



**СЕРИЯ**

*Биолексты*

**НАЗВАНИЕ**

*Скрытый  
учредный план*

**АВТОРЫ**

*Вадим Михайлин,  
Талина Беляева*

*Антропология  
советского  
школьного кино  
начала 1930-х —  
середины 1960-х*

*НЛО*

Кинотексты

Галина Беляева

**Скрытый учебный план:  
антропология советского  
школьного кино начала 1930  
х – середины 1960 х годов**

«НЛО»

**Беляева Г.**

Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930 х – середины 1960 х годов / Г. Беляева — «НЛО»,  
— (Кинотексты)

ISBN 978-5-44-481397-3

Советское «школьное кино» — крайне любопытное явление в истории мирового кинематографа, основанное на специфическом компромиссе пропагандистских установок и социальных запросов аудитории. Истории, которые оно рассказывало, зачастую были построены по принципу матрешки: незамысловатый внешний сюжет мог скрывать в себе самые разные месседжи — от утверждения советских моральных ценностей до фиги в кармане, от поиска вариантов развития личности до намеков на изменения в генеральной линии партии. Тому, как формировались и транслировались эти смыслы, а также соотнесенности разных месседжей в одном «высказывании» и посвящена эта книга. Вадим Михайлин — историк культуры, социальный антрополог, профессор Саратовского государственного университета. Галина Беляева — старший научный сотрудник Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева.

ISBN 978-5-44-481397-3

© Беляева Г.

© НЛО

## Содержание

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	5
ПРОЛОГ: ОБЩИЕ ПОСЫЛКИ	9
ПРЕДЫСТОРИЯ: ДО ФОРМИРОВАНИЯ «БОЛЬШОГО СТИЛЯ»	18
Школьный фильм. «Путевка в жизнь»	23
Школьный фильм. «Одна»	33
Конец ознакомительного фрагмента.	54

# **Вадим Михайлин, Галина Беляева**

## **Скрытый учебный план Антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов**

### **ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ**

Это не киноведческая книга. Вопросы, связанные с историей и теорией кинематографа, будут интересовать нас постольку, поскольку мы собираемся работать со вполне конкретным материалом, представляющим собой часть масштабного культурного феномена под названием «советское кино». Но инструменты анализа намереваемся использовать по преимуществу антропологические. Предметом нашего интереса будет прежде всего социальное поведение: то, каким образом оно отражается в кинотекстах, и то, как сами кинотексты могут на него влиять.

Кино – самое антропологическое из искусств: просто в силу того, что язык, которым оно пользуется, явным или неявным образом, согласно воле создателей фильма или вне всякой зависимости от нее, построен на жестах и позах, на манере двигаться и ситуативных способах поведения, всякий раз свойственных вполне конкретным человеческим существам, обитающим во вполне конкретных социальных и культурных условиях и поставленным в конкретные же суммы обстоятельств. Камера позволяет зрителю приглядеться ко всему этому инструментарию, отследить и принять во внимание логику поступков конкретных персонажей – тем самым обрекая его на эмпатию, поскольку мы в силу особенностей своей когнитивной «механики» не можем не запускать механизм «предугадывания» поведения человека, на которого уже дали себе труд завести «персональную карточку». Камера дает нам нечастую в обыденной жизни возможность долгого и пристального взгляда на другого человека – и автоматически включает неотразимо привлекательный «режим заинтересованного подглядывания», во-первых, потому что нам показывают героя слишком подробно и дают возможность присмотреться к таким его приватным зонам, которые обычно либо не подлежат стороннему наблюдению, либо маскируются за социально приемлемыми жестами и поведенческими схемами; а во-вторых, потому что она хотя бы время от времени показывает героя крупным планом, т. е. с такого расстояния, на какое мы обычно подпускаем только тех людей, кто пользуется нашим доверием. А еще те системы сигналов, что зритель получает с экрана, сообщающие ему всю эту информацию, действительны именно потому, что апеллируют в первую очередь к его инференции, умению автоматически, не тратя излишних когнитивных усилий, достраивать все необходимое буквально по нескольким неразличимым в общем потоке зрелища деталям, на которые он и внимания-то, как ему зачастую кажется, не обратил, но которые выполняют роль спускового крючка в двух взаимосвязанных процессах – в узнавании уже знакомого и в удивлении от того, что это знакомое встраивается в некие неожиданные контексты.

Первый процесс комфортен, поскольку позволяет зрителю ориентироваться в показанных ему обстоятельствах не менее, а зачастую и более уверенно, чем тот кинематографический персонаж, по отношению к которому ему предложено испытывать эмпатию; т. е. фактически льстит зрителю, предоставляя ему возможность почувствовать себя компетентнее, чем персонаж, «умнее» его.

Второй интригует, поскольку обманывает нашу инференцию: ровно настолько, чтобы автоматизированный (комфортный!) процесс «достраивания» предложенной проективной реальности дополнился основанным на цепочке когнитивных диссонансов, неавтоматизиро-

ванным – а следовательно, творческим – процессом считывания предложенной реальности как «интересной». Зритель оказывается в положении ребенка, которому взрослый (автор, режиссер, повествователь) рассказывает историю. Подобная ситуация привлекательна еще по одной причине: в глубине души ты отдаешь себе отчет в том, что история конечна, и «взрослый» знает, когда и чем именно она закончится; что он контролирует ситуацию повествования и ситуация эта ориентирована лично на тебя; что он не даст тебе пройти мимо заранее просчитанного эмоционального эффекта. При этом определенная степень свободы за тобой остается. Ты можешь быть ленивым и/или доверчивым ребенком и просто есть все, чем тебя кормят. Ты можешь быть умным ребенком и пытаться заранее предугадать следующий ход. А можешь – ребенком капризным, которому надоела история и он не желает играть по предложенным правилам. Конечно, многое зависит и от рассказчика. Рассказчик слишком глупый, ригористичный или предсказуемый рано или поздно утратит право на то, чтобы занимать твое внимание. Рассказчик чересчур «эзотеричный» рискует тем же, хоть и по несколько другим причинам. Как бы то ни было, общая схема взаимодействия сохраняется, и кино остается самым популярным зрелищем именно в силу того, что большинство «детей» находят своих рассказчиков. Более того, второе не исключает первого, а, напротив, способствует ему: удовольствие следовать за не всегда предсказуемым рассказчиком ничуть не противоречит удовольствию быть компетентнее персонажа.

Понятно, что и узнавание уже знакомого, и удивление от того, что это знакомое встраивается в некие неожиданные контексты, могут опираться на великое множество разнородных элементов предложенного зрелища, расположенных на самых разных уровнях – на уровне сюжета, фабулы (понимаемой как последовательность ситуаций), диалога, актерской игры, костюма, интерьера и пейзажа, особенностей «картинки» и звука и т. д. Но всякий раз на их основе – конечно, если авторы фильма хотят одновременно быть и понятыми, и «интересными» – должна возникать вполне конкретная «норма избыточности», соответствующая ожиданиям зрителя, который приходит смотреть фильм: автор не должен быть слишком предсказуем, но и не должен слишком далеко отходить от текстов и от стилистик, уже привычных зрителю. «Нормы избыточности» в пределах одной кинематографической культуры могут и должны различаться от жанра к жанру и от одной целевой аудитории к другой<sup>1</sup>. Они изменчивы, и по этой их изменчивости можно отслеживать формирование «великой традиции» – в элиотовском смысле слова, – которая переформатирует самое себя с появлением каждого существенно значимого для нее фильма, режиссера, оператора, актера: и в этом смысле они представляют собой предмет первостатейного интереса для историков кино. Для антропологов же интереснее другое – то, каким образом через конкретную норму избыточности, а также через ее изменчивость, можно отследить перемены, происходящие в предпочтениях и когнитивных привычках целевой аудитории; и пусть получаемый на выходе коллективный портрет этой аудитории будет крайне обобщенным и основанным на «косвенных уликах» – он может весьма любопытным образом скорректировать представления о тех или иных особенностях данного человеческого сообщества в данный исторический момент.

Советское кино существовало в достаточно специфических условиях – впрочем, то же самое можно сказать и о любой другой кинотрадиции. В нем были свои вершины и свой ширпотреб, свои новаторы, своя классика и свой мейнстрим, оно могло быть очень разным не только по качеству, но и по той целевой аудитории, кому оно было адресовано, языки, на которых оно говорило, менялись от эпохи к эпохе – и некоторые из этих языков уже нуждаются в переводе. Те люди, для которых советское кино было профессией, – от режиссеров, сценаристов и актеров до «тех, кто делал дождь» – в большинстве случаев были весьма далеки от кли-

---

<sup>1</sup> Вплоть до формирования в современной культуре аудиторий, для которых сам факт нарушения уже существующих норм избыточности является главным смыслом художественного высказывания.

шированных фигур, населяющих чужие мемуары и газетные публикации во всем их небогатом разнообразии и во всей их однозначности. Подвижники, искренне верящие в Идею и в собственную миссию, приспособленцы, готовые браться за любую «актуальную» задачу и тему, и просто художники, для которых кино было прежде всего искусством, а все прочее проходило по разряду неизбежных издержек профессиональной деятельности, не просто сосуществовали в одном и том же пространстве и в рамках одних и тех же «проектов»; они вполне могли ужиться и в пределах одной и той же личности – или сменять друг друга «у руля» одной и той же творческой биографии. Те истории, которые рассказывало советское кино, зачастую были построены по принципу матрешки: незамысловатый внешний сюжет, лирический, развлекательный или героический, мог скрывать за собой самые разные месседжи – от утверждения единственно правильных на данный момент ценностей до фиги в кармане, от прямого побуждения к индивидуальному действию до намеков на подспудные изменения в генеральной линии партии, – и если некоторая часть аудитории активно считывала и интерпретировала эти неявные смыслы, то другая, куда более многочисленная, воспринимала их некритично и автоматически встраивала в фундамент собственной жизни. Вот этими смыслами, механизмами их формирования и трансляции, а также соотносительностью разных месседжей в одном «высказывании» мы и занимаемся уже почти десять лет<sup>2</sup>; их выявлению и анализу в первую очередь и посвящена эта книга.

Однако сперва нам бы хотелось оговорить одно обстоятельство, связанное с опытом обратной связи с читателем<sup>3</sup>, который мы уже успели получить и который для нас самих поначалу был довольно неожиданным, – обстоятельство, уходящее корнями в набор сугубо эссенциалистских установок, базовый для отечественного гуманитарного знания и, шире, для отечественного общекультурного common sense. Любая попытка сколько-нибудь пристального анализа явления, которое воспринимается тем или иным обитателем здешнего культурного пространства как значимое, автоматически вызывает негативную реакцию. Вне зависимости от уровня образованности и от профессиональной принадлежности «наш человек» неизбежно рассматривает подобного рода деятельность как откровенный подрыв основ, как неуважение, глумление, как злонамеренное и бездуховное стремление раззять на составные элементы то, что подлежит исключительно «вчувствованию», интуитивному и отчасти сакрализованному переживанию причастности, – и тем самым обесценить, унижить и оскорбить. Так вот: наше отношение к материалу исследования никоим образом не носит гиперкритического характера. Оба автора в анамнезе – советские люди; у каждого из нас советский бэкграунд построен – среди прочего – и на детском и юношеском (т. е. прежде всего эмпатийном и эмоционально окрашенном) опыте просмотра тех самых фильмов, о которых мы будем говорить далее. Но мы искренне уверены в том, что аналитический подход к собственному прошлому, как индивидуальному, так и коллективному, есть единственный способ действительно понять то, откуда мы идем и к чему мы пришли: в противном случае мы обречены плодить одни и те же мифы и наступать на одни и те же грабли. Мы оставляем за собой право на эмоциональную оценку явлений, о которых пойдет речь, – поскольку пишем не математический трактат и не инструкцию к айфону. Но мы заранее просим читателя отделять конструктивные особенности

---

<sup>2</sup> Михайлин В. Женщина как инструмент и препятствие: Случай Юлия Райзмана на фоне советской модернизации // Неприкосновенный запас. 2011. № 1 (75). С. 43–57; Михайлин В., Беляева Г. «Вы жертвою пали»: Феномен присвоения смерти в советской традиции // Отечественные записки. 2013. № 5 (56). С. 294–310; Они же. Между позицией и позой: Учитель истории в советском «школьном» кино. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2013; Они же. Советское школьное кино: рождение жанра // Острова утопии: Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е) / Ред.-сост. И. Кукулин, М. Майофис и П. Сафронов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 549–596; Они же. Чужие письма: Границы публичного и частного в школьном кино 1960-х // Неприкосновенный запас. 2016. № 2 (106). С. 106–128; и др.

<sup>3</sup> И, что еще интереснее, со зрителем и слушателем, поскольку одной из форм «отбива» готовых в той или иной степени интерпретаций были комментированные кинопоказы, которые один из нас регулярно устраивал (и устраивает) в стенах Саратовского госуниверситета и Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева.

здания от архитектурных излишеств – и не обижаться на неприятное выражение лица третьей горгульи в пятом ряду.

## ПРОЛОГ: ОБЩИЕ ПОСЫЛКИ

Мы видим свою задачу в анализе тех механизмов воздействия на зрительское восприятие, которые можно с большей или меньшей долей вероятности восстановить по имеющимся кинотекстам, и вполне отдаем себе отчет в принципиальной невозможности реконструировать реальный зрительский опыт во всем его многообразии. Мы совершенно осознанно оставляем за рамками исследования исторический и источниковедческий материал, связанный с опытом как тех людей, которые организовывали процесс пропагандистского воздействия (партийных идеологов, людей, профессионально исполнявших цензорские функции и/или функции, связанные с кинопроизводством и прокатной деятельностью), так и с опытом сугубо зрительским. В тех случаях, когда мы все-таки будем обращаться к аутентичным авторским высказываниям, процедура не будет подразумевать полноценной источниковедческой составляющей: материал подобного рода важен нам для создания того фона, на котором интересующие нас механизмы смогут быть очерчены более рельефно. Материал, оставленный нами за пределами высказывания, способен дать основу для целой серии исследований, которые мы с большим удовольствием осуществили бы сами, будь мы специалистами в соответствующих областях. Впрочем, одну область, связанную с непосредственным зрительским восприятием, мы все-таки оставим в поле зрения, поскольку просто не сможем этого не сделать. Речь идет о нашем собственном опыте восприятия советского школьного кино и, шире, советской культуры как таковой, причем об опыте, растянутом во времени, вписанном в разные эпохи советской и постсоветской истории и в разные стадии наших личных историй.

Речь в книге пойдет о жанре советского школьного кино – совокупности кинотекстов, объединенных как рядом специфических особенностей, так и достаточно четко выраженными временными границами. С нашей точки зрения, жанр этот родился в начале 1960-х годов и прекратил существование вместе с распадом СССР, таким образом, продержавшись на экране – по крайней мере в чистом виде – не более тридцати лет. Несмотря на то что фильмы, тематически так или иначе связанные со школой, в Советском Союзе начали снимать задолго до начала 1960-х, мы считаем возможным говорить о рождении школьного кино как самостоятельного жанра именно в указанную эпоху, поскольку того уникального сочетания социальных, культурных и антропологических факторов, которое, собственно, и вызвало его к жизни, не существовало ни до, ни после нее.

Жанр понимается здесь как производное от той системы ожиданий, которая свойственна аудитории и которая задает основные формальные и содержательные параметры конкретного произведения искусства<sup>4</sup>. С этой точки зрения любая *нормативная* поэтика – а кинофильмы, о которых у нас ниже пойдет речь, создавались именно в рамках советской нормативной поэтики<sup>5</sup> – представляется не только и не столько механизмом, регулирующим режимы производства и формы бытования художественных текстов, сколько инструментом для создания целевой аудитории, которая, в свою очередь, становится гарантом существования конкретных жанров. Сами жанры превращаются при этом в адаптированные к разным контекстам и/или разным сегментам аудитории модусы трансляции дискурса «заказчика», т. е. той группы, в интересах которой создается нормативная поэтика.

Сказанное в полной мере относится к сложившимся в Советском Союзе практикам производства и потребления художественных текстов: так называемый большой стиль, чье время

---

<sup>4</sup> См. в связи с этим: *Kurke L. The Traffic of Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. N. Y.; L.: Ithaca, 1991. P. 1 и далее. См. также: *Cawelti J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago; L.: University of Chicago Press, 1976.

<sup>5</sup> Или, вернее, последовательности сменявших друг друга поэтик, сохранявших при этом ряд базовых характеристик.

формирования приходится на 1930-е годы, как раз и представлял собой систему подобных практик, которая должна была (в идеале) покрывать собой все возможные способы соотнесенности советского человека с тем, что принято называть искусством.

«Большой стиль» не умер вместе со смертью Сталина; за два десятилетия он успел превратиться в конститутивный элемент коммунистического проекта и как таковой, претерпевая некоторые эволюционные изменения, просуществовал вплоть до конца 1980-х – начала 1990-х годов, продолжая исподволь регулировать даже такие художественные феномены, которые могут показаться не имеющими никакого к нему отношения<sup>6</sup>.

Оговоримся сразу: коммунистический проект в этой работе будет рассматриваться прежде всего не с политической, идеологической или экономической, а с социально-антропологической точки зрения – как последовательная попытка создания максимально широкого и тотально пронизываемого пространства, в котором все возможные формы коммуникации были бы переведены на языки публичности, причем эти последние являлись бы взаимодополняющими диалектами единого, единственно приемлемого и основанного на «единственно верном учении» языка. Непременной конститутивной частью этого проекта является тотальный перевод всех высказываний, обслуживающих микрогрупповые контексты (семейные, дружеские, соседские и т. д.) и понимаемых здесь как микрогрупповые уровни ситуативного кодирования<sup>7</sup>, на языки публичности.

