе, построенном как эгалитарная военная семья, — раскрываемых в повествовании от первого лица.

Если литература была жестко ограничена рамками социалистического реализма, то такое менее логоцентрическое средство коммуникации, как кинофильм, давало более радикальные возможности отступлений от сугубо сталинистских воплощений тропов семьи и войны. Главным своим киножанром оттепельная культура сделала семейную мелодраму. Она оказалась идеальной визуально-нарративной формой для переосмысления главных тропов сталинистской культуры и гласного выражения новых ценностей: антимионументализма, культя нуклеарной семьи и подчеркнутого внимания к индивидууму, чей личный опыт столь же весом и ценен, как и коллективный.

Развитие семейной мелодрамы в конце 1940-х и ее ведущее положение в советской культуре 1950-х совпало с тем, что Вера Данэм назвала возникновением советского среднего класса, интеллектуальной и бюрократической прослойки, финансируемой государством, чей жизненный уровень был выше прожиточного минимума, получаемого рабочими и колхозниками, — «правлящих классов» (согласно советской пропаганде) СССР. Ценности и представления этого среднего слоя нашли выражение в стилистике мелодрамы 1950-х. Два отнюдь не напрасных опасения питали этот стиль: страх перед государством, которое постоянно вмешивалось в частную жизнь нуклеарной семьи, и страх попасть под очередную идеологическую чистку, которая угрожала целостности личности.

Как ни парадоксально, но данное Джеффри Ноуэлл-Смитом определение голливудской мелодрамы — при всем отличии кинопроизводства и идеологии советской киноиндустрии и американской — адекватно описывает роль мелодрамы в социальной практике постсталинистской культуры: «Мелодрама, следовательно, может рассматриваться как некое противоречивое сращение (пехус), в которое включается несколько аспектов (социальных, психологических, художественных), но в котором проблема чет-

кого выражения этих материй не решена. Значение мелодрамы <...> как раз и состоит в ее идеологической несостоятельности. Именно потому, что она не может увязать затронутые в ней вопросы ни в настоящем, ни в идеальном будущем, а оставляет их открытыми во всей их бесстыдной противоречивости, она открывает свободное пространство, которое большая часть голливудских форм уже старательно заблокировала» (Nowell-Smith, 74).

Советская семейная мелодрама 1950-х, в особенности ее тыловой вариант, изменила направленность сталинского тропа войны: центр внимания — и в повествовании, и в визуальном плане — сместился в сторону убийц и насильников среди «нас». Более того, если в тридцатые годы враги и вредители среди «нас» были лишь оборотнями, связанными с «их» шпионскими и троцкистскими центрами за рубежом, в пятидесятые годы «убийцы среди «нас»» были часто кровно связаны с «нами» на уровне нуклеарной семьи, а уничтожение члена нуклеарной семьи во имя семьи государственной перестало быть легитимной социальной практикой. Конфликт внутри «нас» стал симптомом системного кризиса, который нельзя было разрешить традиционными средствами сталинской социальной терапии (чистками, лагерями, казнями) без попутного разрушения нуклеарной семьи. Троп семьи утратил функцию социальной и идеологической твердыни, став, напротив, местом утрат, преследований и унижений. Самое же важное: троп войны, в фильмах, подобных фильму «Летят журавли», предстал преобразенным — как неразрешимый конфликт внутри «нашей» семьи, открытая рана вследствие нанесенной личности неизлечимой травмы²⁴¹.

ИРОНИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К КУЛЬТУРЕ ОТТЕПЕЛИ СОВЕТСКИЕ ТРОПЫ В МОЛОДЕЖНОЙ ПРОЗЕ И КИНОКОМЕДИИ 1960-Х

Ирония — это тот негероический осадок, который остается от трагедии.

Нортрон Фрай

В 1960-х доминирующим стилем выражения главных советских тропов — положительного героя, семьи и войны — стала ирония. Первые ростки иронического стиля 1960-х появились в рассказах и повестях, ассоциируемых с журналом «Юность», в первую очередь в прозе Василия Аксенова, Анатолия Гладилина и Владимира Войновича, а в кинематографии — в комедиях Эльдара Рязанова, Георгия Данелия и Элема Климова. В этой главе исследуется ироническое отношение к основным советским тропам на примере повести Аксенова «Звездный билет» (1961) и кинокомедии Рязанова «Берегись автомобиля» (1966).

Тропы реализуются в двух типах дискурса: серьезном и серьезно-смеховом, частным случаем которого служит иронический дискурс. Взаимоотношение серьезных и серьезно-смеховых жанров рассматривается М. Бахтиным в его монографии «Проблемы поэтики Достоевского». Серьезные жанры — монологичны и «предписывают цельный и стабильный дискурс о мире» (Holland 36–37, цит. по: Bakhtin 1984, 106), тогда как серьезно-смеховые — диалогичны и не приемлют единственного завершенного мира: «В то время как трагедия и эпос закрывают, Мениппея открывает, разлагает на части» (Holland 36–37, цит. по: Bakhtin 1984, 107)²⁴².

Бахтин указывает на три главные особенности серьезно-смеховых жанров. Первая — это «коренное изменение самой ценно-временной зоны построения художественного образа», происходящее вследствие того, что предметом и отправной точкой становится современная действительность «без всякой эпической или трагической дистанции <...> Герои мифа и исторические фигуры прошлого в этих жанрах нарочито и подчеркнуто осмеяны» (Бахтин 1963: 144). То же происходит и в иронических произведениях 1960-х. Герои Аксенова едут в Эстонию, воображая себя

современными аргонавтами, а главный персонаж рязановского фильма «Берегись автомобиля» являет собой современный вариант князя Мышкина — «идиота» сегодняшнего дня.

Вторая особенность состоит в отказе серьезно-смеховых жанров признавать авторитет предания. «Их отношение к преданию в большинстве случаев глубоко критическое, а иногда — цинично-разоблачительное» (144). Иронические произведения 1960-х начали дистанцироваться от дискурсивных практик оттепели, а не искали путей обновления основных советских тропов. Сами тропы начали подвергаться карнавализации. Более того, иронизирующие писатели поздней оттепели направили острие своей критики не только против сталинистов, но и против деятелей культуры оттепели, которые заменили политические советские культы квазирелигиозными, монументальными культурами Шекспира, Пушкина и Достоевского.

«Третья особенность — нарочитая многостильность и многоголосость всех этих жанров. Они отказываются от стилистического единства <...> эпопеи, трагедии, высокой риторики, лирики» (144). Главное обвинение, которое критика предъявляла произведениям Аксенова и Рязанова, — это отсутствие в них унифицирующего голоса и унифицирующей жанровой схемы. Аксенова критиковали за то, что в «Звездном билете» нет четкой авторской позиции (Лавлинский), а Рязанову вменялось в вину смешение в «Берегись автомобиля» разных жанров — детектива, комедии и мелодрамы (Образцова).

Серьезно-смеховое изображение тропов говорит об их исчерпанности. Линда Хачион (Linda Hutcheon) различает три основных вида серьезно-смехового дискурса: пародийный, иронический, сатирический, отличающиеся своим этосом — «эмоцией, которой говорящий, шифрующий свою мысль, стремится довести ее до дешифрирующего эту мысль слушателя» (Hutcheon 1985: 55). Этос иронии — насмешка, этос пародии — позитив (пародийное слово, как слово, которое отдает дань уважения пародируемому оригиналу), а сатиры — презрение (56–60).

Когда тропы, исчерпавшие себя и автоматизировавшиеся, становятся несовместимыми с новыми культурными ценностями, ими завладевает ирония. В качестве основных в построении иронических смыслов Хачион выделяет реляционные (relational), инклюзивные и различительные семантические характеристики. Под реляционностью она имеет в виду тот факт, что ирония действует

между смыслами (сказанным, несказанным) и между людьми (иронизирующим, интерпретирующим, являющимся мишенью), чтобы создать нечто новое, наделив его критическим острием суждения (Hutcheon 1994: 58). Реляционный аспект иронии предполагает наличие дискурсивного сообщества, которое состоит из того, кто иронизирует и того, кто интерпретирует; это и делает иронию возможной:

«Дискурсивное сообщество <...> признает эти странным образом разрешаемые напряженности дискурсивных контекстов и выдвигает на передний план не только пространство и время, но и класс, расу, пол, этническую принадлежность, сексуальное предпочтение <...> Но главное, что эта идея разделяет с идеей социо-риторического «дискурсивного сообщества» — это ощущение того, что все мы принадлежим к множеству сообществ, друг с другом частично совпадающих» (1994: 92).

Инклюзивность означает, что иронии, как и каламбурам, присуща «одновременность и совмещенность значений» (1994: 60). Ирония не замещает сказанное несказанным, а совмещает несказанное со сказанным, налагая одно на другое. Наконец, различительный аспект подразумевает, что «ироническое значение образуется при объединении двух или более различных представлений» (1994: 64).

Ирония приобрела огромное значение для культуры конца оттепели и нарождающейся культуры застоя. Некоторым образом она обозначила границу между культурой оттепели, которая все еще пыталась обновить важнейшие сталинистские тропы, и культурой застоя, которая сделала эти исчерпавшие себя тропы предметом иронии, а позднее и сатиры. В конце оттепели ирония стала знаком разлада между культурными ценностями оттепели — антимонументализмом, искренностью, культом чувств — и новым, пока что подспудным набором культурных ценностей застоя: (1) потребительством, (2) дегероизацией, (3) скептическим отношением к самой возможности естественности (естественность и подлинность воспринимаются как высшая степень искусственности)²⁴³, и (4) чувством невозможности что-либо изменить в собственной судьбе. В литературе и фильмах шестидесятых годов мишенью для острия иронии стал разрыв между высокими ценностями оттепели, с одной стороны, и, с другой стороны, подлинной жизнью и опытом различных общественных групп, которые изображались в романах и фильмах последнего периода оттепели. Обще-

ство продолжало провозглашать утопические ценности оттепели, но действовало, сообразуясь с ценностями нарождавшегося квази-потребительского общества эпохи застоя.

1. Ирония в ЛИТЕРАТУРЕ ОТТЕПЕЛИ. «Звездный билет» ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА

В повести Аксенова «Звездный билет» под сомнение ставится уже не только сталинское прошлое, но и воплощение советских тропов в культуре оттепели. Налицо ироническое дистанцирование от «оттепельных ценностей» и в особенности от стиля так называемой «молодежной прозы» 1950-х (Кузнецов, Осипов, некоторые ранние вещи Гладилина и самого Аксенова²⁴⁴), с которой обычно ассоциируют «Звездный билет».

Диалог, в который аксеновский текст вступает с традицией «молодежной прозы» 1950-х, да и советского романа в целом, демонстрирует все три основные характеристики иронического дискурса. Диалог этот содержит в себе реляционность (затрагивает прежнюю традицию), инклюзивность (Аксенов налагает свой стиль на прежние каноны) и различительность (Аксенов дистанцирует свои произведения от той романов о строительстве «прекрасного нового мира» в Сибири).

«Молодежная проза» — стиль письма, ассоциируемый с десталинизацией в советской культуре — публиковалась по большей части в журнале «Юность» (основанном в июне 1955 г.). Первым главным редактором «Юности» был известнейший писатель 1920-х годов Валентин Катаев, а в начале 1960-х в редколлегию «Юности» вошли Аксенов и Евтушенко. В «молодежной прозе» 1950-х и даже 1960-х, как и в соцреалистической прозе, становление главного героя, обретение им зрелости, совпадало с завершением какой-нибудь очередной государственной Великой стройки (Clark 1981, 228–230). Таким образом, герой и государство росли и развивались вместе. В повестях и романах этого направления, одним из самых известных образцов которого можно считать «Продолжение легенды» (1957) А. Кузнецова, повествование ведется от первого лица, а его структура является фрагментарной. Действие чаще всего разворачивается где-нибудь в Сибири, которая теперь рассматривается не просто как плацдарм для построения коммунизма, а как часть экзотического мира, где главный герой

(или героиня) открывает свою подлинную идентичность.

Особенно же важно в молодежной прозе 1950-х то, что ее протагонисты возвращали в русскую беллетристику юмор, а иногда даже доходили до самоиронии, совершенно неприемлемой для положительных героев соцреалистических романов. Как замечает Тимоти Погакар (Timothy Pogacar), говоря о журнале «Юность», «одной из важнейших функций этого издания с начала и до середины 1960-х стало введение в литературный журнал, да и в литературу в целом, юмора и иронии» (Pogacar 203). Герои «Звездного билета» Аксенова шли даже дальше: они иронизируют не только над отцами-сталинистами, но и над их сыновьями, знакомыми читателю по «молодежной прозе» 1950-х. Более того, «звездные мальчишки» не желают соглашаться с главными ценностями этого нарратива и внутренне конфликтуют с ними, оставляя без внимания интересы партии и правительства²⁴⁵.

1. 1. Иронический протагонист заменяет положительного героя. Различие и инклюзивность

В главных героях аксеновского романа «Звездный билет» доминируют различительный и инклюзивный аспекты иронии. Создание образа героя через различение и отвлечение можно видеть прежде всего в расставании героя со своим идеалом. В отличие от становления героев сталинских и ранних оттепельных романов, созревание аксеновских героев отмечено все увеличивающимся разрывом между литературным персонажем и его идеалами. Как и в романе об утраченных иллюзиях, «идеал считается существенным только для еще незрелой души» (Lukacs 123). По достижении совершеннолетия герой порывает с теми ценностями, которые до тех пор составляли его идеал. Иронический протагонист «Звездного билета» соответствует описанию героя, данного Дугласом Мюкке (Douglas Muecke) в его книге «Ирония и Ироническое»:

«Начиная с Дон Кихота и до сегодняшнего дня не прерывается линия романов <...>, в которых главный герой или какая-нибудь менее значительная жертва пытаются безуспешно внести в мир единство, формулируя его в терминах собственных страхов и желаний, теорий и идеалов» (Muecke 88).

Подобно протагонисту европейского романа и в отличие от положительного героя советского соцреалистического романа, герой

Аксенова явно не способен дать романному миру цементирующий его нарратив. Ирония такого рода близка романтической иронии, «признанию того факта, что мир по своей сути парадоксален и что только амбивалентный взгляд может постичь его во всей его противоречивой совокупности» (Wellek 14)²⁴⁶.

Взросление Димки, главного героя «Звездного билета», представлено рядом слабо связанных между собой событий, которые влияют на него, подвергая проверке новый набор его ценностей, но так и не завершают формирование его как личности. Роман начинается с неоромантической истории о поездке в Эстонию («экзотической» стране в составе Советского государства), за которой следует одна из версий стандартной соцреалистической парадигмы (работа и перевоспитание в рыболовецком колхозе). Кончается роман несколько сентиментальным поворотом: из жизни навсегда уходит героический («прометеевский») брат Димки Виктор (NB!). В самом конце романа он погибает в ходе испытательного полета. В романе Виктор выполняет функцию Димкиного наставника, чей авторитет подтвержден его участием в советской космической программе. Все три сюжетные линии завершаются крушением идеала, в который Димка, казалось бы, уже готов был уверовать, и в каждом случае идеал оказывается либо ложным, либо недостижимым. Экзотический мир Таллина утрачивает свою завораживающую ауру. Подруга Димки ему изменяет, а звезды и небо оказываются дешевой росписью, намалеванной на потолке местного бара: «неужели предел моих мечтаний <...> игрушечный мир под нарисованными звездами?» (Аксенов 1987: 304).

Во второй истории, посвященной главным образом работе Димки в рыболовецкой артели, его иронические замечания заметно обесценивают соцреалистический Bildungsroman: «Скажи, капитан, — спросил я однажды Игоря, — зачем ты нам тогда назвал свой колхоз? Хочешь посмотреть, как мы будем перековываться?» (313). В конце романа Димка размышляет над смертью своего брата, глядя на далекие звезды — недостижимый, личный его идеал, заменивший ему советский общегосударственный идеал — на мерцающие в небе звезды, а не на красные звезды «прекрасного нового мира» Страны Советов.

Разрыв между идеалом главного героя и его земным опытом — главный мотив, определяющий неоромантического иронического протагониста аксеновского романа. Такой протагонист коренным образом отличается от положительного героя сталинской эры —

целенаправленно ведомого единственно верным марксистским учением и в конце романа приближающегося к коммунизму, — или от положительного героя начала постсталинского периода, — открывшего свою собственную идеологию, которая объединит и спасет мир. Идеология эта, как правило, является неким авторитетным нарративом, основанным на христианских *topoi* вперемешку с аллюзиями, опирающимися на западную литературу (Данте, Шекспир, Гете). Такой модели следуют «Доктор Живаго» Пастернака и «В круге первом» Солженицына.

Различительный аспект иронии выражен также в двойной жизни главных героев. Виктор, старший брат Димки, в своей публичной жизни пишет кандидатскую диссертацию, а во второй, скрытой жизни, ведет исследование, которое ставит под сомнение результаты его же диссертации. «Крутой» внешний облик Димки маскирует его внутренний мир, чувствительный и уязвимый. Алик Крамер занимается двумя видами литературной деятельности: одна — для печати, чтобы заработать себе на жизнь, другая — для себя, «для души» (Аксенов 1987: 232–233). Долгов, соблазнитель Гали, чтобы ее заполучить, играет Гамлета и Ромео (281–282). Все они вовсе не то, чем кажутся. Особенно важно, что эти персонажи, поначалу выглядящие циниками и нигилистами, на самом деле относятся к тем немногим искренним душам, что существуют в изображенном на страницах романа обществе.

Аксенов противопоставляет неоднозначность иронии догматизму казенной морали, приравнивая последнюю ко лжи. Отрицательным героем в романе оказывается сослуживец Виктора, Борис, который не выносит иронического тона Димки. Правильный, морально и идеологически выдержанный язык Бориса маскирует отсутствие научной честности: Борис понимает значение исследовательской работы Виктора, но порочит ее, потому что она подрывает авторитет его научного руководителя.

На уровне речи персонажей различительный аспект иронии выражается в переосмыслении — «преломлении» — «чужой» речи. В «Звездном билете» ироническое несоответствие между тем, что говорится, и тем, что под этим подразумевается, не только определяет отношения между персонажами романа и их идеалами, но и является неотъемлемой частью языка самих героев. И Виктор, и Димка постоянно и открыто иронизируют над «чужой» речью: над речью друг друга, над речью иных персонажей, но главным образом над официальным стилем речи, подрывая

традиционную иерархию и единообразие языка, типичного для соцреалистического романа. В самом начале «Звездного билета» Виктор по дороге в парк отдыха видит собравшийся у уличного репродуктора народ:

«У входа возле столба с репродуктором стоит толпа. Лица у всех какие-то одинаковые.

— Любого агрессора, проникшего в нашу священную, обильно смоченную кровью землю ждет плачевная участь. Мы имеем в распоряжении достаточно сил и средств для того, чтобы...

Я слушаю голос диктора и смотрю вокруг на лица людей. Потом смотрю вдаль, где на фоне вечернего неба вращается «колесо обозрения» <...> Из глубины парка несется джазовая музыка, движется колесо, и движется весь наш шарик, начиненный загадочной смесью <...>. Там мы смеемся, а здесь мы молчим» (193–194).

Радиопередаче, оболванивающей людей, противопоставлена льющая из парка джазовая музыка (с ее неперемной импровизацией), которая делает мир разнообразным, неопределенным и непредсказуемым.

Аксенов тонко и необычно для советской прозы передает многоголосие популярной культуры, вырывающейся из тисков монологичной официальной радиокультуры. В период оттепели несмолкающий громкоговоритель, вещающий новости в общественном месте, стал прочно ассоциироваться с тоталитарным монологизмом. Оттепель развивала альтернативную популярную радиокультуру и «магнитиздат». Символами этой культуры стали личный портативный транзистор и магнитофон. Транзисторный приемник был рассчитан на индивидуального пользователя. Его можно было носить с собой в отличие от массивных радио сталинской поры или громкоговорителей, прикрученных к стене на недостижимой высоте и контролируемых государственным служащим. Транзистор и магнитофон вошли в быт как символы альтернативной молодежной субкультуры, отличались формами и материалами, ассоциируемыми с западным дизайном и технологией. Транзистор давал пользователю возможность слушать передачи не только советских радиостанций, но и радиостанций, откровенно враждебных режиму, которые смехом народная культура прозвала, передразнивая язык власти, «вражьими голосами». Транзистор позволял его владельцу пересекать границу железного занавеса и слышать точки зрения на политику и культуру, альтернативные советской. Неслучайно, пожалуй, что первые советские транзи-

сторы массового производства начали выпускать все в той же так и не ставшей полностью советской Прибалтике, куда направились герои Аксенова. В отличие от транзистора, магнитофон давал возможность не только слушать, но и тиражировать записи без разрешения на то государства. Из многоголосия молодежной уличной, радио и магнитофонной культур оттепели соткан язык культовой повести Аксенова.

Если Димка и Виктор иронически переосмысляют — «преломляют» — слова и выражения, произносимые другими героями романа, то главный повествователь — автор — преломляет высказывания своих протагонистов. Автор нередко повторяет сказанное тем или иным героем, выделяя значение, отличное от буквального. Так, когда Димка называет Галю «Бриджит Бардо», в его устах это ироническое прозвище является намеком на то, что эта девушка красива и мечтает стать актрисой. Однако в следующем ниже диалоге автор-повествователь переосмысляет значение Галиного прозвища:

«— Дайте мне сигарету, капитан, — сыграла Галя.

— Ты уверена, что Бриджит Бардо курит? — буркнул Димка и протянул ей сигарету.

<...> Димка взглянул на Галино лицо <...> и почувствовал себя слюняем и мягкотелым хлюпиком; ему захотелось <...> сказать ей что-нибудь нежное. Он ударил ладонью по ее плечу и бодро воскликнул:

— Не трусь, детка! Держи хвост пистолетом!

Галя отпрянула.

— Слушай, почему ты так со мной обращаешься? Я ведь тебе не Юрка и не Алик <...> Дима, мы ведь уже не дети.

<...> — а что ты имеешь в виду?

Брижит Бардо улыбнулась. Димка терпеть не мог этих ее улыбок, особенно когда она так улыбалась другим» (221–222).

Повторяя прозвище, данное Гале Димкой, автор-повествователь иронически вкладывает в него иное значение, отличное от первоначального. Он имеет в виду, что Димка не заметил в Гале главного: она стала взрослой женщиной и их отношения не могут быть такими, какими они были в школьные годы²⁴⁷.

Согласно Хачион, ирония не относится к структурам, сообщающим одно, а подразумевающим нечто иное; ирония является структурой, сохраняющей оба значения, двуединством, которое, вслед за Роланом Бартом (Roland Barthes), Хачион определяет термином «двусмысленность» (amphibology или amphiboly) (Hutcheon

1994: 63). Хачион уделяет особое внимание «удовольствию, получаемому от инклюзивности иронии, — сходному с удовольствием, которое доставляют нам шутки и каламбуры» (63). Этот эффект инклюзивности или своего рода напластования одного смысла на другой — неотъемлемая часть взаимоотношений между героями романа, в первую очередь взаимоотношений Виктора и Димки. Инклюзивностью отмечено и отношение автора-повествователя к своим протагонистам.

Протагонист «Звездного билета» находится где-то между двумя налагающимися друг на друга сознаниями двух братьев — младшего, Димки, и старшего, Виктора. Переключка двух голосов, ведущий рассказ от первого лица, и голоса автора-повествователя, ведущего рассказ от третьего лица, создает нарративный строй романа. В противоположность сталинскому роману и роману начала оттепели, в аксеновском романе ни один из этих трех голосов не является всеведущим. И Димка, и Виктор не уверены в себе, как не уверены они и в своих нравственных ценностях. Виктор, участвующий в советской космической программе, сомневается в результатах своей исследовательской работы и погибает в ходе одного из проводимых им научных экспериментов. Его история вызывает в памяти тогдашний эпохальный полет Гагарина в космос и говорит о несостоятельности Прометеева мифа, который, начиная с XIX века²⁴⁸, вдохновлял русскую интеллигенцию. В «Звездном билете» уже нет той героической концовки, которая еще была возможна в таких романах 1950-х, как «Не хлебом единым» Дудинцева и даже «Доктор Живаго» Пастернака.

Взаимодействие между сферами персонажей романа и сферой автора-повествователя также основаны на иронической инклюзивности. В. Одинцов приводит пример, где сфера, синтаксически принадлежащая автору-повествователю, целиком состоит из слов и выражений, употребляемых персонажами романа:

«Покажем им, чертям, столичный класс! Ну-ка, давай, Юрка! Дима-а! Ничего, подождите, дойдет и до вас очередь. Еще заплачешь, пижончик. Давай, Димка! Юра-а! Выше! Узнаете, как клеться к нашим девочкам!» (Аксенов 1987: 229).

Как правило, однако, абзац начинается в сфере автора-повествователя (третье лицо, прошедшее время), а затем смещается в сферу персонажа (второе или первое лицо, настоящее время).

«Ребята охотно поддержали тон Шурика: дурачились изо всех сил <...> Начало путешествия складывалось приятно. Поезд ле-

тел в красной закатной стране <...> Тени на лицах и блики заката сквозь хвойный забор, вокруг блестят глаза и открываются в хохоте рты. Какие славные ребята наши попутчики! И вообще все о'кей! В мире полно смешных и благожелательных людей» (219).

Дискурсы автора-повествователя и персонажей романа постоянно накладываются друг на друга, создавая иронический тон и опрокидывая традиционную иерархию, закрепленную за голосом автора-повествователя и голосами его героев²⁴⁹.

Роман Аксенова внедрил в советскую культуру иронического протагониста — героя, который находит себя в ходе поисков своего неизменно ускользающего идеала. Идеал этот, по мере того, как персонажи романа вместо того чтобы неуклонно идти к конечной цели — коммунизму, живут двойной жизнью, становится весьма расплывчатым. Взаимодействие между сферами персонажей и преломляющимся двуголосием определяет языковую ткань иронического протагониста. Ирония таких персонажей направлена не только против сталинского дискурса, но и против наивной искренности молодежной прозы 1950-х.

1.2. Ироническое отношение к тропу семьи

Критики-современники приняли «Звездный билет» в штыки, разнося его героев за нигилизм и отрыв от общества (Грибачев, Лавлинский, Смирнов). Спору нет, если герой соцреалистического романа становится членом коллектива раз и навсегда, то те коллективы, к которым присоединяются Виктор и Димка, служат им лишь временными прибежищами, где они останавливаются на пути к личной самореализации. Чувство дистанции — как культурной (советская культура vs культуры США, Западной и Восточной Европы; чуждая героям культура поколения их родителей vs мир интересов и ценностей главных героев повести), так и классовой (интеллигенция vs рабочий класс) — пропитывает роман с начала до конца. Коллективы эти не дают героям романа чувства стабильности и безопасности, которым в сталинских романах жаловала героев Большая Советская Семья, а в романах и фильмах пятидесятих годов семья нуклеарная.

Димкин дом с его экзотическим, отсылающим одновременно в дореволюционные времена (название доходного дома) и иноземные края, наименованием — «Барселона» — идеальная площадка для натурной съемки итальянских неореалистических фильмов (Аксенов 1987, 201) — ироническая пародия на оттепельные со-

общества 1950-х²⁵⁰. Как в описании «Барселоны», так и в описании школьных друзей Димки и их нуклеарных семей доминирует различительный аспект иронии. Роман начинается прощанием героев с «Барселонкой», с советской семьей в малом масштабе, и со школой, которую они только что кончили. Димка и его друзья расстаются еще и со своими нуклеарными семьями, главными хранилищами оттепельных ценностей. В конце романа читатель узнает, что «Барселону» снесли, а Димкины родители переехали в новую квартиру. И к прежним коммунальным идентичностям Димке уже дороги нет.

Разрыв между протагонистом и оттепельными сообществами, в первую очередь, с его нуклеарной семьей, акцентирован словесной иронией. Так, когда родители Димки собираются вместе с родителями его друзей, чтобы обсудить их отъезд в Эстонию, Виктор, который присутствует на этом родительском собрании, комментирует для читателя высказывания старших:

«Дед Алика (с пафосом 14-года). Позорный документ! А мой внук заявил мне на прощание, что солидные профессии пусть приобретают мещане, и процитировал: “Надеюсь, верую, веки не придет ко мне позорное благородие”.

Отец Юрки (старый боец). Мало мы их драли, товарищи! Мой олух совсем не попрощался. Сказал только вчера вечером: “Не дави мне, папаша, на психику”. Ну я его... кхм... Нет, мало мы их драли. Решительно, мало.

Наш папа (мыслит широкими категориями). Удивительно, что на фоне всеобщего духовного роста...» (216).

Реляционный аспект иронии взаимодействует здесь с различительным. Ирония направлена как против ценностей, принятых старшими русскими и советскими поколениями, так и против их языковых стереотипов. Молодежь отделяет от родителей не только возраст и ценности, но, что важнее, язык, которым они выражают свои ценности.

Ирония окрашивает и отношение к мужскому братству как возможной альтернативе нуклеарной семье. В характеристике этого сообщества отчетливо звучит самоирония. Тон самоиронии достигается либо через сообщение точки зрения Виктора, либо через цитирование Димкой собственных комментариев. Так, при первом же посещении прибалтийского пляжа Димка и его товарищи иронизируют над своими планами завоевания мира, играя в злополучных завоевателей Трои из Гомеровской «Илиады».

«Ну вот он, морской пляж.

— Пляжи мне всегда напоминают битву у стен Трои, — сказал Алик.

— Мне тоже, — сразу же откликнулся Димка.

— Помню, как сейчас: идем у стен Трои втроем: Гектор, Алик и я, а навстречу нам...

— Пенелопа! — воскликнула Галя и сделала цирковой реверанс.

— Ты хочешь сказать, Елена, — поправил Алик, — тогда я Парис.

— Я ухожу из Трои, я Менелай, — заявил Димка.

— А я? Я кто буду? — заорал Юрка. — Меня-то забыли!

— Кем ты хочешь быть? Говори сам <...>

— Я Ахилл! — заорал Юрка, потрясая ружьем для подводной охоты.

Димка моментально бросился на песок и схватил его за пятку» (226).

Самоирония выводит на авансцену инклюзивность дискурса «Звездного билета»: образ друзей, представляющих себя в качестве пародийных героев античного эпоса, налагается на нейтральную картину — современные подростки на морском пляже.

Самоирония открывает Димкиной троице доступ к новым идеям и к новым путям для самореализации. Тем не менее, даже это братство друзей не гарантирует Димке стабильного сообщества: с Юркой и Аликом его связывает школьная дружба, а с окончанием школы его поведет от них в сторону. В конце романа Димка остается один; брат его погиб, а друзья далеко, в Эстонии. «Так... или иначе. Это теперь мой звездный билет! <...> он (Виктор — А. П.) оставил его мне. Билет, но куда?»

Такая концовка — завершение романа вопросом — стала мишенью для критики, прозвучавшей во многих тогдашних рецензиях (Лавлинский, Назаренко, Поздняев): она резко расходилась с утверждающими и пророческими концовками не только сталинских, но и так называемых полемических романов оттепели, появившихся как в советской печати, так и в сам- и тамиздате.

2.3. Ироническое отношение к тропу войны

Троп войны пересматривается в романе в двух планах. Во-первых, молодое поколение — часть советского «мы», представленного в романе, — говорит на жаргоне и охотно принимает культуру Запада, налагая свой разговорный язык, ассоциируемый с понятием «они», на советское «мы». Во-вторых, молодые персонажи, иронизируя, дистанцируются от символов оттепельной культуры — ее лозунгов и призывов, любви к киномелодрамам и официозного романтизма сибирскихстроек, который проходит через всю «молодежную прозу» 1950-х. Тут Аксенов использует в «Звездном билете» различительную иронию с целью четко выразить в своем произведении троп войны.

Три товарища и их подруга — «мы» романа — говорят на молодежном жаргоне, в котором то и дело упоминаются западные знаменитости. Образцы для подражания берутся явно с другой стороны Железного занавеса²⁵¹. Фоном для любовной истории главных героев служат портреты Лоренса Оливье и Софи Лорен (242). Виктор любит сидеть «по-американски» — положив ноги на стол (287). У одного из персонажей, Бориса, англоязычное уменьшительное имя — Боб (288), а Димкин друг Алик советует Юрке брать за образец американского баскетболиста: «Алик убеждает Юрку играть так, как играет всемирно известный негр Уилт Чемберлен» (190).

Уже описание внешнего вида Димки и московских улиц, которое дает Виктор в начале романа, уснащено заведомыми признаками несоветской культуры:

«Выходит из булочной с батоном в хлорвиниловой сумке. Секунду смотрит, как заворачивает за угол страшноватый «Понтик» <...> Я смотрю, как мелькает впереди его чешская рубашка с такими, знаете ли, искорками, штаны неизвестного мне происхождения, австралийские туфли и стриженная под французский ёжик русская голова» (187).

Димкины штаны «неизвестного происхождения» оказываются американскими джинсами. Аксенов заостряет на них внимание читателя, иронически повторяя сказанное недоумевающей старушкой: «Штаны-то наизнанку, что ли, надел. Все швы наружу» (187). Иронически карнавализованная оппозиция «мы»—«они» материализуется в Димкиных джинсах — в штанах со швами наружу.

Сходным образом интертекстуальные связи романа соединяют его с литературой и кино Запада — с «их» литературой и кино.

Трио аксеновских тинейджеров строят свои отношения по образцу героев своего любимого романа — «Три товарища» Эриха Марии Ремарка (267). Димкин друг Алик знает Хемингуэя наизусть, а когда у Димки возникает проблема, совета он ищет в прозе Хемингуэя (252). Фильм, который Алик обсуждает с кинорежиссером Ивановым-Петровым, — «Сладкая жизнь» Федерико Феллини (233), чья популярность в Советском Союзе в шестидесятые годы сопоставима с его популярностью в США и Италии.

По иронии судьбы, Запад, это средоточие культурных икон, на которые молятся трое молодых друзей, так же недоступен для них, как звезды в небе. Самое близкое к Западу место, куда они могут попасть — Эстония: ведь единственно разрешаемый в пределах советского мира «Запад» — это прибалтийские республики. Они символизируют некий неопределенный экзотический край, похожий то ли на Кавказ, то ли на Финляндию, то ли на Ливонию (территория, занимаемая современной Латвией и Эстонией), из романов русских подражателей Вальтера Скотта²⁵². Экзотичность Прибалтики в советском контексте также включает в себя экзотичность идеологии Запада и неопределенность представления о нем²⁵³.

Посылая своих героев на Запад, в Эстонию, Аксенов прежде всего иронизирует над «молодежной прозой» начала оттепели, где молодые герои ехали на Восток — в Сибирь — строить монументальные гидроэлектростанции и грандиозные дамбы (как, например, в романе А. Кузнецова «Продолжение легенды»). Когда в поезде случайный попутчик Димки, старше его годами, укоряет его за то, что он не едет работать в Сибирь («Трепачи вы, голые трепачи! Поехали бы в Сибирь»), Димка, посмеиваясь, роняет: «Все едут на Восток, а мы на Запад» (231).

В «Звездном билете» идеологические клише периода оттепели используются как иронические парадоксы. Один из персонажей романа называет Димку и его друзей «героями семилетки», когда они, чтобы заработать немного денег, панимаются грузчиками мебели²⁵⁴. На заработанные гроши они покупают консервированную кукурузу — «царицу полей» (269), как герои иронически ее называют, передразнивая папыщенское слово официоза²⁵⁵.

Иронии Димки подвергаются также условности современных советских фильмов, в особенности слащавые весенние мотивы и образы официозных кинокомедий: «Ничего не поделаешь: фатум! Придется идти смотреть новую кинокомедию “Весенние на-

пелы”, штампованную и лишённую психологизма» (197). В той же серьёзно-смеховой манере говорится о типичном для оттепельной кинемелодрамы сюжете: сочетании перипетий любви с основной историей о построении коммунизма.

«Любовь! <...> ему вот уже больше года разрешается посещать кое-какие фильмы <...> Он знает, как это бывает. Люди строят гидростанцию, и вдруг Он говорит: “Я люблю!” А она кричит: “Не надо!” или “А ты хорошо все обдумал?” А потом они бегают по набережной и все пытаются поцеловаться. Или сидят на берегу, над гидростанцией, а сводный хор и оркестр главного управления по производству фильмов (дирижер — Гамбург) наяривают в заоблачных далях. И вот зал цепенеет: Он снимает с себя пиджак и накидывает его на плечи любимой. Наплыв» (244).

От подобного рода шедевров — где тщательно избегают всякого проявления сексуальности, где личные чувства переплетаются с государственными стройками, а в качестве средства для передачи мироощущения современной молодежи избирается симфоническая музыка девятнадцатого века — протагонист решительно дистанцируется.

Наконец, ирония в романе Аксенова направлена против таких культурных явлений оттепели, как культ Шекспира и его трагических героев, в первую очередь, Гамлета. В «Звездном билете» Шекспир уже не наставник оттепельной интеллигенции или, пользуясь словами Козинцева, «наш современник». Димка и его друзья употребляют шекспировские образы только иронически.

«Удивительная пластичность, — сказал седой человек из кино, — я еще не видел ни одной Джульетты, которая бы так великолепно танцевала липси»²⁵⁶. Он выхватил шпагу и отсалютовал. И вокруг началось побоище. Шпаги стучали, как хоккейные клюшки, когда в Лужниках играют с канадцами. Конечно, всех победил Димка. “Наш лучший нападающий, — сказал седой человек из кино репортерам. — Семнадцать лет, фамилия — Монтеки, имя — Ромео”» (238–240).

Забывшись в состоянии сильного опьянения, Димка видит себя современным Ромео, а Галию — знаменитой актрисой, Джульеттой или играющей Джульетту. Сон, навеянный обильными возлияниями, самоироничен и нарочито двусмыслен. Серьёзно-смеховое снижение трагических масок далекого прошлого до профанного настоящего характерно и для кинокомедии этого периода. Так, если в Димкином сне «хоккейные клюшки» перемешиваются с об-

разами знаменитой шекспировской трагедии, то в кинокомедии Рязанова «Берегись автомобиля» режиссер (Евгений Евстигнеев), репетируя «Гамлета», пользуется свистком футбольного судьи и терминологией футбольного тренера.

Произведения Шекспира, употребляемые как символ, также выглядят предательски двусмысленно, когда, например, актер Долгов под маркой шекспировского «Гамлета» пытается соблазнить Димкину Галю (262). Однако напяливая на себя маски шекспировских персонажей, Долгов и ему подобные антиподы протагониста уютно себя в них не чувствуют. Когда Галя высказывает Долгову свою заветную мечту: она будет играть Джульетту, а он — Ромео, актер говорит: «Нет. Это сейчас не мое амплу». Образ трагического героя нужен ему с единственной целью — соблазнить Галя; роль Гамлета всего лишь ключ от «пояса целомудрия», а вовсе не еще один полурелигиозный образец для подражания, каким он выступает в «Докторе Живаго».

«Звездный билет» не только выворачивает наизнанку отношения между западным «они» и советским «мы», но и дистанцирует «нас» от ценностей и условностей культуры оттепели. В этом отношении роман Аксенова является отнюдь не олицетворением «молодой прозы», а напротив, иронической пародией на «молодежную прозу» пятидесятых годов. «Звездный билет» иронизирует над наиважнейшими тропами сталинизма, которые на первом своем этапе культура оттепели пыталась наполнить новой жизнью.

1.4. Культурная политика и «Звездный билет» Аксенова

«Звездный билет» был опубликован в июньском и июльском номерах журнала «Юность» за 1961 год и сразу же стал культовым романом. Как вспоминает Анатолий Гладилин²⁵⁷, его читали в метро, на улицах. Его опубликовали в 30 странах (на «проклятом» Западе плюс в Японии) (Gladilin 92). Пожалуй, самым красноречивым свидетельством популярности «Звездного билета» было появление пародии не него в серьезном литературоведческом журнале «Вопросы литературы». Эдуард Гай и Борис Ганин поместили в нем главу «Димка» из романа несуществующего автора «Морока с лимонами» (пародия на название повести Аксенова «Апельсины из Марокко», напечатанной в № 1 журнала «Юность» за 1962 г.)²⁵⁸. К тому же в 1962 г. на экраны вышла экранизация «Билета»²⁵⁹,

а Таллин, где происходит действие романа, стал местом паломничества советских подростков.

Заглавие аксеновского романа дало наименование, правда несколько ироническое, поколению шестидесятых годов — «звездные мальчики» (Альтшуллер 235; Gladilin 91). Но главное, роман отражал формирование молодежной культуры, независимой от государственного контроля. У этой культуры был свой собственный язык, одежда, музыка и танцевальный стиль, и тяготевшая к ней молодежь относилась с иронией не только к официальной культуре, но и к культуре «взрослых» вообще.

Дискурсивными сообществами, силами которых осуществлялась кампания по перевоспитанию Аксенова, были (1) тогдашние критики и (2) партийные функционеры, ведавшие литературой. Функционеры требовали от Аксенова прояснить свою позицию в отношении персонажей его произведений тем самым «обезвредив» пронизывающую их иронию, и полностью снять ее в будущих его произведениях. Критики же занялись вопросом, позволительно ли вообще допускать ироничного самокритичного героя в солнечное царство советской литературы. В диалогах с обоими сообществами Аксенов избрал такую тактику: соглашаясь по всем правилам ритуала со своими оппонентами в публичных выступлениях, он полностью игнорировал их советы за письменным столом.

1.4.1. Дискурсивное сообщество I.

Автор и критики

Ироническое обращение Аксенова с основными тропами советской культуры привлекло огромное внимание к его роману как в Советском Союзе, так и на Западе. По воспоминаниям Гладиллина, целый год в «Литературной газете» из номера в номер шло обсуждение «Звездного билета». Писатель Юрий Бондарев заявлял, что не побоялся бы пойти в разведку с аксеновскими «звездными мальчиками». Иными словами, утверждал, что герои Аксенова — «наши» мальчики. Василий Смирнов, напротив, их резко осуждал. «Правильные мальчики» — озаглавил свою статью Роберт Рождественский. «Неправильные мальчики» — тут же парировал Николай Грибачев (Gladilin 92).

В советской печати преобладали, однако, критические оценки. Аксенов и еще несколько писателей — Евгений Евтушенко, Андрей

Вознесенский и Виктор Некрасов — подвергались нападкам за то, что они преступили границы оттепельной культуры. Под этими границами подразумевалось, что художнику дозволено вносить поправки в основные советские тропы, но не дозволено отвергать их или иронически от них дистанцироваться²⁶⁰.

В большинстве статей Аксенова призывали так или иначе ликвидировать или нивелировать ироническую направленность текста и дать недвусмысленное объяснение собственной позиции в отношении молодежной субкультуры. Реакция Аксенова была по существу ироничной: в своих статьях он выказывал приверженность системе, а в своих писаниях полностью игнорировал предложения критиков. Он послушно исполнял все принятые в советской печати ритуальные покаяния и заклинания, но по-прежнему писал художественную прозу, в которой не только через иронию, но и через сатиру дистанцировался как от сталинистской утопии, так и от оттепельных иллюзий.

