

Смена вектора: конструирование памяти о войне в «Переходном возрасте» Ричарда Викторова

ВАДИМ
МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА
БЕЛЯЕВА

ПОДРОСТКОВЫЙ ФИЛЬМ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНАЯ ПЕРВООСНОВА

Летом 1966 года в разделе «Литературная тетрадь» журнала «Детская литература» был опубликован отрывок из романа киевского писателя Владимира Киселева «Девочка и птицелет»¹. Журнал, буквально только что, в 1965-м, возобновленный после паузы длиной в четверть века, находился на подъеме, выходил тиражом в 80 000 экземпляров и пользовался популярностью не только у детей и подростков: как в силу того, что публиковал нечастую в советской журнальной культуре профессиональную аналитику², так и в силу того, что регулярно позволял себе обращаться к запретным или полузапретным пластам отечественной культуры. Так, в одном номере с текстом Киселева стояла републикация очерка Марины Цветаевой «О новой русской детской книге», впервые вышедшего в 1931 году в эмигрантской парижской «Воле России»³, а в невинной по теме и посылу статье Бориса Бегака «Разговор о смехе» то и дело попадались прямые, с именами, отсылки – о ужас! – к Введенскому и Хармсу⁴. Да и сам роман Владимира Киселева начинался с пассажа, откровенно провокативного в контексте привычной доктрины о счастливом советском детстве:

«Это все взрослые выдумали про счастливое детство. Чтобы им было не так стыдно. Есть только счастливая взрослость. А счастливого детства нет и не может быть. Спросите у любого ребенка».

Подобное начало гарантировало внимание со стороны уже успевшей подсесть на оттепельную искренность публики. Не удивительно, что, когда осенью того же года роман вышел из



Вадим Михайлин (р. 1964) – историк культуры, социальный антрополог, переводчик, профессор Саратовского государственного университета.

Галина Беляева (р. 1975) – старший научный сотрудник саратовского Государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, научный сотрудник Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии.

1 КИСЕЛЕВ В. *Девочка и птицелет. Отрывок из романа* // Детская литература. 1966. № 6. С. 28–33.

2 Скажем, связанную с художественным оформлением детской книги и журналов для детей.

3 ЦВЕТАЕВА М. *О новой русской детской книге* // Детская литература. 1966. № 6. С. 23–24. Первое издание: Воля России. 1931. № 5–6. С. 550.

4 БЕГАК Б. *Разговор о смехе* // Детская литература. 1966. № 6. С. 10–13.

печати⁵, он моментально превратился в один из несомненных детских бестселлеров – одна только «Детская литература» на протяжении следующих десяти лет переиздавала его пять раз общим (вместе с оригинальным изданием) тиражом в миллион с лишним экземпляров. Правда, провокативным в романе оказалось только самое начало (в этом отношении журнальная публикация выполнила роль идеального *promotional demo*), а сам роман продвигал вполне конформные советские ценности со вполне отчетливо сформулированным мобилизационным посылом⁶ – но именно это сочетание, привычное для оттепельной культуры, плюс крепкий коктейль из первой любви, детективного сюжета и мира взрослых глазами одаренного подростка обеспечило роману успех.

Не слишком долго пришлось ждать и экранизации. Вскоре, в 1968 году, на экраны вышел фильм Ричарда Викторова «Переходный возраст», главную роль в котором сыграла 15-летняя Елена Проклова – едва ли не ключевой подростковый секс-символ эпохи, что само по себе должно было гарантировать картине успех. Сюжет фильма от романного прототипа отличался довольно существенно – скажем, полностью исчезла детективная линия, ради чего у одного из персонажей пришлось «убить» не того родителя, – но в подобного рода изменениях при написании киносценария ничего необычного нет: в конце концов, без детективной составляющей кинематографический сюжет о сложностях социализации «нестандартного» подростка оказался более строгим и выверенным с сугубо жанровой точки зрения⁷.

Любопытно другое. В романе очень многое было завязано на «духе места», на локальной киевской специфике – и никаких видимых причин для того, чтобы менять место действия на Волгоград, ни у автора сценария Александра Хмелика, ни у режиссера Ричарда Викторова вроде бы не было. Тем более, что ради этого пришлось идти на очевидные сюжетные нелепости. Так, в одном из эпизодов к героине, школьнице Оле Алексеевой, уже успевшей «поймать звезду» от внезапно нахлынувшей медийной славы, обращается манерная и вопиюще неискренняя

5 КИСЕЛЕВ В. *Девочка и птицелет*. М.: Детская литература, 1966.

6 В финале пафос меняется до неузнаваемости. Вот последний абзац романа: «Но я и все наши ребята многое теперь поняли. Мы поняли, какими нужно быть. И мы будем такими». Работа с читательскими установками ведется здесь в полном соответствии с ключевой для хрущевских времен мобилизационной моделью, анализ которой см. в: Михайлин В. *Апогей и крах отдельного мобилизационного проекта в «Заставе Ильича» М. Хуциева и «Трех днях Виктора Чернышева» М. Осельяна // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории*. М.: РОССПЭН, 2016. С. 524–537; Михайлин В., БЕЛЯЕВА Г. *Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 422–444.

7 Подробнее о сюжетных расхождениях между литературным оригиналом и фильмом см.: САВКИНА И. «Друг мой, Ольга»: перечитывая роман В. Киселева «Девочка и птицелет» // Детские чтения. 2016. № 2. С. 70–87.

дама из литературного института с лестным предложением выступить перед профессиональной аудиторией – и девочка соглашается выкроить для этого время в пятницу, после уроков. В киевском контексте ничего необычного в этой сценке читатель усмотреть бы не смог – в конце концов, портрет Тараса Шевченко над кроватью девочки⁸ вполне естественным образом рифмовался с такой местной реалией, как Институт литературы имени Т.Г. Шевченко. Однако в провинциальном во всех смыслах этого слова Волгограде даже университета в описываемую эпоху не существовало – не говоря уже о литинституте, которых, как то прекрасно было известно любому среднеграмотному гражданину СССР, в стране было раз-два и обчелся и которые были строго приписаны к столичным городам. И для того, чтобы идти на подобного рода неудобства, способные подорвать старательно выстраиваемую, предельно достоверную манеру повествования, у авторов картины должны были быть причины, по значимости перекрывающие задачи сугубо художественного порядка. Вот об этих причинах и пойдет речь.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

ПИСАТЕЛЬ НА БЕРЕГУ: СЕРГЕЙ СМИРНОВ

Ключевая фигура, позволяющая разобраться в способах переработки исходного литературного материала и в мотивациях, за этим процессом стоящих, – один из персонажей второго плана, появляющийся в картине буквально в паре сцен, но играющий значимую сюжетную роль. Этот писатель, который случайно получает возможность оценить способность Оли Алексеевой к рассказыванию историй, спрашивает, не пишет ли она стихов, а затем становится ее проводником в широкую публичность. В романе Киселева это персонаж литературный во всех смыслах слова – он не переадресует читателя ни к каким внешним обстоятельствам и нужен исключительно для того, чтобы сделать героиню более объемной и интересной⁹.

Ричард Викторов делает очень сильный режиссерский ход, превратив эту роль в cameo и, соответственно, вместе со вполне конкретной – медийной! – личностью приведя в фильм столь

- 8 В фильме, конечно же, исчезнувший без следа – заодно с совершенно неуместными цитатами из этого автора вроде «Це той первый, що розпинав / Нашу Україну» (о Петре I) – и предсказуемо замененный на портрет юного Пушкина.
- 9 Владимир Киселев во многом повторяет здесь сюжетный ход, сделанный Рувимом Фраерманом – автором другой повести про становление неординарной девочки-подростка «Дикая собака динго, или Повесть о первой любви» (1939), превратившейся после экранизации 1962 года в прецедентный для советской детской литературы текст. Подробный разбор повести в соотношении с книгой и с другой парой из сталинского романа и оттепельной кинокартины («Повесть о первой любви») см. в: Михайлин В., Беляева Г. *Скрытый учебный план...* С. 458–477. Еще один внятный разбор повести Фраермана в соотношении с целым рядом значимых контекстов см. в: Майофис М. *Как читать «Дикую собаку динго»* (<https://arzamas.academy/mag/437-dingo>).