В этом смысле история советской культуры – это череда выборов, постоянно совершаемых как отдельными индивидами, так и целыми группами в разнообразных ситуациях, характеризующихся разной по природе и по насыщенности степенью давления со стороны системы властных дискурсов. Череда выборов того языка, на каком данная ситуация будет адекватно считываться ее участниками, – или, чаще, даже не целостного языка, а того набора элементов, относимых к разным по природе уровням ситуативного кодирования, которые все вместе составят уникальный для данной ситуации или для данного типа ситуаций язык. Художественный жанр, существующий в рамках «большого стиля» или связанный с ним генетически, представляет собой инструмент такого давления, машину для упрощения и «опрозрачивания» уникальных смыслов, перевода их в *modus operandi* публичного пространства, по определению, подконтрольного элитам<sup>8</sup>.

Мы будем исходить из представления, что появление жанра школьного кино было вызвано к жизни потребностью советских властных элит в обновлении того инструментария, при помощи которого они воплощали в жизнь коммунистический проект и осуществляли необходимую для этого работу по созданию выгодных для себя и приемлемых для зрителя матриц, в соотнесенности с коими последний мог выстраивать собственные проективные реальности. В этом смысле заказчиками, формирующими необходимую для возникновения жанра систему ожиданий, оказываются сразу две социальные группы. Собственно советские

---

<sup>6</sup> Ср. подбор актерских типажей на положительные роли в фильмах, сюжет которых построен на открытом противостоянии «добра» и «зла» (детективы, фильмы о революции, о Гражданской или Отечественной войне и/или о разведчиках). Исключение вроде «военных» ролей Олега Даля в данном случае, как и положено, подтверждают правило.

<sup>7</sup> Обоснование соответствующей терминологии см. в: Михайлин В. О ситуативности репутаций: Возвращение Одиссея // Отечественные записки. 2014. № 1 (58). С. 52–84.

<sup>8</sup> Так, в жанре музыкальной комедии любовное чувство должно быть всепоглощающим и однозначным; измена приравнивается к измене Родине; ошибка приводит к бурному всплеску негативных эмоций, который компенсируется еще более бурным всплеском эмоций позитивных, когда ошибка осознается как таковая; финальное соединение – несмотря на препятствия, создаваемые антагонистами или случайным стечением обстоятельств, – влюбленной пары является предметом заботы и искренней радости максимально возможного числа персонажей, в том числе и вполне случайных (прохожих, зрителей в цирке и т. д.). В этом смысле нормативная поэтика советской музыкальной комедии мало чем отличается от аналогичных жанровых поэтик в американской, немецкой или итальянской традициях – поскольку задача по «нормализации» интимного поведения (или по крайней мере публичных проявлений ононого) остро стояла перед всеми элитами первой половины – середины XX века, столкнувшимися как с резким расширением публичных пространств, так и с радикальным изменением набора инструментов, которые позволяли претендовать на контроль над этими пространствами.

властные элиты (и тесно связанные с ними элиты культурные) формируют «заказ» непосредственно, решая совершенно конкретные мобилизационные задачи. Однако ориентируются они при этом на вполне определенный набор проективных реальностей, совместимый с позитивно и негативно окрашенными личными ожиданиями «простого советского человека», который, таким образом, также принимает в формировании этого заказа самое непосредственное участие. В момент своего рождения жанр прежде всего был ориентирован на внедрение привычных для советской аудитории коллективистских моделей поведения и на привычную же дискредитацию внепубличных микрогрупповых контекстов. Однако теперь, в начале 1960-х, в русле доминирующей тенденции «оттепельной» советской культуры, делалось это уже не за счет демонстративно безальтернативного, как в рамках сталинского «большого стиля», навязывания единственно возможной точки зрения, но за счет более тонких стратегий, связанных с выстраиванием индивидуально ориентированных эмпатийных связей, и фирменным знаком жанра (опять же, как и всей оттепельной культуры) стала «искренность», имитирующая приватные режимы эмпатии.

Школа превратилась в жанрообразующее пространство в силу той же логики, в силу которой раннеоттепельная советская культура достаточно резко «развернулась лицом к молодежи», а масштабные экономические проекты, осуществлявшиеся ранее за счет малоэффективного, но зато дешевого труда заключенных, стали объявляться ударными комсомольскими стройками. Бурный количественный рост «молодежной» литературной, кинематографической и изобразительной продукции, начавшийся буквально с первых после XX съезда партии месяцев 1956 года<sup>9</sup>, привел – с некоторым запозданием, связанным, вероятнее всего, с первоначальной чисто прагматической ориентацией на уже «оперившуюся» трудоспособную молодежь – к тому, что возрастная планка целевой мобилизационной аудитории была понижена, и в «кинофильмах про школу», которые ранее вписывались в самые разные жанры, был отслежен самостоятельный потенциал.

Жанр родился быстро. За один только 1961 год было снято четыре фильма, объединенных – при всех очевидных несходствах в художественном уровне и в режиссерской манере – рядом четко выраженных общих признаков<sup>10</sup>. Следующие несколько лет серьезно дополнили этот список, а дальше началось самое интересное. Оттепельная модель коммунистического проекта, породившая жанр школьного кино, начала сходить на нет после отстранения от власти Н. С. Хрущева и окончательно «ушла в песок» после 1968 года. Дискурс заказчика существенно изменился, однако едва успевший народиться жанр уже успел сформировать по-своему удобную для власти систему конвенций – как и вполне конкретную систему ожиданий со стороны аудитории, оценившей небывалую «искренность» художественных высказываний. В результате история позднесоветского школьного кино – это, опять же, череда выборов, осуществляемых авторами, попавшими в устойчивое поле напряжения между коммунистическим проектом в его оттепельной реинкарнации (в менявшихся по ходу, но сохраняющих базо-

---

<sup>9</sup> А также другие масштабные перемены в молодежной политике – вплоть до проведения Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году. Впрочем, определенные сдвиги в государственной культурной политике в этом смысле начались даже несколько ранее XX съезда, по сути, создав соответствующий горизонт ожиданий. Так, Первая московская выставка произведений молодых художников прошла еще в 1954 году. См. об этом: *Морозов А. И.* Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х годов. М.: Советский художник, 1989. С. 4 и далее. Динамику резкого увеличения общего количества и репрезентативности молодежных художественных выставок начиная с середины 1950-х годов можно отследить по изданию: *Выставки советского изобразительного искусства: Справочник.* М.: Советский художник, 1975. Т. 4 (1948–1953 гг.); То же. 1981. Т. 5 (1954–1958 гг.). О «помолодении» героя отечественного кино см.: *Прохоров А.* Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007. С. 59. См. также программный № 1 журнала «Искусство кино» за 1957 год. Статистику роста кинопроизводства в СССР в середине 1950-х годов по сравнению с предшествующей эпохой «малюкартинья» см. в: *Земляничин С., Сегида М.* Домашняя синематека: Отечественное кино 1918–1996. М.: Дубль-Д, 1996. С. 6.

<sup>10</sup> «А если это любовь?» Юлия Райзмана, «Друг мой, Колька!» Александра Митты и Алексея Салтыкова, «Мишка, Серега и я» Георгия Победоносцева и «Приключения Кроша» Генриха Оганесяна.

вые доминанты версиях) и позднесоветской утопией приватности<sup>11</sup>. И в этом смысле удобна была именно школа, позволявшая без каких бы то ни было лишних усилий сводить в одном пространстве и приватные, и публичные контексты, а также предлагавшая достаточно широкий и легко опознаваемый аудиторией набор устойчивых социальных ролей и отношений.

Любую ситуативно объединившуюся группу людей, а тем более любое социальное учреждение при некоторой доле фантазии можно превратить в метафору или модель того общества, в котором живут эти люди и в котором это учреждение функционирует. На данную нехитрую стратегию опирается едва ли не большинство художественных текстов (вербальных, визуальных, перформативных), ориентированных как на социальное проектирование, так и на социальную критику – т. е., собственно, на негативный аспект все того же социального проектирования. Есть, впрочем, институции, буквально взывающие к тому, чтобы их время от времени превращали в зеркало общего социального порядка. Учреждения эти обладают рядом общих характеристик: они функционально ориентированы на дисциплинирующие техники, иерархически организованы, крайне ригидны, репрезентативны ровно настолько, чтобы, с одной стороны, прямо апеллировать к культурному багажу максимально широкой целевой аудитории, а с другой – содержать в себе элемент исключительности, маргинальности, контринтуитивности, позволяющий экстраполировать моделируемую ситуацию на актуальный повседневный опыт зрителя/читателя и, следовательно, вызывать у последнего интерес. Это, прежде всего, тюрьма, сумасшедший дом, армия и, конечно же, школа.

Последняя особенно хороша. В случае с тюрьмой, сумасшедшим домом и армией получаемая на выходе модель общества с неизбежностью страдает определенной плоскостностью, двухмерностью, поскольку построена исключительно на столкновении иерархизированной «системы» и партикулярного индивида. И единственный способ сделать повествование сколько-нибудь «интересным», а систему диверсифицированной и напряженной изнутри – наделить эти самые партикулы, т. е., собственно, персонажей, индивидуальными измерениями, историями, предшествующими системе и не сводимыми к ней, причем как можно более разнообразными. К тому же и армия, и тюрьма, и сумасшедший дом, если воспринимать их как метафоры государства, максимально упрощают картину еще и в другом смысле, сводя взаимодействие государственной машины и отдельного человека к системному и тотальному насилию, «снимая» все или почти все элементы социальности, которые – даже в фукольтианском смысле – призваны это насилие маскировать: разнообразные социальные институты, многоуровневые и разноприродные режимы социального взаимодействия, возможность выбора и/или смены социальных ролей и позиций и т. д. В случае же со школой система уже диверсифицирована, заранее и по определению, поскольку помимо иерархичности, дисциплинирующих практик и т. д. она неизбежно, в силу самой своей (официально декларируемой) «образовательной» функции, отсылает ко всей сумме знания, накопленного челове-

---

<sup>11</sup> Каковая была результатом схождения двух, казалось бы, взаимоисключающих феноменов: постепенной утраты доверия к любым публичным дискурсам, приобретшей на рубеже 1960–1970-х годов обвальный характер, и достаточно давно сформированной и крайне удобной для личного пользования привычки вписывать собственный сюжет в «большие объясняющие конструкции». В позднесоветский период точка производства смыслов активно перемещается из дискредитированного публичного в новооткрытое (в том числе и благодаря масштабной хрущевской программе строительства доступного жилья) приватное пространство, которое очень быстро мифологизируется, причем сразу по нескольким направлениям. Идиллически-интимная, частнособственническая, тусовочная, творческая, неозападническая или неославянофильская и прочие вариации этой утопии не только конкурировали между собой, но и дополняли друг друга, и легко друг в друга перетекали, поскольку были построены на едином принципе. Интимное пространство превращалось в зону накопления знаков, которые должны были свидетельствовать об уникальности владельца, о его большей по сравнению со всеми остальными приближенности к некоей Истине. И вне зависимости от набора означающих – а это могли быть и книги, и хрусталь, и иконы с прялками, и диски с постерами – означаемые были слишком похожи между собой, чтобы не вызывать внутриличностных конфликтов или откровенной взаимной ненависти у держателей разных акций. Что, в свою очередь, породило обильную поросль позднесоветских сюжетов – литературных, публицистических, кинематографических и бытовых. Впрочем, об этом речь подробно пойдет в следующей книге, посвященной поздне- и постсоветскому школьному кино.

ством за время своего существования. Разные области этого знания («история», «физика», «биология», «литература» и т. д.) обнаруживают явственную тягу к символизации или аллегоризации, претендуя на то, чтобы представлять колоссальные области человеческого опыта, которые так или иначе ассоциируются с соответствующей учебной дисциплиной. Физика оказывается связана не только с правилом буравчика и законами Ньютона, но и с технократическим «покорением природы»; литература – не только с прозой Толстого и поэзией Пушкина, но и едва ли не со всеми возможными аспектами человеческого взаимодействия; математика – с «логикой» и «возможностью просчитать» что бы то ни было и в каких бы то ни было контекстах. Школьная иерархия, автоматически сводящая в едином дисциплинарном пространстве столь разные и масштабные системы смыслов, уже напряжена изнутри и даже вне зависимости от привитых к ней авторами индивидуальных историй тяготеет к демонстративному порождению «больших» сущностных конфликтов. Так, в совершенно непритязательном фильме Наума Бирмана «Учитель пения» (1972) эпизодический конфликт за спортивный зал между учителем пения (и стоящим у него за спиной хором мальчиков) и учителем физкультуры (в сопровождении группы одетых в борцовки мальчиков-тяжелоатлетов) с неизбежностью превращается в конфликт между тонкой, но продолжающей отстаивать свое право на жизнь духовностью – и материей, тупой и агрессивной. Конечно же, по сюжету фильма этот конфликт спровоцирован школьной администрацией, заинтересованной исключительно в «получении первых мест» вне зависимости от вида конкурса, но понятно, что в данном случае проекция на «большие смыслы» идет уже не от самой системы, которая выполняет фоновую роль, но от ее элементов, наделенных собственным ресурсом сюжетности.

Как правило, каждую такую смысловую область «стягивает» на себя фигура учителя, преподавателя соответствующей учебной дисциплины. Вообще в школьном тексте учитель, как правило, есть фигура самая многоплановая и интересная, поскольку включена она сразу в несколько не сводимых друг к другу систем отношений, расположенных при этом на разных «этажах» школьной иерархии.

Во-первых, в систему горизонтальных отношений: учитель, как и было сказано выше, являет собой персонализированную репрезентацию конкретной области общечеловеческого опыта, поданную в столкновении с другими такими же, потенциально равновеликими.

Во-вторых, он неизбежно предстает во властной, дисциплинирующей функции – как только за ним закрывается дверь классной комнаты. В классе он царь и бог, иератическая фигура, имеющая доступ к сакрализованному знанию и регулирующая режимы доступа к оному, возможные для группы профанов, запертых в ограниченном – и также иерархически организованном – пространстве. И по тому, насколько всерьез властные и жреческие функции этой фигуры осуществляются в представшем взору зрителя сюжете, можно делать выводы о реальной ценности школы как института в современном обществе – во многом так же, как и об истинной силе власти, всей и всякой.

В-третьих, учитель встроен и еще в одну иерархию, собственно чиновничью, в которой он как раз находится на самой низшей из всех возможных ступеней: в этой системе он учит не только и не столько тому, чему хочет учить, но тому и так, что и как «спущено сверху». Он самый мелкий винтик в государственной машине, another brick in the wall, и если тому или иному автору хочется выставить современную государственную и/или общественную сферу в невыгодном свете, то учитель для этой цели – почти идеальная фигура, поскольку уже заключает в себе взрывоопасную смесь из социального ничтожества и обленченности властью. В советском школьном кино эта модель работы с фигурой учителя станет востребованной только на самых поздних этапах существования жанра, но будет при этом совершенно отчетливо отсылать зрителя к опыту восприятия более ранних культурных пластов – в первую очередь литературных (Чехов, Сологуб), но отчасти и кинематографических («портрет» дореволюционной школы в таких фильмах 1930-х годов, как «Кондуит» и «Человек в футляре»).

В-четвертых, с точки зрения системы он представляет собой последний форпост порядка в конкретной маленькой зоне хаоса, подлежащего нормализации, и потому любые хаотические симптомы, поступающие из этой зоны, – от явной крамолы до разбитого окна или ненадлежащей прически – суть свидетельства его функциональной несостоятельности и его личного поражения.

Вдобавок учитель в советском школьном кино, пусть не сразу, получает право на собственный сюжет, на личное пространство, неизбежно противопоставленное публичности и сопоставленное с ней. Как раз к тому моменту, когда формируется интересующий нас жанр, учитель обретает способность интериоризировать конфликты между приватной и публичной сферами, переводить внешние сюжеты во внутренние, тем самым повышая их эмпатийный – для зрителя – потенциал.

И наконец, не стоит забывать о том, что в советской школе воспитательная функция всегда ценилась если и не выше образовательной, то как минимум наравне с ней. А потому учитель неизбежно предстает еще и в образе *куротрофа*, индивидуального проводника во взрослый, собственно человеческий статус. Интимизированный сюжет «учитель – ученик» в советском школьном кино является одним из самых продуктивных: как с точки зрения количества и разнообразия рассказанных историй, так и с точки зрения экспериментальной постановки вопроса. И в этом сюжете учитель обречен на то, чтобы воплощать в себе образ идеального человека (или по крайней мере на соотнесенность с этим образом), напрямую – и в комплексе – транслируя весь тот набор поведенческих моделей, моральных и ролевых установок, имиджевых стратегий и даже эстетических предпочтений, которые заказчик считает значимыми для актуального воспитательного проекта.

Если же вспомнить о том, что заказ формируется не только «сверху», но и «снизу», исходя из установок и предпочтений целевой аудитории, то легко представить, почему фигура учителя оказывается удивительно удобной для трансляции интимных, в том числе и эротических, установок. Пара учитель/ученик настолько очевидно предлагает возможность поиграть с «интересными» для зрителя сюжетами, связанными с интимным взаимодействием между разными социальными, гендерными, возрастными и культурными статусами, что было бы странно, если бы фильмы на школьную тему пренебрегали этой возможностью. И действительно, первая же в советской традиции «школьная» кинокартина, «Барышня и хулиган» (1918) Евгения Славинского и Владимира Маяковского, использует эротически мотивированный сюжет как базовый. Инверсия этого же сюжета окажется значимой уже в «сталинском» фильме «Учитель» (1939) Сергея Герасимова; к исходной схеме он вернется в раннеоттепельной картине «Весна на Заречной улице» (1956) Феликса Миронера и Марлена Хуциева. Причем даже в крайне сдержанном в трактовке эротических тем сталинском кино соответствующие коннотации не будут строго привязаны исключительно к связке взрослый учитель/взрослый ученик: в «Аттестате зрелости» (1954) Татьяны Лукашевич гендерно окрашенная провокация со стороны ученика в адрес молодой учительницы даст основания для одной из боковых сюжетных линий. А в раннеоттепельной «Повести о первой любви» (1957) Василия Левина вполне откровенная история домогательств к ученице со стороны спортивного тренера (а позже еще и учителя физкультуры) сыграет в общей смысловой структуре фильма еще более значимую роль. После того как окончательно сформируется жанр позднесоветского школьного кино, эротически окрашенная сюжетика не заставит себя долго ждать: уже в середине – конце 1960-х годов в таких картинах, как «Звонят, откройте дверь» (1965) Александра Митты и «Доживем до понедельника» (1968) Станислава Ростоцкого, разница в возрасте и социальном статусе превратится в значимую пружину действия.

