

2005

## A Person is Born: Stalinist Myth of the Great Family in Film Genres of the Thaw

Alexander V. Prokhorov  
*College of William & Mary*, [axprok@wm.edu](mailto:axprok@wm.edu)

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.wm.edu/asbookchapters>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Modern Languages Commons](#), and the [Slavic Languages and Societies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Prokhorov, A. V. (2005). A Person is Born: Stalinist Myth of the Great Family in Film Genres of the Thaw. Sergei Ushakin (Ed.), *Family Ties: Models for Construction* (pp. 114-134). Moscow, Russia: Novoe literaturnoe obozrenie (NLO). <https://scholarworks.wm.edu/asbookchapters/87>

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Arts and Sciences at W&M ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Book Chapters by an authorized administrator of W&M ScholarWorks. For more information, please contact [scholarworks@wm.edu](mailto:scholarworks@wm.edu).

Александр Прохоров  
«ЧЕЛОВЕК РОДИЛСЯ»:  
СТАЛИНСКИЙ МИФ  
О БОЛЬШОЙ СЕМЬЕ  
В КИНОЖАНРАХ «ОТТЕПЕЛИ»

**Х**ейден Уайт в своей монографии «*Метаистория*» замечает, что «историк работает со своим материалом во многом так же, как лингвист работает с заново открытым языком... Историк должен сконструировать лингвистический протокол... который характеризует весь материал в целом и его составные части» (White 1973, 30). Интерпретативные стратегии такого протокола зависят от его основополагающих тропов. Такие тропы не только питают нарративные и жанровые модели культуры, но и влияют на языковые стратегии исторического периода. В этой статье я рассматриваю три киножанра «оттепели» — мелодраму, трагедию и комедию, — в которых определенный троп был использован для переоценки ценностей сталинской культуры.

Как показала в своем исследовании советского романа Катерина Кларк, «большая семья» является одним из главных тропов сталинской культуры. Основу такой семьи составляла строго иерархическая, вертикальная связь между отцом — партийным ментором и положительным героем-сыном (Кларк 2002, 104). Культурпродюсеры периода «оттепели», пытаясь изменить нарративы и жанры, тем не менее продолжали использовать уже сформированные тропы культуры, особенно троп семьи как модель советского общества. Но литература и кино «оттепели» изображали не всеобщую интеграцию в большую семью, а отчуждение индивидуальной личности от этой семьи. Такое отчуждение могло принимать различные нарративные формы: возвращение солдата с фронта (из армии как большой семьи), потеря отца или обоих родителей, противопоставление внутреннего индивидуального переживания коллективному опыту большой семьи. Смерть Сталина — постоянный, хотя часто и косвенный, референт фильмов и романов «оттепели».

«ЧЕЛОВЕК РОДИЛСЯ»: СТАЛИНСКИЙ МИФ О БОЛЬШОЙ СЕМЬЕ...

Наиболее часто цитируемое описание похорон Сталина в литературе рассматриваемого периода — это первая глава романа Галины Николаевой «*Битва в пути*» (1957); в кино эквивалентом этой главы можно считать метафорическую сцену тающего снега в фильме Григория Чухрая «*Чистое небо*» (1961)<sup>1</sup>.

Хотя ранняя постсталинская культура не ставила под вопрос миф большой семьи, масштаб репрезентируемой семьи изменился: вместо монументальной национальной семьи «оттепельные» фильмы представляли чаще малую нуклеарную семью. Кроме того, большая государственная семья и малая нуклеарная семья стали отличаться не только масштабом, но и структурой: нуклеарная семья, например, стала позволять приватность как практику не подконтрольную большой семье<sup>2</sup>. Наконец, что более важно, внутренний кризис стал неотъемлемой частью структуры такой семьи.

### Семья в «оттепельной» мелодраме

Нуклеарная семья как репрезентативная модель «оттепельной» культуры осложнила разрешение парадигматического конфликта между «нашими» и «чужими», характерного для дуалистического сознания сталинской эпохи (Гюнтер 2000, 7). «Кинооттепель» сделала семейную мелодраму главным жанром, который артикулировал кризис семьи. Продуктивность такой повествовательной модели становится ясна, если обратиться к определению мелодрамы как жанра, предложенному историком американского кино Томасом Шацем:

...в отличие от жанров, в которых в центре повествования стоит восстановление социального порядка (например, вестерн. — *А. П.*), в мелодраме социальные конфликты и противоречия не могут быть разрешены через насильственное уничтожение противоположной стороны (Schatz 1981, 228).

Противоположная сторона является неотъемлемой частью семьи, от которой нельзя избавиться без потери для самой семьи. В

<sup>1</sup> Эта сцена — визуальная цитата из «*Матери*» Пудовкина (1926).

<sup>2</sup> Интересна в этом смысле экранизация Иосифом Хейфицем романа Кочетова «*Журбины*». Название фильма «*Большая семья*» (1954) противоречит мелодраматическому сюжету о внутренних конфликтах в нескольких нуклеарных семьях.

«оттепельной» киномелодраме внутренний (семейный) конфликт становится центральным, а сохранение дисфункциональной семьи — главной целью повествования. Тематическим центром такой семейной мелодрамы чаще всего оказывается Великая Отечественная война.