же конкретные контексты. На берегу Волги рассказ героини слушает человек, прекрасно знакомый – без преувеличения – каждому советскому телезрителю 1960-х: писатель Сергей Смирнов, который еще с середины 1950-х целенаправленно работал над изменением «вектора памяти» о Великой Отечественной войне в советском публичном пространстве. Именно он был главным создателем нарратива о Брестской крепости, ставшего впоследствии одним из системообразующих в позднесоветском мифе о войне. Помимо посвященных защитникам крепости серии книг и пьесы¹⁰, он с 23 июля 1956 года вел на радио цикл передач «В поисках героев Брестской крепости». А с 21 февраля 1962-го перенес свою мемориальную и просветительскую деятельность на телевидение. Субботняя телепередача «Рассказы о героизме»¹¹ вышла за рамки конкретного военного эпизода: Сергей Смирнов стал обращаться к самым разным событиям и проблемам, связанным с войной, поднимая среди прочего и темы, которые в советской культуре памяти (как сталинской, так и оттепельной) ранее старательно вытеснялись за пределы любых публичных контекстов, – речь шла о пропавших без вести, военнопленных и, шире, «неизвестных героях войны»¹². Передача, по крайней мере поначалу, пользовалась невероятной популярностью у зрителя, чему способствовала и авторская манера ведущего – спокойная, доверительная, максимально очищенная от внешнего пропагандистского пафоса. Чуть позже, со 2 марта 1965 года, на телевидении стал выходить еще и альманах «Подвиг», который вел тот же Сергей Смирнов¹³.

Весна 1965 года в данном контексте – время никак не случайное: именно с нее берет начало ключевой позднесоветский («брежневский») проект по конструированию исторической памяти, призванный достаточно радикально переставить акценты как в мироощущении советского человека, так и в тех исторических нарративах, на которые это мироощущение опиралось.

Хрущевский оттепельный нарратив пытался выстроить у целевых аудиторий¹⁴ ощущение перезапуска большевистского

10 Книги «Крепость на границе» (1956), «В поисках героев Брестской крепости» (1957), «Брестская крепость: краткий очерк героической обороны 1941 г.» (1957) и «Брестская крепость» (1964); пьеса «Крепость над Бугом» (1955).

11 Цикл с аналогичным названием Сергей Смирнов вел на радио еще в конце 1950-х.

12 Подробнее см.: Новикова А. *Самопознание победителей: тема Великой Отечественной войны на советском радио и телевидении // Россия и Германия в XX веке. Т. 3. Оттепель, похолодание и управляемый диалог. Русские и немцы после 1945 года.* М.: АИРО–XXI, 2010. С. 160–183.

13 В начале 1970-х в результате долгой подковерной борьбы между Гостелерадио и Главным политическим управлением Советской армии и Военно-морского флота, которому не нравилась проводимая Смирновым линия «на реабилитации предателей Родины», «Подвиг» стал вести генерал армии и дважды Герой Советского Союза Павел Батов, на тот момент – председатель Советского комитета ветеранов войны.

14 Разных – советская номенклатура, «широкие народные массы», прокоммунистическая часть зарубежных аудиторий, оставшаяся лояльной или по крайней мере нейтральной по отношению к СССР после 1956 года (сперва, весной, «разоблачение культа личности», приведшее к отсечению сталинистских фракций в ком-

проекта, возврата к изначальной чистой идее коммунистического переустройства мира, основанной на единственно верном учении Маркса–Энгельса–Ленина и очищенной от сталинских aberrаций. Октябрьская революция мыслилась как ключевая, реперная точка, после которой исторический процесс неминуемо должен был пойти в нужном направлении, в полном соответствии с неумолимыми законами истории – несмотря на все препятствия и возможные «отклонения от курса». В этой перспективе все события современной истории приобретали выраженную телеологическую составляющую – как либо способствующие, либо препятствующие общему движению, – что в свою очередь способствовало созданию непротиворечивой и прогностически прозрачной картины мира. Неизбежность победы коммунизма во всемирном масштабе делала возможной концепцию мирного сосуществования и соревнования двух социально-экономических систем¹⁵, поскольку финальная победа «нашей» системы все равно была гарантирована.

В итоге оттепельная версия большевистского проекта была, во-первых, футуроцентричной, ориентированной на достижение неких заранее заданных «исторических задач», мыслившихся вполне осуществимыми в обозримой временной перспективе – как то и было записано в Третьей программе КПСС, принятой на XXII съезде партии в 1961 году. Во-вторых, ключевой ее пафос был ориентирован на «мирное строительство», способное приблизить «создание материально-технической базы коммунизма». Мобилизационный посыл, к которому неизменно подводило зрителя оттепельное кино, заключался в необходимости срочно искать то единственно правильное место в жизни, на котором ты с наибольшей пользой сможешь отдать все свои силы, знания, а если потребуется, то и жизнь для того, чтобы «нынешнее поколение советских людей» смогло «жить при коммунизме», при этом полностью перестав платить налоги уже через четыре года после съезда, то есть к концу 1965-го, как то пообещал в отчетном докладе Никита Хрущев¹⁶. Вне зависимости от того, где именно ты должен был обрести свое призвание – в троллейбусном депо¹⁷, в тайге¹⁸, в эксперимен-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

партиях; потом, осенью, вторжение в Венгрию, приведшее к массовому пересмотру отношения к СССР и резкому сокращению численности партий) – что в свою очередь диктовало разные методы работы с этими аудиториями.

- 15** Уже не в качестве «временной передышки», как мыслилось в большевистской парадигме 1920–1930-х, а в качестве нормальной основы послевоенного мирового порядка.
- 16** *Отчет Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза XXII съезду КПСС. Доклад Первого секретаря ЦК товарища Н.С. Хрущева // XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза 17–31 октября 1961 года. Стенографические отчеты.* М.: Государственное издательство политической литературы, 1962. Т. 1. С. 15–257. (про налоги – с. 86, про коммунизм – с. 257).
- 17** «Первый троллейбус» (1963) Исидора Анненского.
- 18** «Неотправленное письмо» (1959) Михаила Калатозова, «Ждите писем» (1960) Юлия Карасика, «Девчата» (1961) Юрия Чулюкина, «Карьера Димы Горина» (1961) Фрунзе Довлатяна и Льва Мирского и другие.

тальном исследовательском институте¹⁹, сельской школе²⁰ или больнице²¹, на целине²², на стройке жилых домов²³ или очередного индустриального гиганта²⁴, – тебе предоставлялась уникальная и по-своему крайне привлекательная возможность совместить свой личный жизненный проект и, соответственно, ощущение собственной успешности, с воплощением в жизнь воистину вселенского по замыслу проекта всеобщего светлого будущего. Особую притягательность подобной стратегии опять же сообщало то обстоятельство, что общий успех предприятия был гарантирован законами истории. Силовой слом отжившего миропорядка в мировом масштабе утрачивал необходимость; деды и отцы воевали в гражданскую и отечественную именно для того, чтобы мы – здесь и сейчас – получили, наконец, возможность на практике доказать очевидные преимущества социалистического строя.

Впрочем, как известно, не только довести этот проект до конца, но даже и убедиться на практике в его полной нереализуемости хрущевской команде не довелось. Через три с половиной года после съезда в стране произошел кулуарный и бескровный государственный переворот. Как всегда бывало при сколько-нибудь существенном реформировании правящей элиты в СССР, перед тем ее сегментом, который получал преимущественный доступ к властным рычагам, вставала двуединая задача, связанная с собственной легитимацией. Нужно было, с одной стороны, продемонстрировать, что партия не ошибалась и не ошибается, а просто корректирует отдельные недостатки. А с другой, – представить новый курс как «более правильный» с точки зрения марксизма-ленинизма и одновременно идущий навстречу нуждам и пожеланиям трудящихся масс²⁵. В любом случае оптимальная стратегия, способная разом решить все эти задачи, сводилась не к перезапуску проекта, а к перестановке акцентов в проекте, уже имеющемся²⁶.

19 «Девять дней одного года» (1962) Михаила Ромма, «Мой младший брат» (1962) Александра Зархи.

20 «Отчий дом» (1959) Льва Кулиджанова, «До будущей весны» (1960) Виктора Соколова и другие.

21 «Коллеги» (1962) Алексея Сахарова.

22 «Это начиналось так...» (1956) Льва Кулиджанова и Якова Сегеля, «Иван Бровкин на целине» (1958) Ивана Лукинского, «Аленка» (1961) Бориса Барнета, «Зной» (1963) Ларисы Шепитько и другие.

23 «Улица молодости» (1958) Феликса Миронера.