Вскоре после появления в журнале «Юность» «Звездного билета», в «Комсомольской правде» выступил Л. Лавлинский со статьей, озаглавленной «Билет, но куда?». Критик утверждал, что в романе Аксенова с одобрением представлены чуждые формы молодежной культуры, прежде всего «стиляги»²⁶¹. Главный недостаток Аксенова, согласно Лавлинскому, — отсутствие монологичного авторского суждения о своих персонажах, которые не соответствуют параметрам положительных героев: «Здесь, как нигде, писательское слово должно быть особенно авторитетным и “мудрым”». Лавлинский оперирует двумя медицинскими метафорами: болезнь, которой обозначается молодежная субкультура «стиляг», и профилактика — функция, которую должны выполнить писатели.

Серьезнейшие претензии к героям Аксенова предъявляются Лавлинским из-за их интереса к западной культуре:

«Они поклонники западной культуры модерн <...>, которая налипла непонятными подчас для них самих словами: “экзистенциализм”, “ташизм”. По воскресеньям они танцуют буги-вуги и изъясняются на птичьем языке стиляг».

Мир советского «мы», жалуется критик, существует в романе только как «нудные проповеди учителей», «правильные» и «железобетонные» люди и «плохие радио-программы». В сущности, для Лавлинского эта иронически перевернутая оппозиция «мы» — «они» является ключевой чертой изображенного в романе мира. В советском романе, по мнению критика, такая двусмысленная игра неприемлема.

Наконец, роман подвергнулся разному за отсутствие в нем целенаправленности (продвижения к коммунистическому будущему) «Разве хорошо, что в жизни Димки нет цели?». Само название статьи повторяет последние слова романа, одновременно подчеркивая, что в нем нет целенаправленности: «Билет, но куда?». Тогда как большая часть героев молодежной прозы купила бы билет на сибирскую стройку, аксеновский герой сначала покупает билет в Эстонию — на «Запад», а позднее продолжает искать свой идеал в звездном небе.

Через несколько дней после появления статьи Лавлинского, Аксенов тоже опубликовал статью «Принцы, нищие духом» (*Литературная газета*, 1961, 17 сентября), в которой писал: «Вы не динозавры, ребята! Помните, что вы современные советские люди, поднимите головы в небо. Неужели вы не увидите там ничего, кроме неоновой вывески ресторана?»

Статья была написана в том раздражающе моралистическом тоне, какого Лавлинский требовал от советских писателей. Однако при этом Аксенов использовал статью как трибуну, чтобы поднять вопрос о молодежной культуре и средствах изображения этой культуры в современной литературе.

1.4.2. Дискурсивное сообщество II. Автор и его партийные наставники

Произведения Аксенова вызвали тревогу не только у критиков, но и у партийных функционеров. Тимоти Погакар отмечает, что для пущей уверенности, что проза Аксенова отвечает идеологическому канону, Леонид Ильичев, ведавший тогда вопросами идеологии, принял участие в редактировании аксеновской повести «Апельсины из Марокко» для январского номера «Юности» за 1963 г., да еще и поместил в «Литературной газете» (1963, 10 января) статью под заглавием «Силы творческой молодежи — на службу великим идеалам», в которой предупреждал: партия примет меры по искоренению «формалистических» и «абстрактных» тенденций в творчестве молодых писателей (Рогасар 245). Сергей Павлов, глава комсомола, подверг жесткой критике обе устремленные в небеса вещи Аксенова — «На полпути к луне» и «Звездный билет». В статью, помещенной в «Комсомольской правде» 22 марта 1963 года, он заклеил Аксенова и других повинных в вольномыслии писателей

«предателями» родины, забывающими о народе и своей родине, ради того чтобы опубликоваться «там» (Johnson 187).

Павлов обрушился на «Юность», где печатались многие начинающие писатели, заявляя, что журнал предлагает советской молодежи для подражания порочные образы. Очень нравятся редколлегии «Юности», — писал Павлов, — похождения пресловутых «мальчиков», которые если и запоминаются читателю, то прежде всего бойким жаргоном стилияг, пристрастием к кальвадосу и ковбойской бравадой, когда речь заходит о сексуальных проблемах (*Комсомольская правда*, 1963, 22 марта).

Самым ярким примером этой «достойной сожаления» тенденции Павлов считает произведения Аксенова, появившиеся в журнале «Юность». Свою главную критику он сосредоточил на отсутствии положительного героя в этом нежелательном типе художественной прозы и присутствии в ней явных признаков влияния западной культуры. По иронии судьбы, с должности первого секретаря ЦК ВЛКСМ Павлов, впав в немилость у властей, был смещен за нелегальные операции с иностранной валютой — то есть за тяготение к Западу. В наказание его назначили Председателем Госкомитета по спорту СССР (Gladilin 124).

Нападки на интеллигенцию, и, в частности, на Аксенова, достигли высшей точки на встрече партийного руководства с творческой интеллигенцией, проходившей 8 марта 1963 года. На этой встрече Хрущев и другие первые лица отчитывали писателей оттепели за отход от соцреализма. Аксенову выступавшие ставили в вину два греха: его писания и полемические высказывания в интервью, которое он вместе с Вознесенским дал польскому (т. е. иностранному!) журналисту, Адаму Перловскому, опубликовавшему его в польской газете «Политика» за 2 марта 1963 г. (Johnson 36)²⁶². В интервью оба писателя подняли вопрос об ответственности старшего поколения за сталинские чистки. «Как могли они допустить то, что происходило в 1937 году?» — бестактно спрашивал Аксенов (Johnson 37). Хотя к критике сталинизма относились терпимо, ставить под сомнение основные советские тропы — символическую советскую семью, в особенности неразрывную связь отца и сына — писателям не дозволялось.

На встрече 8 марта Аксенову устроили разнос «по-семейному». Сначала слово взяла Ванда Василевская, советская писательница польского происхождения. Поднявшись на трибуну она как вспоминает Гладилину, чуть не плача сообщила, что только что верну-

лась из Польши и польские товарищи пожаловались ей, что некие молодые московские писатели мешают братской Польше строить социализм (Gladilin 107). Хрущев потребовал имена преступников, осмелившихся нанести вред «братской Польше», и Василевская, помявшись, назвала Вознесенского и Аксенова.

Первым на виду у двух тысяч присутствующих в зале Хрущев отчитал Вознесенского, пригрозив «разнести в пух и прах», если тот «пойдет против нас». Затем настал черед Аксенова.

Заметив молодого человека в красном свитере, рассказывает Гладилин, Хрущев решил, что перед ним Аксенов, и стал на него кричать. Молодого человека, на которого указывал Хрущев, подняли с места и буквально вытащили на помост. Но это был не Аксенов, а художник Голицын. Не дав ему и рта открыть, Хрущев заорал, что он мстит советской власти за своего расстрелянного отца. Голицыну пришлось сообщить генсеку, что он — не Аксенов и что отец его жив. Хрущеву ничего не оставалось, как протянуть Голицыну руку и отправить его обратно в зал (Gladilin 109).

Сцена эта была достаточно забавной, а ирония заключалась в том, что Хрущев, разыгрывавший на «встрече» роль карателя-патриарха, обозначился, приняв за провинившегося писателя совсем другого человека. Тем самым он подтвердил одно из главных положений «Звездного билета»: отчуждение между поколениями стало частью повседневного быта, культуры поведения. Для Хрущева все молодые люди, носившие бороду, потенциально были идеологическими отступниками.

Когда Аксенова, наконец, нашли, Хрущев, выступая в роли этого короля Клавдия, повторил: Аксенов мстит советской власти за расстрелянного отца (Gladilin 109). Аксенов, однако, не стал следовать примеру оттепельных Гамлетов. Он предпочел не вступить с Хрущевым в полемику на виду у двухтысячной аудитории; напротив, подтвердил крепость вертикали отец-сын, поблагодарив Никиту Сергеевича за освобождение узников ГУЛАГа, включая и его, Аксенова, отца. «Никита Сергеевич, — сказал Аксенов, — мой отец — старый коммунист, он реабилитирован, он жив, и его реабилитацию мы связываем с вашим именем». Хрущев сразу изменил тон: «Ладно, — помягчил он, — если вы с нами, мы вам поможем; пойдете против нас, уничтожим! А теперь идите, работайте! Вот вам моя рука!» Такое напутствие можно считать предостережением Аксенову — требованием ясно и точно представлять в своих произведениях главные тропы советской культуры.

Как и многие писатели, подвергшиеся критике во время кампании против интеллигенции, Аксенов выступил с публичным покаянием. Аксеновское признание ошибок, опубликованное в «Правде», имеет существенное значение; главная его функция — дать объяснение своей иронической трактовке главных советских тропов: положительного героя, Большой семьи и войны (Аксенов 1963). Хотя в русском оригинале нет деления на разделы, в переводе на английский, выполненном Присциллой Джонсон, статья Аксенова имеет три части, каждая из которых относится к одному из трех тропов (Aksenov 1965).

Свою повинную Аксенов начинает с подтверждения тезиса, гласящего, что писатель должен делать свое творчество частью идеологической борьбы между советским «мы» и капиталистическим «они». Все участники встречи, считает Аксенов, обрели новое и значительно более широкое понимание задач, которые ставит партия «в борьбе коммунистической и капиталистической идеологий» (Аксенов 1963: 4). Далее Аксенов заявляет, что польский журналист, которому он дал интервью, забыл упомянуть о различии, произведенном им, Аксеновым, между советской и западной молодежью. Он, Аксенов, говорил о нескольких вещах, отличающих советскую молодежь от западной. И прежде всего отметил, «что голый практицизм, столь естественный для западной молодежи, для нас не только чужд, но и постыден» (4, курсив мой. — А. П.).

Точно так же, как сделав основным местом действия в «Звездном билете» Эстонию, самую западную часть Советского Союза, Аксенов навлек на себя неприятности и тем, что дал интервью журналисту из Польши, «более западного» члена Восточного блока. Но Аксенов делает упор на то, что поляки — часть «нас» и, исходя из этого, он считал возможным открыто говорить о преступлениях сталинизма с понимающим, идеологически подкованным младшим братом: «Конечно, Польша — социалистическая страна: читатели там смогут разобраться, что к чему» (4).

Второй раздел покаяния писателя касается Большой советской семьи, которая, по мнению критиков, не была представлена в «Звездном билете» организующим началом коллектива. Аксенова, вместе с Виктором Некрасовым и режиссером Марленом Хуциевым особенно жестко критиковали за выпячивание разрыва между поколениями в советской семье, которое считалось обвинением не только сталинизму, но и советскому строю в целом. Конфликт между поколениями, заявляет в своей статье Аксенов, — выдумка

западной пропаганды. В Советском Союзе поколения отцов и сыновей объединяет общая идеология марксизма-ленинизма. Нет между ними никакого конфликта, потому что никто не собирается отказываться от «нашей марксистско-ленинской философии. Наша философия, наш светлый и мужественный взгляд на мир — это главное, что объединяет все поколения советских людей. Врагам не удастся посорить нас с нашими отцами. Мы — плоть от их плоти» (4, курсив мой. — А. П.). Хотя такое заявление Аксенова шло вразрез с духом собственного его романа, оно в полной мере соответствовало текущей идеологической кампании.

Заключительный раздел статьи Аксенова посвящен положительному герою. Писатель признает, что персонажи его произведения вряд ли отвечали представлению о каноническом положительном герое. Более того, такого протагониста он, Аксенов, не обещает создать, но обещает поискать. Молодые писатели, уверял Аксенов, ищут такого героя, и он, Аксенов, тоже ищет его изо всех сил (4). И это заявление — вовсе не обходной маневр под угрозой идеологического нажима. Обещание Аксенова отражает темпоральность постсталинистских условий, когда протагонист и его идеал находятся в состоянии разобщенности. Символом такой разобщенности становится лейтмотивная образность самого Аксенова — недостижимые звезды и луна. В раннем романе Аксенова — «Коллеги» — читатель еще встречается с «модальной шизофренией» (Clark 1981: 37), когда будущий идеал оказывается доступен в настоящем, — и это типично для соцреалистического романа. Однако, начиная со «Звездного билета», будущее и настоящее в художественном мире Аксенова оказываются разделенными. Поиски положительного героя или, точнее, неоромантического идеала составляют важнейшую тему ранней (оттепельной) прозы Аксенова. Отсюда странствия или передвижения — повторяющийся *topos* его произведений.

Советские критики нападали на прозу Аксенова главным образом за ее иронический стиль, пытаясь заставить писателя открыто заявить о своей авторской позиции и очистить тексты от иронии. Отвечая на замечания и обвинения, Аксенов со своей стороны избегал прямой конфронтации с партийными руководителями культурой. В 1963 году он не делал никаких попыток противостоять системе или изменить ее, стараясь вместо этого переиграть систему по правилам, заданным ею. Принеся покаяние в главной партийной газете, он затем, пользуясь своим привилегированным положением, продолжал писать то, что хотел.

Такой ответ весьма отличался от конфронтации с системой, на которую пошел Пастернак, или от попыток исправить ее, которые предпринял Дудинцев. Аксенов достиг цели, стоявшей перед художником оттепели — писать искренне и честно. Его пути, однако, выходили за пределы оттепельного нравственного идеала — искренности, открытости и открытого противостояния злу. Он иронически дистанцировался от партийных руководителей культуры, выступив с «самокритикой» и выполняя требуемое ритуалом самобичевание в газете «Правда». Поведение Аксенова некоторым образом соответствует тому, что Славой Жижек назвал поведением идеального «субъекта идеологии» — человека, который знает истинную цену идеологии и, не входя с нею в конфликт, старается использовать ее в собственных целях. Подобный уклончивый и иронический образ поведения в вопросах культуры знаменовал переход культуры в новый период — в период, который в конце восьмидесятых назвали «застоем».

2. Ирония в кино позднего периода оттепели

Важнейшей чертой иронического произведения, как отмечает Нортроп Фрай, является исчезновение героического (Frye 228). В поздний период оттепели в вещах, создаваемых писателями и режиссерами младшего поколения, основной функцией главного героя было создание иронического эффекта, который работал на дегероинизацию не только сталинистских ценностей, но и ценностей оттепели. В этих вещах нет прямого сопоставления протагониста, воплощающего ценности оттепели, с положительным героем сталинской эры. Нет у их авторов и стремления создать альтернативного положительного героя, что старались делать писатели и кинорежиссеры старшего поколения (Пастернак, Козинцев и многие другие). Фильмы позднего периода оттепели характеризуются, скорее, отстраненным взглядом на исчезающие культурные ценности оттепели. Их доминанта — разочарование в этих ценностях и вытеснение их через посредство целого ряда смещений в структуре фильма.

Главным киножанром, где царила ирония, была комедия. В фильмах, созданных кинорежиссерами Эльдаром Рязановым, Леонидом Гайдаем, Георгием Данелия и Элемом Климовым, главные герои обитали на краях советской культуры: ребенок («Добро

пожаловать»), человек, которого считают умалишенным («Берегись автомобиля») или даже «честный» пес (две короткометражки Гайдая — «Пес Барбос и необычный кросс» и «Самогонщики»). Эти новые протагонисты — последние, кто верит в ценности оттепели, и их идеалистические поступки или высказывания²⁶³ бросают иронический свет на мир, где нет ни нравственности, ни героизма, и где идеологическое слово, как замечают Генис и Вайль, «стало неразличимым, превратившись в рокот вроде отдаленной канонады салюта» (Генис и Вайль 1998: 329).

2.1. Иронические двойники советских положительных героев

Один из таких новых протагонистов — рязановский Юрий Деточкин, сыгранный Иннокентием Смоктуновским. То ли дитя, то ли блаженный, а вернее и то и другое, Юрий носит фамилию Деточкин, которая прямо говорит о детскости его натуры. Он — последний ребенок в мире, который стал взрослым и сделался подлым и циничным. Георг Лукач назвал бы Деточкина последним «абстрактным идеалистом» в мире, лишенном героического. Рассуждения Лукача о культурных ценностях в эпоху, когда был написан «Дон Кихот», вполне приложимы к тому сдвигу в культурных ценностях, который произошел в конце хрущевской оттепели: «Это был период <...> великого смешения ценностей посреди еще твердой ценностной системы, когда чистейший героизм неизбежно должен был выглядеть смешным, а сильнейшая вера — умопомешательством» (Lukacs 105). Расхождение между культурными ценностями, провозглашаемыми протагонистом и принимаемыми остальным миром, составляет главный источник иронии в «Берегись автомобиля». И действительно, структуру фильма и его протагониста определяет, как об этом пишет Рязанов, «ироническая интонация» (Рязанов 1995: 101).

Инфантильные и бесполезные предприятия Деточкина могли вызвать грустный смех и сочувствие, но они никоим образом не могли служить положительным примером или быть историей становления протагониста, который преобразует общество. История Деточкина, скорее, соотносима с оттепельным сюжетом о становлении личности, становлении художника. Знаменательно (особенно в терминах ранней оттепели), что талант и любовь Де-

точкина отданы театру, прежде всего шекспировскому «Гамлету». В рязановском фильме, тем не менее, оттепельный сюжет о становлении творческой личности, знакомый нам по роману Пастернака и киноверсиям «Дон Кихота» и «Гамлета» Козинцева, оборачивается против себя самого. Скрытая ирония фигуры Деточкина состоит в том, что из него может вырасти только циник и преступник, какими являются и почти все другие взрослые персонажи фильма. Подобно князю Мышкину, с которым Деточкина сравнивает его невеста Люба, ему остается либо удалиться из этого мира, либо научиться играть по его правилам.

Псевдоставление Деточкина представлено Рязановым визуально через смену головных уборов и изменение прически. Когда Деточкин появляется в первый раз, у него вихрастая голова трехлетнего ребенка (Илл. 24) — ироническая копия небрежно спутанной копны волос оттепельных героев. Прическа Деточкина имеет двусмысленный характер: с одной стороны, это стандартная детская стрижка советского времени, с другой — такая прическа выходит за рамки принятого стандарта, отличаясь от уродливой, казенной прилизанности. Нарочитая вихрастость делает Деточкина не моложавым, а инфантильным.

Жест, каким Смоктуновский надевает шляпу, наводит советского зрителя на мысль о детективном жанре: протагонистом «от-



Илл. 24

тепелъного» детектива часто был начинающий сыщик, который, поднаторев в проведении расследований, вырастал в многоопытного детектива. Рязановский протагонист, однако, явно не в ладу с законом. Из Деточкина вырастает преступник, и этот преступник — единственный честный человек среди всех участников этой истории. Деточкин является иронической репликой неоромантической модели — преступника как благородного человека, фигуры в традиции шиллеровских «Разбойников».

«Криминальная шляпа» на голове Деточкина и криминальная маска на его лице на редкость нелепы. Вместо того чтобы носить их ночью (следуя условностям «черного» фильма), Деточкин ходит в своем разбойничьем уборе и крадет автомобили при ярком свете дня. Когда он пытается угнать легковую машину Димы, на всей залитой солнцем улице он один-единственный в черной шляпе. Его внешность не только не маскирует его намерений, а напротив, выдает с головой, придавая ему вид «шлимазеля». Выпячивая нелепости Деточкина, режиссер обращает внимание зрителя на расхождение между представлениями о справедливости, существующими в обществе и у протагониста.

«Криминальная шляпа» Деточкина не идет к инфантильно-конфузливому выражению его лица. (Илл. 25). Он вовсе не законченный преступник, а жертва — ироническая инверсия, реали-



Илл. 25

зованная буквально, когда владелец машины Дима (Андрей Миронов), чтобы поймать Деточкина, ставит в своей «Волге» капкан. Вместо того чтобы развиваться или перевоспитываться, Деточкин остается все тем же тридцатилетним ребенком, играющим в Робин Гуда.

Несостоятельности Деточкина в социальном и жизненном плане, демонстрируемой в детективной части сюжета, соответствует несостоятельность Деточкина-актера в эпизодах, раскрывающих его театральную карьеру. Когда, стремясь подняться до Гамлета, Деточкин берется сыграть Принца Датского в любительской постановке шекспировской трагедии, ему недостает данных для этой роли. Он и сам признает, что гамлетов парик выглядит на нем смешно. Зритель чувствует постоянный разрыв между исполняемой Деточкиным ролью и его неспособностью слиться с этой уже затасканной ролью главного положительного героя оттепельной эры.

Когда в последнем эпизоде фильма Деточкин выходит из тюрьмы и голос у него звучит по-мужски — знак того, что его обладатель стал наконец взрослым, — он снимает шапку, обнажая стриженную «под ноль» голову бывшего зека. (Илл. 26). Эта стрижка — ироническая копия прически Димы, подлинного преступника, чью «Волгу» угнал Деточкин. (Илл. 27). Так в фильме визуально стирается различие между повзрослевшим Деточкиным и его идеологическим антиподом. Они превратились в иронических двойников.

Психическое расстройство, которым, как подозревают, страдает Деточкин, бросает иронический и сатирический свет на «нормальную» советскую жизнь. «Тронутым» Деточкина считают потому, что он патологически честен и живет согласно своим принципам. Все интертекстуальные показатели помешательства Деточкина состоят из иронических упоминаний героев оттепельной культуры, в первую очередь Гамлета и князя Мышкина. Ссылки на этих идеальных, высоко духовных двойников Деточкина подчеркивают то, что Пол де Ман называет иронией, реализуемой через «осознание помешательства», когда «ироник сочиняет для себя образ человека помешанного, но не воспринимающего себя таковым, а затем предается размышлениям о своем помешательстве, таким образом объективированном» (de Man 198).



Илл. 26



Илл. 27

Когда невеста Деточкина узнает о его борьбе за справедливость, которую он ведет в одиночку — Деточкин крадет у жуликов принадлежащие им автомобили, продает их, а вырученные деньги вносит на счета детских домов, — она называет его «идиотом»: «Ты посмотри на себя. Ведь ты же идиот!» — обрушивается она на Деточкина, аттестуя его прозвищем, которое дали князю Мышкину любящие его женщины. Для советского зрителя шестидесятых годов эта интертекстуальная ирония усиливалась еще и тем, что в те же шестидесятые Смоктуновский исполнял роль князя Мышкина в театральной постановке по роману Достоевского²⁶⁴. Более того, актер Юрий Яковлев — закадровый голос в «Берегись автомобиля» — также вызывал у зрителя ассоциацию со знаменитым героем Достоевского: Яковлев вошел в когорту знаменитостей, сыграв князя Мышкина в киноверсии «Идиота» Ивана Пырьева (1957). Безумие Деточкина перекликается со «святым безумием» христовобразного героя Достоевского.

У Рязанова, однако, это священное безумие ни разу не приобретает возвышенных коннотаций. В сюжете происходит смена регистра, и это создает смешное положение, когда следователь Подберезовиков (Олег Ефремов) ставит под сомнение не духовную, а психическую нормальность Деточкина. И Деточкин на полном серьезе заверяет Подберезовика, что у него даже есть медицинская справка, свидетельствующая о его психической полноценности, и тут же предлагает предъявить ее своему собеседнику. При этом внешний вид Деточкина (взъерошенные волосы, беспокойный, растерянный взгляд) прямо противоречит его словесным и письменным доказательствам — типичное для Рязанова комическое столкновение визуального и вербального.

В комедии Рязанова господствует драматическая ирония, возникающая в результате пропасти, существующей между одиноким стремлением Деточкина пробудить добрые начала в человеческой природе и неверием остальных героев фильма в то, что в мире изначально есть добро. Логика событий, демонстрируемых в фильме, подтверждает правоту оппонентов Деточкина. Деточкин, в свою очередь, втянут в круговое движение сюжета. Украд у мошенника его машину, он оставляет ее около отделения милиции с запиской, в которой объясняет, что машина куплена на противозаконные доходы. Милиция, однако, возвращает машины их криминальным владельцам.

В фильме есть еще один интертекстуальный комментарий к фигуре положительного героя оттепели, который подчеркива-

ет, что этот образцовый герой постепенно превращается в маску, то и дело слетающую с лица протагониста, поскольку она ему не годится. Маска эта — образ Гамлета, исконно положительного героя оттепели: иронизируя над героем, с чьим именем ассоциируются культурные ценности оттепели, рязановский фильм указывает на пределы этой культуры.

Когда, наконец, Рязанову разрешили снимать фильм, режиссёр долго уговаривал сыграть роль Деточкина именно Смоктуновского, зная, что послужной список актера включал не только князя Мышкина, но и Гамлета. Ни один другой актер Рязанова не устраивал. Когда он узнал, что Смоктуновский, по-видимому, не сможет взять на себя ведущую роль в его фильме, он был даже готов отказаться от всего проекта (Рязанов 1995: 58).

В фильме Рязанова «Гамлета» ставят актеры-любители, которыми руководит весьма своеобразный режиссер: он дает свои сценические указания с помощью судейского свистка, а также на языке команд футбольных тренеров. Точнее, режиссер — бывший тренер, «переквалифицированный» в режиссеры. Авторы фильма довольно дерзко иронизируют здесь по поводу курса партии на всемерное развитие самодеятельности, призванной сменить при коммунизме элитарное профессиональное искусство. Неадекватное, мягко говоря, восприятие реальности этим режиссером — предтечей коммунистического искусства, суммировано в описании труппы, которой он руководит. «Труппа, — заявляет он, — состоит из людей двух дружеских профессий: шоферов и милиционеров». Деточкин играет Гамлета, а следовательно, занимающийся кражами автомобилей, — Лазрта. Актеры намеренно играют по-любительски, дабы зрители ни на минуту не забывали, что трагические герои только маски, надеваемые на время спектакля. Деточкин-Гамлет — сценический образ, тогда как Деточкин как единственный честный человек в несценическом мире фильма — преступник и последний блаженный культуры оттепели.

Ирония в фильме нацелена не только на первейшего положительного героя оттепели, но и на его создателя — Шекспира, каким его трактовала «оттепельная» культура, представляя в терминах культа художника и суверенной личности, диссидентства и сопротивления тирании. Фильм дистанцируется от упрощенческого идеализма оттепели. Для сокрушения «оттепельного» культа Шекспира Рязанов использует коротенький стыковой кадр — переход от репетиционного эпизода к эпизоду кражи автомоби-

ля на московской улице, — в котором показывает, что Деточкин не способен различить вымысел с его мертвыми (оттепельными) идеалами на театральной сцене и реальную улицу с ее новыми культурными ценностями. Сразу после эпизода, где режиссер предлагает поставить Шекспира, дается эпизод, в котором Деточкин пытается украсть Димин автомобиль, и совершая этот свой очередной «подвиг», прикрывает лицо томом Шекспира. Деточкин верит: он следует Шекспиру, применяет его ценности в жизни. Ироническая параллель с Рыцарем Ламанчским, жившим по канонам рыцарских романов в век, напроць лишенный рыцарских ценностей, подсказывает мысль, что время оттепели как культурного периода истекло.

Наконец, в фильме подчеркивается, что протагонист уже не видит в Шекспире своего «учителя жизни». Деточкин теряет принадлежащий ему том пьес Шекспира. А когда следовательно, найдя книгу, говорит Деточкину, что книголюбы обычно ставят на принадлежащих им книгах свою фамилию, Деточкин небрежно роняет, что он такого обычая не придерживается. Деточкин и впрямь не молится на шекспировские пьесы и не считает их своим «Катехизисом революционера». В своих действиях и двойной жизни он куда ближе жуликам, против которых воюет. В этом отношении том шекспировских пьес выступает как «овеществленный объект», всё, что осталось от некогда живых ценностей оттепели.

Образ Деточкина знаменует собой поворотный пункт в иконографии русских и советских положительных героев, ибо он ставит под сомнение парадигму Прометеевых персонажей, которые ради спасения общества жертвовали собой. С Деточкина берет начало парадигма русских Сизифов, которые, чтобы они ни делали, возвращаются к исходной точке сюжета — к обществу разваливающемуся и неизлечимому. В своих воспоминаниях Рязанов пишет: «Сам сюжет, по-моему, не оставлял сомнения относительно целесообразности робингудовской деятельности героя, ведь наказывая жуликов, он продает ворованные машины, а ворованную машину купит обязательно тоже жулик <...> И вся его деятельность, в конечном счете, ни больше ни меньше как переливание из пустого в порожнее» (Рязанов 1995: 106). Сизиф-Деточкин не только занимает место положительного героя-Прометея, но и подрывает его основополагающую просветительскую идею: советский положительный герой как образец для подражания. Работа Деточкина сродни работам по прокладке кабеля героев Венички Ерофеева.

Как только Деточкин начинает заниматься перепродажей автомобилей, он оказывается втянутым в порочный круг. В фильме покупка личного автомобиля доступна только тем, кто не в ладу с законом. Более того, чтобы продать автомобиль, Деточкину приходится выехать в Прибалтийские республики, которые в Советском Союзе всегда считались своего рода «теневой зоной», частично советской, частично западной. Покупает краденый автомобиль бесчестный священник, приобретая его в личную собственность на деньги, собранные с прихожан. Таким образом, автомобиль остается в порочном кругу, переходя от одного криминального владельца к другому.

Движение Деточкина по этому кругу — иронический комментарий не только к идеализму оттепели, но и к столетней истории русского «народничества», к Прометеевой идее русской интеллигенции о просвещении народа России. Оттепель здесь становится лишь эпизодом более широкой картины. Деточкин кружит по Советскому Союзу, втянутый в главную ловушку фильма — автомобиль.

Центральным персонажем в фильме Рязанова, так же как и во многих «авангардистских» и тоталитарных произведениях, является машина. Правда, Рязанов дегероизирует этого механического героя современности. В двадцатые годы прошлого века машина была героическим протагонистом, например, в фильмах Эйзенштейна и Вертова. Корабли, самолеты, трактора и особенно танки, названные именами советских руководителей, занимали ведущее место в сталинской культуре. В период ранней оттепели героическая машина была вытеснена либо машиной, временно выбывшей из строя (сбитый самолет в «Чистом небе» Чухрая), либо органическим аналогом машины (журавли взамен самолетов у Калатозова). Само название, которое Рязанов дал своему фильму, вышедшему на экран в период поздней оттепели, вызывает в воображении отнюдь не героическую машину, а безликий продукт массового производства, изготовленный для обывателя, иронический двойник героической машины. Недаром в фильме только стареющая и слегка не от мира сего мама Деточкина (Любовь Добржанская) продолжает петь про паровоз революции.

Безымянный протагонист-механизм рязановского фильма еще и искуситель, пробуждающий в человеке низменные инстинкты, главный из которых, по мнению режиссера, — неодолимое желание владеть собственностью. Мизансцены фильма делают автомобиль синонимом ловушки. Недаром, как уже отмечалось выше,

Дима ставит капкан на Деточкина в салоне машины. Неспособность Деточкина найти выход из порочного круга — деньги и автомобиль как желаннейший товар — также становится повествовательной ловушкой, центральное место в которой занимает автомобиль. Символика «Машины-dentata» в фильме перекликается с символикой, которую несут в себе пасть ворот Эльсинора в начальных кадрах «Гамлета» Козинцева и название вставной пьесы в знаменитой трагедии.

В отличие от героических сюжетов прошлого, в комедии Рязанова личный автомобиль символизирует возникновение потребительской культуры. Закадровый голос повествователя объясняет зрителям, что каждый, у кого нет автомобиля, был бы не прочь его иметь. Деточкин тут исключение — у него такого желания нет. Тем не менее, он вовлечен в то же коловращение товаров, что и те, кто рвется стать потребителем. «Берегись автомобиля» — один из первых советских фильмов, где режиссер, прибегнув к зеркалу иронии, показывает перерождение советского общества в общество потребления.

Выбрав протагонистом-механизмом автомобиль, Рязанов попал в самую точку. Производимый в Советском союзе легковой автомобиль «Волга» (модель 21) был одним из первых транспортных средств, которое советские граждане могли покупать для личного пользования в конце 1950-х и в 1960-х. Со временем, и не без влияния кинематографа, 21-я модель стала в России таким же культовым автомобилем, как «Шевроле Шеви» 57 в Соединенных Штатах. Потребительский фетишизм, начавшийся с очередей на машины в советское время, к девяностым годам прошлого века трансформировался в своеобразную приобретательскую ностальгию. 21-я модель стала одним из символов советской потребительской культуры, с ее неутоленными желаниями и дефицитами. Когда автолюбители говорят о «Волге», обычно подразумевается именно 21-я модель. Клубы любителей «Волг» существуют по всей территории бывшего Восточного блока и, конечно, в интернете²⁶⁵.

2.2. Современные сообщества на острие иронии

Одним из важнейших тропов сталинской культуры является Большая семья. Вертикаль, состоящая из главы-отца и сына/положительного героя, образует остов семейной структуры. В качестве образцовой главной героини фигурирует бойкая ударница — пода-

рок государства положительному герою. В период ранней оттепели выравниваются отношения между нуклеарной семьей и семьей государственной, причем малая семья уже перестает быть только копией — в меньших размерах — Большой государственной семьи. В период оттепели на передний план также выдвигается эгалитарное мужское сообщество, обычно фронтовое воинское подразделение, как альтернатива иерархической структуре сталинской Большой семье.

В «Берегись автомобиля» ирония направлена не только на сталинскую Большую семью, сколько на воссозданную «оттепельную» семью и мужское братство, выведенные в романах и фильмах оттепели. Единственная семья, которой в фильме уделено много внимания, — это Семицветовы. Глава семьи — бывший офицер, солдафон, теперь торгующий на рынке клубникой. По понятиям советского времени, его следует числить по разряду презренных частных предпринимателей. Его дочь, Инга, прижимистая хамка, достойная дочь своего отца, занята не общественными делами, а исключительно домашним хозяйством. Зять, Дима, служит продавцом в комиссионном магазине аудио-видео техники и спекулирует на черном рынке — главный его доход! — импортной электроникой. Отличительной чертой Семицветовых как оттепельной семьи в том, что родовая связь между мужской половиной семьи заменена свойством: Дима не сын, а зять старшего члена семьи.

Семья Семицветовых сохраняет некоторые формальные элементы, присущие Большой Советской семье: тесть, который ходит в военном галифе, орет как на плацу, дает военные приказы/советы младшим членам семьи. По крутости тона и агрессивности его дочь напоминает сталинистских ударниц. Правда, эти элементы Большой семьи не вполне вписываются в соответствующий контекст. Галифе отставной вояка сочетается с майкой и полурасстегнутой ширинкой. Дочь работает по-стахановски только на строительстве личной дачи.

Портрет диктатора-отца, тем не менее, вовсе не носит отрицательного характера. Отношение к пожилому отставнику в фильме двойственно. С одной стороны, его частное предпринимательство высмеивается. С другой, его понимание социальной справедливости разделяется авторами фильма. Правда, экстремистский тон, каким он высказывает соответствующие суждения, подвергается прони: в мирное время воинственность тестя Димы Семицветова выглядит неуместной. К тому же, он то и дело срывается

на язык военных команд и поддерживает предложение отправить зятя, получившего незаконные комиссионные за продажу «изпод прилавка», в тюрьму: «Тебя посадят, а ты не воруй!». Фигура «отставника»-солдафона вводит мотив ностальгии по твердой руке.

В то же время Димин тесть — единственный, за исключением Подберезовикова, кто поднимает голос в защиту Деточкина в заключительной сцене суда. Рязанов выводит иронический, даже пародийный, портрет честного партийца, восстанавливающего поруганную правду, — одного из главных героев оттепельной культуры. Когда герой Папанова выкрикивает ходульные официальные лозунги (как например: «Мы будем прямо-таки нещадно бороться с лицами, живущими, допустим, на нетрудовые доходы»), все пропускают их мимо ушей как шутку, бред или старческий маразм. Зритель, скорее, идентифицирует себя с молодыми Семицветовыми, которым назойливая риторика чужда, а не с солдафонотестем, сражающимся за попорченные идеалы. В некотором смысле герой Папанова маргинализован так же, как и главный герой фильма, так как они оба продолжают верить в то, что лучший мир еще можно построить.

Стиль поведения, унаследованный от сталинской эры, — четкие формулировки, приемы руководящего работника — используются и дочерью отставника-диктатора, Ингой, но не для реализации государственных начинаний, а для эксплуатации государства и его чиновников в собственных интересах. Резкое недовольство вызывает у нее следователь: вместо того, чтобы защищать их, Семицветовых, семейную собственность, он занят какими-то нелепыми философскими вопросами (неявная шпилька в адрес оттепельного идеализма)!

Когда заводят дело против ее мужа, Димы, не кто иной, как Инга предлагает тот ход, которым можно отвести беду: дать следователю взятку. Ингин совет нарушает идеологическое представление оттепельной культуры о советской милиции, знакомое по детективным романам и фильмам этого периода. Сотрудники правоохранительных органов — герои этих произведений — обычно являют собой неподкупную добродетель, чего не скажешь про рязановский фильм. В «Берегись автомобиля» взятка милиционеру — вещь возможная. Ведь не только Инга, но и чистейший, честнейший Деточкин лезет в карман за кошельком, когда на шоссе его останавливает инспектор ГАИ.

Что до предложения Инги подкупить Подберезовикова, то тут дело принимает неожиданный — и полный иронии — оборот. Диму план Инги повергает в ужас, (он, возможно, всё ещё верит, что милиция неподкупна), и она разъясняет: «Надо дать много». В этом случае, она считает, милицкий чин не откажется точно. И пока Дима колеблется, решая следовать совету жены или нет, Инга сосредоточивается на определении соответствующей суммы. Последнее ее заявление по данному предмету комментариев не требует; зрителю и без комментария ясно, что большая взятка — наилучшее решение Диминого дела. Власть денег и двойные стандарты — таковы новые культурные ценности. Честные милиционеры оттепели должны уступить героям нового порядка вещей: деньгам и автомобилям.

Хотя Диминова жена близка своей агрессивностью и командирскими нотками сталинским героиням, она, безусловно, не принадлежит к государственным деятельницам-общественницам сталинской культуры. Ее интересует материальное состояние ее семьи, и манипулировать представителями власти она будет ради собственных интересов. Присвоение черт, характеризующих передовую женщину-общественницу женщиной, преследующей личные цели, делают Ингу ироническим двойником сталинской ударницы. Во времена оттепели такой персонаж был, разумеется, сугубо отрицательным²⁶⁶. В поздний период оттепели и в застой, однако, новая героиня-двойник сталинской ударницы, не обладая моральным авторитетом, набирает все большую власть над героями фильма, обычно слабыми мужчинами. Ср. например, похожих героинь у Леонида Гайдая: управдомшу в «Бриллиантовой руке» и жену управдома в кинофильме «Иван Васильевич меняет профессию»²⁶⁷.

Женщина, использующая государственную риторику в своих личных интересах, становится важным персонажем, вытесняющим отца-лидера и положительного героя, символического сына лидера. Этот новый женский тип, занявший видное место в фильмах 1970-х, уже различим в «Берегись автомобиля», где мужчина либо подкаблучник, либо опекаем властными материнскими фигурами. Димой управляет Инга. У Деточкина две матери: его биологическая мать и его невеста, и обе они никак не могут перестать опекать его. Наконец, в заключительном эпизоде судьбу Деточкина в суде решает женщина-судья.

Успешным ходом дел своей семьи Семицветовы обязаны Диме. Главный источник Диминых доходов — деньги, которые он

получает от покупателей, доставая им дефицитную импортную электронику. То, как Дима использует свои капиталы, отражает двойную жизнь, которую он ведет: ни одно из его приобретений официально ему не принадлежит, числясь за его женой или тестем, которые служат прикрытием его противозаконного предпринимательства. Дима — герой, ведущий двойную жизнь, излюбленный типаж культуры брежневского периода²⁶⁸.

Как и положено в советском фильме, двойная жизнь Димы представлена прежде всего через его трудовую жизнь. Дима для вида работает в комиссионном магазине, получая основной доход торговлей из-под прилавка импортной элетроникой. Центральная оппозиция сталинской культуры «мы» и «они» травестирована в комическом сравнении советской и западной бытовой электроники, а главное, желания, которое та и другая способна разжечь у потребителя²⁶⁹. Когда одна из покупательниц (ее роль исполняет Галина Волчек) просит Диму достать ей за доплату хороший магнитофон, Дима, с каменным лицом, предлагает ей проигрывать советского производства — стоящий на прилавке, огромный деревянный ящик, похожий на эдисонов фонограф: «Вот есть очень хороший, отечественный». Покупательница с таким же, если не более, непроницаемым лицом просит найти ей что-нибудь другое: «Нет, отечественный не подойдет».

Приобретательство как идеология, полярная культурным ценностям оттепели и осуждаемая авторами фильма, находит выражение прежде всего в отношении Димы к своему автомобилю. Под завлекающие звуки джаза Дима упивается своей машиной, испытывая наслаждение, граничащее с любовным экстазом, с наслаждением обладания любимой женщиной. Недаром один из Диминых дружков называет его «Волгу» — блондинкой. Сначала Дима проверяет заднюю часть машины, затем поднимает антенну — визуальное подтверждение его возбуждения. Затем он открывает дверцу и позирует на фоне «Волги» перед Деточкиным. Наконец, влезает в машину, дает гудок и, невероятно довольный собой, уезжает.

Автомобиль — главный член семьи Семицветовых. Но выступает он вовсе не как механический помощник строителей социализма, не так, как, скажем, трактор в музыкальных комедиях Пырьева. В семье Семичевых машине отведена другая роль — обольстительницы, соблазняющей предаться потребительству. Она — дорогостоящая любовь не только Димы, но и его жены. Не случайно оба

они на протяжении всего фильма хлопочут об отдельном помещении (гараже) для своей возлюбленной машины. Машина является главным фетишем новой идеологии. Не только мужчины, но и женщины (например, Димины приятельница, Сима) пытаются установить с ней физический контакт. Так, прося Диму прокатить ее, Сима буквально ложится на капот его автомобиля (Илл. 28).



Илл. 28

Семицветовы, как любая советская семья, строят «светлое будущее». Строительство это — иронический сколок с великих строек социализма — дача, возводимая на незаконно нажитые Димой деньги и сбережения его тестя. Впрочем, Самоцветовы не столько строят, сколько выясняют отношения, споря о том, кто будет владельцем будущего дома. Диму угнетает, что при всей своей изобретательности и предприимчивости он вынужден прятать и скрывать свои доходы. Монолог на эту тему он кончает риторическим вопросом: «Господи, за что? Когда же все это кончится?». В ответ тесть дает ему реалистический прогноз: «Никогда!», — и тут же интересуется, что за «это» Дима имеет в виду, и грозит на него донести. Стройка — общее место в поэтике соцреализма — превращается в свою ироническую противоположность: в место, где вовсе не задаются вопросом, когда настанет светлое будущее, а спрашивают, когда кончится нынешний абсурд. Абсурд советской жизни — вот то невысказанное, что присутствует в разговоре героев.

Семья Семицветовых не только средоточие событий, происходящих в фильме, но и по своему составу единственная полноценная семья в фильме. В некотором роде Семицветовы и есть большая семья позднесоветского периода. У Димы и его жены разветвленная сеть друзей и знакомых, в чем убеждается зритель, наблюдая за вечеринкой в Димином доме. Сменив риторику «светлого будущего» на риторику «сладкой жизни» сейчас, это новое сообщество четко определило свою экономическую и социальную идентичность. Они — хозяева жизни последних десятилетий советской культуры.