Итак, кинематографический учитель, по определению, вынужден быть разным и говорить сразу на нескольких языках. Живется ему куда сложнее, чем ученику (который в каком-то смысле одномерен в своем неизбежном конфликте с системой, вне зависимости от того,

в каком режиме, адаптивном или дезадаптивном, протекает этот конфликт) или директору (который также по-своему одномерен – как ситуативно высшая иерархическая инстанция, репрезентирующая иерархию в целом, а потому функционально к ней сводимая), и, следовательно, с точки зрения сюжетообразовательной он обещает куда более широкие возможности. У учителя как центрального персонажа есть и еще одна вмененная характеристика, неотъемлемая от всего сказанного выше. Делая учителя физики протагонистом, концентрируя на нем основной заряд зрительской эмпатии, ты не можешь не учитывать того, что настраиваешь тем самым общую оптику высказывания на вполне определенный спектр: школьная среда, а вместе с ней и другие, куда более широкие среды, которые за ней угадываются, подаются в свете вполне конкретной и достаточно устойчивой культурной проблематики. Соответственно, «нерв эпохи» виден – среди прочего – и в том, какие предметники чаще прочих становятся протагонистами школьных сюжетов.

С учеником как персонажем школьного кино тоже не все так просто: в нем тоже заложена своя семантическая и ролевая разноголосица, хотя способы работы с разными ученическими «языками» могут достаточно радикально отличаться от тех, что применимы к фигуре учителя. Ключевой для ученика, что вполне естественно, является роль адресата в инициационном сюжете. Он ведомый, он – воспринимающая сторона, которой предлагаются варианты «посвящения во взрослость», зачастую конкурирующие между собой: правильные и неправильные, однозначные и неоднозначные, ориентированные на разные сферы человеческого опыта (профессиональную, этическую, гражданскую, статусно-иерархическую, интимно-эротическую, религиозную и т. д.).

Значима здесь, хотя и в несколько ослабленном по сравнению с персонажем-учителем виде, и привязка к набору предметов, преподаваемых в школе. В отличие от учителя, ученик вынужден посещать разные уроки, тем самым причащаясь основным, одобренным государственной властью<sup>12</sup> источникам знания, но по тому, какие занятия и классные комнаты преимущественно попадают в объектив кинокамеры, можно делать выводы если и не о сути меседжа, то по крайней мере о том, через какую именно «область знания» он имеет быть адресован зрителю. Так, в фильмах 1930-х годов нелицеприятный портрет дореволюционной школы и, соответственно, дореволюционной России строился через выраженный акцент на уроках Закона Божьего и древних языков – при практически полном отсутствии точных и естественно-научных дисциплин. Внезапное и достаточно массовое появление уроков истории и английского языка в школьных фильмах рубежа 1960–1970-х годов может, на наш взгляд, быть информативным в отношении скорее не государственного, но общественного заказа, уже успевшего к этому времени сформироваться применительно к жанру школьного кино.

Область, в которой ученику явно повезло больше, чем учителю, – это возможность сочетания в одном сюжете частных и публичных контекстов, причем на уровне самостоятельных, детально проработанных и насыщенных собственной семантикой пространств. Учитель получает эту привилегию не раньше конца 1960-х годов, тогда как ученику она доступна с самого начала – уже «Первоклассница» (1948) Ильи Фрэза или «Красный галстук» (1948) Владимира Сухобокова и Марии Сауц целиком построены на этой дихотомии. «Вхожесть» ученика в разноприродные контексты предоставляет ему в советском школьном кино и еще одну сюжетообразующую возможность: именно на ней строится его собственная способность претендовать на роль властного агента. В силу элементарной причастности к школе как упорядоченной и ориентированной на нормативизацию структуре – т. е. едва ли не по законам симпатической магии – ученик оказывается носителем структурирующего импульса в «стихийных» и «хаотичных» частных контекстах: семейных, соседских, дружеских/стайных и т. д.

---

<sup>12</sup> Поскольку речь идет о советской школе.

Есть у ученика как персонажа школьного кино и еще одна особенность, которая по большому счету является едва ли не *raison d'être* всего нашего жанра. Будучи ребенком и, следовательно, существом социально безответственным, он – в рамках художественного текста – может быть наделен сильными эмоциями и мотивациями, которые показались бы гипертрофированными применительно к взрослому персонажу, но которые весьма удобны для того, чтобы как можно более четко прописать конфликт. При этом ученик является частью системы, представляемой как модель государства и/или общества; и вот это уникальное сочетание – достаточно условной модели с заранее прописанными позициями, которая воспринимается как слепок современной социальности, и эмпатийного персонажа с пониженной социальной ответственностью – предоставляет возможность эксплицировать сюжеты и конфликты, непредставимые на «взрослом» материале. Именно это обстоятельство и придавало школьному кино особую ценность в рамках советской культуры, едва ли не от самого рождения привычной к недоговоренностям и непроговоренностям, – и, среди прочего, как раз и позволило жанру в кратчайшие сроки после появления на свет стать невероятно востребованным у зрителя. Впрочем, не теряя и исходного качества: инструмента трансляции властных заказов в новой, «искренней» упаковке.

Учитель и ученик будут интересовать нас прежде и чаще всего – как два базовых компонента жанровой системы и два основных объекта зрительской эмпатии, через которые по преимуществу и транслировались ключевые модели поведения и системы аттитюдов. Но и помимо них список системных – и потенциально весьма информативных – элементов жанра, на которые мы не сможем не обращать внимания, будет достаточно обширным. В него попадут другие персонажи: директор или завуч (с неизменно маячащими у него за спиной иерархическими и народно-хозяйственными контекстами), уборщица/сторож (персонаж, позволяющий оценить представления авторов о «простонародном» и комическом), представители «внешней» власти (партийной, чиновничьей, милицейской – со всеми понятными коннотациями), хулиган, родители, «случайные люди» (прохожие, продавцы, бабушки на лавочке, дворники) и т. д. В этот список попадут и самого разного рода пространства – от постоянно присутствующих в кадре (классная комната, школьный двор и коридор, актовый зал, квартира и «домашний» двор) до проходных и «случайных», но иногда не менее значимых для восприятия общего целого, – и до «экзотических» («лоно природы», сновидческие реальности), информативных всегда. Отдельно стоит упомянуть предметный ряд – от объектов, которые настолько привычно используются от фильма к фильму для передачи одних и тех же смыслов, что превращаются в самостоятельную жанровую конвенцию (портреты великих или просто людей, наглядные пособия и другие носители «неподвижных смыслов» в динамике кинокадра), до предметов, за которые в том или ином конкретном фильме «цепляются» уникальные локальные смыслы. Ну и особое место в этом списке будут занимать устойчивые сюжеты и сюжетные ситуации, где-то совпадающие с нарративным инструментарием, общим для той или иной советской кино-эпохи, а где-то специфические именно для жанра школьного кино.

И, напоследок, пара слов о структуре книги. Она состоит из глав, посвященных либо этапам становления советского школьного кино, либо отдельным темам, зачастую сквозным, но видоизменяющимся от эпохи к эпохе, и, с нашей точки зрения, особо значимым для понимания того, как жанр функционировал в конкретных культурных условиях и какие именно смыслы и оттенки смыслов он транслировал. Впрочем, нам не хотелось, чтобы получившаяся в итоге панорама носила общий и усредненный характер, что неизбежно в тех случаях, когда авторам приходится рассуждать «о явлении как таковом». Поэтому главы перемежаются кейсами, каждый из которых представляет собой максимально плотный (с поправкой на необходимость выдерживать общий объем книги) анализ конкретного кинофильма. Отбор этих кейсов осуществлялся, исходя из нескольких дополняющих друг друга соображений. Во-первых, нельзя было пройти мимо картин канонических: как в силу того, что они были и оста-

ются чрезвычайно популярными у широкой публики и востребованными у специалистов, так и в силу того формирующего воздействия, которое они оказали на развитие жанра. В эту категорию попадают такие фильмы, как «Путевка в жизнь» (1931) Николая Экка или «А если это любовь?» (1961) Юлия Райзмана. Во-вторых, нас интересовали случаи в том или ином смысле крайние, исключительные – феномены, которые по-своему очерчивают границы жанра. Разделы, посвященные «Грешному ангелу» (1962) Геннадия Казанского или «Мимо окон идут поезда» (1965) Эдуарда Гаврилова и Валерия Кремнева, имеет смысл рассматривать именно в этом качестве. В-третьих, некоторые из кейсов как в этой книге, так и – мы надеемся – в следующей, где речь пойдет о «брежневском» периоде, будут посвящены «не вполне школьным» фильмам, проговаривающим сюжеты и смыслы, связанные со школьным опытом, но по тем или иным причинам вынесенные за пределы школьной жизни: как «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Элема Климова.

## ПРЕДЫСТОРИЯ: ДО ФОРМИРОВАНИЯ «БОЛЬШОГО СТИЛЯ»

В 1931 году были сняты сразу две кинокартины, «Путевка в жизнь» Николая Экка и «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, о которых можно с полным правом говорить в контексте рассуждений о предыстории жанра школьного кино. Первый фильм посвящен «перековке» беспризорников в образцовых строителей нового общества – в стенах бывшего монастыря, отстоящего от ближайшей железнодорожной станции на десятки километров и превращенного в колонию. Второй – перековке двойной. Капризная ленинградская барышня, получившая педагогическое образование и вместе с ним распределение в далекую алтайскую деревню, сперва пытается всеми силами увильнуть от предложенной роли в «большой истории», но потом меняет решение, едет на темную и полудикую окраину империи, где в процессе борьбы с классовым врагом превращается в настоящую красную героиню.

Коммунистический проект в обоих фильмах явлен еще на ранней, большевистской стадии своего вращивания в плоть и кровь формирующейся советской культуры, – на стадии «кавалерийской атаки» (если воспользоваться ленинской метафорой) на любые культурные пространства, недостаточно проницаемые для новой системы дискурсов и практик, и прежде всего пространства бытовой и публичной повседневности, как деревенской, так и городской. При этом моделью, в соответствии с которой должна быть переформатирована актуальная реальность, во всем ее совершенно излишнем разнообразии, является пространство утопии, сугубо проективная область с не вполне определенными границами и наполнением, которое каждый активный участник проекта по большому счету конструирует на собственный лад – притом что в большевистской и большевистски ориентированной среде существует некий, пусть и достаточно зыбкий, консенсус касательно того, насколько те или иные явления соответствуют или не соответствуют «новой исторической эпохе» и способствуют либо препятствуют «грядущему счастью всего человечества»<sup>13</sup>.

В процессе, целью которого является построение утопии, принимают участие два разряда людей. Первую категорию составляют носители «бремени белого человека», вот только цивилизаторская миссия, привычно формулируемая в категориях колониального дискурса, здесь несколько модифицирована и переориентирована со строительства Империи на более высокую задачу – «в мировом масштабе», как говорил один из персонажей «Чапаева». Носители бывают истинные, как протагонисты обеих картин, и ложные, как председатель сельсовета в «Одной», великолепно, на фирменной ФЭКСовской пластической эксцентрике исполненный Сергеем Герасимовым. «Истинность» и «ложность» определяются отношением к возложенной на главного героя миссии – быть воплощением новой, все и вся преобразующей публичности.

Вторая категория также вариативна, но все подпадающие под нее персонажи суть воспитуемые, объекты целенаправленной трансформации, которая по направлению и по интенции совпадает с желательной – в рамках общего коммунистического проекта – трансформацией всего населения России, а в несколько более отдаленной перспективе – и всего земного шара. Причем воспитуемые эти мыслятся как оторванные ото всех возможных контекстов, принципиально несовместимых с пространством утопии: и прежде всего от контекстов семейных.

Пространство утопического проекта по сути своей неуловимо, поскольку может пронизывать любое другое и переструктурировать его под себя, предлагая вместо разнообразных

---

<sup>13</sup> Что, в свою очередь, создает достаточно широкий спектр возможностей для маневра, ориентированного на очередную ситуативную необходимость – как в практиках элитарно-управленческих, так и в повседневных практиках «идейно грамотных» граждан. В итоге едва ли не главным ресурсом в Советской России становится доступ к «назначению и переназначению смыслов».

и разноразмерных локальных логик – логику одну, но зато единственно правильную. Люди перестают делиться на чиновников и посетителей, родителей и детей, кондукторов и пассажиров, экспроприруемых и экспроприаторов<sup>14</sup> и маркируются исключительно как «наши», т. е. принципиально вхожие в пространство утопии (активные строители коммунизма или те, кто может таковыми стать), и «не наши» (все остальные, которых мы не возьмем с собой в коммунизм). Уже существующие пространства выстраиваются в иерархию, причем единственным критерием структурирования становится бóльшая или меньшая степень их проницаемости, понимаемая как «правильность» и «неправильность». Публичные пространства, связанные с властным управлением, распределением, образованием – и так далее, вплоть до уличного движения, – имеют тенденцию к «правильности»; на противоположном полюсе оказываются те, что связаны с семьей, микрогрупповой солидарностью, приватностью, самообеспечением, т. е. фактически с партикулярностью в любых ее формах.

Мера «правильности» и «неправильности» того или иного пространства напрямую связана с процентным соотношением «наших» и «не наших» людей среди его обитателей. И от того задача по его нормализации становится двуединой: обучение и воспитание – для тех, кто потенциально способен встроиться в историческую неизбежность, и разнообразные практики исключения (от ограничения потребительских возможностей и лишения гражданских прав до физического уничтожения) – для тех, кто не может или не хочет этого делать. Понятно, что в этой связи любые метафоры, связанные с образовательным и воспитательным процессом, являются крайне продуктивными – причем не только для проработки воспитательных сюжетов. В обоих наших фильмах одна из ключевых коллизий строится на столкновении с «внешним» по отношению к воспитательному пространству персонажем, который активно пытается уничтожить его как таковое и в финале терпит неизбежное поражение.

Сам факт обращения к школьной теме вполне понятен, если исходить даже из чистой социально-политической актуальности: в означенную эпоху в СССР велась активная борьба с неграмотностью. Кроме открыто заявленных задач, густо замешанных на вполне традиционном для европеизированных российских элит просветительском пафосе, эта широкомасштабная государственная кампания выполняла и задачи несколько иного свойства, гораздо менее очевидные, но, впрочем, ничуть не менее традиционные для этатистских просветительских проектов эпохи модерности. Повышение уровня грамотности населения представляло собой весьма эффективный рычаг, при помощи которого можно было радикально расширить подконтрольное все более заметно консолидирующимся советским элитам публичное пространство и ускорить процесс его перспециации – «опрозрачивания», т. е. присвоения «большими» публичными дискурсами семантических систем, обслуживающих микрогрупповые уровни ситуативного кодирования и социального взаимодействия<sup>15</sup>. Новая власть, не опиравшаяся на

---

<sup>14</sup> Если право собственности (или любые другие права) нарушает частный человек, то это квалифицируется как уголовное преступление, если то же самое совершается представителем советской власти или даже просто проправительственным активистом – то действие почти автоматически проводится по категории революционной необходимости. Ср. эпизод из «Как закалялась сталь» Николая Островского, в котором протагонист, Павел Корчагин, придя на вокзал и убедившись в том, что уехать нет никакой возможности, просто-напросто привлекает отряд чекистов для того, чтобы высадить из вагонов некоторое количество уже обустроившихся там пассажиров – и отправиться на комсомольскую конференцию вместе с товарищем Ритой Устинович. При этом он проникает на вокзал незаконно, просто потому, что «знает все ходы и выходы», втискивается в вагон без билета, а девушку и вовсе втягивает через окно – и тут же инициирует проверку билетов у других пассажиров, пользуясь знакомством с командиром местного ЧК, причем сам принимает активное участие в чистке. Интересно также, что на этот момент Павел Корчагин вообще не представляет никого, кроме самого себя, – но на нем кожаная куртка, а в кармане наган. Значимым является то обстоятельство, что вся эта история рассказывается автором крайне сочувственно и встраивается в перспективу борьбы с мешочничеством, частнособственническими инстинктами и прочими уродливыми пережитками прошлого.

<sup>15</sup> Подробнее о понятии перспециации см. статью «Успех безнадежного дела: Проект „советский человек“ из перспективы post factum», опубликованную в приложении к настоящей книге. См. также: Михайлин В. *Ex cinere*: Проект «советский человек» из перспективы post factum // Неприкосновенный запас. 2016. № 4 (108). С. 137–160. Исследовательская позиция, в рамках которой сформировались и сам термин, и связанная с ним система представлений, наиболее близка к взглядам Джеймса

сколь-нибудь устойчивые, консолидированные и при этом не связанные непосредственно с ней социальные группы и по большому счету не отстаивавшая ничьих интересов, кроме своих собственных, не была заинтересована в сохранении того сложного и крайне диверсифицированного социального поля, какое представляла собой Россия начала XX века, поскольку попросту не обладала механизмами (за исключением сугубо силовых), которые позволили бы ей надежно контролировать это поле в сколько-нибудь длительной перспективе. Поэтому задача по слову и перекодированию контекстов, традиционно непрозрачных для больших публичных дискурсов – семейных, соседских, клановых, профессиональных и др. микрогрупповых – воистину являлась первоочередной задачей советской власти. Однако для того, чтобы индивид превратился в максимально удобный материал для идеологической обработки и последующей мобилизации, его недостаточно было дезориентировать и «выбить» из привычных контекстов и режимов микросоциального взаимодействия (и, соответственно, из связанных с ними режимов кодирования, запоминания, трансляции и декодирования значимой информации). Массовая люмпенизация населения как раз и представляла собой один из побочных эффектов большевистского «опрозрачивания», и «классово близкому» люмпену тоже находилось свое применение, но конечной целью этой стратегии был все-таки не он. Целью было создание «нового» человека, человека в полной мере «нашего», «советского», для которого традиционные микросоциальные контексты, составляющие плоть и кровь его повседневности, не были бы попросту и полностью отменены, но были бы перекодированы, «подключены» к большим дискурсам на правах локальных, частных, зависимых фрагментов. А для этого человек должен был обладать соответствующими «разъемами», причем процесс перспициации должен был затрагивать как можно более широкие слои населения, а в идеале стать всеобъемлющим. Институт всеобщего образования идеально подходил для решения этой задачи, поскольку даже в сравнении с такими «параллельными» ему в данном смысле институциями, как молодежные, спортивные, общественные и профессиональные организации, как основанная на призывной системе РККА, он обладал уникальным и самым важным качеством – качеством всеобщности.