Наверное, самой известной мелодрамой 1950-х стали *«Летят журавли»* (1957) Михаила Калатозова. Лев Аннинский, например, утверждает, что «оттепель» началась с *«Журавлей»* (Аннинский 1991, 8). Этот фильм акцентировал, во-первых, другую форму семьи, как модель национальной идентичности, и, во-вторых, — иной хронотоп такой семьи. Начнем со второго — с пространственно-временного измерения семьи.

Действие киномелодрам 1950-х обычно происходит в тылу, а не на переднем крае, который в основном был местом действия сталинских фильмов. В «оттепельном» кино фронт появляется редко и приобретает вторичное значение, как, например, апокалиптическое зазеркалье в *«Ивановом детстве»* Тарковского или цитата из советского киноавангарда 1920-х в начале *«Баллады о солдате»* Чухрая. Протагонисты «оттепели» обычно возвращаются с фронта (*«Возвращение Василия Бортникова»*, *«Два Федора»*, *«Баллада о солдате»*), в то время как протагонисты сталинских фильмов рвутся на фронт (*«Падение Берлина»*, *«Повесть о настоящем человеке»*, *«Сын полка»*), даже если они калеки, как герой романа Бориса Пастернака из одноименного фильма Александра Столпера.

Периферия мира войны становится важнее, чем передний край/граница как эпицентр военизированной культуры сталинизма. Киновремя новой мелодрамы подчеркивало прежде всего индивидуальные потери (гибель родных) и беспомощность героя — чаще героини — перед лицом необратимости этих потерь. Такая темпоральность диссонировала с классическим временем сталинизма, в текстах которого, по замечанию Абрама Терца, царил телеология всемирно-исторического прогресса к коммунизму (Tertz 1960, 152): персонажи, существовавшие в этом времени, должны были создавать черты будущего в настоящем. Особенностью такой темпоральности, как заметила Катерина Кларк, стала модальная шизофрения, палимпсест будущего, проступающего сквозь стираемое настоящее (Кларк 2002, 16).

В киномелодраме сталинской поры модальная шизофрения имела свой вариант. Например, в фильме Столпера *«Жди меня»* (1943), летчик Ермолов пропадает без вести, а его друг журналист Вайнштейн пытается убедить жену Ермолова Лизу (Серова), что ее муж погиб. Однако она продолжает ждать его, и он возвращается



Кадр из кинофильма *«Летят журавли»*; реж. М. Калатозов (Мосфильм, 1957)

к ней. Иначе говоря, зрители должны узнать в вере Лизы и восставлении ее нукlearной семьи, если хотите, великое зарево надвигающейся окончательной победы большой семьи.

*«Журавли»* Калатозова, как никакой другой фильм, карнавализовали время, в котором существовала сталинская семья. Вместо преодоления прошлого и настоящего ради будущего, героиня Калатозова, Вероника (Самойлова), пытается примириться со своим прошлым. «Оттепельная» мелодрама смещает фокус с официального государственного времени на время нукlearной семьи и отдельного человека: *«Журавли»* открываются кадром наклоненной Спасской башни. Конструктивистская перспектива на главные часы страны дает первый визуальный ключ к тому, что режиссер больше интересуется индивидуальное, а не государственное время<sup>3</sup>. Повествование подкрепляет визуально выраженный раскол между государственным и личным временем героев фильма: кремлевские куранты бьют одновременно конец свидания Бориса (Баталов) и Вероники (будущей малой семьи, которая уже никогда не появится) и начало большой войны (4 часа утра 22 июня 1941 года) — время большой эпической истории, т.е. войны, которая вторгается в судьбу и в конечном итоге калечит жизнь неэпических героев фильма<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ср. также фильм Калатозова с фильмом Сергея Юткевича *«Свет над Россией»* (1947), где запуск остановившихся кремлевских курантов является сигналом возвращения имперской России к ее бывшему величию.

<sup>4</sup> См. похожий прием в фильме Якова Сегеля и Льва Кулиджанова *«Дом, в котором я живу»* (1956): горящие цифры 1941 обрывают свидание героев фильма.

Эпическое время большой истории/войны и время индивидуальных героев, прежде всего Вероники и Бориса, находятся в эмоциональном разногласии в течение всего фильма. Два события — начало войны и победа в конце фильма — повествовательно обрамляют фильм и являются главными с точки зрения эпического времени большой истории. В обоих случаях Борис и Вероника маргинализированы по отношению к этим эпическим вехам. Официальное объявление по радио о начале войны они проспали из-за своего долгого свидания. Оба и физически и эмоционально отделены от ликования Дня победы: Борис погиб, а Вероника не может разделить всей радости победы из-за своей невосполнимой утраты.

С одной стороны, время Вероники и Бориса находится в конфликте со временем большой семьи; с другой стороны, как и полагается в хорошей мелодраме, персональное время каждого героя находится в диссонансе друг с другом. В последний раз время героев фильма сверено друг по другу в утро перед началом войны; с началом войны «риторика опозданий и потерь» становится доминантой индивидуального времени (Doane 1991, 300). Именно эти временные несовпадения и нестыковки временных планов главных героев, как отмечает Доэн, придают мелодраме ее трогательность и вызывают сентиментальный аффект у зрителей (Ibid.). Борис уходит на фронт, не успев попрощаться с Вероникой. Травма расставания начинается с опоздания Вероники сначала на прощальный обед, а потом на сборный пункт, где ее так ждет Борис. Серия расставаний заканчивается смертью Бориса. Последнее, что Борис видит перед смертью, это свадьба, о которой они мечтали с Вероникой. Это будущее, которому не суждено сбыться.