24 «Добровольцы» (1958) Юрия Егорова, «Все начинается с дороги» (1959) Николая Достая и Виллена Азарова и другие.

25 В данном случае само наличие единственно верного учения играло роль осложняющего фактора. В имперской России сакральная природа монархической власти гарантировала легитимность правопреемника уже за счет смыслового зазора между физическим и политическим телом монарха – ошибки конкретного человека никак не компрометировали саму идею престола. Подмена мистических оснований «научными» неизбежно приводила к тому, что любые ошибки и неудачи могли восприниматься как компрометирующие идею как таковую и приводящие к необходимости пересмотра общих оснований проекта.

26 В этом смысле хрущевская попытка «начать сначала» была воспринята как излишне рискованная и потому ошибочная, что, собственно, и было вменено опальному первому секретарю ЦК КПСС в вину («субъективизм» и «волюнтаризм»). См.: *Большая советская энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 28. С. 407.

Складывается впечатление, что на выбор того конкретного направления, в котором произошла смена этих акцентов, оказали влияние – среди прочего – и факторы сугубо ситуативного характера. Хрущев был отстранен от власти в ноябре 1964-го, а ключевым событием следующего, 1965, года была двадцатая годовщина победы в Великой Отечественной войне – события, которое, в отличие от революции и гражданской войны, основополагающих для оттепельного проекта, было значимой частью непосредственного эмоционального опыта подавляющего большинства граждан Советского Союза. В советском публичном пространстве работа с этим опытом велась и в 1940-е, и в 1950-е и отнюдь не сводилась к традициям сталинской «фасадной» культуры. «Лейтенантская», или «окопная», проза публиковалась в центральных журналах и выходила массовыми тиражами²⁷, оттепельный зритель видел на экране не только предельно театральную парадную военную драму или комедию, но и «Летят журавли» (1957) Михаила Калатозова, «Балладу о солдате» (1959) Григория Чухрая и «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского. Следует заметить, что параллельно – пусть и в значительно меньших масштабах – велась работа с тоталитарной травмой²⁸. Обе травмы подавались скорее как последовательность трагических препятствий, затормозивших движение советского общества на том, безусловно, правильно выбранном пути, который был начат в 1917 году и отныне был открыт.

Смена вех в брежневской пропаганде предполагала именно перестановку акцентов. Значимость революции и гражданской войны никоим образом не ставилась под сомнение, но, как было сказано выше, основное внимание смещалось на те исторические события середины XX века, которые непосредственно апеллировали к личным эмпатийным триггерам едва ли не каждого, кто жил в СССР в середине 1960-х²⁹. При этом травматический опыт 1940-х принципиально расслаивался. Фактически была проведена процедура по санации сопряженной с ним исторической памяти: те ее «активы», из которых невозможно

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

27 После «Сталинграда» (1946) Виктора Некрасова, опубликованного в «Знамени» и получившего в следующем, 1947, году Сталинскую премию 2-й степени («В окопах Сталинграда»), «искренней» прозы о войне читателю пришлось ждать до середины 1950-х, но затем публиковалась она достаточно регулярно.

28 Рассказ Александра Яшина «Рычаги», прецедентный для процесса смены оптики при взгляде на внутреннюю социальную ситуацию в СССР, был опубликован во втором выпуске альманаха «Литературная Москва» в 1956 году (с. 502–513). В 1962-м «Новый мир» напечатал солженицынский «Один день Ивана Денисовича» (№ 11. С. 8–71). Пьеса «Друзья и годы» (1962) Леонида Зорина шла в советских театрах. Такие кинокартины, как «Грешный ангел» (1962) Геннадия Казанского, «Знойный июль» (1965) Виктора Трегубовича и снятые по пьесе Зорина «Друзья и годы» (1965) Виктора Соколова, были какое-то – недолгое – время доступны отечественному зрителю.

29 По сути, здесь еще раз был задействован «фирменный» *know-how*, на котором от самых своих начал выстраивалась оттепельная пропаганда: передача эмпатийного импульса (и привязанного к нему чувства личной ответственности и личной вовлеченности в «исторический процесс») на индивидуальный уровень.

было извлечь позитивного политического ресурса, попросту выводились из сферы публичного внимания и назначались несуществующими³⁰. Военной же травме отныне надлежало существовать в полном отрыве от травмы тоталитарной; на военный опыт теперь следовало смотреть не через катастрофическую оптику трагического разрыва на пути к светлому будущему, а через оптику сакральной жертвы – едва ли не в евангельском ее понимании, поскольку результатом этой жертвы становилось спасение всего человечества. Таким образом, оказывался переставлен еще один значимый акцент: война оценивалась уже не с футуроцентрической точки зрения (по шкале приближения к желаемому результату или удаления от него), но с точки зрения охранительной (сбережения «нашего», то есть, по сути, поддержания гомеостаза). Соответственно, сдвигался и главный пафос того месседжа, который был адресован целевой аудитории. Память о войне отныне должна была не столько мобилизовать современника на созидательный труд во имя скорейшего построения коммунизма, сколько поддерживать в нем постоянную готовность «встать на защиту завоеваний социализма». Именно здесь, как нам кажется, имеет смысл искать истоки той риторики – как внешне-, так и внутриполитической, – на которой была построена вся позднесоветская пропаганда: одновременно милитарной и демонстративно ориентированной на сохранение *status quo*.

Несомненно, одной из сильных сторон этого проекта по «развороту исторической памяти» было то обстоятельство, что опирался он не только на готовый социальный запрос на проработку травмы, но и на уже наработанный культурный ресурс, включавший в себя – в том числе и благодаря системным усилиям таких людей, как Сергей Смирнов и Константин Симонов, – действительно успешную и массовую медийную составляющую. Поскольку работа с травматическим опытом середины века в рамках сталинской публичной культуры была катастрофически недостаточной, а в рамках культуры оттепели воспринималась как половинчатая, то вдруг открывшаяся возможность резко расширить «спектр памяти» могла и должна была казаться как активным участникам проекта (эн-

30 С середины 1960-х и вплоть до середины 1980-х любые упоминания о сталинских репрессиях, о ГУЛАГе, массовых депортациях, массовом доносительстве и прочем в лучшем случае стыдливо замалчивались и прятались за обтекаемыми формулировками, а в худшем – квалифицировались как «распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй»: действие, подпадавшее под статью 190.1 Уголовного кодекса РСФСР, введенную указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 16 сентября 1966 года (то есть в самый разгар интересующего нас процесса «смены ориентиров»), предусматривавшую наказание в виде лишения свободы на срок до трех лет. По статье 190 в СССР в 1966–1985 годы были осуждены более полутора тысяч человек. См.: Козлов В. *Крамзола: инакомыслие в СССР при Хрущеве и Брежневe. 1953–1982 годы*. М.: Материк, 2005 (https://sceptis.net/library/id_3813.html).

тузиастам и профессионалам – писателям, кинематографистам и так далее), так и широкой аудитории прорывом к исторической справедливости, еще более правдивым и искренним, чем уже успевшая стать привычной оттепельная искренность.

Уже начало следующего за отставкой Хрущева, 1965, года ознаменовалось необычайно активной и масштабной общегосударственной кампанией по «перезапуску» исторической памяти о Великой Отечественной войне. В марте прошел пленум Президиума ЦК КПСС, специально посвященный грядущим торжествам по случаю 20-летия Победы. Самый прямой и внятный сигнал, посланный советскому народу новой формой партийной элиты, был связан с тем, что День Победы 9 мая отныне менял символический статус: он становился общегосударственным выходным днем. Если из тех четырех праздников, которые до 1965 года имели в СССР собственные выходные дни, вычтеть Новый год и 1 мая и оставить только те, что имели непосредственное отношение к истории самой страны, маркируя соответствующие события как основополагающие, то День Победы отныне приравнивался к Годовщине Октябрьской революции (7–8 ноября) и Дню Конституции (сталинской, 5 декабря). Не менее внятный для советского человека сигнал содержался и в собственно риторической части постановления, в которой событие Победы неоднократно и прочно увязывалось с современными политическими установками и должно было прежде всего прочего ориентировать трудящихся на «еще большее укрепление единства армии и народа»³¹.