Полную противоположность этой крепкой буржуазной семье представляет собой «семья» Деточкина — плод его необузданного воображения. Всякий раз, когда Деточкин собирается совершить очередной угон, на работе он просит дать ему отпуск в связи со смертью или болезнью кого-то из родственников, на самом деле не существующих. Даже в воображении Деточкина родственники, как и оттепельные ценности, вымирают. Единственный реальный член семьи — его идеалистка-мать, с умилением вспоминающая песню о паровозе, который летит вперед в мировую коммуны. Следователь Подберезовиков, который тоже знает этот шлягер пятидесятилетней давности, тут же подхватывает цитируемую строку. Но его интонация выдает невысказанное: терпеливо кивая головой и выслушивая все, что говорит ему Деточкина, он вторит ей так, будто имеет дело с психически ненормальной пациенткой. Деточкин — ее единственный ребенок, который в свои тридцать шесть лет ведет себя как трехлетнее дитя.

Невеста Деточкина, Люба, больше похожа на его вторую мать. Если Дима и его жена — нормальная супружеская пара, которую даже показывают спящими в одной постели (не частый кадр в советском фильме), то отношения между Любой и Деточкиным выльются, надо полагать, в привязанность воспитательницы детского сада к своему любимому воспитаннику. В семье Деточкина отсутствует возможность трансформации протагониста по модели советского положительного героя. Переданный с рук старшей (биологической) матери на руки младшей, Деточкин в своем развитии обречен оставаться в состоянии вечного ребенка.

Мало того, что через демонстрацию мезальянса потребительских ценностей с элементами советской семьи, в особенности с ее «оттепельным» вариантом — нуклеарной семьей — в фильме подвергается иронии троп семьи, иронии подвергается также мужское

братство как альтернатива стандартной советской семье. Хотя «оттепельное» мужское сообщество не знало иерархии сталинских воинских подразделений, оно строилось по образцу военного подразделения. Мужская дружба никогда не умирала, даже когда семейные узы распались или их разрушало предательство.

В «Берегись автомобиля» нерушимая мужская дружба материализуется в ироническом фетише — пачке сигарет «Друг» с изображением сторожевого пса. Символ сталинского полицейского государства — сторожевой пес — и оттепельный культ мужского единства доведен до дешевого суррогата: «Сигареты «Друг», тридцать копеек за пачку». И выдает Деточкина именно его приверженность к этой дешевой марке. Она становится одной из ключевых улики в детективной части фильма.

Мужское братство Подберезовикова и Деточкина изображается Рязановым через драматическую иронию. Сначала ни тот, ни другой не улавливают, что, согласно детективному жанру, им положено быть заклятыми врагами. Наконец, Деточкин (а не следователь) соображает, что Подберезовиков занимается угоном автомобилей, тогда как сам сыщик, совсем как инспектор Клузо из «Розовой пантеры», так до конца фильма и не понимает, что его друг и есть основной подозреваемый, вернее, виновный в расследуемом им деле.

Они вместе курят и вместе пьют — знакомые фронтовые идиллии из «окопной прозы» и военных фильмов оттепельной поры. И это создает комические ситуации, в которых ни один из героев не догадывается, кем на самом деле является другой. Драматическая ирония окрашивает и сцену, где Деточкин встречается на шоссе с местным инспектором ГАИ и помогает ему завести его старый мотоцикл. В итоге оба поют дифирамбы человеческому братству (в формулах уходящей эры): «Человек человеку друг. Случилась со мной беда, ты мне помог, случись с тобой беда, я тебе помогу», — заявляет гаишник, а Деточкин заключает: «А мы с тобой вместе делаем общее дело — ты по-своему, а я по-своему». Ирония, которую разделяют автор и зритель, остается недоступной автоинспектору, вызывающемуся проводить угонщика, чтобы показать, где находится местное почтовое отделение.

Когда до Подберезовикова наконец доходит, что Деточкин и есть тот похититель автомобилей, которого он разыскивает, их дружбе должен наступить конец. Советскому милиционеру неуместно иметь другом преступника. Единственный способ со-

хранить дружеские отношения — закрыть на все глаза. И, верные русской/советской традиции, они припадают к чудодейственному источнику дружбы (равному закрыванию глаз) — к спиртному. Первый допрос Подберезовиков ведет в баре, оба напиваются, и это помогает восстановить дружбу. Подберезовиков даже готов тут же порвать ордер на арест Деточкина. Ирония, однако, состоит в том, что их тесное мужское братство может продолжаться, только если оба постоянно будут находиться в состоянии опьянения. В рязановском фильме предугадано позднейшее развитие событий: изображение освобождающей и объединяющей силы алкоголя заняло заметное место в поздней советской культуре²⁷⁰.

2.3. Ироническое отношение к тропу войны

В конце 1960-х в советской культуре иронии подверглись не только тропы положительного героя и семьи, но и троп войны, в центре которого стояла оппозиция «мы»—«они», советское — капиталистическое. Сталинская культура любила представлять троп войны масштабно — как эпическое столкновение между силами светлого будущего и демоническими силами капитализма. Переосмыслив этот конфликт, писатели и режиссеры ранней оттепели открыли демонов у себя дома (таковы злодеи ранней оттепели, Дроздов в «Не хлебом единым», Марк в «Летят журавли»). Разлад либо внутри советской семьи (отрицательным героем выступает не иностранный агент, а один из членов советского сообщества), либо в душе протагониста (который находится в конфликте с самим собой) занял место войны с внешним врагом. Знаменательно, что в поздний период оттепели ирония коснулась не только сталинистских воплощений тропа войны, но и их идеалистических версий, созданных в ранний период оттепели.

Унаследованный и усвоенный троп войны заявил о себе в трех киножанрах: семейной мелодраме (падшая женщина, временно ставшая «чужой», но способная исправиться), военном фильме (отрицательный герой — командир-сталинист, подлежащий осуждению и изгнанию) и детектив. Особое значение имел детектив, поскольку он не только перенял троп войны (войны между честными советскими «мы» и «нашими» советскими преступниками), но и коренным образом изменил характер описываемого преступления. В период оттепели детективный фильм занял место сталинистского

шпионского триллера, в котором иностранных агентов, втершимся в доверие к недостаточно бдительным советским гражданам, разоблачали и уничтожали доблестные работники НКВД. В «оттепельном» детективе преступление перестало быть политическим; оно стало следствием общечеловеческих пороков — жадности, гордыни, беспечности, недомыслия и склонности к алкоголизму²⁷¹. Главной причиной таких пороков у молодого преступника в фильмах часто является безотцовщина. Отец преступника погиб на фронте, сын сбился с правильного пути, и теперь государство, точнее, милиция, помогает преступнику перевоспитаться.

Кинодетектив 1950-х — начала 1960-х отодвинул на задний план неисправимое «они» и сосредоточился на слабых и падших из числа «мы», на тех, кто нуждается в поддержке, чтобы вернуться в сообщество сильных и зрелых «мы». Это стремление к инклюзивности проявилось не только в детективных фильмах, но и в других киножанрах оттепели. Например, в заключительном эпизоде «Летят журавли», когда отец Бориса ведет Веронику в гущу толпы — толпы «мы» — празднующей День Победы. Зрелые «мы» выражают сочувствие и оказывают поддержку слабым членам сообщества. А «они» — иностранные шпионы и диверсанты — либо вовсе отсутствуют в оттепельных детективах, либо играют в сюжете вспомогательную роль.

К шестидесятым годам такой одомашненный вариант тропа войны в детективных фильмах становится стереотипом. Особенно ясно на это указывает то, что приемы, свойственные детективу, были заимствованы комедийными фильмами. Так, ряд комедий Леонида Гайдая был основан на ситуациях, характерных для милицейского детектива («Пес Барбос и необычный кросс» (1961), «Самогонщики» (1961), «Операция «Ы»» (1965), «Кавказская пленница» (1967) и «Бриллиантовая рука» (1968)). В «Берегись автомобиля» также использованы приемы, принятые в милицейском детективе 1950-х — начала 1960-х годов.

Рязанов пересматривает оппозицию сыщик (правильные «мы») — преступник (падшие «мы»). Сама характеристика героев через мизансцену, их устные заявления и функция в комедийной истории постоянно нарушают внешнюю логику детективной сюжетной линии, согласно которой сыщик является антиподом преступника. У Рязанова они выглядят двойниками. Так, при первой встрече оба одеты почти одинаково: оба носят похожие шляпы и плащи. У обоих одно и то же увлечение — театр, и оба играют в одном и том же любительском спектакле — в «Гамлете». Они — послед-

ние рыцари оттепели в мире, который уже перерос иллюзии оттепельной поры.

Манера речи как Подберезовикова, так и Деточкина не соответствует их социальному статусу. Подберезовиков ведет допрос свидетелей и истцов, основываясь не на криминологических процедурах, а на системе Станиславского; Деточкин, общаясь с людьми, говорит с ними как ребенок или юродивый. По иронии судьбы, оба эти недотепы находят друг друга и становятся близкими друзьями, хотя и стоят по разные стороны закона.

Наконец, оба они — и преступник, и сыщик, — не только питают дружеские чувства друг к другу, но и разделяют те же взгляды на социальную справедливость²⁷². По иронии судьбы, Подберезовиков, чтобы найти похитителя автомобиля, должен расследовать и противозаконную деятельность тех, у кого Деточкин эти автомобили угнал. В результате, в ходе суда над Деточкиным следователь Подберезовиков выступает свидетелем не обвинения, а защиты.

В детективном фильме периода оттепели важное место занимала история перевоспитания преступника — вариант истории становления героя в соцреалистическом романе. В таких фильмах, как «Дело пестрых» или «Дело № 306» в центре внимания стояли те, кто оступился, но может перековаться. Иностранцы шпионы и несправимые негодяи оттеснены на задний план. В «Берегись автомобиля» перевоспитанием Деточкина пытаются заняться несколько персонажей: его мать, его невеста и следователь. Однако в ходе фильма всех их перевоспитывает Деточкин. Увидев Деточкина в спектакле «Гамлет», обе его «мамы» полностью преображаются. Проливаемые ими слезы — неременный знак оттепельной этики и эстетики — являются визуальным сигналом их катарсиса. Что касается Подберезовикова, то он меняется в тот момент, когда узнает, что Деточкин крадет автомобили «из благородных намерений», чтобы помочь осиротевшим детям.

В то время как Деточкин перевоспитывает своего следователя, общество перевоспитывает Деточкина, отправив его в тюрьму. В конце фильма, когда Деточкин выходит из тюрьмы, он говорит своей невесте Любе, что вернулся, и говорит это голосом зрелого мужчины. Голова у него обрита — визуальное напоминание о недавнем пребывании в заключении. Глаза его, однако, — это уже не глаза взрослого ребенка, а глаза юродивого. Сатирически закрученный сюжет приводит героя от детской неадекватности к юродивому видению мира.

Эта финальная сцена возвращения/возмужания в юрочивость вместе с похожей в начале фильма, где улыбающийся Деточкин сообщает Любе, что он вернулся, образуют повествовательную рамку фильма. В финальной сцене у Деточкина двусмысленное выражение лица: он и смеется, и плачет на фоне снегопада в зимней Москве. Иронический сдвиг в истории перевоспитания/возмужания героя в конец фильма трагические обертона. Эта сцена как нельзя лучше соответствует замечанию Нортропа Фрая о трагической иронии: «Трагическая ирония отличается от сатиры тем, что не пытается высмеять героя, а лишь стремится высветить «слишком человеческие», в их отличии от героических, аспекты трагедии» (Frue 237).

Оппозиция «мы»—«они» переносится с конфликта между сыщиком и преступником на конфликт между сообществом (семья Димы и его приятель, заведующий баром) и героями-двойниками (следователь и похититель). Иронический сдвиг достигается тем, что предполагается, что зрители сочувственно отнесутся к идеализму Подберезовикова и Деточкина, однако им будет трудно идентифицировать себя со своеобразным существованием этих героев. Подберезовиков — философ и рефлексирующий поклонник Станиславского. Деточкин — ночное существо, чье подлинное «я» раскрывается только во время его робингудовских предприятий, совершаемых под покровом ночи.

С другой стороны, Димина семья состоит из персонажей, с которыми куда легче идентифицироваться, поскольку их занимают повседневные советские проблемы, а именно, выживание и добывание дефицитных потребительских товаров. Их материализм не чужд рядовому зрителю, который тоже мечтает обзавестись своим автомобилем, квартирой, дачей. Двудикость Семицветовых (внешне это образцовая советская семья, фактически же, люди живущие на средства, получаемые от частного предпринимательства), их стиль поведения является повседневным опытом для большинства советских зрителей.

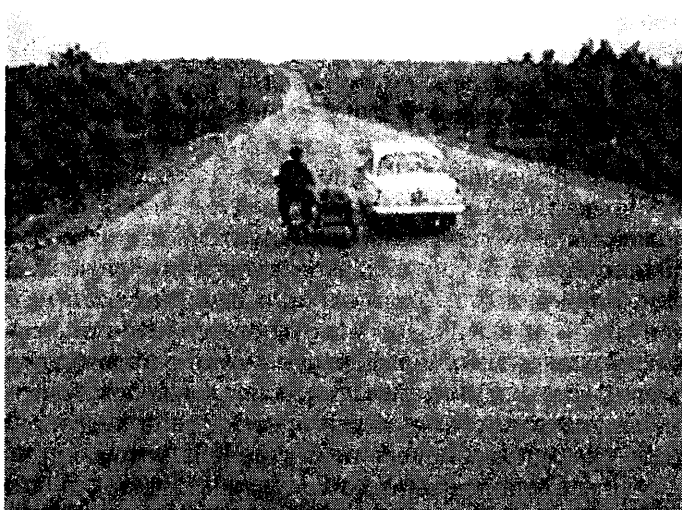
При всем том оппозиция Деточкин — Семицветовы не вполне безупречна. Ее подрывает тот факт, что Деточкину, чтобы добиться осуществляемого им варианта социальной справедливости, приходится вести двойную жизнь, чем-то напоминающую жизнь его антипода. Деточкин и Дима некоторым образом также становятся ироническими двойниками, и об этом говорит их одежда: если верхняя одежда — дождевой плащ — делает Деточкина двойни-

ком Подберезовикова, то надевая под плащом спортивная куртка делает его, странного положительного героя, двойником Димы, героя отрицательного.

Над изжившим себя тропом войны Рязанов иронизирует не только на уровне сюжетных сдвигов (делая двойниками персонажей, которым положено быть антиподами, или передавая функции отрицательного героя положительному или наоборот), но также использует визуальный ряд фильма. Сцена погони также содержит ряд эпизодов, где милицейские и похитители становятся, пользуясь терминологией Деточкина, «товарищами и братьями». Когда гаишник, остановивший Деточкина, и сам Деточкин находятся вне социума — оба попадают в затруднительное положение, находясь на окольной шоссе́йной дороге — они и впрямь друг другу «товарищ и брат». Когда же они приезжают в поселок, то есть вновь становятся членами социума, то обретают свои первоначальные функции — антиподов. А пока инспектор ГАИ, которому Деточкин помог завести заглохший мотоцикл, сопровождает его (сидящего за рулем украденного автомобиля) до ближайшего почтового отделения. Этот кадр напоминает мелодраматический финал чаплинских «Новых времен» (Илл. 29 и 30) — миниатюрные силуэты двух машин рядом на бесконечной дороге, ведущей к горизонту. Однако эта четкая оппозиция, знакомая по полицейским кинодетективам, в самый разгар погони дает сбой. Как только машины пересекают линию, маркируемую знаком «Осторожно, дети!», оба — и преследуемый, и преследователь — замедляют ход. Голос за кадром объясняет зрителям, что Деточкин любит детей и что инспектор не уступает ему в благородстве.

Ирония тут достигается за счет, казалось бы, невозможного для советского кино сходства между милиционером и правонарушителем. Кадр, где они фигурируют, минуя школьную зону — сначала один, потом другой — совершенно одинаковы по композиции, и остается неясным, к чему эта погоня, если оба они столь безусловно благородные люди. И то, что первым замедляет ход Деточкин, тем самым подавая пример инспектору, создает дополнительный иронический эффект. Погоня превращается в бесконфликтное соревнование за лучшее выполнение правил дорожного движения — соревнование, в котором преступнику отводится ведущая роль.

А голос за кадром объясняет очевидное — мол, оба героя любят детей, — тем самым доводя до абсурда положительную ха-



Илл. 29



Илл. 30

рактеристику и милиционера, и вора. Более того, фонетический повтор во фразе «Деточкин любил детей» воспроизводит гоголевское удвоение на звуковом уровне — удвоение, которое заменяет собой ожидаемый контраст белого и черного при показе стража порядка и вора.

Наконец, оппозиция «мы»—«они» подвергается ироническому переосмыслению в сопоставлении фигуры Деточкина с ценностными установками культуры оттепели. Чтобы жить по исповедуемым им идеалам, Деточкин ведет двойную жизнь. Во имя правды и справедливости ему приходится лгать и притворяться. Душевный склад Деточкина слишком сложен и противоречив для советского положительного героя, и это говорит о появлении новых героев и новых культурных ценностей — ценностей «застоя». В этом отношении Деточкин — герой промежуточный, во многом близкий к героям брежневского периода: лгунам и обманщикам, разного рода «плохим хорошим» людям, чья двойная игра спасает мир от социальных бедствий²⁷³.

Не давая Деточкину сесть в троллейбус, который ведет его невеста Люба, Рязанов визуально выражает разлад, существующий между главным героем фильма и культурой, где этому герою уже нет места. Деточкин остается «за бортом». Он — «аутсайдер». Во время оттепели троллейбус после появления знаменитой песни Булата Окуджавы «Последний троллейбус» стал своего рода знакомым средством передвижения эпохи. Слова этой песни («Когда мне невмочь пересилить беду, / Когда подступает отчаянье, / Я в синий троллейбус сажусь на ходу, / Последний, случайный») знали все мало-мальски образованные советские люди. Для оттепельной интеллигенции «Последний троллейбус» выражал дух времени²⁷⁴.

Рязанов помещает троллейбус между двумя другими транспортными средствами: паровозом революции, который упоминает мать Деточкина, и «Волгой», мечтой позднесоветского обывателя. Это очень удачный образ, потому что троллейбус обладает куда большей маневренностью, чем паровоз, который следует только по рельсам, но куда меньшей свободой движения, чем личный автомобиль. У троллейбуса строго установленный маршрут, с которого он не может никуда свернуть, но есть некая свобода маневра. Вот почему троллейбус и становится своего рода символом оттепели — ограниченной свободы в рамках тоталитаризма.

Кадры с троллейбусом показывают отношения, существующие между Деточкиным и тем культурным периодом, который он

старается защищать. Деточкин и его идеалы не в ладу с новыми временами, и этот тезис визуально акцентируется тем, что Деточкин не может сесть в троллейбус, водителем которого является его любимая. Так, два эпизода, в которых Деточкин со своими оттепельными идеалами остается выброшенным за борт, также обрамляют фильм. Два других эпизода, где фигурирует троллейбус, предвосхищают расставание с «оттепелью». В одном из них троллейбусы, обычно следующие своими маршрутами по улицам, стоят застывшие в парке. Окруженный неподвижными троллейбусами, Деточкин слушает Любу, пытающуюся объяснить ему инфантилизм и юродство его робингудовских краж. Но ее наставления не действуют и — через несколько эпизодов — Деточкин угоняет свою последнюю машину, а Люба, увидев его в ней из окна троллейбуса, пускается за ним в погоню. Сцена преследования кончается тем, что ворованная «Волга» ускользает от троллейбуса, как только Люба вынуждена свернуть на улицу, где нет питающих его электрических проводов. Неподвижный троллейбус — еще одна метафора пределов культурного периода либерализма в условиях тоталитарного давления, метафора «хрущевской оттепели». Остается лишь иронический вопрос зрителю: с кем «мы» идентифицируют себя — с пассажирами остановившегося троллейбуса оттепели или с теми, кто вместе с отъезжающей камерой отдаляется от идеалов и утопизма оттепели²⁷⁵?

2.4. «Берегись автомобиля».

Ирония как дискурс позднего периода оттепели

Условия, в которых снимался фильм «Берегись автомобиля», и оказанный ему прием говорят о том, что ирония была уже не просто особенностью текста, положенного в основу рязановского фильма, а стала неотъемлемой частью поведения в сфере культурной деятельности всего позднего периода оттепели. Два дискурсивных сообщества — первое: режиссер и руководство киноиндустрии, и второе: режиссер и критики — выдвинули иронию на первый план, сделав её ключевым элементом культурной политики рассматриваемого периода.

В отношениях между Рязановым и органами, контролирующими киноиндустрию, ирония означала взаимно уклончивые двусмысленные переговоры, скрывавшие подлинные намерения как постановщика, так и руководства, ведавшего культурой. Со-

гласно с ценностями, принятыми в этот период, Рязанов рассматривал «Берегись автомобиля» как свою исповедь (Рязанов 1995: 493). Но чтобы снять такую комедию-исповедь, ему приходилось вести постоянный торг с властями от культуры и переиначивать распоряжения, которые он от них получал.

В отношениях между режиссером и критиками ироническая манера стала своего рода паролем. Как очень точно отмечает Ней Зоркая, ирония была одновременно как отличительной чертой рязановской картины, так и общим языком интеллигенции. Ее остроумная рецензия являет собой вербальное зеркало визуальных иронических кодов рязановского фильма, редко выделяясь на фоне критических откликов, которые демонстрировали, что их авторы в нем «не разобрались». К концу 1960-х иронический дискурс стал важнейшей формой общения интеллигенции²⁷⁶.

2.4.1. Дискурсивное сообщество I.

Режиссер и органы, контролирующие киноиндустрию

Если сравнить обстоятельства, сопутствовавшие работе Рязанова над более ранней его комедией «Человек ниоткуда», с обстановкой, в которой он «пробивал» «Берегись автомобиля», нельзя не отдать должное тому, насколько ирония, став орудием интеллигенции, изменила отношения создателя фильма с руководством киноиндустрии. Как часть дискурсивного сообщества советской киноиндустрии ее контролирурующие органы (Госкино и Отдел культуры при ЦК КПСС) продолжали быть подозрительны в отношении любого экспериментирования с канонами и жанрами. За главные критерии в оценке фильма брались все те же три основных тропа: положительный герой, семья и война. «Человек ниоткуда» был открытым вызовом условностям советской комедии, согласно которым требовалось, чтобы история перевоспитания героя создавалась по канонам либо музыкальной, либо романтической комедии. Гротеск и буффонада могли сопутствовать только отрицательному герою. Рязановский фильм «Человек ниоткуда» представлял собой эксцентричную комедию о снежном человеке, который, попав в Москву, обнаруживает, что обитатели советской столицы точно так же, как и люди в его родном племени, еще не вышедшем из первобытного состояния, делятся на людоедов и нелюдоедов. Его знакомство с советской цивилизацией и перевоспитание происходит параллельно перевоспитанию советских лю-

дей: благодаря снежному человеку москвичи познают, что кое-кто из их соотечественников — прирожденные людоеды, двойники дикарей — родственников снежного человека. Основой буффонного юмора в фильме является снежный человек, который служит суррогатным положительным героем, искренне и с энтузиазмом поддающимся советскому воспитанию.

«Человек ниоткуда» снимался Вторым творческим объединением «Луч» студии «Мосфильм» и был выпущен благодаря политической и финансовой поддержке (в четыре миллиона рублей) Ивана Пырьева, главы объединения и наставника молодого Рязанова. Однако фильм сразу подвергся нападкам: сначала физиономическая пресса набросилась на фильм, затем, после четырех дней проката, секретарь ЦК КПСС М. А. Сулов распорядился снять его с экрана, и вдобавок раскритиковал фильм на XXII съезде КПСС (Рязанов 1995: 122)²⁷⁷. В кинотеатрах «Человек ниоткуда» появился вновь только в 1988 году, во время горбачевской «перестройки»²⁷⁸.

Рязанова не подвергли наказанию: он считался молодым режиссером (то есть, способным перевоспитаться). К тому же, он все-таки работал в малом жанре — в комедии, и масштаб его прегрешения был меньше, чем, скажем, у Хуциева, который годом позже поставил фильм о наследии большевистской революции и получил за него нагоняй от самого Хрущева. Наконец, в 1961 году оттепель переживала свой апогей: из Мавзолея вынесли тело Сталина, XXII съезд КПСС подтвердил приверженность партии политике десталинизации. Публичная расправа с постановщиком комедийного фильма шла бы вразрез с генеральной линией партии.

Обстановка, в которой «Берегись автомобиля» запускали в производство, демонстрирует перемены в отношениях внутри дискурсивного сообщества, включавшего режиссера и киноруководство, на которое возлагалась задача апробации его изделия. Иронический смысл в их взаимодействии проистекал из того, что как первый, так и вторые делали вид, будто принимают замыслы и ценности другой стороны, манипулируя друг другом в собственных целях. Внешне руководство начало проявлять более либеральное отношение к нетрадиционным проектам, но при этом изыскивало различные рациональные (или представлявшиеся таковыми) поводы, чтобы их пресечь. Точно так же, Рязанов, казалось, играл по установленным системой правилам, манипулируя ею в собственных интересах.

Упоминая об официальном одобрении сценария «Берегись автомобиля», Рязанов тут же оговаривается, что изначально его от-

клонили. Таков был исходный вердикт, но и сам процесс отклонения был извилистым и сложным. Как сообщает киновед Евгений Громов, сначала на «Мосфильме», а затем в Государственном Комитете по кинематографии сценарий одобрили (Громов 98), и в 1963 году Рязанов даже собрал съемочную группу (Нахабцев 43). Однако вскоре производственный процесс был остановлен. По причине вполне понятной: Юрий Никулин, под которого писался сценарий на предварительном этапе работы над фильмом, отбывал с Московским цирком за границу на длительные гастроли. Работа над фильмом вынужденно откладывалась. Официально производство картины «Берегись автомобиля» не закрывали, а только на неопределенное время приостанавливали: «... Под благовидным предлогом фильм законсервировали. Существует у нас такая удобная формула, согласно которой работа над картиной приостанавливается на время. На месяцы, на годы, как получится» (Громов 98). И хотя официально руководящие органы фильм не отвергли, результат был тот же: Рязанову пришлось остановить работу над «Берегись автомобиля». Проект был законсервирован и препровожден в долгий ящик.

Рязанов, в свою очередь, сделал вид, что соблюдает правила игры. Он принял предложение заняться другой комедией — «Дайте жалобную книгу», после которой, как ему обещали, он сможет продолжить работу над «Берегись автомобиля». «В кинокомитете мне предложили такой вариант: осуществить сейчас постановку комедии “Дайте жалобную книгу”, а потом мы вам за это разрешим снять “Берегись автомобиля”» (Рязанов 1995: 100).

В ленте «Дайте жалобную книгу», появившейся сразу после падения Хрущева, лысый босс, косный и тупоголовый, сопоставлялся с новым начальником, с густой шевелюрой и густыми бровями. В комедии покладисто высмеивалось старое плешивое руководство и превозносилось новое, пышноволосое²⁷⁹. Рязанов, однако, воспользовался слабым сценарием Александра Галича для стилистического экспериментирования. Он отказался от цвета, ввел скрытую камеру, перемещал различные жанровые условности (комедию, мелодраму) и стили актерской игры (гротескный, реалистический). И в результате из навязанного ему Кинокомитетом сервильного сценария сделал картину, послужившую осуществлению собственных художественных целей.

Тем временем Рязанов вместе с Эмилем Брагинским, его соавтором сценария «Берегись автомобиля»²⁸⁰, переработал сцениче-

ский вариант в повесть, опубликовав ее в журнале «Молодая гвардия». Этим ловким ходом соавторы подняли статус своего произведения, что увеличивало шансы на апробацию его как сценария. Теперь Рязанов предлагал сделать экранизацию литературного текста, вышедшего на страницах толстого журнала. Главное же, появление в печати означало, что текст уже одобрен Главлитом. «Пока Рязанов снимал “Дайте жалобную книгу”, — вспоминает Брагинский, — повесть “Берегись автомобиля” напечатали. И даже была хорошая пресса. И теперь можно было предложить студии не оригинальный сценарий, а экранизацию, это, как известно, любят больше. И экранизацию повести «Берегись автомобиля» быстро запустили в производство» (Брагинский 183). Сам факт успеха повести у читателей и критики служил доказательством идеологической приемлемости и возможной коммерческой состоятельности будущего фильма. И как только Рязанов закончил работу над «Дайте жалобную книгу», ему разрешили возобновить съемки «Берегись автомобиля».

Короче говоря, Рязанов напрямую уже не противился системе, как это было с фильмом «Человек ниоткуда». На этот раз он избрал иную тактику для достижения своих целей: перестал снимать «Берегись автомобиля», снял другой фильм, пойдя навстречу пожеланиям руководства, и, в итоге, возобновил первоначальный проект, упаковав его в обертку, позволявшую системе его пропустить. Таким образом, искусно выполнив все навязанные ему требования, Рязанов снял фильм вопреки изначальному нежеланию руководства делать фильм о юродивом жулике.

2.4.2. Дискурсивное сообщество II.

Режиссер и критики

Второе дискурсивное сообщество, благодаря которому ирония стала стилем культурной политики, состояло из режиссера Рязанова и критиков, откликнувшихся на «Берегись автомобиля». Среди последних наиболее существенная интерпретация фильма принадлежала Нее Зоркой.

В рецензии Н. Зоркой, появившейся в журнале «Искусство кино», ирония объявлялась — правда, не напрямую — главным стилем фильма, который Зоркая называла стилем парадокса, двусмысленности и смешения сказанного с несказанным. Само заглавие рецензии — «Свой фильм» — давало понять, что ирония становится

общим языком интеллигенции. «Свой фильм» подсказывает одновременно два значения: первое — фильм, выражающий ценности, которые являются «нашими» (т. е. «своими»²⁸¹), разделяемыми «нашим» сообществом, и второе — фильм, выражающий идеалы и мысли его постановщика.

Хотя в конце рецензии Зоркая делает акцент на втором значении, первое вытекает из иронического духа ее рецензии, которая, в этом плане, перекликается с рязановской комедией. В «Берегись автомобиля» комической уликой, изобличающей преступника, служит подсолнечное масло, которым Деточкин поливает запоры гаражей, прежде чем вывести из них автомобиль. С этой улики следователь Подберезовиков — пародийная, в сущности, фигура — начинает поиски угонщика. «От этой улики потянется стальная нить розыска, — пишет со всей серьезностью Н. Зоркая в рецензии 1966 года, — который ведет мужественный следователь Максим Подберезовиков» (Зоркая 1966: 14–15). Сверхсерьезный тон всего абзаца передает иронию, которая в фильме воплощается в несоответствии между комическим жанром и выражением торжественной сосредоточенности и глубокомыслия на лице следователя²⁸².

Однако доминирующим стилем фильма Зоркая иронию в рецензии не называет. Но дает понять, что это само собой разумеется. И прежде всего исключает пародию как доминирующую тональность фильма, заявляя, что при всей важной роли, какую пародия играет в «Берегись автомобиля», она «какая-то чудная. Ее безграничными и безотказными возможностями авторы как-то пренебрегают» (1966: 15), постоянно дистанцируясь от утрированной имитации детективного фильма. В результате «Берегись автомобиля» оказывается «пародией на пародию» (1966: 15).

Во-вторых, и сатира, по мнению Зоркой, не является доминирующим стилем рязановского фильма. Хотя «сатире тоже не чужд фильм <...> ему свойственны скорее тонкость и наблюдательность, нежели резкость и преувеличение — альфа и омега сатирического жанра» (1966: 16)²⁸³. Глаз камеры, по мнению критика, не впиивается в изобличаемые типы с целью выставить их на обозрение, а следит за ними на расстоянии. Это, в сущности, — функция скрытой камеры, которой Рязанов широко пользуется в своей комедии.

Отвергнув пародию и сатиру, Зоркая приходит к выводу, что доминирующей манерой рязановского фильма следует считать парадокс и двусмысленность: «Ее (кинокартины — А. П.) странности и парадоксы, <...> недетективность ее детектива и тонкость ее пародии,

и смещение жанров <...> — все стягивается к одному, главному, <...> а именно: этот таинственный взломщик гаражей и похититель индивидуальных «Волг», бандит и вор Юрий Деточкин является одновременно бескорыстнейшим человеком» (1966: 19).

Это положение Зоркой сходно с положением Линды Хатчеон об иронии — одном из трех видов серьезно-смехового стиля (два других — пародия и сатира: Hutcheon 1985: 53). В более развернутой статье о Рязанове, опубликованной в 1974 г., Зоркая пересматривает свои прежние характеристики рязановского фильма и уже прямо называет его ироническим: «... Этот второй или третий пародийный план картины лишь чуть просвечивает, <...> чтобы прибавить кадру ироничность» (1974: 45)²⁸⁴.

В монографии о творчестве Рязанова, вышедшей уже в «перестроечные» времена, иронические приемы — несоответствие слова смыслу, иносказание, риторический вопрос — выделяются ее автором как отличительные черты фильма «Берегись автомобиля».

«Редакторы, которые чинили препятствия в продвижении сценария Брагинского-Рязанова, на свой лад недурно знали свое дело. И испугал их, вероятно, не сам сюжет с угоном автомобиля, а его, сюжета, внутренняя подоплека. <...> На экран выводится симпатичный и отважный милицейский следователь Максим Подберезовиков. Но вот незадача. Чем ему приходится заниматься? Ловить сравнительно мелкого преступника, охраняя имущество преступников крупных. И еще. Подумать только, Деточкин не верит в умение и желание наших правительственных органов бороться с преуспевающими дельцами и хапугами! С другой стороны, они, убежденные в своей безнаказанности, сами обращаются к защите закона и ее получают. Все перевернуто с ног на голову» (Громов 103).

Ироническая «подоплека» фильма, согласно Громову, — мир, где все поставлено вверх дном, идет шиворот-навыворот, где закон борется с мелкими жуликами и покровительствует преступникам эпического масштаба.

Критикам, которые воспринимали иронию как свой стиль общения, противостояли те, кто считал ироничность рязановской комедии опасной и разрушительной. И хотя такие отзывы о фильме не имели сколько-нибудь существенного влияния на отношение к нему руководства культурой, они составляли важную часть полемики о статусе иронического дискурса в советском фильме.

В рецензии, озаглавленной «Три жанра одной комедии», советский театровед А. Образцова порицала Рязанова за нарушение чи-

стоты жанра, присущего советской комедии. Московские стражи порядка почувствовали себя лично обиженными фильмом и раскритиковали его в газете «Вечерняя Москва» (от 14 июня 1966 г.) за неуважительное отношение к советской милиции. Наконец, в ЦК КПСС поступило письмо А. Александрова, который выражал крайнее негодование: русский кинематограф опутан сетями еврейского заговора. Что же касается комедий Рязанова, то их иронический стиль был назван нерусским и «подчеркнуто “общечеловеческим”». За языком доноса вставала тень антисемитской кампании, которой завершилось правление Сталина. Если рецензия Зоркой, полностью отождествлявшей иронию с культурным дискурсом интеллигенции, выражала точку зрения одного полюса дискурсивного сообщества, то письмо А. Александрова, объявлявшее комедии Рязанова еврейской «групповщиной», представляло полюс противоположный — частью тех, кто отвергал иронию как присущий культуре данного периода стиль, и тянул страну обратно к недвусмысленности и ясности сталинизма^{*}.

Критики, составлявшие особую группу единомышленников, разделяли склонность Рязанова использовать интертекстуальные связи. Так, Зоркая уделила внимание явной цитате из «Сладкой жизни» Феллини — эпизоду, где гости Димы Семицветова покидают его квартиру после вечеринки. И начало «Берегись автомобиля», отмечает Зоркая, представляет собой ироническую пародию на триллеры Хичкока. Сцены погони повторяют сцены погони из фильмов Бастера Китона и Гарольда Ллойда (Зоркая 1966: 15).

Есть в «Берегись автомобиля» и еще несколько иронических пародий, никем из его рецензентов, по-видимому, не замеченных. Это, прежде всего, цитаты из «Розовой пантеры» (1963) Блейка Эдвардса, где в роли инспектора Жака Клузо снимался Питер Селлерс. Сама идея кинокомедии, пародирующей детективный жанр, подсказана, по-видимому, фильмом Эдвардса: в «Розовой пантере» детектив большую часть времени находится рядом с преступни-

* В своём доносе в ЦК КПСС А. Александров пишет: «Иван Владимирович Лукинский (последний его фильм “Деревенский детектив”) своими народными кинокомедиями сделал не меньше, а возможно, и больше в жанре советской кинокомедии, чем Э. Рязанов, которому принадлежат картины “Карнавальная ночь”, “Человек ниоткуда”, “Берегись автомобиля!”, по характеру своему подчеркнуто “общечеловеческие”. Однако в печати раздувается, поднимается всеми способами Рязанов, а Лукинский замолчан, зачислен в режиссёры “третьего сорта” и в результате надолго отстранен от комедии» (стр. 339). (Из письма в ЦК КПСС А. Александрова о трудном положении русского кино. 3 июля 1969 г.: Кинематограф оттепели. Свидетельства и документы. Сост. В. И. Фомин. Москва: Материк, 1998. 337—342).



Илл. 31

ком, не подозревая, что тот и есть разыскиваемое им лицо. Музыкальная тема, ассоциируемая с похождениями Деточкина в рязановском фильме, перекликается с музыкальным сопровождением в «Розовой пантере». И визуально, один из финальных кадров «Берегись автомобиля», где окрыленный своим театральным успехом, торжествующий Деточкин сидит между двумя конвоирами, повторяет финальный кадр «Розовой пантеры», где торжествующий инспектор Клузо сидит между двумя полицейскими (Илл. 31). Как Деточкину, так и Клузо предстоит отправиться в тюрьму вместо подлинных преступников. Иронию, заложенную в этой цитате, никто из критиков так и не отметил, а Рязанов, очевидно, считал за лучшее их внимание на ней не заострять²²³.

4. ДИСТАНЦИРОВАНИЕ ОТ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ ОТТЕПЕЛИ

Превращение в 1960-х иронии в доминирующий стиль советской культуры знаменует отказ от ее главных тропов — положительного героя, семьи и гоины, — которые были доминирующими репрезентативными моделями на протяжении всей сталинской эры и раннего периода оттепели. Отход этот, проявившийся как целое направление, заменил попытки преобразовать главные риторические фигуры советского дискурса в соответствии с ценностями оттепели. Литература и кино позднего периода оттепели

сосредоточиваются на разрывах в вербальном, визуальном и нарративном аспектах текстов, акцентирующих несоответствие между оттепельными ценностями, выраженными посредством сталинистских тропов, и ценностями нового культурного периода — (1) утратой героического, (2) потребительством, (3) фатализмом, (4) скептическим отношением к искренности как дискурсивному идеалу оттепели.

Аксенов, наиболее известный из пишущих в ироническом стиле авторов, в своей повести «Звездный билет» подчеркивает разрыв между миром ее рефлектирующего главного героя и его идеалом (Луна, звезды). Расхождение между внешностью и сущностью героев повести составляет основной принцип структуры этих персонажей. Димкина бравада скрывает его ранимость. У Виктора работа над диссертацией камуфлирует его поиски идеала научной истины. Научный руководитель Виктора прячет душу революционера под традиционной внешностью университетского профессора (Аксенов 1987: 211). В своей речи аксеновские персонажи иронически используют язык Других (официальный язык — язык предшественного — сталинского по времени — поколения).

Семья, которая уже не является носителем заявленных в повествовании ценностей, служит теперь для героев отправной, оставляемой позади точкой. Наконец, Аксенов иронически переворачивает троп войны: в его повести советская молодежь предпочитает западную культуру. Американские джинсы, портреты Бриджит Бардо и фильмы Феллини, а не иконы советской цивилизации, составляют «естественную среду» аксеновских «звездных мальчиков». Сама оттепель, в сособности ее «молодежная проза», романтизовавшая Сибирские стройки, становится теперь частью чуждого — «их» — мира, противостоящего «чуждому» (т. е. западному) миру «нас».

Комедия Рязанова «Берегись автомобиля», как и комедии Георгия Данелия («Тридцать три»), Леонида Гайдая («Кавказская пленница», 1967; «Бриллиантовая рука», 1968) и Элема Климова («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», 1964) вместо того чтобы совершенствовать советские тропы, всем своим визуальным рядом над ними иронизируют. Протагонист рязановского «Берегись автомобиля» — трогательный двойник Божьих людей оттепели: князя Мышкина, Гамлета, доктора Живаго. В случае Деточкина обязательное перевоспитание героя оборачивается ироническим превращением большого ребенка в юродивого. Между основным

сюжетом, развернутым в комедии, и ее грустным концом лежит пересказанная и непоказанная история о том, что пережил Деточкин, пока его перевоспитывали в советском лагере.

В «Берегись автомобиля» нуклеарная семья, занимавшая столь важное место при оттепели, становится антисемьей новых советских потребителей/предпринимателей. Большая советская семья Деточкина существует только как иронический миф, как плод его воображения. И наконец, в пределах жанра советского детективного фильма Рязанов переворачивает оттепельный троп войны, выраженный в формуле: наша милиция ловит и перевоспитывает наших преступников. Вместо этой формулы Рязанов вводит другую: благородный вор перевоспитывает советского милиционера. Культура оттепели становится частью чужого мира, частью «их» (пародированного детективного фильма) как для создателя фильма, так и для его зрителей.

Ирония становится неотъемлемой частью культурной политики оттепели позднего периода. Власть предержащим ирония позволяла с большей тонкостью и изощренностью манипулировать и надзирать над деятелями культуры. Деятели культуры она давала возможность перейти от прямой конфронтации с системой к более прагматическим формам: к переговорам с властями и маневрированию ради осуществления собственных художественных целей. Ирония стала тем дискурсом, с помощью которого советская интеллигенция пыталась выторговать себе право управлять культурной индустрией, сломать монополию всесильной государственной власти в делах культуры. Экстремальные события в поздний период оттепели («проработка» Хуциева (1962), дело Бродского (1964), суд над Синявским и Даниэлем (1966), запрет на показ таких фильмов как «Комиссар» (1967) Александра Аскольдова) свидетельствовали не только о реставрации сталинистской практики, но и о частичной утрате государством контроля над происходящим в области культуры. Не только понятие «господство государства», но и «гегемония общества» (Gramsci 21) стали теперь приложимы к условиям, в которых существует поздняя советская культура. Интеллигенция вновь и вновь добивалась роли социальной силы, состязавшейся с государственной властью в контроле над культурным капиталом.

Деятели культуры уже не пытались изменить/улучшить/разрушить систему, а ставили себе скромную цель — одолевать систему, находясь внутри нее. Характеризуя советскую культуру 1960-х Петр Вайль и Александр Генис замечают, что «Антитеза “прямое

слово — ироническое слово” определила на целое десятилетие не только литературный процесс, но и общественный этикет» (1982, 78). Разрыв между ценностями оттепели, которым следовали художники, и двусмысленным стилем поведения в культурной сфере, используемом для материализации этих ценностей, — вот что составляло иронию в поведении Аксенова и Рязанова, деятелей культуры позднего периода оттепели.

