

art&cult

арт&культ

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№3 (3-2011)

В.А. Колотаев

РЕПРОДУКТИВНАЯ МОДЕЛЬ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНО 1960-Х ГГ.

В статье исследуются «множественные идентичности» и «карнавализация» в советском кино периода оттепели. Вскрываются тенденции кинематографа, предвещающие распад соцреалистической системы и актуализацию наследия великих режиссеров первой половины XX века.

Ключевые слова: советская культура, советский кинематограф, идентичность, концепции идентичности

The article investigates polymorphic identities and carnivalization of identity in the Soviet cinema during the 1960ies liberalization ("Khrushchev's Thaw"). The epoch' tendencies show first attempts to deconstruct Socialist Realism aesthetics in the trend to re-actualize theoretical heritage of Eisenstein and other great artists.

Keywords: soviet culture, soviet cinema, identity, concept of identity in historical overview.

Колотаев В.А. - профессор УНЦ «Кино и современное искусство». E-mail: vakolotaev@gmail.com.

Постановка проблемы

Феномен оттепели – явление во многом случайное, спровоцированное главным образом смертью Сталина, кризисом власти и борьбой политических элит за сталинское наследство – привлекает внимание исследователей, которые видят в событиях конца пятидесятых начала шестидесятых годов чрезвычайно мощное по своей продуктивности самостоятельное общественное движение, оказавшее, в конечном счете, решающее влияние на последующий закат советской империи. Сейчас оттепель задним числом воспринимается как едва ли не естественное развитие советской культуры, самоорганизация творческих личностей и институций, выбравших для себя в качестве точки опоры формирования идентичности идеалы революционного авангарда, с одной стороны, и неприятие сталинской классики – с другой. Культура оттепели будто бы берет реванш, отыгрывается за годы тоталитарного простоя и угнетения продуктивным взрывом, созданием стилей и направлений в искусстве, появлением новых идей, которые становятся предметом осмысления, цитиро-

вания и воспроизводства остальным миром. Оттепель представляют как плод духовных усилий художников, дерзнувших через искусство потрясти основы тоталитарной системы и изменивших ее на мировоззренческом уровне. Однако такая оценка явления, когда судят о природе искусства по числу авторов и по количеству произведенного ими в данный промежуток времени, нуждается в основательной корректировке. Была ли оттепель тем разрывом с тоталитарным прошлым или всего лишь «переосмыслением основных тропов сталинской культуры, оставившей в неприкосновенности их определяющую значимость»ⁱ? Какими теоретическими весами следует мерить созданное в тот период, чтобы адекватно понимать и оценивать явление? Какие вообще задачи решало кино оттепели и что оно собой представляло в идейном, содержательном и поэтическом, языковом смысле? Какие структурные и содержательные характеристики идентичности отражало и моделировало самое массовое искусство?

Теоретический ступор и как из него выйти?

Главный аргумент апологетов оттепели сводится к ее оппозиционности сталинской культуре. Логика проста: там ничего не было, а тут много чего появилось. Для убедительности вводится противопоставление циклов доминирования то «культуры 1», то «культуры 2»ⁱⁱ. Правда, даже самые яростные защитники этой идеи не находят практически нечего оригинального ни в фотографии, ни в архитектуре, ни живописи, а в качестве сильного аргумента указывают на успехи в литературе, кино и, конечно, музыке. Внешне схема В.З.Паперного выглядит подкупающе безупречно: революционный авангард сменяет сталинская классика, в которой он все еще просматривается в снятом виде. На смену сталинскому затвердеванию приходит оттепель, плавно перетекающая в брежневский застой с небольшим включением репрессивного морозильника. Все.

Ложкой дегтя в почти идеальной бочке меда, заимствованной у Вельфлина модели бинарных противопоставлений В.З. Паперного, оказывается ее неспособность покрыть столь очевидное стремление многих художников оттепели вернуться, например, к истокам. Ведь проявляется тогда интерес к фольклору, национальным традициям, «старой» русской дореволюционной культуреⁱⁱⁱ, религии. В таком случае действительно трудно объяснить происходящее за пределами Садового кольца, а именно стремление национальных кинематографических и литературных окраин в одночасье сконструировать свою неповторимую этническую идентичность. Когда как не в оттепель расцветает на легком замесе русофобии и стремлении запереться в своей нацио-

налистической коммуналке кинематография Украины, Прибалтики, Закавказья, Киргизии, Казахстана. Можно было бы, наверное, ввести концепт «культура 3», чтобы объяснить неофольклорные устремления шестидесятников, а потом, обнаружив еще какой-нибудь признак, ввести другое определение. Так, обращение в качестве донора к русской дворянской культуре вполне объясняется проявлением тенденций «культуры 3», к фольклору и этническим корням – «культурой 4», а к религии – «культурой 5».

Проблема подобного рода критики модели культур В.З. Паперного, а равно как и самой теории, не в том, что предлагаемая схема объясняет не все! А в том, что некорректный теоретический ракурс, формирующий искаженный взгляд, компенсированный блистательной подачей материала, не столько меняет метрику, систему весов, сколько сбивает механизм меры в индивидуальном устройстве, открывает путь всем, кто производит измерительные приборы, закладывать допустимые погрешности в пределах пожеланий и предпочтений пользователей. Теория двух культур вносит путаницу и оправдывает подмены. Следуя в ее русле можно ставить на одну доску стихи раннего Пастернака и Вознесенского, творчество Вертова и Пелешяна, Эйзенштейна и Тарковского, Пудовкина и Хуциева, Медведкова и Хамдамова. Не в том дело, что Пелешян хуже Вертова, а в том, что его монтажный стиль вторичен и вытекает из вертовского.

Не лучше ли сменить оптику и использовать для описания оттепели понятие «репродуктивность» как доминирующий в данной культуре тип творчества, проявляющийся в стремлении индивидов воспроизводить в искусстве и социальных отношениях уже готовый, кем-то созданный и одобряемый и принимаемый коллективом канон? Тогда под продуктивностью следует понимать творческую активность автора, создающего мировоззренческий, эстетический, идейно-художественный идеал, в котором отражены ценности субъекта, личности и на основе которого формируются новые средства выразительности^{iv}.

В таком случае жесты отрицания одного, далекого близкого (сталинского канона) и принятия другого – далекого далекого (революционного авангарда) будут принадлежать инфантильному субъекту репродуктивной идентичности, собственно человеку оттепели, главной чертой которого было стремление скрыть свое непонимание того, что делать и как жить дальше после подрыва веры в сталинские идеалы коммунизма, после политического самоубийства Н.С. Хрущева. Шестидесятника начальной поры оттепели можно ошибочно принять за автора, создателя, переживающего продуктивное состояние творчества. Если культура русского революционного авангарда под-

падает под определение продуктивной в силу того, что был в авангардном искусстве создан пусть и недостижимый и безнадежно иллюзорный идеал, то шестидесятники своего идеала создать не смогли да и, судя по всему, не хотели. Их идеология не имела продолжения, она логично переросла в застойную, весьма удобную и из них самих вытекающую систему корпоративно-группового распределения ценностей. Шестидесятники были избавлены спущенной сверху разрядкой на умеренное проявление свободомыслия от необходимости тратить энергию на создание собственного идеала. Их усилия направлялись либо на поиски прочного основания в прошлом, либо на освоение и усвоение созданного другими в настоящем. Собственно все необходимое располагалось перед ними в переводном виде, в импортной упаковке. В настоящем сейчас они видели идеал на Западе. Это, конечно, джаз, стилиги, структурализм, лингвистика, итальянский неореализм, французская новая волна, Феллини, Антониони, Годар, Трюффо, Бергман, Брессон, Ламорис с его «поэтическим кино». Здесь же идеал был в прошлом, во времени, когда творили Вертов, Шуб, Пудовкин, Эйзенштейн, когда на основе большевистских мировоззренческих ценностей создавались теории монтажного кинематографа - элементарная основа грамматики режиссерского мышления. Оттуда, из неререфлексируемого источника, черпалось вдохновение, осваивался язык и приемы, но взгляды исподволь устремлялись туда, на Запад, где был Хемингуэй и нуар. Это было творческое детство, где взрослые решали, что можно, а что нельзя делать ребенку, с чем играть и из каких кубиков конструировать игрушечный мир. Однако так ли это?