Как было положено в СССР, любая инициатива, исходившая из высших партийных инстанций, моментально транслировалась комсомолом. Вскоре после того как отгремели торжества по случаю 20-летия Победы с первым после 1945 года военным парадом, специально посвященным этому историческому событию, Центральный комитет комсомола запустил масштабную пропагандистскую акцию, направленную на массовое перестроение культурной памяти. В газете «Комсомольская правда» от 1 июня 1965 года появилось обращение ЦК ВЛКСМ к молодежи страны, принятое еще 25 мая на пленуме ЦК одновременно с соответствующим постановлением³². Запланированные на лето 1965 года мероприятия предполагали максимальное эмпатийное вовлечение «широких масс»

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

31 *О праздновании 20-летия победы советского народа в Великой Отечественной войне Советского Союза 1941–1945 гг. Выписка из протокола № 197 заседания (П 197/104) Президиума ЦК КПСС от 30 марта 1965 г. Росийский государственный архив новейшей истории. Ф. 4. Оп. 18. Д. 780. Л. 34.*

32 *Обращение к комсомольцам и молодежи // Комсомольская правда. 1965. 1 июня. С. 1; О Всесоюзном туристском походе молодежи по местам боевой славы советского народа. Постановление бюро ЦК ВЛКСМ от 25 мая 1965 г. М.: Молодая гвардия, 1965.*

советской молодежи в публичную деятельность, связанную с конструированием мест памяти о Великой Отечественной войне – через прямое погружение в соответствующие пространственные реалии (туристические походы с остановками на предполагаемых местах боев и партизанских стоянок³³) и создание мемориальных комплексов, наделенных сакральными коннотациями³⁴.

Кульминацией летней кампании стал всесоюзный слет победителей похода, проведенный в сентябре в Брестской крепости, которой 8 мая того же года был присвоен статус крепости-героя. Активнейшее участие в подготовке и проведении слета принял писатель и телеведущий Сергей Смирнов. А уже к концу года вышел документальный фильм «Дорогами отцов», снятый Ричардом Викторовым: сразу после этого режиссер пошел на повышение и перебрался с провинциального «Беларусьфильма» на столичную «Киностудию имени М. Горького». В фильме основной персональный акцент был сделан на Сергее Смирнове – даже по сравнению с такими, тоже появляющимися в кадре знаковыми фигурами, как Константин Симонов и маршал Иван Конев³⁵, – что не удивительно, поскольку именно Смирнов в середине 1960-х был из всех перечисленных личностью наиболее медийной и апеллирующей к симпатиям массового советского зрителя³⁶.

- 33** Степень связи этих мест с реальными локациями бывала достаточно проблематичной, особенно по мере того, как исходный импульс вел к формированию диаметрально противоположных подходов к этой деятельности. С одной стороны, постепенно сформировалось поисковое движение, участники которого зачастую противопоставляли себя официальным комсомольским организациям и мероприятиям, поскольку – с другой стороны – сами комсомольские организации зачастую были заинтересованы исключительно в бюрократической стороне процесса. По словам одного из участников второго Всесоюзного слета Коммунистических студенческих отрядов (1982), во время девятого похода (1980) в Гомельской области «место партизанской стоянки» было выбрано членами пединститутского комитета комсомола совершенно произвольно, исходя из сугубо логистических и пейзажных соображений.
- 34** «По итогам походов создано более 27 тысяч музеев, комнат и уголков боевой славы, установлено около 6 тысяч памятников, обелисков и мемориальных досок на местах сражений, приведены в порядок тысячи братских могил»: *Всесоюзный туристский поход молодежи по местам революционной, боевой и трудовой славы советского народа*. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 3. См. также: Усыскин Г. *Очерки истории российского туризма* (https://tourlib.net/books_history/usyskin13.htm).
- 35** Все трое появляются в кадре по несколько раз, но программную речь произносит именно Смирнов, и его голос звучит непрерывно на протяжении двух минут (из тех семнадцати, что идет весь фильм). Речь Конева длится минуту. Симонову достается роль без слов.
- 36** Который в течение ближайших нескольких лет должен был посмотреть эту ленту не по одному разу, если принять во внимание практику показа пропагандистских короткометражек перед художественными фильмами в начале обычных коммерческих сеансов. В особенности это должно было касаться целевой – молодежной – аудитории. Если в первом Всесоюзном походе, по официальным данным, приняли участие около трех миллионов человек, то в дальнейшем – следуя неумолимым законам советской организационной культуры – это число год от года не могло не повышаться. Фильм Ричарда Викторова в этом контексте играл роль прецедентного текста, и мы имеем все основания предполагать, что его должны были демонстрировать при каждом удобном случае.

СИМВОЛИЧЕСКИЙ СТАЛИНГРАД

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СМЕНА ВЕКТОРА...

Итак, когда в 1968 году вышел следующий – художественный – фильм Викторова «Переходный возраст», грамотный советский зритель, увидев на экране Сергея Смирнова, просто не мог не выстроиться за спиной у этой задумчиво сидящей на волжском берегу фигуры вполне конкретного ассоциативного ряда. Если бы Ричард Викторов снимал обычное в позднесоветской традиции «искреннее» кино о сложностях адаптации одаренного подростка к будущей взрослой жизни, «случайная» отсылка к общеизвестным контекстам, вероятнее всего, так и осталась бы случайной: именно для того, чтобы в полном соответствии с идиллической эстетикой, позволить зрителю одновременно почувствовать себя умным и перебросить очередной эмпатийный мостик между собственным – тонким и звонким – подростковым опытом и той историей, которую он смотрит на экране³⁷. Но Викторов снимает не обычное кино – он снимает кино с заданием. Здесь работает совершенно другая эстетика, основанная на своего рода *double recycling*. В «идиллическом» подростковом фильме достоверность и искренность являются самоценными, а сопутствующая система символических сигналов ориентирована в первую очередь на диверсификацию работы со зрительским воображаемым. Поэтому она, во-первых, не обязана подчиняться единой логике и, во-вторых, носит служебный характер, обеспечивая все тот же идиллический «принцип удовольствия». Идеологический сигнал здесь также возможен, а с учетом тех условий, в которых существовало советское кино, пожалуй, что и обязателен – но не претендует на роль основного смысла высказывания: зрителю дают возможность окунуться в идиллическую проективную реальность, как бы между делом оговаривая, что это «наша советская» идиллия³⁸. В «Переходном возрасте» идиллия конструируется как будто бы совершенно по тем же лекалам и рассчитана на тот же эффект – вот только

37 Подобные механизмы символизации (на уровне значимого эпизода) активно задействуются в большинстве фильмов, принадлежащих к этой традиции: от ранних оттепельных «Повести о первой любви» (1957) Василия Левина и «Дикой собаки динго» (1962) Юлия Карасика до поздних брежневских «Ста дней после детства» (1975) Сергея Соловьева и «Вам и не снилось» (1981) Ильи Фрза.

38 Пожалуй, самый показательный в этом отношении пример дает сопоставление двух экранизаций классического для советской традиции мобилизационного детского текста – гайдаровского «Тимура и его команды». Фильм Александра Разумного, снятый в 1940 году, несмотря на лирические и идиллические элементы, вообще характерные для советского кино краткой предвоенной «недооттепели», в основе своей остается совершенно плакатным. Двухсерийная же картина Сергея Линкова и Александра Бланка (1976) производит впечатление крепкой костюмной драмы, в которой буколические пастушки с позднесоветски-интеллигентскими лицами и манерами рядятся в одежды 1930-х. Вообще, если изрядно спрямить ситуацию, может сложиться впечатление, что режиссерам очень хотелось снять что-нибудь тарковско-кончаловское «из прежней жизни», но денег им дали только на римейк «Тимура». Кстати, Сергей Линков в 1968–1969 годах был вторым режиссером на съемках прецедентного для позднесоветской идиллически-декадансной традиции «Дворянского гнезда» Андрея Кончаловского.

сам этот эффект не самоценен. Доверившись идиллическому сопереживанию и привычному удовольствию от считывания «случайных» сигналов, зритель присваивает транслируемые этими сигналами смыслы некритически, воспринимая «понятое» как собственную – значимую – находку. Сами же эти сигналы сведены в единую систему, работающую на производство вполне конкретного эффекта, – а кроме того, жестко привязаны к наиболее эмоционально и эмпативно значимым моментам, что, несомненно, облегчает доставку месседжа.