Новые «бойцы идеологического фронта» были людьми более изощренными и более консервативными. Они научились видеть господствующую идеологию насквозь, не питая никаких иллюзий на ее счет, и использовали ее в собственных целях. Иронизирующие пророки позднего периода оттепели перестали пытаться улучшить или переосмыслить тропы советской культуры. Хрущевская оттепель кончилась, и место «оттепельного» культа эмоциональности и искренности заняла разумная интеллигентская сдержанность. Высокую котировку искреннего сердца сменила высокая котировка иронического ума. Наступившая следом эра иронии и конформизма получит позже название «застой».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: КРАХ ИСКРЕННОСТИ

Безотносительно к тому, насколько деятели культуры оттепели в своем утопическом понимании проектов и практик искусства походили на коллег сталинской эпохи, несколько характерных оттепельных черт отличают культуру этого периода как от ранней сталинской, так и от поздней советской культуры. Прежде всего, своей попыткой вернуть искренность и подлинность ленинских революционных идеалов, якобы погрязших и замаранных преступлениями Сталина, писатели и художники оттепели продемонстрировали приверженность заведомо проблематичной посылке. Они намеревались создавать произведения, которые вернули бы подлинность революционному духу и искренность художественному выражению. Однако вместо этого поэты, писатели, художники и кинематографисты породили дискурсы, в которых главным культурным достижением оказывалось цитирование, а основное внимание сосредоточивалось на разрыве между означающим и означаемым как сознательной семиотической практике.

1. ЦИТИРОВАНИЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ АКТ

Стремясь возродить тотальную утопию, лежащую в основе русской культуры двадцатого века, идеологи оттепели пересматривали ключевые тропы советской культуры. В монографии «Стиль Сталин» (в немецком оригинале «Gesamtkunstwerk Stalin») Борис Гройс определяет главный стимул этой утопии как желание остановить историческое время путем создания тотального эстетического проекта, каковым, по мнению автора, и является тоталитарный режим. Оттепельная интеллигенция попыталась переосмыслить и воскресить положительного героя как главный троп советской культуры. Новый положительный герой проявлял исключительную склонность к творчеству как средству ремифологизировать пошатнувшуюся повествовательную модель — историю о нелегком пути к светлому будущему. Положительные герои

оттепели — интеллектуалы, обладающие творческим даром, реализуемым либо в научной, либо в художественной сфере.

Культура оттепели нашла свой особый путь в наделении положительного героя искренним, подлинным голосом. Писатели и кинематографисты этого периода постепенно отказывались от создания оригинальных характеров и искали искренние, подлинные голоса в культурном наследии нации. Большинство подобных кумиров были родом либо из искусства и литературы десятих и двадцатых годов, периода, предшествовавшего сталинской «неискренности», либо из русского и западноевропейского романтизма и символизма. Среди подлинных литературных голосов двадцатых годов главные роли были отданы поэзии Владимира Маяковского, Бориса Пастернака и Марины Цветаевой и сказовой прозе Михаила Зощенко и Исаака Бабеля. Из эпохи романтизма вновь были извлечены ее главные иконы: Александр Пушкин и Вильям Шекспир. Да и проведение структуралистских семинаров, вокруг которых впоследствии сформировалась Тартуская семиотическая школа, было культурным жестом, отсылающим к культурной практике русских формалистов.

Стоит подчеркнуть, что все ключевые фигуры оттепели, и те, на кого молились, и те, кого проклинали, воспринимались как современники действующих оттепельных писателей и кинематографистов. Достаточно вспомнить красноречивое заглавие книги Козинцева о Шекспире — «Наш современник Вильям Шекспир». Оттепель не вернулась в историческое время — она разделяла апокалиптическую посттемпоральность сталинизма, в которой все действующие лица культуры и истории сосуществуют в некоей вневременной синхронности. Неслучайно именно в этот период русские теоретики литературы вернулись к наследию формализма, пытаясь переосмыслить его приоритет синхронии над диахронией. Косвенно работа Лотмана и его соратников по преодолению примата синхронии у формалистов была связана с разрушением тоталитарной модели советской культуры. Поэтому, наверное, работа тартуской семиотической школы, начавшись в оттепель, вышла за ее рамки и стала фактом культурной жизни пост-утопической советской культуры семидесятых-восьмидесятых годов прошлого века.

Говоря о невозможности искреннего самовыражения в сталинскую эпоху, историки литературы часто ссылаются на то, что писатели и поэты «уходили» в перевод, предпочитая его

оригинальному творчеству. Возьмем хотя бы переводческую «карьеру» такого видного литератора, как Борис Пастернак. Будучи отчасти верной, эта точка зрения игнорирует все возраставшее убеждение деятелей культуры того времени, что единственный способ обрести искреннюю художественную интонацию — это «влезть в шкуру “героя”», принять его облик. В своем поиске искренности писатели, поэты и кинематографисты оттепели создавали характеры, являвшиеся воплощением их культурных кумиров. Так, Пастернак сначала выстроил *жизнь* своего Юрия Живаго по примеру Гамлета и Христа, а затем и сам повторил судьбу своих любимых трагических героев. Опубликовав роман, Пастернак оказался в роли демиурга, который, подобно Гамлету, стремится восстановить «порвавшуюся связь времен» между пре- и постсталинской эпохами, между советским Востоком и несоветским Западом. В рамках этой поведенческой парадигмы перевод трагедий Шекспира и особенно «Гамлета» (1940) открывал еще один путь обретения поэтической искренности посредством принятия облика культурного кумира.

Сходным образом, поэты оттепели обретали статус искренних поэтических голосов времени, вводя в свои произведения цитаты и перенимая личностные черты своих кумиров из русской культуры начала XX века. Белла Ахмадулина придавала ореол искренности своему поэтическому образу, прибегая к многочисленным отсылкам к жизни и творчеству Марины Цветаевой. Андрей Вознесенский использовал приемы русской футуристической поэзии: визуализацию стиха, ритмические эксперименты, «лесенку» и т.д. Иосиф Бродский вырабатывал свою интонацию, перерабатывая акмеистическую традицию. В статье о петербургской культурной традиции Борис Гройс определил культурное поведение Бродского как «ретроспективную новизну» (Гройс, «Имена города»: 302).

Параллельно с искренностью в литературе, достигаемой посредством цитирования, кинематографисты обретали аутентичный голос, вводя в свои фильмы цитаты из советского киноавангарда 1920-х. Так, в начале «Баллады о солдате» Григорий Чухрай цитирует Всеволода Пудовкина, утверждая тем самым свой оригинальный режиссерский голос-почерк²⁸⁶.

В фильмах 1960-х цитирование картины или, еще лучше, иконы воспринималось как откровение. Многие кинорежиссеры оттепели вышли из мастерской Михаила Ромма во ВГИКе, унаследовав от учителя нарративную модель, которая нашла главное свое во-

площение в «Девяти днях одного года» (Ромм, 1961): интеллигент-демиург возвращает цельность миру, которому грозит хаос и разрушение. Для поколения шестидесятых (Андрея Тарковского, Андрея Кончаловского, Глеба Панфилова, Георгия Шенгелая и многих других) центральной фигурой становится художник-спаситель, чье творчество возвращает миру утраченную гармонию. В своем фильме «Андрей Рублев» (1966) Тарковский рассказывает историю древнерусского иконописца. Картина Шенгелая «Пиросмани» (1971) повествует о жизни художника-самоучки, примитивиста Нико Пиросмани, жившего в Тбилиси на рубеже XIX–XX веков²⁸⁷. В фильме Панфилова «В огне брода нет» (1967) главная героиня — художник-самоучка Таня Теткина, чьи картины становятся приговором бессмысленной бойне Гражданской войне²⁸⁸.

В вышеупомянутых лентах полотна Пиросмани и Теткиной, как и иконы Рублева, преобразуют мир героев фильма. В финале картины Тарковского иконы Рублева приносят божественный цвет в черно-белый мир средневековой Руси. В фильме Панфилова истинным выразителем революционного духа выступает живопись Теткиной. Творчество Пиросмани в одноименном фильме Шенгелая дарит радость и счастье его соотечественникам и меняет внешний вид родного города.

Цитирование слов и образов героев прошлого достигло своего апогея, когда кинематографисты оттепели стали обращаться к Священному Писанию. Фильм Шенгелая о Пиросмани открывается чтением Евангелия и кончается сценой празднования Пасхи. Этот жанр притчи, типичный для грузинского кино, приобретает особое значение в контексте оттепельного кинематографа. Притча придавала квазирелигиозный, обобщающий смысл жизни как индивидуума, так и общества. В картине «Андрей Рублев» Тарковский также прибегает к новозаветным образности и притчевости как к нарративному приему изображения жизни своего протагониста. В первом полнометражном фильме Тарковского «Иваново детство» используется другой библейский образ, образ из Апокалипсиса. Ужасающие видения и сны осиротевшего мальчика вызваны как потерей семьи, так и его ненавистью к врагу и жаждой мщениия. По замечанию одного из критиков, «ненависть составляет смысл жизни Ивана», единственное, ради чего стоит жить (Woll 140); ненависть определяет все его существование. В этой картине Тарковский сосредоточивает свое внимание не на искусстве как спасении, а на искусстве, порожденном отчаянием. Тематиче-

ским и стилистическим центром фильма становится иконический образ, который Иван обнаруживает в одной из своих книг — репродукция «Четырех всадников Апокалипсиса» Альбрехта Дюрера.

Другой библейский образ, играющий важную роль в «Ивановом детстве» и повторенный в более поздних фильмах Тарковского, — образ сгоревшего, спаленного войной Древа Жизни. Если картины оттепельных художников-искупителей возрождали надежду на торжество гармонии в конкретном, эмпирическом мире, творческий потенциал Ивана, питаемый жаждой мщения и смерти, прорывается в снах и видениях, превращая воспоминания о поруганном детстве в образы, так и оставшиеся выгоревшими от времени негативами²²⁶.

Несмотря на то что деятели культуры стремились возродить былые искренность и аутентичность своих голосов, к концу 1960-х соответствующая практика приобретения этих черт через цитирование привела к скептицизму относительно самой возможности аутентичной интонации в современном искусстве. Для идеологов конца «оттепели» задача достичь абсолютной искренности при помощи творческого потенциала художника ставила под сомнение не только возможность искреннего самовыражения в советской культуре, но и возможность самого авторства как неотъемлемой части творческой идентичности. Первыми советскими литераторами, почувствовавшими тщетность стремления к искренности и поэтической оригинальности, стали Андрей Синявский и Юлий Даниэль. Своим голосам они вернули оригинальность, взяв себе псевдонимы, и, прикрываясь ими, печатали в западных изданиях свои сочинения. Андрей Синявский превратился в Абрама Терца, Юлий Даниэль — в Николая Аржака²⁹⁰. Их культурное поведение было прямо противоположно поведению Пастернака, который, опубликовав свой роман на Западе под собственным именем, стал воплощением искреннего самовыражения.

«Оттепель» кончилась, когда русские деятели культуры отказались от поисков аутентичности и искренности и обратились к *персонажности* как способу воплощения фигуры автора в процессе творчества²⁹¹. К началу 1970-х положительный герой-поэт «оттепели» переродился в имитатора положительного героя-поэта. Дмитрий Пригов, например, надел маску «гиперсоветского поэта» вместо того, чтобы быть просто советским поэтом. Эстетизировав советскую мифологию, Пригов освободился от нее. Его ироническая позиция по отношению к советской мифологии — всего лишь

одна из возможных личин в целой галерее масок для маскарада своей идентичности²²⁹.

2. ВИЗУАЛЬНОЕ И ВЕРБАЛЬНОЕ

В период оттепели, так же, как и в 1920-х, визуальная культура оспаривала первенство у вербальных форм выражения, доминировавших в советской культуре при Сталине. Новая кинематографическая техника вернула фильмам выразительность и богатство зрительного ряда, вытеснившего постепенно монологическое слово. В кинематографию пришли не только новые визуальные техники, но и новые жанры. Такие оттепельные ценности, как домашность, человеческие чувства и нуклеарная семья нашли адекватное выражение в жанре семейной киномелодрамы — главном кинематографическом жанре эпохи.

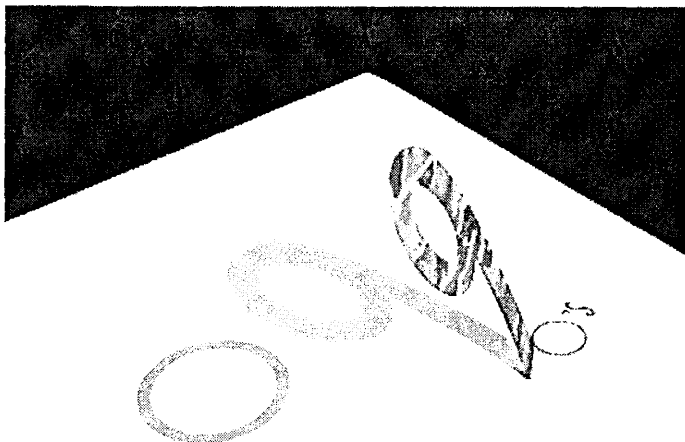
При этом, даже в самых своих еретических проектах, культура оттепели продолжала оставаться очень противоречивой. С одной стороны, кино как основная форма культурной деятельности этого периода выражало новые ценности, реабилитировав новаторские художественные формы 1920-х (экспрессивный реализм Всеволода Пудовкина, конструктивизм Александра Родченко и Дзиги Вертова). С другой стороны, кинематограф оттепели продолжал воспроизводить причинно-следственные цепочки, опирающиеся на сталинские идеологемы. В отличие от западно-европейского или североамериканского кинематографа пятидесятых и шестидесятых годов прошлого века советский кинематограф оставался монолитной культурной индустрией, в которой не было деления на развлекательный мейнстрим и маргинальный экспериментирующий авангард. Все, даже такие артхаусные мастера, как Тарковский или Параджанов, должны были работать в рамках единой идеологически и экономически крайне неповоротливой кинопромышленности. Государство оставалось единственным финансистом, продюсером и прокатчиком кино. Движимое официальной идеологией, государство продолжало требовать воспроизводства в кино тотального нарратива — нарратива, стремящегося к синтезу высокого искусства, искусства, следовавшего генеральной линии в текущей политике Партии, и искусства доступного рядовому зрителю. В этом отношении даже такие фильмы как «Летят журавли» Калатозова при всей своей новизне и необычности продолжали отчасти воспроизводить практики тотального сталинского кино.

После секретного доклада Хрущева на XX съезде власть и интеллигенция лишили многие произведения культуры, которые входили в канон сталинской культуры, статуса образцовых текстов. Такова была, например, судьба одного из лучших колхозных мюзиклов сталинской поры, «Кубанские казаки» Пырьева, который и власть, и интеллигенция продолжали топтать за неправдивое изображение советской деревни вплоть до конца Советского Союза. Лишь в конце восьмидесятых, когда и СССР, и его кино были уже при смерти, Туровская написала статью (Туровская 1988), в которой переосмыслила место развлекательных киножанров, в частности, мюзикла, в сталинской культуре, ответив на адресованные к Пырьеву в советское время обвинения в неспособности делать кино, которое одновременно было бы доступно для всех, могло быть оценено высоколобым зрителем и отражало бы последние решения Партии и правительства.

В то же время такие картины, как «Журавли» Калатозова стали, в какой-то мере, одной из моделей нового тотального произведения искусства. «Журавли» продолжают лучшие традиции мирового кинематографа; западные критики безошибочно узнали в творческой манере Урусевского наследие конструктивистского визуального стиля. Фильм также до определенной степени вписывается в рамки антисталинской политики Партии, и лишь благодаря ей стал доступен советскому зрителю. Наконец, популярный жанр семейной мелодрамы с падшей героиней в центре повествования собирал огромные зрительские аудитории с той самой минуты, как фильм вышел на экраны страны. В каком-то смысле, картина Калатозова — визитная карточка оттепельного кино — знаковый фильм противоречивой эпохи и потому, что он визуализирует новые ценности, и потому, что он возвращает к возможности создания тотального произведения искусства (о котором мечтал и авангард, и классический тоталитаризм сталинской поры) в рамках культуры, переживающей процесс десталинизации.

Несмотря на свою тесную связь с парадигмами сталинского искусства, визуализация как признак новой культурной политики оставалась одной из отличительных черт оттепели. Даже вербальные формы выражения тяготели в этот период к преодолению границы между вербальным и визуальным. Поэзия Андрея Вознесенского, одного из ведущих поэтов оттепели, зачастую граничит с визуальным искусством. Художественное оформление стихотворных сборников поэта постоянно, как того требует

нео-авангардистский дух его творчества, вступает в творческий диалог с их вербальным содержанием. Сборник «40 лирических отступлений из поэмы “Треугольная груша”» (М.: Советский писатель, 1962) объединяет вербальное и визуальное в одно футуристическое целое.



Илл. 32

Архитектор по образованию, Вознесенский уделяет большое внимание тому, как вербальные элементы, составляющие стихи, *выглядят*, располагаются на странице. Его кумиры — не только поэты или писатели, такие как Маяковский и Пастернак, но и художники, жившие и творившие в переходные периоды западноевропейского искусства: Микеланджело, Гоген, Гойя. Обратившись к изобразительной поэзии на исходе оттепели («Тень звука». М.: Молодая гвардия, 1970), в 1990-е Вознесенский создал циклы зримых стихов в сборниках «Аксиома самоиска» (М.: Икпа, 1990) и «Казино “Россия”: новые стихи и видеомы» (М.: Терра, 1997), которые назвал «изопами» и «видеомами» и поместил их также на сайте Русского ПЕНцентра (<http://www.penrussia.org/russian.htm>). Многие из них пропитаны нео-авангардистским духом 1960-х. (Илл. 32)

Поиски тотального нарратива возвращали оттепель к визуальной культуре 1920-х, что привело к весьма неоднозначным результатам. В конце 1960-х — начале 1970-х годов такие художники,

как Эрик Булатов, Виталий Комар и Александр Меламид своими художественными практиками не столько стремились добиться в своих произведениях искренности и подлинности, сколько, скорее, предвосхищали знаковое взаимодействие вербального и визуального. В каком-то смысле эти ранние концептуалисты-постутописты заново открывали для себя тотальный нарратив, как сказал бы Гройс, не делая при этом ни малейшей попытки дать эссенциалистское объяснение мира — цель, к которой по-прежнему стремилась оттепель.

Представители русской визуальной культуры 1960-х (кинематографисты, художники, поэты) начали с возвращения к визуальным экспериментам 1920-х, а кончили рефлексией на темы взаимодействия лингвистических и визуальных знаков в культуре. Совмещение визуального и вербального, в том виде, в каком это нашло отражение в работах Эрика Булатова и других русских концептуалистов, стало доминантой советского культурного ландшафта 1970-х.

Развитие новых технологий и, прежде всего, появление в каждом советском доме телевидения способствовало популяризации концептуалистского взгляда на мир. А набравшая в эти годы обороты советская школа структурализма и семиотики снабдила интеллектуалов методологическим инвентарем для осмысления и описания этой концептуальной формы искусства.

3. НЕРАВНОМЕРНОЕ РАЗВИТИЕ ОТДЕЛЬНЫХ ОТРАСЛЕЙ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИНДУСТРИИ

Как показано выше, различные формы советской культурной деятельности (прежде всего кинематограф и литература) воплощали одни и те же неизменные тропы: положительного героя, семьи и войны. Однако перемены в различных областях искусства шли с разной скоростью. Как справедливо замечает в своем исследовании, посвященном культурным кодам оттепели, Нэнси Конди, «необходимо признать, что конец оттепели был результатом саморазвития отдельных культурных отраслей, их отношений с идеологическими иерархиями официальной культуры и что в разных культурных сферах создаваемые тексты обладают разными временными границами» (Condee 168).

Вплоть до распада Советского Союза литература обладала в русской культуре совершенно особым, чуть ли не священным статусом,

и именно перемены в литературной политике ознаменовали начало культурной оттепели. Как было указано выше, первыми ласточками начального периода либерализации, наступившего сразу после смерти Сталина, стали статьи о лирической поэзии Ольги Берггольц (1953) и об искренности в литературе и необходимости переосмыслить понятие положительного героя Владимира Померанцева (1953). Однако многие произведения, определившие культурный ландшафт 1950-х, были задуманы и даже опубликованы в 1940-х годах, еще при жизни Сталина. Борис Пастернак начал работать над своим романом «Доктор Живаго» в 1945-м. Повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», положившая начало «окопной прозе» и тенденции к негероическому изображению событий Великой Отечественной войны, появилась в 1946-м.

Помимо вышеназванного, на период с 1941 по 1945 гг. пришелся небывалый рост публикаций лирических стихов. Потрепанная войной советская издательская индустрия выпустила за эти годы семьдесят сборников лирической поэзии. Некоторые из наиболее популярных лирических стихов, такие, как «Жди меня» (1941) Константина Симонова, выпускались также в виде листовок тиражом 655 тысяч экземпляров²⁹³. На период Второй мировой войны пришелся расцвет таких жанров, в которых делался упор на человеческие чувства и переживания: очень распространена была, скажем, трансляция личных писем по радио (Stites 110). Таким образом, можно сделать вывод, что литературная оттепель началась еще во время войны 1941–1945 гг., но была прервана вспышкой неоконсерватизма конца 1940-х годов. В этом смысле литературная оттепель, начавшаяся сразу после смерти Сталина, явилась возрождением культурных тенденций, берущих начало в первой половине 1940-х годов.

Кино отставало от литературы по той простой причине, что требовало гораздо больших финансовых затрат, совершенно по-другому распространялось и, к тому же, подвергалось в Советском Союзе значительно более жесткому контролю со стороны партийных органов и цензуры. Однако даже в кинематографе послабления начались еще до смерти Сталина. В 1951 году, на XIX Съезде КПСС было постановлено увеличить объем кинематографической продукции, которая в то время находилась на катастрофически низком уровне — не более десяти картин в год (Землянухин и Сегида 6). В 1953–1954 годах стали появляться фильмы с антимонументальным положительным героем в центре, с упором на личный военный опыт и его влияние на состав нуклеар-

ной семьи. Среди первых подобных фильмов можно отметить семейные мелодрамы Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» и Иосифа Хейфица «Большая семья». Однако когда в середине 1950-х годов новые картины и режиссеры дошли, наконец, до зрителя, стало ясно, что оттепель, как и в двадцатые годы, ставит визуальные формы культуры на равную ногу со словесными. Можно даже сказать, что в конце 1950-х — начале 1960-х визуальные формы художественного творчества и, прежде всего, кино, становятся видами культурной деятельности, определяющими культурные коды эпохи.

Подобная асинхронность в создании произведений литературы и кино остается очень заметной на протяжении всей оттепели. В начале 1960-х годов молодые советские писатели, особенно представители «молодежной прозы» Василий Аксенов и Анатолий Гладилин, начинают, посредством иронии, дистанцироваться от советской иконографии. В кинематограф эта тенденция пришла позже, в середине и конце 1960-х, вместе с комедиями Георгия Данелия, Эльдара Рязанова и Леонида Гайдая²⁹⁴.

4. Отчуждение и ФРАГМЕНТАЦИЯ КАК ГЛАВНЫЕ ЧЕРТЫ ПОСТУТОПИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Как показано в моем анализе иронического дискурса конца оттепели (глава 5), писатели и кинематографисты 1960-х постепенно отходили от практик оттепельной культуры. Переоценка оттепельных ценностей и, прежде всего, крах искренности, свидетельствовал о конце советского утопизма. В качестве реакции на единообразный индивидуализм оттепели, с его всесоюзным поиском искреннего и аутентичного способа самовыражения, культура 1970-х поставила под вопрос саму возможность аутентичного самовыражения и вывела на первый план «инакость», что открывало художнику ряд возможностей для творческой деятельности, хотя ни одна из них не предлагала ясного, последовательного и связного объяснения мира.

По мнению Марка Липовецкого, в конце 1960-х годов советские культурные метанарративы дошли до стадии разложения, деконструкции, сходной с процессом делегитимизации прогресса и рациональности, происходившим в западной культуре.

«Именно тоталитаризм породил то, что Жан-Франсуа Лиотар назвал «делегитимизацией», крахом всех культурных и идеоло-

гических дискурсов, которыми определялась эта историческая модель цивилизации [модель нового и новейшего времени, основанная на культе прогресса и рациональности — А. П.] <...> В 1960-х — 1980-х метанарративы советского утопизма претерпевали процесс делегитимизации. Период с 1965 по 1968 гг. ознаменовался провалом оттепельной попытки модернизировать коммунистический строй» (Lipovetsky 5).

К 1970-м различные воплощения «инакости» как отличительной черты творческой идентичности старались обойти выхолощенное означающее советской культуры, которое, отказавшись от идеологии искренности в конце 1960-х, утратило способность вырабатывать трансцендентные смыслы.

По отношению к пустому центру любые проявления «инакости», будь то в сексуальном, этническом или гендерном планах, становились маргинальными формами художественной деятельности. Этнические различия проявлялись в пространственно-языковой маргинализации. Русские писатели-«деревенщики», например, обильно уснащали свою речь местными оборотами, подымая котировки чистоты и самобытности далекой Сибири или русского Севера²⁹⁵. На семидесятые годы пришлось также и возрождение гей культуры, которая, как нетрудно догадаться, не входила в официальную советскую культуру, изредка прорываясь лишь на страницы *тамиздата* или *самиздата*; гомосексуальные отношения между мужчинами с 1934 года считались в Советском Союзе уголовным преступлением и были декриминализованы лишь в 1993 году. Жизнь и творчество поэта, драматурга и прозаика Евгения Харитонов (1941–1981), культовой фигуры гей-культуры 1970-х годов, может служить примером продуктивной «инакости», существовавшей на периферии советской культуры.

В конце шестидесятых в советской культуре грянула еще одна революция: женщины заявили о себе как о независимом голосе в общем хоре художественной продукции эпохи, прежде всего в литературе и кинематографе. И. Грекова, Наталья Баранская, Майя Ганина, Виктория Токарева положили начало новой традиции письма, выводящего на первый план не героя, а героиню — советскую женщину с ее двойной ношей. Обычно главная героиня работает на полную ставку и несет еще полную ответственность за дом и детей, отстаивая свой профессиональный статус и материальную независимость, — радикальный отход от сталинских изображений женщины как счастливого получателя помощи и покровительства государства. Повесть Баранской «Неделя как неде-

ля» (1969), напечатанная в либеральном «Новом мире», обладает многими характерными чертами этой новой гиноцентричной прозы. В дополнение к социальным проблемам, упомянутых выше, повесть Баранской обнаруживает склонность к иронии, роднящую ее с Токаревой и писателями-мужчинами тех лет.

На Западе творчество Баранской воспринималось как литературный феминизм, что немало удивляло саму писательницу. Русские писательницы, особенно старшее поколение, не любили, когда их относили к феминисткам и вообще подчеркивали их гендерную принадлежность — они воспринимали это как попытку их так или иначе маргинализировать. Своими сочинениями, однако, они впервые после революции поставили вопрос о женщинах как о носителях иных голосов, не похожих на другие, звучащие в русской литературе.

Если русская словесность могла похвастаться достаточно богатой традицией женской литературы, то в русской кинематографии вплоть до конца оттепели почти не было режиссеров-женщин²⁹⁶. Несмотря на фактическое отсутствие предшественниц, Лариса Шепитько и Кира Муратова становятся главными фигурами в советском женском кино 1960-х. Их гендерная маргинальность, однако, лишь усиливалась вследствие того, что начинали они свои карьеры в провинциальных студиях: Шепитько в Киргизии, на киностудии «Киргизфильм»; Муратова на Украине, в Одесской киностудии. Вначале обе отдали дань традиционным ценностям кинооттепели: изображению индивидуальной и коллективной идентичности через изображение природы и природных стихий. Шепитько использует эту стилистическую парадигму в первом своем полнометражном фильме «Жара» (1963), где пустота, царящая в человеческих душах, воплощена в образе пустыни. Муратова сняла свой первый полнометражный фильм, «Наш честный хлеб» (1965), в соавторстве со своим мужем, Александром Муратовым. Название фильма говорит о главном строительном материале для создания гармоничной человеческой личности.

В последующих картинах и Шепитько («Крылья» 1966), и Муратовой («Короткие встречи» 1967) прослеживаются уже другие, отличительные черты русского женского кино. Одним из важнейших, серьезнейших аспектов женского стиля в кинематографии 1960-х становится отход от зрелищного натурализма. Фильм Шепитько служит прекрасным примером этой стилистической особенности. Героиня «Крыльев», Петрухина (М. Булгакова) — бывший военный

летчик, переставшая летать после Великой Отечественной войны. Небо в картине символизирует необходимость для человека индивидуальной свободы и любви, хотя все, что связано с небом, с полетом, относится к военному прошлому. Во время войны погиб возлюбленный Петрухиной, летчик. Сама героиня летает теперь лишь во сне и в своих воспоминаниях о счастливых годах, которыми, как ни парадоксально, были для нее годы войны. Так и не найдя своего места в послевоенной жизни, Петрухина, в конце фильма, приходит в местный аэроклуб и поднимается в воздух на одном из учебных самолетов. И хотя и героиня, и зрители видят перед собой лишь небо, исход очевиден: Петрухина поднялась в воздух только для того, чтобы покончить с собой.

В «Коротких встречах» объединяющей сущностью, так или иначе связываемой с женским опытом, служит вода. Героиня фильма, Валентина²⁹⁷, служит в городской администрации, где отвечает за снабжение водой провинциального городка, хотя вода — это именно то, что она не в состоянии дать городским жителям. Она не может даже присутствовать на совещании по водоснабжению, потому что должна выполнить какие-то не имеющие отношения к работе поручения своего начальника. Нехваткой воды определяется сегодняшний день Валентины; с ней связана разлука с любимым человеком, Максимом (В. Высоцкий). Максим — геолог-старатель, который, как выясняется по ходу фильма, ищет золото, но находит серебро. Вода, которой не хватает в валентинином настоящем, присутствует в ретроспективно показанном прошлом ее домработницы, Надежды, Нади (Н. Русланова). Как выясняется по ходу фильма, после разрыва с Валентиной у Максима был краткий, но бурный роман с Надей. Теперь обе женщины, подобно Петрухиной в «Крыльях», живут лишь своими воспоминаниями и утратами. Отсутствие человеческого контакта — воды как символа жизни — определяет идентичность персонажей.

В кино Шепитько и Муратовой конца 1960-х преобладает женская точка зрения, и протагонистом, чаще всего, является женщина, одиночество которой составляет тематический и эмоциональный центр повествования. Как и в повести Баранской «Неделя как неделя», даже традиционно приветствуемый побег от одиночества в воспитание детей теряет свою романтическую ауру и испугательную силу в женском кино 1960-х. Ни у Петрухиной Ларисы Шепитько, ни у Валентины Киры Муратовой нет своих детей, и ни той, ни другой не удается установить настоящий контакт с теми,

кто мог бы этих детей заменить. Петрухина не чувствует близости со своей приемной дочерью; Валентина не может подобрать ключ к психологии своей домработницы, с которой она обращается как с дочерью. Всякое эссенциалистское основание для отношений полностью исключается: в обоих фильмах подчеркивается, что духовная и эмоциональная близость не может базироваться лишь на биологических узах. Петрухина и Валентина пытаются воспитать, «просветить» своих суррогатных детей, что вызывает с их стороны лишь отчуждение. В картине Шепитько героиня — директор профессионально-технического училища. По справедливому замечанию Уолл, «Петрухина разрушает советские стереотипы о строгой, но справедливой героине, добывающейся в итоге восхищения окружающих, несмотря на свою суровость» (Woll 218). Вопреки стараниям героини Шепитько, ее неуклюжий дидактизм отталкивает от нее и учащихся, и собственную дочь.

Ни Шепитько, ни Муратова не питают никаких сентиментальных иллюзий относительно семьи. Оттепель традиционно изображала нуклеарную семью как приют для настоящих чувств и эмоциональной близости. В ранней постсталинской культуре нуклеарная семья выступала главным символом созревания и самостояния индивидуума как в личном, так и в общественном планах. В «Крыльях», однако, мать и дочь едва разговаривают друг с другом. «Короткие встречи» кончаются сценой накрытого обеденного стола, за которым нет и следа человеческого присутствия. Валентину и Максима ждет видимость гармоничной нуклеарной семьи, но семейным счастьем там и не пахнет.

Картина Муратовой «Короткие встречи» покончила также и с культом гармоничной личности в советском кинематографе. Муратова фактически переосмысляет само явление: вместо создания образа искупителя-художника, ребенка-героя/жертвы, гения-интеллектуала (всё, кстати сказать, мужские образы), она подчеркивает невозможность самого существования цельной независимой личности. Вместо создания нового положительного героя Муратова вводит в советское кино «персонаж» и понятие «персонажности». Борис Гройс определяет «персонажность» как желание художника «одеться в чужие одежды», когда он хочет «показать себя» (Гройс 1999: 53). Вместо характерного для традиционного искусства вкладывания своих мыслей в уста герою современный художник использует уже готовые идентичности с их дискурсами для достижения лишь частичного самовыражения.

Героиня Киры Муратовой — Валентина — меняет свои обличья как платье, и ни одно из них не подходит ей целиком и полностью. Она примеряет роли возлюбленной, суррогатной матери, заботливой чиновницы, ответственной за утоление жажды обитателей города. Все эти обличья, все эти идентичности, однако, не складываются в единый, связный, цельный характер. Все они спадают с нее, обнажая сущность валентининой жизни как череды неудач и желаний. Социальные роли, которые играет Валентина, объединяют разрозненные черты киногероев 1960-х: ее общественное «я» — «источник жизни» для всех; роман с золотоискателем Максимом связывает Валентину с пионерами оттепели, хотя весьма опосредованно и скорее иронично. Все эти фрагменты объединяет, однако, одно общее — подобно идеализированному небу Петрухиной, все они относятся к прошлому. Как и дающая жизнь вода, эти разрозненные фрагменты героя 1960-х никогда не материализуются, не станут настоящими — настоящим Валентины, где она отвечает за снабжение города водой из несуществующих источников.

Эта антиэссенциалистская направленность женской культуры шестидесятых знаменовала собой распад культуры оттепели, процесс, завершившийся в годы перестройки. В 1992 году Борис Гройс подвёл своеобразный итог художественным поискам искренности, отведя несколько страниц этому сюжету в своей монографии «Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie»²⁹⁸. По его мнению, культуроведы зачастую апеллируют к искренности как к своего рода метафизической ценности, существующей вне определенных культурных условий, как к идеалу, в соответствии с которым можно измерить эстетическую ценность художественного текста. Гройс считает эту позицию изначально ошибочной.

«Понятия искренности, аутентичности, жизненности, непосредственности <...> фактически указывают только на место определенного произведения искусства в системе культурной памяти: работа, кажущаяся вполне искренней, если она сделана в одном году, рассматривается как неискренняя, если выясняется, что она сделана в более позднее время» (Гройс, «О новом» 1993: 188)

По мнению Гройса, искренность в искусстве кардинально отличается от искренности в жизни, относясь лишь к способности художника отказываться от привычной системы ссылок и преодолевать границу между культурно валоризованным и профанным: «Художник считается искренним и аутентичным, когда он покидает собственную среду и отправляется на Таити или в Африку,

создавая для себя сугубо искусственную ситуацию» («О новом» 1993, 188). Чем фальшивее, искусственное, нетрадиционнее художник в жизни, тем он искреннее в искусстве. Для позднесоветских и постсоветских деятелей культуры искренность перестала быть идеологической и эстетической сущностью искусства и стала синонимом художественной косности. Последний всплеск от-тепелной культуры ознаменовался деконструкцией искренности как эссенциалистской ценности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

¹ Моя книга основывается на методологическом подходе, разработанном Хейденом Уайтом для анализа тропов, определяющих повествовательные структуры исторических исследований. См.: *Hayden White. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973. P. 30, 36–37.

² *Raymond Williams. Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford UP, 1976.

³ *Л. Аннинский. Шестидесятники и мы*. М.: Киноцентр, 1991. С. 8.

Глава 1

ОТТЕПЕЛЬ: ПОДХОДЫ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ И МИФЫ

⁴ *Алексей Аджубей. Те десять лет*. М.: Советская Россия, 1989.

⁵ *Александр Генис, Петр Вайль. Шестидесятые: мир советского человека*. М.: НЛО, 1998.

⁶ См.: *Кинематограф оттепели. Книга первая*. М.: Материк, 1996.

⁷ *Ольга Берггольц. Разговор о лирике*//Литературная газета. 1953, 16 апреля.

⁸ *Владимир Померанцев. Об искренности в литературе*//Новый мир. 1953. № 12.

⁹ *Владимир Лакшин. Новый мир во времена Хрущева (1953–1964)*. М.: Книжная палата, 1991.

¹⁰ *Sheila Fitzpatrick. The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. October 1917–1921*. Cambridge: Cambridge UP, 1970.

¹¹ *Richard Stites. The Women's Liberation Movement In Russia: Feminism, Nihilism, And Bolshevism, 1860–1930*. Princeton: Princeton UP, 1978.

¹² *Richard Stites. Russian Popular Culture: Entertainment And Society Since 1900*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

¹³ *Woll Josephine. Real Images: Soviet Cinema And The Thaw*. London: I. B. Tauris and NY: St. Martin Press, 1999.

¹⁴ *Simon Greenwood. The Fate of Socialist Realism in an Indeterminate World: The Aesthetic of Thaw Fiction and Film*. Diss. Northwestern University, 2001.

¹⁵ Хотя традиция романа воспитания уходит на три столетия в прошлое, для советских диссидентов наиболее близкой моделью для подражания, часто бессознательного, стал соцреалистический роман — советский тенденциозный вариант романа воспитания.

¹⁶ Во многом нарративная стратегия Свирского следует традиции протопопа Аввакума: резкость языка, акцент на личном опыте, демонизация оппонента.

¹⁷ Свирский 29, 43–52, 32–42.

¹⁸ David Lowe отмечает, что лишь мемуары Надежды Мандельштам и Александра Солженицына не «изображали благонамеренных интеллигентов как святых» (Lowe 34). Напротив, оба автора подчеркивали полную причастность интеллигенции к преступлениям режима.

¹⁹ Свирский 90, 342.

²⁰ *Альтшуллер, Дрыжакова*. Путь отречения. 13.

²¹ *Генис, Вайль*. Шестидесятые. 5.

²² В книге Гениса и Вайля эпоха как бы сама говорит о себе, но это не прямая речь в буквальном смысле этого термина, но своего рода квази-прямая речь. Стратегия Гениса и Вайля радикально отличается от традиционной практики большинства российских литературных историй с их объективированным советским языком и тенденциозным пересказом избранных текстов. На первый взгляд синтаксис «Шестидесятых» действительно напоминает конструкции официальных советских текстов эпохи оттепели. Однако едва заметные грамматические, тематические, интонационные смещения помещают эту «прямую речь» в иронические кавычки. Именно так авторы описывают, например, оттепельный подход к теме войны.

²³ *Тимур Кибиров*. Сквозь прощальные слезы//Тимур Кибиров. Сантименты. Белгород: Риск, 1994. С. 142.

²⁴ Там же. С. 142.

²⁵ *Merle Feinsod*. How Russia is Ruled. Cambridge: Harvard UP, 1953.

²⁶ *Merle Feinsod*. Smolensk under Soviet Rule. NY: Vintage Books, 1958.

²⁷ *Harold Swayze*. Political Control of Literature in the USSR Cambridge: Harvard UP, 1962.

²⁸ *Ibid*. P. VIII.

²⁹ *Ibid*. P. IX.

³⁰ *Ibid*. P. 265.

³¹ Самыми важными антологиями были «Soviet Short Stories» под редакцией Авраама Ярмолинского, «The Year of Protest 1956. An Anthology of Soviet Literary Materials» под редакцией Хью Маклина и Вальтера Викери, «Halfway to the moon: new writings from Russia» под редакцией Патриции Блейк и Макса Хейварда и, наконец, самая интересная антология, выпущенная в шестидесятые, «Khrushchev and the Arts, The Politics of Soviet Culture, 1962–1964» под редакцией Присциллы Джонсон и Леопольда Лабедза.

³² Наиболее известными стали «Interval of Freedom: Soviet Literature During the Thaw 1954–57» Джорджа Гибиана и первое издание «Russian Literature Since the Revolution» Эдварда Брауна.

³³ The Year of Protest 1956, 9.

³⁴ *Ibid*. P. 3.

³⁵ «Intervals of freedom», если воспользоваться формулировкой Джорджа Гибиана.

³⁶ См. работы Брауна, Гибиана, Ройтберга и Викери: *Edward Brown*. Russian Literature since the Revolution. New York; London: Collier Books, 1969; *George Gibian*. Interval of Freedom: Soviet Literature during the Thaw 1954–57. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1960; *Abraham Roytberg*. The Heirs of Stalin: Dissidence and the

Soviet Regime 1953–70. Ithaca: Cornell UP, 1972; *Walter Vickery*. The Cult of Optimism. Bloomington: Indiana UP, 1963.

³⁷ Brown 1969, 17.

³⁸ Ibid. P. 307.

³⁹ Ibid. P. 21.

⁴⁰ Ibid. P. 296.

⁴¹ Ibid. P. 268.

⁴² Хотя историки, несомненно, были инициаторами ревизии тоталитарной модели, такие литературоведы, как Катерина Кларк и Деминг Браун вскоре последовали по тому же пути. См.: *Deming Brown*. Soviet Russian Literature since Stalin. Cambridge: Cambridge UP, 1978; *Katerina Clark*. The Soviet Novel. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.

⁴³ *Robert Tucker*. The Soviet Political Mind: Studies in Stalinism and Post-Stalin Change. New York: Frederick A Praeger, 1963.

⁴⁴ Ibid. P. X.

⁴⁵ Ibid. P. X.

⁴⁶ Ibid. P. XI.

⁴⁷ *Cohen Stephen*. Bukharin and the Bolshevik Revolution: A Political Biography. New York: Alfred Knopf, 1973. P. 385.

⁴⁸ В 1988 г. биография Бухарина, написанная Коэном, вышла на русском языке в издательстве «Прогресс». Публикация этой книги стала одним из знаковых событий перестройки в ее самоинтерпретации как продолжения оттепели, т. е. поиска «мягких», «гуманных» альтернатив советскому социализму.

⁴⁹ Ibid. P. XVII.

⁵⁰ Ibid. P. 384.

⁵¹ Ibid. P. 385.

⁵² *Sheila Fitzpatrick*. The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. October 1917–21. Cambridge: Cambridge UP, 1970.

⁵³ *Jeffrey Hosking*. Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction Since Ivan Denisovich. New York: Holmes and Meyers Publishers, 1980.

⁵⁴ Ibid. P. X.

⁵⁵ Вопрос о том, существовало ли две литературы или же можно говорить об едином литературном процессе, обсуждался также в 1984 г. на конференции, посвященной литературе третьей волны эмиграции. См.: *Third Wave: Russian Literature in Emigration/Eds. Olga Matich and Michael Heim*. Ann Arbor: Atdis, 1984.

⁵⁶ *Deming Brown*. Soviet Russian Literature since Stalin. Cambridge: Cambridge UP, 1978.

⁵⁷ Ibid. P. 2.

