Содержание

Вводное замечание 7

Кино как симптом

Женщина как инструмент и препятствие: случай Юлия Райзмана на фоне советской модернизации 10

Образ матери в советской «военной» визуальной культуре 1940-х годов и производство аффекта 29

Locus amusos: «особый путь» колониального и постколониального дискурса в отечественном кино . . . 60

Фрагмент в искаженных пропорциях: о природе позднесоветского декаданса 84

Скромное обаяние позднесоветского интеллигента: об одном из канонических типажей Олега Янковского . . . 103

Кинопоказ

Крепкие мужчины в галифе: о «номенклатурной трилогии» Юлия Райзмана (1950-е) . . 128

Кино как жест

Деконструкция оттепельной «искренности». «Спасите утопающего» Павла Арсенова и конец советского мобилизационного проекта 1960-х 190

Память как травма: «Застава Ильича» (1964) М. Хуциева и «Три дня Виктора Чернышева» (1967) М. Осепьяна 201

Любовь среди развалин: «Маленькая Вера» (1988) Василия Пичула 207

Кинопоказ

Проработка травмы на рубеже эпох: «Бакенбарды» (Юрий Мамин, 1990) 232

Авторские языки кинематографа

Диверсификация паранойи: «М» Фрица Ланга
и «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера 248

Проект моста между землей и небом: символический
лексикон Андрея Тарковского в «Катке и скрипке» 282

Идиллический пейзаж после битвы:
«Барышни из Волчиков» Ярослава Ивашкевича
и Анджея Вайды 318

Не то, что нынешнее племя: «Дуэлянты» Ридли Скотта . . 345

Единство личных и общественных интересов:
этика и эстетика подглядывания в «Служебном романе»
Эльдара Рязанова 389

Кинопоказы

По ту сторону лжи: «Ностальгия» А. Тарковского (1983)
как традиционалистский текст 412

Face à la mer: «Четыреста ударов» (Ф. Трюффо, 1959) 426

Вышел ёжик из тумана: эго-мифология детства
в анимационных фильмах Юрия Норштейна 442

По ту сторону идиллии: химерические миры
Ивана Максимова 455

Приложение 1. Лакунилингус, или О прагматических
аспектах советских языков умолчания 465

Приложение 2. Перенастройка киноглаза 493

Вводное замечание

Эта книга — лоскутное одеяло, сшитое из текстов, часть из которых публиковалась когда-то в качестве отдельных статей, а часть просто проговаривалась перед небольшой, но заинтересованной публикой, имевшей (и до сих пор имеющей) обыкновение ходить на комментированные кинопоказы, которые я время от времени устраиваю на разных саратовских площадках — в университете, в художественном музее им. А. Н. Радищева или просто в небольших кафе. Собственно, и статьи чаще всего приобретали некую законченную, пригодную для публикации форму после того, как состоялся очередной кинопоказ, на котором за недостатком времени или в силу каких-то других соображений весь задуманный комментарий озвучить не удалось, и за бортом оставались наблюдения, в достаточной степени, на мой взгляд, любопытные. И сама эта книга в какой-то степени следует подобной же логике, с той разницей, что некоторые из опубликованных здесь комментариев я не стал слишком причесывать — для пущей аутентичности, как принято говорить у авторов, которые пытаются оправдать в глазах читателя собственную лень. По этой же причине в некоторых текстах отсутствует сколько-нибудь солидный библиографический список, а вместо этого брошена пара ссылок на собственные тексты. Это указатели, расставленные для самого себя, чтобы не забыть о каких-то логических связях, показавшихся не лишенными смысла.

Впрочем, все вышеизложенное — не более чем преамбула к благодарности, которую я хотел выразить всем тем, кто самим фактом своего регулярного присутствия на кинопоказах вынуждал меня устраивать их снова и снова и подстегивал любопытство к тому колоссальному исследовательскому полю, которое предоставляет нам кино. Самое, опять же, антропологическое из искусств.

Кино как симптом

Женщина как инструмент и препятствие: случай Юлия Райзмана на фоне советской модернизации[1]

Ностальгия по советскому, так или иначе пропитавшая собой современную российскую культуру на всех ее уровнях — от попсовых телевизионных шоу до высоконаучных гуманитарных штудий, — по сути вполне объяснима. С одной стороны, эпоха закрылась и стала видна как некое целое — противоречивое и динамичное, многоаспектное и зачастую отрицающее самое себя, но все же целое — и к тому же отодвинулась на подобающую «эпическую дистанцию». С другой стороны, живы и активны люди, для которых эта эпоха пока еще отсылает не только и не столько к истории документа, сколько к личной истории, обладающей высоким потенциалом эмоциональной и кодовой эмпатии. Материал говорит сам за себя, и исследователю вместо того, чтобы «будить» давным-давно уснувшие смыслы, приходится порой ставить дополнительные фильтры, чтобы материал не говорил громко и не претендовал на личную идеологическую вовлеченность наблюдателя. Поскольку и сам исследователь зачастую не является исключением из общего правила — для него эта история тоже носит лично значимый характер. Так что извечное проклятие историка — непреодолимая дистанция между языком исследователя и языками, на коих говорит изучаемая эпоха, дистанция, заставляющая остро осознавать то, как конструируется по мере исследования самый его предмет — здесь может быть если и не снято совсем, то ослаблено. В итоге любое предпринятое

1 Первая публикация: *Михайлин В.* Женщина как инструмент и препятствие: случай Юлия Райзмана на фоне советской модернизации // Неприкосновенный запас. 2011. № 1 (75). С. 43–57.