В подобной ситуации школа постепенно превращалась в социальный институт, в рамках которого подавляющее большинство населения впервые проходило системный опыт вторичной социализации и приобретало первые системные же навыки «перевода» индивидуально и социально значимых смыслов на языки публичности – и обратно. То есть, помимо всего прочего, во вполне очевидный источник сюжетов о столкновении индивида с системой, каковые сюжеты, при надлежащей обработке, сами могли стать важной конститутивной частью государственного метанарратива. Подобного рода сюжеты поначалу обещали достаточно широкий спектр возможных вариантов, от антагонистических до агиографических, но всему этому спектру суждено было в полной мере проявить себя гораздо позже, через три с лишним десятка лет. А пока формирующийся сталинский метанарратив по большей части предполагал один-единственный «большой» современный сюжет, который вне зависимости от конкретной локальной вариации и набора ситуативно значимых перипетий более или менее сводился к схеме, выведенной в свое время Катериной Кларк применительно к сталинскому роману, – сюжет о превращении потенциально «правильного», но излишне стихийного персонажа во «вполне нашего человека» при помощи старшего наставника, озаренного светом высшего знания<sup>16</sup>. В более

---

Скотта: *Scott J. C. Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press, 1998; *Scott J. C. Domination and the Art of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990; и др. Так, рассуждая о попытках переустройства «отсталой» сельской глубинки – будь то Советская Россия в 1920–1930-х годах или Танзания во второй половине XX века, – которые привычно позиционируются как «цивилизаторские», Скотт воспринимает их скорее как направленные на то, чтобы «to make the countryside, its products, and its inhabitants more readily identifiable and accessible to the center» (*Scott J. C. Seeing Like a State*. P. 184).

<sup>16</sup> *Кларк К. Советский роман: История как ритуал*. Екатеринбург: Уральский университет, 2002. Применительно к кинематографическим текстам сама эта схема может быть несколько модифицирована и расширена, особенно если иметь в виду такие ключевые для сталинского кино жанры, как музыкальная комедия и фильм о «выявлении врага». Но даже и в этих

поздних сталинских фильмах на школьную тему – вроде «Первоклассницы» Ильи Фрэза или «Красного галстука» Владимира Сухобокова и Марии Сауц (оба – 1948) – безальтернативность этого сюжета будет очевидной. Но фильмы 1931 года, снятые в то время, когда основные доминанты будущего «большого стиля» только нащупывались и не успели утратить очарования новизны, интересны именно тем, что в них еще слышна потенциальная многоголосица если и не основных пропагандистских установок, то по крайней мере тех приемов, при помощи которых эти установки предполагалось внушать советскому зрителю.

Прежде чем обратиться непосредственно к анализу кинотекстов, имеет смысл особо оговорить еще одно обстоятельство: обе эти картины являют нам свидетельство перехода от одного языка (а вернее, целого комплекса связанных между собой языков), на котором говорило раннесоветское искусство и, шире, раннесоветская культура, – к другому, радикально от него отличному. При всех понятных оговорках и при всем обилии инвариантов, тот «большевицкий» язык, который был определяющим для советской культуры 1920-х годов, строился на весьма специфической перетрактовке марксистского дискурса. Исходно свойственный марксизму аналитический пафос уступил здесь место пафосу, по сути, диаметрально противоположному – а именно эссенциалистскому, подменявшему анализ наличной ситуации приписыванием тем или иным социальным фактам и процессам неких вмененных свойств, не зависящих от ситуативного контекста.

Подобное «перерождение» марксистского дискурса во многом являлось следствием тех трудностей, с которыми большевики столкнулись в ходе реализации своего проекта в период после Гражданской войны. Скажем, категория «социального» или «классового» происхождения, в рамках классического марксизма имевшая именно аналитический статус и крайне важная для большевицкого дискурса – хотя бы с точки зрения обоснованности положения о «диктатуре пролетариата», – стала использоваться в сугубо эссенциалистском ключе в условиях практически полного исчезновения российского пролетариата как класса, на сколь угодно внятных основаниях вписанного в послевоенную социальную и экономическую ситуацию, имеющего собственные более или менее консолидированные интересы и т. д. Недовольство отдельных старых большевиков, пытавшихся отстоять аналитический, т. е. собственно научный, характер своего мировоззрения, не было серьезным препятствием для элит, которые мыслили в категориях реальной политики и остро нуждались в инструментах структурирования и интерпретации текущей социальной реальности – не только «марксистских» по фразеологии, но и относительно внятных для основной массы населения. Представление о том, что человек является «пролетарием» или «представителем буржуазии» лишь в силу того, что он занимал соответствующее положение «до 1917 года» (или претендовал на таковое, или в таком подозревался), и вне зависимости от того, чем он занимался впоследствии и занимается сейчас, а также от его (декларируемой) политической позиции, как раз и позволяло множеству агентов, и властных, и сугубо частных, решать как свои, так и чужие проблемы на «строгих марксистских основаниях»<sup>17</sup>.

Идущий на смену большевицкому проекту проект сталинский был основан на имитации аналитического дискурса с параллельным вымыванием из всех и всяческих понятий сколь бы то ни было четкой привязанности к каким бы то ни было устойчивым системам смыслов. Подобный дискурс был прекрасным орудием борьбы со старыми большевиками, привыкшими к другой модели мышления и к другим способам мотивации собственного поведения. И, главное, он был прекрасным инструментом создания тотально дезориентированной человеческой массы, в которой именно наличие эссенциалистских установок и мешало учрежде-

---

жанрах присутствие модификаций «основного советского сюжета» вполне очевидно.

<sup>17</sup> Подробнее о тех сложностях, которые переживал марксистский дискурс в 1920-е годы, см.: *Фицпатрик Ш.* Классы и проблемы классовой принадлежности в Советской России 20-х годов // Вопросы истории. 1990. № 8. С. 16–31.

нию «тотальной проницаемости». В пределе, скрытой интенцией сталинского проекта являлась тотальная ритуализация публичной среды: приведение ее к состоянию, при котором поведенческие схемы и риторические конструкции воспроизводятся вне зависимости от их осмысленности, каковая всякий раз приписывается им заново, в свете очередной передовицы газеты «Правда». За счет этого достигается то независимое сосуществование риторики и моделирующего сигнала, что позволяет сохранять ощущение стабильности и преемственности даже при полном отсутствии вмененных смыслов. Итак, оба фильма, каждый по-своему, говорят на заданную «школьную» тему сразу на двух языках: на «большевистском» (с прямым, почти плакатным назначением эссенциалистских смыслов), который постепенно сдает позиции, и на «сталинском» (имитирующем социальный анализ), который только начинает предъявлять претензии на контроль за базовыми смыслами, значимыми для советского публичного дискурса.

Впрочем, и «Путевка в жизнь», и «Одна» не только обозначают собой ту точку, начиная с которой советская пропаганда и, шире, советская культура принимаются активно использовать суггестивный потенциал образовательных метафор. Фактически эти два фильма задают еще и два типа сюжета, связанных со школой (и с образовательным пространством вообще), ключевых для всей последующей советской кинематографической традиции. «Путевка в жизнь» представляет сюжет возрастной инициации, при которой социально незрелый индивид, сталкиваясь с системой воспитания и трансформируясь в процессе преодоления поставленных ею препятствий, превращается в «человека вполне». «Одна» дает сюжет инициации статусной, при которой индивид, обладающий признаками социальной зрелости и правом формировать других людей, но проявляющий при этом признаки «статусной недостаточности», в процессе воспитательной деятельности преобразуется сам, дорастая до стадии проповедского «воцарения»<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Пропп В. Морфология «волшебной» сказки [1928]. М.: Лабиринт, 1998. С. 49–50.

## *Школьный фильм. «Путевка в жизнь»*

«Путевка в жизнь» (1931) Николая Экка вышла на экраны в период активного перехода коммунистического проекта от большевистской к раннесталинской стадии. И одна из главных – скрытых – пропагандистских задач, стоявших перед фильмом, заключалась в необходимости «перепроговорить» недавнее прошлое, а для этого – забраться в первоэпоху и расставить в ней акценты согласно требованиям текущего момента. Как правило, о подобного рода задачах кинотекст именно «проговаривается», и отслеживать их нужно по косвенным признакам – в как бы случайных фразах, в деталях облика и поведения неприятных персонажей, в ситуативных или сюжетных обстоятельствах, которые на первый взгляд могут показаться избыточными.

Итак, на момент выхода «Путевки в жизнь» на экраны были актуальны коллизии, связанные с радикальным поворотом от экономики, основанной на сочетании разных форм собственности и на признании законности частной экономической инициативы<sup>19</sup>, – к экономике централизованной, плановой, основанной на тотально государственной собственности (как бы ни имитировались иные ее формы, скажем, кооперативные) и на всеобщем принудительном труде (как бы ни имитировалась свободная природа последнего). И в этом контексте «Путевка в жизнь», которая, по сути, представляет собой самозабвенный гимн добровольному коллективному труду в специализированном воспитательном заведении, находящемся в ведомстве ОГПУ, была удивительно уместна.

Акцент на добровольности и на самоорганизации масс делается в картине постоянно, едва ли не до навязчивости. Начинается эта линия со знаменитой череды мизансцен, в которой товарищ Сергеев (Николай Баталов) ведет живописную группу малолетних правонарушителей на вокзал, чтобы ехать в колонию. Беспризорники с самого начала оказываются в состоянии когнитивного диссонанса. Они прикидывали, какой будет конвой и получится ли сбежать по дороге, но их ведут совсем без конвоя. Авторы фильма старательно поддерживают эмоциональную напряженность, ритмично перебивая видеоряд текстовой заставкой («Уйдут или не уйдут?») <sup>20</sup>, максимально растягивая одну из сцен, в которой у беспризорников создаются идеальные условия для побега (между Сергеевым и его подопечными проходит сперва один двойной трамвай, потом второй, встречный). Уже на вокзале товарищ Сергеев дожимает напряжение до максимума, отправляя Мустафу, явного коновода всей группы, покупать продукты: ритм комментирующих текстовых заставок сперва ускоряется, потом томительно замедляется, переводя напряжение в поле индивидуализированного выбора («Уйдет или не уйдет?», «Ушел... Ушел...»). В итоге, когда ситуация разрешается, даже явный факт воровства, совершенного Мустафой в ходе фуражирского рейда, меркнет перед добровольно сделанным правильным выбором – да еще и подкрепляет уже сложившийся «лихой» образ этого персонажа.

---

<sup>19</sup> Николай Бухарин, один из идеологов нэпа, писал, что страна будет «многие десятки лет медленно вращаться в социализм» (Правда. 1923. 30 июня), – позиция, категорически несовместимая с новыми сталинскими (позаимствованными у Троцкого, буквально только что устранившегося с политического поля) установками, как и взгляды Бухарина на то, что «социализм бедняков – это паршивый социализм» (Большевик. 1925. № 9/10. С. 5).

<sup>20</sup> В чем трудно не увидеть отсылки к финальным сценам эйзенштейновского «Броненосца „Потемкина“».



*«Путевка в жизнь». Мустафа. Лихой и веселый беспризорник как точка эмпатии*

Принципом добровольности подсвечивается и один из конститутивно значимых для жанрообразующего сюжета элементов – «легкость перекодирования»: в «Путевке в жизнь» вчерашние «карманники, шарапщики, домушники» превращаются в «слесарей, токарей, литейщиков» буквально по мановению волшебной палочки и с превеликой радостью, тем самым открывая череду подобных превращений в других фильмах<sup>21</sup>. Причем в данном отношении «Путевка в жизнь», на этакий раннесоветский манер, оказывается самой оптимистичной из всех картин: в сценах перековки никакого «сопротивления материала» зритель не видит. Предшествующий криминальный опыт оказывается не то чтобы вытеснен и забыт, но, напротив, востребован в новом качестве. Данная наплывом сцена с Мустафой, который «пиской» вырезает у нэпманши пласт каракулевой шубы пониже спины, решает сразу три задачи: во-первых, создает основу для радостного перекодирования уже имеющихся навыков и превращения вора в сапожника, во-вторых, не дает фигуре умытого и опрятно одетого молодого человека окончательно стать безликой и скучной и, в-третьих, заставляет смеяться над «правом на приватность» как таковым<sup>22</sup>.

Лежащая в основании базового соцреалистического сюжета концепция человека носит незамысловато позитивистский характер. Человек изначально хорош или по крайней мере нейтрален – и нужно только создать «правильные» условия для того, чтобы он сам превратился в образцовую социальную единицу. В полном согласии с деятельностным подходом, основой этих условий является всеобщий созидательный труд – он же и есть та самая «волшебная палочка». Отсутствие труда самым очевидным образом мешает процессу перековки и даже провоцирует рецидивы «тяжелого прошлого». В этом отношении весьма показателен эпизод с «бузой», тесно инкорпорированный в сюжет перековки. В уже налаженной «правильной»

---

<sup>21</sup> Такого рода превращения были многократно спародированы в микросериале Алексея Коренева «Большая перемена» (1972–1973), который представляет собой одну из самых успешных и талантливо сделанных попыток перевернуть вверх дном весь накопившийся за полвека багаж советских культурных штампов. Подробный анализ см. в: Михайлин В., Беляева Г. Если не будете как дети: Деконструкция «исторического» дискурса в фильме Алексея Коренева «Большая перемена» // Неприкосновенный запас. 2013. № 4 (90). С. 245–262.

<sup>22</sup> Об антинэпманской тенденции в искусстве 1920-х годов и о ее преломлении в игровых и смеховых контекстах «Путевки в жизнь» см.: Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 121–122.

среде демонстративно видоизменяется ряд компонентов, и среда моментально превращается в «неправильную». Разливается река, затрудняя подвоз сырья и останавливая производство (вмешательство природной стихии), вынужденное безделье развязывает «темные» инстинкты, развитые предшествующим опытом (пьянство, азартные игры, агрессия), и в довершение всего снимается внешний контроль (товарищ Сергеев уезжает в Москву). В результате выходит из берегов стихия уже социальная, причем агрессия весьма показательным образом направляется именно против средств производства («Бей мастерские!»). И здесь крайне значимыми представляются несколько обстоятельств. Первое связано с уже успевшей пустить корни «самоосознанностью» коллектива. В сцене начала «бузы» коммунары проявляют признаки понимания причин происходящего: наряду с выкриками откровенно деструктивного свойства слышатся и призывы к возобновлению производственного процесса, которые подытоживает обращенная к Сергееву реплика Мустафы: «Товарищ Сергеев! Мы без работы сидеть не можем. Ребята бузят! Николай Иванович! Решай, что делать!» Второе обстоятельство логически вытекает из первого: коллектив уже способен к самоорганизации, и сознательная его часть к моменту возвращения Сергеева успевает нейтрализовать бузотеров. Наиболее интересным является третье обстоятельство. «Буза» окончательно перешибается именно проектом большой (по меркам колонии) социалистической стройки – Сергеев приезжает из «центра» с предложением построить железную дорогу до «большой земли». Предложение это мигом объединяет в общем порыве всех коммунаров – которые буквально только что едва не поубивали друг друга. В итоге большая стройка решает все проблемы – как социального, так и природного свойства, прямо выводя зрителя на ключевые позиции сталинского проекта<sup>23</sup>.

Здесь же, в связи с железной дорогой, рождается и еще один непереносимый атрибут сталинского дискурса – образ врага. В начальных частях картины Жиган – фигура неоднозначная, но врагом он является ничуть не в большей мере, чем Мустафа или Колька Свист. Он – такое же наследие «тяжелого прошлого», генетически связанного со «старым миром», но умудрившегося сделаться неотъемлемой частью и мира «нашего» в той его версии, которая устоялась на протяжении 1920-х годов и ассоциировалась с нэпом.

---

<sup>23</sup> Которые включают: 1) неразрывное единство социального и природного инжиниринга; 2) гигантизм как непосредственно осязаемое воплощение «большой истории»; и 3) волюнтаризм: совершенно непонятно, каким образом кучка бывших беспризорников, лишенная каких бы то ни было профессиональных строительных навыков, оказывается в состоянии осуществить такой сложный инженерный проект, как постройка многокилометровой железной дороги, да еще через болота, – но зрителю даже не приходит в голову усомниться в принципиальной осуществимости этой затеи. Имеет смысл обратить внимание еще на одно обстоятельство. Мастерские, которые крушат коммунары во время «бузы», в каком-то смысле являют собой символ мелкого, полукустарного, если и не в прямом смысле слова «нэпманского», то совместимого с нэпом производства. В этом случае «буза», при всех негативных коннотациях, есть та самая стихийная буря, которая льет воду на колесо Истории, расчищая сцену ото всех устаревших явлений ради пришествия по-настоящему новой социально-экономической формации.