Альтернативой времени опозданий и потерь в фильме становится темпоральность новой жизни, которая во многом основана на евангельских мотивах. Не заглушая темы расставаний, этот тип темпоральности привносит в фильм мотив возрождения. На уровне повествования мелодрама решает эту тему через прием «чудесного совпадения». Так, в кульминационный момент фильма Вероника решает покончить с собой, не в силах вынести того, что она не дождалась и предала Бориса. Вероника бежит к железнодорожному мосту, чтобы броситься под поезд, однако в решающий момент она видит бездомного мальчика, на которого несется грузовик, и бросается на спасение жизни сироты, вместо того чтобы лишиться жизни себя. Имя мальчика, спасенного из-под колес машины, по чудесному совпадению оказывается Борис. Вместо убитого жениха Вероника находит его двойника.

Второй раз такое мелодраматическое совпадение связывает разрыв между Вероникой и Марком, сводным братом Бориса, с одной стороны, и чудесное появление подарка, который Борис оставил перед уходом на фронт к дню рождения Вероники — с другой. Этот подарок — плюшевая белка с вложенным в нее поздравлением. После ухода Бориса Марк домогается Вероники, насилует ее и потом женится на ней. Однако вскоре он изменяет своей новой жене и крадет подарок Бориса, чтобы подарить его своей новой любовнице. Вероника обнаруживает белку у любовницы Марка, с которой он отмечает ее, любовницы, день рождения. Когда Вероника хватает белку, из нее, опять же по закону мелодраматического совпадения, вываливается поздравление Бориса, которое в суматохе войны Вероника так и не прочитала раньше. Теперь, после смерти Бориса, записка оказывается чудесным посланием из мира иного.

Калатозов не дает зрителям прочитать послание Бориса; вместо этого голос Бориса, как голос ангела-хранителя, читает записку для Вероники и зрителей. Поздравление Бориса звучит особенно, как поздравление с духовным воскресением еще и потому, что действие происходит в зимнюю, может быть рождественскую, ночь. Прочитав послание Бориса, Вероника порывает с Марком и остается жить с маленьким спасенным Борисом, с которого началось ее возвращение к жизни.

Таким образом, определяя время индивидуальных потерь и возрождения нуклеарной семьи как темпоральную доминанту, «*Журавли*» создают альтернативу сталинскому хронотопу преодоления настоящего ради будущего. Режиссера «*Журавлей*» — как и автора «*Доктора Живаго*», появившегося в том же году, что и фильм Калатозова, — критиковали за мелодраматические переборы (Туровская 1957, 17). Мелодраматическая темпоральность возрождения и чуда с трудом находила признание у «оттепельных» критиков. В фильме Калатозова, являясь центральным сюжетным ходом, возрождение нуклеарной семьи через чудо мелодраматического совпадения выразило главные ценности «оттепельной» культуры: антимионументализм и культ индивидуального и эмоционального.

Внешне семья Бородиных кажется похожей на традиционную сталинскую семью. Например, — хотя масштаб меньше — здесь сохранены такие элементы, как вертикальная структура и центральное положение патриарха, которым в фильме является отец Бориса, Федор Иванович (Меркурьев). Визуально «*Журавли*» ар-

тикулируют примат патриарха, выдвигая его постоянно на передний план, особенно в семейных сценах (например, последний завтрак всей семьи перед началом войны или прощальный обед перед уходом Бориса на фронт).

Иерархическая структура, однако, имеет важный изъян — у отца нет прямого наследника: его сын Борис убит. Федор Иванович также, в отличие от отца народов в «*Падении Берлина*» (1949), бессилен защитить своего сына от смерти, а его невесту — от изнасилования. Мотив бессилия отца повторяется во многих фильмах «оттепели»<sup>5</sup>. Важно и то, что само имя отца в «*Журавлях*» подчеркивает болезнь власти: в русской истории Федор Иоаннович был юродивым наследником Ивана Грозного — одного из любимых героев власти при Сталине. Как и отец в фильме Калатозова, Федор Иоаннович не оставил наследника и тем оборвал династическую линию московских князей.

Кроме дестабилизации вертикальной структуры семьи, «*Журавли*» осложняют семейную иерархию, привнося противоречия в конструкцию отцовской маскулинности. Главное противоречие возникает из противопоставления официального патриархатного дискурса государства и дискурса Федора Ивановича, патриарха нуклеарной семьи. Голосом официального патриарха становится радио, главной темой — война. Очень важно, что радиосообщения в фильме всегда являются ложью. Первое сообщение (в полдень) объявляет о начале войны, которая идет уже восемь часов. Второе радиосообщение, обнадеживающее слушателей, что на фронте не произошло никаких серьезных событий, звучит сразу после сцены смерти Бориса: официальное радио осталось глухо к самому серьезному событию<sup>6</sup>. Несовместимость трагичности смерти Бориса и официозного спокойствия новостей подчеркивает противоречие между индивидуальным опытом войны и дистанцированной интерпретацией войны по радио, которое воплощает голос патриарха-государства.

Такое же противоречие между трагедией в нуклеарной семье и триумфом воли большой семьи становится лейтмотивом заключительной сцены «*Журавлей*». Победная речь Степана (Зубков), друга Бориса, звучит неуместно и помпезно на фоне молчаливой скор-

<sup>5</sup> См., например, фильм Резо Чхеидзе «*Отец солдата*» (1964).