разыскание предоставляет — при должной постановке вопроса, конечно — уникальную возможность увидеть материал исходя сразу из нескольких принципиально разных перспектив, причем не отрицающих, но поддерживающих друг друга.

Дополнительные возможности предоставляют случаи, которые «обнимают» если не всю эпоху, то значительную ее часть — и при этом так или иначе сохраняют единство: тематическое, семантическое, структурное. И конечно, особая роскошь — это когда такие случаи персонифицированы, связаны с конкретной личностью, с конкретной «внутренней биографией», эволюция которой может быть соотнесена с движением «больших» смыслов эпохи. Тем более если основным содержанием этой эпохи является тотальная модернизация одной шестой части суши (да еще и с прилегающими иностранными, но зависимыми территориями): модернизации, задуманной как проект и осуществленной пусть и в судорожных метаниях от одного ситуативно обусловленного варианта к другому, но зато в невероятно короткие исторические сроки.

Вот как раз об одном таком случае и пойдет речь.

Режиссер Юлий Яковлевич Райзман снимал кино с конца двадцатых до середины восьмидесятых, весьма показательным образом меняясь с каждым новым фильмом. Этот советский Протей, наделенный большим режиссерским талантом и туго зажавший в зубах две-три темы, лично значимые для себя, отличался невероятным, воистину гениальным социальным чутьем. И всякий раз эти его любимые темы проговаривались на новом языке. Если бы язык этот менялся с каждым очередным поворотом генеральной линии партии, Райзман остался бы стандартным советским приспособленцем, и по его кинопродукции можно было изучать разве что официальные, обращенные к массовой аудитории языки власти: тема тоже вполне законная, но здесь материала и без Райзмана вполне достаточно. Но Райзман куда интереснее: язык его менялся, ориентируясь не столько на флуктуации официального дискурса (хотя и на них, естественно, тоже), сколько на общую систему ожиданий, которая складывалась в актуальном публичном пространстве — во всем обилии и во всей прихотливости возможных сочетаний.

Первая тема, неизменно присутствующая во всех фильмах Райзмана, — это столкновение личного и публичного. Начинает

ее Райзман как запредельный энтузиаст советского коллективизма, потому в ранних его работах и решается эта тема совершенно однозначно. Уже в первом по-настоящему зрелом фильме режиссера, в «Летчиках» (1935), стандартный любовный треугольник строится на фоне полного отсутствия частного быта. Все персонажи фильма — люди несемейные, целиком и полностью включенные в публичное пространство, и конфликт здесь разворачивается между хорошим (ас Беляев, талантливый, но самовлюбленный и недисциплинированный) и лучшим (начальник летной школы Рогачев, человек порядка, а не порыва).

Приз, который должен вместе со зрительскими симпатиями достаться победителю, — единственная на весь летный отряд девушка Галя[1], вначале явно тяготеет к Беляеву[2]. Крепко сбитый по вкусам эпохи красавец явно выигрывает по сравнению со старшим товарищем — лысым и застенчивым[3]. Сложность в одном: Беляев слишком выпячивает собственное «я». Консультироваться по этой непростой проблеме Галя идет, естественно, к Рогачеву — непосредственному начальнику и коммунисту со стажем. К полному восторгу девушки, проблема разрешается простым уверением в том, что «Беляев парень хороший». Однако со временем, после того как Галя сама успевает пару раз «взбрыкнуть», излишне автоцентричная жизненная позиция Беляева («Вагоновожатого в воздухе из меня сделать не получится») теряет привлекательность. Герой-летчик Беляев — ежели без нимба — оказывается эмоционально неустойчив, а то и вовсе фатоват. И решающий разговор, из которого зритель делает недвусмысленный вывод о перемене в предпочтениях героини, происходит в трамвае: и диалог Рогачева и Гали постоянно перебивается крупными, стильно решенными планами, организованными вокруг фигуры вагоновожатого.

Выбор Гали обозначает и вторую «пожизненную» тему Райзмана: тему женщины, «дорастающей» до мужчины и/или до мужских средств и способов освоения публичного пространства. В «Летчиках» Райзман фактически переворачивает с ног на голову традиционный мужской сюжет, в котором выбор жизненного пути — и финального публичного лица персонажа — маркирован

1 Актриса Евгения Мельникова.

2 В исполнении Ивана Коваль-Самборского.

3 Одна из двух не-ленинских кинематографических ролей Бориса Щукина.

двумя противоположными и сугубо функциональными женскими ролями: *provocatrice*, выманивающей мужчину на короткую и яркую судьбу — и «тихой гаванью», за спиной у которой маячит семейное счастье. Но только здесь на перекрестке стоит именно женщина, а тандем с любым из двух избранников предполагает не свадьбу и даже не поцелуй в диафрагму, а стандартный в будущем для Райзмана открытый финал с обещанием встречи где-то там, на необъятных и подлежащих активному освоению родных просторах.