Было бы наивно утверждать, что в оттепель не появлялись таланты или что в творческом отношении это абсолютно бесплодное время. Разумеется, одаренные личности снимали фильмы, сочиняли стихи, прозу и музыку. Чего стоят, например, фильмы М. Ромма, М. Калатозова, Г. Чухрая, М. Хуциева, Т. Абуладзе, А. Алова и Вл. Наумова, Г. Натансона, Э. Рязанова, С. Ростокского, М. Швейцера, Л. Кулиджанова, А. Тарковского, В. Шукшина, Э. Климова, А. Михалков-Кончаловского, В. Жалакявичуса, О. Иоселиани, Б. Мансурова, Л. Шепитько, Ю. Ильенко, А. Смирнова, Г. Панфилова, Р. Хамдамова, А. Пелешяна, С. Самсонова и мн. др. Но таланты появляются всегда. Они составляют фон, культурный слой, собственно культуру, внутри которой и происходят переходы от репродуктивной стадии идентичности к продуктивной. Именно в начале шестидесятых годов прошлого века и была заложена основа к такому переходу. Проблема не в том, что талантов не было. Меньше ли их было в 1937 году? Наличие таланта и уровень художественных достижений может быть на любой стадии развития культуры. Проблема в том, что новые струк-

турные и содержательные явления кино возникают на основе переработки канона, чаще всего революционного, в стремлении воспроизвести уже созданный идеал, перенося его из прошлого в настоящее, не вырабатывая собственного. Новые формы возникают в основном в области стиля, средств художественной выразительности, монтажных приемов либо как переработки опыта революционного авангарда (операторская работа Урусевского «Летят журавли», например). Либо как освоение стиля европейского кино («Девять дней одного года», «Еще раз про любовь», «Я шагаю по Москве», «Каждый вечер в одиннадцать») при переносе формы на советское содержание. Либо как отрицание канона сталинской классики путем его карнавального снижения и осмеяния («Карнавальная ночь»). Все это позволяет говорить о кинематографической культуре оттепели как о явлении, которое оформилось благодаря творчеству личностей, проживающих на том момент стадии репродуктивной идентичности. На этом фоне выделяются и продуктивные, и метапродуктивные вкрапления. Чего стоит поразившая Антониони режиссура фильма Геннадия Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» (1966). Разумеется, картина взорвала творчество Киры Муратовой («Долгие провода») и Тарковского («Сталкер»). Но это характеризует скорее индивидуальные черты развития художника, которые не оказывают влияния на весь процесс в целом.

Но опять-таки те, кто снимали фильмы, в которых отражались ценности продуктивной стадии развития личности, совершенно не влияли на общую картину эстетических и мировоззренческих составляющих эпохи. А она, эта картина, выражала коллективный запрос индивидов и социальных групп в нерелексируемом источнике знания, в каноне, в том, что кто-то придет и скажет, как жить дальше, избавит от необходимости бороться за идеал, создавать новые проекты. В целом это было коллективистская модель с негативным отношением к ценностям личности.

Дело, наверное, в том, что в период оттепели субъектом изменения была власть. Оттепель как политическое явление не была результатом активности самого общества, ее инициировала власть. Как сказал герой одного фильма, с которого началась история кино оттепели: «Поступила разнарядка весело, согласно смете, встретить Новый Год». А если бы разнарядки не было? Власть провозгласила изменения, она менялась, все остальные следили за переменами и пытались понять, что можно, а что нельзя. Эта ситуация фундировала репродуктивность как доминирующий тип идентичности, ведь субъектов изменения, кроме власти, были единицы. Волею судеб в той или иной степени случайно были вовлеченные в процесс выработки репродуктивного канона личности, поставленные перед фактом свершившимися наверху

изменениями. Мало кто мог и хотел выработать идеал, создавать образ новой реальности, участвовать в генерировании новых систем ценностей. Субъект творчества проявлял себя в укреплении канона. Правда, потом, на базе канона стало возможным создать свой язык, проживать репродуктивность и переходить на стадию продуктивной идентичности.

Правильные миры оттепели

Субъект репродуктивной идентичности осваивает способность управлять своим поведением посредством знаков-символов. Это уровень знаковой репрезентации, при котором картина окружающей реальности воспринимается как правильная и однозначная с четкой и неизменной системой координат. С точки зрения наблюдателя, это мир нарративного мифа. На стадии репродуктивной идентичности человек живет в словах-символах, заменяющих ему реальность. Слово это реальность и реальность это слово. Если изменить слово, то изменяется мироздание. Все, что писали о мифе А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский и мн. др., справедливо для мышления человека репродуктивной идентичности.

Регулируется поведение в такой системе сводом канонических предписаний, основанных на неписанных, священных, свято соблюдаемых всеми членами общества устных традициях. Естественное условие жизни настоящего человека требует от него четкого следования канону. Канон является нерелексируемым источником знания. Тот, кто нарушает неписанные правила, перестает быть человеком в глазах сообщества. Вариативность поведения индивида, живущего в таком мире, невысокая. Оно корректируется мнением и словом коллектива, а то в свою очередь опирается на канон. По Маклюэну, это мир, опирающийся на устный обмен информации, вербальный мир слов и, следовательно, чувств, импульсов, желаний. При этом человек, живущий словами, не находит для партнера по коммуникации слов, чтобы выразить чувства, объяснить свой поступок. Человеку устной культуры всегда не хватает слов, за него говорит, а точнее, не договаривает, канон. Внутренние мотивы поведения должны угадываться, считываться, подразумеваться. Если этого не происходит, то коммуникация распадается, человек, находящийся во власти эмоций, совершает импульсивные, разрушительные действия. Так, в фильме «Летят журавли» (1957) Борис (Алексей Баталов) и Вероника (Татьяна Самойлова) не могут в решающий момент понять друг друга. Он уходит на фронт перед своей свадьбой, записавшись добровольцем в ополчение, ничего не сказав невесте, не объяснившись с ней. Она воспринимает это едва ли не как оскорбление, предательство. Только после смерти жениха Вероника узна-

ет из его записки, почему он так поступил. Письменное слово, буква соединяет их миры.