⁵⁸ Ibid. P. 3.

⁵⁹ Brown 16; Hosking 12–23.

⁶⁰ Brown 17.

⁶¹ Ibid. P. 18.

⁶² *David Lowe*. Russian Writing Since 1953, a Critical Survey. New York: Ungar, 1987.

⁶³ Ibid. P. 11.

⁶⁴ Ibid. P. 55, 57.

⁶⁵ *Katerina Clark. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.*

⁶⁶ Цитирую Кларк по переводу: *Катерина Кларк. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. С. 41.*

⁶⁷ Попытка выйти за рамки политической истории и найти парадигматическую связь между литературными текстами, принадлежащими к различным культурно-политическим периодам, характерна также для монографии Рауля Эшельмана «Ранний советский постмодернизм»: *Raoul Eschelmann. Early Soviet Postmodernism. Frankfurt: Peter Lang, 1997.*

⁶⁸ «To describe the event implies that the event has been written» (*Roland Barthes. Writing the Event//The Rustle of Language. NY: Hill and Wang, 1984. P. 149.*

⁶⁹ *Семён Фрейлих. Право на трагедию//Искусство кино. 1956. №12.*

⁷⁰ За круглым столом. Разговор о кинокритике, о журнале//Искусство кино. 1957. №1. С. 1–13.

⁷¹ *Сергей Юткевич. Студия молодых//Искусство кино. 1957. №1. С. 91.*

⁷² *Феликс Миронер и Марлен Хуцнев. Облик героя//Искусство кино. 1957. №1. С. 128.*

⁷³ *Виктор Некрасов. О словах простых и великих, или Слова великие и простые//Искусство кино. 1959. №5.*

⁷⁴ *Владимир Семерчук. Слова великие и простые. Кинематограф оттепели в зеркале критики//Кинематограф оттепели. Книга вторая. М.: Материк, 2002. С. 60.*

⁷⁵ *Миронер и Хуцнев. Облик героя. С. 128.*

⁷⁶ М.: Искусство, 1961.

⁷⁷ Ред. Ариадна Сокольская. Л.; М.: Искусство, 1962.

⁷⁸ *Я. Варшавский. Эстетика честности//Молодые режиссеры советского кино/Ред. Ариадна Сокольская. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 51.*

⁷⁹ Там же. С. 52.

⁸⁰ *Нея Зоркая. Тенгиз Абуладзе//Молодые режиссеры советского кино/Ред. Ариадна Сокольская. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 162–177.*

⁸¹ *Майя Туровская. Марлен Хуцнев//Молодые режиссеры советского кино/Ред. Ариадна Сокольская. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 178–197.*

⁸² *Нея Зоркая. Портреты. М.: Искусство, 1966. Майя Туровская. «Да» и «нет». М.: Искусство, 1966.*

⁸³ *Нея Зоркая. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976.*

⁸⁴ Свирский 443–452.

⁸⁵ См. также: Новейшая история отечественного кино 1986–2000. Т. 4: Кино и контекст, 1986–1988. СПб.: Сеанс, 2002. С. 69–70; *Anna Lawton. Kinoglasnost. Cambridge: Cambridge UP, 1992. P. 54–59, 111–138.*

⁸⁶ *Кинематограф оттепели: свидетельства и документы/Ред. В. Фомин. М.: Материк, 1998.*

⁸⁷ *Кинематограф оттепели: В 2 т./Ред. В. Трояновский. М.: Материк, 1996, 2002; см. также том свидетельств и документов под редакцией Валерия Фомина.*

⁸⁸ *Ian Christie. Introduction. Soviet cinema: a heritage and its history//The film Factory/Eds. Richard Taylor, Ian Christie. London: Routledge, 1988. P. 1–17.*

⁸⁹ *Antonin Liehm, Mira Liehm. The Most Important Art: Eastern European Film After 1945. Berkeley: Univ. of CA Press, 1977.*

⁹⁰ Вторым фильмом, показанным сенаторам США, стало «Холодное лето 1953-го» (1988). За информацию благодарю профессора Владимира Падунова. См.

также: Новейшая история отечественного кино 1986–2000. Т. 4: Кино и контекст, 1986–1988. СПб.: Сеанс, 2002. С. 334.

⁹¹ *Anna Lawton*. Kinoglasnost. 1992; *Richard Taylor*. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London: I. B. Tauris, 1998; *Denise Youngblood*. The Magic Mirror Moviemaking in Russia 1900–1918. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1999; *Denise Youngblood*. Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

⁹² *Marcel Martin*. Le Cinéma Soviétique: de Khrouchtchev a Gorbatchev (1955–1992). Lausanne: L'Age D'Homme, 1993.

⁹³ *Josephine Woll*. Real Images: Soviet Cinema And The Thaw. London: I. B. Tauris; NY: St. Martin Press, 1999. В 2001 году Саймон Гринвольд защитил диссертацию, рассматривающую кинематограф оттепели как дискурс радикальной десталинизации и размывания соцреалистического канона. См.: *Simon Greenwold*. The Fate of Socialist Realism in an Indeterminate World: The Aesthetic of Thaw Fiction and Film. Diss. Northwestern Univ., 2001. Исследователь (вслед за своими предшественниками) видит главную заслугу кинематографа, равно как и литературы, в изменении политического режима в СССР.

Глава 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

⁹⁴ Роман Якобсон, Клод Леви-Стросс и Жак Лакан — главные поборники метонимии и метафоры как двух основополагающих (и оппонирующих) понятий лингвистики (Якобсон), культуры (Леви-Стросс) и подсознания (Лакан). Подробный анализ этой модели см. у Уайта (White 31–38). Четырехчастное деление фигур речи берет свое начало в шестнадцатом веке, в трудах Петруса Рамуса (Пьера де ла Раме) и в исследованиях стадий человеческого сознания Джамбаттиста Вико.

⁹⁵ Более подробный анализ понимания культуры семиотиками московско-тартуской школы см. в коллективном труде «Тезисы к семиотическому изучению культур» (Иванов и др. 1973).

⁹⁶ Обширный анализ изоморфизма в различных областях творческой деятельности содержится в книге Успенского «Поэтика композиции» (см.: Uspenskii, 1973).

⁹⁷ Прослеживая основные тропы данной культуры в данный период, я не делаю широких обобщений, поскольку тропы всегда порождены определенной культурой и не поддаются универсализации. Они отражают властные отношения, царящие в данном обществе — именно посредством тропов главенствующая идеология отстаивает и удерживает экономический и политический status quo.

⁹⁸ «Лингвистический знак (слово, его значимая часть и т.п.) — двусторонняя сущность, единство *означаемого* (понятия) и *означающего* (акустического образа), связанных по принципу произвольности (отсутствия мотивированности). Вторая особенность лингвистического знака — линейность означающего — последовательное развёртывание языковых единиц (слов, аффиксов) в акте речи и строгие законы их расположения (соположения) относительно друг друга» (Saussure 71).

⁹⁹ Роман Якобсон в работе «Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb» (Jakobson 130–148) подчеркивает, что процесс означивания неуловим и расплывчат, а отношения между означающим и референтом нестабильны. Понятие фо-

немы, разработанное учеными как московской, так и пражской фонологических школ (одним из отцов-основателей которых был Роман Якобсон), также строится на нестабильности ее значения, которое меняется в зависимости от занимаемой ею позиции. Понятие мифологемы, разработанное Клодом Леви-Строссом, следует той же логике: в каждой отдельно взятой культурной ситуации единица культурного кода приоткрывает лишь часть своего значения. У Лакана понятия «субъекта» и «языка» пограничны: они балансируют на грани осознанного и бессознательного, порождая тем самым бесконечное «скольжение» означаемого. Трансцендентный знак, стопроцентная соотношенность означаемого с означаемым — идеал, которого невозможно достичь в живой речи.

¹⁰⁰ По мнению историка американского кино Томаса Шатца, мелодрама стала также классическим голливудским жанром: «В определенном смысле любое голливудское кино можно назвать мелодрамой» (Schatz 1981, 221). Рассматривая жанр скорее как товарный знак, маркировку, нежели академическое понятие, Стивен Нил замечает, что мелодраму бессмысленно выделять в специфический жанр, поскольку Голливуд всю свою продукцию определяет как мелодраму (Neale 1993, 66–89).

¹⁰¹ Ганнинг ссылается на статью Маринетти о варьете («Театр варьете 1913») и работу Эйзенштейна о театре аттракционов («Монтаж аттракционов»; Эйзенштейн 2, 269–273).

¹⁰² И ранний Эйзенштейн, и ранний Вертов отвергали любое сюжетное кино, в особенности мелодраму, как «гнет <... > иллюзорной изобразительности» (Эйзенштейн 1, 72). Эйзенштейн предвидел рождение кинематографа «аттракционов», который должен был возникнуть из разработки системы конфликтов на разных уровнях кинематографического текста. Показ «аттракционов» должен был подвести зрителя к новой идеологии. Для Вертова даже фильмы Эйзенштейна не были в достаточной мере авангардны, поскольку содержали элемент вымысла, в котором сказывалось, по мнению Вертова, пагубное влияние буржуазной кинодрамы. Участники основанного Вертовым «Киноглаза» собирались снимать, опираясь исключительно на реальные факты; их фильмы должны были состоять из документальных эпизодов, в которых жизнь застигнута «врасплох». «При умелой организации заснятого фактического материала можно будет создавать кино вещи *большого агитационного давления*, без навязчивого и не внушающего доверия актерского кривляния, без любовно-детективных выдумок тех или иных «вдохновенных» лиц... Кинодрама заволакивает глаза и мозг сладким туманом. Киноглаз открывает глаза, проясняет зрение» («Художественная драма и киноглаз»; Вертов 1966, 80–81). По мнению Ганнинга, «именно стремление массового искусства рубежа веков к выставлению себя на всеобщее обозрение сделало его таким привлекательным для авангарда» (Gunning 1986, 66).

¹⁰³ Изначально Швейцер планировал снять фильм о Ленине — по случаю девяностолетия со дня рождения вождя. У мичмана Панина должна была во Франции состояться деловая встреча с Лениным. Режиссер фильма хотел изобразить вождя мирового пролетариата отнюдь не канонически: например, в одной из сцен предполагалось снять, как Ленин едет по Парижу на велосипеде. Цензура воспротивилась замыслу режиссера изобразить великого вождя в таком легкомысленном духе. В окончательном варианте фильма Ленин лишь упоминается, а сам он так ни разу на экране и не появляется.

¹⁰⁴ Среди множества режиссеров, обращавшихся в своих картинах к кадрам из фильмов 1920-х гг., назову Юлия Райзмана, процитировавшего «Арсенал» До-

венко в своем «Коммунисте» (1957), и Андрея Тарковского, процитировавшего довшенковскую же «Землю» в «Ивановом детстве» (1962).

¹⁰⁵ Например, ускоряющийся монтаж и конструктивистская диагональная съемка в фильмах Калатозова «Летят журавли» (1957), «Неотправленное письмо» (1959) и «Я — Куба» (1964).

¹⁰⁶ Эстетика аттракционов частично возродилась в слэпстике, ставшем очень популярным в конце 1950-х — начале 1960-х гг. Леонид Гайдай был самым известным режиссером подобных фильмов, в том числе и короткометражных (например, «Пес Барбос и необычный кросс» (1961) и «Самогонщики» (1962)). Даже его сюжетные фильмы — «Кавказская пленница» (1967) и «Бриллиантовая рука» (1969) — фрагментарны, состоят из серии эксцентричных аттракционов и трюков. В большинстве его фильмов минимум диалога, а некоторые из них — стилизованы под немые («Пес Барбос и необычный кросс» (1961) и «Самогонщики» (1962)).

¹⁰⁷ В 1932 году Всеволод Пудовкин и еще несколько советских кинорежиссеров опубликовали открытое письмо, в котором ратовали за создание «оборонного» кино: «Мы обращаемся ко всем творческим работникам советской кинематографии принять активное участие в содействии конкретными фильмами делу укрепления обороноспособности СССР и боевой мощи Красной армии» (Пролетарское кино. № 13/14. 1932. С. 2). Подробнее об оборонном фильме как жанре см.: Евгений Марголит. «Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино)» *Киноведческие записки* 66 (2004). 160–161.

¹⁰⁸ В «квази-культовых фильмах», считает Ричард Тэйлор, линейное повествование разворачивается вокруг образа героя/ героини, достигающих по ходу действия идеологической зрелости. В квази-культовых фильмах «история героя имеет под собой явную политическую основу» (Taylor 1993, 86).

¹⁰⁹ Первая часть смонтирована в 1944 году, вышла на экраны в 1945-м. Вторая часть смонтирована в 1946 году. Она должна была быть уничтожена по приказанию Сталина. Тайно сохраненная копия была найдена в 1955 году. Фильм вышел на экраны в 1958 году. Третья часть не была снята из-за скандала вокруг второй части фильма.

¹¹⁰ Сергей Эйзенштейн использует схожий мотив переизбытка сексуальной энергии, направляемой в итоге на служение Отечеству, в своих набросках к костюмам воинов царя Ивана («Иван Грозный», 1943).

¹¹¹ В «Чапаеве», например, Анка и Петька влюбляются друг в друга в процессе обучения пользованию пулеметом. Однако следующий за этой сценой эпизод представляет не развитие завязавшихся любовных отношений, но сцену боя, в котором Анка расстреливает врагов из только что освоенного ею пулемета, становящегося своего рода фаллическим символом.

¹¹² В «Бриллиантовой руке» Гайдай даже называет своего героя именем, входящим к прозвищу волшебного помощника Иванушки-дурачка из сказки Ершова «Конек-Горбунук».

¹¹³ Подробный анализ отношений между РАППом и Партией содержится в книге: Brown 1953.

¹¹⁴ Постановление Центрального Комитета ВКП (б) о «перестройке литературно-художественных организаций» вышло 23 апреля 1932 года. Суть его сводилась к четырем главным требованиям:

1. ассоциации пролетарских писателей (ВОАПП и РАПП) должны быть распуцены;

2. писатели, поддерживающие Советскую власть и желающие принять участие в социалистическом строительстве, должны объединиться в Союз советских писателей, включающий в себя группу коммунистов;
3. такие же изменения должны коснуться и других видов искусства;
4. разработка практических мер по проведению в жизнь этих решений довернется Организационному комитету Союза писателей.

¹¹⁵ Ироническую формулировку соцреализма как телеологического письма дает Андрей Синявский в своей статье «Что такое социалистический реализм?» (Синявский 1990).

¹¹⁶ Другие три — это партийность, классовость и идейность.

¹¹⁷ Отсылка к новелле Эдгара По «Похищенное письмо»: «Документ [похищенное письмо] наделяет того, кто им владеет определенной властью по отношению к определенным сферам, каковая власть просто не имеет цены» (Эдгар По, Стихотворения. Проза, М., 1976. С. 558. Пер. с англ. И. Гуровой). — *Прим. перев.*

¹¹⁸ Лучший анализ псевдофольклора сталинской поры содержится в работах Феликса Ойнаса и Франка Миллера (Oinas 1972; Oinas 1973; Miller 1991).

¹¹⁹ Очень много в этом жанре работал Иван Пырьев. Его фильмы, «Богатая невеста» (1936), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «Кубанские казаки» (1951) сформировали канон жанра. Наиболее глубокий анализ места pyrьевских фильмов в советской культуре дан в работе Майи Туровской (Туровская 1988). См. также: Taylor 1999.

¹²⁰ В России вопрос взаимозависимости базиса и надстройки широко обсуждался марксистской и социологической критикой. Мнения разделились: от тех, кто настаивал на непосредственной связи между классовым происхождением писателя и идеологией его творчества (точка зрения Переверзева), до очень сложной позиции Бахтина и представителей его школы, настаивавших на множественности возможных медиаций между социальными и эстетическими явлениями.

¹²¹ Добренко в «Метафоре власти» отмечает, что борьба занимала центральное место в *modus vivendi* советской культуры (Добренко 1993).

¹²² См.: Heller, 54.

¹²³ Сведения почерпнуты из личной беседы с Неей Зоркой.

¹²⁴ Первая часть романа И. Эренбурга «Оттепель» была опубликована в 1954 г. в пятом номере журнала «Знамя»; вторая часть — в 1956 г., в четвертом номере того же журнала. Двухлетний перерыв в публикации отчасти был вызван официальной критикой, которой подвергся роман на страницах советской периодической печати.

¹²⁵ Стихотворение Н. Заболоцкого «Оттепель» было написано в 1948 г. и напечатано в десятом номере «Нового мира» за 1953 год.

¹²⁶ См. Оттепель 1953–1956, 426.

¹²⁷ Первая острая критика позиции Померанцева — статья Л. Скорино «Разговор начистоту» — появилась на страницах журнала «Знамя» в феврале 1954 г. Нападки продолжались всю весну и лето того же года и завершились (11 августа 1954 г.) увольнением Твардовского с поста главного редактора. «11 августа 1954 года Президиум правления ССП СССР постановил: 1. Осудить неправильную линию журнала «Новый мир» в вопросах литературы. 2. Освободить тов. Твардовского А. Т. От обязанностей главного редактора журнала. 3. Назначить главным редактором журнала «Новый мир» Симонова К. М.» (Оттепель 1953–1956, 441). См. так-

же: Эггелинг 40–42. Эггелинг отмечает, что помимо статьи Померанцева, Твардовскому вменялась в вину публикация статей Абрамова, Лифшица и Щеглова (40).

¹²⁸ Третий выпуск «Литературной Москвы» был запрещен.

¹²⁹ Хрущев 1963, 179–180.

¹³⁰ Нэнси Конди связывает конец кинооттепели с роспуском Экспериментального творческого объединения Григория Чухрая, пытавшегося внедрить в кинопроизводство новые экономические методы (Конди 1996, 169). У объединения, созданного Чухраем, Владимиром Познером и Константином Симоновым, в 1963 году, начались неприятности с властями в связи с запрещением киноальманаха, посвященного пятидесятилетию Октябрьской революции, «Начало неведомого века» (1967). Официально Объединение было закрыто в начале семидесятых (Lawton 76–78). Комментарий Конди исключительно важен, поскольку она проводит параллель между сдвигами в экономической и эстетической практиках эпохи.

Глава 3

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ: «ДОКТОР ЖИВАГО» БОРИСА ПАСТЕРНАКА И «ГАМЛЕТ» ГРИГОРИЯ КОЗИНЦЕВА

¹³¹ Долгое время исследователи не считали роман Пастернака явлением оттепельной культуры, поскольку «Доктор Живаго» был частично написан еще при Сталине, и, кроме того, его глубокое философское содержание не укладывалось в рамки поверхностной десталинизации культуры первых лет оттепели. Главное внимание уделялось, как правило, политическим событиям, разгоревшимся вокруг романа. «Дело Пастернака» — скандал вокруг публикации «Доктора Живаго» на Западе и присуждения его автору Нобелевской премии (1958) — знаменует собой один из главных «заморожков» в период хрущевской оттепели.

Обращение к роману Пастернака как к великому произведению литературы (Deming Brown, Conquest, Mathewson), выделяющемуся среди посредственной литературной продукции того времени, свидетельствует, по крайней мере, на мой взгляд, о попытке скрыть истинные причины его канонизации. Главная причина, как мне кажется, кроется в политике как самой оттепели, так и литературоведения вообще, а не только в эстетической ценности романа. Славистика была и по большей части остается дисциплиной, связанной с проблематикой холодной войны, и любое произведение, вызывающее политическое брожение в России, привлекает внимание специалистов по политическим, а потом уже по эстетическим причинам. Роман Пастернака, однако, выходит за пределы «оттепельной» проблематики по иным причинам: «Доктор Живаго» — это мост между сталинистской культурой 1940-х и культурой десталинизации 1950-х.

Со сталинистским искусством роман разделяет веру в художника-демиурга и в его способность преобразить мир в соответствии с эстетическими законами. Утопический христианский оптимизм Пастернака стал неотъемлемой частью советской культуры в конце сталинской эпохи и продолжал развиваться в период оттепели. В этом отношении дело Пастернака стало частью художественного «проекта» автора. Автор использовал свое творение для участия в культурной политике 1940-х и 1950-х. Лазарь Флейшман (Fleishman 1990) и Христофер Барнс (Barnes 1998) более подробно исследовали генезис пастернаковского романа, корнями

уходящего в сталинистскую и оттепельную культуры, и его место в обеих этих культурах.

¹³² Косвенной отсылкой к проекту русского авангарда выступает в романе история Антипова-Стрельникова, пытающегося заменить собой Бога и навязать людям свою версию справедливости. В итоге он становится первым палачом революции и кончает жизнь самоубийством, чем избавляет себя от казни. Ольга Ивинская (Ивинская 202) и отчасти Игорь Смирнов (Игорь Смирнов 43–44) и Дэвид Бегеа считают, что в образе Стрельникова Пастернак попытался вывести Владимира Маяковского, главного русского поэта-футуриста, искренне преданного идеалам революции и авангарда, и постигшую его участь:

«В этом отношении “железная внутренняя выдержка”, приписываемая Пастернаком Маяковскому, различные “заветы или устои благородства, чувство долга, по которому он не позволял себе быть другим, менее красивым, менее остроумным, менее талантливым”, — практическое слово в слово повторяют описание, которое дается в романе обреченному комиссару» (Bethea 248; цитата из автобиографического очерка Пастернака приводится по: Пастернак. Люди и положения. 333–334).

В романе Лара характеризует Антипова-Стрельникова как человека «огромного значения, большой, большой прямоты» (Пастернак 1958 396).

Скрытый намек Пастернака на самоубийство Маяковского имеет, на самом деле, очень мало общего с реальными обстоятельствами гибели поэта. Самоубийство Маяковского породило множество толков и версий как в русской, так и в западной литературе: от чисто биографических объяснений — самоубийство как развязка любовного треугольника Бриков/Маяковского (Brown 1973, Erlich) — до политических — рассказы о поэте-жертве и одновременно сообщнике преступлений сталинизма/большевизма (Карачиевский 1985), — вплоть до связывания гибели Маяковского с традицией «смерти автора». (Войт 1991).

¹³³ Ср., например, культ дружбы, царивший в среде творческой интеллигенции оттепели — лианозовская группа, ленинградские поэтические и прозаические литобъединения, режиссерская мастерская Михаила Ромма, — с атмосферой литературных и художественных кружков романтиков. Оттепель возродила традицию литературных альманахов, уходящую корнями в эпоху романтизма, и распространила эту традицию на область киноискусства. Культура оттепели вдохнула новое содержание в культ гражданской и лирической поэзии. Культурная география оттепели напоминает культурную географию эпохи романтизма: та же тяга к экзотике, то же пристальное внимание к естественным (целина, сибирские леса) и культурным (особенно европеизированным прибалтийским республикам) границам. В культуре оттепели также приветствовались сюжеты о героях, стремящихся прочь от насквозь прогнившей цивилизации, столь типичные для романтической традиции.

¹³⁴ Свои эстетические принципы Пастернак проецирует на поэтические вкусы Юрия Живаго. Отвращение к обывательским вкусам советской интеллигенции отличает Живаго от его современников-интеллигентов:

«Гордон и Дудоров принадлежали к хорошему профессорскому кругу. Они проводили жизнь среди хороших книг, хороших мыслителей, хороших композиторов, хорошей <...> и только хорошей музыки, и они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы» (Пастернак 1998: 463).

Живаго отрицает также показное, нарочитое новаторство модернизма, стремясь к менее заметной, менее очевидной оригинальности стиля:

«Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне

неузнаваемой и скрытой под покровом всеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, неприятельного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле...» (1998: 424).

¹³⁵ В романе Пастернака, в отличие от мелодрамы нетоталитарного общества, отражена не просто секуляризация культуры, но двойной провал сакрального. Прежде всего, своей мелодраматичностью роман пытается искупить безбожную культуру, лишившуюся традиционной веры. Затем, своим эмоциональным излишеством роман пытается искупить культуру, которой не удалась ее коммунистическая утопия.

¹³⁶ Исследователи пастернаковского романа обычно воздерживаются от проведения каких-либо параллелей между «Доктором Живаго» и советским романом. По мнению исследователей 1960-х — 1970-х годов (Deming Brown, Conquest, Mathewson), роман великого русского поэта не имел ничего общего с литературной подлинностью деятелей советской культуры. Великое творение Пастернака, считают эти исследователи, столь же благородного происхождения, что и творения Шекспира, Гете, Толстого и Пушкина. Однако в ходе пристального прочтения романа выясняется, что он, скорее, вовлечен в полемический диалог со сталинистским новоязом и в особенности с советским романом как его главной художественной формой. К немногим исследователям Пастернака, указывающим на полемику «живаговского» дискурса с условностями соцреалистического дискурса, относится Лазарь Флейшман: «Радикальный отход от советского литературного канона включал в себя и выбор протагониста. Юрий Живаго — пассивный, негероический герой, не принимающий участия в «битве за идеалы», погруженный исключительно в свой частный мир» (Fleishman 278). Также рассматривает отношения романа Пастернака со сталинистской литературой и Г. Рылкова (Rylkova).

¹³⁷ Живаго «восхваляет» революцию только в первый день, считая ее радикальным хирургическим вмешательством, необходимым для удаления тлетворных язв прошлого:

«Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы! <...> в том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиляющей верности фактам Толстого» (Пастернак 1998: 186).

И все же, революционные силы, по мнению Живаго, не способны создать нечто действительно новое.

¹³⁸ Театральная постановка по роману Ф. М. Достоевского «Идиот», осуществленная Георгием Товстоноговым, стала одним из важнейших театральных событий оттепели и сделала Инокентия Смоктуновского центральной фигурой в театральной жизни периода. В 1957 году Иван Пырьев снял экранизацию первой части «Идиота». См. также статью Сюзан Зонтаг «Художник как пример страдальца» (Susan Sontag, «The Artist as an Exemplary Sufferer»), где она называет художника подменой Христа (surrogate Christ) и говорит о «парадигме креста» (Sontag 47).

¹³⁹ Эпизод романа отсылает нас к легенде о Москве как апокалиптическом Третьем Риме. Легенда эта берет свое начало в написанной в пятнадцатом веке «Повести о белом клобуке», в которой рассказывается о том, как папский монах отправился в странствие из Рима в Византию, а затем из Византии в Москву, где подтвердил слухи об особом пути, ей уготованном. Веком позже псковский старец

Филофей (1500–1540) сформулировал теорию «Москва — Третий Рим» (Зеньковский 323).

Заключительные строки романа, в особенности определение Москвы как «святого города», связывают роман Пастернака с «Откровением Иоанна Богослова», которое кончается возвещением новой жизни и возрождения Иерусалима — взамен старого, греховного возникнет Новый Иерусалим: «И если кто отнимает что от слов пророчества сего, у того отнимет Бог участие в книге жизни и в святом граде и в том, что написано в книге сей» (Откр. 22, 19).

¹⁴⁰ Он, например, отсутствует в десятой главе романа, «На большой дороге».

¹⁴¹ По мнению Элеоноры Роу, основой для создания характера главного героя романа Пастернаку послужила его работа над переводом шекспировского «Гамлета». Появившийся до Живаго пастернаковский Гамлет — христоподобный герой, жертвующий собой и отказывающийся от своей воли ради исполнения воли «Того, кто его послал». Роу приводит слова Пастернака, который говорил, что драма Гамлета не в слабости, а в долге и самоотречении (Rowe 148).

¹⁴² Стиль «великой обыденности» в литературе Живаго обнаруживает у Пушкина и Чехова и, делая запись в дневнике, определяет его как чисто русскую черту:

«Сказочно только рядовое <...> Изю всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую незабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей!» (Пастернак 1998: 274–275).

Сходная величественная простота отличает, по мнению Стивена Харриса, и «книги библейских мудрецов»: «Величайшие книги библейских мудрецов основаны на глубоких размышлениях авторов о важности, значительности обыденной жизни, с ее неравным распределением удач и неудач, неожиданными бедами и сомнительным этическим «посылом»» (Harris 165). Харрис рассматривает три книги: «Притчи» Соломона, «Книгу Иова» и Книгу Премудрости Иисуса сына Сирахова. Роман Пастернака вполне может притязать на статус своего рода «Книги Премудрости».

¹⁴³ В трех браках Живаго отразилось использование Пастернаком христианской нумерологии.

¹⁴⁴ В евангелиях образ текучести связан с Христом: Христос говорит о «реке жизни», обращает воду в вино; то же вино на Тайной Вечере символизирует кровь Христа. Кроме того, следует отметить, что слезный дар, которым владеет Живаго, восходит, по-видимому, к православной, в частности, к исихастской, традиции обожения через слезы и покаяние.

¹⁴⁵ Паша Антипов — жертва этого парадокса жизни. Переосмысление оппозиции «мы»—«они» ведет к переосмыслению оппозиции положительного героя и его «тени» и, следовательно, к переоценке бинаризма как основополагающего принципа советской культуры. В романе «Доктор Живаго» Паша Антипов, антипод главного героя, — не только злодей, на совести которого гнусные преступления, но и трагическая жертва неправильного восприятия им собственной жизни.

¹⁴⁶ Борис Гройс считает «типическое» ключевым концептом социалистического дискурса. Типическое — это «не то, что уже существует, но что будет обязательно создано» (Groys 1992: 51). Гройс заявляет, что «типическое» лежит в основе принципа партийности: «... Изображение типического строится на визуальном воплощении постоянно обновляющихся партийных задач, на способности угады-

вать/предугадывать новые линии в партийном руководстве» (51).

¹⁴⁷ Если Дудоров отождествляет промывку мозгов с «нравственным ростом», Солженицын в «Одном дне Ивана Денисовича» (1962) и «В круге первом» (1976), и Синявский в «Голосе из хора» (1976) фактически инверсируют такую точку зрения на функцию ГУЛАГа. По мнению и Солженицына, и Синявского, лагерь был единственным местом в России, где индивидуум мог свободно выражать свои мысли, поскольку терять ему было нечего.

¹⁴⁸ Оригинальный анализ места последней встречи Живаго с Гордоном и Дудоровым см. также в: Игорь Смирнов 62–68.

¹⁴⁹ Марксизм понимается в романе Пастернака однозначно. Это агрессивное учение, наркотик, в зависимость от которого попали очень многие люди. Ливерий представляет собой буквальную реализацию этой метафоры. Живаго в сердцах называет его «кокаинистом несчастным» (Пастернак 1998: 328). В этом смысле роман Пастернака переосмысляет, переиницирует высказывание Маркса, ставшее одним из избитейших советских клише: «Религия — опиум для народа».

¹⁵⁰ Церковно-славянское «ен» в фамилии *Свентицкие* соответствует русскому «я» в слове *святой*. Русская версия фамилии *Свентицкие* звучала бы как *Святицкие* — т.е. святые люди. Юрий Живаго также оказывается носителем подлинной церковно-славянской фамилии и традиции, поскольку *аго* — это церковно-славянское окончание родительного падежа (sic!) единственного числа.

¹⁵¹ Если в «Докторе Живаго» интеллигенция представлена мужской половиной человечества, а простой люд — женской, во многих других оттепельных текстах и, особенно, в фильмах мужчины представляют рабочий класс, а женщины или женственные мужчины — интеллигенцию. Вспомните, например, фильмы «Большая семья» (1954) Иосифа Хейфица и «Весна на Заречной улице» (1956) Марлена Хуциева.

¹⁵² В Танином рассказе такие фольклорные обороты, как связка «долго ли, коротко ли» (Пастернак 1998: 494), соседствуют с образами нового времени, представленными в форме волшебной сказки: «... слышу я, стало быть, снизу меня знакомый паровоз зовет <...> Нужли, думаю, и я с тетей Марфушей не в своем уме, что со мной всякая живая тварь, всякая машина бессловесная ясным русским языком говорит?» (1998: 496).

¹⁵³ В этой части романа обнаруживается бесконечное пересечение значений в словах «огонь» и «лед», «огонь» и «взгляд», «свет» и «святость» (ср. «Елка у Свентицких»: *свет* и *свят*).

¹⁵⁴ Другим видным творцом оттепельной культуры, любившим говорить иносказаниями, был Никита Хрущев. Подробнее о Хрущеве как рассказчике см.: Конди 1996.

¹⁵⁵ В романе Пастернака сдвиг фокуса с бинарной оппозиции «положительные мы» — «отрицательные они» в сторону конфликта «подлинного» и «поддельного» дискурсов в «нашем» языке подчеркивается изменениями в использовании пространства. В отличие от сталинистских нарративов, где пространство обычно изображается в виде пустынной территории, заселенной и превращенной в индустриальный рай, роман Пастернака одомашнивает пространство. Пространство отражает сознание героев, их психологическое состояние, интеллектуальную и творческую свободу. Комнаты героев — домашние помещения, метафорически свидетельствующие о состоянии их душ. Сравните, например, комнаты в Варыкино и в Камергерском переулке, где Живаго пишет стихи, с «междурусным» жилищем Гордона в конце романа: «Комната была более чем рабочей для Юрия Андреевича, более чем его кабинетом. В этот период пожирающей деятельности, когда его пла-

ны и замыслы не умещались в записях <...>, и образы задуманного и привидевшегося оставались в воздухе по углам, как загромождают мастерскую художника начатые во множестве и лицом к стене повернутые работы, жилая комната доктора была пиршественным залом духа, чуланом безумств, кладовой откровений» (Пастернак 1998: 468–469). «Кладовая поэтических откровений» сопоставляется в романе со «срединным» пространством жилища Гордона. В своем исследовании читательских вкусов сталинистской интеллигенции Вера Данхэм утверждает, что усредненные обывательские вкусы интеллигенции свидетельствуют о возникновении советского среднего класса, «буржуазии», которой советская власть предоставила возможность разделить с ней влияние, привилегии и относительно безбедное существование.

¹⁵⁶ Подробный отчет о «деле Пастернака» можно найти в следующих исследованиях: Conquest 1999; Fleishman 273–300; Barnes 321–341.

¹⁵⁷ По мнению Флейшмана, покаянное письмо было написано не самим Пастернаком, а Ивинской и Поликарповым, и лишь затем подписано неподкупным писателем. Для русской интеллигенции было очень важно то, что Пастернак отказался писать письмо, т.е. не пошел на компромисс с властями.

¹⁵⁸ Роман был опубликован в 1988 году в журнале «Новый мир».

¹⁵⁹ По иронии судьбы, один из главных палачей Пастернака, Алексей Сурков (1899–1983), потерял свое место секретаря Союза Писателей отчасти потому, что дал разгореться скандалу с Нобелевской премией (Fleishman 306–307). В этом необычном случае надзиратель из Союза Писателей понес наказание вместе со своей жертвой. О роли Суркова в «деле Пастернака» см. также: Barnes 345, 352, 358.

¹⁶⁰ Никита Сергеевич Хрущев самолично разгромил картину и поручил Сергею Герасимову (1906–1985), кинорежиссеру старшего поколения, помочь Хуциеву заново ее смонтировать (Martin 37).

¹⁶¹ В списке благодарностей лицам, имевшим отношение к созданию фильма, имя переводчика-«диссидента» шекспировской трагедии (Борис Пастернак) стоит одним из первых. Сочетание — Гамлет/Пастернак — незамедлительно напоминало любому русскому интеллигенту первое стихотворение из цикла «Стихотворений Юрия Живаго» — «Гамлет».

¹⁶² Как указывает Роу, Козинцев, спустя год после смерти Сталина, осуществил театральную постановку «Гамлета». Здесь он также использовал пастернаковский перевод знаменитой трагедии (Rowe 152).

¹⁶³ В своем анализе я отчасти следую подходу к экранизации литературных произведений, предложенному Макфарлейном, согласно которому фильм представляет собой синтетическую форму повествования, поскольку в кинематографическое высказывание вовлечено сразу несколько способов наррации. Среди этих способов Макфарлейн выделяет четыре главных: визуальный (кадр, монтаж), лингвистический (реплики персонажей, титры и т.д.), невербальный звук (музыкальная звуковая дорожка) и интертекстуальные связи. Последний аспект особенно важен для экранизаций романов и драматургии (McFarlane 28–29).

¹⁶⁴ В частной беседе Майя Туровская сообщила мне, что на предварительной стадии работы над фильмом Козинцев хотел использовать эскиз деревянного Эльсинора, задуманный Тышлером, но потом отказался от этого нетрадиционного решения в пользу более привычного каменного средневекового замка.

Сравните аллюзию в козинцевском «Гамлете» на лабиринт Минотавра. На свадьбе королевы напоминающие Минотавра существа пляшут вокруг Гертруды и Клавдия.

Кроме того, Козинцев в своих режиссерских заметках к фильму подчеркивает, что в заключительной сцене Клавдий должен напоминать быка: «Образ боя быков. Клавдий — огромная, грузная туша. Гамлет — тонкий, стройный» (Козинцев 1983: 402).

¹⁶⁵ Это едва прикрытый намек на безудержный рост по всей России числа памятников Сталину во времена массовых репрессий. В связи с этим кадром Люси Фишер отмечает, что козинцевское использование львов — инверсия знаменитой сцены из «Броненосца “Потемкина”» (1926), где Эйзенштейн оживляет каменных львов, которые становятся символом революционного гнева.

¹⁶⁶ В козинцевском фильме лишь безумие и последовавшее за ним самоубийство Офелии дают ей право вернуться к белым платьям, в которых она ходила в начале фильма. Могила — единственное прибежище, которое ей остается, от вездесущего гнета Эльсинора.

¹⁶⁷ Цветовая палитра афиши к козинцевскому фильму подчеркивает тот же контраст между чистой Гамлетом и чернотой Эльсинора.

¹⁶⁸ Прометеанство становится культурной парадигмой в России в эпоху новейшего времени. По мнению Джеймса Биллингтона, прометеанство — это «вера в то, что человек, полностью осознающий свои истинные возможности, способен кардинальным образом изменить мир, в котором он живет» (Billington 478).

¹⁶⁹ См. также рассуждения о Вратах Ада в книге: Givry 1963.

¹⁷⁰ По поводу визуальной передачи движения и неподвижности в козинцевском «Гамлете» см. также: Buchman 44–51.

¹⁷¹ Образ креста инкорпорирован также и в название фильма. В слове ГАМЛЕТ в титрах буква «е» написана необычным образом: крест вместо обычной черточки посередине. Кроме того, в козинцевском фильме шпага превращена в крест. Сравните этот прием с обратной метаморфозой в повести Андрея Синявского «Суд идет» (1960). Колая канавы в лагере на Колыме, Рабинович обнаруживает распятие, переделанное в меч:

«Это был меч, наполовину изъеденный сыростью, с массивной рукояткой в виде распятия.

— Как вам это нравится? — вопрошал Рабинович. — Бога, обратите внимание, куда присобачили. К оружию смертоубийства — держалка! Скажете — нет? Был целью, а сделался средством. Чтобы хвататься сподручнее. А меч — в обратную сторону: был средством, стал целью. Переменились местами» (Терц 1961: 206).

¹⁷² Фильм «Незабываемый 1919» в том, что касается построения сюжета, немало заимствовал у «Александра Невского». В обеих картинах «малая крепость», защищающая «большую крепость»/страну, оказывается взятой врагом вследствие предательства, но «большая крепость» под предводительством великого воина отвоевывает ее обратно.

¹⁷³ В фильме «Незабываемый 1919» одна из «крепостей» буквально связана со Сталиным. Железный человек ездит по стране на бронепоезде. В солженицынском «В круге первом» неприступная резиденция Сталина становится местом добровольного заточения диктатора — его собственной тюрьмой.

¹⁷⁴ См. также дискуссию о месте произведений Шекспира и особенно сцены с флейтой из «Гамлета» в отечественной культуре в статье Майи Туровской «Шекспир и мы», появившейся вскоре после выхода картины (Туровская 1966).

¹⁷⁵ Козинцев просил Шостаковича написать танец Офелии так, чтобы он передавал ее «денатурализацию», ее деформированные под воздействием среды чувства и порывы:

«Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Очень прошу Вас сочинить маленький номер — “Танец Офелии” <...> Хотелось бы показать, как девушку денатурализируют <...> милую девушку, полуреплика превращают в куклу, в заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой и т. п. Заставляют ее отказываться от любви, искать во всем подвоха. Это, по сути дела, начало ее безумия...» (Козинцев 1983:433—434).

¹⁷⁶ В книге «Наш современник Вильям Шекспир» Козинцев повторяет Гамлета: «Вот почему для нас смысл трагедии Шекспира не в том, что герой бездействен, а в том, что она сама побуждает людей к действию — она набат, пробуждающий совесть» (Козинцев 1983 353).

¹⁷⁷ По мнению Козинцева, Виттенберг для современников Шекспира был символом возрожденческой науки: «Этот университет был для современников Шекспира в какой-то мере легендарным, как бы символом науки Возрождения» (Козинцев 1983:338). Наука в книге Козинцева — синоним гуманизма.

¹⁷⁸ Козинцев (вместе с Юткевичем и Траубергом) стоял у истоков театрально-кинематографической студии, которая называлась Фабрикой Эксцентрического Актера (ФЭКС). Эксцентризм для ФЭКС означал «выведение вещей и понятий из автоматизма <...> Остранение вещи <...> Вещь вынимается из привычного ей контекста и помещается в другую среду» (Недоброво 9). В «Гамлете» Козинцев перекраивает этот ФЭКСовский прием: в центре картины протагонист, воспитанный гуманистической средой европейского университета эпохи Возрождения, а затем брошенный в адову пасть Эльсинора. Подробную историю студии ФЭКС и ее кинематографической эстетики см. в монографиях Оксаны Булгаковой (Bulgakowa 1996) и Bernadette Poliwoda (1994).

¹⁷⁹ «Незавершенность» — ключевое понятие теории романа Михаила Бахтина. Непрерываемый диалог различных точек зрения отличает романский дискурс от эпического, где есть одна дистанцированная точка зрения, а сам дискурс монолитен. «Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего <...> приводит к коренной перестройке образа человека в романе» (Бахтин 1975:478).

¹⁸⁰ Недоброво, в своей монографии о ФЭКС и режиссерах Козинцеве и Трауберге, пишет: «Рассматривая элементы стиля вещей ФЭКСов, можно обнаружить их общность со стилистическими приемами русской романтической школы 20—40 годов XIX века <...> Фрейтаг сказал, что драма имеет: 1) вступление, 2) повышение, 3) кульминационный пункт, 4) падение или поворот, 5) катастрофу» (Недоброво 59—60).

¹⁸¹ Андреас Гюиссен различает авангард и модернизм, поскольку, как он считает, «исторический авангард был направлен на развитие альтернативных отношений между высоким искусством и массовой культурой и тем самым коренным образом отличался от модернизма, поскольку последний настаивал, как правило, на враждебности высокого низкому, присутствующей на генетическом уровне» (Huyssen viii). Гюиссен считает, что концепция «великого раздела» между высоким искусством и массовой культурой доминировала в последние десятилетия девятнадцатого века и в первые два десятилетия после Второй мировой войны (viii). Именно в это время авангард перестает быть альтернативной «другой культурой» и становится неотъемлемой частью канона высокой культуры.