Третья базовая тема режиссера — это тема семейного пространства как вязкой и тягучей субстанции, препятствующей реализации всего «истинно человеческого» в человеке. В «парадном» фильме «Последняя ночь», снятом в 1936 году к надвигающемуся двадцатилетию Октябрьской революции[1], Райзман впервые более или менее внятно прорабатывает эту тему, замыкая ее на полукомической, полутрагической и героической фигуре матери[2], которая сперва буквально в ноги падает младшему сыну, уходящему «делать революцию», а потом на протяжении всего фильма возникает то там, то тут с идиллической корзинкой пирожков. Впрочем, в «Последней ночи» эта тема решается достаточно просто и однозначно. Все мужчины в рабочей семье Захаркиных, кроме самого революционного (отец, средний и младший братья), один за другим гибнут в течение одной революционной ночи в Москве — и это вызывает на удивление мало эмоций у единственной в семье женщины, которая в последних кадрах фильма весело шагает вслед за уходящим отрядом, очевидно с легкостью забыв о только что перенесенных потерях.

Семейные чувства в фильме время от времени демонстрируются, но сама эта демонстрация, как правило, имеет весьма специфические мотивации. Так, старший брат заменяет на трибуне только что застреленного среднего как один функциональный элемент заменяет другой, и единственная цель этой замены — возможность переключить в сознании солдат 193-го полка

1 С этого фильма начинается долгая, длиною в четыре десятилетия, история сотрудничества Ю. Райзмана со сценаристом Евгением Габриловичем.

2 Мария Яроцкая, для которой именно с «Последней ночи» (и со снятого в том же 1936 году фильма Ивана Пырьева «Партийный билет») начинается сплошная череда сыгранных в советском кино мягких и понимающих материнских персонажей.

(и заодно зрителя) соответствующие уровни ситуативного кодирования, замкнув семейное на публичном: «Они стреляют в наших братьев!» — и тем запустив по обе стороны экрана механизмы эмпатии. Полк бодро уходит за новым вожаком, а средний Захаркин так и остается лежать на каких-то ящиках, никому — в том числе и собственным родственникам — не нужный и не интересный.

Единственная на весь фильм любовная история прописана в откровенно пародийной, буффонной манере и явно несовместима с «правильной» сюжетикой. Впрочем — черта в будущем характерно райзмановская — начало личностного сюжета носит откровенно «неудобный» характер: герои встречаются в праздничном публичном пространстве, который обнажает все чрезмерно личное и выставляет его на позорище. В «Последней ночи» этот ход оправдывает дальнейшую буффонаду: ничто индивидуально-личностное неуместно на кровавом празднике революции.

Личные сюжеты у Райзмана и далее будут неизменно растворяться в большом публичном пространстве и реализовываться только через его посредство — во всех картинах, снятых на протяжении сталинской эпохи. В очаровательно — почти до неуместности, если учесть год выхода фильма на экраны — мелодраматической «Машеньке» (1942) личное и публичное неразрывно связаны с самой завязки: начиная от профессий фигурантов (телеграфистка[1] и таксист[2]) и вплоть до обстоятельств знакомства и первых перипетий[3]. Публичное пространство строится на тесном взаимодействии и взаимопроникновении со «стайными» моделями поведения: героиня все и вся обсуждает с подружками, герой живет в общежитии, где ни у кого и ни от кого тайн нет. Комический старик[4] играет роль проводника сюжетно значимой

1 Одна из первых кинематографических ролей Валентины Караваевой.

2 Одна из первых кинематографических ролей Михаила Кузнецова.

3 «Товарищ, вы отравлены» на учениях, потом разговор во время поездки на такси, который начинается с обязанностей героини (публично-«добровольные», учения) и прерывается обязанностями героя (публично-профессиональные, «перебивающий сцену» срочный клиент, которому нужно ехать на вокзал). По этой же епархии следует проводить и «неудобство» личного сюжета на всем его протяжении, толкаясь прямо от сцены в общежитии, куда героиня, после несостоявшегося первого свидания, приходит навестить больного героя («Это я, Маша — помните? — Какая Маша?» — и все это в присутствии множества посторонних и заранее скептически настроенных по отношению к героине мужчин, которые *смотрят*).

4 Георгий Светлани.

информации: роль, которая по сути является излишней, поскольку и так все про всех все знают — или, вернее сказать, эта роль и есть персонифицированная «главная тема» фильма. Публичное кодируется через представление о «своих», а «своими» по определению являются не только друзья и подруги, но в пределе — все советские люди[1].