Для проживающего стадию репродуктивной идентичности характерно отношение к Другому как к существу не совсем полноценному, недочеловеку. Есть мир своих и есть мир чужих. Все другие – это чужие. Границы миров непроходимы, переход сквозь них невозможен. Как неосознаваемая часть маскулинного дискурса репродуктивность присутствует в оценках мужчинами женщин. Герой фильма «Летят журавли» Фёдор Иванович ([Василий Меркурьев](#)) радуется успехам дочери, в сердцах произнося: «Эх, тебе бы мужиком родиться!». В его восприятии врач-женщина, делающая свою работу очень качественно, все-таки как бы обделена судьбой, она не совсем полноценный человек, так как она не мужчина. Девушка, недождавшаяся парня с фронта, в сознании проживающих репродуктивную идентичность персонажей, хуже фашистов. Она нарушила обещание, вышла замуж за другого. Из-за этого раненный боец отказывается жить. Только пламенная речь начальника госпиталя, расценившего его поступок как дезертирство, приводит его в чувство. Он заявляет, что обманутый давал присягу и что измена невесты не освобождает его от долга. Тем более такой поступок могло совершить только низкое существо, предательница, женщина. Из-за нее не стоит накладывать на себя руки, самовольно оставлять строй. Можно даже считать, что бойцу повезло, а не повезло тому, за кого она вышла замуж, так как порча предательства распространяется и на него.

Женщину не спрашивают, когда мужчина совершает решающий поступок. Ее чувства не принимаются во внимание в фильме Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» (1952). Считается, что уже в этой картине появляются мотивы будущего кино оттепели. Главный герой Василий Бортников (Сергей Лукьянов) возвращается домой после контузии, потери памяти и пятилетнего скитания по госпиталям. Его жена живет с другим человеком. После бурной сцены долгих раздумий Василий приглашает на разговор невольного обидчика, чтобы объявить о своем решении. Герой заявляет, что жену он спрашивать ни о чем не будет, скажет только то, что она должна делать: собрать вещи сожителю и спровадить его из дома, в котором они прожили в любви пять лет, решив, что Василий погиб.

Причины и следствия в словесно-магическом мире репродуктивной идентичности связаны логикой мифа. Невеста Бориса Вероника (Татьяна Самойлова) из «Летят журавли» любит жениха, ушедшего на фронт, она хочет его дождаться. Но в результате трагических событий (размолвки с женихом, который не сказал, что уходит на войну, ее опоздания на проводы, а по-

том и смерти родителей) она уступает Марку, брату Бориса, и выходит за него замуж. Мелодраматический сюжет усиливается тем, что Марк (Александр Шворин) нечестным способом раздобыл себе броню. Он музыкант, «особо ценный кадр» не пошел на фронт как все достойные и нормальные мужчины, а выбрал жизнь по броне в эвакуации, прячась за чужие спины. Его ждет моральное разложение, чтобы продлить броню он вынужден унижаться перед начальником (мелодраматическим злодеем, аморальным типом) и обманывать Фёдора Ивановича. Жена и близкие начинают презирать Марка, хотя никто не проговаривает причины холодного отношения. Все развивается без слов. Марк в добавок ко всему встречается с другой женщиной. Каплей, переполнившей чашу терпения Вероники, стало то, что Марк дарит белочку, игрушку Вероники, подаренную ей перед самым уходом на войну Борисом. К ужасу Вероники в белочке обнаруживается записка от Бориса, объясняющая его поступок. Записку читают омерзительные персонажи, этикие ожившие нэпманы из прошлого. Вероника в бешенстве вырывает записку и подарок Бориса. Только сейчас до нее доходит послание жениха. Переходный объект, белочка, как бы открывает перед ней истину. В записке сказано, что несмотря на любовь, Борис должен идти воевать, это его долг, он не может поступить иначе. В час, когда родина в опасности, настоящий человек не станет заниматься своими личными делами, свое личное счастье и себя он принесет в жертву долгу. Вероника понимает теперь мотив Бориса, осознает, какой духовной чистоты это был человек и как низко пала она. Здесь к мелодраме примешивается трагедия. Драматургия сюжета усиливается тем, что предательство совершает член семьи: брат уводит невесту у брата.

Как мы знаем, трагедийный канон составлял суть сталинского классицизма^У. Именно против него боролись художники оттепели, однако риторика отрицания на репродуктивной стадии идентичности способствует тому, что отрицаемый объект интериорезируется и неосознанно воспроизводится. Именно потому что героиня под влиянием чувств отступила от истины, поддавшись сиюминутному желанию, погибает ее жених. В мифологическом мире репродуктивной идентичности все происходящее обусловлено правильными или неправильными поступками, словами, мыслями. Она засомневалась, задумалась о себе, о своем чувстве и этот эгоизм подтолкнул ее к измене. Использование параллельного монтажа дает понять зрителю, что шальная пуля настигает Бориса в момент измены Вероники. Его смерть не случайный эпизод войны, а закономерное событие, вызванное несправедным поступком невесты. Она виновата в гибели жениха, так как нарушила слово, отступилась от канона. В таком мире важно совершать только правильные поступки, освященные

традициями. Чтобы восстановить порядок, нужна жертва, и Вероника жертвует собой, своим счастьем. Она остается верна памяти Бориса, не веря, что он погиб. Более того, женщина посвящает свою жизнь служению, ухаживает за ранеными бойцами. Потом подбирает ребенка. По случайному стечению обстоятельств отставшего от поезда мальчика зовут так же, как погибшего жениха. Теперь она будет воспитывать Бориса, видя в нем отнятую войной душу возлюбленного.

Важной чертой мировосприятия человека репродуктивной идентичности является его специфическое восприятие времени, он живет прошлым, опираясь на ценности прошлого. В настоящем жизнь ценна настолько, насколько она соответствует образу прошлого. Катарсис наступает в последних сценах фильма, когда Вероника принимает факт смерти Бориса. Вначале героиня плачет, не находя его среди живых, но потом просветляется, раздает людям цветы, и как бы приобщается к всенародному счастью, сливается со всеми. Она навсегда повенчана с Борисом смертью. В сцене гибели героя затухающее сознание переносит его в мир, где осуществляется несбыточная мечта – свадьба с Вероникой. Будущее для героини – искупительное жертвенное служение прошлому.

Построение идеалов

Ментальность шестидесятников особенно четко проявлялась в воспроизводстве канонических образов трагедийных героев ранней советской истории: революции, гражданской войны, первых коллективныхстроек, индустриализации. Ядром репродуктивной идентичности человека оттепели оставался жертвенный образ героя, сформированный революционной идеологией большевизма. Он продолжает жить в душе современников, составляет духовную основу, моральный стержень поколения советских людей. Трагедийный канон требует жертвенного служения. Во имя идеалов и общего дела герой готов отдать жизнь. Взгляд шестидесятника обращен назад, в прошлое, в нем есть то главное, что составляет настоящее. Репродуктивность заимствует идеалы, чтобы превратить их в каноны. Излюбленный творческий прием кино оттепели – обратный перенос. Зритель переносится в то время, в котором жили носители идеалов, превращенных потомками в канон. На продуктивной стадии развития идентичности субъект творчества, напротив, создает образ будущего, стремится перенестись в него и увлекает за собой других. Оно, будущее, противопоставляется настоящему. Прорыв в будущее возможен за счет героического усилия личности и ее жертвы. Тогда как общество, проживающее состояние репродуктивной идентичности, оказавшись в настоящем,

видит свою цель в сохранении и воспроизводстве идеалов, сформированных героями в прошлом. Репродуктивность представляется своеобразным идеологическим предбанником, в котором остывает пассионарность продуктивной идентичности.