¹⁸² В России Шекспира знали, в основном, по переработкам французских классицистов, перерабатывавших его сюжеты. Например, оценка Шекспира, данная Александром Сумароковым, — «английский трагик и комик, в котором и очень

худова и чрезвычайно хорошева очень много» (цит. по: Левин 10) — во многом продиктована отношением к английскому драматургу Вольтера, высказанным им в одном из «Философских писем» (1734): «Шекспир, которого англичане считают своим Софоклом, <...>создал театр, у него был яркий и мощный, истинный и высокий талант, но не было ни малейшего проблеска хорошего вкуса и ни малейшего знания правил» (Вольтер 296). Вдохновенные Вольтером французские драматурги «совершенствовали» Шекспира, втискивая его пьесы в строгие рамки неоклассицистских «трех единств». О восприятии Шекспира в России восемнадцатого века см.: Rowe 1—27.

¹⁸³ Для Пушкина это был вопрос преодоления столь распространенных в восемнадцатом веке предубеждений против Шекспира, унаследованных им от Лагарпа и Вольтера, в пользу более современного взгляда французов на английского драматурга, распространеншегося благодаря критическим статьям мадам де Сталь и комментариям Франсуа Гюизо и Амедеи Пишо в переработанном издании 1821 года к старым переводам Шекспира, выполненным Пьером Летурно и первоначально опубликованным в 1770-м. В июле 1825 года Пушкин писал своему другу Николаю Раевскому: «...Но до чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик!» (Karlinsky 321; Пушкин 162, 779).

¹⁸⁴ Хрущев, однако, всегда подчеркивал, что для него «мирное сосуществование» с Западом не означает гармонии в вопросах идеологии: «Да, мы никогда не скрывали, что призывали и призываем к принципиальной идейной борьбе. В современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий — социалистической и буржуазной, — и в этой борьбе не может быть нейтральных» (Хрущев 1963:47).

¹⁸⁵ Сергей Юткевич (1904—1985) начинал в 1920-е как член группы ФЭКС, вместе с Козинцевым и Траубергом. Наиболее известные из его фильмов более позднего периода включают в себя экранизацию шекспировского «Отелло» (1955) и фильмы о Ленине: «Рассказы о Ленине» (1957), «Ленин в Польше» (1966), «Ленин в Париже» (1981).

¹⁸⁶ Козинцев снял также «Короля Лира» (1970). Несмотря на то, что хронологически эта картина относится к периоду «застоя», затронутые в ней проблемы роднят ее с «оттепельными» экранизациями Шекспира.

¹⁸⁷ Пастернак опубликовал свои «Замечания к переводам Шекспира» в альманахе «Литературная Москва» (1956).

¹⁸⁸ Среди трудов о Шекспире, опубликованных в период оттепели, следует назвать коллективную монографию под ред. М. П. Алексеева «Шекспир и русская культура» (Л.: Наука, 1965), книгу Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир» (Л.: Искусство, 1962; 2 изд. — 1966) и сборники научных статей под ред. Р. М. Самарина «Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения, 1564—1964. Исследования и материалы» (М.: Наука, 1964) и «Shakespeare in the Soviet Union; a collection of articles» (М.: Progress, 1966).

¹⁸⁹ Название книги Козинцева не могло быть переведено на английский буквально, «Shakespeare: Our Contemporary», поскольку в 1965 году под тем же названием на Западе вышла книга польского ученого Яна Котта.

¹⁹⁰ Для Козинцева подлинность природы, чувств неотделима от сдержанности во внешних проявлениях. Главной его заботой в «Гамлете» было не попасть в банальность костюмной мелодрамы: «Только внутренняя сила, современная глубина мыслей и чувств может преодолеть “костюмный фильм” — величайшую гнущь всех родов кино» (Козинцев 1983:432).

¹⁹¹ Противопоставление закона и божественной красоты уходит корнями в один из первых письменных текстов Восточных славян, «Слово о законе и благодати» Илариона.

¹⁹² Подробный анализ содержится в книге: Von Geldern, James. *Festivals of the Revolution, 1917—1920*. См. также: Corbesero, Susan Marie. *The Anniversaries of the October Revolution, 1918—1927: Politics and Imagery*, Ph.D. Dissertation (<http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-12072005-193438/>).

¹⁹³ Создание юбилейного фильма было делом отнюдь не однозначным и не безопасным. Неспособность или нежелание «отображать непрерывно обновляющиеся партийные задачи» (Groys 1992:51) приводили к катастрофическим последствиям. Картина Эйзенштейна «Октябрь», снятая по случаю десятилетия революции, была выпущена на экраны страны лишь в 1928 году, так как цензура заставила режиссера вырезать из фильма все сцены с Троцким (Leyda 238—239). Подробнее о роли кинематографа двадцатых годов прошлого века в создании мифологии Октябрьской революции см.: Corney, Fred. *Telling October: Memory and the making of the Bolshevik Revolution* (Ithaca: Cornell UP, 2004), 175—199. Фильм «Начало неведомого века» (Шепитько и Смирнов 1967) был снят к пятидесятилетнему юбилею Октябрьской революции и незамедлительно «положен на полку», где и пролежал последующие двадцать лет. Скандал, разгоревшийся вокруг этой картины, стал предлогом для закрытия Экспериментального творческого объединения Григория Чухрая. Это объединение, возникшее в 1963 году, было одним из успешных экономических экспериментов оттепели, оказавшимся в брежневскую эпоху невостребованным. Неспособность изготовить юбилейный текст по всем законам партийности стала предлогом, которым воспользовались для прекращения экономической оттепели в кинопроизводстве (Lawton 78).

¹⁹⁴ Анист следует давней российской традиции, оперирующей понятием «народ», придуманное немецкими романтиками, и позже введенным в российский интеллектуальный оборот Михаилом Погодиным, Алексеем Уваровым и романтиками-славянофилами.

¹⁹⁵ Продуктивное сопоставление серьезных жанров с серьезно-смеховыми принадлежит Михаилу Бахтину: «Правда, во всех жанрах серьезно-смехового есть и сильный риторический элемент, но в атмосфере веселой относительности карнавального мироощущения этот элемент существенно изменяется: ослабляется его односторонняя риторическая серьезность, его рассудочность, однозначность и догматизм» (Бахтин 1963: 143).

¹⁹⁶ Риторика преемственности, наследственности, к которой зачастую прибегала оттепельная интеллигенция, — это прием, заимствованный из сталинистского дискурса. По предположению Владимира Падунова, культура оттепели реабилитировала формалистское понятие литературной эволюции как перехода от «дяди к племяннику» (Виктор Шкловский) именно в тот период, когда политическая преемственность в Советском Союзе больше не могла определяться как переход от «отца к сыну». Ленин, отец русской революции, передающий скипетр власти своему преемнику/сыну Сталину, отцу народов, — это цепь прямого наследования, которую разбил Хрущев своим докладом, разоблачающим преступления Сталина. Разоблачение «отца» поставило под угрозу восхождение «сына» на трон и привело к сдвигам в советском политическом дискурсе и его главных тропах. Интеллигенция стала светом себя законной наследницей преданного отца, а правящего царя — самозванцем.

¹⁹⁷ Окраину Советской империи, Эстонию, выбрал также и Козинцев для натуральных съёмок своей экранизации «Гамлета».

¹⁹⁸ Русская интеллигенция всегда подчеркивала, что ее положительные герои любимы также и простым народом. Если верить отзывам интеллигенции, смерть Пастернака, например, явилась трагедией не только для образованных слоев общества: анонимные массы разбрасывали в пригородных московских поездах листовки, в которых говорилось о невосполнимой утрате для всего русского народа (Altshuller & Dryzhakova 53, Ивинская 329).

¹⁹⁹ Евгений Марголит ссылается на пастернаковский перевод слов Гамлета об отце: «Он человек был в полном смысле слова». По мнению Марголита, это прославление человечности в переводе, ставшем каноническим для поколения оттепели, напоминает характеристику, данную Ленину Маяковским: «самый человечный человек».

²⁰⁰ Когда Марлен Хуциев, прилизителю в то же время, попытался повторить сходный проект и снял двухсерийную ленту о молодом человеке, современнике, ищущем смысл жизни («Застава Ильича» 1962–1965), Хрущев лично разгромил картину в пух и прах. Вождь был особенно удручен эпизодом, где протагонисту является призрак его отца, убитого на войне. У Хуциева отец-призрак не может объяснить сыну, как жить, поскольку, когда его убили на фронте, он был моложе, чем сейчас его сын. Хрущев был страшно разгневан такой концовкой разговора. По его мнению, отцы всегда знают, как должны жить их дети. Детальный анализ этого советского варианта конфликта отцов и детей см. в: Woll 146–147.

²⁰¹ Пастернаковский «Доктор Живаго» — тоже, в некотором роде, «юбилейный текст»: он вышел в Италии в 1957 году, когда Советы праздновали сороковую годовщину Великой Октябрьской Социалистической революции. Примечательно и то, что власти не сразу набросились на автора романа (словно не желая испортить юбилейные торжества), а выжидали и начали травлю лишь на следующий год.

²⁰² В письме к Елене Орловской от января 1950 г. Пастернак пишет о своем переводе «Фауста» Гете: «Я оттого так быстро и легко перевел первую часть “Фауста”, что в это время и у меня в жизни все делалось как в “Фаусте”; я переводил его “кровью сердца” и очень боялся за эту новую кровь, как бы в числе всего прочего, повторившегося с нею по “Фаусту”, не повторилась с ней последняя сцена, как бы не попала она меж таких же стен» (Пастернак 2005: 594).

²⁰³ Для экранизации «Дон Кихота» (1957) Козинцев воспользовался сценарием Евгения Шварца, который, подобно Пастернаку, прибегал к шедеврам мировой литературы для иносказания о своем времени.

Глава 4

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРОПОВ ВОЙНЫ И СЕМЬИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО ОТТЕПЕЛИ»

²⁰⁴ Концовка фильма Чухрая отсылает зрителя к финалу кинокартины Пудовкина «Мать» (1926). Аллюзия на этот фильм двадцатых годов означала дистанцирование от сталинистской эстетики и ценностей. Об обстоятельствах создания этого эпизода см.: Чухрай 147.

²⁰⁵ По мнению Питера Брукса, мелодрама не является жанром в полном смысле этого слова; она — способ репрезентации, возникший в связи с поисками духовности в современном пострелигиозном обществе. Брукс называет объект таких поисков «нравственным таинством» мелодраматического воображения (Brooks 1991, 53). Главная функция мелодрамы — вызывать сильные чувства, иными словами,

обеспечивать крайне эмоциональную реакцию: скорбь, жалость, сострадание. К выполнению этой важнейшей функции и направлены все условности и модели мелодраматических текстов.

Мелодрама, отмечает Брукс, — доминирующая форма кинорепрезентации. Сходного мнения придерживается и Томас Шатц: «В известном смысле все голливудские фильмы можно назвать мелодрамами» (Schatz 1981, 221). Подходя к понятию «жанр» не столько с научной точки зрения, сколько с точки зрения кинопроизводства, Стивен Нил отмечает, что бессмысленно давать определение киномелодраме как особому жанру, поскольку Голливуд все свои фильмы именует мелодрамами. Линда Уильямс также, с оговорками, считает мелодраму основной формой американской кинопродукции (Williams 88).

Впрочем, такие критики, как Томас Шатц или Томас Эльзессер, считают при этом вполне возможным дать определение голливудской семейной мелодраме, основываясь на ее визуальном стиле, нарративных и тематических моделях. В число таких моделей входят следующие: слабый протагонист-жертва (часто это женщина, сирота) (Elsaesser 86), семья в разладе (Elsaesser 74; Schatz 1981, 152–154), нравственная поляризация персонажей (Brooks 1991, 53, 60), раскрытие внутреннего мира героев через мизансцены и музыку (Elsaesser 84) и темпоральность утраты и опоздания (Doane, 300).

Характер использования мелодраматических моделей зависит от культурных ценностей данного времени, воплощенных в визуальных и вербальных формах. В годы войны и в начале 1950-х советская киноиндустрия создала собственный вариант семейной мелодрамы. Двумя ее основными видами были тыловая и домашняя мужская мелодрамы. Обе они рассматриваются ниже в данной главе.

²⁰⁶ В английском переводе эти гомосоциальные коннотации обойдены: Валера штопает носки Керженцева не «почти как женщина», а «так, что не различить, где была в них дырка» (1962, 25).

²⁰⁷ «Чертова семерка» была опубликована только в 1971 году. Некрасов объяснил это четвертьвековое промедление спешкой, в которой печатался текст «Окопов». Однако некоторое расхождение духа этого эпизода со сталинскими ценностями — такими, как культ машины, — возможно, также стало причиной того, что редактор «не успел» его подверстать.

²⁰⁸ В лобовые атаки (ирония автора) как раз и посылали штрафные батальоны.

²⁰⁹ Такое описание окопов, не исключающее ничего, что свойственно человеку, предвяряет картины быта во всех его домашних и телесных проявлениях в произведениях русских писательниц, в первую очередь, Людмилы Петрушевской.

²¹⁰ В 1963 году «Живые и мертвые» были экранизированы Александром Столпером.

²¹¹ Некрасов заявлял, что переименование было произведено без его ведома (1981, 439). Ожидая разносной критики, издатели постарались себя обезопасить.

²¹² Главный герой повести Некрасова переживает весь цикл смерти-рождения: он поступает в госпиталь в критическом состоянии и как бы заново рождается.

²¹³ Стремясь яснее сформулировать ценности позднего сталинизма, критики нередко занимались не столько литературой, сколько военным искусством, военачальниками и их деяниями и произведениями. Так, известный литературовед Кирилл Пигарев выступил в 1950 г. в журнале «Новый мир» со статьей «Великий русский полководец», написанной к 150-летию со дня смерти А. В. Суворова. Суворова, писал критик, будут помнить в истории искусства (!), так как он яв-

ляется «одним из основоположников русской национальной школы военного искусства» (Пигарев 181). И далее, говоря о литературном наследии фельдмаршала, пишет: «Ни один из русских полководцев прошлого не оставил после себя такого большого количества военно-воспитательных наставлений и заветов, как Суворов. "Полковое учреждение" (1764–1765), приказы и распоряжения (1770–1771), относящиеся к первой польской войне, приказы и наставления времени второй польской войны (1794), "Наставления крестнику А. Карачаю о достоинствах офицера" (1794), "Письмо молодому П. Скрипицыну о характере истинного героя" (1794), "Наука побеждать" (1796)» (Пигарев 185). Статья заканчивается проникновенным заявлением, что «лучшим памятником Суворову является грандиозный расцвет военного искусства, поднятого на новую, еще невиданную высоту гением Сталина» (188). Военное искусство было главным искусством позднего сталинизма, а его важнейшими тропами — война между «мы» и «они», а также народ как Большая семья. Повесть Некрасова, в которой представлена иная модель мужского сообщества — эгалитарное фронтовое братство — была отодвинута на обочину сталинской культуры.

²¹⁴ Первый роман Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен» являл собой полную противоположность патриотической риторике, типичной для большинства произведений о войне, публиковавшихся в 1930 гг. Переведенные на русский язык, романы Ремарка пользовались во время оттепели чрезвычайным успехом. Если роман «На западном фронте без перемен» предлагал иную точку зрения на войну, то «Три товарища» (1938) особенно ценились за открытие нового восприятия мира, интимной стороны человеческих отношений. Русский вариант романа (1958) стал одним из бестселлеров периода оттепели. Ремарк и до настоящего времени остается одним из наиболее читаемых в России немецких писателей.

²¹⁵ Иннокентий Смоктуновский (1925–1994) получил широкое признание как исполнитель роли князя Мышкина в инсценировке романа Достоевского «Идиот», осуществленной в 1957 г. Г. А. Товстоноговым, и роли Гамлета в киноверсии «Гамлета» (1964), снятой Г. М. Козинцевым. К середине 1960-х его популярность достигла такой высоты, что власти, стремясь приспособить свои идеологические иконы к духу времени, пожелали видеть Смоктуновского в роли Ленина в кинофильме «На одной планете» (1965) ленинградского театрального режиссера И. Ольшвангера. В «Солдатах» Смоктуновский играет «негероического героя» — лейтенанта Фарбера, отепельного двойника Лютова из «Конармии» Бабеля. В отличие от Лютова, мятущегося между канонами интеллигентского воспитания и принятием бесчеловечности, совершаемой конармейцами, дикарями-сверхчеловеками, — иными словами, между его еврейской и русской идентичностью, Фарбер безоговорочно выбирает интеллигентность, решительно осуждая бесчеловечность, не только со стороны нацистов, но и со стороны русских.

²¹⁶ В сталинской культуре голос за кадром использовался не только в кинотекстах. Главным каналом, транслировавшим официальный закадровый голос, было радио. Громкоговорители, установленные на уличных перекрестках, передавали правительственные сообщения в любое время, когда власти считали это необходимым. Торжественный голос Юрия Левитана, любимого диктора Сталина, знала вся страна. Он был столь популярен и вездесущ, что Гитлер пообещал первым по взятию Москвы повесить именно его (Stites 109). В культуре оттепели статус радио как «официального голоса» воспринимался скептически. В фильме «Летят журавли» голос Левитана ассоциируется с несовместимостью цен-

ностей «большой» и «малой» семьи и войны. Сразу после смерти Бориса радио вещает, что на фронте ничего существенного не произошло. См. также рассказ Солженицына «Матренин двор» (1963), где радио становится составной частью инфернального пейзажа Советской России.

²¹⁷ Фильмы о войне, в которых подчеркивалось чувство утраты из-за разлуки с идеализированным фронтовым сообществом стали особенно популярны в период «застоя» (напр., «Белорусский вокзал» — Смирнов, 1970; «В бой идут одни старики» — Быков, 1973; «Аты-баты, шли солдаты» — Быков, 1976). Сходную традицию продолжают и военные мемуары Леонида Брежнева «Малая земля» (1978): ветеран войны, мысленно возвращаясь в прошлое, вновь обретает давно утраченную им фронтовую семью.

²¹⁸ Нравственная полярность героев передается в фильме и посредством звуковой образности. Звукомое оформление, связанному с Керженцевым и его друзьями — лирическим и элегическим песням, музыке Чайковского — противопоставлена оглушительная трескотня нацистских пулеметов, на которые Абросимов бросает солдат Керженцева.

²¹⁹ Единственным исключением из общего хора критиков, заверявших, что мелодрама не характерна для советского киноискусства и не отвечает вкусам советского зрителя, была Майя Туровская. Статьи Туровской 1970 гг. о мелодраме как жанре массовой культуры открыли и разработали совершенно новый пласт в российском киноведении. Она была одной из тех, кто первыми попытался выявить и проанализировать явления массовой культуры. В этом отношении очень интересна ее статья, посвященная успеху в России мексиканской мелодрамы «Есенин»; здесь Туровская рассматривает мелодраму как форму современного городского фольклора (Туровская 1979, 138–174).

²²⁰ В своем анализе этой картины я опираюсь на соображения Андреи Уолш из ее монографии о «женских фильмах» (Walsh 23–48). Повествовательные модели и визуальный стиль мелодрамы Столлера вполне соответствуют описанию этого типа кинотекстов у Уолш. Название фильму было дано по популярнейшему в годы войны стихотворению Константина Симонова «Жди меня», которое он посвятил Валентине Серовой, позднее сыгравшей в этом фильме главную роль. Сценарий был написан самим Симоновым. Среди московской интеллигенции муссировались сплетни об отношениях между влюбленным Симоновым и равнодушной к нему Серовой — отношениях, которые завершились браком, длившемся с 1943 по 1956 год. Городской фольклор сохранил легенду о том, что, когда в 1941 г. Симонов опубликовал посвященный Серовой сборник стихов «С тобой и без тебя», Сталин, которому не понравились лирические излияния поэта, якобы сказал, что такую книгу следовало напечатать только в двух экземплярах: один для Симонова, другой — для Серовой.

²²¹ Свою первую роль в кино Серова исполнила в комедии «Девушка с характером» (1938), где она играла смышленную, независимую, острую на язык девочку.

²²² Уолш указывает, что пристрастие «женских» фильмов к павильонным съемкам может быть объяснено и экономическими соображениями: «При павильонных съемках фильмы обычно обходятся намного дешевле» (Walsh, 27).

²²³ В русских монографиях по истории кино режиссеров часто называют главными создателями фильма. Исключение составляют только авангардистские фильмы двадцатых годов и кинокартины периода оттепели. Двое самых известных операторов этого периода — Сергей Урусевский (1908–1974), работавший

с Калатозовым, и Вадим Юсов, сотрудничавший с Андреем Тарковским.

²²⁴ Вклад Урусевского в советское киноискусство принято рассматривать в контексте возрождения традиций авангардистского кино (Богомолов, 157–161; Каменский 2002, Liehm, 199–200; Меркель, 32). Урусевский был учеником Александра Родченко (1891–1956), крупнейшего художника-конструктивиста, чей стиль оказал влияние на творчество Урусевского.

²²⁵ Первоначально Александров намеревался назвать свой очередной фильм «Золушка», но Сталин предложил другое название. Режиссер, разумеется, прислушался к совету вождя, и фильм, представлявший всемирно известную сказку как советскую действительность, вышел под названием, рекомендованным Сталиным, — «Светлый путь».

²²⁶ Вслед за Питером Бруксом (Brooks 1976, 56) и Кристиной Гледхилл (Gledhill, 5–39), М. Лэнди и А. Вилларехо указывают, что «немота» — одна из важнейших характеристик мелодрамы: «вербальный язык не вполне передает аффект, которым старается заразить зрителя мелодрама» (Landy & Villarejo, 27).

²²⁷ В основе сценария «Журавлей» лежит пьеса Виктора Розова «Вечно живые», постановкой которой открылся ведущий в годы оттепели театр «Современник». В пьесе Вероника исполняет песенку от начала до конца (Розов 1985, 355).

²²⁸ Это, как указывает Стайтс, аллюзия, которую «ни один русский» не мог не заметить (Stites, 141). Если кто-то умудрился все же пропустить этот намек, то после того, как в конце 1960-х Татьяну Самойлову пригласили на роль главной героини в экранизации «Анны Карениной» (Зархи, 1967), все окончательно встало на свои места. Поскольку успех Татьяны Самойловой в «Журавлях» сделал ее кинозвездой и идентифицировал с приоритетами оттепели, ее самоубийство в роли Карениной символически (независимо от намерений авторов фильма) завершало оттепель. Звезда должна погаснуть, по крайней мере на пленке, если дискурсу оттепели приходит конец. Интересна в этом отношении фестивальная судьба «Анны Карениной». Фильм делали с прицелом на каннский фестиваль, надеясь, что Самойлова, которая в 1958 году уже завоевала симпатии фестивальной публики, принесет удачу фильму Зархи. В год, когда фильм везли в Канны, фестиваль отменили. Политические штормы 1968 года убили любые шансы «Анны Карениной» на успех и каннские награды. «Фестиваль совпал с майскими событиями 1968 года <...> Жюри выдвинуло лозунг: «Представляя только революционные фильмы». Но что было делать советской делегации, которая уже привезла на этот МКФ экранизацию «Анны Карениной» режиссера А. Зархи? Впрочем, не помог бы и революционный фильм — фестиваль все равно был закрыт самими его организаторами как несоответствующий социальным событиям в стране» (Жежеленко, 63).

²²⁹ Говоря о высказываниях Дидро и Руссо о кризисе Просвещения, Брукс замечает: «Жест в «Essai» [Руссо — А. Л.] выступает как своего рода праязык, прямо предвещающий веши и существовавший еще до отчуждения от присутствования, которое начинается при переходе на артикулированную речь» (Brooks 1976, 66).

²³⁰ Игрушечная белка становится также реализованной метафорой внутреннего мира. Внутри игрушки Борис оставил записку, о существовании которой Вероника долгое время не подозревает. То, что внутри игрушки хранится нечто, составляющее суть этого символического предмета, Вероника узнает лишь после своего падения и испугления.

²³¹ Ср. с использованием сходной образности для характеристики Лары в «Докторе Живаго».

²³² Первоначально в планы Калатозова входил еще один эпизод в начале фильма, где действие происходило на мосту: «В фильме предполагалась сцена, которая не была снята по техническим причинам. Она должна была стать началом фильма. Вероника и Борис идут по Крымскому мосту. Далее привожу фрагмент из воспоминаний Алексея Баталова: “Темный фон домов и мокрая мостовая делают их фигуры совсем светлыми [по контрасту — А. П.]. Проходя мимо камеры, Вероника вскакивает на лежащую вдоль тротуара цепь, которая постепенно поднимается к верхушке подвесной опоры моста. Молодые люди по-прежнему идут рядом, взявшись за руки, но теперь, по мере того как гигантские звенья уходят вверх, Вероника словно взлетает над землей”» (Богомолов, 178).

²³³ По мнению критиков фильма, недостаток рациональности и главенство эмоций — ключевые аспекты в характеристике Вероники: «Вероника не умна <...>, но актриса с удивительной проницательностью показывает созревание чувств своей героини» (Юренев 1957, 13).

²³⁴ Косматов (26), Зоркая (1989, 212), Bordwell and Thompson (216) считают короткофокусную оптику отличительной чертой стиля «Журавлей».

²³⁵ В русских работах о киноязыке Урусевского эти приемы, не делая различия между ними, называют суперпанорамой (Меркель 1980, Трояновский 1993, 54).

²³⁶ Ср. визуальное выражение внутренней дисгармонии героя через использование замкнутого пространства с описанием жилища Гордона у Пастернака в конце «Доктора Живаго», еще одного из основных теплых текстов. Интеллигент-конформист заключен в квартирке, встроенной между первым и вторым этажами (Пастернак 1994, 387). См. также обсуждение хронотопа романа в главе III данной книги.

²³⁷ Эта сцена вызывает в памяти окончание романа «На западном фронте без перемен» Э. Ремарка.

²³⁸ Сталин считал всех военнопленных предателями. Когда, после окончания войны, из концентрационных лагерей они вернулись в Советский Союз, их в большинстве своем тут же препроводили в ГУЛАГ. Вводить образ военнопленного в произведения литературы и других видов сталинистского искусства было запрещено, и Чухрай в своем фильме одним из первых нарушил этот запрет.

²³⁹ В постсоветском кино мужское братство как утопическое сообщество, существующее вне законов и социальных условностей, было возрождено Александром Рогожкиным в его «Особенностях национальной охоты» (1995) и последующих сиквеллах и Алексеем Балабановым в его фильмах «Брат» (1997) и «Брат 2» (2000). В этих картинах создан иронический симулякр эгалитарных мужских сообществ периода оттепели.

²⁴⁰ В центре фильма взаимоотношения в детском сообществе (часто одноклассников). Эти взаимоотношения, как правило, весьма грубые, разрушительные, становятся комментарием социального плана (иногда ироническим, иногда безнадежно пессимистическим), фиксирующим реальное состояние общества.

²⁴¹ После успеха «Журавлей» на родине, зрители ожидали продолжения фильма о Веронике. Его не последовало. Тем не менее, двадцать лет спустя Татьяну Самойлову спросили, как она представляет себе дальнейшую судьбу своей героини. Ответ актрисы о многом говорит: «... Она бы просто пошла по рукам» (Самойлова, 43). Насилие, как часть обращения общества с личностью, с окончанием военного лихолетья не прекратились.

Глава 5

ИРОНИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К КУЛЬТУРЕ ОТПЕПЕЛИ.
СОВЕТСКИЕ ТРОПЫ В МОЛОДЕЖНОЙ ПРОЗЕ
И КИНОКОМЕДИИ 1960-х

²⁴² Не вся сатира диалогична. Сатира Горация (подшучивание) и сатира Ювенала (гневная), в противоположность сатире Мениппа, — монологичны.

²⁴³ Если Булат Окуджава, главный бард оттепели, участвовал в Великой Отечественной войне и всегда подчеркивал, что его песни почерпнуты из непосредственного опыта, то Владимир Высоцкий, главный бард застоя, которого часто принимали за ветерана войны, в войне, о которой так волнуешь пел, не участвовал.

²⁴⁴ Во вступительной статье к «Коллегам» и «Звездному билету», вышедшим в 1987 г. в издательстве «Ardis», Аксенов пишет: «Между “Коллегами” и “Звездным билетом”, напечатанными в “Юности” с интервалом ровно в один год, огромная идеологическая и эстетическая дистанция».

²⁴⁵ В своей диссертации, посвященной журналу «Юность», Т. Погакар подробно анализирует стиль «молодежной прозы» 1950-х и его эволюцию в 1960-х. Как и большинство исследователей «молодежной прозы» (Альтшуллер, Мейер, Одинцов), Погакар применяет этот термин к прозе Аксенова шестидесятых годов, хотя в шестидесятые его стиль уже заметно отличается от стиля большинства представителей «молодежной прозы», продолживших следовать ее канонам, включавшим сюжет о становлении героя на экзотической сибирской стройке, параллельное развитие и становление протагониста и государственного предприятия, а также повествование от первого лица (от лица протагониста). О стиле Аксенова в 1960-х см.: Meyer 1971.

²⁴⁶ Фридрих Шлегель определяет романтическую иронию как «единственный случай, когда все притворно и произвольно и в то же время совершенно обдуманно <...> В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом законченная философия природы и законченная философия искусства. В ней содержится, и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания» (Ф. Шлегель, «Критические фрагменты», № 108; цит. по кн.: Литературные теории 175–176; пер. Т. И. Сильман) Также в «Идеях» Шлегель определяет иронию как «осознание вечной подвешенности, бесконечного и полного Хаоса» (F Schlegel, *Ideen*, 263).

²⁴⁷ См. сходные примеры в статье В. В. Одинцова (Одинцов 182–183).

²⁴⁸ Джеймс Биллингтон (James Billington) различает три «общих воззрения», которые доминировали в русской культуре конца XIX — начала XX века — прометеанство, сенсуализм и апокалипсизм: «Особенно распространено было прометеанство: вера в то, что человек — полностью осознавший свои подлинные силы — способен коренным образом изменить мир, в котором он живет <...> Мережковский перевел «Прикованного Прометея» Эсхила, многие читали «Прометея и Эпиметея» швейцарского ницшеанца Карла Спиттелера, <...> Явления, столь далекие, как одно из ведущих издательств и ключевое произведение композито-

ра Скрябина (оказавшего огромное влияние на Пастернака — А. П.), носят одно и то же имя — «Прометей»» (Billington 478–479).

²⁴⁹ Критики буквально обрушивались на Аксенова, обвиняя его в отсутствии так называемой четкой авторской позиции (см. статьи Лавлинского, Котова и Шевцова, Поздняева).

²⁵⁰ См., например, идиллические дворы, в которых живут герои фильмов «Дом, в котором я живу» (Сегель и Кулиджанов, 1957), «Исправленному верить» (Жилин, 1959), «Застава Ильича» (Хуциев, 1962), «Я шагаю по Москве» (Данелия, 1963).

²⁵¹ В английском переводе «Звездного билета» Галино прозвище «Бриджит Бардо» заменено на ее имя Галя (Aksenov 1963: 49).

²⁵² Подробнее о месте Ливонии в русской культурной географии см.: Альтшуллер 1996: 50–51; 132–143.

²⁵³ Во многих фильмах отпели используется экзотичность и идеологическая неопределенность прибалтийских республик (Западный край советского «мы»). Так, в детективном фильме «Дело Румянцева» (1955) преступники проживают в Эстонии. В другом детективе той же поры, «Два билета на дневной сеанс» (Раппапорт 1966), преступники-цеховики возрождают капиталистическое производство на территории одной из балтийских республик. В фильме «Государственный преступник» (Розанцев 1964) бывший нацистский пособник совершает преступление в Риге. Наконец, в фильме «Берегись автомобиля», о котором речь впереди, главный герой, чтобы продать краденую машину, отправляется в Прибалтику. В Эстонию Аксенов возвращается и в своем романе «Пора, мой друг, пора» (1964).

²⁵⁴ В январе 1959 г. Хрущев представил на одобрение XXI съезда КПСС семилетний план, «чтобы приступить к построению коммунизма» (MacKenzie 714). Он отменил более реалистичный пятилетний план, целью которого было «построить основы коммунизма <...> В 1963 г. семилетний план пришлось отменить как невозможный для выполнения» (717).

²⁵⁵ Кампанию по выращиванию кукурузы Хрущев начал после своей поездки в США в 1959 г. Пораженный богатым урожаем кукурузы на полях штата Айова, он приказал выращивать кукурузу по всей России, забыв, что США находится много южнее СССР. Кукурузой занялся специально открытый для этого исследовательский институт. Появился научный журнал «Кукуруза». Никто не смел поднять голос против «царицы полей» (Hosking 358–359). Кампания эта была подлинным бедствием, так как в холодном климате России кукуруза обычно не достигала полной зрелости.

²⁵⁶ «Липси» — «быстрый вальс, изобретенный в Восточной Германии в противовес декадентским танцам Западной Германии» (Stites, 133) и одобренный советским комсомолом в 1961 году для популяризации среди советской молодежи.

²⁵⁷ Анатолий Гладилин — один из первых представителей «молодежной прозы». Его «Хроника времен Виктора Подгурского» (*Юность*, 1956, № 9) была одной из первых попыток возродить иронию в советской литературе.

²⁵⁸ В 1968 г. Э. Гай и Б. Ганин опубликовали в «Вопросах литературы» расширенную версию этой пародии.

²⁵⁹ Еще до публикации романа Мосфильм заказал Аксенову сценарий и приступил к съемкам. Работа над фильмом, по воспоминаниям Аксенова, была уже в разгаре, когда появился июньский номер «Юности». Роман стал сенсацией (*Стрелец*, 1985, № 10, с. 31). Фильм «Мой младший брат» снимал Александр Зархи (1908–1972), кинорежиссер, сформировавшийся как профессионал в сталинское время.

В отличие от романа фильм монологичен. Как указывает название фильма, взаимодействие нескольких точек зрения, осуществленных в романе, заменено одной точкой зрения — старшего брата, что означало, в частности, устранение иронии. Не случайно Ильичев, секретарь ЦК КПСС по идеологии во времена Хрущева, похвалил Аксенова за произведенные им изменения, которые ликвидировали портивший его роман стилистический разнобой (Johnson 14).

²⁶⁰ Преимущественно критическими были следующие статьи: В. Панов «Право на билет» (*Литература и жизнь*, 1961, 25 августа); В. Назаренко «Кстати, о формализме» (*Звезда*, 1961, №9); В. Котов, И. Шестов «Фальшивый билет. Еще раз о романе Аксенова» (*Литература и жизнь*, 1961, 6 октября); К. Поздняев «Звездный билет — куда?» (*Октябрь*, 1961, №10); В. Росляков «“Правдоха” и “Модерн”» (*Литературная газета*, 1961, 16 ноября).

²⁶¹ «Стиляги» — одна из послевоенных форм городской молодежной субкультуры. Стиляги-девушки мазали губы яркой помадой и носили короткие узкие юбки, а молодые люди — броские костюмы. «В фельетоне, помещенном в “Крокодиле” в 1949 г., их называли “стилягами”; пошлые, невежественные кривляки, они танцуют какие-то дикие танцы и о венской оперетке знают больше, чем о русской культуре» (Stites 124—125). Джазовая музыка была частью культуры «стиляг». Подробнее о движении «стиляг» см.: Troitskii 13—16.

²⁶² Перловский взял интервью у Аксенова и Вознесенского осенью 1962 г., но не опубликовал его до марта 1963 г. Так как интервью появилось в печати во время хрущевских «проработок» интеллигенции, Джонсон полагает, что поляки откладывали публикацию «в надежде, что кампания утихнет и вред для Аксенова и Вознесенского будет минимальный» (Johnson 37). Интервью, однако, появилось в самый неподходящий момент — во время новой кампании против интеллигенции.

²⁶³ Остроты и шутки из кинокомедий 1960-х заняли заметное место в русском языке. Так, в «Словарь крылатых слов» Е. Елистратова вошло тридцать выражений из фильма Э. Рязанова «Берегись автомобиля», которые стали поговорками в современном русском языке (Елистратов 1999:154).

²⁶⁴ Инсценировка романа в постановке Георгия Товстоногова шла на сцене Большого Драматического Театра в Ленинграде. Спектакль был одним из важнейших событий оттепели. В своих мемуарах Смоктуновский отмечает связь между своей трагической образцов князя Льва Николаевича Мышкина и Деточкина: «Появление на свет наивного, чудоковатого честяги Деточкина было бы просто немислимо без первозданной простоты, непосредственности, самородной мудрости Льва Николаевича» (Смоктуновский 81).

²⁶⁵ Интернет дает обширную информацию об этих клубах во многих городах России (например, Новосибирский клуб «Волга»), в бывших советских республиках и странах Восточного блока: фотовыставка «Мои газели» (чешская «Volga» <http://www.fi.muni02/-xkment/gazela.htm>), Sheidas Wolga M21 Page (Германия, <http://www.scheida.at/volgacenter/index.htm>), Volga M 21 Custom by Kalev Lepik (Estonia, <http://www.trenet.ee/-toomast/kalev/Volga.html>) и многие другие. Кроме того, для поклонников оттепельных «тачек» в Интернете есть электронная газета (<http://sol.spaceports.com/-gaz21/Gazette/gazette.html>)

²⁶⁶ Ср. напр. популярную мелодраму «Разные судьбы» режиссера Л. Лукова, где такой отрицательной героиней выступает Таня.

²⁶⁷ Подобная же героиня встречается и у Юлия Райзмана в его мелодрамах позднего застоя «Частная жизнь» (1982) и «Время желаний» (1984).

²⁶⁸ Многочисленные персонажи, живущие двойной жизнью, населяют детективы и шпионские триллеры конца 1960-х—1970-х. Одним из таких двуликих, но положительных героев брежневского периода является интеллигент, который, пересмотрев свои убеждения, работает на советскую тайную полицию (например, герой телевизионного сериала «Операция «Трест»», поставленного режиссером Колосовым в 1967 г.). При Брежневе полноценной культурной жизнью жили практически те писатели, которым разрешалось публиковать свои произведения по обе стороны железного занавеса — как например, Евгению Евтушенко, Василию Ахсенову, Андрею Битову, Булату Окуджаве и Фазилу Искандеру.

²⁶⁹ В своих воспоминаниях Рязанов называет Диму гротескным Лопахиним: «Тогда этот персонаж олицетворял авторские антипатии. А сейчас Дима Семицетов не только типичен, он попросту «герой нашего времени». Чеховский Лопахин, доведенный до абсурда» (Рязанов 1995:157).

²⁷⁰ Эта психоделическая версия оттепельных ценностей представлена в романе Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». Ср. также фильм Эльдара Рязанова «Ирония судьбы» (1975).

²⁷¹ Наиболее известный автор детективов, вышедших в период оттепели, — Аркадий Адамов, чья повесть «Дело пестрых» (1956) была первым уголовным детективом, а не романом о врагах народа и шпионах, опубликованным в Советском Союзе со времен 1920-х гг. (Pogacar 113—126).

²⁷² Чтобы проскочить цензуру, Рязанов специально ввел несколько сцен, в которых Подберезовиков отвергает свою близость к Деточкину. Однако это лишь подчеркивает сродство двух характеров. Рязановский фильм предвосхитил концовки фильмов брежневского периода — одна для Комитета по делам кинематографии, другая — для самого создателя фильма.

²⁷³ Самыми популярными из официозных экранных продуктов этого направления были телесериалы, где главные герои — разведчики. В телесериале Евгения Ташкова «Адъютант его превосходительства» (1969) героем является красный Джеймс Бонд, заброшенный в штаб белых и работающий против них во время Гражданской войны. В сериале Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973) протагонист — советский разведчик, работающий в нацистской Германии и спасающий мир от нацистской чумы.

²⁷⁴ В «Покровские ворота», ностальгический фильм 1982 года о хрущевском времени, эта песня включена как один из ключевых текстов оттепели.

²⁷⁵ В декабре 2000 года Ольга Аросева, актриса, исполнявшая роль Любы, вернулась к этому образу из «Берегись автомобиля». На вечер, отмечавший пятьдесят лет ее работы в Московском театре сатиры, Аросева прибыла, сидя за рулем троллейбуса.

²⁷⁶ Это стало особенно очевидным в связи с судом над Синявским и Даниэлем, на котором ироническое раздвоение личности интеллектуала (Андрей Синявский, московский литератор, выступил под маской Абрама Терца) рассматривалось как антиобщественное деяние. Государство по всей строгости закона покарало иронию политических Деточкиных, тогда как интеллигенция сделала Синявского/Терца своим героем.

²⁷⁷ См. речь М. А. Суслова на XXII съезде КПСС: Стенографический отчет. Том I. М., 1961. С. 528. См. также носящую фильм памятку (отклик партноменклатуры), изданную Отделом культуры ЦК КПСС (Фомин 128—130).

²⁷⁸ «В 1988 году, — вспоминает Рязанов, — Госкино СССР и конфликтная комиссия Союза кинематографистов СССР приняли решение о повторном (!) выпуске

“Человека ниоткуда” на экран. И вот после двадцати восьми лет заключения несколько десятков копий многострадальной ленты появились в кинотеатрах <...> Зритель никак не мог понять, за что же эту невинную, чистую, и по нынешним меркам, слишком советскую ленту гноили столько лет “на полке”» (Рязанов 1995:125). Элем Климов, новый Первый секретарь Союза кинематографистов, в 1986 г. учредил Конфликтную комиссию, чтобы отменить цензуру в кино и выпустить на экран все запрятанные «на полку» фильмы (Lawton 57—59).

²⁷⁹ Одна из первейших функций советской кинокомедии — официально одобренная карнавализация лица предшествующей власти. См. статью Евг. Добренко «Soviet Comedy Film or the Carnival of Authority» (Dobrenko 1995).

²⁸⁰ Большинство сценариев к фильмам, созданным Рязановым в 1960-х — 1970-х годах, были написаны им в соавторстве с Эмилем Брагинским. Рязанов и Брагинский писали совместно также и прозу.

²⁸¹ Ср. с названием повести Людмилы Петрушевской — «Свой круг».

²⁸² В более поздней статье о Рязанове (1974г.), в которую частично вошла рецензия 1966 года, Зоркая предельно усиливает ироническое звучание этого пассажа: «Первая деталь, возвращающая нас, зрителей, в нашу прекрасную действительность — бутылка подсолнечного масла» (1974: 44). Эта ссылка на начало романа Булгакова «Мастер и Маргарита»; которая тогда не могла не задеть слух читателя, связывала иронический тон статьи с ироническим тоном рязановского фильма.

²⁸³ Зоркая имеет в виду заложенное в сатирической интонации двуголосие. Как упоминалось выше, Рязанов тщательно избегает ювеналовой сатиры, предпочитая ей мениппею.

²⁸⁴ В интервью для журнала «Искусство кино», данном Рязановым в 1967 году, он отмечал: «Ироническая интонация повести перешла в фильм и явилась <...> тем цементом, который скреплял разные актерские индивидуальности» (Рязанов 1967: 64).

²⁸⁵ В феврале 1999г. я спросил Рязанова, что он думает о фильмах с Питером Селлерсом и оказали ли они влияние на его комедии. Рязанов сказал, что в период работы над «Берегись автомобиля» он о Питере Селлере и фильмах с его участием ничего не знал. Мне трудно этому поверить, особенно потому, что, в 1964 году в журнале «Искусство кино» появилось интервью с Питером Селлерсом, озаглавленное «Размышления о комедии», а первую страницу интервью украсил кадр из «Розовой пантеры». Более того, это была вторая публикация Питера Селлера в журнале «Искусство кино». Первая — статья о Станиславском — напечатана во втором номере журнала за 1963 год.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Крах искренности

²⁸⁶ См. другие примеры на стр. 57 данной книги.