Стандартное у Райзмана «неудобство» любовной линии поддерживается стандартной же «неуступчивостью» героини. Зрителю старательно показывают, насколько небезразличен ей герой, однако она упорно продолжает держать дистанцию. Женщина может что угодно переживать лично (наедине со зрителем), но ни в «парном» контексте, ни тем более в публичном она не имеет права на выражение личных чувств[2]. Единственное исключение — как раз стайный уровень ситуативного кодирования и стайные контексты. А раз так — то и знать «свои» должны больше, чем партнер, и чувства героини (и отчасти героя) загадкой для них являться в конечном счете не могут. Главное тому подтверждение — основная линия в «военной», последней части фильма. Герой так и не может сказать героине главного, она так и не хочет ему помочь в этом, но любовное письмо, которое он ей пишет и которое читает вслух чуть не вся Красная армия, доходит до героини через «фронтовую молву» раньше, чем герой совершает свой подвиг (став тем самым достойным личного счастья) и встречает героиню: она уже все знает и падает в его — секундные — объятья на фоне победных армейских колонн. Никакого нарушения интимного пространства режиссер в этом сюжетном ходе явно не наблюдает. Никаких неудобств не испытывают персонажи: соответственно, и зрителю предлагается

1 На этом же слиянии семейных и публичных контекстов строятся как идеология, так, во многом и эстетика не слишком удачной, торопливо сделанной военной реплики великолепных «Летчиков» — фильма «Небо Москвы» (1944). От «Летчиков», кстати, идет целый советский кинематографический тренд, где в финале — «В бой идут одни старики» Леонида Быкова. Эта картина переполнена аллюзиями на Райзмана — вплоть до выбегающего в кризисной ситуации на летное поле наполовину побритого и наполовину «вспененного» командира части.

2 Эта линия у Райзмана будет выдержана едва ли не во всех его последующих лентах — от «Кавалера Золотой Звезды» и «Коммуниста», через «А если это любовь?», и вплоть до «Странной женщины». И будет радикально, наотмашь пересмотрена только в горьком последнем фильме, во «Времени желаний».

проникнуться мыслью о том, что лучший способ разрешить личные проблемы — это передоверить их товарищам.

Снятый в 1950 году «Кавалер Золотой Звезды» продолжает в новом для Райзмана, но остроактуальном для послевоенного СССР «лакировочном» жанре тему публичного пространства как единственно возможного для самореализации героя — причем на всех уровнях, от профессиональной и гражданской до любовной состоятельности. Согласно требованиям жанра, фильм предельно дидактичен, и в этой дидактичности отчетливо слышна антисемейная нота: семейная жизнь, особенно в крестьянском ее, основанном на самообеспечении, варианте, неприемлема категорически. Жертвой этой напасти едва не становится лучший друг главного героя[1] — после того, как женится на его сестре. Семья протагониста — вообще явный «очаг сопротивления»; личная вовлеченность героя в формально непростой, а на деле совершенно очевидный выбор между частным и публичным откровенно ориентирована на преодоление семейного уровня кодирования в каждой зрительской душе.

Одна только мать героя — женщина «правильная» с самого начала. Показательно, что зовут старушку Ниловной: это автоматически отсылает к «Матери» Максима Горького и задействует вполне опознаваемый набор сюжетно значимых элементов: «понимающая» пара мать/сын — активная деятельность сына в публичном пространстве — мать постепенно перерастает узкие рамки семейных механизмов кодирования и обретает путь к публичной самореализации. Эту находку вполне бездарного литератора Семена Бабаевского Юлий Райзман подкрепил собственной, чисто кинематографической аллюзией, доверив роль Ниловны той же Марии Яроцкой, что сыграла соответствующий персонаж в «Последней ночи»[2]. На близкой логике построена

1 Одна из первых ролей Анатолия Чемодурова, отмечена Сталинской премией — как и режиссерская работа Юлия Райзмана. Впрочем, для Райзмана эта Сталинская премия была уже шестой по счету.

2 За которую режиссер, кстати, получил свою первую Сталинскую премию. Касательно же прямых или косвенных отсылок к собственным фильмам, постепенно складывающихся у Райзмана в целый самостоятельный «язык», следовало бы написать отдельную работу. И начать именно с уровня персонажей — от «говорящих» назначений актеров на роли до выстраивания индивидуально мотивированных типажей. К последним, к примеру, относится тип «старшего положительного персонажа», некрасивого и лысого, но очень человечного и талантливого — в «Кавалере» это Рагулин (Владимир

и любовная линия: героиня отвергает любовь героя до тех пор, пока не «дорастет» до него, не приобретет самостоятельный статус в публичном пространстве[1].

Есть в «Кавалере Золотой Звезды» один эпизод, одна-единственная смена кадра, гениальная по своей непроявленной пародийности. Расставшись с любимой девушкой, протагонист Сергей Тутаринов[2] под драматически напряженную оркестровую музыку вышагивает вверх по склону холма мимо клюющих кур, а потом стоит там, одинокий и не понятый ковыряющимися в навозе примитивными существами. Оркестр взбирается на новую патетическую ноту, и план меняется — стоит крупным планом все тот же Тутаринов, а под ним внизу копошатся в земле колхозники.