*«Путевка в жизнь». Жиган*

Во врага Жиган превращается в тот момент, когда коммунары затевают строительство железной дороги, причем превращение это носит не менее волшебный характер, чем «перековка» самих коммунаров. С прагматической точки зрения объяснить появление крупномасштабной воровской малины в непосредственной близости от стройки (т. е. среди лесов и болот, «в заброшенной лесной сторожке», как гласит титр) – малины хорошо обустроенной, с прекрасно налаженным снабжением и со встроенными дансинг-холлом и публичным домом, – практически невозможно. Аргументы, приводимые в самом фильме, нелепы настолько, что объяснить их можно разве что необходимостью привести хоть какие-то аргументы<sup>24</sup>. Реальная же идеологическая мотивация прозрачна совершенно – при всяком хорошем деле должен таиться враг. Интересна и эволюция этого врага: Жиган начинает с создания альтернативной среды, которая самим фактом своего существования должна сбивать с пути истинного наименее сознательных коммунаров. А после того как враждебная соци-

<sup>24</sup> «Заволновался воровской мир. Уходят лучшие помощники». С одной стороны, использование взрослыми ворами малолетних подручных (которым в случае поимки не грозило серьезное наказание) в 1920-е годы было явлением массовым и повсеместным, так что с чисто внешней точки зрения сюжет выглядит мотивированным. Согласно статье 1 декрета СНК от 14 января 1918 года, «суды и тюремное заключение для малолетних упраздняются» (Газета Временного рабочего и крестьянского правительства. 1918. № 8. 14 янв.) и все преступники младше 17 лет подлежат освобождению, либо же специальная комиссия направляет их «в одно из убежищ Народного Комиссариата общественного призрения» (ст. 4). Декрет СНК от 4 марта 1920 года несколько видоизменяет эту норму, повысив возраст наступления совершеннолетия до 18 лет, допустив возможность судебного преследования лиц старше 14 лет – но только в случаях, если «комиссией будет установлена невозможность применения к несовершеннолетнему мер медико-педагогического воздействия» (ст. 4) (Известия ВЦИК. 1920. № 51. 6 марта). При этом сама проблема однозначно признается не юридической, а медико-педагогической. Понятно, что эксплуатация взрослым воров малолетних подручных вполне прагматична. Но с другой стороны, откуда у вора, промышляющего кражей – с помощью беспризорников – чемоданов на улице и штучного товара у торговцев, могут найтись средства на открытие подобного гешефта, титры не объясняют. Воспитать новых подручных из других беспризорных куда проще, чем осуществлять крупномасштабную и дорогостоящую операцию по возвращению заблудших овец – попутно переквалифицируя собственную деятельность со статьи 162 Уголовного кодекса 1926 года (тайное похищение чужого имущества, совершенное с применением технических средств или неоднократно, или по предварительному сговору с другими лицами; лишение свободы на срок до одного года) на статью 155 в части «содержание притонов разврата» (лишение свободы на срок до пяти лет с конфискацией всего или части имущества), – что несколько неразумно.

альная среда уничтожается силами коммунаров сознательных<sup>25</sup>, он превращается во врага индивидуального, в убийцу и диверсанта, который вредит новой жизни просто от бессильной волчьей злобы – и подлежит уничтожению. Характерная для позднейшего сталинского дискурса имитация социального анализа, в рамках которой конфликт «своего» и «чужого», по сути эссенциалистский, маскируется сюжетом о нравственной эволюции (или де-волюции) персонажа, явлена здесь в полной мере. Особенно если сравнить Жигана с более ранними социальными портретами уголовников в большевистском экспериментальном кино – скажем, в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков» (1924) Льва Кулешова, где шайка Жбана подчеркнута стилизована так, чтобы зритель опознавал в ее участниках группу «бывших», не вписавшихся в новую советскую жизнь. То же можно сказать и о банде «Человека-вопрос» из ленты «Чертово колесо», снятой теми же Козинцевым и Траубергом в 1926 году. Впрочем, в отличие от большинства позднейших советских картин, подчеркнута дидактического «разоблачения и привлечения» врага в финальных сценах не происходит: Жиган растворяется во внешней тьме кромешной – в той самой, которая окружает кинозал, где зрители досматривают «Путевку в жизнь».

Жиган планирует подстроить крушение поезда, который назавтра должен открыть движение по свежестроенной коммунарами железнодорожной ветке. Но вместо поезда в аварию попадает дрезина, на которой еще с вечера едет из коммуны на станцию Мустафа, уже удостоенный чести привести с «большой земли» первый поезд. В крушении Мустафа выживает, но гибнет затем в схватке один на один, от финки Жигана. Утром он возвращается в коммуну на украшенном флагами и еловыми ветвями передовом щите паровоза.

Исходную диверсию Жигана, необходимую для формулировки вполне конкретного идеологического месседжа и для формирования образа врага, еще труднее увязать с какой бы то ни было прагматической логикой, чем эпизод с созданием малины. Подобное деяние квалифицировать иначе как контрреволюционную террористическую деятельность по законам раннесталинского СССР было бы крайне трудно, и зачем простому вору самому вешать на себя вместо привычной 162-й статьи и года отсидки – статью 58.8, мерой наказания по которой является расстрел, понять невозможно категорически. Но зато весь этот эпизод прекрасно совместим с логикой мифо-ритуальной – что вполне вписывается в общий смысл той системы нарочито примитивизированных сигналов, которые советская пропаганда 1930–1950-х годов посылая своей многочисленной и по большей части (хотя бы в анамнезе) крестьянской аудитории. Смерть Мустафы удивительно похожа на сакральную жертву, которая приносится ради воссоединения группы прошедшей статусно-возрастную инициацию молодежи с большим телом социума. Как и положено, инициация проходит в маргинальном пространстве, подчеркнута отрезанном от всего человеческого мира непроходимыми преградами, и сопряжена с испытаниями, насилием и финальным консолидирующим импульсом, который приводит к окончательной трансмутации не только каждого конкретного индивида, но и группы в целом. Жиган с его малиной играет роль альтернативного инициатора, который, будучи плотью от плоти маргинального пространства, искушает иницируемых возможностью уйти в него с головой и навсегда – и тем самым, независимо от собственной воли, способствует позитивному развитию сюжета, поскольку именно искушение, через которое проходит часть колонистов, обеспечивает финальную консолидацию всей группы. По сути, ту же позитивную сюжетную роль он невольно играет и в эпизоде с убийством Мустафы – поскольку принимает на себя миссию заклания сакральной жертвы. Показательно, что в путь Мустафа отправляется один, на примитивном транспортном средстве, при умирающем дне и в сопровождении фольковой песенки про любовь и про куницу, которая играет в лесу, да еще и исполненной на «варварском», непо-

---

<sup>25</sup> Которые делают это с хваткой уже вполне чекистской, о чем говорил Сергей Юрьенен во время обсуждения фильма на радиостанции «Свобода» (Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 322–323).

нятном для подавляющего большинства аудитории, по незнанию принимающей его за татарина, марийском языке. Обратно он возвращается в статусе героя-основателя, легшего в основу всеобщего счастливого будущего, на мощной современной машине, которая влечет за собой поезд, отчасти заполненный колонистами, уже успевшими перемешаться с «полноценными» взрослыми и даже с представителями власти<sup>26</sup>.



*«Путевка в жизнь». Беспризорники. Эстетика безобразного*



*«Путевка в жизнь». Новая телесность бывших непризорников*

---

<sup>26</sup> Подробнее о функциях жертвенного сюжета в советской традиции см. в: Михайлин В., Беляева Г. «Вы жертвою пали».



*«Путевка в жизнь». Результат перековки*

Имеет смысл обратить внимание и еще на целый ряд значимых компонентов «Путевки в жизнь», которые со временем приобретут статус жанровых признаков. Начнем с уже оговорившегося выше противопоставления досоциальной и внесоциальной «хаотичности» беспризорника как коллективного персонажа в начале фильма и идеализированной социальности коммунара в конце. В первых сценах образы беспризорников подчеркнута решены в рамках эстетики безобразного. Им свойственна своеобразная «минус-телесность» (поскольку тела едва угадываются под бесформенными кучами тряпья), они пьют, курят, употребляют наркотики и болеют сифилисом. Они нарочито неопрятны и неприятным образом демонстративны в своих телесных проявлениях: вытирают носы, сплевывают, раздражающе громко хохочут. Их поведение асоциально: они воруют, убивают, моментально переходят от дурашливой клоунады к агрессии. В конце фильма они демонстрируют здоровые, занятые радостным свободным трудом тела, они аккуратно – с элементами униформности – одеты и достаточно сдержанны в манерах и проявлениях чувств<sup>27</sup>.

В начале фильма закреплению обобщенного образа беспризорного создатели фильма посвятили целую череду эпизодов в приемнике-распределителе – причем каждый из этих эпизодов помимо очередной четко прописанной аномалии выстраивает для зрителя еще и очередной эмпатийный мостик. Первая сцена с малолетней проституткой построена на четко прописанном контрасте между демонстративным поведением девочки и последовательностью немых кадров с сочувственно-напряженными лицами взрослых и тщательно подчеркнутым словом «сифилис» в анкете. Характерно, что девочка одета и загримирована под артистку немой (буржуазной!) мелодрамы, отсюда же позаимствованы ее экзальтированные жесты и длинный крупный план – призванный в данном случае зафиксировать в восприятии зрителя нездоровые синяки под глазами и взгляд, в котором постепенно проявляется растерянность. Следующий фигурант, носитель положенных по статусу живописных лохмотьев и вошедшей в советский

---

<sup>27</sup> Данная тема, на наш взгляд, заслуживает отдельного подробного разговора. Четкая граница между «нашим» и «не нашим» человеком в советской культуре, и прежде всего в кино, проводилась не только в категориях внешне наблюдаемой телесности («наши» обладают крепким телосложением, «открытым» выражением лица, уверенными жестами; «не наши» телесно ущербны, карикатурны, суетливы или механистичны), но и с опорой на спектр эмоциональных проявлений (в первую очередь отталкиваясь от противопоставления сдержанности – излишней/карикатурной аффективности). См. в этой связи: *Лебина Н.* Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2014; *Михайлин В., Беляева Г.* «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1 (87). С. 89–109.

фольклор реплики: «Марафет, водки и девочек!», обозначает тонкую грань между состраданием и симпатией. Он долго молчит, повесив голову, а потом поднимает на зрителя совершенно затуманенный взгляд, который вступает в резкий контраст с лицом 11–12-летнего подростка. Однако лихой ответ на тот единственный вопрос, на который он вообще реагирует («Чего же ты хочешь?»), мигом рождает на лицах членов комиссии улыбки едва ли не умильные. Его «номер» готовит появление Мустафы, которому улыбаются уже все; он здесь старый знакомый, и его конек – этакая дурашливая лихость. Впрочем, контраст есть и здесь, в самом конце сцены, когда Мустафа совершенно внезапно переходит от клоунады к звериному рыку. Завершается эта череда эпизодов экскурсией взрослого постороннего человека (отца пропавшего Кольки) по закоулкам и камерам распределителя под жалостную песню «Позабыт-позаброшен». У каждого из десятков, если не сотен, сидящих здесь детей где-то есть (или по крайней мере были) родители.



*«Путевка в жизнь». Я – гулящая*



*«Путевка в жизнь». Беспризорник как минус-социальность и как свернутый сюжет. Марафет, водки и девочек!*

Здесь мы выходим на еще одну тему, значимую как для «Путевки в жизнь», так и для всех более поздних фильмов о беспризорниках: на противопоставление «правильного» дисциплинарного пространства коллективистской утопии замкнутому пространству семьи. Сюжетная линия Кольки Свиста начинается именно в рамках семейной идиллии, которую авторы фильма сознательно и старательно подают как конфетно-сладкую. Однако тихая семейная гавань оказывается убежищем до крайности ненадежным, и первая же трагическая случайность разрушает ее раз и навсегда. Стоит ли говорить о том, что в эпоху глобальных исторических перемен подобного рода случайности становятся едва ли не нормой и что за каждым из тех детей, которых впоследствии отец Кольки видит в распределителе, может стоять аналогичная история. Колька и его отец встретятся уже в самом конце фильма, но эта встреча будет встречей двух вполне самостоятельных людей, связанных общим праздником, который, в свою очередь, есть результат большого и общественно значимого дела. Новая реальность не отрицает семейных отношений как таковых, но готова признавать их только в опосредованном виде, вписанными в «большую» логику коммунистического проекта.

Одна из самых привлекательных черт этой новой реальности – ощущение доступности социальных лифтов<sup>28</sup>, причем не только для откровенных париев, но и в случаях более сложных, связанных с необходимостью «высвобождения» индивида из узких социальных рамок, в первую очередь из рамок семейных. В этом смысле опыт улицы, который для Кольки разделяет семейный сюжет и сюжет «перековки», можно воспринимать едва ли не как позитивный, как первый, пока еще случайный шаг к осознанному и добровольному выбору «свободного всеобщего труда».

Если вспомнить о сугубо позитивистских установках создателей фильма на «обусловленность средой», то улица как раз и представляет собой нечто вроде чистилища, пространства первичной свободы, тот самый «правильный» хаос в раннеромантическом смысле слова, который есть «запутавшееся обилие», исполненное сил, но лишенное структурирующего начала. Для того чтобы взрастить из этого примордиального раствора магический кристалл коммунистической личности, необходимо всего лишь создать правильные условия и бросить в него катализатор «правильной» идеи и «правильной» же деятельности – того самого добровольного всеобщего труда. Условия создаются, причем в самом непосредственном смысле слова. Бывшие беспризорники старательно изолируются от всяких воздействий со стороны широких и сложно организованных социальных сред: не стоит забывать о том, что это «эксперимент в пробирке» и что происходит он в закрытом учреждении, подведомственном ОГПУ и отстоящем (по фильму) на десятки километров от ближайшего населенного пункта. Лабораторная чистота необходима именно для того, чтобы провести границу между «проектом» и той актуальной социальной реальностью, которая ему не соответствует, отделив таким образом зерна от плевел: то, что мы берем с собой в светлое будущее, от того, чему надлежит навсегда остаться в прошлом. Если воспринимать фильм именно в этом ключе, то выяснится, что в 1931 году в будущее «мы» собирались брать с собой всеобъемлющий и самоорганизующийся коллективизм (который при этом находится под бдительным присмотром компетентных органов), добровольный, но обязательный для всех труд, гигиеническую чистоту, униформность и функциональность каждого конкретного индивида, дружеские отношения на фоне общего дела и возможность из парии сделаться достойным членом общества. В прошлом же надле-

---

<sup>28</sup> Применительно к утопии, описанной в «Путевке в жизнь», этим социальным лифтам присущ выраженный привкус почти машинной функциональности. Речь не идет о развитии личности – важен сам факт получения из беспризорника сперва сапожника, а потом аж целого машиниста.

жит остаться какой бы то ни было личной собственности, не санкционированной коллективом индивидуальной инициативе, хорошо и/или демонстративно одетым людям, любым человеческим отношениям, ориентированным на малую группу (в том числе семейную) и не опосредованным коллективностью.

## Школьный фильм. «Одна»

«Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга – фильм, уникальный во многих отношениях, но одной из самых значимых его особенностей является то обстоятельство, что картина эта открывает долгую и весьма репрезентативную череду советских «очень современных фильмов», снятых под обслуживание конкретного властного заказа и зачастую представляющих собой прямую художественную иллюстрацию того или иного официального документа. Определенный заказ усматривается и за «Путевкой в жизнь», но механизм его воздействия не предполагает непосредственной отсылки к какому-либо тексту, уже присутствующему в публичном пространстве. «Путевка в жизнь» прежде всего адресована той части аудитории, которой советская власть действительно «дала все» и которой она старательно не давала забыть об этом обстоятельстве<sup>29</sup>. Первые строки пафосного стихотворного посвящения, которое в замыкающей сюжет «современной» рамке исполняет артист Василий Качалов<sup>30</sup>, неизбежно должен был принять на свой счет не только бывший беспризорник, но и едва ли не каждый студент рабфака, любой деревенский паренек, удравший в город и поступивший работать хоть на завод, хоть в милицию, хоть в ОГПУ, любой «сталинский выдвиженец» хоть по партийной, хоть по хозяйственной, хоть по комсомольской или какой угодно другой «линии» – т. е. всякий, кто сумел запрыгнуть в один из пока еще многочисленных советских социальных лифтов, способных поднять его хотя бы на один этаж вверх. Этот неявный и не привязанный к конкретной ситуации характер идеологического месседжа отчасти – помимо неоспоримых художественных достоинств картины – и обеспечил «Путевке в жизнь» статус классики: поскольку месседж этот легко и естественно встраивался в любой последующий советский мобилизационный проект<sup>31</sup>.

В отличие от «Путевки в жизнь», «Одна» тесно связана сразу с двумя темами, остро актуальными именно на рубеже 1920–1930-х годов, нашедшими отражение в официальных документах советской власти и, на первый взгляд, не имеющими почти никакого отношения друг к другу. Первая – это необходимость резкого повышения уровня грамотности всего населения Советского Союза. Эта задача оказалась в центре внимания на II Всесоюзном партийном совещании по народному образованию, проведенном в апреле 1930 года; на последовавшем вскоре XVI съезде ВКП(б) ей же была посвящена речь наркома образования Андрея Бубнова, которая затем вылилась в постановление ЦК партии от 25 июля 1930 года «О всеобщем обязательном начальном обучении». Вторая тема, непосредственно повлиявшая как на сюжет, так и на общий идеологический месседж картины, – это борьба с массовым забоем скота, и особенно молодняка, самопроизвольно начавшимся в стране в результате коллективизации. Она нашла отражение в двух последовавших друг за другом в течение одного года постановлениях ЦИК СССР и СНК СССР<sup>32</sup>, сама краткосрочность паузы между которыми красноречиво свидетельствует о серьезности проблемы, а для более узкой и специфически заинтересованной аудитории – в справке ИНФО ОГПУ «Об убое и разбазаривании скота» от 14 января 1931 года<sup>33</sup>. Излишне говорить, что обе эти темы – со ссылками на официальные документы

---

<sup>29</sup> Напомним, что с представленной здесь точки зрения властный заказ, как правило, имеет сразу двух заказчиков: ту или иную часть элиты, которая, преследуя вполне конкретные собственные интересы, заказ формулирует, – и целевую аудиторию, которой он адресован и с опорой на уже сложившиеся системы предпочтений которой производится его формулирование.