Показателен в этом отношении фильм Юлия Райзмана «Коммунист» (1957). Закадровый голос современника ведет рассказ о трагических событиях, главным действующим лицом которых был его отец. Об отце-коммунисте он узнал от матери. Ее глазами мы видим историю подвижнической жизни и смерти главного героя. В далеких двадцатых в одной из деревень, рядом с которой ведется стройка электростанции, появляется красноармеец. Он самоотверженно принимается за работу, несмотря на сопротивление косных сил, вместе со всеми строит станцию – одно из звеньев в цепи ленинского плана электрификации страны советов. Василий Губанов ([Евгений Урбанский](#)) готов во имя общего дела пожертвовать своей жизнью. Параллельный сюжет – это любовь Василия к замужней женщине Анюте Фокиной ([Софья Павлова](#)). Любовь коммуниста не только спасает Анюту, но и открывает перед ней светлый путь служения великим идеалам, дает твердую моральную основу во всех испытаниях. В последней сцене фильма бывший муж Федор Фокин зовет оставшуюся одну женщину с ребенком назад, в уютное кулацкое прозябание. Но она идет к людям, на стройку, восстанавливать сгоревшую электростанцию. Счастье возможно только со всеми, в коллективном труде на благо будущего всей страны. Она как бы проникается большевистским гнозисом и передает наследие отца сыну, рассказывая ему о подвиге коммуниста.

Парадоксальным представляется непротиворечивое взаимодействие двух образов: идеального коммуниста Василия Губанова и реального идеалиста В.И. Ленина. Поведение первого выдает в нем субъекта продуктивной идентичности, одним из важных свойств которой является активная жизнь по правилам, по законам как бы в ущерб собственным интересам во имя идеала – светлого будущего. Если есть дефицит, например, гвозди, то они должны распределяться строго по разнарядке, а не между своими, теми, кто входит в клан. Коммунист на должности завсклада действует на основе правил, никаких личных чувств и предпочтений. Из-за этого у него могут быть проблемы с представителями общинной ментальности, но закон, а не понятия, управляет поведением этого человека. Совсем иначе ведет себя экранный Ленин (Борис Смирнов). Его поведение характеризует субъекта репродуктивной идентичности, живущего клановыми инстинктами, по понятиям. Если хорошему человеку ради благого дела нужны гвозди, то он звонит кому нужно и просит выдать дефицит без плана и разнарядки. Более того, он дает мудрый совет просите-

лю, Василию Губанову, тому нужно «слегка поднажать» и выбить для стройки другой дефицитный материал, например, шпаклевку. Остается как бы незамеченным то, что вождь мирового пролетариата являет собой тот рудиментарный тип личности, с которым борется коммунист у себя на стройке. В образе революционной власти вырисовывается некий идеал шестидесятников, вид партийного руководителя-хозяина, с которым можно договориться, попросить, демонстрируя лояльность, или даже под разными предлогами нажать, требуя дефицит, разумеется, ради благого дела.

Однако в некоторых и, безусловно, лучших фильмах оттепели предпринимается попытка построения идеала, т. е. создания некоего проекта будущего. Тип продуктивной идентичности демонстрируют герои «Девяти дней одного года» (1961) Михаила Ромма. Картина сочетает в себе нуаровскую стилистику (специфическое освещение, графичность общих планов) и семантику фильмов гения некоммуникабельности. От героев Антониони к героям Ромма перешла почти полная неспособность общаться. Правда, у Антониони за невозможностью выразить чувства стоит экзистенциальная глубина, тогда как у Ромма не вполне мотивированно нежелание мужа (Алексей Баталов) сказать жене (Татьяна Лаврова), что он ее любит, а не разговаривает с ней потому, что болен лучевой болезнью и у него не все ладится на работе. Вместо этого жене приходится гадать, чем она не угодила мужу. Кроме того, не понятно, зачем физик-атомщик Гусев остался во время запуска реактора в зоне риска, не ушел вместе с коллегой-соперником Куликовым (Иннокентий Смоктуновский) в безопасный сектор. Наверное, это понадобилось для того, чтобы показать, насколько разные у них типы душевной организации. Герой Смоктуновского теоретик, все понимающий, отстраненный и ироничный. В его образе проявляется новая для советского кино психология шестидесятника. Не так давно такими могли быть только отрицательные, безыдейные герои. Герой Баталова, напротив, искренне верит в идеалы, жертвенно служит науке и ради нее готов на все. Куликов, видимо, не готов. Поэтому он осторожен, знает, что можно, а что нельзя говорить, и соблюдает технику безопасности. По традициям фильмов-нуар грань между положительным и отрицательным здесь не проявлена. Абсолютное зло, конечно же, есть, но оно, как и в «Летят журавли», присутствует где-то там, фоново. И Куликов, и Гусев любят одну женщину, но героиня предпочитает неразговорчивого Гусева, разговорчивому Куликову, так как узнает, что Гусев, следуя за старшим товарищем, профессором Синцовым, облучился во время важного эксперимента, совершая научный прорыв. Как мы видим, и она по-своему жертвует собой во имя науки. Даже после того, как Леля стала женой Гусева, мужчины продолжают дружить

(еще один нуаровский поворот), а в решающий момент смертельно больной Куликов приглашает друга и просит его довести начатое дело до конца.

Как носителя продуктивной идентичности, Куликова отличает устремленность к идеалу, в будущее. Он активен, ищет истину, прокладывает к ней пути, жертвуя жизнью. Его мало заботит настоящее, окружающая реальность, чувства других людей. Он погружен в работу, сосредоточен на эксперименте. Понимая, что повторное облучение может быть смертельным, физик продолжает опыты. А когда получает смертельную дозу, то готов пойти еще дальше: во имя прогресса медицинской науки он просит провести операцию по пересадке костного мозга. Ученый соглашается быть подопытным, он сознательно идет на смертельный риск. Во имя чего? Стоило ли оно того, - спрашивает отец Гусева у приехавшего навестить родные места смертельно больного сына? Оказывается, стоило! И не только потому, что если бы не наш прорыв в атомной области, то «жизни на земле уже не было». Есть еще что-то неуловимое, связанное с возвышенной мечтой об истине. Во имя этого Дмитрий Гусев жертвует своей жизнью.

Как мы видим, продуктивная идентичность главного героя «Девяти дней одного года» мало чем отличается от продуктивности героев, рожденных большевистской идеологией и закрепленной в качестве канона сталинской трагедийной классикой. Это типологическое заимствование, перенос на новую почву пассионарной личности, одиночки. Если раньше по законам драматургии пассионарный герой ведет за собой, вовлекает в деятельность слабых, неуверенных в себе и побеждает, то в фильме Ромма он проходит почти весь свой путь в одиночку. Коллектив ученых, работающих вместе с Гусевым на ядерной установке, показан как инертная масса, во время эксперимента сотрудники слушают трансляцию футбольного матча, кажется, что они не верят в успех и отбывают номер. Пассионарии буквально сгорают на работе, умирает от облучения Синцов, шеф Гусева, получает смертельную дозу радиации и сам Гусев. И все это во имя идеи. В «Коммунисте» подвиг отца-коммуниста и пример его жизни составляет мировоззренческий базис сына, помогает ему и его матери выстоять в многочисленных испытаниях. Здесь же показано, что герой реализует индивидуальную программу, которая не имеет продолжения и завершается вместе с концом его пути. Его финал означает и финал всего идеалистического проекта.