Музыка звучит весьма торжественная, и понятно, что мелкие частные страсти и мелкое клевание поверхности по одну сторону склона должны смениться величием свершений и коренным преобразованием природы по другую. Но эффект получается совершенно противоположный — перед нами одинокий титан, переживающий внутреннюю бурю (музыка), а по обе стороны от той вершины, на которую он взобрался, ползает, уткнувшись носом в глину, одна протоплазма. Сталинская премия первой степени. Подозревать, что в 1950 году обласканный властью режиссер[3] нарочно вставляет в самую середину фильма не слишком тщательно завуалированную пародию на роль партии в обществе и великой личности в истории социалистического строительства — допущение из разряда совершенно фантастических. Хотя…

Через пять лет после «Кавалера Золотой Звезды» Райзман снимает фильм «Урок жизни». До выступления Хрущева на XX съезде с критикой культа личности должен пройти еще целый год, но Райзман уже делает картину, главной темой которой становится мучительное расставание с идеалом искренне влюбленного

Ратомский, первая роль в кино), продолжение щукинского Рогачева из «Летчиков» и предтеча Ниточкина из «Твоего современника». Прототипом здесь явно служит щукинский же образ Ленина, эдакого хитрого и мудрого «Лукича» — внятный советскому человеку на уровне фенотипических стереотипов.

1 Стандартное у Райзмана «настаивание» на функциях образования как социального лифта.

2 Первая большая роль в кино Сергей Бондарчука.

3 А тем более режиссер, которому очень нужно было реабилитироваться после инспирированного лично Сталиным провала незатейливой музыкальной комедии «Поезд идет на восток» (1947).

в свое дело и высоко одаренного «мавританца»[1], который может все. Конечно, был Беляев в «Летчиках». И будет еще Губанов-мл. в «Твоем современнике»: но оба эти фильма сняты слишком далеко от эпохи послевоенного сталинского угара. А тут, сразу после «Кавалера», где волею писателя Бабаевского протагонист разве что горы не валил плечом, полагаясь исключительно на силу духа и единственно верного учения… И «сцена с курами» — пусть даже задним числом — приобретает совсем иной смысл.

Язык, на котором говорит Юлий Райзман, начинает меняться исподволь, будто предчувствуя большие исторические перемены. Темы остаются прежними, но раскрываются они совсем иначе. «Урок жизни» — самый «семейный» фильм Райзмана[2]: герой[3] и героиня[4], пройдя через положенные «неудобные» сцены[5], женятся в первой трети картины. При этом семья как таковая в сюжете практически отсутствует. Героиня говорит об этом как о факте с разочарованием и печалью: все есть, стены, мебель, даже ребенок, но семьи нет. Выход из ситуации обнаруживается неожиданный: для того чтобы счастье стало возможным, герою нужно слезть с пьедестала, а героине — перестать быть домохозяйкой, закончить оставленный когда-то ради замужества институт, стать кем-то самой. И вот тогда в финальной сцене осознавший свои ошибки герой скажет, обращаясь к ней, ключевое слово: *друг*.

Частное, семейное пространство, которое в «сталинских» фильмах Райзмана либо вовсе отсутствовало, либо подавалось как не слишком значительное и почти смешное препятствие, вдруг приобретает статус «врага номер один», главной помехи на пути к полноценному становлению личности: и так будет во всех фильмах режиссера, снятых с середины 1950-х до конца 1960-х годов. «Суровый стиль» еще не успел о себе заявить, только-только прозвучал с трибуны хрущевский лозунг «возвращения к ленинским принципам», а Райзман уже успел снять в 1957 году один из лучших своих фильмов, «Коммуниста». Главный герой фильма,

1 В образной терминологии Эрнста Юнгера: то есть технократа, эффективного менеджера, атеиста.

2 Если, конечно, не считать двух поздних картин, «Частной жизни» (1982) и «Времени желаний» (1984).

3 Иван Переверзев.

4 Единственная главная роль в кино Валентины Калининой.

5 Как минимум одна из которых круто замешана на густом марксистском дискурсе.

Василий Губанов[1], тоже строит электростанцию, как и Тутаринов из «Кавалера», но только не в лакированной современной действительности, а не то в 1919-м, не то уже в 1920 году в качестве первой ласточки ГОЭЛРО. Идея строительства Царствия Божьего на земле, скомпрометированная в настоящем, переносится в эпическую (и изрядно мифологизированную) эпоху, задействуя мощный легитимирующий потенциал изначальных времен.

Однако к выстраиваемому заново «правильному» публичному пространству и к «возрождающему принципы» публичному дискурсу тут же подбираются антиподы. Выстраивается иерархия даже не пространств, но уровней ситуативного кодирования. Есть публичность «правильная», связанная с партийной организацией и стройкой электростанции и осененная личным присутствием восстановленного в правах после сталинской узурпации Вождя[2]. Есть — «неправильная», «вражеская», кулацко-бандитская. А между ними, причем с явной системной тягой к последнему, болтается крестьянская изба, «хата с занавесочкой»[3] — и как

1 Евгений Урбанский, первая роль.

2 Ленин в первый и в последний раз появляется в фильмах Райзмана лично, в качестве самостоятельного действующего лица — далее он будет только осенять собой «правильные» пространства и дискурсы. Так, в «А если это любовь?» (1961) портрет Ленина, как ему и положено, висит строго над головой директора школы, задавая легитимирующую властную/дискурсивную вертикаль. В кабинете директора два раза проходят прения «хорошей» и «плохой» сторон (директор играет роль Фемиды) — и удивительным образом Ленин попадает в кадр тогда, когда говорит «хорошая» учительница русского языка и не попадает, когда говорит «плохая» учительница немецкого. С противоположной стены Ленина уравновешивает Чехов, тоже попадающий в кадр не случайно.