<sup>30</sup> «Вам, от войны, интервенции и голода оставшимся, Вам, получившим путевку в жизнь...»

<sup>31</sup> Достаточно вспомнить сцену из начальной части «Добровольцев» (1958) Юрия Егорова, в которой молодые энтузиасты-метростроители восторженно говорят именно об этой картине.

<sup>32</sup> «О мерах борьбы с хищническим убоем скота» от 16 января 1930 года (СЗ СССР. 1930. № 6. С. 66); «О мерах против хищнического убоия скота» от 1 ноября 1930 года (СЗ СССР. 1930. № 57. С. 598).

<sup>33</sup> Советская деревня глазами ВЧК – ОГПУ – НКВД: 1918–1939. Документы и материалы: В 4 т. / Под ред. А. Береловича

или без оных – активно освещались в центральной и локальной печати и составляли повестку дня актуальной пропагандистской политики<sup>34</sup>.

Напомним, что сюжет в фильме Козинцева и Трауберга отталкивается от нежелания Елены Александровны Кузьминой<sup>35</sup>, выпускницы одного из центральных педагогических техникумов, ехать по распределению в глухую алтайскую деревню. Перспектива скорого замужества и налаживания комфортной семейной жизни вступает в противоречие с моральной и гражданской позицией, причем поначалу гражданская позиция терпит вполне очевидное поражение. Мещанская сосредоточенность на маленьком личном счастье является тем препятствием, которое героине надлежит преодолеть на пути к полноценному советскому перевоплощению. Проекция семейной идиллии выдержана в подспудно фарсовой стилистике: как и в «Путевке в жизнь», авторы изобразили ее в утрированно приторном духе. Символом мещанского уюта, взыскуемого героиней, выступает гипертрофированное изобилие выставленной в витрине шикарного магазина фарфоровой посуды, которая не хуже, чем в гофмановских сказках, обладает собственным голосом: в одной из сцен посуда исполняет пародийно-оперную полифоническую партию (написанную молодым Шостаковичем), варьируя на разные голоса одно и то же слово: «Останься!» Другая многократно повторяемая фраза – «Какая хорошая будет жизнь!» – в такой же оперной обработке служит фоном для нескольких сцен, пародирующих интеллигентские/мещанские представления о семейном счастье: на фоне большого зеркала с надписью «Очень хорошо» муж, весь в белом, радостно наяривает на виолончели, а жена, тоже вся в белом, приплясывает возле примуса, в такт размахивая половником и крышкой от кастрюли; та же пара, вся в белом, стоит в дверном проеме какого-то сплошь увитого белыми цветочными гирляндами транспортного средства. Транспортное средство несется на фоне проплывающих мимо облаков и высотных зданий, а за плечом у мужа одетый в ливрею и пудренный парик музыкант играет на трубе. Чуть позже, уже на Алтае, вся эта фантазмагория будет жесточайшим образом спародирована через увиденное со стороны домашнее пространство перерожденца-председателя, с двумя фарфоровыми чайниками на столе, храпящим мужем и забитой женой – на фоне все той же оперной партии.

Как только учительница Кузьмина встает перед выбором, одна из конкурирующих реальностей, которую можно обозначить как пространство частной жизни, получает возможность непосредственно обращаться к героине и даже право на собственный узнаваемый голос,

---

и др. М.: РОССПЭН, 2003. Т. 3. Кн. 1. С. 562–568.

<sup>34</sup> По воспоминаниям Козинцева, замысел картины родился у соавторов после того, как Трауберг прочел в газете (автор не дает хотя бы примерной ссылки на источник) заметку о сельской учительнице, которая «заблудилась в снегах, замерзла, тяжело заболела; врача в округе не было; по решению правительства за больной послали самолет» (Козинцев Г. Глубокий экран // Козинцев Г. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. В. Г. Козинцева и Я. Л. Бутовский. Л.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 189). Вне зависимости от того, насколько эта газетная история соответствовала какой бы то ни было действительности, она вполне укладывается в русло пропагандистской кампании, развернутой в прессе после II Всесоюзного партсовещания и XVI съезда ВКП(б). Впрочем, у нас есть вполне официальный источник, в котором обе ключевые темы фильма будто нарочно сведены воедино. Это, собственно, речь Андрея Бубнова на XVI съезде. Нарком образования в двух соседних пассажах подчеркивает разом необходимость усиленной работы по повышению уровня грамотности на национальных окраинах – и угрозу, исходящую для работников образования со стороны кулачества: «Я считаю необходимым подчеркнуть, что величайшая задача повышения культурного состояния трудящихся во всем Союзе требует более широкого и организованного проведения новых методов культурной работы среди наименьшинств в целом ряде национальных областей и республик. Только через развертывание массового организованного движения можем мы там поднимать культуру миллионов. Товарищи, культурная работа является областью обостреннейшей классовой борьбы. Кулак не только агитирует против ликвидации неграмотности» (XVI съезд всесоюзной коммунистической партии (б): Стенографический отчет. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 183). И далее: «Всеобщее начальное обучение не может быть проведено без расширения и укрепления педагогических кадров. Я должен предупредить вас, что сейчас с учителями дело обстоит не важно. <...> Учитель сталкивается и с ростом социализма в деревне и с полуазитской бескультурностью, учитель втянут в классовую борьбу, массы учительства являлись и являются активными пропагандистами колхозного движения. В силу этого нередко учитель является мишенью для нашего классового врага. <...> Немало случаев убийств, зверских расправ и т. д.» (Там же. С. 184–185). Курсив наш.

<sup>35</sup> Полное совпадение фамилии, имени и отчества персонажа и артистки, исполнявшей эту роль, может говорить не только о том, что сценарий писался непосредственно «под нее», но и – косвенно – о сжатых сроках работы над проектом.

наделенный вполне конкретным набором характеристик. Во-первых, это манерность и старорежимность. Вне зависимости от того, исполняет ли он сольную партию («Какая хорошая будет жизнь!») или партию полифоническую («Останься!»), в которой сольные, дуэтные и хоровые составляющие переплетены в разноголосицу, он стилизован под комическую оперу образца XVIII века<sup>36</sup>. Во-вторых, он связан со специфическими пространствами и предметными рядами. Предметы, как следовало ожидать, чаще всего имеют бытовой характер: посуда, мебель, примус. Пространства, по преимуществу, – это либо витрины, либо интерьеры: домашний или мебельного магазина. Если в этот ряд попадают пространства иной природы (школьный класс, городская улица, по которой едет трамвай), они подвергаются одной и той же фантазийной трансформации в пристройке к единому зданию идиллической утопии, стилизованные под конкретный вид времяпрепровождения. Так, класс из места, где работает учитель, превращается в площадку для пластического моноспектакля героини, декорированную гигантскими наглядными пособиями и заполненную униформными статистами. Трамвай перестает быть средством перевозки пассажиров и становится едва ли не ковром-самолетом, на котором кроме героя и героини летит целый оркестр, играющий только для них.

Но самым любопытным представляется уже упомянутый интерьер с примусом и виолончелью. Если внимательно присмотреться к отражению в зеркале за спинами персонажей, то обнаружится несколько интересных деталей. Во-первых, мы увидим, что надпись «ОЧЕНЬ ХОРОШО» представляет собой отражение некоего транспаранта, который, по идее, должен висеть прямо перед глазами героя и героини. То есть это «Очень хорошо» существует исключительно в зеркальной реальности, актеры же должны были видеть перед собой полную бессмыслицу. А во-вторых, этот транспарант-перевертыш наклеен на другое зеркало – и взаимные отражения зеркал создают за спиной у персонажей бесконечный коридор, заполненный виолончелями, примусами и дурачащимися фигурами в белых костюмах с постепенно уменьшающейся в размерах надписью «Очень хорошо». Тем самым утопия маленького домашнего счастья превращается в дурную бесконечность; то, что представляется интимным, индивидуальным и неповторимым, на деле оказывается тенью тени, бессмысленной и жутковатой ирреальностью<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Полифонический и «кукольный» характер этой партии в исходном замысле был прописан еще более четко, но реализовать задуманное в полной мере не удалось из-за низкого качества экспериментальной звукозаписывающей аппаратуры (Козинцев Г. Указ. соч. С. 194–200).

<sup>37</sup> Особенно если представить себе, что перед глазами у актеров должен был открываться точно такой же бесконечный коридор, размеченный ритмичным повтором **ОШОХО ХОРОШО** «».



*«Одна». Очень хорошо*

Другая, «большая» реальность, вступающая в борьбу за душу учительницы Кузьминой, также обладает своим набором голосов, своим пространственным и предметным рядом. Голосов два – мужской и женский. Мужской строго привязан к тройному репродуктору на городской площади. Женский обитает в государственном учреждении, в которое Кузьмина приходит обжаловать распределение – судя по всему, в Наробразе. В отличие от голосов мещанского пространства, которые на разные лады и с разными ужимками твердят одну и ту же фразу (дурная бесконечность имеет свое вокальное соответствие), голоса советской публичности изъясняются четко, гномично, и даже повтор здесь – риторическая фигура, организующая высказывание и усиливающая его смысл. Кроме того, они требуют от героини не единичного, ситуативно обусловленного «поступка избегания», а морального выбора, исходя из которого она впоследствии сама будет вольна принимать те или иные решения и совершать поступки.

Впервые голос публичности – в мужской ипостаси – появляется в качестве противовеса «мещанскому» хору посуды. Он вклинивается в эту манерную полифонию жестким плакатным речитативом: «Товарищи, решается судьба не одного, не сотен, а миллионов людей. В этот момент перед каждым стоит вопрос: что ты сделал, что ты делаешь, что ты будешь делать?» От хора он отличается сразу по нескольким принципиальным позициям. Посуда многолика, витиевата и многоголоса, «советский» же голос един, несмотря на то что исходит сразу из нескольких источников (три репродуктора). Посуда оперирует адресной формой глагола, голос подчеркнуто прибегает к личному местоимению «ты», которое, с одной стороны, может принять на свой счет любой из «150 миллионов» жителей СССР, а с другой – в данной конкретной ситуации является обращением непосредственно к учительнице Кузьминой. Фактически Кузьмина превращается здесь в одну из канонических фигур плакатной эстетики – в «посредника», который осуществляет «втягивающую» функцию, т. е. помогает зрителю включиться в напряженное вдоль конкретных идеологических доминант проективное пространство пла-

ката<sup>38</sup>. По большому счету весь фильм представляет собой один масштабный плакат, развернутый в экранный перформанс, но в нем не так много сцен, в которых эта его плакатная природа выглядит настолько очевидной.

Поначалу кажется, что «плакатный» голос проигрывает. По сравнению с хоровой партией он выглядит как эпизодическое вторжение извне, как покушение на принцип удовольствия со стороны коллективного супер-эго, – причем покушение неудачное, поскольку хор звучал до его появления, звучит на его фоне и продолжает звучать после того, как он замолкает. А финальная реплика героини, которая формально представляет собой ответ на заданный репродукторами вопрос («... что ты будешь делать?»), по сути своей полностью укладывается в мещанскую логику хора: «Я буду жаловаться!» Впрочем, в этой полифонии она дает завершающий диссонансный аккорд. Это первая голосовая реплика персонажа в фильме (все предыдущие давались титрами), и как таковая она находится в подчеркнуто сильной позиции – зритель просто не может не обратить на нее особого внимания. И то обстоятельство, что вдруг прорезавшийся у героини голос оказывается на удивление писклявым, а сопровождающие его жесты – суетливыми и неуклюжими, и что, выкрикнув свою реплику, Кузьмина на пару секунд застывает перед камерой в нелепой позе, превращает в диссонансный аккорд ее саму.

Впрочем, голос советской публичности не оставляет героиню. Затухающий кадр с ее неловкой фигурой сменяется коротким словом «ТЫ», которое впоследствии оказывается частью плаката, висящего в приемной Наробраза, – причем плаката, ситуативно более чем уместного, поскольку целиком его легенда звучит как: «Ты – участник культпохода?» Весь эпизод с приключениями Кузьминой в Наробразе построен как инверсия архетипической для социально-критической традиции XIX–XX веков ситуации, где индивид сталкивается с государственным дисциплинарным пространством, представленным в образе того или иного учреждения. Только теперь вместо истории о маленьком человеке, которого бездушная машина заставляет блуждать по бесконечным коридорам и инстанциям, чтобы в конце концов выплюнуть наружу – униженного, измочаленного и не добившегося ровным счетом ничего, – мы видим сюжет о руководящей и направляющей роли советской власти в жизни рядового гражданина.

Этот сюжет организован с буквально геометрической строгостью и построен на ритмических повторах и подхватах, которые эксплицированы в контрастных персонажах, пространствах, жестах и звуковых рядах. Начальная и конечная его точки строго симметричны. В обоих случаях это диалог между репродуктором и героиней. Вначале диалог размыт фоновой полифонией, и на обращенный к ней вопрос Кузьмина дает неправильный ответ; в конце диалогу уже ничто не мешает, и ответная реплика героини отливается едва ли не в плакатный призыв: «Я поеду. Я буду хорошо учить детей»<sup>39</sup>. Сама эта неравновесная симметрия, обозначающая качественную трансформацию персонажа (утрату одного социального лица и приобретение другого), позволяет говорить о скитаниях героини по коридорам Наробраза как о путешествии сквозь инициационное пространство.

Из шести персонажей, встреченных здесь героиней, двое очевидным образом представляют собой проводников, направляющих ее в нужные пространства и инстанции. Сама ситуация предполагает, что персонаж подобной формации представляет собой функцию от системы, и по тому, как он выглядит и как действует, можно делать выводы о системе в целом. Оба проводника в Наробразе показаны как типичные «совслужащие»: это сравнительно молодые мужчины с открытыми лицами «наших» людей, одетые достаточно просто (расстегнутая косоворотка под пиджак, сорочка с расстегнутым воротом под блузой), и главная их

<sup>38</sup> О плакатной фигуре посредника подробнее см. в: Михайлин В. Ю., Беляева Г. А., Нестеров А. В. Шершавым языком: Антропология советского политического плаката. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2013.

<sup>39</sup> У этой реплики есть еще третья, завершающая часть: «Разве это не всё?» – которая играет крайне значимую роль в выстраивании общей логики фильма и к интерпретации которой мы вернемся ниже.

задача – облегчать героине прохождение физических и бюрократических препятствий. Если в «социально-критической» традиции главный символ государственного учреждения – это закрытая дверь, то здесь в одном из эпизодов проводник в буквальном смысле слова открывает перед героиней дверь в святая святых, где восседает персонаж, удивительно похожий на Н. К. Крупскую. Понятно, что главной характеристикой этого пространства – в отличие от «царских» аналогов – является проницаемость для рядового гражданина.

Оставшиеся четыре персонажа строго делятся на две антагонистические пары, причем функциональные характеристики (положительный/отрицательный) удивительным образом совпадают с делением по гендерному признаку: оба положительных персонажа – женские, оба отрицательных – мужские. Природа этого противопоставления в достаточной степени очевидна. Выбор должна сделать женщина, и, соответственно, к правильному решению ее подталкивают оба «эмпатийных» женских персонажа. Система мотиваций, способная привести героиню к ложному выбору, прочно связана с мужчиной, а потому антагонистам присваиваются не только соответствующие социальные и моральные характеристики, но и характеристики гендерные.

Положительные и отрицательные сигналы также строго чередуются между собой. С первым служебным персонажем героиня встречается в специфическом «коммутаторном» пространстве: по видимости, это просто коридор, заполненный людьми и шумовой симфонией, в которой главную партию ведут пишущие машинки. Но, во-первых, здесь висит огромный щит с полной номенклатурой всех кабинетов и ответственных лиц Наробраза; показательно, что на фоне этого щита зритель видит совершенно потерявшуюся Кузьмину, весь вид которой свидетельствует о том, что она не знает, куда именно ей идти и что ей делать дальше. Во-вторых, здесь есть еще один объект, который представляет собой воплощение местного *modus operandi* и через посредство которого осуществляется взаимодействие между посетителем и государственной машиной, – конторка с пером, чернильницей и бумагой. Возле этой конторки и стоит служебный персонаж – судя по всему, такая же, как и сама Кузьмина, вчерашняя выпускница педтехникума, но с подчеркнута детской внешностью<sup>40</sup>. По сути, она подсказывает героине не только способ действия (сама она как раз пишет жалобу, старательно и упорно), но и моральную позицию: ее проблема носит диаметрально противоположный характер, ей очень хочется ехать «на Север», но ее не пускают по состоянию здоровья. Третий говорящий участник сцены, плакат с надписью «Ты участник культпохода?», усиливает месседж.

Полученный сигнал внушает героине еще большую неуверенность в своей правоте, и она решает обратиться за поддержкой к той единственной инстанции, на которую она может рассчитывать в реализации своего «жизнеустроительного» проекта, – и идет к телефону, чтобы позвонить Пете, будущему мужу. Там, в телефонной будке, ее поджидает второй служебный персонаж, маркирующий собой аналогичный проект, но только проект уже реализованный<sup>41</sup>. Так же как и Петя, всегда готовый сбежать с работы на свидание, он живет не интересами общего дела, а мелкими домашними заботами и радостями. Первая же его фраза, доносящаяся из-за стекла: «Нет, не смогу», – вполне очевидным образом имеет отношение к возможности ускользнуть от рабочих обязанностей – но неизбежно приобретает расширительный смысл применительно к сюжету самой героини. Его дальнейший монолог (ответных реплик мы не слышим) рассчитан на то, чтобы вызывать у зрителя раздражение своей очевидной затянutosтью и бессмысленностью: речь идет о пирожках, о компоте, о здоровье Лидочки и няни и т. д., с тягучими междометиями и паузами. Раздражает он и героиню, которой засорение публичного канала связи ничтожными частными подробностями кажется совершенно неумест-

---

<sup>40</sup> За исполнительницей этой роли, Яниной Жеймо, ампула травести закрепилось задолго до классической «Золушки» (1947) Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро.