Настоящим героем фильма, чья программа имеет перспективу и, возможно, ложится на идеал шестидесятников, является Илья Куликов. Образ, созданный [Иннокентием Смоктуновским](#), представляет собой тип метапродуктивной идентичности. В отличие от продуктивной идентичности носитель

метапродуктивности допускает не просто то, что истина относительна, но и что ее, возможно, вообще не существует. Есть данные опыта, они не всегда такие, какие можно запланировать или предсказать заранее. Есть также результат конкретного эксперимента, который получился не совсем таким, каким ожидали, но все-таки в нем можно обнаружить нечто любопытное. Гусев ищет пути к истине, Куликов, понимая, что Гусев совершил «прорыв в науке», готов интерпретировать результаты эксперимента, создавать новые правила, законы на новых основаниях. Он не столь радикален как Гусев, допускает, что у людей есть слабости, понимает пределы своих возможностей и, главное, живет не будущим, а настоящим, сейчас. Разумеется, такой тип релятивиста не мог претендовать на роль героя и воспринимался в негативных тонах. Гусев упрекает Куликова за то, что тот идейно неустойчив. Это действительно так. Субъект метапродуктивной идентичности прекрасно понимает относительность ценностей, он не связан рамками какой-то одной идеологии.

Борьба за сталинское наследие: «Карнавальная ночь» v/s «Волга-Волга»

«Карнавальная ночь» (1956) Эльдара Рязанова – один из первых фильмов оттепели. Во многом благодаря «Карнавальной ночи» сталинская классика начала, как кажется, сдавать свои позиции или, что точнее, видоизменяться. Не вызывающий никаких сомнений в своей правильной целостности обыденный образ мира, в основе которого лежал сталинский эстетический канон, подвергается процедуре карнавализации. Некогда священный объект поклонения развенчивается. Мощная социальная интуиция Эльдара Рязанова позволила отразить смысл происходящих политических перемен. Ведь картина появилась почти одновременно с другим событием, которое произошло 25 февраля 1956 года. Это, разумеется, знаменательное выступление Н.С. Хрущева на закрытом заседании XX съезда КПСС, посвященное культу личности. Фильм Рязанова часто включают в контекст разоблачительной деятельности Хрущева, что, в общем-то, верно. Хотя в герое Игоря Ильинского угадывались и некоторые черты самого генсека с его неподражаемой лексикой. Однако картина в целом воспроизводит репродуктивную модель идентичности, которая утверждает ценности коллектива, препятствует становлению личности и, как предписывает карнавальная теория Бахтина, укрепляет подорванный канон за счет осмеяния некогда страшного и возвышенного образа власти.

Репродуктивность предсказуемо вторична, чаще всего паразитарна, основана на переносах, заимствованиях, освоении и усвоении уже созданного. Если охрана по периметру здания ослаблена или вовсе снята, то появляется

ся тот, кто либо разобьет окно, либо выдернет из кладки камень. Следующие за ним разнесут все в крошку. Потом камни можно будет найти в стене сарая где-нибудь на приусадебном участке. На нужды индивидуального строительства растащили наследие античности в Средние века, из римских акведуков потомки бывших рабов строили свои незатейливые жилища. Одно возводится за счет другого. Замки Восточной Пруссии новые граждане растащили в лучшем случае на строительный материал для возведения свинарников. Репродуктивность заимствует, берет для себя то, что считает нужным, оставляя в стороне глубину, смысл и культурный контекст источника.

Объектом такого рода разбора для Рязанова стала «Волга-Волга». В ход идет излюбленный прием шестидесятников – перенос. События эпической комедии, сюжет и типажи, переносятся из прошлого в настоящее, из тридцатых в шестидесятые, причем в процессе воспроизводства первоначальный смысл уплощается, выветривается, берется только общая схема с недалеким чиновником. От многомерного полотна остается плоская картинка. Молодые люди обманывают чиновника-ретрограда товарища Огурцова, двойника Бывалова из «Волги-Волги». Для того чтобы все было очевидно и. о. директора Дома культуры Серафима Ивановича Огурцова играет Игорь Ильинский, сыгравший начальника управления мелкой кустарной промышленности города Мелководска Бывалова.

Если «Волга-Волга» (1938) Григория Александрова при всей комической легкости и кажущейся простоте многомерна, опирается на множество пластов культуры (тут и эпос, и авангард с множеством цитат и отсылок), то «Карнавальная ночь» переводит заимствованный сюжет в одномерную плоскость. Главный посыл шестидесятника – власть должна легитимизировать растащилровку, культурную барахолку. Если нам не разрешат играть джаз, носить New Look, то мы сорвем праздник! В знак протеста против диктата взрослых дети едят в их отсутствии шоколад в непомерных количествах. Потом у них болят животы, но они таким образом самовыражаются.

Стоит сказать, что и сама «Волга-Волга» построена по лекалам голливудского кино: соревнуются две бригады, есть фавориты, есть аутсайдеры, есть комический злодей, чинящий препятствия малообразованным, но творчески активным энтузиастам, чья энергия бьет через край. В конце побеждает любовь и дружба. Все поют. Александров, кажется, возвращает долг за океанским учителям, посмеявшись над их системой: «Америка России подарила пароход...». Достается и знаменитому другу, образ величественного броненосца снижается до речного плавсредства. Когда конкурсанты прибывают через Московское море и канал в Москву, им салютуют со стоящего у пристани

небольшого парходика. Корабль снят с нижнего ракурса, моряки речного флота машут бескозырками почти как экипаж броненосца «Потемкин», приветствуя делегатов Всесоюзного конкурса талантов. Все практически тоже, только масштаб и контекст другие, от этого получилась карикатура. Тем не менее, несмотря на обилие цитат и заимствований, «Волга-Волга» представляет собой самостоятельное высказывание субъекта продуктивной идентичности.

В обоих фильмах используется карнавальная модель культуры. По Бахтину, европейский карнавал выражает идею снятия напряжения между официальной культуре верха и неофициальной, смеховой культуре низа. Карнавал многое унаследовал от ритуального празднества-маскарада примитивных сообществ и его главная цель – укрепление здания официальной идеологии. Ритуальные представления, хотя и включают в себя символическое перевоплощение участников в духов предков, божеств природных стихий или героев направлено на синтез племенных структур, на поддержание целостной идентичности членов общества с первопредком, тотемным родоначальником. Ритуальный маскарад призван снять возможные сомнения в единстве коллективного тела соплеменников. В религиозных празднествах-маскарадах проявляется игровая установка членов коллектива по отношению к природе и окружающих племя неясным силам, вызывающих в людях примитивный отклик, находящий свое выражение в принятии роли другого, религиозной доктрины, например. Так же в карнавальном действе отыгрывались представления о жизни своих богов и подвигах. После игрового проживания ритуала целостность мира восстанавливается, и жизнь входит в прежнее русло. Но главное – ритуальное осмеяние, избивание и изгнание старого, отжившего мира, воплощенного в образе карнавального царя, усиливает идеологию, укрепляет коллектив. Такого рода праздничное событие не приводит к дальнейшему развитию общества в силу того, что ритуал не предполагает дальнейший шаг, развитие самосознания и рождение личности. Индивидуальность – главный враг традиционных культур, сосредоточенных на бесконечном воспроизводстве сложившегося канона. Против личности, обнаруживающей способность к рефлексии, направлено ритуальное празднество-маскарад, сопровождающееся осмеянием и ритуальным изгнанием того, кто олицетворяет обветшавший мир. Появление в карнавальной смехе личности невозможно в принципе.