²⁸⁷ Шенгеля пригласил на роль Пиромани профессионального грузинского художника Автандила Варази.

²⁸⁸ Знаменательно, что Панфилов сказал о своей жене, актрисе Инне Чуриковой, исполняющей главную роль в этом фильме: «Инна Чурикова — это лицо, личность, отмеченная Богом» (Хербер 7).

²⁸⁹ В финале картины Тарковского «Иваново детство» мы сталкиваемся с еще одним примером «ретроспективной новизны». Тарковский, используя негативную

пленку, цитирует сцену в яблоневом саду из фильма Довженко «Земля», подчеркивая тем самым всю неорганичность искромсанный войной жизни Ивана в противоположность гармонической природе в сцене смерти деда у Довженко.

²⁹⁰ Подробный отчет о процессе Синявского и Даниэля, а также анализ творчества Синявского см. в: *Neomniashchii* 1995.

²⁹¹ О «персонажности» см.: Гройс и Кабаков 1999: 51–66.

²⁹² Подробный анализ поэзии Пригова и ее места в русской культуре XX века см. *Groys* 1992: 95–99.

²⁹³ Подробнее о стихотворении Симонова «Жди меня» см.: Менцель 2000.

²⁹⁴ Данный анализ показывает, что политическая оттепель — годы правления Никиты Хрущева (1953–1964) и его реформ — имела косвенное отношение к переменам, происходившим в отдельных культурных отраслях. Хрущев и его окружение постоянно откликались на все новое в культуре, прежде всего, в литературе, кино и изобразительном искусстве. Перемены в репрезентативных практиках политической культуры никогда полностью не соответствовали переменам в литературе и кинематографе. Более подробный анализ функционирования главных советских тропов в политической культуре оттепели см. в: Конди 1996.

²⁹⁵ Глубокие размышления на эту тему можно найти в статье: Clark 1989. См. также одно из важнейших исследований русской «деревенской прозы»: Parthé 1995.

²⁹⁶ Самые известные редкие исключения составляют Эсфирь Шуб (1894–1959), прославившаяся в 1920-х своей работой над фильмом «Падение династии Романовых» (1927), смонтированным только из хроникальных кадров, Александра Хохлова (1897–1985), Надежда Кошеверова (1902–1989), работавшая преимущественно в жанре сказки и документалистка Марина Голдовская (р. 1941).

²⁹⁷ Ее играет сама Кира Муратова.

²⁹⁸ Исследование это было изначально опубликовано по-немецки. Согласно автору, он писал его частично по-русски, частично по-немецки. В данной работе приводятся цитаты по русскому изданию.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аксенов, Василий. «Звездный билет». *Собрание сочинений*. Т. 1. Анн Арбор: Ардис, 1987. 187—347. Первоначально опубликовано в: *Юность*. 6—7 (1961).
- Аксенов, Василий. «Ответственность». *Правда*. 1963, 3 апреля.
- Алексеев, М. П., ред. *Шекспир и русская культура*. М.; Л.: Наука, 1965.
- Альшуллер, Марк и Елена Дрыжакова. *Путь отречения: Русская литература 1953—1968*. Tenaflы: Hermitage, 1985.
- Альшуллер, Марк. *Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов*. СПб: Академический проект, 1996.
- Аникст, А. «О “системе” Шекспира. К 400-летию со дня его рождения». *Новый мир*. 4 (1964). 233—242.
- Аннинский, Лев. *Шестидесятники и мы*. М.: СК СССР/Киноцентр, 1991.
- Бахтин, М. *Проблемы творчества Достоевского*. Ленинград: Прибой, 1929.
- Бахтин, М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Советский писатель, 1963.
- Бахтин, М. *Слово в романе*. М., 1975.
- Бахтин, М. «Эпос и роман» в: Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. 447—483.
- Богомолов, Юрий. *Михаил Калатозов: Страницы творческой биографии*. М.: Искусство, 1989.
- Борисов, В. М. и Е. Б. Пастернак. «Комментарии» в: Пастернак, Борис. *Доктор Живаго*. М.: Тройка, 1994. 447—526.
- Брагинский, Эмиль. «Заметки соавтора». *Эльдар Рязанов. Сборник*. М.: Искусство, 1974. 180—188.
- Броненосец «Потемкин»*. Под ред. Н. Клеймана и К. Левиной. М.: Искусство, 1969.
- Быков, Дмитрий. *Борис Пастернак*. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Вертов, Дзига. *Статьи, дневники, замыслы*. М.: Искусство, 1966.
- Вольтер. *Эстетика*. М.: Искусство, 1974. Пер. с франц. Н. Наумова.
- Гай, Эдуард и Борис Ганин. «Не своим голосом». *Вопросы литературы*. 12 (1963): 227—230..
- Генис, Алекснадр и Петр Вайль. *Современная русская проза*. Анн Арбор: Эрмитаж, 1982.
- Генис, Александр и Петр Вайль. *60-е: Мир советского человека*. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
- Гербер, Алла. «Актриса». *Советский экран*. 24 (1976): 7.
- Голомшток, Игорь. *Тоталитарное искусство*. М.: Галарт, 1994.
- Горчаков, Н. «Близкие нам люди». *Искусство кино* 12 (1957): 18—23.
- Гринберг, И. «Литература и картография». *Литературная газета*. 25 августа 1959.
- Гройс, Борис и Илья Кабаков. *Диалоги (1990—1994)*. М.: Ad Marginem, 1999.
- Гройс, Борис. «Имена города». *Утопия и обмен. Стилль Сталин. О новом*. *Статьи*. М.: Знак, 1993. 357—366.

- Гройс, Борис. «О новом». *Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. Статьи*. М.: Знак, 1993. 113—245.
- Громов, Евгений. *Комедии и не только комедии: Кинорежиссер Эльдар Рязанов*. М.: Киноцентр, 1989.
- Грошев, Александр, С. Гинзбург, и др. *Краткая история советского кино*. М.: Наука, 1969. 425—430.
- Гуковский, Г. А. *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. М.: ГИХЛ, 1957.
- Гуковский, Г. А. *Реализм Гоголя*. Л.: ГИХЛ, 1959.
- Гюнтер, Ханс. «Тоталитарное искусство как синтез искусств» *Соцреалистический канон*. СПб.: Академический проект, 2000. 7—15.
- Добин, Ефим. *Козинцев и Трауберг*. Л.: Искусство, 1963.
- Добренко, Евгений. *Метафора власти*. Munich: Verlag Otto Sagner, 1993.
- Елистратов, Владимир. *Словарь крылатых слов (русский кинематограф)*. М.: Русские словари, 1999.
- Елистратов, Владимир. *Словарь московского арго*. М.: Русские словари, 1994.
- Ефимова, З. С. «Из истории русской романтической драмы: "Маскарад" М. Ю. Лермонтова». *Русский романтизм*. Ред. А. И. Белецкий. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1973. Репринт изд.: Л.: Academia, 1927. 26—50.
- Ефремов, Олег. «Волк в овечьей шкуре». *Эльдар Рязанов. Сборник*. М.: Искусство, 1974. 161—167.
- Жданов А. А. *Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире*. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. М., 1934.
- Жежеленко, М. *Русские фильмы на международном экране*. СПб.: РИИИ, 1992.
- Землянухин, Сергей и Мирослава Сегида. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918—1996*. М.: Дубль-Д, 1996.
- Зоркая, Нея. «Мой забываемый 1968». *Кинематограф оттепели: документы и свидетельства*. Ред. В. Фомин. М.: Материк, 1998. 433—448.
- Зоркая, Нея. «Полет сквозь время». *Искусство кино* 5 (1995): 4—6.
- Зоркая, Нея. «Свой фильм». *Искусство кино* 9 (1966): 14—21.
- Зоркая, Нея. «Сквозь видимый миру смех». *Эльдар Рязанов. Сборник*. Ред. Нея Зоркая. М.: Искусство, 1974. 7—98.
- Зоркая, Нея. «Яков Протазанов и советское киноискусство 20-х годов». *Вопросы киноискусства* 6 (1962): 165—191.
- Зоркая, Нея. *На рубеже столетий: У истоков искусства в России 1900—1910 годов*. М.: Наука, 1976.
- Зоркая, Нея. *Портреты*. М.: Искусство, 1966.
- Зоркая, Нея. *Советский историко-революционный фильм*. М.: Издательство АН СССР, 1962.
- Зоркая, Нея. *Крутится, вертится шар голубой... Десять шедевров советского кино*. М.: Знание, 1998.
- «Идейная позиция писателя». *Литературная газета*. 21 ноября 1959.
- Иванов Вяч. Вс., Лотман Ю. М., Пятигорский А. М., Топоров В. Н., Успенский Б. А. «Тезисы к семиотическому изучению культур: (В применении к славянским текстам)». *Semiotyka i struktura tekstu*. Под. ред. М. Я. Майеновой. Wrocław, 1973.
- Иванская, Ольга. *В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком*. Paris: Fayard, 1978.
- Каменский, А. «Поэтический мир Сергея Урушевского». *Сергей Урушевский. С кинокамерой и за мольбертом*. М.: Алгоритм, 2002. 6—50.

- Карабчиевский, Юрий. *Воскресение Маяковского*. Мюнхен: Страна и мир, 1985.
- Кибиров, Тимур. «Сквозь прощальные слезы». *Сантименты*. Белгород: Риск, 1994. 125—185.
- Кинематограф оттепели. Книга первая. Ред. Виталий Трояновский. М.: Материк, 1996.
- Книпович, Е. «Красивая неправда о войне». *Знамя*. 9—10 (1944).
- Козинцев, Григорий. *Глубокий экран*. М.: Искусство, 1971.
- Козинцев, Григорий. *Черное, лихое время*. М.: Артист, Режиссер, Театр, 1994.
- Козинцев, Григорий. «Наш современник Вильям Шекспир». *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 3. Л.: Искусство, 1983. 182—463.
- Козлов, И. «Об авторской позиции». *Литературная газета*. Ноябрь 17, 1959.
- Козлов, И. «Спор не окончен». *Литературная газета*. Июль 23, 1959.
- Конди, Нэнси. «Культурные коды оттепели». *Русская литература XX века: Направления и течения*. 3 (1996): 167—184.
- Косматов, Л. «Совершенствуя художественную форму». *Искусство кино* 12 (1957): 23—26.
- Котов, В. и И. Шевцов. «Фальшивый билет. Ещё раз о романе В. Аксенова». *Литература и жизнь*. Октябрь 6, 1962.
- Крымков, Ю. *Танкер Дербент*. М.: Художественная литература, 1939.
- Кузнецов, Анатолий. «Продолжение легенды». *Оттепель 1957—1959*. М.: Московский рабочий, 1990. 30—174. Первоначально опубликовано в: *Юность*. 7 (1957).
- Лавлинский, Л. «Билет, но куда?» *Комсомольская правда*. Сентябрь 15, 1961.
- Лазарев, Л. «Пядь земли». *Литературная газета*. Июнь 18, 1959.
- Лакшин, Владимир. *«Новый мир» во времена Хрущева (1953—1964)*. М.: Книжная палата, 1991.
- Левин, Юрий. *Шекспир и русская литература XIX века*. Л.: Наука, 1988.
- Ливанов, Василий. *Невыдуманный Борис Пастернак. Воспоминания и впечатления*. М.: Дрофа, 2002.
- Литературные теории немецкого романтизма*. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1934.
- Лотман, Юрий. *Структура художественного текста*. М.: Искусство, 1970.
- Лукач Дьердь. «Теория романа». *НЛО* 9 (1994). Пер. с нем. Г. Бергельсона.
- Луначарский А. В. «О социалистическом реализме». *Собрание сочинений в 8-ми т.* Т. 8. М., 1967.
- Львов, Сергей. «Смеяться, право, не грешно». *Искусство кино*. 10 (1965): 40.
- Мальцев, Юрий. *Вольная русская литература 1955—1975*. Франкфурт/Майн: Посев, 1976.
- Марголит, Евгений. «Ленин — герой кино оттепели». *Искусство кино*. 5 (2000). <http://www.kinoart.ru/2000/5/18.html>.
- Маркулан, Янина. *Кинемелодрама, фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура*. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1978.
- Мацкин, А. «Об украшательстве и украшениях». *Знамя* 11—12 (1943).
- Медведев, Армен. «Только о кино». *Искусство кино*. 1—5, 7—11 (1999).
- Менцель, Биргит. «Советская лирика сталинской эпохи: мотивы, жанры, направления». *Соцреалистический канон*. СПб.: Академический проект, 2000. 953—969.
- Меркель, Майя. *Угол зрения: Диалог с Урусевским*. М.: Искусство, 1980.
- Метальников, Борис. «Оттепель-время дебютов». *Искусство кино*. 5—6 (1998).

- Назаренко, В. «Кстати о формализме». *Звезда*. 9 (1961).
- Нахабцев, Владимир. «Всегда в поиске». *Эльдар Рязанов. Сборник*. М.: Искусство, 1974. 139—50.
- Недоброе, Виктор. *ФЭКС: Григорий Козинцев и Леонид Трауберг*. М., Л.: Кинопечать, 1928.
- Некрасов, Виктор. «Сталинград». *Знамя*. 8—9, 10 (1946).
- Некрасов, Виктор. «Через сорок лет». *Сталинград*. Франкфурт/Майн: Посев, 1981. 439—456.
- Некрасов, Виктор. *В окопах Сталинграда*. М.: ГИХЛ, 1948.
- Некрасов, Виктор. *В окопах Сталинграда*. М.: Русская книга, 1995.
- Некрасов, Виктор. *Виктор Некрасов в жизни и письмах*. М.: Советский писатель, 1971.
- Нехорошев, Л. «Анастасия Вергинская». *Актеры советского кино*. Выпуск 3. М.: Искусство, 1967. 25—36.
- Одинцов, В. В. «Наблюдения над диалогом в “молодежной повести”». *Вопросы языка современной русской литературы*. М.: Наука, 1971. 164—221.
- Оттепель 1953—1956*. Ред. Сергей Чупринин. М.: Московский рабочий, 1989.
- Пастернак, Борис. *Доктор Живаго*. Нью Йорк: Pantheon, 1958.
- Пастернак, Борис. «Нобелевская премия». *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. 128.
- Пастернак, Борис. «Доктор Живаго. Роман». *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990.
- Пастернак, Борис. «Люди и положения». *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. 296—346.
- Пастернак, Борис. *Доктор Живаго*. СПб.: Лимбус Пресс, 1998.
- Пастернак, Борис. «Охранная грамота». *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. 149—240.
- Пастернак, Борис. *Доктор Живаго*. М.: Тройка, 1994.
- Пастернак, Борис. *Собрание сочинений в 11-ти тт. с приложениями*. Т. IX. М.: Слово/Slovo, 2005.
- Пигарев, Кирилл. «Великий русский полководец». *Новый мир*. 5 (1950): 183—88.
- Поздняев, К. «“Звездный билет” — куда?» *Октябрь*. 10 (1961).
- Померанцев, Владимир. «Об искренности в литературе». *Оттепель 1953—1956*. М.: Московский рабочий, 1989. 17—61.
- Пудовкин, Вс. «Киносценарий. (Теория сценария)». *Собрание сочинений в 3 томах*. Т. 1. М.: Искусство, 1974. 53—74.
- Пути кино. Первое всеоюзное совещание по кинематографии*. М., 1929
- Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. М., 1958. Т. X.
- Розов, Виктор. «Вечно живые». *Путь к победе*. М.: Искусство, 1985.
- Розов, Виктор. *Путешествие в разные стороны*. М.: Советский писатель, 1987.
- Ромер, Федор. «Байковые панталоны Софьи Власевны». *Итоги* 46.232 (Ноябрь 2000). <http://www.itogi.ru/paper2000.nsf/Article/Itogi_2000_11_10_160401.html>.
- Ромм, Михаил. *Устные рассказы*. М.: Союз кинематографистов СССР, 1989.
- Рубинштейн, Лев. «Дым отечества, или Гулаг с фильтром». *Домашнее музицирование*. М.: НЛО, 2000. 221—223.
- Рубинштейн, Лев. «Коммунальное чтение». *Домашнее музицирование*. М.: НЛО, 2000. 135—142.
- Рязанов, Эльдар. «Между фильмами». *Искусство кино*. 5 (1967): 61—66.

- Рязанов, Эльдар. *Неподведенные итоги*. М.: Вагриус, 1995.
- Самойлова, Татьяна. «“Это было моё...” (Интервью)». *Киноведческие записки* 17(1993): 39—49.
- Сарнов, Бенедикт. «Глобус и “карта-двухверстка”». *Литературная газета*. Июль 9, 1959.
- Свицкий, Григорий. *На лобном месте. Литература нравственного сопротивления (1946—1976 гг.)*. Лондон: Новая литературная библиотека, 1979.
- Селлерс, Петер. «Размышления о комедии». *Искусство кино*. 7 (1964): 115—116.
- Семерчук, Владимир. «Слова великие и простые: кинематограф оттепели в зеркале критики». *Кинематограф оттепели. Книга вторая*. М.: Материк, 2002. 60—84.
- Сендерович, Савелий. «Чудо Георгия о Змие: История одержимости Чехова одним образом». *RLJ* 39 (1985): 135—225.
- Симонов, Константин. «Живые и мертвые». *Знамя*. 4—12 (1959).
- Синявский А. (Абрам Терц). «Что такое социалистический реализм?» *Избавление от миражей*. М.: Советский писатель, 1990.
- Скорино, Л. «Разговор начистоту». *Знамя* 2 (1954).
- Смирнов, А. А. *Современники Шекспира. Сборник пьес*. Вступ. ст. А. А. Аникста. М.: Искусство, 1959.
- Смирнов, Игорь. *Роман тайн «Доктор Живаго»*. М.: НЛО, 1996.
- Смоктунувский, Иннокентий. *Быть*. М.: Алгоритм, 1999.
- Советские художественные фильмы: аннотированный каталог*. Сост. А. В. Мачерет и Н. Глаголева. Т. 2. М.: Искусство, 1961.
- Соловьев, Борис. «Поощрение натурализма». *Новый мир*. 10 (1948): 238—246.
- Соссюр Ф. де. *Курс общей лингвистики*. М. 1933
- «Такими мы были. Фрагменты из стенограммы творческой конференции “Кинематограф оттепели”». *Кинематограф оттепели. Книга первая*. М.: Материк, 1996. 170—79.
- Терц, Абрам (А. Синявский). Суд идет. *Фантастические повести*. Paryz: Instytut Literacki, 1961. 135—206.
- Трауберг, Леонид. *Свежесть бытия*. М.: Союз кинематографистов СССР/ Киноцентр, 1988.
- Трифорова, И. «Право на многообразие». *Литературная газета*. Сентябрь 17, 1959.
- Трояновский, Виталий. «Летят журавли треть века спустя». *Киноведческие записки*. 17 (1993): 49—56.
- Туровская, Майя. «Да” и “нет”». *Искусство кино*. 12 (1957): 14—18.
- Туровская, Майя. «И. А. Пырьев и его музыкальные комедии». *Киноведческие записки*. 1 (1988): 111—146.
- Туровская, Майя. «Марлен Хуциев». *Молодые режиссеры советского кино*. Л.; М., 1962.
- Туровская, Майя. «О чем написана пьеса». *Комсомольская правда*. Июль 5. 1956.
- Туровская, Майя. «Почему зритель ходит». *Жанры кино*. Ред. Валерий Фомин. М.: Искусство, 1979. 138—174.
- Туровская, Майя. «Шекспир и мы». *Да и нет*. М.: Искусство, 1966. 120—149.
- Туровская, Майя. *Герой безгеройного времени*. М.: Искусство, 1971.
- Фомин, Валерий. *Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства*. М.: Материк, 1998.

Фомин, Валерий. *Кино и власть, 1965—1985 годы: Документы, свидетельства, размышления*. М.: Материк, 1996.

Фролов, И. «На экране трагедия Шекспира». *Искусство кино*. 5 (1956): 16.

Хрущев, Н. С. «Высокая идейность и художественное мастерство — великая сила советской литературы и искусства». *Высокое призвание литературы и искусства*. М.: Правда, 1963. 167—235.

Хрущев, Н. С. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». *Высокое призвание литературы и искусства*. М.: Правда, 1963. 9—55.

Хрущев, Н. С. «Из речи Н. С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. 8 марта 1963». *Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства*. М.: Материк, 1998. 131—132. Первоначально опубликовано в: *Новый Мир*. 3 (1963).

Чухрай, Григорий. *Мое кино*. М.: Алгоритм, 2002.

Швейцер, Михаил. «Оттепель открыла людям, что можно быть лучше». *Кинематограф оттепели. Книга первая*. М.: Материк, 1996. 180—184.

Шекспир, Уильям. *Полное собрание сочинений в восьми томах*. М.: Искусство, 1957—1960.

Шемякин, Андрей. «Диалог с литературой, или опасные связи». *Кинематограф оттепели. Книга первая*. М.: Материк, 1996. 138—170.

Шилова, Ирина. *...и моё кино*. М.: НИИ Киноискусства/Киноведческие записки, 1993.

Шилова, Ирина. «Мелодрама». *Кинословарь*. Ред. Сергей Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1986. 264.

Шумяцкий, Борис. *Кинематография миллионов*. М., 1935.

Эггелинг, Вольфрам. *Политика и культура при Хрущёве и Брежнев*. 1953—1970. М.: Аиро-XX, 1999.

Эйзенштейн, С. М. *Избранные произведения в 6-ти т.* М.: Искусство, 1964.

Юрнев, Ростислав. «Верность». *Искусство кино*. 12 (1957): 5—14.

Юрнев, Ростислав. «Иван Александрович Пырьев». *Иван Пырьев*. М.: Киноцентр, 1994. 5—82.

Юткевич, Сергей. «Канн 1958». *Искусство кино* 10 (1958): 138—151, 11 (1958): 143—152.

* * *

- Abramov, Nikolai. *Dziga Vertov*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1963.
- Aksenov, Vasilii. "Responsibility." In: *Khrushchev and the Arts. The Politics of Soviet Culture, 1962—1964*. Cambridge: The MIT Press, 1965. 206—208.
- Aksenov, Vasilii. *A Ticket to the Stars*. New York: Signet Books, 1963.
- Aksenov, Vasilii. *A Starry Ticket*. London: Putnam, 1962.
- Aumont, Jacques. *Montage Eisenstein*. London: BFI; Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevskii's Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. «Discourse in the Novel». *Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981. 259—423.
- Barnes, Christopher. *Boris Pasternak. A Literary Biography. Volume 2 (1928—1960)*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Benjamin, Walter. «The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction». *Film Theory and Criticism*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999. 731—752.
- Bethea, David. *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1989. 230—269.
- Billington, James. *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*. New York: Vintage Books, 1966.
- Blake, Patricia and Max Hayward, eds. *Half-way to the moon; new writing from Russia*. Garden City: Double Day & Co, 1965.
- Bodin, Per Arne. *Nine Poems from «Doctor Zhivago»: A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976.
- Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. NY: McGraw-Hill, 1997.
- Boym, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge: Harvard UP, 1994.
- Boym, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge Mass.: Harvard UP, 1991.
- Brooks, Jeffrey. «Socialist Realism in Pravda». *Slavic Review* 4 (Winter 1994): 973—992.
- Brooks, Peter. «The Melodramatic Imagination». *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State UP, 1991. 50—67.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976.
- Brown, Deming. *Soviet Russian Literature since Stalin*. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Brown, Edward. *Mayakovsky: A Poet in the Revolution*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Brown, Edward. *Russian Literature since the Revolution*. New York and London: Collier Books, 1969.
- Brown, Edward. *The Proletarian Episode in Russian Literature: 1928—1932*. NY: Columbia UP, 1953.
- Buchman, Lorne. *Still in Movement*. New York: Oxford UP, 1991.

Bulgakowa, Oksana. *FEKS: die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*. Berlin: PotemkinPress, 1996.

Christie, Ian. «Introduction: Soviet cinema: a heritage and its history». *The Film Factory*. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. London: Routledge, 1988. 1—17.

Clark, Katerina. «Socialist Realism». *Reference Guide to Russian Literature*. London: Fietzroy Dearborn Publishers, 1998. 55—59.

Clark, Katerina. «Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero». *Socialist Realism Without Shores*. Eds. T. Lahusen and E. Dobrenko. Durham: Duke UP, 1997. 27—51.

Clark, Katerina. «The Centrality of Rural Themes in Postwar Soviet Literature». *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*. Eds. Geoffrey Hosking and George Cushing. New York: St. Martin's Press, 1989. 76—100.

Clark, Katerina. *The Soviet Novel*. Chicago: U of Chicago P, 1981.

Cohan, Steven. *Masked Men. Masculinity and the Movies of the Fifties*. Bloomington: Indiana UP, 1997.

Cohen, Stephen. *Bukharin and the Bolshevik Revolution: A Political Biography*. New York: Alfred Knopf, 1973.

Condee, Nancy. «Cultural Codes of the Thaw». *Nikita Khrushchev*. Eds. William Taubman, Sergei Khrushchev, and Abbott Gleason. New Haven: Yale UP, 2000. 166—177.

Conquest, Robert. *The Pasternak Affair: Courage of Genius*. New York: Octagon Press, 1979.

de Man, Paul. «The Rhetoric of Temporality». *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1969. 173—211.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.

Doane, Mary Ann. «The Moving Image: Pathos and the Maternal». *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State UP, 1991. 283—306.

Dobrenko, Evgenii. «The Disaster of Middlebrow Taste». *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke UP, 1997. 135—164.

Dobrenko, Evgenii. «Soviet Comedy Film: or The Carnival of Authority». *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 17.3 (Spring 1995): 49—57.

Dreifus, Hubert and Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: U of Chicago P, 1983.

Dunham, Vera. *In Stalin's Time: Middle Class Values in Soviet Fiction*. Durham: Duke UP, 1990.

Eisenstein, Sergei. «The Montage of Attractions». *S. M. Eisenstein. Selected Works*. Vol. 1. London: BFI and Bloomington: Indiana UP, 1988. 33—38.

Elsaesser, Thomas. «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama». *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State UP, 1991. 68—91.

Erich, Victor. *Modernism and Revolution: Russian literature in Transition*. Cambridge: Harvard UP, 1994.

Eschelman, Raoul. *Early Soviet Postmodernism*. Frankfurt: Peter Lang, 1997.

Fainsod, Merle. *Smolensk Under Soviet Rule*. Cambridge: Harvard UP, 1958.

Fainsod, Merle. *How Russia is Ruled*. Cambridge: Harvard UP, 1953.

Fitzpatrick, Sheila. *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921—1934*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.

Fitzpatrick, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharskii. October 1917—1921*. Cambridge: Cambridge UP, 1970.

- Fleishman, Lazar. *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Flynn, Thomas. «Foucault's Mapping of History». *The Cambridge Companion to Foucault*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Freytag, Gustav. *Die Technik des Dramas: in Anhang: Wilhelm Dittthey, Die Technik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Furst, Lilian R. «Shakespeare and the Formation of Romantic Drama in Germany and France». *Romantic Drama*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1994. 3—17.
- Geldern Von, James. *Bolshevik Festivals, 1971—1920*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Gibian, George. *Interval of Freedom: Soviet Literature during the Thaw 1954—57*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1960.
- Gillespie, David. *The Twentieth Century Russian Novel*. Oxford: Berg, 1996.
- Givry De, Emile Grillot. *Picture Museum of Sorcery Magic and Alchemy*. New York: University Books Inc., 1963.
- Gladin, Anatolii. *Making/Unmaking of a Soviet Writer: My Story of the «Young Prose» of the Sixties and After*. Tr. David Lapeza. Ann Arbor: Ardis, 1979.
- Gledhill, Christine. «The Melodramatic Field: An Investigation». *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Ed. Christine Gledhill. London: BFI Publishing, 1987. 5—39.
- Goscilo, Helena. «Playing Dead: the Operatics of Celebrity Funerals, or the Ultimate Silent Part». *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*. Eds. Louise McReynolds & Joan Neuberger. Durham: Duke UP, 2002. 283—319.
- Gramsci, Antonio. *Selections from Prison Notebooks*. New York: International Publishers, 1997.
- Greenwald, Simon. «The Fate of Socialist Realism in an Indeterminate World: The Aesthetic of Thaw Fiction and Film». Diss. Northwestern U, 2001.
- Groys, Boris. «A Style and a Half: Socialist Realism Between Modernism and Postmodernism». *Socialist Realism Without Shores*. Eds. Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko. Durham: Duke UP, 1997. 76—91.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Gunning, Tom. (1999a) «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator». *Film Theory and Criticism*. NY: Oxford UP, 1999. 818—833.
- Gunning, Tom. (1999b) «Narrative Discourse and the Narrator System». *Film Theory and Criticism*. NY: Oxford UP, 1999. 461—473.
- Gunning, Tom. «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde». *Wide Angle* 8.3/4(1986): 63—71.
- Harris, Stephen L. *Understanding the Bible*. London: Mayfield Publishing Co, 1992.
- Heller, Leonid. «A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories». *Socialist Realism Without Shores*. Eds. Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko. Durham: Duke UP, 1997. 51—76.
- Holquist, Michael. «Glossary». *Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981. 423—435.
- Holland, Philip. *Robert Burton's Anatomy of Melancholy and Menippean Satire, Humanist and English*. Ph.D. Dissertation, University of London, 1979
- Hosking, Jeffrey. *Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction Since Ivan Denisovich*. New York: Holmes and Meyers Publishers, 1980.

- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- Huyssen, Andreas. *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Iampol'skii, Mikhail. «The Rhetoric of Representation of Political Leaders in Soviet Culture». *Elementa* 1.1 (1993): 101—113.
- Iarmolinsky, Avrahm, ed. *Soviet Short Stories*. Garden City: Anchor Books, 1960.
- Jakobson, Roman. *Selected Writings*. Vol. 2. The Hague: Mouton, 1971.
- Johnson, Priscilla and Leopold Labedz, eds. *Khrushchev and the Art, The Politics of Soviet Culture, 1962—64*. Cambridge: MIT, 1965.
- Karlinsky, Simon. *Russian Drama From Its Beginnings To The Age Of Pushkin*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society, 1917—1953*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Khakhordin, Oleg. *The Collective and Individual in Russia. A Study of Practices*. Berkeley: U of CA P, 1999.
- Kolchinsky, Irene. *The revival of the Russian literary Avant-Garde : the thaw generation and beyond*. Munich: Sagner, 2001.
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. London: Methuen, 1965.
- Kozintsev, Grigorii. «Stone, Iron, Fire. From the Director's Diary». *Stanislavskii Today. Commentaries on K. S. Stanislavskii*. NY: The American Center for Stanislavskii Theater Art, 1973. 70—83.
- Kozintsev, Grigorii. *Shakespeare: Time and Conscience*. Tr. Joyce Vining. NY: Hill and Wang, 1966.
- Lahusen, Thomas. *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*. Ithaca: Cornell UP, 1997.
- Landy, Marcia and Amy Villarejo. *Queen Christina*. London: BFI Publishing, 1995.
- Lang, Peter. *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minelli*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- Larsen, Susan. «Melodramatic Masculinity, National Identity, and the Stalinist Past in Postsoviet Film». *Studies in 20th Century Literature. Russian Culture of the 1990s* 24.1(2000): 85—121.
- Lawton, Anna. *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Levitt, Marcus. *Russian literary politics and the Pushkin Celebration of 1880*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Leyda, Jay. *Kino: A History of Russian and Soviet Film*. Princeton: Princeton UP, 1983.
- Liehm, Antonin and Mira. *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Berkeley: U of CA P, 1977.
- Lipovetsky, Mark. *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*. Armonk: M.E.Sharpe, 1999.
- Lotman, Iurii. *The Structure of the Artistic Text*. Tr. Ronald Vroon. Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1977.
- Lotman, Iurii and Boris Uspenskii. «On the Semiotic Mechanism of Culture». *New Literary History* 2(Winter 1978): 211—33. First published in *Trudy po znakovym sistemam (Papers on Sign Systems)*. Vol. 5. Tartu: Tartu UP, 1971.
- Lotman, Iurii, Boris Uspenskii, Viacheslav Ivanov, V. Toporov, and A. Piatigorskii. *Theses on the Semiotic Study of Culture*. Lisse/Netherlands: The Peter De Ridder Press, 1975.
- Lowe, David. *Russian Writing Since 1953: a Critical Survey*. New York: Ungar, 1987.

- Lukacs, Georg. *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Cambridge MA, MIT Press, 1971.
- Lunacharskii, Anatolii. «Le réalisme socialiste». *Les Destinées de la littérature russe*. Paris: Editeurs Français Réunis, 1979.
- MacKenzie, David and Michael W. Curran. *A History of Russia, the Soviet Union, and Beyond*. Belmont CA: Wadsworth Publishing Co, 1993.
- Martin, Marcel. *Le Cinéma Soviétique: de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955—1992)*. Lausanne: L'Age D'Homme, 1993.
- Mathewson, Rufus W. *Positive Hero in Russian Literature*. Stanford: Stanford UP, 1975.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996.
- McLean, Hugh and Walter Vickery. *The Year of Protest 1956. An Anthology of Soviet Literary Materials*. New York: Vintage, 1961.
- Meyer, Priscilla Ann. «Aksenov and Soviet Prose of The 1950s and 1960s». Diss. Princeton U, 1971.
- Miller, Frank. *Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era*. Armonk: M.E. Sharpe, 1991.
- Modleski, Tania. «Time and Desire in the Woman's Film». *Film Theory and Criticism*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Brandy. NY: Oxford UP, 1992. 536—48.
- Muecke, Douglas Colin. *Irony and the Ironic*. London: Methuen, 1982.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16.3 (Autumn 1975).
- Neale, Stephen. «Questions of Genre». *Film Genre. Reader II*. Austin: U of Texas P, 1997. 159—187.
- Neale, Stephen. «Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press». *Velvet Light Trap* 32 (fall 1993): 66—89.
- Nekrasov, Viktor. *Front-Line Stalingrad*. Tr. David Floyd. London: Harvill Press, 1962.
- Nepomnyashchy, Catharine. *Abram Tertz and the Poetics of Crime*. New Haven: Yale UP, 1995.
- Nowell-Smith, Geoffrey. «Minelli and Melodrama». *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. London: BFI Publishing, 1987. 70—74.
- Oinas, Felix. «Folklore and Politics in the Soviet Union». *Slavic Review* 32(1973): 45—58.
- Oinas, Felix. «The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union». *Folklore, Nationalism, and Politics*. Columbus: Slavica, 1972. 77—95.
- Parthé, Kathleen. *Russian Village Prose: The Radiant Past*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- «Party Cinema Conference Resolution: The Results of Cinema Construction in the USSR and the Tasks of Soviet Cinema». *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896—1939*. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. London: Routledge, 1988. 208—15.
- Pasternak, Boris. «Safe Conduct». *Collected Short Prose*. Ed. Christopher Barnes. NY: Praeger, 1977. 21—100.
- Petrushevskaya, Lyudmila. «Our Crowd». *Glasnost: An Anthology of Russian Literature Under Gorbachev*. Eds. Helena Goscilo and Byron Lindsey. Ann Arbor: Ardis, 1990. 3—25.
- Pogacar, Timothy. «The Journal 'Iunost' in Soviet Russian Literature, 1955—1965». Diss. U. of Kansas, 1985.

- Poliwoda, Bernadette. *Feks: Fabrik des eszentrischen Schauspielers: vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*. Munich: O. Sagner, 1994.
- Pudovkin, Vsevolod. «To All Creative Workers in Soviet Cinema». *The Film Factory*. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. London: Routledge, 1994. 322—23.
- Pudovkin, Vsevolod. *Film Technique and Film Acting*. Tr. Ivor Montague. NY: Grove Press, 1949.
- Remarque, Erich Maria. *Tri tovarishcha*. Moscow: GIKhL, 1958.
- «Revelation of John, The». *Oxford Study Bible*. NY: Oxford UP, 1992. 1556—1575.
- Robin, Régine. *Socialist Realism*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- Rodowick, David. «Madness, Authority, and Ideology in the Domestic Melodrama of the 1950s». *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State UP, 1991. 237—247.
- Rowe, Eleanor. *Hamlet: A Window on Russia*. New York: NYU Press, 1976.
- Roythberg, Abraham. *The Heirs of Stalin: Dissidence and the Soviet Regime 1953—70*. Ithaca: Cornell UP, 1972.
- Rozov, Viktor. «Alive Forever». *Contemporary Russian Drama*. Ed. Franklin D. Reeve. New York: Pegasus, 1968. 19—80.
- Rylkova, Galya. «On the Border of Two Literatures: Pasternak's *Doctor Zhivago*». http://clover.slavic.pitt.edu/~ludwig/aatseel/Galina_Rylkova.html
- Samarin, Roman Mikhailovich, ed. *Shakespeare in the Soviet Union. A Collection of Articles*. Moscow: Progress, 1966.
- Saussure de, Ferdinand. «Course in General Linguistics». *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*. Garden City: Anchor Books, 1972. 58—79.
- Schatz, Thomas. «The Family Melodrama». *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State UP, 1991. 148—167.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981.
- Schlegel, Friedrich. «Critical Fragment 108». *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Tr. and ed. Peter Firchow. Minneapolis: U of Minnesota P, 1971.
- Schlegel, Friedrich. «Kritische Fragmente». *Charakteristiken und Kritiken I (1796—1801)*. Munich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. 147—163.
- Schlegel, Friedrich. «Ideen». *Charakteristiken und Kritiken I (1796—1801)*. Munich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. 256—273.
- Shakespeare, William. «The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark». *The Riverside Shakespeare*. Vol. 2. Boston: Houghton Mifflin Co., 1974. 1141—1186.
- Sontag, Susan. «The Artist as Exemplary Sufferer». *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Octagon Books, 1978. 39—48.
- Stites, Richard. *Russian popular culture: Entertainment and society since 1900*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Svirskii, Grigorii. *A History of Post-War Soviet Writing: The Literature of Moral Opposition*. Tr. Robert Dessaix and Michael Ulman. Ann Arbor: Ardis, 1981.
- Svirskii, Grigorii. *At the Place of Execution. Literature of Moral Resistance 1946—76*. London: Overseas Publications Interchange, 1979. Reprint Moscow: Kruk, 1998.
- Swayze, Harold. *Political Control of Literature in the USSR, 1946—1959*. Cambridge: Harvard UP, 1962.
- Taylor, Richard. «Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema». *Slavic Review* 58.1(1999): 143—60.
- Taylor, Richard. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London: I.B.Tauris, 1998.

Taylor, Richard. «Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults». *Stalinism and Soviet Cinema*. Eds. Richard Taylor and Derek Spring. London: Routledge, 1993. 69—89.

Taylor, Richard. «Ideology as mass entertainment: Boris Shumiatskii and Soviet cinema in the 1930s». *Inside the film factory*. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. London: Routledge, 1991.

Taylor, Richard, ed. *Stalinism and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1993.

Tertz, Abram. «The Trial Begins». *The Trial Begins and on Socialist Realism*. Berkeley: U of California P, 1982. 1—127.

Troitskii, Artemy. *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*. Boston: Faber and Faber, 1987.

Tsiv'ian, Iurii. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

Tsiv'ian, Iurii. «Early cinema: some observations». *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge, 1991. 7—30.

Tsiv'ian, Iurii. *Testimoni silenziosi: Film russi 1908—1919/Silent Witnesses: Russian Films, 1908—1919*. Pordenone, Italy: Biblioteca dell'Imagine, 1989.

Tucker, Robert. *The Soviet Political Mind: Studies in Stalinism and Post-Stalin Change*. New York: Frederick A. Praeger, 1963.

Uspenskii, Boris. *A Poetics of Composition*. Berkeley: U of CA P, 1973.

Vertov, Dziga. «Fiction Film Drama and the Cine-Eye. A Speech». *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896—1939*. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. London: Routledge, 1988. 115—116.

Vickery, Walter. *The Cult of Optimism*. Bloomington: Indiana UP, 1963.

Voloshinov, Valentin. *Marxism and the Philosophy of Language*. NY: Seminar P, 1973.

Walsh, Andrea. *Women's Film and Female Experience: 1940—1950*. New York: Praeger, 1984.

Wellek, René. «Friedrich Schlegel». *History of Modern Criticism: 1750—1950: The Romantic Age*. New Haven: Yale UP, 1955. 5—35.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.

Williams, Linda. «Melodrama Revisited». *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Ed. Nick Browne. Berkeley: U of CA P, 1998. 42—88.

Woll, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema And The Thaw*. London: I. B. Tauris and NY: St. Martin Press, 1999.

Youngblood, Denise. *The Magic Mirror: Moviemaking In Russia, 1908—1918*. Madison, Wis.: U of Wisconsin P, 1999.

Youngblood, Denise. *Movies for The Masses: Popular Cinema And The Soviet Society In The 1920s*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Youngblood, Denise. *Soviet Cinema In The Silent Era, 1918—1935*. Austin: U of Texas P, 1991.

Zhdanov, Andrei Aleksandrovich. «Soviet Literature—The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature». *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress*. London: Martin Lawrence, 1935. 15—24.

Zorkaia, Neia. *The Illustrated History of Soviet Cinema*. London: Hippocrene Books, 1989.