<sup>6</sup> Радиосообщение содержит аллюзию на финал романа «*На Западном фронте без перемен*» Эриха Марии Ремарка, одного из самых популярных западных писателей в России 1950—1960-х годов.

би Вероники. Визуально контраст подчеркнут противопоставлением крупного плана лица Вероники и общего плана людей, собравшихся слушать вернувшегося с победой Степана.

Федор Иванович, отец Бориса, избегает и даже иронизирует над официальным патриархатным дискурсом. Его дискурс, как патриарха малой семьи, повторяет мелодраматическую экзальтированность Вероники: во время проводов Бориса вместо тоста он замолкает и начинает плакать. В конце фильма Федор молча скорбит вместе с Вероникой. Эмоционально ему ближе личная трагедия Вероники, чем эпический масштаб победной речи Степана.

Фрагментация патриархатного дискурса — иначе говоря, сосуществование двух его форм — официального патриархатного дискурса государства и дискурса патриарха нуклеарной семьи — изменяет семантику тропа семьи. «*Журавли*» ставят знак равенства между брутальностью войны и патриархатным дискурсом государства и делают Федора Ивановича, патриарха нуклеарной семьи, защитником сирот и жертв войны. Семейная мелодрама репрезентирует конфликт между этими двумя формами патриархата, не вынося, однако, окончательного суждения (Zorkaya 1989, 212). Для советской культуры это была неслышанная двусмысленность: нуклеарная семья с мелодраматическим отцом в центре стала первым протоприватным пространством, альтернативным тоталитарной госсемье сталинской культуры.

## Большая семья как трагедия

В то время как мелодрама представила репрезентативную модель, в которой в двух вариантах семьи (государственной и нуклеарной) сталкивались *два варианта* идентичности (имперской государственной и личной, вне государства), трагедия стала важной повествовательной киноформой, выражающей идею *ограниченности* «большой семьи» как модели идентичности. Экранизации трагедий Шекспира стали главными проводниками этих идей в театре и в кино «оттепели». Их, конечно, нужно воспринимать, в первую очередь, помня сталинские фильмы о лидерах-воителях, создававших империи-крепости, в центре которых обычно находились гомозротические военизированные сообщества/квазисемьи (см. «*Александр Невский*», «*Иван Грозный*», «*Петр Первый*» и др.). Иерархичность, примат мужской дружбы, доминанта оппозиции

«свой»/»чужой» и включение всех «своих» в большую семью-армию составляют главные черты таких квазисемей<sup>7</sup>.

Экранизации трагедий Шекспира сначала Юткевичем («*Отелло*» 1955), а потом Козинцевым («*Гамлет*» 1964, «*Король Лир*» 1971) подвергли переоценке тоталитарную семейную модель социума. Хотя Шекспир был для советских людей, по замечанию Козинцева, «нашим современником», временная и культурная дистанция давала возможность ухода от прямолинейных аллюзий с современностью. Точнее, «оттепельная» интеллигенция использовала культ классики и вербального дискурса, характерного для сталинизма, для передела режима власти в своих интересах.

Например, весной 1956 года выпуск на экраны «*Отелло*» Юткевича совпал с XX съездом партии (Woll 2000, 42—43). Фильм получил резонанс прежде всего в контексте развенчания культа Сталина, т.е. временного затмения на пути к осуществлению утопии. Советский Отелло (в исполнении Бондарчука) — сталинский воитель-лидер. Его крепость-дворец представлена, по замечанию Андрея Шемякина, в «изобразительном каноне поздней сталинской эпохи» (Шемякин 1996, 138). Его главная семья — армия — в «оттепельном» фильме маргинализована. В отличие от сталинских воителей Отелло существует на границе между своей военной и нуклеарной семьей. И в эту щель между двумя семьями вползает вредитель Яго. То, что его играет Андрей Попов, знакомый зрителю по роли английского предателя-братоубийцы в «*Незабываемом 1919 году*» (Чиаурели 1951), сигнализировало зрителю узнаваемый типаж вредителя.

Шемякин приводит любопытный авторский комментарий Юткевича, видевшего в своей экранизации притчу о пошатнувшейся вере героя, который узнал, что его «справедливость была направлена по ложному пути». В отличие от «*Журавлей*» Калатозова, трагедия «*Отелло*» заключается не в обманутом индивидуальном доверии, а в поколебавшейся вере в большую тотальную справедливость: «Все правильно — тут драма несокрушимой веры, чуть пошатнувшейся и снова восстанавливаемой. Цена гармонии — устранение личности» (Шемякин 1996, 138). В духе классицистской трагедии устранение нуклеарной семьи происходит во имя долга перед

<sup>7</sup> Хотя экранизации шекспировских трагедий важны как знак времени, трагедийный нарратив использовался также и для преломления канонов историко-революционного (см.: «*Коммунист*» Райзмана 1957, «*Оптимистическая трагедия*» Самсонова 1963) и криминального фильма («*Жестокость*» Скуйбин 1959).



Плакат к фильму «*Отелло*»;  
худ. М. Хазановский (1956)



Плакат к фильму «*Гамлет*»;  
худ. Б. Зеленский (1964)

большой. В данном случае, однако, существенны продемонстрированные Юткевичем отклонения от сталинского киноканона: гармония в большой семье восстанавливается слишком дорогой ценой — ценой преступления. И убит не враг, а один из «своих».