Работа по конструированию памяти о Великой Отечественной войне ведется в фильме буквально с первых кадров. Но на протяжении первого часа экранного времени она идет скрыто, так чтобы зритель воспринимал нужную информацию в фоновом режиме. И только за двадцать минут до конца начинается процесс экспликации – и связан он именно с появлением в кадре писателя Сергея Смирнова. Причем процесс этот растянут во времени и разложен на несколько этапов, ориентированных на разную скорость зрительской реакции – с тем, чтобы ни один из сегментов целевой аудитории не остался не охваченным. Зритель, внимательный и привыкший к считыванию сопутствующих сигналов, должен был опознать ведущего «Рассказов о героизме» и «Подвига» сразу. Этому должно было способствовать и чисто режиссерское решение эпизода, основанное на создании и эксплуатации когнитивного диссонанса. Подчеркнуто мирная сцена с мелкой волжской волной, плещущей в бережок, и двумя девочками, сидящими на причаленной лодке (старшая, подросток, рассказывает сказку младшей, дошкольнице), перебивается более общим, глубоким кадром: зритель обнаруживает, что с берега за девочками наблюдает взрослый мужчина. Самого человека поначалу не видно: в кадре оказываются только его нога и рука с сигаретой. Дополнительную тревожность сцене придает то обстоятельство, что буквально за секунду до монтажной склейки в сказке появляются «злые, безжалостные разбойники», которые «сделали очень много плохого». Поэтому в тот момент, когда камера берет лицо мужчины – предельно крупным планом, – зритель неизбежно пытается «считать» степень возможной опасности и вглядывается в это лицо со всем возможным вниманием.

Если опознание не состоялось, зрителю предлагается подсказка. Атмосфера опасности сгущается: не прекращая рассказывать сказку, героиня несколько раз тревожно поглядывает на незнакомца, а потом под благовидным предлогом уводит ребенка с берега. Но мужчина догоняет их и завязывает разговор о подслушанной им истории, который, в принципе, можно трактовать и как отвлекающий маневр. Ощущение тревоги уходит в тот момент, когда он называет себя – «Сергей Сергеевич,

я журналист, писатель», – и выясняется, что девочка уже видела его по телевизору. Зритель же, соответственно, получает необходимую медийную привязку, приправленную чувством облегчения от того, что тревога оказалась ложной.

Если же не помогло и это, на помощь приходит последняя из сцен, в которых фигурирует Смирнов. Мы перемещаемся в семейное пространство героини. В доме гости, но девочка демонстративно садится смотреть телевизор, где как раз начинается местная еженедельная программа, и в первых же кадрах ведущая объявляет сегодняшнего гостя – Сергея Сергеевича Смирнова, после чего все взрослые также переключают внимание на экран.

Эта последовательность эпизодов значима с сугубо сюжетной точки зрения, однако в общей конструкции фильма роль она играет куда более важную, позволяя зрителю несколько сместить ракурс, через который он воспринимает предложенный ему киносюжет. Эмоционально насыщенный контекст, связанный с памятью о войне, возникает из случайной встречи, заставляя по-новому взглянуть на тот фон, на котором разворачивается действие. Вплоть до семидесятой минуты экранного времени существующее в кадре городское пространство представляется комфортно-нейтральным, очередной вариацией на привычную оттепельную тему³⁹. Зрителю кажется, что история, которую ему показывают, могла бы происходить в любом крупном советском городе – Саратове, Харькове, Свердловске, – и в этом смысле тот факт, что действие перемещается из Киева в Волгоград, не играет особой роли. Но вот в кадре появляется Смирнов, и сквозь уличную суету современного Волгограда начинает проглядывать другой город, сугубо символический, – Сталинград.

Подготовка к этой смене оптики, как уже было сказано, велась с самого начала. И велась она по одной и той же весьма действенной схеме. Детали пейзажа или интерьера, в которых овеществлена память о войне, как бы случайно попадают в кадр в те самые моменты, когда зритель получает суггестивно – и эмоционально – значимую информацию, имеющую отношение к собственно игровому сюжету. Так, в самом на-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

39 Во-первых, это пространство, демонстративно открытое и проницаемое, сплошь состоящее из улиц, проулков, проходных дворов, лестничных пролетов, коридоров, площадей, набережных и прочих зон, которые откуда-то и куда-то ведут. В этом оно одновременно похоже на пространство в экспрессионистском или нуарном кино и радикально от него отличается – поскольку, вместо дурной бесконечности, представляет собой сплошную возможность. Во-вторых, оно калейдоскопично и *интересно*, будучи насыщено принципиально разновеликими и разноприродными деталями, каждая из которых может «выстрелить». Это пространство повышенной суггестивности, рай для идеального фланера, к которому, по большому счету, и стремится всякий порядочный персонаж городского оттепельного кино. Подробнее о фланерстве в оттепельном кино и, шире, об особенностях оттепельного кинематографического пространства см.: OUKADEROVA L. *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

чале картины мы становимся свидетелями разговора между тремя подростками – девочкой и двумя мальчиками. Говорят они на ходу, камера движется параллельно – стандартный оттепельный прием, вписывающий индивидуальный сюжет в пространство города. Речь идет об эротической привлекательности – если перевести в современную терминологию тот подчеркнuto невинный дискурс, который дозволителен подростку в советском кино. Тем не менее, помимо банальных школьных цитат из классики, предметом обсуждения становится как телесность, так и состояние влюбленности, предположительно связывающее двоих присутствующих персонажей. Зритель, который еще не успел войти в курс дела, неизбежно включает режим повышенной заинтересованности и принимается протраивать возможные сюжетные линии, что предполагает повышенное внимание к языку тела. Но, как только он начинает присматриваться к деталям, ему резко усложняют задачу. Камера теряет детей из виду: разговор продолжает звучать, камера движется с прежней скоростью, сопровождая уже невидимых детей, но в кадре проплывает поверхность памятника погибшим солдатам⁴⁰. Часть надписи видна недостаточно четко, однако верхний фриз – «Великие подвиги ваши бессмертны» – показан так и перемещается с такой скоростью, что зритель просто не может его не прочесть: фактически в режиме титров. Получаемый с экрана сигнал двоится, расслаиваясь на визуальную и аудиальную составляющие; мы продолжаем заинтересованно следить за разговором, будучи вынуждены одновременно считывать письменный текст. Причем текст этот, во-первых, гномичен, во-вторых, ритмически организован, а в-третьих, в буквальном смысле слова высечен в граните: детский разговор, хотим мы того или нет, отодвигается на задний план во всех смыслах этого слова, почти уравниваясь в правах с уличным шумом. И, когда персонажи снова попадают в кадр, их телесный язык – как и сам разговор – воспринимаются уже именно как «детские»⁴¹.

Символическая природа пространства, обнаружив себя перед зрителем, затем надолго уходит в подполье, но, когда позже она начинает снова выходить на поверхность – настойчиво,

40 Мемориальный комплекс над братской могилой бойцов 13-й стрелковой дивизии и 10-й дивизии войск НКВД, погибших при обороне Сталинграда, архитектор Юрий Меньякин.

41 Прием, к середине 1960-х уже отработанный в оттепельном кино. О том, как он используется в «Андрее Рублеве» (1966) Тарковского, см.: Михайлин В., Беляева Г. *Любопытный и фиксирующий глаз: образ иностранца в советском кино // Отечественные записки*. 2014. № 4(61). С. 150–166. В «Звонят, откройте дверь» (1965) Александра Митты зритель с умилением наблюдает за тем, как героиня той же Елены Прокловой, переживающая первую детскую влюбленность, самозабвенно выписывает в тетрадке слова «Наш вожатый», зачеркивает и пишет снова. Все это время в кадре звучит голос невидимой учительницы, но понятно, что резона прислушиваться к смыслу сказанного нет – в силу полной его нерелеванности тому единственно значимому сообщению, которое зритель считывает глазами.

несколько раз подряд – и готовить почву для того самого переключения оптики, зритель уже готов усваивать необходимую информацию.

Мальчик и девочка впервые прогуливаются по городу «как пара», девочка читает только что сложившиеся стихи о взрослой осторожности и детской готовности к восприятию пространства как приключения. И где-то посередине этой связной, лирически насыщенной последовательности кадров он и она вдруг останавливаются и молча провожают глазами почетный караул из троих подростков с ППШ, марширующий к невидимому Вечному огню.

Буквально через пять минут зрителю предоставляется редкая в советском кино возможность увидеть обнаженную натуру. Пусть в глубине кадра, пусть через прозрачную занавеску, но фигура 15-летней Елены Прокловой не просто появляется на экране, но застывает на несколько секунд, становясь предметом заинтересованного разглядывания со стороны другого персонажа. Этот персонаж – мама героини, и от двери в ванную она отходит с тихой улыбкой гордости за взрослеющую дочь: все необходимые приличия соблюдены. Но есть два обстоятельства. Во-первых, эта сцена, кстати, отсутствующая в литературном первоисточнике, никак не обусловлена с точки зрения сюжетной необходимости. А во-вторых, сугубо визуальная организация кадра⁴² не оставляет сомнения в том, что он задуман именно как «флэш».