<sup>41</sup> Одна из первых эпизодических кинолелей Бориса Чиркова.

ным «в такую минуту». Характерно, что в конце концов персонаж Бориса Чиркова выходит из будки, насвистывая уже знакомую зрителю «мещанскую» тему, которая прежде аранжировала сцены, связанные с Петей («Нехорошо удрать со службы», фарсовую поездку на трамвае), и постепенно перерастала в тему: «Какая хорошая будет жизнь!»

Когда героиня попадает наконец в телефонную будку, звучащая снаружи симфония пишущих машинок сменяется другой полифонией: этакой звуковой изнанкой публичности, состоящей из обрывков голосов, которые звучат по каналам связи. И вплетенный в нее рефрен «Слушайте, слушайте» (явная отсылка к недавней партии репродукторов, голосу публичной власти, обращенному ко всем и каждому), тонет в хаосе случайных разговоров, судя по всему, столь же бессмысленных, как и тот, свидетелем которого только что стала героиня. Телефонного монолога Кузьминой зритель не слышит. На экране дана только отчаянная пантомима и титр, резюмирующий суть высказывания: «Петя! Что же делать? Разве можно не ехать?» При этом телефонная многоголосица продолжает звучать, и зритель понимает, что неслышимая реплика героини является частью общей какофонии. Камера берет сцену то изнутри будки, то снаружи, через стекло. В первом случае звуковое сопровождение остается неизменным, а стекло отделяет героиню от множества беззвучно снующих по коридору людей. Во втором мы видим только Кузьмину, одиноко бьющуюся в стеклянном аквариуме, а бессмысленный хаос телефонных голосов сменяется бодрой симфонией пишущих машинок, на фоне которой продолжается диктовка какого-то официального документа, уже знакомая нам по одному из предыдущих эпизодов: «Нужно не только критиковать недостатки...» Затем наступает полная тишина, и в ней зритель видит совершенно отчаявшуюся героиню, которая мечется в замкнутом пространстве, не в силах вырваться из него в большую жизнь, – причем пространство это лишь создает иллюзию приватности, на деле будучи перенасыщено обрывками чьих-то маленьких чужих историй.



*«Одна». Что делать*



*«Одна». Перед лицом Власти*

«Звонок другу» не приносит желаемого результата, и Кузьмина возвращается к конторке, но даже и не пытается ничего писать, а попросту впадает в истерику. Появляется второй проводник и без лишних формальностей отводит ее к двери, за которой принимаются решения об учительских судьбах, – и впускает ее внутрь. Там героиня сталкивается с третьим служебным персонажем; это женщина, она подчеркнуто снята со спины – т. е. лишена лица – но, как было сказано выше, очень напоминает Н. К. Крупскую. Судя по всему, здесь мы имеем дело с аллегорической фигурой, призванной воплощать власть как таковую. Войдя в кабинет, Кузьмина оказывается в треугольнике, вершинами которого являются Власть, портрет Ленина и фрагмент карты СССР с изображением Восточной Сибири и Приморья. Сигнал вполне очевиден, но героиня, поддавшись внезапному порыву, в очередной раз делает неверный выбор. Попытка снять с себя индивидуальную ответственность за судьбы родины («Разве я одна?») переходит в очередную презентацию семейного проекта – зажмурив глаза, на фоне все той же «мещанской» темы, на сей раз уже в совершенно шарманочной аранжировке. Колхоз, как известно, есть дело добровольное, а потому Власть не только с готовностью идет навстречу учительнице Кузьминой и желает ей счастливого жизнестроительства, но и – напоказ – выговаривает «отдельным техникумам», которые «вопреки приказу Наркомата направляют учителей на места в порядке разверстки».

Симфония пишущих машинок уступает место строго выверенному дуэту одной-единственной машинки и женского голоса, который надиктовывает официальный ответ на жалобу Кузьминой<sup>42</sup>: перед нами демиургический акт выделения единичной судьбы из общего целого

---

<sup>42</sup> Строго документальный характер текста подчеркивается тем, что во время диктовки голос озвучивает знаки препинания.

и придания ей окончательной, задокументированной формы. Начало документа представляет собой согласие Власти с правом героини не участвовать в общем деле, и эту часть Кузьмина выслушивает еще в кабинете, и при этом вид у нее становится все более и более потерянным. Но затем наступает черед мотивационной части: «На местах нужны учителя, готовые к борьбе, союзники в деле социалистической стройки. Трусы, любители комфорта, враги власти Советов – не нужны на местах. Поэтому, если возможно, оставьте учительницу Кузьмину, не желающую ехать в Сибирь, здесь». И эту нелюбезную характеристику собственных личных качеств и занятой социальной позиции героиня выслушивает, постепенно удаляясь от средоточия Власти – по пустому коридору, с уже напечатанным документом в руках. В какой-то момент, совпадающий со словами «враги власти Советов», зритель видит ту конечную точку, в которую упирается избранный Кузьминой путь. В «коммутаторном» пространстве у конторки стоит старичок в дореволюционной чиновничьей фуражке, явно из «бывших», и тоже строчит какую-то жалобу. Это четвертый служебный персонаж, носитель окончательного «контрмесседжа». Заслышав шаги за спиной, он медленно разворачивается, причем сама его манера здесь может быть считана сразу двумя способами: в ней видна и настороженность человека, попавшего в чужеродное пространство, и одновременно стыдная старческая похоть. Начинает звучать уже знакомая ария «Какая хорошая будет жизнь!», и зритель понимает, какой типаж воплощает эту жизнь в себе – и во что через два-три десятка лет превратится Петя. Прочитав бумагу, которую Кузьмина с отсутствующим видом держит в руках, старичок вдруг радостно кидается к ней. «В самом деле, какой дурак поедет в такую глушь?» – гласит титр, сопровождающий крупный план с подобострастно-масляным старческим взглядом. После чего этот чеховский Беликов (черный зонт под мышкой в жаркую летнюю погоду!) произносит вслух ту же фразу, которую Кузьмина буквально только что услышала в качестве иронического пожелания от Власти: «Какая хорошая будет жизнь – у вас». Издевательской интонации, которую зритель уже успел услышать в фоновой арии, теперь не замечать никак нельзя. Кузьмина рвет полученную бумагу, кричит: «А я поеду!» – и выбегает вон – туда, где ее ждет трехглавый репродуктор со своим неизменным тройственным же вопросом: «Что ты сделал, что ты делаешь, что ты будешь делать?» И ответ, который героиня дает ему на сей раз, по всей видимости, является единственно правильным: «Я поеду... Я буду хорошо учить детей».



*«Одна». Мефистофель*

Итак, история, которая при ближайшем рассмотрении представляет собой строго продуманный и выверенный в каждой детали инициационный сюжет<sup>43</sup>, обычному зрителю, не обремененному специальными знаниями и лишенному возможности просматривать каждый эпизод по несколько раз, должна представляться последовательностью в достаточной степени случайных событий, в результате которых героиня едва ли не по наитию делает правильный выбор. Искусство авторов фильма состоит не только в том великолепном мастерстве, с которым они прорабатывают и каждую сцену, и общее сложное плетение лейтмотивов, работающее в итоге на единую цель, – но и в том, что вся эта работа и вся эта сложность остаются для зрителя за кадром. Это именно скрытый учебный план, система сообщений, адресованных реципиенту на дорефлексивном уровне. Идеологическое задание киносюжета ничуть не скрывается – мы все привыкли ловить намеки, и если нам рассказывают историю о сделанном выборе, мы чаще всего понимаем, зачем нам ее рассказали. Но вот чего зритель не должен замечать, так это изящной и тонкой работы по настройке социальных и моральных предпочтений, которая идет через посредство множества незаметных, но последовательных и связанных между собой сигналов. И в этом смысле «Одна» – и в самом деле первая ласточка будущего сталинского кино, которое только на первый взгляд кажется прямолинейным и однозначным в своих пропаган-

<sup>43</sup> Инициационный характер последовательности эпизодов, связанных с Наробразом, подкреплен еще и ритуальными жестами агрессии на входе и на выходе. Два персонажа, приписанных к пороговому «коммутаторному» пространству, вполне очевидным образом олицетворяют собой учителя новой и учителя старой формации, т. е., собственно, Старое и Новое: причем Новое (молодое) встречает героиню, а Старое (действительно старое) – провожает. Первая встреча ознаменована жестом аутоагрессии со стороны персонажа Янины Жеймо: в порыве страстной любви к учительской профессии и в стремлении доказать свое нечеловеческое здоровье она с размаху прокалывает себе предплечье пером, которым только что писала заявление «наверх». Жест не такой уж и безобидный, если вспомнить, что кровь – «сок особенного свойства», тем более когда в нее обмакнули перо. В результате второй встречи Кузьмина рвет в клочки только что подписанный и запечатанный вариант своей – счастливой – судьбы, оставляя старика Мефистофеля с носом.

дистских интенциях, а на деле – не всегда, однако достаточно часто – представляет собой изощренный механизм социальной манипуляции.

Впрочем, вернемся к нашему фильму, сюжет которого предполагает не одну, а две последовательные инициации. О незавершенности процесса, в результате которого учительница Кузьмина должна превратиться в истинного борца за общее дело, свидетельствует достаточно странная фраза, маркирующая границу между первой, городской, и второй, «экзотической», частями фильма. «Правильные» реплики героини: «Я поеду... Я буду хорошо учить детей» – продолжены еще одной, смысл которой не очевиден: «Разве это не всё?» – вслед за которой зритель переносится в алтайские степи и горы. Реплики даны неозвученными титрами, и самая последняя выбивается из общего ряда еще и чисто визуально, поскольку набрана другим шрифтом. Это позволяет предположить, что здесь звучит уже голос не самой Кузьминой, но какой-то другой, внешний по отношению к ее сюжету. Если это все-таки голос героини, то определенная логика во всем высказывании есть: я сделала свой выбор, чего еще вы от меня хотите? Если же реплика принадлежит некой внешней инстанции, то она предполагает новый виток сюжета – особенно если учесть, что сразу за ней следует радикальная смена всех трех базовых компонентов нарратива: действия, пространства и персонажа (Кузьмина остается той же, но ее социальный статус в новой для нее действительности резко меняется вместе с системой сопряженных с ним социальных ролей).

Как и следовало ожидать, новый сюжет начинается приблизительно в той же точке, где закончился предыдущий, но с некоторым смысловым сдвигом. Ровно на входе в новое инициационное пространство Кузьмина встречается с женской фигурой, которая позже окажется очередной помощницей. Повод для встречи самый элементарный – героиня представляется учительницей и просто хочет узнать дорогу к местному опорному пункту советской власти, сельсовету. Но вместо ответа ей задают встречный вопрос, который резко меняет само содержание ее здешней миссии: «Чему ты будешь учить?» – одновременно проясняя смысл титра, завершающего первую половину фильма. Хорошо учить детей – по школьной программе, в рамках профессиональной компетенции учителя начальных классов – оказывается отнюдь не главным содержанием ее новой инициации. В этом вопросе речь не идет ни о школе, ни о детях, он носит принципиально расширительный характер. Учительнице Кузьминой кажется, что она знает, зачем сюда приехала и кем должна здесь стать, но ожидающая ее инициация к профессиональным обязанностям будет иметь только косвенное отношение.

Сам Козинцев пишет, что финальные части фильма – именно финальные, а не вся вторая половина, – им с Траубергом категорически не удалась. Он делает акцент на «безжизненности и схематизме» тем и сцен, которыми заканчивалась картина<sup>44</sup>, но дело, судя по всему, было в чем-то ином. В силу неких причин, о которых автор предпочел не распространяться в начале 1970-х, когда был впервые опубликован «Глубокий экран», финал «Одной» представляет собой пунктирную последовательность сцен и кадров, соединенных сугубо монтажными средствами, из которой явно выпал ряд сюжетно значимых эпизодов. Так, зрителю в конце картины крайне трудно понять, что же, собственно, случилось с героиней, почему она умирает и какое отношение к этому событию имеет явно двусмысленное напутствие, которое бай дает вознице перед отправкой, – «позаботиться» об учительнице<sup>45</sup>. Между тем «сцена гибели учительницы» в замысле была, ее снимали на замерзшем зимнем Байкале, и Козинцев – как бы

---

<sup>44</sup> «Тема помощи государства была отвлеченной, схематической. Мы не смогли найти ни жизненных положений, ни характеров. Лозунги, передаваемые по радио; надписи-призывы о помощи замерзшей учительнице; самолет, символически пролетающий над лошадиной шкурой; сверкания пропеллера и песни акына о прекрасной жизни – все это было безжизненным. Без человеческих глаз экран казался плоским, а зрелищные кадры – недостойными» (Козинцев Г. Указ. соч. С. 198).

<sup>45</sup> Намек на возможное развитие дальнейших событий дает эпизод из значительно более позднего сталинского фильма «о туземцах» – ленты Марка Донского «Алитет уходит в горы» (1949), где Алитет, функциональный аналог алтайского бая из «Одной», завозит агентов советской власти Жукова и Лося подальше в тундру и, подстроив их падение с крутого откоса, уезжает в надежде, что они погибнут сами.

между делом – и упоминает об отдельных визуальных составляющих самой этой сцены, и описывает обстоятельства съемки<sup>46</sup>. Но даже по тому материалу, который вошел в окончательную версию картины, можно сделать вывод, что структура двух инициационных сюжетов была как минимум конгруэнтной<sup>47</sup>. Героиня входит в чужое и «странное» для нее пространство, с тем чтобы решить некую задачу и получить другой социальный статус. В результате взаимодействия с целой чередой «здешних» фигур, из которых часть выступает в роли помощников, а часть в роли противников, она добивается требуемого решения – но как только это происходит, героиня понимает, что ложными были сама исходная задача и, соответственно, тот инициационный путь, который она поначалу пыталась пройти. «Настоящая» инициация становится результатом отказа от инициации ложной и ведет к принципиально иному социальному статусу, «согласованному» с голосом публичности.

Второй инициационный сюжет строится вокруг осознания героиней необходимости принимать на себя ответственность за гораздо более широкие социальные контексты, чем те, сугубо профессиональные, которые она изначально вменяет себе как сферу компетенции. Поначалу она не понимает тех сигналов, которые прямо адресует ей новая для нее среда. Сразу по приезде она становится свидетельницей конфликта. В конфликт вовлечены три персонажа, которые впоследствии окажутся значимыми для ее собственного сюжета: старый бай, председатель колхоза и молодая активистка-ойротка. Первые двое станут ее антагонистами, а последняя – помощницей. Председатель и бай представляют собой ключевые фигуры деревенской иерархии, и из того, что первая формально сменяет вторую у рычагов управления здешними социальными сетями, вовсе не следует, что эти сети претерпели сколько-нибудь серьезную трансформацию.

Бай – антагонист вдвойне, поскольку разом воплощает собой две силы, враждебные новой власти: и беспросветно темное прошлое, ибо он представляет собой осколок не только и не столько старого режима, сколько родоплеменных отношений, куда более архаичных с точки зрения марксистской стадийной теории, и поднимающую голову новую, нэпманскую буржуазию. В фигуре председателя сельсовета нам явлен прародитель будущей генерации мелких начальников-приспособленцев, уровнем которых, как правило, станет ограничиваться доступная сталинским кинематографистам социальная критика<sup>48</sup>.

Бай – это враг, «проговоренный» на языке еще вполне большевистском, эссенциалистском. В ходе того самого конфликта, в котором Кузьмина пока еще играет роль подчеркнута стороннего наблюдателя, мы узнаем, что он не богат – по крайней мере формально, поскольку

---

<sup>46</sup> «Пейзаж в сцене гибели учительницы должен был приобрести трагический характер. Мы снимали на покрытом льдом Байкале. В продолжение многих дней мы часами выжидали, когда солнце выходит и прячется за тучами, – Москвин снимал в эти короткие мгновения (обычно при такой погоде съемки отменялись из-за неустойчивости освещения); накапливались кадры – гигантские тени, как черные крылья, пронеслись по замерзшему озеру, преследуя девушку» (*Козищев Г.* Указ. соч. С. 196). Изменение стилистики в финальных частях фильма могло быть следствием того, что авторы попытались перевести высказывание на принципиально иной уровень. «Воцарение» героини, тот факт, что, превратившись в полноправную «советскую святую», она становится единственной голосу большой публичности, могло восприниматься как сигнал к необходимости перейти на язык более современный, более динамичный, более «советский», нежели общая стилистика фильма, отчасти построенная на сюжетных мелодраматических ходах. Предшествующее десятилетие успело приучить если не зрителя, то самих кинематографистов к тому, что авангардная, монтажная стилистика – это и есть язык собственно советского кино. Правда, здесь монтаж меняет функциональное наполнение. Если у Льва Кулешова и Сергея Эйзенштейна он представляет собой способ работы со зрительской когницией, имитацию того, как, с точки зрения авторов, работает перенесенное на экран зрительское сознание, то здесь он превращается скорее в эстетический прием, оформляющий жесткое нарративное высказывание, – так же как у Дзиги Вертова времен «Колыбельной» (1937).

<sup>47</sup> «Мы исходили из минимума выразительных средств. В фильме будет несколько основных ситуаций, которые – одни и те же – по-разному повторяются. Поэтому из их разных взаимных связей возникает множество различных смысловых выражений. <...> Можем даже сказать так: предельная художественная экономия для достижения наиболее воздействующего максимума впечатления» (*Козищев Г.* Указ. соч. С. 360).

<sup>48</sup> Редкие исключения вроде фильма Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» (1937, 1939) представляют собой именно значимые исключения, связанные с выполнением конкретного «задания»: так, в случае с «Великим гражданином» речь шла о «медийном сопровождении» «большого террора».