Если фильм Юткевича — о трагической цене сохранения большой семьи, то экранизация «*Гамлета*» Козинцева — о сохранении личности от тирании большой семьи. Дизайн плакатов для этих двух фильмов запечатлел это важное различие: минутное затмение в солнечном раю в «*Отелло*» противостоит попытке вырваться из мрака на свет в «*Гамлете*». Плакат к «*Отелло*» визуализирует тему вероломно преданной веры и гармонии: черная голова мавра лишь маленькое темное пятнышко против слепящей белизны фона. Смещенные буквы и наклоненное тело — первые намеки на нарушение вертикальной иерархии как основы пространства сталинской культуры. На плакате для «*Гамлета*» Козинцева художник карнавализирует цветовую гамму: фон — черный и лишь голова, грудь и рука белые: большая семья Эльсинора является главной ловушкой, в которой индивидуальности, личности нет места.

Именно противопоставление слегка романтизированного индивидуального «своего» героя и большой псевдосемьи братоубийц, населяющей Эльсинор, составляет как повествовательную, так и визуальную доминанту текста. Конфликт назревает *внутри* замка, а не на его стенах — между «своими» и «чужими» — согласно киноканонам сталинизма.

На уровне визуальной структуры Козинцев часто использует контраст между общими планами и внутренними лабиринтами Эльсинора, с одной стороны, и крупными планами протагониста (Смоктуновский), особенно застигнутого камерой в глубоко личные моменты раздумий/внутренних монологов — с другой. Контраст планов повторен световым контрастом. Во-первых, «Гамлет», как и «Журавли», — фильм черно-белый, визуально аскетичный. Во-вторых, переходы от темноты внутренностей замка к светлой голове принца и бесконечности неба и моря задают основной ритм мизансцене фильма. Например, вводная часть фильма, которую условно можно назвать «Скорбь лицемеров», начинается с замка, ворота которого уподоблены челюстям ада, а мрачные внутренние помещения ассоциируются с фальшивой и показной скорбью об умершем легитимном властителе — *отце* Гамлета. Первая часть (сцена встречи с тенью отца) заканчивается вне замка: крупный план белой головы Гамлета, бурлящего — с белыми барашками — моря и неба составляют главные визуальные ориентиры сцены и ассоциируются с подлинным страданием сына.

Оппозиция прозрачного для власти мрачного пространства большой семьи Эльсинора и внутреннего, недоступного этой власти, пространства эмоций и мыслей Гамлета повторена в выборе физической материи, ассоциированной с замком и принцем. Сущность замка — в стасисе камня. Ловушка, параноидальное пространство замка напоминает лабиринты Кремля во второй части «Ивана Грозного», фильма, во многом предвосхитившего мизансцену фильма Козинцева.

Камень — не только материал для стен: по мере того как Клавдий создает условия для гибели жителей замка (Полоний, Офелия, Гертруда, Лаэрт, отец и сын Гамлеты), каменные изваяния постепенно замещают живых в большой семье Эльсинора. Уместно упомянуть здесь переиздание Достоевского в «оттепель»: его лучшие убийцы (от Свидригайлова до Ивана) предпочитают создавать условия для преступления, а не совершать преступление сами. Вторая серия фильма открывается видом на каменный идол Клавдия. Перед финальной дуэлью между Гамлетом и Лаэртом каменные

двойники Клавдия постоянно маячат, как соглядатаи, за спиной принца. Интересно, что все герои (Гертруда, Лаэрт, Клавдий) умирают *внутри* замка, и только Гамлет умирает *вне* тюрьмы, превращая смерть в символическую жертву, освобождающую всех выживших в годы заключения в большой семье Эльсинора.

Если неподвижность каменного Эльсинора становится мону-ментальной инкарнацией большой семьи, то движение становится тем общим качеством, которое объединяет физические состояния материи, ассоциированные с Гамлетом. Морские волны, огонь, свежий воздух, движимый ветром, — вот стихии Гамлета. В черно-белом фильме огонь, пена волн и небо (воздух) повторяют белизну волос Гамлета.

Противопоставление тьмы и света предвосхищает столкновение Эльсинора и Гамлета: фильм открывается и заканчивается кадром, в котором замок бросает темную тень на светлые волны моря. Этот кадр, как никакой другой, выражает судьбу протагониста, который проводит свою жизнь, балансируя на пороге двух несовместимых миров: моря света и замка тьмы. Война света и тьмы — важнейший прием характеристики героев трагедии: постепенное потемнение одежд Офелии сопровождает ее безумие и смерть; тени, обволакивающие Лаэрта, визуально сигнализируют его превращение в марionетку Клавдия в его интригах против Гамлета.

Козинцев делает переход от тьмы к свету основным принципом репрезентации главного героя. В начале фильма Гамлет носит траурную одежду, только его голова и лицо светлы. После путешествия в Англию Гамлет появляется в светлом монашеском одеянии. В заключительной дуэли Гамлет сбрасывает темные одежды и дерется с Лаэртом в белой рубашке на фоне мрачных стен замка.

В «Гамлете» Козинцев переосмысляет репрезентативные практики сталинского кино, специфический миф большой семьи. Борьба света и тьмы переносится с внешних границ этой семьи внутрь семьи-тюрьмы. В сталинской культуре хронотоп крепости является метафорой монолитной семьи-империи с лидером-полководцем в ее центре. Повествовательная модель обычно включает падение малой крепости из-за предательства и окончательную победу протагониста, приходящего на выручку из большой семьи-крепости. Материал может быть разным — от войны с Тевтонским орденом в «Александр Невском» до Гражданской войны в «Независимом 1919-м», однако нарративная модель выдерживается последовательно. В «Гамлете» личность становится своеобразным

смертником/антителом, которое входит в семью-тюрьму в начале повествования, чтобы взорвать ее изнутри.