Сразу после этого уже «разогретый» зритель получает еще один сильный эмоциональный сигнал, на этот раз непосредственно связанный с развитием сюжета. Едва успев выйти из ванной, девочка становится невольной свидетельницей взрослого разговора и понимает, что ее биологический отец, которого она считала погибшим, просто живет в другой семье. Эта информация, несомненно, травматичная для подростковой психики, в следующем же эпизоде пересказывается молодому человеку и становится поводом для возмущенной сентенции о том, что «детей обманывают для их же пользы», которая не может не вызвать прилива зрительской эмпатии по отношению к героине. Причем не только зрительской: мальчик спокойно и уверенно говорит, что убьет всякого, кто ее обидит, – тем самым обозначая резкий скачок в развитии любовного сюжета. Это одна из самых эмоционально насыщенных сцен во всем фильме, и в самую ее середину, как ни удивительно, оказываются встроены еще два эпизода. Первый – это фоновая пейзажная зарисовка без участия персонажей игрового сюже-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

42 Узкий светлый проем в середине изображения; ню в центре; персонаж, показанный со спины, подглядывающий за героиней, будучи, таким образом, сведен к служебной функции – чтобы одновременно организовать направление зрительского взгляда и не рассеивать внимание, отвлекая его на себя.

та. Нам показывают развод детского караула у Вечного огня: символический Сталинград снова дает о себе знать, утверждая постоянное присутствие памяти «общенародной», воплощенной в монументах и ритуалах. Второй также связан с памятью, но только подчеркнута интимизированной, семейной. Коля рассказывает о том, что его деда немцы расстреляли на глазах у матери, и о том, что нынешние ее сердечные приступы, возникающие как реакция на что-нибудь «хорошее», связаны именно с этим опытом.

В данном случае у нас есть крайне любопытная возможность пронаблюдать за тем, как сценарист и режиссер работают с литературным первоисточником. В повести «Девочка и птицелет» элементы этой сюжетной композиции разбросаны по тексту (за исключением, конечно же, пейзажной зарисовки с волгоградским Вечным огнем и сцены в ванной, которой, как уже было сказано, в книге нет вообще) и почти не связаны между собой. Подслушанный разговор между матерью и отцом, а также монолог про «детей обманывают» – который, кстати, не адресован Олей никому, кроме самой себя, и не произносится вслух – стоят в сильной повествовательной позиции, завершая собой седьмую главу⁴³. В такой же сильной позиции стоит и рассказ Коли о травматическом военном опыте мамы, но только заканчивается им глава десятая, и к Олиным семейным сложностям он не имеет равным счетом никакого отношения. А фраза про «больше тебя никто не обидит» вообще произносится между делом в середине восьмой главы и представляет собой почти комический элемент неловкой попытки закоренелого двоечника поближе познакомиться с двоечницей свежееиспеченной. При переработке повести в сценарий две эмоционально насыщенные сцены вынимаются из сильных текстовых позиций и сводятся вместе на том единственном общем основании, которое можно в них найти: обе они имеют отношение к опыту переживания и проговаривания травмы. При этом ничего не значащая «школьная» реплика про «убью, если кто тебя обидит», будучи помещена в положение пуанта и поддержана реакцией героини⁴⁴, приобретает сюжетобразующее значение – и, опять же,

43 Кстати, в данном случае авторы фильма радикально изменили и сюжет, и систему мотиваций персонажей. В оригинале героиня испытывает шок не только и не столько от того, что отец, оказывается, жив и здоров. Главная «неправда» состоит в том, что это не он бросил мать, а мать бросила его, уйдя к нынешнему Олиному «папе», забрав с собой дочь, поменяв ей фамилию и попутно «убив» для нее настоящего отца. Ричард Викторов и Александр Хмелик старательно гармонируют окружающий протагонистку взрослый мир, исключая из него всякую неоднозначность. Поэтому решивший навестить 14-летнюю дочку отец превращается в персонажа, попросту жалкого и проходного, наравне с неискренней дамой из несуществующего литинститута. А значимый для повести сюжетный ход с убийством Колиного отца, милиционера и фронтовика, преобразуется в «жалостную» историю о смерти мамы: для общего эффекта, на который рассчитана картина, ощущение опасности, исходящее от современной советской городской среды, не нужно категорически.

44 Крупный план, переход в кадре от удивления к более сложному и одновременно более сильному чувству: девочка понимает, что ее любят.

производит сильное впечатление на зрителя. Вся энергия, аккумулированная в этой последовательности эпизодов, неизбежно канализируется в то эмоциональное состояние, через которое зритель воспринимает тему памяти о войне: причем память, которой отныне предстоит существовать в двух неразрывно связанных между собой измерениях – интимном и официально-публичном. И к концу картины интимное, уже исполнившее свою роль эмпатийного мостика, при помощи которого зритель интериоризирует внешний месседж, будет все более и более отчетливо уступать место прямому идеологическому высказыванию, подменяя и вытесняя его.

Эту модель пропагандистского воздействия довел до совершенства Марлен Хуциев в канонической оттепельной «Заставе Ильича», где запредельно пафосное, почти ура-патриотическое высказывание в конце картины аккуратно готовится на протяжении трех часов экранного времени, до предела заполненных обаятельнейшей «искренностью». Причем «искренность» эта подчеркнута транслирует этические установки, ориентированные скорее на микрогрупповые (дружеские и семейные) и индивидуальные контексты; не лишена элементов социальной критики, причем достаточно провокативных, – а иногда и вовсе ударяется едва ли не в семидесятнический стеб над официальным советским дискурсом⁴⁵. Но общее «технологическое задание» в данном случае предполагает подготовку финальной морали, которая должна восприниматься зрителем уже не как навязанная извне, а как результат собственного выбора, основанного на глубоко личных и эмоционально насыщенных переживаниях.

В том, что Ричард Виктор «учился» у Марлена Хуциева и заимствовал у него не только общую пропагандистскую матрицу, но и конкретные приемы, никакого сомнения нет. Достаточно упомянуть хотя бы о такой структурно значимой для «Заставы» детали, как периодически возобновляемая проходка в кадре троих караульных – сперва революционных красногвардейцев, затем бойцов времен Великой Отечественной, в плащ-палатках и с ППШ, – в конце картины закономерно претворяющаяся в смену караула у ленинского мавзолея⁴⁶. У Хуциева эта серия эпизодов не только организует общий ритм и формирует рамку киновысказывания, открывая и завершая собой отдельные части фильма, но прежде всего переадресует зрителя к Истории как единственно истинной – в платоновском смысле – реальности, проглядывающей сквозь пеструю ткань повседневности.

45 Тост по случаю возвращения друга из армии: «За мирное сосуществование, которое может еще сделать нас семейными людьми».

46 Зритель просто не может не считывать очевидной символической связи между этим триединым персонажем и тройственным же протагонистом фильма.

И в этом смысле та роль, которую выполняют уже у Викторова трое подростков с автоматами, которые торжественно маршируют по улице, привлекая к себе внимание героев картины, а потом застывают у Вечного огня, очевидна.

Еще одно не менее очевидное заимствование – это сцена с первомайской демонстрацией. Напомним, что именно с нее Хуциев начал снимать «Заставу Ильича», поскольку, по большому счету, она представляла собой квинтэссенцию того мироощущения, которое он, видимо, воспринимал как суть советского человека и советского (оттепельного!) проекта вообще. Сюжет интимный, интересный для зрителя на уровне личностного сопереживания, гармонично вписывается здесь в общее, слаженное и целенаправленное движение, в котором трудно не углядеть вполне прозрачную метафору той самой Истории. Важно и то, как эти два уровня «переопыляют» друг друга: История сообщает осмысленность и вес каждому, даже самому незначительному, поступку и движению души, а маленькие индивидуальные сюжеты интимизируют Историю, превращая абстрактные категории в факты личного переживания. Сцена демонстрации в «Переходном возрасте» – при всей очевидности различий в режиссерском и операторском мастерстве – решает те же задачи, с одним значимым дополнением: последовательность кадров, снятых во время праздничного шествия, с чередованием сугубо документального и игрового материала, разбавляется документальными же планами с Вечным огнем, возложением цветов к монументу павшим, свадебной процессией у памятника и силуэтом волгоградской Родины-матери в обрамлении цветущих веток абрикоса. Ричард Викторов повторяет тот принцип организации эпизода, который использовал несколько минут назад: эмоционально заряженные игровые и «праздничные» кадры нужны для того, чтобы создать внешнюю рамку для нужного месседжа. При этом соображения достоверности приносятся в жертву общему замыслу. Никакая свадебная процессия во время первомайской демонстрации была бы категорически невозможна просто потому, что ЗАГСы в праздничный день не работали – но сцена с возложением цветов воспринимается зрителем как неотъемлемая часть того же праздничного действия за счет монтажных склеек и музыки, которая непрерывно передает эстафету от кадра к кадру.