Говоря о ритуальных маскарадах примитивных культур, следует отметить их типологическое сходство со сталинскими театрализованными процессами. Эти архаические инсценировки не являлись по сути своей разоблачи-

тельным карнавалом. Драматургия массовых судилищ над вредителями и врагами народа требовала единения всего общества вокруг священного объекта. Выкрикивая проклятия в адрес темных, невидимых сил, находящихся повсюду, племя консолидировалось вокруг светлого образа. Ритуальные аплодисменты свидетельствовали о включенности каждого в магическое действие (Э.Дюркгейм, Л. Леви-Брюль). Как и в примитивных празднествах, в драматургии сталинских мероприятий отсутствовала процедура символической инверсии. На этом этапе развития общества социальные структуры не разделяются на официальную и неофициальную культуры. Верхи и низы представляют собой синтез. Проблема идентичности, если о ней можно вообще говорить в такой ситуации, решалась двумя способами. Первый способ самый распространенный и естественный в такой ситуации, это путь принятия канона и отождествление с ним. Почти ни у кого не было никакой возможности избежать идентификации со значимым другим. Архаический ритуал сталинских судилищ и праздников, а также система идейного воспитания граждан, предлагала едва ли не единственный способ идентификации, слитное единство внутреннего и внешнего: внутри меня находится то же самое, что есть и вовне.

Не менее важную роль в формировании советской коллективной идентичности на основе принятия и воспроизводства ценностей канона сталинской идеологии был смех. Дефицит смеховой культуры восполняли в тридцатые годы начавшие выходить комедии Григория Александрова. По личному указанию Сталина в 1933 году режиссер, только что прошедший школу Голливуда, приступает к съемке кинокомедии. «Веселые ребята» появляются в 1934 году, а затем в 1938 выходит политически безупречная «Волга-Волга». В фильме противопоставляется высокая музыкальная культура низкой, стихийной, народной самодельной культуре талантливых самородков. С одной стороны, представлен верх, как бы официальное начало, базирующееся на великом наследии гениальных композиторов, на нотной грамоте и законах гармонии, с другой – неофициальное, низовое, происходящее из среды народных масс. Возглавляет первое, академическое направление счетовод Алёша Трубышкин (Андрей Петрович Тутышкин), второе, народное – Дуня Петрова (Стрелка) (Любовь Петровна Орлова), натура импульсивная, эмоциональная. Из-за разногласий в оценках творческих способностей исполнителей между влюбленными вспыхивает ссора. Оба коллектива хотят попасть в Москву на конкурс [художественной самодельности](#) под названием «Московская Музыкальная Олимпиада». О Москве мечтает и карьерист, местный бюрократ Бывалов, который считает, что в Мелководске талантов нет и везти на Олим-

пиаду никого ненужно. Однако это его шанс показать себя и он решает отправиться в Москву вместе с коллективом, играющим классическую музыку. Дуню с народными талантами решено оставить дома, но она вместе с друзьями вопреки всему тоже отправляется в Москву.

С точки зрения структурных особенностей, при кажущейся разнице, представители народной и высокой культуры проявляют типологические черты репродуктивной идентичности. И те, и другие воспроизводят то, что было создано не ими. В одном случае академические исполнители играют то, что сочинили композиторы, они наследники великой традиции, в другом – автором выступает поэтический гений народа, а те, кого мы видим на экране, воспроизводят созданное коллективным духом и таким образом они (исполнители) поддерживают традиции народной культуры. Зато одни знают нотную грамоту, другие нет. Низкие, эстрадные жанры тоже кто-то придумал, и дело носителя репродуктивной идентичности, чтеца, например, правильно воспроизводить созданное.

К. Леви-Строс, описывая схему социальной структуры виннебаго, обратил внимание на то, что представители разных кланов одного племени видят и рисуют план деревни по-разному. Те, кто считает себя выше в клановой иерархии, видят свои жилища ближе к сакральному центру. При структурной однородности одна часть племени оценивает себя и свое место в социальной организации иначе, чем другая. Эту же модель мышления и способ видения демонстрируют лидеры соревнующихся коллективов. Мы лучше, чем вы, так как вы не знаете Шуберта, говорит Алеша, а мы знаем. Ваш дядя Кузьма ничего не смыслит в музыке! Но Стрелка приводит свои аргументы, и убедительно демонстрирует умения своих товарищей, например, петь или танцевать лезгинку (этот танец появляется и в «Карнавальная ночь»). Определение лучшего – цель архаического состязания потенциальных брачных партнеров. Выявлением, отбором занимается цензурирующая инстанция, некое Супер-Эго. На репродуктивной стадии развития идентичности поток образов, порождаемых бессознательным коллективного творца, интуитивно отбирается Супер-Эго общины, которая либо принимает созданное народом для использования в качестве маркеров идентичности, либо нет. Тут, чтобы принять, нужно соотнести продукт с канонem. На продуктивной, более высокой стадии, функцию цензуры берет на себя авторитетная личность, или группа экспертов, определяющая то, насколько созданное автором соответствует групповым идеалам и выражает их. Соответственно, здесь, чтобы принять произведение, группа или лидер соотносит его с идеалом.

Интересно, что в «Волге-Волге» воспроизводится модель отбора поэтического материала, характерная для репродуктивной стадии построения идентичности. В качестве цензурирующего органа, коллективного Супер-Эго выступает всенародное жюри, лучшие представители большой семьи народов СССР отбирают номера. Тогда как «Карнавальная ночь» внешне воспроизводит более высокую, продуктивную модель отбора поэтического материала, характерную для продуктивной стадии развития идентичности. Ведь эстрадные номера праздничного вечера должна оценить персону. Вначале это сам Огурцов, но и он лишь агент власти. В качестве Супер-Эго выступает чиновник более высокого уровня, тов. Телегин. От его одобрения-неодобрения зависит и судьба Огурцова, и всего новогоднего торжества, символизирующего микрокосм. Его мнения боится Огурцов, стремящийся придать празднику респектабельные, серьезные основания.

Фильм эксплуатирует западную карнавальную модель культуры (еще один перенос), которая, как известно, ставит цель провести символическую инверсию социальных кодов. Власть и ее агенты лишаются своих атрибутивных признаков, смешиваются с толпой, чтобы через какое-то время еще сильнее укрепиться в своем главенствующем положении, занять верх социальной иерархии. Для целей инверсии организаторы карнавала устанавливают горку, вывернутый наизнанку парадный вход. В раблезианской терминологии это обратный символ царских врат – задний проход, задница, сквозь которую входят в пространство карнавала (рая) участники, невзирая на их положение в реальной, обыденной жизни. Высокий чин вместе с женой съезжает с горки и вливается в толпу веселящихся, ему это нравится, он одобряет, он в гуще карнавальнoй толпы. Проблема фильма, таким образом, переводится в плоскость персональной ответственности власти. Власть вообще персонифицируется, чего нет в «Волге-Волге», видимо, Григорию Александрову не изменило чувство такта. Противопоставляются, следовательно, персоны, и здесь все зависит от человеческих качеств начальника. Если агент власти ретроград, он плохой, если начальник адекватен, то он хороший. Власть может быть хорошей, если место власти занимает хороший, прогрессивно мыслящий человек. Хороший царек не запрещает джаз! Представитель старой власти осмеивается, его шутовски не узнают, принимают за маску, а потом подвергают символическому избиению-восхвалению, молодежь подбрасывает Огурцова в воздух.

Проживание социального хаоса в безопасной обстановки праздника, позволяет снять накопившееся напряжение и через какое-то время восстановить прежнюю, основанную на репрессии, структуру отношений верха и низа.

Главное здесь то, что карнавал, выражая лишь идею подрыва, ничего не подрывает, а напротив, усиливает существующий порядок. Кроме того, низы, проживая ситуацию побития и низвержения образов официального верха, в результате усваивают и принимают столь ненавистные ценности тех, кто в течение определенного цикла подвергал их репрессии.