### Большая семья в фокусе «оттепельной» комедии

Если трагедия стала серьезным жанром-стратегией, переосмысляющим миф большой семьи, то комедия стала сериокомическим жанром (Bakhtin 1984, 106—107), деконструирующем тот же миф. Важно отметить, что в 1950-е годы кинокомедия сохранила основные характеристики сталинского канона. Особенно это касается музыкальной комедии. *«Карнавальная ночь»* (1956) Эльдара Рязанова является, наверное, самым показательным примером: с точки зрения новых ценностей фильм стал символом «оттепели». Однако повествовательно и визуально фильм был ремейком *«Волги, Волги»* (1938) Григория Александрова и *«Серенады солнечной долины»* (1941) Брюса Хамберстоуна в свете последних постановлений партии и правительства (Dobrenko 1995, 49—57).

Лишь к началу 1960-х годов советская комедия стала отходить от эскапизма и пуританства сталинских мюзиклов. Продолжая оставаться тенденциозной, сохраняя сильную сатирическую направленность и все так же избегая сексуальных шуток, комедия тем не менее пережила серьезные изменения: важный сдвиг проявился в направленности шуток на фундаментальные тропы сталинской культуры, в частности на троп большой семьи. Метакультурная комедия, т.е. комедия, комментирующая свой собственный фундаментальный лексикон, открыла дорогу таким практикам, как ирония, карнавал и фрагментация большой семьи как репрезентативной модели общества. Впоследствии ироничная и эксцентрическая комедия «оттепели» окажет влияние на становление концептуализма в позднесоветском искусстве. Я рассмотрю здесь два комедийных варианта мифа сталинской семьи: иронический и эксцентрический. Как пример первого я проанализирую фильм Рязанова *«Берегись автомобиля»* (1966), как пример второго — комедии Леонида Гайдая *«Пес Барбос и необыкновенный кросс»* (1961) и *«Самогонщики»* (1962).

*«Берегись автомобиля»* особенно интересен тем, что в данном случае объектом иронии становится не столько сама большая семья, сколько «оттепельный» антимонументальный вариант этого



Кадры из фильма *«Берегись автомобиля»*;  
реж. Э. Рязанов (Мосфильм, 1966)



тропа. Единственная полноценная семья в фильме, которой уделено внимание, — это семья Семицветовых, которую связывает общий преступный бизнес. Патриарх (Папанов) является шутовским вариантом лидера-воителя. От воинственного дискурса у него остались только галифе и армейское хамство. Интересен род занятий отставного офицера: он торгует на рынке «кулубникой». Здесь Рязанов, конечно, вводит чеховские аллюзии и продолжает начатую еще в XIX веке русскую (т.е. вывезенную из Германии) войну с пошлостью. Фильм подчеркивает, что с точки зрения закона — надо понимать, несовершенно — отец торгует на рынке легально, однако с точки зрения русской борьбы с пошлостью отец — преступник и стяжатель.

Важным нарушением сталинского канона является невертикальная связь отца и сына. Патриарх связан с младшим мужчиной — Димой Семицветовым (Миронов) — через свою дочь, жену Димы (Гаврилова). Если тесть выполняет функцию идеологического ментора, то Диме с точки зрения сталинской семьи принадлежит слегка сдвинутая ниша положительного героя. Как и положено герою, под руководством своего тестя и его дочери Дима проходит идеологическую трансформацию — но не в законченного коммуниста, а в законченного преступника. Иначе говоря, перед нами ироническая инверсия канонического сюжета советского романа: это *Bildungsroman* о герое, который торгует в комиссионном магазине из-под полы магнитофонами «Грюндик» вместо того, чтобы строить наш завод, производящий магнитофоны, которые больше, громче и быстрее, чем любой западный аналог.

Дима важен не только как комедийный злодей, но и как герой надвигающегося застоя с его викторианской любовью к статус-кво и консьюмеризмом, который, в частности, материализуется в фетишизме западных товаров. Ирония доминирует в сценах, в которых обсуждаются эти товары: когда покупательница начинает торговаться с Димой, он предлагает ей купить за ее цену отечественный товар, указывая на деревянный ящик, напоминающий фонограф Эдисона.

Наиболее полно консьюмеризм как идеология семьи Семицветовых, идущая на смену идеализму шестидесятников, выражается в отношениях между Димой и его машиной. Под аккомпанемент джаза Дима трогает за разные части кузова свою любимую и сексуализированную белую Волгу. Один из Диминых знакомых, кстати, называет его машину «блондинкой». Однако вернемся к Диме: сначала он трогает машину за зад, затем поднимает антенну, визу-

ализируя свою эрекцию. Напоследок Дима открывает дверь машины, позируя перед Деточкиным со своей любимой. Машина соединяет для Димы и зрителя фрейдистское и марксистское понятие фетиша как суррогатного объекта желания.