3 «Тряпки» как маркер семейности/частности возникают у Райзмана достаточно рано: сын портного, он по факту рождения не мог пройти мимо представления о домашнем пространстве как «заполненном материей». В «Летчиках» функцию они выполняют еще скорее эстетическую, чем символико-идеологическую, а вот в фильмах сороковых и пятидесятых «говорят» уже в полный голос. В «Коммунисте» этот образный ряд выступает как совершенно оформившаяся, занимающая свою особую нишу семантическая система. Муж героини, мешочник, выменивает продукты на сарпинку, видимо, «изъятую» во время погрома барской усадьбы, спит с женой за занавесочкой — отгороженное от общего пространства избы собственно семейное пространство, подчеркнутое и обильно задействованное в построении конкретных сцен. Губанов из города привозит героине гостинец — платок, манипуляции с которым сюжетно значимы, — и т. д. Вся эта «мягкая рухлядь» системно противопоставлена «железным» большевистским коннотациям: Губанов едет в Москву, чтобы из-под земли достать совершенно необходимые для стройки гвозди, буквально отыгрывая тихоновскую метафору про «гвозди бы делать из этих людей». Гвозди, естественно, помогает найти лично товарищ Ленин.

пространство, и как система отношений, и как способ кодирования возникающих сюжетных ситуаций[1].

Основная любовная линия разрабатывает уже привычную, крайне идеологизированную сюжетную схему: героиня завязла «за занавесочкой», в затхлом и замкнутом семейном пространстве, и герой ценой серьезного внутреннего кризиса и в результате обычного у Райзмана жизнеутверждающего разговора со старшим товарищем (он же коммунист со стажем) в конце концов вырывает ее оттуда. Семейная жизнь коммуниста Губанова подается как лишенная собственно «семейных» пространственных и кодовых составляющих: живут молодые на складе, рожает женщина, естественно, в общественном роддоме — чтобы тут же получить известие о смерти мужа. Это не семья — это набор иных, внесемейных практик (эротических, бытовых, коммуникативных), резко противопоставленных собственно семейным/крестьянским.

Финал картины являет собой буквальную реализацию метафоры о «выборе правильного пути». Бывший муж, «неорганизованный крестьянин», неплохой, в принципе, мужик, но слабый и неуравновешенный, который обещает заботиться о сыне Губанова (рассказчике), «как о своем», в конечном счете уходит «крышу крыть и картошку копать» в сторону буколического деревенского пейзажа с колокольней (церковь подчеркнута). Героиня же твердо идет по другой дороге, без особых опознавательных знаков, но с чем-то вроде стройки на холме вдалеке.

Заявив о себе как об одном из родоначальников «сурового стиля», Райзман в следующем же своем фильме «А если это любовь?»

1 Подобная жесткая иерархизация кодовых комплексов и связанных с ними реалий, как обычно в советском кино, осуществляется в том числе и за счет жесткой идеологической редактуры соответствующих реалий: вплоть до полного «наоборота». Это вовсе не большевистская продразверстка грабит деревню, да так, что у крестьян иногда не остается даже посевного зерна. Это кулацкие банды грабят поезд с хлебом, в силу странной экономической логики идущий из города в сельскую местность. Привычный «феодальный» дискурс «кормления» звучит в полный голос (см.: *Кондратьева Т. С.* Кормить и править. О власти в России, XVI–XX века. М., 2009). Не власть живет за счет населения: наоборот, власть кормит население и заботится о нем, неспособном прокормить и обеспечить себя самостоятельно. Мешочничество, едва ли не единственный во время Гражданской войны действенный способ снабжения (см.: *Давыдов А. Ю.* Мешочники и диктатура в России. 1917–1921 гг. СПб., 2007), подается как абсолютно аморальный, отчасти смешной, а отчасти страшный вид мелкого хищничества.

(1961) предстает в другой, не менее важной для современных контекстов ипостаси: как тонкий и лиричный оттепельный интеллигент, сохраняющий при этом все те же подспудно диктующие повестку дня базовые установки. Потрясающая по степени выдержанности особенность этой картины — строгая иерархизация и семантизация пространств. Публичные пространства выстроены в жесткую вертикаль. На вершине находится завод как пространство тотально нормативное и включенное в контексты высшего порядка[1]. Следом идет школа как пространство нормативизирующее, упорядоченное частично, а потому потенциально конфликтное. Главный смысл этого пространства — в структурировании сырого материала, поступающего с самого нижнего и неупорядоченного уровня публичного пространства — из двора. Последний хаотичен принципиально, прежде всего в силу принципиальной же завязанности на частных семейных контекстах, которые собственно и образуют его как серединную зону, обрамленную лагутенковскими пятиэтажными ульями.