Очевидно, бахтинская теория карнавала релевантна описываемым событиям и кое что в них проясняет. В снятом виде фильм «Карнавальная ночь» показывает осмеянные, сниженные образы власти. Толпа позволяет себе фамильярное отношение к представителям власти. Власть перестала быть бесчеловечно страшной. Ее теперь не стоит бояться. Но побиваемый и разоблачаемый объект, изгоняемый в карнавальной драме, никуда не уходит. Напротив, он усваивается толпой и на следующий после карнавала день низвергнутые ценности официоза вновь проявляются и утверждаются в обществе с еще большей силой. Именно низы в процессе карнавального разоблачения сакрального образа усваивают, а затем воспроизводят в повседневной жизни ценности и властные установки верхов. В результате карнавального действия система оставалась прежней, никаких изменений не наступало.

Такого рода мероприятие как бы завершает процесс отождествления с тем, с кем в другой ситуации никто бы не рискнул отождествиться. Мертвый отец через карнавальную жестикуляцию развенчания и осмеяния поглощается братьями-бунтарями и затем, выражаясь образно, оживает в них. Он теперь руководит их поведением изнутри. Его установки и стиль проявляются в голосе участников карнавальной драмы.

Столь же очевидно, что картина «Карнавальная ночь» отразила социальные процессы, которые не способна описать теория карнавала Бахтина. Речь идет о двух, параллельно протекающих процессах. Наряду с принятием и усвоением разоблаченной фигуры отца всех народов наблюдался процесс отстранения от травмирующего источника страха. После хрущевских разоблачений культа появляется поколение людей, для которых некогда сосредоточивающий вокруг себя всю жизнь идеал как бы вытесняется на периферию. Сам образ никуда не исчезает, он продолжает жить как внутренняя инстанция. Но теперь, и фильм Рязанова это показал, он перестает быть единственной точкой сосредоточения помыслов и тревожных ожиданий. Система перестала быть единой. Социальное пространство усложняется, в нем появляется множество параллельных реальностей. Географию «Волги-Волги» заменяет архитектурная модель дома «Карнавальной ночи». Оказалось, что можно жить своей жизнью, пока еще только жизнью праздничной толпы, не обращая никакого внимания на соседство теней из прошлого. С ними, как показано в

фильме, при определенном навыке, можно договориться. Одного ублажить спиртным, другого обвести вокруг пальца, обмануть и выставить шутком. Все это теперь объекты осмеяния, а оно порождает через какое-то время отстранение и рефлексию. Таким образом, запускаются сложные механизмы коррекции идентичности. К последствиям карнавальная ночи, примеривания разных масок и состояний, можно отнести ощущения тревоги. Процессы разотождествления и отстранения породили экзистенциальные проблемы бытия и множество фильмов, описывающих смутное переживание героев, не способных понять, кто они есть на самом деле и как им жить дальше без внешнего Супер-Эго. Нерешенные проблемы идентичности, чуть позднее, скроются в кино оттепели за маской иронии и отстраненности. В конце оттепели наступит время пересмешников, начинает формироваться тип семидесятника, на которого спроецируются смутные помыслы шестидесятников.

Итак, «Карнавальная ночь» задает рамки некоего пространства, модели социума, возможно, территории культуры оттепели. Это безопасная зона, где одобрение получают социально безопасные роли, смеховые проявления массовой культуры. За счет регресса к мифо-ритуальным противопоставлениям хорошего - плохого начальника нащупываются способы проверки власти. В целом, власть в лице хорошего начальника одобряет карнавальное шутовство толпы, ее инфантилизм. Предъявляя трофейные номера из эстрадного реквизита зрителям, среди которых главный начальник тов. Телегин, молодые люди как бы тестируют реальность, выясняют границы дозволенного, чтобы дальше жить в четко заданных рамках уютного мира карнавальная толпы. Хорошее начальство в целом тоже довольно, оно не против того, что толпа остается толпой, из нее не выделяется личность. Все действия молодых людей сосредоточены на манипуляциях с властью и сводятся к карнавализации персон, олицетворяющих плохую власть ретроградов, мешающих детям развлекаться. Есть в толпе, конечно, солисты, но они воспроизводят заданное, остаются на репродуктивной стадии идентичности. К теме авторства, драматическому переживанию личности отделения от коллектива, исхода из народной культуры, «Карнавальная ночь», разумеется, не приближается. Словом, даже по отношению к сталинскому канону фильм Рязанова – очевидный регресс. Он предлагает весьма примитивную модель интериоризации образа значимого Другого. Плохой начальник осмеивается и изгоняется, хороший остается всерьез и надолго именно потому, что он остается внутри каждого из карнавальная толпы, которой была спущена сверху разрядка весело, согласно смете, встретить Новый Год. Стрелки часов застывают на двенадцати, время останавливается.

Что мы видим в «Волге-Волге»? Несмотря на то, что фильм в общем-то вписывается в советский идеологический стандарт и представляется расхожей подделкой голливудских комедий, в нем нет столь вызывающе прямолинейного обращения к власти, нет персонифицированного образа властной инстанции, фильтрующей творчество. Есть либо цензурирующий орган, отборщики жюри, лучшие представители народа, а председательствующий, хотя и выдает шутки в стиле Сталина («была бы песня, а автор найдется»), лишь выражает волю авторитетных судий, либо образ местного бюрократа. Обратим внимание на то, что Бывалов не карнавализируется представителями коллектива народной самодеятельности, с ним никто не затевает фамильярную возню, игры в неузнавание и пр. Ему предъявляют талантливое исполнение произведений народной культуры. Он отвергает мастерство мелководцев, а те, недовольные его оценкой и его опекой, решают свои вопросы самостоятельно, соревнуются с ним и конкурентами на реке. Здесь, таким образом, массы конкурируют с властью и сами решают свои проблемы, опираясь только на собственные силы.

Вода и дом (дом культуры в «Карнавальная ночь»), очевидно, архетипические символы. Хотя водная артерия, река вообще более глубокий образ, отсылающий к проблематике бессознательного. Очевидно, в «Карнавальная ночь» дом культуры как модель мира и река в «Волге-Волге» как образ бессознательной стихии вмещают разное содержание, разных субъектов. В одном и в другом случае коллективы демонстрируют разные типы поведения и уровни индивидуальной организации. В терминах Мида, участники карнавала в фильме Рязанова переживают либо стадии развития личности «сору», имитации (простое подражание поведению другого), либо «play», когда субъект уже распределяет роли в группе, воспроизводит социальные отношения в процессе игры (здесь уже появляется значимый другой, группа и т.д.). Тогда как участники соревнования из «Волги-Волги» демонстрируют поведение стадии «game», состязания, на которой личность интериоризирует обобщенного Другого, подчиняется внутреннему голосу усвоенных правил, позволяющих учитывать другого и видеть себя как другого и действовать на основе усвоенных правил, самостоятельно принимая решения. Герои фильма Александрова не стремятся получить одобрение начальства, узнать, нравится или не нравится руководителю их творческое самовыражение. Они не нуждаются в том, чтобы власть задавала рамки их поведения. Ведомые своим лидером (надо отметить, что и там и там вождями являются женщины), мелководцы действуют самостоятельно, принимают решение без начальства, рассматривая его как конкурента. И те, и те добиваются признания со стороны другого, но под дру-

гим в фильме Эльдара Рязанова понимается начальник, а в «Волге-Волге» народ. Чтобы добиться признания народа, нужно победить в открытой борьбе, предъявить свои способности, исполнить произведения, созданные духом народного гения.