Машина, по сути, — еще один член (каламбур здесь — чистая случайность) семьи Семицветовых. Однако эта машина — не эйзенштейновский броненосец и не пырьевский трактор/танк, который помогает большой семье строить социализм. У этой машины — тело Грушеньки, а ее обожатели — модернизированная версия семейства Карамазовых. Для машины строится отдельный дом — гараж. Не только мужчины, но и женщины борются за право физического контакта с ней. В знаменитой сцене-цитате из *«La Dolce Vita»* Феллини подвыпившие друзья и подружки Димы обнимают и трутся о кузов Диминой любимой «Волги» до полного и окончательного оргазма. Ссылка на Достоевского здесь не поэтическая прихоть автора статьи. Протагонист Деточкин полон отсылок к Достоевскому, начиная с его детской фамилии и заботы о сиротах и кончая душевной болезнью; подруга Люба называет его идиотом. А шутовской Порфирий Петрович, следователь Подберезовиков, постоянно интересуется, не сумасшедший ли Деточкин.

Иронический дискурс касается не только модернистской и сталинской машиномании, но и прагматичности сталинской культуры. В фильме Рязанова семья Семицветовых, как и полагается советской семье, строит светлое будущее. Место стройки, однако, представляет ироническую, под Чехова, копию строек социализма: это дача, строящаяся на ворованные деньги Димы. Но, вместо того чтобы строить, Дима, его жена и тесть спорят о том, кому эта дача принадлежит. Ссора прекращается, когда Дима задает сакраментальный вопрос, почему он, человек с образованием и талантом делать деньги, должен таиться и приспосабливаться: «Господи, когда же все это кончится?» Сталинский тесть немедленно обещает настучать на Диму.

Самое главное здесь, однако, то, что строительная площадка — канонический локус соцреализма — превращается в ироническое антипространство: место, где живут не в ожидании Годо светлого будущего, а в ожидании конца абсурдного настоящего. В своих мемуарах Рязанов характеризует Диму как гротескного Лопухина: «Тогда этот персонаж олицетворял авторские антипатии. А сейчас Дима Семицветов не только типичен, он попросту “Герой нашего времени”. Чеховский Лопухин, доведенный до абсурда» (Рязанов 1995, 157).

Семья Семицветовых — не только центр повествования, но также и численно самая большая семья в фильме: у Димы и его жены широкая сеть друзей и знакомых, с которыми они поддерживают близкие отношения. Антиподом этого вульгаризированного двойника сталинской большой семьи является большая семья Деточкина — продукт его донкихотских фантазий. Каждый раз, когда Деточкин отпрашивается с работы, он ссылается на болезнь или смерть одного из своих несуществующих родственников. Даже в воображении Деточкина его родственники вымирают. Единственным живущим членом его семьи остается его идеалистическая мама (Добржанская), которая распевает революционные песни о паровозе следователю (Ефремов); тот, в свою очередь, в ответ на революционный энтузиазм, начинает подозревать маму — как и ее сына — в сумасшествии.

Невеста Деточкина, Люба (Аросева), напоминает, скорее, его вторую маму. В то время как Дима Семицветов и его жена сексуально активны и делят супружеское ложе (нечастый ракурс в советском фильме), отношения между Деточкиным и Любой напоминают отношения между ребенком и матерью: в соответствии с общим ироническим тоном фильма эволюция Деточкина карнавализована. Это не эволюция, а деэволюция. Интересно, что в повести Рязанова и Брагинского, на которой основан фильм, счастливый конец включает рождение у Деточкиных ребенка. В фильме Деточкин бесплоден по той же причине, по которой бесплоден Мышкин, роль которого ранее Смоктуновский сыграл в театре и частично воплотил опять в своем Деточкине. Он обречен на вечную инфантильность без надежды на потомство. Семья Деточкина маргинализована Семицветовыми в настоящем, не имеет будущего и имеет лишь хрупкую связь с революционной романтикой прошлого, которое даже чудной Подберезовиков воспринимает как форму психического расстройства. Таким образом, в фильме Рязанова только преступников объединяют тесные семейные узы — провидческая ирония в контексте расцвета мафии в поздний советский и постсоветский периоды.

В то время как Э. Рязанов, Э. Климов, Г. Данелия представили в своих комедиях иронический, карнавальский вариант тропа семьи, Леонид Гайдай довел миф большой семьи до лубочной схематичности и цирковой гротескности. С одной стороны, он изобрел русских *Three Stooges* — троицу Вицина, Моргунова и Никулина. С другой — Гайдай ввел в массовое сознание образ Шурика (Демьяненко), гибрид советского положительного героя и фольклорного Ивана-дурака. Троица стала шутовской пародией на боль-

Гайдай и его *Stooges* (1965)

шую семью, в то время как Шурик и позже Семен Семеныч Горбунков (Никулин) стали эксцентрическими масками положительных героев без менторов.

Троица имела отдаленную жанровую связь с военизированным маскулинным сообществом, унаследованным от сталинской культуры, и более тесную связь с лубочными разбойниками и блатными ворами. Троица, по сути, заменила сталинских кинобогатырей в массовом сознании, став их приблатненными клоунами-двойниками. В клоунской инкарнации троица воспроизводила вертикальную ось сталинской семьи: Моргунов (Бывалый) был ментором, в то время как Никулин (Балбес) и Вицин (Трус) являлись его шутовскими учениками-героями. Образы были особенно близки зрителям, половина из которых лишь недавно слезла с гулаговских нар.