Музыка становится организующим фактором и в сцене, которая следует почти сразу после первомайской – в лирической зарисовке с прогулкой героев на пароходике по Волге с видами на отстроенный после войны Волгоград. Она тоже полудокументальная, с акцентами на «случайных» лицах, молодых и веселых, но от начала и до самого конца эпизода звучит пате-

тическая песня на слова Сергея Гребенникова «В позабытом окопе вода». А в конце Оля молча идет и садится рядом с мамой Коли – тема памяти в очередной раз переходит из регистра в регистр, от публичного к семейно-интимному⁴⁷.

Эпизоды с Сергеем Смирновым следуют сразу за этим и, соответственно, ложатся на хорошо подготовленную почву. После чего Символический Сталинград окончательно перестает маскироваться под провинциальный советский город. Каждое значимое с сюжетной точки зрения событие теперь будет происходить на фоне Истории, воплощенной в граните⁴⁸. Разрыв между героем и героиней, густо замешанный на проблеме морального выбора, случится на фоне дома Павлова. Мимо колоннады, обрамляющей тот же памятник, будет в полном отчаянии бежать Оля, узнав о смерти Колиной мамы⁴⁹. А примирение и финальный разговор «о жизни» превратятся в экскурсию по мемориальному комплексу на Мамаевом кургане⁵⁰ – с крошечными фигурками детей, вписанными в застывшую Историю с ее гигантскими масштабами и вселенскими смыслами.

«Искренний» подростковый сюжет окончательно превращается в акциденцию, во что-то маленькое, милое и уютное, приобретающее смысл едва ли не исключительно в силу того, что отсылает к сюжету великому, смысл которого радикально превышает человеческие частности, сколь угодно милые, уютные и вызывающие к индивидуальной эмпатии. Финал фильма – в полном соответствии с хуциевским рецептом – исполнен пафоса, уже совершенно неприкрытого и самодостаточного. Герой и героиня, снятые сквозь Вечный огонь в Зале воинской славы на Мамаевом кургане, в священном молчании внимают закадровому стихотворному тексту, который в первых строках четко задает вселенский масштаб происходящего: «На облака облокотись / И вниз на землю погляди». После чего камера фиксируется на именах павших героев и уходит ввысь, в круглое

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

- 47** Не лишним будет упомянуть и о том, что роль «прокладки» между двумя этими праздничными сценами играет эпизод, связанный с сугубо приватным сюжетом героини, – разговор с приемным отцом о природе любви.
- 48** На это обратили внимание и кинокритики, писавшие «по свежим следам». «Как будто нет пересечений, как будто случайно сосуществование: дышат прошлым камни, памятники города, и цветет сама по себе юная сегодняшняя жизнь. Но ощущение глубокой связи между прошлым и настоящим есть в каждом из нас, достаточно случайного сопоставления, чтобы об этом напомнить»: РЫБАК Л. *Девочка пишет стихи* // Искусство кино. 1969. № 4. С. 44.
- 49** Акт, категорически бессмысленный в реальном архитектурном пространстве Волгограда – если речь идет о желании как можно быстрее попасть из точки А в точку Б, – поскольку ради подобной пробежки нужно сойти с прямой, обежать размашистый полукруг и вернуться на ту же прямую. Но, конечно же, символические акты, совершаемые в символических же пространствах, имеют место по ту сторону подобных мелочных соображений.
- 50** Заложеному еще в мае 1959 года, но достроенному и открытому всего за год до выхода фильма на экран. В брежневском «проекте памяти» о Великой Отечественной войне этому памятнику отводилось ключевое место: достаточно сказать, что на его торжественном открытии 15 октября 1967 года присутствовал не только министр обороны СССР Андрей Гречко, но и сам генеральный секретарь.

окно в центре купола – а текст продолжает звучать на все более и более торжественной ноте: «Гляди: над лучшим из миров / Редает облачный покров / Да, люди выше облаков, / И люди больше городов». Текст этот есть и в повести Киселева, но там он не имеет к памяти о войне ровным счетом никакого отношения. Оля Алексеева пишет стихотворение о... катализаторах – к коим она причисляет не только соответствующие химические вещества, но и людей, способных совершить научное открытие или дать начало революции. Впрочем, стихотворение трактует тему в предельно общих категориях, буквально мироточит безудержным подростковым пафосом, и перекодировать этот пафос под нужную задачу не составляет особого труда: что авторы «Переходного возраста» с готовностью и делают.

Впрочем, заканчивается фильм не на Мамаевом кургане. Обе рассказанные зрителю истории – о непростом процессе адаптации одной волгоградской девочки к взрослой жизни и о Памяти, которая была, есть и будет базовым фоном советской повседневности, – заключены в незамысловатую экфрастическую рамку. Под начальные титры фильма подложены кадры с тремя подростками, двумя мальчиками и девочкой, бегущими вверх по склону – от большой реки к стоящим наверху домам. Среди домов новых стоит один руинированный, на который ни дети, ни зритель вполне естественным образом не обращают внимания. Место действия неочевидно – это может быть любой город СССР, стоящий на берегу большой реки. Общая атмосфера кадров строится на угловатой подростковой грации и ощущении безоблачного, продуваемого свежим ветром детского счастья.

Кадры, предшествующие финальному титру «Конец», поначалу дублируют эту сцену вплоть до деталей: трое подростков, два мальчика и девочка, бегут от реки вверх по тому же склону. Но, взбежав наверх, они встречают там – на фоне дома Павлова – еще двоих, героя и героиню, разворачиваются и бегут в противоположном направлении, вниз. Общая атмосфера сцены остается той же – детское счастье, разве что на сей раз без сильного фонового ветра. Но место действия уже известно со всей определенностью: это Волгоград, отстроенный заново на руинах Сталинграда. Впрочем, счастливое советское детство никак не привязано именно к Волгограду: в данной сцене он всего лишь акциденция, и дети с тем же задором могли бы бежать по любому другому городу СССР. Сквозь который с той же неизбежностью просвечивал бы трансцендентный Сталинград, единственная – отныне и во веки веков – опора и скрепа советского счастья. И фоном для каждой встречи будет теперь дом Павлова – вне зависимости от того, замечают его счастливые советские люди или нет.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕМЫ: «ПЕРЕСТУПИ ПОРОГ»

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СМЕНА ВЕКТОРА...

При всей остроте военно-политического противостояния с Западом, то и дело грозившего – на фоне «холодной войны» – вылиться в открытый конфликт, и при всей необходимости соответствующей пропагандистской проработки базовой целевой аудитории, населения СССР, хрущевская легитимирующая мифология и связанные с ней риторические стратегии были прежде всего ориентированы на созидательный пафос. Согласно базовым установкам оттепельного мифа, победу в этом противостоянии Советский Союз должен был одержать прежде всего не военным путем, а за счет передовых форм социальной и экономической организации. Следовало только преодолеть негативные последствия военной разрухи и «сталинских отклонений», и неумолимая логика исторического процесса, открытая и описанная классиками марксизма-ленинизма, должна была сама привести к неизбежному результату. Можно как угодно относиться к озвученному на XXII съезде КПСС хрущевскому тезису о построении коммунизма, пусть только «в основном» и пусть только в самом СССР, к 1980 году, но, судя по всему, верил в реализуемость этого плана не только первый секретарь – что в свою очередь предполагало и соответствующие пропагандистские установки.