едва ли не всех принадлежавших ему баранов «роздал родственникам». И если верить сведениям, которые на наших глазах председатель собирается подавать «в район», то бай – в худшем случае середняк, т. е. вполне может быть союзником советской власти. Но нам с самого начала со всей определенностью дают понять, что, в полном соответствии с железной большевистской логикой, бывших врагов не бывает. Для той части публики, которая еще не успела привыкнуть к пониманию кинематографических тонкостей, сеанс срывания масок происходит буквально в прямом эфире: на авансцену выходит будущая помощница героини, сознательная крестьянка, и разоблачает трюк с «раздачей баранов», по сути, представляющий собой едва замаскированную форму эксплуатации односельчан. Далее в дело вступают приемы более тонкие. Непрофессиональный артист Ван Люй-Сян, найденный авторами фильма на ленинградском рынке и блистательно сыгравший роль бая, умудрился крайне скудными пластическими средствами создать образ хитрого и опасного врага. Улыбчивость, неторопливость вкупе с моментальной готовностью к агрессии<sup>49</sup> подкрепляются буквально одним-двумя отточенными жестами, призванными продемонстрировать привычку целиком и полностью контролировать любую ситуацию. Тревожное ощущение когнитивного диссонанса от сочетания внешней мягкости и «природы врага» подкрепляется сопутствующей этому персонажу музыкальной темой.



*«Одна». Бай. Жест контроля*

Совершенно на других основаниях строится линия председателя, врага неявного и, более того, человека, судя по всему, совершенно «правильного» с точки зрения как социального

<sup>49</sup> Безошибочная отсылка к классической манере профессионального уголовника, долженствующая, судя по всему, вызвать у зрителя, имевшего за плечами как минимум опыт нэпманских 1920-х, а как максимум – Гражданской войны и революции, подсознательное ощущение угрозы.

происхождения, так и нынешнего рода занятий<sup>50</sup> – но очевидного перерожденца и в этом качестве субъекта категорически антиэссенциального. Человек, который по самой своей должности обязан быть проводником «социалистической стройки», т. е. движущей силой той самой перспеции, опрозрачивания локальных социальных сред для нужд центральной власти, на деле препятствует этому процессу и уводит его в песок. Сигналы, поступающие «сверху», не доходят до конечного адресата, рядовых ойротов, поскольку председатель играет роль этакого «демона Максвелла», стоящего на границе между деревенским миром и большой советской страной. В то же время «наверх» он отправляет явную липу, которая не отражает наличной социально-экономической ситуации. И в этом смысле та деятельность, за которой застаёт его героиня, едва приехавшая в колхоз, – он медленно и любовно начищает сапоги – полностью отражает его властный функционал, извечное и базовое умение любого российского, советского и снова российского чиновника: наводить внешний глянец вне зависимости от реального положения вещей. Председателя сопровождает сразу несколько музыкальных тем, но все они, во-первых, иллюстративны, прямо соответствуя тем видам деятельности, в которые в данный момент вовлечен персонаж (чистка сапог, сон с храпом, сонное же чаепитие), а во-вторых, неизменно построены на тягучих фразах, которые должны создавать у зрителя неизбежное ощущение тяжкой свинцовой лени и скуки<sup>51</sup>.

Значимым представляется и то обстоятельство, что оба антагониста Кузьминой, точно так же как и в «наробразовском» инициационном пространстве, – мужчины, тогда как роль помощников будут играть персонажи иных гендерно-возрастных категорий, представляющие низы деревенской социальной иерархии: женщина и дети. Разница заключается в том, что в число характеристик персонажей-антагонистов теперь входят еще и доступ к рычагам социального контроля, и произвольно присвоенное право указывать другим участникам ситуации их место. В этой связи весьма показательно, что в одной из ключевых сцен фильма, в ходе уже обозначившегося конфликта между Кузьминой и председателем, у Сергея Герасимова, исполняющего эту роль, как бы невзначай проскальзывает мимолетный уверенный жест, удивительно похожий на те, которыми оперирует Ван Люй-Сян в роли бая.

---

<sup>50</sup> Скорее всего, из рабочих или из крестьян; скорее всего, участник Гражданской войны; скорее всего, двадцатипятилетний (единственная русская семья в ойротской деревне); председатель сельсовета и т. д.

<sup>51</sup> Ян Левченко именует этого спящего персонажа «хтоническим животным» (*Левченко Я.* Звукопоэтика фильма «Одна» // *Die Welt der Slaven.* 2009. Bd. LIV. Heft 2: Stumm oder vertont? Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930 / Hg. von D. Zakharine. S. 336).



*«Одна». Председатель. Скука и лень*

В отличие от обоих антагонистов, будущая помощница не наделена с самого начала яркой характерной индивидуальностью, запоминающейся пластикой и собственной музыкальной темой. И зрителю, и, судя по всему, самой Кузьминой она представляется величиной статистической, человеком из толпы, – что дает героине дополнительные основания для того, чтобы поначалу не обращать особого внимания на исходящие от этого персонажа вопросы. Между тем вопросы эти куда важнее, чем кажутся, и, кроме того, имеют самое непосредственное отношение к личному сюжету протагонистки. Сам «массовый» характер помощницы может служить намеком на не вполне очевидный для современного зрителя марксистский идеологический подтекст картины. Помощница не просто приходит из гущи народной, она возникает непосредственно из контекста, прямо связанного с жизнеобеспечением, с той экономической основой, на которой зиждется существование этого «примитивного» сообщества, – из последовательности сцен со стрижкой баранов, связанных фигурой акына и титрами, передающими содержание его песни: «Чем кормился бы алтайский народ, если бы не было на свете баранов?» Кузьмина приезжает в этот далекий алтайский аил, чтобы решать проблемы, которые с точки зрения марксистской теории носят сугубо «надстроечный» характер. Но первая же сцена помещает эти ее интенции в систему обстоятельств, неотъемлемых от самого что ни на есть «базиса», целиком и полностью определяющего надстройку, так что проблемы, не разрешенные на уровне базиса, по определению, не позволяют подступиться к тому, чтобы всерьез ставить проблемы надстроечные. То, что героиня не видит этого, обрекает ее на ложный виток сюжета; более того, находясь в плену своих «надстроечных» иллюзий<sup>52</sup>, она даже не в состоянии понять смысла вопроса, заданного ей едва ли не в качестве эпиграфа к дальнейшему сюжету (сцена с баранами имеет место до того, как Кузьмина пересекает символическую гра-

---

<sup>52</sup> Родовой порок интеллигенции с точки зрения советских идеологов.

ницу «туземного» пространства, обозначенную макабрической лошадиной шкурой на шесте при входе в деревню).



*«Одна». Председатель. Жест контроля*

Дополнительные смысловые акценты этой сцене сообщает ребенок, спящий на руках у ойротки, который оказывается ровно посередине между разговаривающими женщинами, так что головы образуют равносторонний треугольник, направленный вершиной вниз, и вершина эта – ребенок. Если предметом профессионального попечения Кузьминой являются дети, то они в любом случае не висят в пустоте, они представляют собой плоть от плоти локальной среды, и работать с ними в какой-то иной перспективе попросту не получится. В дальнейшем именно детям и баранам предстоит превратиться в две главные смысловые сущности, вокруг которых будут выстраиваться и ложный, и истинный инициационные сюжеты учительницы Кузьминой.



*«Одна». Переходное пространство*

Но пока для героини дети и бараны принадлежат к двум разным реальностям и никак не сходятся в рамках одного уравнения. Именно поэтому «производственный» конфликт, свидетельницей которого она как бы случайно оказывается в самом начале «экзотической» части фильма, представляется ей незначимым, поскольку формально он не имеет никакого отношения к ее сфере компетенции. Тем не менее в складывающейся на глазах ситуации она – такой же агент советской власти («центра», большого публичного дискурса), как и председатель. Поэтому именно к ней обращается за поддержкой сельская активистка: «Ты изда- лека приехала. Скажи, правильно-ли<sup>53</sup>?» – тем самым признавая за ней право на бóльшую компетентность в существенных проблемах бытия (вроде различения истинного и неистинного), чем у любого другого, местного участника ситуации. Но героиня не готова принимать на себя ответственность за какие бы то ни было контексты, не входящие в сферу ее профессиональных обязанностей, и дает ойротке ответ, в котором дети и бараны четко разведены между собой: «Я приехала учить детей... Какое мне дело до ваших баранов?»

Ситуация получает развитие после того, как бай, представляющий неформальный полюс деревенской власти, попросту приходит в школу и забирает часть детей – в силу «производственной необходимости», для того чтобы пасти этих самых баранов. А когда героиня делает попытку отстоять неприкосновенность своей профессиональной сферы<sup>54</sup>, ставит ее на место при помощи грубой физической силы, впервые дав ей наглядно понять, насколько базисные экономические интересы значимы для решения проблем надстроечного характера. Управу на классового врага Кузьмина пытается искать у власти официальной, но, придя в дом к предсе-

<sup>53</sup> Здесь и далее орфография первоисточника оставлена без изменений.

<sup>54</sup> Пытаясь задействовать прежнюю логику и буквально повторяя уже произнесенную однажды реплику: «Какое нам дело до ваших баранов?» – с показательной заменой единственного числа на множественное.

дателю, обнаруживает, что власть спит непробудным сном, оставив вместо себя «на хозяйстве» жену, совершенно безответственного персонажа, подчеркнута исполненного как пародия на саму Кузьмину – в контексте и былых ее матримониальных планов, и категорического отказа включать в свою сферу ответственности «посторонние» материи.



*«Одна». Чему ты будешь учить*

В жене председателя трудно не увидеть возможное развитие сюжета самой Кузьминой – если бы она осталась в городе, вышла замуж и обзавелась хозяйством<sup>55</sup>. Логично возникающая здесь и хорошо знакомая зрителю музыкальная тема «Какая хорошая будет жизнь!» звучит уже в совершенно издевательском регистре, поскольку «хорошая жизнь» сводится в итоге к храпящему мужу, атрибутам, подчеркивающим статус мужней жены (платок на голове, ребенок в люльке и общая забитость), и панической боязни что бы то ни было менять. Все это составляет такой же резкий контраст к показанным в начале фильма сусальным сценам из грядущей замужней жизни, которые придумывает себе Кузьмина, как и здешний ансамбль исполнителей «мещанской» арии: два облупленных чайника и помятый самовар вместо витринного фарфорового великолепия и рокайльной многоголосицы.

---

<sup>55</sup> Любопытно, что в деревне героиня напрочь лишена собственного хоть сколько-нибудь интимизированного пространства, а тот угол, который отведен ей для проживания в школьной избе, становится полем действия только для сцен исключительно некомфортных (отчаяние сразу по приезде, где попытка вернуть себе прежнее мироощущение за счет привезенных с собой предметов грубо пресекается «дикой» песней шамана; эпизод с умирающей Кузьминой и куклой).



*«Одна». Мое дело – дом*

Реплика, которую героиня получает в ответ на свою просьбу позаботиться об интересах детей, представляет собой не менее издевательскую отсылку к ее же собственной попытке развести контексты, между которыми она не желает видеть связи, – детей и баранов. «Какое мне дело до ваших детей? – говорит ей снулая домохозяйка. – Мое дело – дом». Показательно, что кукольно-бодрая ария про хорошую жизнь возникает именно в этот момент, сменяя «жалостную» песню о нелегкой бабьей доле, которая звучала в кадре, когда Кузьмина впервые переступала порог председательского дома<sup>56</sup>, – как и то, что в качестве своеобразной рамки для нее выступает старательно выстроенная авторами фильма «симфония храпа»<sup>57</sup>.

Даже время в этом затхлом пространстве идет иначе, в такт допотопным ходикам на стенке: часы как бы отсчитывают его ход, но украшающая их пейзажная картинка говорит об обратном – об идиллической вневременности, – как и неподвижная фигура хозяйки, визуально заключенная в пирамиду из веревок, на которых подвешена люлька. Попытка Кузьминой разбудить это сонное царство неслучайно сопровождается оглушительным звоном будильника, предмета, сопровождающего героиню на протяжении всей картины, начиная с первых кадров, – впрочем, здесь роль будильника берет на себя она сама.

Поднять председателя с лежанки у нее получается, несмотря на испуганную жестикуляцию жены, но ни к каким существенным сдвигам в общей ситуации это не приводит. Призыв Кузьминой вмешаться в историю с детьми и баранами (уже так!) он воспринимает как попытку вменить ему в ответственность некую избыточную сумму обстоятельств. Фактически Кузьмина с ее городскими замашками попадает в этом доме (он же сельсовет) в ту же ситуацию, что и висящий на стенке плакат с призывом: «Вышибем кулаков из колхозов». Демон Максвелла

<sup>56</sup> «Сударево дитяtko, Осударево милое / Как у тебя зовут мужа-то? Сидором, Сидором, батюшка, / Сидором, Сидором, родименькой!» (Сударево дитяtko. Народная разговорная песня Мензелинского уезда Уфимской губ. // Сборник песен, исполняемых в народных концертах Дмитрия Александровича Агренева-Славянского... М., 1896. С. 59–60). Сюжет песни включает в себя нищету, попрошайничество, воровство и угрозу физической расправы и, судя по всему, живописует нелегкую судьбу солдатки (солдатский вещмешок, «сидор», в качестве замены мужу).

<sup>57</sup> На особой значимости этой части звуковой дорожки настаивал и сам Козинцев, посвятивший ей отдельный пассаж в «Глубоком экране» (Козинцев Г. Указ. соч. С. 197).

хорошо делает свою работу: идущий из большого мира импульс, направленный на изменение социальных отношений в деревне, гаснет, едва попав в это гибридное пространство, которое совмещает черты приватности – очевидные и складывающиеся в цельную картину – и публичности, не слишком явные и старательно мимикрировавшие «под слоников на комод». Политика, которую персонаж Герасимова проводит по отношению к баю, диаметрально противоположна содержанию плаката, но председателя это ничуть не тревожит, поскольку в его вселенной этот предмет радикально меняет и суть, и назначение – он тотально овеществлен и утрачивает всякую сигнальную функцию, за исключением права сигнализировать о том, что хозяин этого пространства есть человек власти. В разговоре с Кузьминой председатель подчеркнуто обращает внимание на этот плакат только для того, чтобы расставить все точки над *i*: он знает, кто имеет, а кто не имеет права отправлять ему властные сигналы и определять спектр его ответственности, и к числу первых учительница никак не относится («Плакатики новые прислали. А насчет детей – не получал инструкций... И не вмешиваюсь»). Кузьмина пытается оказать на него дальнейшее давление («И это – сельсовет?»), но это приводит к ответному повышению градуса дискуссии. Председатель попросту ставит зарвавшегося шкраба на место: «Зарплату получаешь во время? В ведомости расписываешься? Остальное – не твоего ума дело». Попытка «носителей сигналов из центра» развесть себя получает достойный отпор, и финальные реплики председателя, завершающие эту сцену, не оставляют в том ни малейшего сомнения. «Плакатики получил. Художественно исполнено», – говорит он, обращаясь не то к жене, не то к самому себе, меняя сказуемое в первой фразе, и тем самым превращаясь из пассивного адресата в активного получателя символической информации. Вторая фраза полностью уничтожает все характеристики плаката, за исключением сугубо декоративных, которые могут служить для аранжировки приватного пространства.

Логика распределения обязанностей между антагонистами героини полностью (или почти полностью) симметрична той, что мы видели в первой части картины. Один из этих мужчин – «примазавшийся мещанин», другой – «представитель старого режима». Разница заключается в том, что действие перемещается из пространства принципиально «нашего», из коридоров Наробраза как средоточия советской власти и источника «правильных» импульсов, – на дальнюю и дикую окраину страны, в пространство, которое даже и советским-то является разве что сугубо номинально. И если в первой части фильма оба антагониста были фигурами, внешне совершенно необязательными, расставленными в как бы случайных точках, с единственной целью дать героине очередную подсказку «от противного» и тем помочь самостоятельно сделать правильный выбор, – то теперь они превращаются в полноценных действующих лиц с детально прописанными характерами, способом и образом действия, со своими устойчивыми локусами и позициями в системах социальных связей. Более того, с их собственной точки зрения, хозяевами здесь являются именно они, а как раз учительница Кузьмина проходит по ведомству акциденций, нелепых случайностей, не оказывающих никакого влияния на общее положение вещей. В этом смысле антагонисты из первой части фильма представляют собой не более чем намеки на те реальные трудности, с которыми героине предстоит столкнуться в «настоящей жизни». Соответственно возрастает и градус агрессии к ней, причем с каждым из персонажей сцеплены свои формы агрессивного поведения: за председателем стоит мертвенная мощь институционального насилия, за баем – насилие открытое, физическое, в регистре от не слишком опасного для здоровья потерпевшей толчка (но необходимого и достаточного для того, чтобы разрешить конкретную ситуацию) до попытки прямого убийства.

Как и в первой части фильма, эта пара антагонистов обрамляет собой сюжет ложной инициации, но здесь, в полном согласии с повышением эмоционального «градуса», становятся выше и ставки. В обоих случаях та среда, в которой оказывается героиня, вроде бы идет ей навстречу и позволяет добиться именно того результата, на котором Кузьмина настаивает с самого начала. В «городской» части картины – это право на личное счастье, причем героиня

готова строить его «не в ущерб» профессиональной деятельности: в ее мечтах находится место видению об идеализированном школьном уроке, аранжированном чистенькими и послушными учениками, гигантскими учебными пособиями и классной комнатой размером с Красную площадь. Но при всем том профессия превращается здесь в нечто вроде гарнира к основному блюду – дурной бесконечности мещанского семейного счастья с мужем, играющим на виолончели, с поющей посудой и новой мебелью. В «туземной» части – это право как раз на полноценную профессиональную деятельность: бай, забравший было детей из школы, для того чтобы они пасли баранов, возвращается на пастбище из города и привозит с собой нэпмана, которому уже успел продать этих баранов на мясо; дети свободны, и Кузьмина может заниматься с ними не в экстремальных условиях горной зимовки, а в сельской школе, уже более или менее приспособленной к учебному процессу. Но тогда она автоматически смиряется с той социальной ситуацией, которая сложилась в деревне, и в качестве проводника советской «стройки» оказывается ничуть не более эффективным агентом, чем председатель: ведь и в самом деле «насчет баранов» лично она из центра «никаких указаний не получала».

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.