Развитие фильма «Волга-Волга» подчинено гегелевской феноменологии, диалектики движения духа к самому себе. Дух выводится из самого себя, преодолевая замкнутость природного цикла, овладевает субъектом и через его посредство достигает Абсолюта, чтобы потом перейти к повсеместному растеканию. Дух таким образом восходит к самому себе, взирает на самого себя и сливается с самим собой. Начальная фаза выведения духа - бессознательное творчество народа, замкнутое в вечно повторяющийся цикл движение, поток образов. Разрыв цикла бесконечного воспроизводства символов народной души обусловлен появлением субъекта. В творческом акте появляется тот, кто разрывает круговорот образов, кто поставляет маркеры коллективной идентичности для тех, кто их использует, т.е. автор. В соревновательной активности, в борьбе за признание со стороны другого героиня Любви Орловой сочиняет песню и, тем самым, утверждает свою субъективность, впрочем, от нее отказываясь, чувствуя вину за разрыв цикла, за нарушение симбиоза с коллективным началом. Автор прячется за маску, стремясь вновь пережить симбиотическое единство с народом. Это не она, это другая Дуня сочинила песню. Дунь у нас много, вторит ей голос народа, эдакий античный хор. Болезненная сепарация и чувство вины заставляет носить маску, прятать субъективность.

Основной конфликт «Волги-Волги» в неожиданном противоречии между доминирующим коллективным началом и личностью. Героиня преодолевает репродуктивную стадию развития идентичности и выходит на продуктивную, собственно авторскую. По идее, Дуне теперь творческий коллектив не нужен, перед ней открывается самостоятельный путь. Но процесс сепарации, отделения личности, голосом которой говорит (точнее, поет) дух, сопровождается болезненным чувством вины. Она не хочет признаваться, что сочинила песню, отказывается от авторства. Заметим, что чувство вины героиня испытывает не по отношению к начальству, вождю, господину, а по отношению к массе, народу, из которого она выходит, сохраняя в себе его творческую силу.

Местное начальство, тов. Бывалов, не справляется с функцией прогрессивного медиатора, примеряющего как в мифе конфликт двух конкурирующих кланов одного племени, переводя его в символическое русло. Он, напротив, усугубляет разрыв, способствует дальнейшему разделению мелко-

водской общины тем, что отдает предпочтение коллективу исполнителей академической музыки, везет их в Москву. Сухой академизм, тем не менее, символизирует застывшую культуру верха, которая утрачивает гибкость и перестает развиваться без взаимодействия с культурой низа. Функцию медиатора берет на себя автор, Дуня. В ней сочетается и стихия народного творчества, и продуктивность творца. Коллективное бессознательное находит воплощение в голосе автора. Но этот голос будет оставаться лишь голосом локальной общины, группы без связи с академической традицией. С одной стороны, автор из народа, по сути, сам народ оплодотворяет академический верх, с другой, – оставаясь в распоряжении исполнителей классики, нотная грамота, мертвая буква закона, соединяясь с живым духом творческой стихии, как бы возвращает народу созданное народом. Теперь перечислим стадии выведения духа. Первая: разрыв – преодоление разрыва. Дух посредством субъекта творчества выливается в песню, выводится из самого себя, разрывая репродуктивный цикл. Вторая: становление – распад. Дух переживает фазы обращения, борьбу за признание в стиле диалектики борьбы господина и раба, отказов от себя в пользу другого, утрату авторской идентичности и т.п. Третья: синтез – отчуждение. Дух оплодотворяет букву. Выраженное в песне посредством субъекта творческое начало духа оформляется в запись. Дух записывают, переключают на ноты носители высокой культуры. Далее музыка исполняется оркестром, при этом забывается об авторе. Временное ослабление боли от разрыва. Четвертая: утрата – находка. Нотные знаки с воплощенным в них духом утрачиваются, бумаги с записью песни попадают в воду, растекаются. Символика воды как глубин бессознательного. Река разносит песню, ее подхватывает народ. Дух в голосе народа являет себя, возвращается в самое себя. Автор оплодотворяет народ, возвращается в стихию народного, но уже в ином качестве. Субъект ощущает счастье не от признания его субъективности, а от слияния и растворения в народе. Апофеоз.

Как мы видим, идеал «Волги-Волги» несет едва ли не мессианский посыл. Фильм содержит и проблему авторства, и драму субъекта, и эстетические противоречия внутри искусства. К таким высотам «Карнавальная ночь», разумеется, не приближалась. Если рассматривать эстетическую проблематику «Карнавальной ночи», то в ней речь идет всего лишь о том, что искусство как нефункциональная деятельность вообще имеет право на существование, причем, всякое, без разбору: от номеров фокусников до белогвардейских романсов. Уровень таков, что отстаивается хотя бы право на условность. Тут уж не до сложных эстетических дефиниций «Волги-Волги». Тут хотя бы внушить, что девушки в сценических костюмах это не провокация, их голые ноги –

всего лишь образ, а не призыв к действию. Там герой Ильинского опирается в своих бюрократических устремлениях на классику, тут – на политинформацию и фиктивную статистику. Там нет начальства в споре, что такое искусство, тут начальство определяет эстетическую доминанту. Почувствуйте разницу!

В этой связи невольно возникает вопрос: зачем было шестидесятникам тащить Н.С. Хрущева на выставку современного искусства? Чтобы получить его одобрение? Разве это для них был единственный ценитель или его мнение было настолько важно художникам? Чтобы произошло, если бы генсек оказался чуть умнее и сделал вид, что ему нравится творчество пи...ов? Тогда бы роль и.о. управдома отошла к Сулову и разрешили меру условности в творчестве? Где бы в таком случае было диссидентство и андеграунд? Все спокойно занимались своими делами в кабинетах и мастерских на этажах общего дома культуры. Какой тонкий намек «Карнавальная ночь» не заметила власть. Можно было избежать развала империи, если бы своевременно одобрили платья с узкой талией и брюки трубочкой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Кинематограф «оттепели»: Документы и свидетельства (сост. Фомин В.И.). В 2-х кн. М.: Материк, 1996-2002.

Паперный В. Культура Два. М.: [Новое литературное обозрение](#), 2006.

Андрей Фоменко. Архаисты, они же новаторы. М.: Новое литературное обозрение. 2007.

Изволов И. Диалог с реальностью. Кинематограф оттепели. М., 2002.

Хазагеров Г. , Хазагерова С. Культура-1, культура-2 и гуманитарная культура // Знамя, № 3, 2005.
<http://www.hazager.ru/cultural-situation/107-culture1-2.html>

Прохоров А. Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: «Академический Проект», 2007. С. 4.

Колотаев В.А. Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2011. № 8. С. 28-48.

Туровская М. «Волга-Волга» и ее время // ИК. 1998. № 3.

Шкловский В. «Волга-Волга» // ЛГ. 1938. № 28.

Марголит Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // КЗ. 2004. № 66.

Лалаш А. О. Комментарий к фильму "Волга Волга"
http://samlib.ru/l/lalosh_a_o/volgavolga6.shtml

ⁱ Прохоров А. Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: «Академический Проект», 2007. С. 4.

ⁱⁱ Паперный В. Культура Два. М.: [Новое литературное обозрение](#), 2006.

ⁱⁱⁱ Хазагеров Г. , Хазагерова С. Культура-1, культура-2 и гуманитарная культура // Знамя, № 3, 2005. <http://www.hazager.ru/cultural-situation/107-culture1-2.html>

^{iv} Колотаев В.А. Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2011. № 8. С. 28-48.

^v Колотаев В.А. Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. М., 2010.