Все сюжеты этого фильма завязываются, протекают и разрешаются исключительно в публичных контекстах. Семейное — место, где ничего не решается, пространство-паразит, замыкающее человека в ложной отгороженности от двух ипостасей его истинного «я»: публичной и индивидуально-личностной, которая проявиться[2] может только в публичном. Весьма характерен в этом плане первый же, предшествующий титрам план фильма: камера выплывает из квартиры через окно в пустой утренний двор, «вынося» за собой каждого из сидящих в кинозале зрителей из его «коренного» замкнутого пространства на первый уровень пространства публичного. Далее, под титры, пойдут сменяющие друг друга планы утреннего движения, привязанные к открытым пространствам между пятиэтажками, к улицам и к пространству

1 Привилегированный статус заводских публичных контекстов по отношению к нижестоящим (школьным) характерным образом подчеркивается в сцене «внушения» после стихийно вспыхнувшей драки из-за прочитанного вслух письма между протагонистом Борисом (Игорь Пушкарев) и «неосознанным провокатором» Петей (Андрей Миронов, первая роль в кино). Начальник участка говорит, обращаясь к «детям»: «Что это вам, школьный двор, или в лесу, что ли?» В ответной реплике «правильный» мальчик Сергей (Евгений Жариков, первая роль в кино) с готовностью закрепляет выстроенную иерархию.

2 «Обличиться» по О. Хархордину — см.: *Хархордин О. В.* Обличать и лицемерить: генеалогия российской личности. СПб.; М., 2002.

перед школой, причем движение это будет сугубо однонаправленным, вовлекающим зрителя в общий поток[1].

Главный сюжетообразующий конфликт фильма завязывается вокруг случайно найденного в классе любовного письма, которое стараниями «нехорошей» учительницы немецкого языка[2] становится достоянием гласности. Но в отличие от сходного сюжетного хода в «Машеньке», здесь данное обстоятельство уже рассматривается и подается как неподобающее вмешательство в сферу интимного — и даже «немка» вынуждена прибегать к явной казуистике, чтобы его оправдать. Личная жизнь, хоть и вписанная по-прежнему в публичное пространство и максимально дистанцированная от пространства семейного, приобретает — в духе эпохи — право на некоторую экстерриториальность.

Право это, впрочем, не означает ни нарушения жестко расписанных у Райзмана гендерных ролей, ни права публично называть вещи своими именами. Все персонажи фильма без исключения даже наедине друг с другом (и со зрителем, естественно) о любовных отношениях говорят не просто через посредство эвфемизмов, а через посредство указательных местоимений («это», «говорить об этом» и т.д.), что выводит нас на куда более широкую тему: о причинах табуированности темы «этого» в советской действительности (публичной и, во многом, личной и микрогрупповой, в целых социальных пластах) и в публичных репрезентациях.

Практически во всех традиционных человеческих культурах женщина была агентом и инструментом социального плетения на основных микрогрупповых уровнях ситуативного кодирования — семейном и соседском (а во многом и на стайном). Публичный дискурс, традиционно маскулинный в своей основе, собственно женские сюжеты либо выдавливает, либо мифологизирует, загоняя в тот или иной дискурсивный жанр, привязывая

1 Подробнее о «языках», которые задействует Юлий Райзман в «А если это любовь?», и о механике их воздействия на зрителя см.: *Михайлин В.* Корректировка проекта: новый габитус советского человека в фильме Юлия Райзмана «А если это любовь?» // Человек как проект. Интерпретация культурных кодов 2016. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2016. С. 147–197. Более доступна сокращенная журнальная версия той же статьи: *Михайлин В.* Баба с тазом: «материальный» код в фильме Юлия Райзмана «А если это любовь?» // Теория моды. 2016. № 41. С. 167–191.

2 Анастасия Георгиевская.

к тому или иному «жанро-совместимому» сюжету. Последние (мифологизированные) становятся одной из основ «культурных» традиций, формируя публично приемлемый образ женщины — в рамках определенного, довольно жестко заданного спектра.

С первыми (вытесняемыми) ситуация куда сложнее. Если взаимодействие между публичным и микрогрупповыми уровнями кодирования налажено и каждый уровень действует «в рамках собственной компетенции», не покушаясь на сопредельные зоны, то женские сюжеты и связанные с ними поведенческие и кодовые стратегии тихо существуют на периферии публичного пространства, не оставляя по себе в писаной (и другой, так или иначе проявляемой публично) истории практически никакого следа — если не считать таковым жанрово трансформированные «вмешательства» публичного пространства в микрогрупповые зоны — как в комедиях Аристофана. Если же публичное пространство и соответствующие уровни кодирования начинают активно претендовать на присвоение (и, соответственно, перекодирование) микрогрупповых пространств и поведенческих/кодовых стратегий, то «женский дискурс» волей-неволей становится самой логичной жертвой этого процесса. Начиная, понятное дело, с сексуальных практик — и заканчивая любыми другими практиками и пространствами, которые являются системообразующими для женских ролей и воспринимаются как женские *par excellence*.

Советская действительность, построенная на: 1) большевистской атаке на любые микрогрупповые пространства с целью их публичной трансформации и соответствующего перекодирования и 2) на сталинско-имперской утопии тотального контроля над личностью (через атомизацию общества и, соответственно, разрушение всех возможных микрогрупповых пространств и кодов), просто обязана была «выдавливать женское».