Zenkovsky, Serge A. *Medieval Russian Epics, Chronicles, and Tales*. New York: Meridian, 1963.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абрамов, Ф. А. 293
Абуладзе, Т. Е. 31, 288
Адамов, А. Г. 312
Аджубей, А. И. 285
Ажаев, В. Н. 81
Аксенов, В. П. 8, 88, 91, 207, 208, 210—
217, 220—231, 265, 267, 278, 309,
310, 311, 312, 315, 317, 321, 325,
329, 332
Александров, Г. В. 69, 176, 177, 263,
307
Алексеев, М. П. 315, 301
Алов, А. А. 85
Альтшуллер, М. Г. 12, 13, 17, 224, 286,
309, 310
Аникст, А. А. 136, 137, 138, 144, 145,
302, 315, 319
Анненский, И. М. 175
Аннинский, Л. А. 8, 29, 35, 45, 84, 85,
195, 196, 285, 315
Аросева, О. А. 312
Аскольдов, А. Я. 35, 37, 266
Ахмадулина, Б. А. 270
Ахматова, А. А. 13, 19, 112, 149
- Бабаевский, С. П. 96
Бабель, И. Э. 112, 269, 305
Байрон, Дж. Н. Г. 301
Бакланов, Г. Я. 162, 163
Балабанов, А. О. 308
Баранская, Н. В. 279, 280, 281
Барбюс, А. 163
Бардо, Б. 215, 265, 310
Барнс, Х. (Barnes) 293, 298, 321, 325
Барт, Р. 28, 215
Бархударов, П. А. 169
Баталов, А. В. 175, 308
- Бауэр, Е. Ф. 48
Бахтин, М. М. (Волошинов) 27, 42, 44,
45, 160, 186, 187, 207, 292, 300, 302,
315, 327
Бедный, Демьян 144
Белинский, В. Г. 77, 136
Бельмондо, Ж. П. 33
Берггольц, О. Ф. 10, 83, 84, 277, 285
Берия, Л. П. 82
Бетеа, Д. (Bethea) 95, 96, 138, 294, 321
Биллингтон, Дж. (Billington) 299, 309,
310, 321
Битов, А. Г. 116, 312
Богомолов, Ю. А. 307, 308, 315
Бойм, С. (Boym) 180, 294, 321
Бондарев, Ю. В. 162, 163, 224
Бондарчук, С. Ф. 67, 86, 200
Борисов, В. М. 96, 315
Брагинский, Э. В. 259, 260, 262, 313,
315
Браун, Д. (Brown) 25, 26, 287, 293, 295,
321
Браун, Э. (Brown) 20, 21, 22, 286, 287,
291, 294, 321
Брежнев, Л. И. 306, 312, 320
Брейгель-старший, П. 124
Брики О. и Л. 294
Бродский, И. А. 116, 266, 270
Брукс, Дж. (Brooks) 24, 321
Брукс, П. (Brooks) 47, 48, 95, 98, 101,
106, 107, 172, 181, 188, 193, 303,
304, 307, 321
Булатов, Э. И. 275, 276
Булгаков, М. А. 313
Булгакова, М. Г. 280
Булгакова, О. 300, 322
Бухарин, Н. И. 23, 112, 287
Быков, В. В. 163

- Быков, Д. Л. 93, 96, 315
 Быков, Л. Ф. 306
- Вайль П. 11, 14—17, 232, 266, 285, 286, 315
 Ваншенкин, К. Я. 17
 Варази, А. 313
 Варшавский, Я. Л. 30, 31, 288
 Василевская, В. 161, 227, 228
 Васильевы, братья, Г. Н и С. Д. 53, 60, 130, 155
 Вертов, Дзига 32, 49, 240, 273, 315, 290, 321, 327
 Викери, В. (Vickery) 13, 21, 286, 287, 325, 327
 Вико, Д. 289
 Вильямс, Р. 7
 Вишневецкий, Вс. В. 159
 Вознесенский, А. А. 17, 116, 117, 225, 227, 228, 270, 274, 275, 311
 Войнович, В. Н. 91, 207
 Вол, Дж. (Woll) 38, 64, 87, 271, 282, 285, 289, 303, 327
 Волошин, М. А. 13
 Волчек, Г 245
 Вольтер. 301, 315
 Высоцкий, В. С. 281, 309
- Гагарин, Ю. А. 216
 Гай, Э. 223, 310, 315
 Гайдай, Л. И. 36, 69, 70, 71, 86, 231, 232, 244, 250, 265, 291
 Галич, А. А. 117, 259
 Ганин, Б. 223, 310, 315
 Ганина, М. А. 279
 Ганнинг, Т. (Gunning) 46, 47, 48, 290, 323
 Гелдерн, Дж. фон (Geldern) 24, 302, 323
 Геллер, Л. (Heller) 80, 292, 323
 Генис, А. 11, 14—17, 232, 266, 285, 286, 315
 Герасимов, С. А. 148, 298
 Гербер, А. Е. 313, 315
 Герцен, А. И. 136
 Гете, И. В. 213, 295, 303
- Гибиан, Дж. (Gibian) 286, 323
 Гинзбург, С. 316
 Гитлер, А. 17, 305
 Глаголева Н. 319
 Гладиллин, А. 12, 13, 16, 91, 207, 210, 223, 224, 227, 228, 278, 310, 323
 Гладков, Ф. 82, 175
 Гледхилл, К. (Gledhill) 307, 323
 Гоген, П. 275
 Гоголь, Н. В. 135, 140, 316
 Гойя, Ф. 275
 Голомшток, И. 143, 315
 Гораций 309
 Горбачев, М. С. 38
 Горчаков, Н. 1973, 15
 Горький, Максим 76, 130, 175, 176
 Гошило, Х. (Goscilo) 24, 323, 325
 Грекова, И. 279
 Грибачев, Н. М. 217, 224
 Гринберг, И. 163, 315
 Гройс, Б. (Groys) 44, 72, 73, 92, 93, 268, 270, 276, 282, 283, 296, 302, 314, 315, 316, 323
 Громов, Е. 258, 259, 262, 316
 Гронский, И. М. 73, 74, 75
 Грошев, А. 316
 Гуковский, Г. А. 316
 Гумилев, Н. С. 13
 Гюизо, Ф. 301
 Гюйссен, А. (Huyszen) 56, 57, 72, 76, 300, 324
 Гюнтер, Х. 152, 316
- Данелия, Г. Н. 43, 67, 91, 202, 207, 231, 265, 278, 310
 Данилов, А. 61
 Даниэль, Ю. М. 150, 266, 272, 312, 314
 Данте 213
 Данхэм, В. (Dunham) 45, 74, 298, 322
 Дарье, Д. 196
 Джонсон, П. (Johnson) 227, 229, 286, 311, 324
 Дидро, Д. 307
 Доан, М.-Э. (Doane) 169, 178, 192, 304, 322
 Добренко, Е. А. (Dobrenko) 78, 160, 161,

- 292, 313, 316, 322, 323
Довженко, А. П. 30, 32, 290, 314
Досталь, Н. В. 68
Достоевский, Ф. М. 21, 44, 45, 71, 81,
186, 207, 208, 237, 295, 305, 315
Драйфус, Х. (Dreifus) 41, 322
Друзин, В. 163
Дрыжакова, Е. Н. 12, 13, 17, 286, 315
Дудинцев, В. Д. 18, 81, 85, 86, 92, 150,
164, 216, 231
Дунаевский, И. О. 78, 177
Дюрер, А. 272
- Евстигнеев, Е. А. 223
Евтушенко, Е. А. 17, 18, 19, 87, 116,
210, 224, 312
Ежов, Н. И. 112, 142
Елистратов, В. С. 311, 316
Ерофеев, Вен. 239, 312
Ефимова, З. С. 316
Ефремов, О. Н. 237
- Жданов А. А. 13, 75, 76, 80, 82, 87, 112,
316, 327
Жежеленко, М. 307, 316
Жид, А. 137
Жижек, С. 231
Жилин, В. 310
- Заболоцкий, Н. А. 83, 292
Зархи, А. Г. 177, 307, 310
Землянухин, С. 85, 277, 316
Зонтаг, С. (Sontag) 295, 326
Зоркая, Н. М. 29, 31, 33, 34, 48, 195,
196, 257, 260—263, 288, 292, 308,
313, 316, 327
Зоценко, М. М. 13, 19, 112, 269
- Иванов, А. 165
Иванов Вяч. Вс. 289, 316, 324
Ивинская, О. В. 96, 114, 294, 298, 303,
316
Иларион 302
Ильичев, Л. 226, 311
Искандер, Ф. А. 116, 312
Кабаков И. И. 314, 315
- Казакевич, Э. Г. 165
Калатозов, М. К. 8, 31, 36, 37, 43, 56,
85, 90, 130, 153, 155, 175, 177,
181—183, 186, 193—199, 204, 240,
273, 274, 291, 307, 308, 315, 332
Каменский, А. 307, 316
Карабчиевский, Ю. А. 294, 317
Карина, А. 33
Катаев, В. П. 210
Келли К. 24
Кибиров, Т. Ю. 16, 17, 286, 317
Китон, Б. 263
Кларк, К. (Clark) 26, 27, 78, 80, 81, 83,
112, 151, 210, 230, 287, 288, 314,
322
Клейман Н. Э. 315
Климов, Э. Г. 35, 207, 231, 265, 313
Книпович, Е. 317
Козинцев, Г. М. 7, 32, 33, 36, 65, 82, 89,
92, 117—119, 122, 124, 127—143,
147—149, 222, 231, 233, 241, 269,
293, 298—305, 316—318, 324, 328,
331
Козлов, И. 162, 163, 317
Колосов, С. Н. 312
Комар, В. А. 275
Конди, Н. (Condee) 38, 276, 293, 297,
314, 317, 322
Копелев, Л. З. 12, 17
Корнейчук, А. Е. 161
Косматов, Л. В. 197, 308, 317
Котов, В. 310, 311, 317
Котт, Я. (Kott) 301, 324
Кошеверова, Н. Н. 87, 314
Козн, С. (Cohan) 59, 322
Козн, С. (Cohen) 22, 23, 287, 321, 322,
325
Кристи, Я. (Christie) 24, 37, 288, 322,
325, 326, 327
Крымов, Ю. С. 154, 317
Кубрик, С. 15
Кузнецов, А. В. 210, 317, 221
Кулешов, Л. В. 49
Кулиджанов, Л. А. 43, 310

- Лавлинский, Л. 208, 217, 219, 225, 226, 310, 317
 Лагарп, Ж. 301
 Лазарев, Л. 162, 163, 317
 Лакан, Ж. 202, 289, 290
 Лакшин, В. Я. 11, 285, 317
 Ланг, П. (Lang) 151, 288, 322, 324
 Лахузен, Т. (Lahusen) 82, 322, 323, 324
 Леви-Стросс, К. 43, 289, 290
 Левин, Ю. И. 301, 317
 Левина, К. 315
 Левитан, Ю. Б. 305
 Лейда, Дж. (Leyda) 37, 48, 302, 324
 Ленин, В. И. 17, 60, 82, 143—148, 290, 301—305, 317
 Летурно, П. 301
 Ливанов, В. Б. 94, 317
 Лиём, М. и А. (Liehм) 37, 45, 84, 85, 195, 288, 307, 324
 Лиознова, Т. М. 200, 312
 Лиотар, Ж.-Ф. 278
 Липовецкий, М. (Lipovetsky) 278, 279, 324
 Лифшиц, М. А. 293
 Ллойд, Г. 263
 Лозинский, М. Л. 138, 149
 Лорен, С. 33, 220
 Лотман, Ю. М. 42, 269, 316, 317, 324
 Лотон, А. (Lawton) 38, 288, 289, 293, 302, 313, 324
 Лоу, Д. (Lowe) 26, 286, 287, 325
 Лукач, Д. (Lukacs) 76, 211, 232, 317, 325
 Луков, Л. Д. 87, 311
 Луначарский, А. В. 24, 75, 317, 322, 325
 Львов, С. 71, 317
 Маклин, Х. (McLean) 286, 325
 Макфарлейн, Б. (McFarlane) 298
 Мальцев, Ю. 17, 317
 Ман, Пол де (de Man) 235, 322
 Мандельштам, Н. Я. 286
 Мандельштам, О. Э. 112
 Марголит, Е. Я. 291, 303, 317
 Маринетти, Ф. 290
 Маркулан, Я. К. 168, 317
 Мартен, М. (Martin) 33, 285, 289, 298, 322, 325, 327
 Мачерет А. В. 63, 319
 Маяковский, В. В. 145, 269, 275, 294, 303, 317
 Медведев, А. 317
 Медведкин, А. 69
 Мейерхольд, В. Э. 31
 Меламид, А. Д. 275
 Менцель, Б. 314, 317
 Меркель, М. 307, 308, 317
 Меркурьев, В. В. 179
 Метальников, Б. А. 317
 Микаэлян, С. Г. 86
 Микеланджело 275
 Миллер, Ф. (Miller) 292, 325
 Миронер, Ф. Е. 288
 Миронов, А. А. 235
 Михалков-Кончаловский, А. С. 34, 37
 Модлески, Т. (Modleski) 178, 325
 Молвей, Л. (Mulvey) 46, 325
 Муратова, К. Г. 35, 280, 281, 282, 314
 Мюкке, Д. (Muecke) 211, 325
 Назаренко, В. 219, 311, 318
 Наумов, В. Н. 85, 315
 Нахабцев, В. Д. 259, 318
 Недоброво, В. В. 133, 300, 318
 Некрасов, В. П. 8, 14, 30, 31, 87, 90, 152—165, 225, 229, 277, 288, 304, 305, 318, 325, 328
 Нехорошев, Л. 128, 318
 Николаева, Г. Е. 152
 Никулин, Ю. В. 259
 Нил, С. (Neale) 290, 304, 325
 Ноуэлл-Смит, Дж. (Nowell-Smith) 198, 205, 206, 325
 Образцова, А. 178, 208, 262
 Овечкин, В. В. 87
 Одинцов, В. В. 216, 309, 318
 Ойнас, Ф. (Oinas) 292, 325
 Окуджава, Б. Ш. 116, 255, 309, 312
 Оливье, Л. 117, 220
 Ольшвангер, И. С. 305

- Омон, Ж. (Aumont) 49, 50, 51, 321
Орлова, Р. Д. 12, 17
Орловская, Е. 303
Осипов, В. 210
Охлопков, Н. П. 61
- Павленко, П. А. 96
Павлов, С. 226, 227
Падунов, Вл. Д. 38, 288, 302
Панова, В. Ф. 201, 311
Панфилов, Г. А. 271, 313
Параджанов, С. И. 273
Пастернак, Б. Л. 7, 13, 16, 18, 19, 21, 79, 81, 82, 86, 87, 89, 92—119, 127, 130, 131, 136, 138, 141, 148, 149, 161, 164, 213, 216, 231, 233, 269, 270, 272, 275, 277, 293—298, 301, 303, 308, 315—318, 321, 322, 323, 325, 326, 328
Пастернак Е. Б. 292
Переверзев, В. Ф. 227, 311
Перловский, А. 60, 148
Петров-Бытов, П. П. 60
Петров, В. М. 60, 148
Петрушевская, Л. С. 304, 313, 325
Пигарев, К. В. 304, 305, 318
Пикуль, В. С. 26
Пильняк, Б. А. 112
Пипинашвили, К. К. 148
Пиросмани (Пиросманашвили), Н. 117, 271, 313
Пишо, А. 301
Плахов, А. С. 35
Погакар, Т. (Pogacar) 211, 226, 309, 312, 325
Погодин, М. П. 302
Погожева, Л. 29
Поздняев, К. 219, 310, 311, 318
Познер, В. А. 293
Покрасс, братья 78
Померанцев, Вл. 10, 30, 83, 84, 277, 285, 292, 293, 318
Постышев, П. П. 73
Пригов, Д. А. 272, 314
Пропп, В. Я. 27
Пудовкин, Вс. И. 32, 49, 60, 67, 143, 157, 176, 182, 184, 200, 291, 270, 273, 278, 303, 318, 326
Пушкин А. С. 137, 143, 145, 208, 269, 295, 296, 301, 316, 318
Пырьев, И. А. 31, 34, 78, 80, 85, 86, 155, 169, 176, 237, 245, 258, 274, 292, 295, 319, 320
Пятигорский, А. М. 316, 324
- Рабинов, П. (Rabinow) 41, 322
Раевский, Н. Н. 301
Райзман, Ю. Я. 117, 155, 290, 311
Рамус, П. (Пьер де ла Раме) 289
Раппапорт, Г. М. 310
Ремарк, Э. М. (Remarque) 163, 221, 305, 308, 326
Робин, Р. (Robin) 73, 74, 75, 77, 326
Рогожкин, А. В. 308
Родовик, Д. (Rodowick) 188, 326
Родченко, А. М. 185, 273, 307
Рождественский, Р. И. 224
Розанцев, Н. 310
Розов, В. С. 139, 193, 195, 307, 318, 326
Ройтберг, А. С. (Roythberg) 286, 326
Ромер, Ф. 318
Ромм, М. И. 34, 86, 117, 143, 148, 270, 271, 294, 318
Роом, А. Н.
Росляков, В. 311
Роу, Э. (Rowe) 296, 298, 301, 326
Рубинштейн, Л. С. 16, 17
Русланова, Н. И. 281
Руссо, Ж.-Ж. 307
Рязанов, Э. А. 8, 34, 43, 70, 86, 91, 138, 146, 147, 207, 208, 223, 231—233, 237—243, 248, 250, 253, 255—267, 278, 311—319
- Самарин, Р. М. 301, 326
Самойлова, Т. Е. 175, 179, 195, 196, 198, 307, 308, 319
Сарнов, Б. 163, 319
Сахаров, А. Д. 201
Свейзи, Г. (Swayze) 19, 286, 326
Свирский, Г. Ц. 12, 13, 14, 16, 17, 34, 286, 288, 319, 326

- Сегель, Я. А. 138, 310
 Сегиди М. 277, 316
 Селлерс, П. 263, 313, 319
 Семенов, Ю. С. 26, 64
 Семерчук, В. 30, 288, 319
 Сендерович, С. 96, 319
 Сервантес, М. де 32, 76, 149
 Серк, Д. 197
 Серова, В. В. 169, 170, 306
 Симонов, К. М. 13, 14, 84, 86, 158, 162, 277, 292, 306, 314, 319
 Синявский, А. Д. (Абрам Терц). 25, 117, 150, 266, 272, 292, 297, 299, 312, 314, 319, 325, 327
 Скорино, Л. 292, 319
 Скотт, В. 315, 221, 252
 Смирнов, А. А. 138, 319
 Смирнов, А. С. 302, 306
 Смирнов, В. 217, 224
 Смирнов, И. П. 294, 297, 319
 Смоктуновский, И. М. 65, 71, 165, 232, 233, 237, 238, 295, 305, 311, 319
 Солженицын, А. И. 14, 16, 18, 20, 88, 116, 213, 286, 297, 306
 Солнцева, Ю. И. 30
 Соловьев, Б. 161, 162, 163, 319
 Соловьева, И. Н. 29—33
 Сомов, О. 77
 Соссюр, Ф. де (Saussure) 289, 319, 326
 Софокл 301
 Стайтс, Р. (Stites) 11, 24, 48, 277, 285, 305, 307, 310, 311, 326
 Сталин, И. В. 4, 7, 8, 10, 13, 15, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 30, 32, 34, 36, 38, 42, 45, 53, 56, 59—61, 64, 73—76, 80, 82—84, 87, 90, 92, 93, 101, 126, 142—152, 157, 158, 161—163, 166, 168, 176, 179, 184, 199, 258, 263, 268, 273, 277, 291, 293, 298, 299, 302, 305—308, 315, 316
 Сталь, Ж. де 301
 Станиславский, К. С. 251, 252, 313
 Стейнбек, Дж. 137
 Столпер, А. Б. 169, 171, 172, 304, 306
 Суворов, А. В. 304
 Сумароков, А. П. 137, 300
 Сурков, А. А. 298
 Суслов, М. А. 258, 312
 Такер, Р. (Tucker) 22, 287, 327
 Таланкин, И. В. 67, 86, 202
 Тарковский, А. А. 31, 34, 37, 88, 117, 202, 271, 272, 273, 291, 307, 313
 Ташков, Е. И. 312
 Твардовский, А. Т. 84, 292, 293
 Тейлор, Р. (Taylor) 24, 38, 51, 60, 86, 288, 289, 291, 292, 322, 325, 326, 327
 Телингатер, С. 29
 Терц, Абрам см. А. Д. Синявский
 Товстоногов, Г. А. 295, 305, 311
 Токарева, В. С. 279, 280
 Толстой, А. Н. 101, 161
 Толстой, Л. Н. 21, 114, 155, 159, 295
 Топоров, В. Н. 316, 324
 Трауберг, Л. З. 34, 82, 133, 135, 148, 300, 301, 318, 319
 Трифонова, И. 163, 319
 Троцкий, Л. Д. 302
 Трояновский, В. А. 36, 190, 288, 308, 317, 319
 Туманов, С. 86
 Туровская, М. И. 29, 31, 33, 34, 138, 179, 180, 193, 197, 198, 274, 288, 292, 298, 299, 306, 319
 Тынянов, Ю. Н. 135
 Уайт Х. (White) 39, 40, 285, 289, 327
 Уваров, С. С. 77, 302
 Уильямс, Л. (Williams) 46, 190, 191, 285, 304, 327
 Уолш, А. (Walsh) 170, 306, 327
 Урусевский, С. П. 184, 188, 189, 274, 306, 307, 308, 316, 317
 Успенский Б. А. 42, 316, 289, 324, 327
 Фадеев, А. А. 13, 82, 112, 159
 Файнциммер, А. М. 154
 Федин, К. А. 115
 Фейнсод, М. (Fainsod) 18, 19, 29, 322
 Феллини, Ф. 221, 263, 265
 Фельтринелли, Дж. 113, 115

- Филофей, старец 296
Фитцпатрик, Ш. (Fitzpatrick) 11, 23, 24, 74, 285, 287, 322
Фишер, Л. 299
Флейшман, Л. 108, 293, 295, 298
Флинн, Т. (Flynn) 40, 323
Фомин, В. И. 36, 263, 288, 312, 316, 319, 320
Фрейлих С. И. 29, 288
Фрейтаг, Г. (Freytag) 300, 323
Фрид, Я. 138
Фролов, И. 320
Фуко, М. 40, 41
Фурманов, Д. А. 53, 155, 176
- Ханютин, Ю. М. 29
Харитонов, Е. 279
Харитонова, С. 177
Харрис, С. (Harris) 296, 323
Хархордин, О. В. 40
Хачион, Л. (Hutcheon) 208, 209, 215, 216, 262, 324
Хейфиц, И. Е. 68, 174, 177, 201, 202
Холквист, М. (Holquist) 44, 323
Хоскин, Дж. (Hosking) 24, 25, 26, 287, 310, 322, 323
Хохлов, А. 314
Хренников, Т. Н. 78
Хрущев, Н. С. 16, 88, 227, 228, 293, 297, 298, 301, 302, 303, 310, 314, 320
Хуцнев, М. М. 67, 117, 200, 202, 288, 303, 310, 319
Хэмингуэй, Э. 163
- Цветаева, М. И. 13, 269, 270
Цивьян, Ю. 47, 48, 327
- Чайковский, П. И. 306
Чехов, А. П. 296, 319
Чиатурели, М. Э. 41, 60, 101, 143, 148
Чупринин, С. И. 318
Чурикова, И. М. 313
Чухрай, Г. Н. 68, 85, 198, 199, 270, 293, 303, 308, 320
- Шапиро, М. 87
Шатц, Т. (Schatz) 48, 152, 290, 304, 326
- Шварц, Е. Л. 303
Швейцер, М. А. 57, 58, 290, 320
Шворин, А. 177
Шевцов, И. 310, 317
Шекспир, В. 32, 33, 66, 115, 134—149, 208, 213, 222, 223, 238, 239, 269, 270, 295, 299—301, 315, 317, 319, 320, 323, 324, 326
Шемякин, А. М. 65, 320
Шенгелая, Г. Н. 117, 271, 313
Шепитько, Л. Е. 280, 281, 282, 302
Шиллер, Ф. 115
Шилова, И. М. 35, 167, 168, 196, 320
Шитова, В. В. 29
Шлегель, Ф. 309, 326, 327
Шнейдеров, В. А. 185
Шостакович, Д. Д. 299
Шуб, Э. И. 314
Шумяцкий, Б. З. 51, 52, 54, 320
Шурпин, Ф. С. 143
- Щеглов, М. А. 293
- Эггелинг, В. 293, 320
Эгерт, К. 51
Эйзенштейн, С. М. 32, 49, 50, 51, 53, 57, 58, 60, 61, 82, 126, 142, 143, 148, 172, 240, 290, 299, 302, 320, 321, 322
Эйсымонт, В. В. 87, 139
Экк, Н. В. 62
Элссесер, Т. (Elsaesser) 48, 182, 304, 322
Эренбург, И. Г. 16, 18, 83, 84, 92, 150, 292
Эрмлер, Ф. М. 169, 175
Эткинд, Е. Г. 12
Эшельман, Р. 288
- Ювенал 309
Юренев, Р. Н. 86, 197, 198, 308, 320
Юсов, В. И. 307
Юткевич, С. И. 29, 32, 64, 138, 147, 195, 196, 288, 300, 301, 320
- Якобсон, Р. О. (Jakobson) 43, 289, 290, 324

- Яковлев, Ю. В. 237
 Янгблад, Д. (Youngblood) 38, 48, 163,
 289, 327
- * * *
- Abramov, Nikolai 321
 Akse nov, Vasilii см. Аксенов В. П.
 Aumont, Jacques см. Омон Ж.
- Barnes, Christopher см. Барнс Х.
 Benjamin, Walter 321
 Bethea, David см. Бетеа Д.
 Billington, James см. Биллингтон Дж.
 Blake, Patricia 321
 Bodin, Per Arne 96, 321
 Bordwell, David 308, 321
 Бойт, Svetlana см. Бойм С.
 Brooks, Jeffrey см. Брукс Дж.
 Brooks, Peter см. Брукс П.
 Brown, Deming см. Браун Д.
 Brown, Edward см. Браун Э.
 Buchman, Lorne 299, 321
 Bulgakowa, Oksana см. Булгакова О.
- Christie, Ian см. Кристи Я.
 Clark, Katerina см. Кларк К.
 Cohan, Steven см. Коэн С.
 Cohen, Stephen см. Коэн С.
 Condee, Nancy см. Конди Н.
 Conquest, Robert 293, 295, 298, 322
 Curran, Michael W. 325
- de Man, Paul см. Ман Пол де
 Deleuze, Gilles 41, 322
 Doane, Mary Ann см. Доан М.-Э.
 Dobrenko, Evgenii см. Добренко Е. А.
 Dreifus, Hubert см. Драйфус Х
 Dunham, Vera см. Данхэм В.
- Eisenstein, Sergei см. Эйзенштейн С. М.
 Elsaesser, Thomas см. Эльсессер Т.
 Erlich, Victor 294, 322
- Fainsod, Merle см. Фейнсод М.
 Fitzpatrick, Sheila см. Фитцпатрик Ш.
- Flynn, Thomas см. Флинн Т.
 Freytag, Gustav см. Фрейтаг Г.
 Frye, Northrop 252, 323
 Furst, Lilian R. 323
- Geldern Von, James см. Гелдерн Дж
 фон
 Gibian, George см. Гибиан Дж.
 Gillespie, David 104, 323
 Givry De, Emile Grillot 299, 323
 Gladilin, Anatolii см. Гладилин А.
 Gledhill, Christine см. Гледхилл К.
 Goscilo, Helena см. Гошило Х.
 Gramsci, Antonio 266, 323
 Greenwold, Simon 285, 289, 323
 Groys, Boris см. Гройс Б.
 Gunning, Tom см. Ганнинг Т.
- Harris, Stephen L. см. Харрис С.
 Hayward Max 321
 Heller, Leonid см. Геллер Л.
 Holland, Philip 207, 323
 Holquist, Michael см. Холквист М.
 Hosking, Jeffrey см. Хоскин Дж.
 Hutcheon, Linda см. Хачион Л.
 Huysen, Andreas см. Гюйссен А.
- Iampol'skii, Mikhail 324
 Iarmolinsky, Avrahm 324
 Ivanov Viacheslav Vs. см. Иванов Вяч. Вс
- Jakobson, Roman см. Якобсон Р. О.
 Johnson, Priscilla см. Джонсон П.
- Karlinsky, Simon 137, 301, 324
 Kenez, Peter 324
 Kharkhordin, Oleg см. Хархордин О. М.
 Kolchinsky, Irene 324
 Kott, Jan см. Котт Я.
 Kozintsev, Grigorii см. Козинцев Г. М.
- Labeledz, Leopold 324
 Lahusen, Thomas см. Лахузен Т.
 Landy, Marcia 307, 324
 Lang, Peter см. Ланг П.
 Larsen, Susan 324

- Lawton, Anna см. Лотон А.
Levitt, Marcus 324
Leyda, Jay см. Лейда Дж.
Liehm, Antonin and Mira см. Лиём М. и А.
Lipovetsky, Mark см. Липовецкий М.
Lotman, Iurii см. Лотман Ю. М.
Lowe, David см. Лоу Д.
Lukacs, Georg см. Лукач Д.
Lunacharskii, Anatolii см. Луначарский А. В.
- MacKenzie, David 325
Martin, Marcel см. Мартен М.
Mathewson, Rufus W. 95, 293, 295, 325
McFarlane, Brian см. Макфарлейн Б.
McLean, Hugh см. Маклин Х.
Meyer, Priscilla Ann 309, 325
Miller, Frank см. Миллер Ф.
Modleski, Tania см. Модлески Т.
Muecke, Douglas Colin см. Мюкке Д.
Mulvey, Laura см. Молвей Л.
Neale, Stephen см. Нил С.
Nekrasov, Viktor см. Некрасов В.
Nepomnyashchy, Catharine 325
Nowell-Smith, Geoffrey см. Ноуэлл-Смит Дж.
- Oinas, Felix см. Ойнас Ф.
- Parthé, Kathleen 314, 325
Pasternak, Boris см. Пастернак Б. Л.
Petrushevskaya, Lyudmila см. Петрушевская Л.
Piatigorskii Alexander см. Пятигорский А.
Pogacar, Timothy см. Погакар Т.
Poliwoda, Bernadette 300, 326
Pudovkin, Vsevolod см. Пудовкин В. И.
- Rabinow Paul см. Рабинов П.
Remarque, Erich Maria см. Ремарк Э. М.
Robin, Régine см. Робин Р.
Rodowick, David см. Родовик Д.
Rowe, Eleanor см. Роу Э.
Roythberg, Abraham см. Ройтберг А. С.
Rozov, Viktor см. Розов В. С.
Rylkova, Galya 94, 111, 295, 326
- Samarin, Roman см. Самарин Р.
Saussure de, Ferdiand см. Соссюр Ф. де
Schatz, Thomas см. Шатц Т.
Schlegel, Friedrich см. Шлегель Ф.
Shakespeare, William см. Шекспир В.
Sontag, Susan см. Зонтаг С.
Stites, Richard см. Стайтс Р.
Svirskii, Grigorii см. Свирский Г. Ц.
Swayze, Harold см. Свейзи Г.
- Taylor, Richard см. Тейлор Р.
Tertz, Abram см. Синявский А. Д.
Thompson Kristin 308, 321
Toporov, Vladimir см. Топоров В. Н.
Troitskii, Artemy 311, 327
Tsv'ian, Iurii см. Цивьян Ю.
Tucker, Robert см. Такер Р.
- Uspenskii Boris см. Успенский Б. А.
- Vertov, Dziga см. Вертов Дзига
Vickery, Walter см. Викери В.
Villarejo Amy 307, 324
Voloshinov, Valentin см. Бахтин М. М.
- Walsh, Andrea см. Уолш А.
Wellek, René 212, 327
White, Hayden см. Уайт Х.
Williams, Linda см. Уильямс Л.
Woll, Josephine см. Вол Дж.
- Youngblood, Denise см. Янгблад Д.
Zenkovsky, Serge 327
Zhdanov, Andrei см. Жданов А. А.
Zorkaia, Neia см. Зоркая Н. М.

INHERITED DISCOURSE: STALINIST TROPES IN THAW LITERATURE AND CINEMA

In his monograph, Alexander Prokhorov that while Thaw cultural producers believed that they had abandoned Stalinist cultural practices, their works continued to generate, in revised form, the major tropes of Stalinist culture: the positive hero, and family and war tropes. Although the cultural Thaw of the 1950s and 60s embraced new values, it merely reworked Stalinist artistic and ideological practices. On the basis of literary and cinematic texts, the author examines how these two media reinstated the fundamental tropes of Stalinist culture.

In the first two chapters, the author discusses approaches to Thaw literature and film in Western and Russo-Soviet scholarship, and his methodology, which is best defined as cultural semiotics. Chapter three discusses the instantiations of the positive hero in Thaw literature and film. As case studies the author adduces Boris Pasternak's *Doctor Zhivago* (1957) and Grigori Kozintsev's film adaptation of *Hamlet* (1964). Though both texts are considered "beyond" classical socialist realist aesthetics, the author contends that they feed on major Stalinist tropes and dialogize and elaborate the Stalinist canon. The positive hero remains the major trope for constructing individual, and, above all, masculine, identity. The narrative of maturation into true consciousness remains central for the Thaw novel and film. The fact that the protagonists are insistently non-Soviet does not significantly alter discursive practices of Soviet culture and sooner reflects the interests of the intelligentsia who negotiated intellectual capital with the party elite.

The fourth chapter examines how Thaw culture redefines the family and war tropes in trench prose and film melodrama. Whereas the family trope is central for constructing Soviet communal identity, the war trope represents the culture's mode of existence, casting Soviet values in confrontation with their ideological "opponents": Non-Soviet natural laws, the elemental forces of market economy, and the spontaneous and irrational forces of human nature. Trench prose emerged as an unheroic and antimemorial way of representing the Great Patriotic War in response to the bombast of its Stalin era representations. Viktor Nekrasov's novel *In the Trenches of Stalingrad* (1947)—a model of trench prose—was published before Stalin's death under the title *Stalingrad* and received the Stalin Prize. Thaw renditions of fundamental tropes were not completely alien to earlier Soviet culture: the new variants of the tropes stem from those established during the 1930s and 40s.

The central cinematic genre of the Thaw was family melodrama. My analysis of an exemplar of this genre focuses on Mikhail Kalatozov's *Cranes Are Flying* (1957) recycling the family and war tropes in a story of betrayal and redemption. National identity loses its monumental and patriarchal overtones and is transferred to the more tra-

ditional feminine figure, who functions as a symbol of Russia. The female protagonist, Veronika, incarnates in her life-narrative the sufferings and salvation of the nation.

The fifth chapter treats the ironic reworkings of the major tropes in Soviet culture of the 1960s. Prokhorov's case studies consist of Vasilii Aksenov's short novel *Ticket to the Stars* (1961) and El'dar Riazanov's film *Beware of a Car* (1966). Irony, as one of the major taboos of socialist realism, was absent during Stalinism and early Thaw culture but became an increasingly dominant mode of late Soviet "aesthetics." The author examines each text from the viewpoint of its inner system of values and in the context of the era's cultural politics.

Thus, the book traces the evolution of Stalinist cultural tropes in literature and film of the Thaw: from the project of redefining them to the project of distancing from them. While the majority of writers on the period argue the radical departure of Thaw producers from the Stalinist cultural practices, Prokhorov argues for the understanding of the Thaw as the period sharing basic cultural tropes with Stalinism while their specific instantiations in various modes of cultural production became different due to the changes in cultural capital, technologies, and values.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	6
Введение.....	7

Глава 1

ОТТЕПЕЛЬ: ПОДХОДЫ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ И МИФЫ

1. Прочтения литературной оттепели.....	12
1.1. Бдительные свидетели.....	12
1.2. Ироничные свидетели.....	14
1.3. Литература оттепели сквозь призму тоталитарной модели.....	18
1.4. Пересматривая тоталитарную модель советской культуры.....	22
2. Точки зрения на оттепельное кино.....	28
2.1. Об искренности киноязыка.....	28
2.2. Кинооттепель в эпоху киногласности.....	34
2.3. Кинематограф оттепели глазами западных киноведев.....	37

Глава 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Ключевое понятие № 1: троп.....	39
2. Ключевое понятие № 2: культура.....	42
3. Ключевое понятие № 3: мелодрама (между эстетикой мелодрамы и эстетикой «аттракциона»).....	45
Ключевое понятие № 4: киномужественность — от сталинизма к оттепели.....	59
5. Ключевое понятие № 5: социалистический реализм.....	72
6. Ключевое понятие № 6: оттепель.....	83

Глава 3
В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ:
«ДОКТОР ЖИВАГО» БОРИСА ПАСТЕРНАКА
И «ГАМЛЕТ» ГРИГОРИЯ КОЗИНЦЕВА

1. Поэт — провозвестник искренности: доктор Живаго как новый положительный герой	92
1.1. Использование культурного наследия в культуре оттепели.....	93
1.2. Юрий Живаго как новый положительный герой.....	96
1.3. Положительный герой: переосмысление манихейства в системе характеров, языке и пространстве.....	100
2. Воспитание «инженеров человеческих душ» в период оттепели: переработка сталинистской модели культурного поведения в деле Пастернака.....	112
3. Конфликт козинцевского «Гамлета» и его бесконфликтное существование в советской культуре.....	117
3.1. Рыцари частной жизни.....	118
3.2. Визуализация внутреннего.....	119
3.3. Звук трагедии.....	126
3.4. Сюжет трагедии.....	129
3.5. Связность и прозрачность: протагонист и его сюжет.....	133
4. Бесконфликтное восприятие «Гамлета»:	136
экранизация как безопасная манера опасного поведения	136

Глава 4
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРОПОВ ВОЙНЫ И СЕМЬИ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО ОТТЕПЕЛИ

1. Война и семья в «окопной прозе» и кино.....	153
1.1. Войсковое подразделение как семья.....	153
2.2. Пространство и время: от сталинского монументализма к идиллическому хронотопу.....	156
1.3. «Окопная проза». Отзывы критики.....	160
1.4. «Окопная проза». Визуальные отклики.....	165
2. История военного времени в семейной мелодраме	167
2.1. Великая Отечественная война как семейная мелодрама	167
2.2. Мелодрама военного времени. Модель для сборки тропов «сражающейся семьи» и «верной женщины»	168
2.3. Преобразование тропов войны и семьи	174
в мелодраме «оттепели».....	174
3. Визуальный стиль тыловой мелодрамы.....	178
3.1. Экспрессивная мизансцена	178

3.2. Работа камеры. Визуализация мелодраматического героя/героини	188
4. «Риторика опоздания»	191
4.1. Переосмысление советского времени.....	191
4.2. Демонтаж семьи	193
5. Оттепельное поколение СМОТРИТ и ИНТЕРПРЕТИРУЕТ фильм КАЛАТОЗОВА ...	195
5.1. Мнения зрителей	195
5.2. Рецензии на фильм «Летят журавли»	197
5.3. Тыловая мелодрама. Эстетический плюрализм и его границы	198
5.4. Мужская мелодрама.....	200
6. Идеологическая несостоятельность мелодрамы.....	204

ГЛАВА 5

ИРОНИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К КУЛЬТУРЕ ОТТЕПЕЛИ СОВЕТСКИЕ ТРОПЫ В МОЛОДЕЖНОЙ ПРОЗЕ И КИНОКОМЕДИИ 1960-Х

1. Ирония в ЛИТЕРАТУРЕ ОТТЕПЕЛИ. «Звездный билет» Василия Аксенова	210
1. 1. Иронический протагонист заменяет положительного героя. Различие и инклюзивность	211
1.2. Ироническое отношение к тропу семьи.....	217
2.3. Ироническое отношение к тропу войны.....	220
1.4. Культурная политика и «Звездный билет» Аксенова.....	223
1.4.1. Дискурсивное сообщество I. Автор и критики.....	224
1.4.2. Дискурсивное сообщество II. Автор и его партийные наставники.....	226
2. Ирония в кино позднего периода оттепели	231
2.1. Иронические двойники советских положительных героев.....	232
2.2. Современные сообщества на острие иронии.....	241
2.3. Ироническое отношение к тропу войны	249
2.4. «Берегись автомобиля». Ирония как дискурс позднего периода оттепели.....	256
2.4.1. Дискурсивное сообщество I. Режиссер и органы, контролирующие киноиндустрию	257
2.4.2. Дискурсивное сообщество II. Режиссер и критики	260
4. Дистанцирование от культурных ценностей оттепели.....	264
ЗАКЛЮЧЕНИЕ: КРАХ ИСКРЕННОСТИ	268
1. Цитирование как творческий акт.....	268
2. Визуальное и вербальное.....	273

3. Неравномерное развитие отдельных отраслей советской культурной индустрии.....	276
4. Отчуждение и фрагментация как главные черты постутопической идентичности.....	278
<i>Примечания</i>	285
<i>Библиография</i>	315
<i>Именной указатель</i>	328
SUMMARY. INHERITED DISCOURSE: STALINIST TROPES IN THAW LITERATURE AND CINEMA.....	337

Александр Прохоров

Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / Перевод с англ. Л. Г. Семеновской и М. А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007 — 344 с., ил. (Современная западная русистика, т. 66)

ISBN 978-5-7331-0361-7

Книга посвящена культуре оттепели — периода советской истории от смерти Сталина до начала 1970-х гг. В то время как большинство исследований оттепели рассматривают этот период как материализацию метафоры, заложенной в его наименовании, — оттепель как таяние сталинских снегов, — данное исследование пытается проанализировать диалектическую связь между сталинской культурой и культурой оттепели. Несмотря на внешние изменения в культуре и политике, многие ключевые метафоры, которые определяют основные повествовательные модели оттепели, остались теми же, что и в сталинской культуре: «положительный герой», «семья» и «война». На материале литературы и кинематографа оттепели, рассматривается, как писатели и режиссеры пятидесятых и шестидесятых годов прошлого века переосмыслили основные тропы сталинской культуры, оставив в неприкосновенности их определяющую значимость. Показано, как в ироническом дискурсе конца оттепели сама значимость этих тропов начинает размываться и ставиться под вопрос, открывая тем самым дорогу совершенно новым культурным моделям.

Переплет *Ю. С. Александрова*
Верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР № 02716 от 30.08.2000
ООО «Издательство ДНК»
194044, Санкт-Петербург, ул. Смольячкова, 4/2, офис 505.

ЛР № 066191 от 27.11.98
Гуманитарное агентство «Академический проект»
194044, Санкт-Петербург, ул. Смольячкова, 4/2, офис 505.
e-mail: aproject@rol.ru

Подписано в печать 25.06.2007. Формат 60x88/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times
Усл. п. л. 22,5. Уч. изд. п. л. 18.
Тираж 1000 экз. Заказ № 11
Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии ООО «Триумф»
194044, г. Санкт-Петербург, ул. Чугунная, д. 14

Я уверен в том, что книга Александра Прохорова станет такой же вехой в изучении советской культуры, как книги Катерины Кларк и Бориса Гройса о сталинском периоде и книга Петра Вайля и Александра Гениса о хрущевской «оттепели». Отталкиваясь от последней и опираясь на теоретические модели, выработанные современными cultural studies (и не только!), автор «Унаследованного дискурса» предлагает свежий, яркий и богатый оттенками взгляд на культуру 60-х, взгляд, в котором — вопреки русской традиции — визуальное становится важнее вербального. Нет, эта книга не только о кино — в ней находится место и «Доктору Живаго», и «окопной», и «молодежной» прозе. Но все-таки главное место занимает в ней разговор о киноязыке и его трансформациях. Блестяще владея широчайшим материалом, зная и понимая тонкости киноиндустрии и кинопоэтики, Прохоров заставляет по-новому увидеть классические фильмы рассматриваемого периода: «Летят журавли», «Гамлет», «Берегись автомобиля!», «Кавказская пленница», «Иваново детство»... Оказывается, в них прослеживаются сходные исторические, а вернее, мифологические коллизии, сталинский эпос сталкивается с частной жизнью, пафос с иронией, а молодые хулиганы с солидными патриархами. И в этих столкновениях Шурик, как выясняется, более радикален, чем Гамлет, Деточкин идет дальше Юрия Живаго, ирония торжествует, а искренность (чуть ли не главный символ 60-х!) оборачивается цитатностью... Отказываясь от стереотипов и узаконенных, «почтительных» банальностей, касающихся «оттепели» и шестидесятников, Прохоров написал парадоксальную и в то же время очень честную и последовательную книгу о поражении попыток преодолеть сталинскую культуру. Книгу, которая по-новому объясняет не только советское прошлое, но и постсоветское настоящее.

Марк Липовецкий
Профессор университета Колорадо
(Болдер, США)