Как и в классическом соцреалистическом нарративе, фокус был главным образом не на менторе, а на «положительных» героях. Никулин, профессиональный клоун, являлся главным исполнителем большинства шуток-трюков. Вицин выполнял функции слегка замаскированной для несведущих тюремной подруги Бывалого. В фильме Евгения Карелова *«Семь стариков и одна девушка»* (1968) Вицин даже пользуется женским, а не мужским туалетом. В шутовском варианте, таким образом, воспроизводилась блатная/гомоэротичная ориентация военизированной советской семьи.

В добавление к фольклорной схематичности, тройной ипостаси и телесности юмора гротескные советские богатыри вернули в

комедию алкоголь и преступление. Большинство шуток-трюков в фильмах троицы вращаются вокруг этих двух тем. «*Пес Барбос и необыкновенный кросс*» (1961) состоит из трюков, в которых алкоголь играет роль главного катализатора действия. Если до Гайдая на экране пили много только асоциальные типы, то теперь иконическое распивание пол-литра на троих вернулось как профанная версия рублевской троицы. Хотя на экране пили преступники, фильм только для проформы использовал маску преступников, чтобы вернуть на экран любимый русский досуг. Зрители ответили взаимностью героям и режиссеру, вернувшем народу старинную русскую забаву: фильмы Гайдая стали наиболее посещаемыми картинами 1960-х годов (Лайнер 2001, 40 и 53).

Во втором фильме с гайдаевской троицей, «*Самогонщиках*», троица запела. Комедии Гайдая обратились к центральному элементу сталинской комедии — массовой песне. Именно массовая песня вела героев через фильм и приводила их обычно в Москву — место, где будущее стало настоящим и где живет главный ментор-лидер. В сталинских мюзиклах песня была связана часто с физическим трудом и триумфом воли над своей и окружающей природой (рекордный урожай, головокружительный цирковой трюк и т.д.). Песня исполнялась положительными героями, а злодеи, как Бывалов (Ильинский) в «*Волге, Волге*» (1938), не могли петь и выпускали бракованные музыкальные инструменты.

В фильмах Гайдая царит карнавализованный вариант сталинской комедии. В них поют чаще всего злодеи и алкоголики, которые находятся вне контроля над своей волей и тем более средой. Вместо того чтобы закончить свое кинопутешествие в Москве, троица, как один из главных коллективных исполнителей песен у Гайдая, из фильма в фильм оказывается в тюрьме. В «*Самогонщиках*» песня сопровождает не трудовой подвиг, ведущий к высшей цели, а абсурдное производство и одновременное потребление самогона.

В добавление к клоунской семье-троице, в «*Самогонщиках*» появилась карнавальная версия машины как модернистского члена большой семьи. Эта машина не улетала под облака, как у Александра в «*Светлом пути*» (1940), и не пахала поля, как у Пырьева в «*Трактористах*» (1938). Это был, как говорила песня, «электронный агрегат», русифицированный вариант рога изобилия, из которого круглый год тек самогон. Вместо того чтобы «вести, но не уводить» нарратив фильма, машина Гайдая педалирует комический трюк. Поломка машины становится началом классической погони, которой Гайдай заканчивает многие из своих фильмов.

Кроме того, поломка машины связана с потерей алкогольного рая, в котором живет клоунская большая семья. Собака хватает зубами фаллический змеявик, самогон прекращает капать, и самогонщики вынуждены покинуть свою сказочную избушку, полную живой жидкости. В фильме самогонщики не смогут вернуть себе свой фетиш, чтобы восстановить гармонию своей комической техноутопии.

Как уже сказано, гайдаевская троица стала карнавальная инкарнацией большой военизированной семьи, а Шурик — иконическим положительным героем без ментора. Вместо карнавализации здесь Гайдай пользуется фрагментацией мифа: лишь один компонент мифа — положительный герой — включен в комические трюки. Положительный герой, которого может перевоспитывать кто угодно, явился богатейшим материалом для эксцентрической комедии. Каждое неудачное перевоспитание — это новый визуальный трюк. Особенно полно этот прием использован в «*Кавказской пленнице*» (1967), где первым ментором, ведущим Шурика, становится сексуально возбужденный осел, который тащит его за Ниной (Варлей). Затем Шурика обманывают несколько раз различные самозванцы-менторы, включая товарища Саахова (Этуш), сексуально возбужденного районного босса, который опять приводит Шурика к Нине. Наконец, самым важным ингредиентом перевоспитания становится алкоголь, который каждый раз радикально трансформирует сознательного Шурика. Фильм заканчивается анальным трюком: вместо оргазматической встречи с лидером в Москве Шурик и его друг навещают товарища Саахова, чтобы отомстить ему за Нину, и повергают его наземь выстрелом в зад.

В «оттепельном» кино троп сталинской большой семьи продолжает играть ключевую роль, претерпевая важные трансформации. Сначала большая семья потеряла свою монументальность в семейной мелодраме. Затем в трагедиях-экранизациях Шекспира (Юткевич, Козинцев) личность стала обретать свою уникальную идентичность в борьбе с разрушительной силой большой семьи-тюрьмы. Наконец, комедия поздней «оттепели» стала или давать иронический метакомментарий (Рязанов, Климов, Данелия), или фрагментировать (Гайдай) сам троп большой семьи. Если в сталинском мифе о большой семье «каждый человек был сиротой, покуда “великая семья” не помогла ему стать личностью» (Кларк 2002, 122), то в «оттепельном» кино и литературе сиротство, отчуждение от большой семьи стало условием *sine qua non* для того, чтобы стать личностью.