Здесь берет начало целый ряд общих, независимых от конкретного периода и конкретного «языка эпохи» особенностей творческой манеры наделенного невероятным социальным чутьем Юлия Райзмана. Во-первых, это уже упомянутая выше «неприступность» женщин при контакте с любимым человеком. Женщина не просто не имеет права на сексуальную инициативу, она должна подчеркнуто любую инициативу разрушать — до тех пор, пока не «придет время». Во-вторых, «правильная» женщина

у Райзмана самореализуется только через публичное пространство в его образовательной[1] и производственной[2] составляющих. И в-третьих, женщина неизбежно маркирует собой «вяжущее» домашнее пространство[3]. Именно по этим причинам в конечном счете «не получается» и история Ромео и Джульетты в «А если это любовь?». Героиню[4] на протяжении большей части фильма слишком властно репрессируют полудеревенские семейные контексты. Затем, пережив кризис и «инициационную смерть», она уже сама моделирует стандартный у Райзмана открытый финал — уезжая из родного города «в другую сторону» (герой уезжает как раз на запад, под Курск), учиться «на химическом». Впрочем, на предложение героя поехать за ней следом она категорическим отказом все-таки не отвечает: счастье в принципе возможно, но не в финальных кадрах у Райзмана[5].

Пожалуй, самый сложный период в творческой жизни режиссера — это семидесятые годы, время самых претенциозных и, пожалуй, самых неудачных его фильмов. «Твой современник» (1967), сиквел «Коммуниста», надрывно и не слишком убедительно пытается вписать прежние темы в изменившуюся реальность. Но только одна-две из них действительно «держат воду». Скромный лысый гений на службе народу «выстреливает» в образе профессора Ниточкина[6]. Женщина как неотъемлемый атрибут сковывающего семейного пространства властно заявляет о себе в роли бывшей жены Губанова[7] — странным, но весьма показательным для

1 Необходимость «тянуться за мужчиной», фактически — дублировать мужские стратегии с неизбежной на сюжетном и мотивационном уровне отработкой ролей «опекаемого» и «догоняющего» партнера.

2 Выход за рамки семейного самообеспечения.

3 «Тряпки»! Коих, кстати, в «А если это любовь?» обилие просто невероятное: как в собственно домашнем (семья героини), так и в дворовом пространстве. Главным организующим началом дурной дворовой публичности выступает характерный — и безымянный — женский персонаж, именуемый просто «Баба с тазом» и неизменно занимающийся развешиванием во дворе белья, которое, к слову сказать, особенно активно лезет в кадр именно в кризисные моменты сюжета: совсем как в «Пепле и алмазе» Анджея Вайды. Кстати, именно Баба с тазом первой появляется в кадре, будто закрепляя за собой право на дворовое пространство.

4 Жанна Прохоренко.

5 Точно так же заканчиваются «Летчики», «Поезд идет на восток», «Странная женщина». Вариации того же финала: «Машенька», «Небо Москвы», «Урок жизни», «Частная жизнь».

6 Николай Плотников.

7 Антонина Кондратьева.

эволюции режиссера образом совместившись с образом «вечной комсомолки», настаивающей на праве тотального контроля, да еще и сексуально нереализовавшейся. «Визит вежливости» (1972) и «Странная женщина» (1977) только усиливают впечатление, что бывший энтузиаст, сторонник возвращения к ленинским принципам и оттепельный интеллигент Райзман попросту не знает, что и как ему следует говорить в обществе, где идеологически заряженные дискурсы уже воспринимаются большей частью населения как белый шум. Он пытается учить Запад и предостерегать его от неминуемой катастрофы, что даже на советском экране начала семидесятых выглядит достаточно ходульно. А затем по-своему смело и провокативно бьется с категорически неверной, как ему представляется, эволюцией представлений об отношениях между мужчиной и женщиной: но язык, на котором он об этом говорит, в конце семидесятых звучит странно.

И тем более неожиданны два последних фильма Райзмана, «Частная жизнь» (1982) и «Время желаний» (1984). Фильмы не по-стариковски энергичные и мощные. И горькие невероятно. Фильмы, по которым ясно как дважды два, что рухнуло все. Бесповоротно. Что *это* публичное пространство и те люди, которые в него выбрались и заселили его — дерьмо. Ради которого не стоило и огород городить.

И ход, выбранный Райзманом для обоих фильмов, на этот раз безупречен. Гиперчувствительный к языкам эпохи, он четко увидел те места, в которые нужно ударить, чтобы рассчитаться с ней за собственные обманутые надежды. Бить нужно не по фактам, а по символам.

«Частная жизнь» — это анти-«Добровольцы» и анти-«Председатель» в одном флаконе. В главной роли — Михаил Ульянов как знаковая для советского кинематографа фигура деятельного и брутального управленца/специалиста/коммуниста, занятого своим/общим делом на всю катушку. Фильм о частном, семейном пространстве, где оказывается совершенно беспомощен и неуместен директор большого завода Абрикосов, написавший в запале заявление об уходе с работы по собственному желанию и вдруг выяснивший для себя, что вся страна и все люди, которых он считал для себя значимыми, но присутствия которых почти не замечал из-за того, что был занят куда более важными делами, уже давно живут по каким-то другим, непонятным ему законам.