В данной связи нельзя не вспомнить о радикальном сокращении вооруженных сил СССР сперва в 1955–1958-м, а затем в 1960-х годах, приведшем к увольнению в общей сложности более трех миллионов человек. Сам Хрущев много позже, уже будучи отстранен от власти, мотивировал военную реформу прежде всего именно исходя из экономической логики: «Военные расходы – это бездна, в которой понапрасну пропадают ресурсы»⁵¹. Среди прочего следствием этой реформы было и массовое недовольство в номенклатурных стратах, так или иначе связанных с силовыми структурами. Смещение Хрущева в конце 1964 года в этих слоях общества было воспринято на ура и связывалось с ожиданиями «армейского ренессанса». Данного обстоятельства в свою очередь не могла не учитывать и «брежневская» команда – в том числе и при выборе общего милитарного вектора в ходе работы по коррекции базовой для советской пропаганды системы легитимирующих мифов.

Классическим примером подобной перестановки акцентов можно считать следующий фильм Ричарда Викторова «Переступи порог» (1970). Если в «Переходном возрасте» скрытый учебный план искренней подростковой истории был ориентирован

51 ХРУЩЕВ Н.С. *Воспоминания. Время. Люди. Власть*. М.: Вече, 2016. Кн. 1. С. 838; см. также: EVANGELISTA M. *Unarmed Forces: The Transnational Movement to End the Cold War*. Ithaca: Cornell University Press, 1999. P. 90–122 (глава «Why Keep Such an Army? Khrushchev's Troop Reductions»).

на актуализацию памяти о Великой Отечественной войне в качестве основы основ мироощущения всякого настоящего советского человека, то теперь задание стало несколько иным. Война как новая советская Первоэпоха, средоточие легитимирующей мифологии, требовала своего *modus operandi*, перевода на язык конкретных жизненных стратегий – переработки в новый мобилизационный ресурс. При этом сама модель пропагандистского воздействия никаких изменений не претерпела: фильм выстроен как предельно искренняя, проблемная, а местами даже провокативная история взросления, в которой главный месседж выходит на поверхность уже в самом конце, как результат непростого и глубоко личного выбора, который «цепляет» зрителя и апеллирует к его собственным внутренним установкам⁵².

Главный герой картины Алик Тихомиров прописан так, чтобы как можно меньше напоминать идеального советского подростка в «учительском» понимании этой фигуры. Он излишне самостоятелен и предприимчив, он «этически неоднозначен» (может быть откровенно груб даже с собственной девушкой и с учителем, которого уважает). Но при этом честен, умен и талантлив и просто обязан вызывать симпатию у зрителя – вне зависимости от того, с какой статусно-возрастной позиции зритель воспринимает сюжет: с точки зрения сверстника – или с родительской точки зрения. Он не готов идти на компромиссы и полностью самостоятелен в принятии решений и в выборе жизненных стратегий. Любое социальное давление вызывает в нем готовность не к адаптации, а к сопротивлению; любая фальшь и нечестность играет роль красной тряпки. В конце фильма, поставленный перед необходимостью значимого жизненного выбора, он взвешивает два набора этических установок: «официальных», имплицитно присутствующих в самом воздухе окружающей советской действительности, и «нормальных», «по-человечески понятных», свойственных подавляющему большинству других персонажей картины. Финальное решение идти не в престижный вуз, а в армию могло бы показаться зрителю плакатным пропагандистским призывом – если бы до этого зритель на протяжении часа не «вчувствовался» в эту бескомпромиссную личность. В итоге решение это воспринимается как бунтарское: конформизм убедительнейшим образом подается как образец нонконформизма.

Мобилизационный посыл, ориентированный на актуальную милитарную риторику, формулируется в двух не связанных

52 Любопытно сопоставить эту модель с другой, более ранней, условно «сталинской», хотя она была вполне употребима и в раннеоттепельном кино. В таких фильмах, как «Максим Перепелица» (1955) Анатолия Граника и в «Бровкинской» дилогии Ивана Лукинского («Солдат Иван Бровкин», 1955; «Иван Бровкин на целине», 1959), ни о каких сложных выборах не могло идти и речи. Эти фильмы не просто не скрывают своего дидактического задания, но открыто строятся на воспитательном сюжете, в центре которого стоит предельно незамысловатый персонаж, буквально зывающий к нормализации.

между собой сценах и оба раза облачается в предельно эмоциональные монологи главного героя⁵³, обращенные – что само по себе весьма показательно – к двум самым значимым для него женщинам, матери и невесте⁵⁴. И всякий раз основой для глубоко современного милитарного пафоса становится «военная» память. В семейном контексте оправдать ее несложно: достаточно время от времени перебивать диалог между матерью и сыном, фиксируя киноглаз на фотографии погибшего отца, военного летчика. С любовными контекстами сложнее. Авторам картины приходится идти на не вполне очевидные логические ходы, чтобы связать между собой сильное чувство к девушке с готовностью умереть за Родину. В итоге получается лобовая иллюстрация к симоновскому «Жди меня, и я вернусь», которая если чем и интересна, то тем, что она в очередной раз отсылает к Марлене Хуциеву как к неизменному источнику творческого вдохновения (и профессионального инструментария) для Ричарда Викторова.

Если в «Переходном возрасте» по городу маршировали хуциевские караульные, то «Переступи порог» густо насыщен аллюзиями на следующий фильм Хуциева – «Июльский дождь» (1966). Главным связующим мостиком становится Юрий Визбор. В «Июльском дожде» его персонаж, бабник, бонвиван и воплощение цинического разума, столь любезного сердцу интеллигентного позднесоветского зрителя, ближе к концу картины внезапно меняет амплуа, раскрываясь в качестве носителя памяти о войне. В финале именно он организует для героини своеобразную экфрастическую рамку, смену оптики, которая и ей, и зрителю позволяет взглянуть на современные сюжеты – вне всякого сомнения, драматические и крайне значимые для участников, – как на акциденции, мимолетные тени на граните Великого События⁵⁵. Оставаясь персонажем второго плана, он превращается в камертон всего «настоящего», что может быть в современном советском человеке. И надо же такому случиться, что в собственном фильме Ричард Викторов приглашает на роль второстепенного персонажа, который, в конце концов, окажется для главного героя таким же камертоном, именно Юрия Визбора⁵⁶. Того самого Юрия Визбора, который в хуциевском фильме исполняет в кадре песню «Спокойно, товарищ, спокойно» (свою, авторскую), предваряющую переключение оптики.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

53 И за пределами пафосные. Стыки между двумя ипостасями протагониста – нормальным подростком и пламенным трибуном – все же слишком заметны и, по большому счету, ставят под угрозу задуманный эффект.

54 «Как невесту Родину мы любим, / Бережем как ласковую мать».

55 Сама финальная сцена в «Июльском дожде», с героиней, которая идет через толпу фронтовиков, празднующих Победу, в свою очередь представляет собой аллюзию на финальную сцену калатозовских «Журавлей», где – пусть даже в совершенно ином контексте – так же происходит финальное наложение (и гармонизация) сюжета индивидуального, эмпатийного, и сюжета исторического, бытийного.

56 А самому главному герою даст имя визборовского персонажа из «Июльского дождя».

И надо же такому случиться, что Алик Тихомиров в своем проникновенном монологе о готовности умереть за Родину во имя любимой девушки едва ли не дословно цитирует визборовскую строку: «Уже изготовлены пули, что мимо тебя пролетят».

Хуциевский шедевр заканчивается сценой, в которой утверждается память о войне как единственный символ веры, оставшийся незапятнанным и незамутненным в глазах тех людей, что когда-то уверовали в оттепельный проект, а после того, как проект потерпел крах, превратились в своего рода потерянное поколение, манифестом которого много позже станут «Полеты во сне и наяву» (1983) Романа Балаяна⁵⁷. Но у Хуциева Память – тема устойчивая и во многом неизменная, и в ее реализации «Июльский дождь» стоит между «Заставой Ильича» и «Был месяц май» (1970), следующим фильмом режиссера, на сей раз уже очевидно военном. Ричард Викторов тему видоизменяет и осовременивает, превращая Память в легитимирующую основу для сугубо современных пропагандистских установок, ориентированных на реализацию новой мобилизационной стратегии.

По большому счету, столкновение хуциевских и викторовских лент может вывести на весьма любопытную тему, связанную с куда более широким горизонтом взаимоотношений между экспериментальным, авторским, кинематографом и кинематографом, ориентированным прежде всего на решение пропагандистских задач. И «Заставу Ильича», и «Июльский дождь» ожидала непростая прокатная судьба. Первый фильм режиссеру пришлось радикально переделывать, и на экраны он вышел в урезанном, отчасти переснятом виде и под другим названием. Второй вызвал целый шквал критики и получил низкую прокатную категорию, в результате чего его посмотрели всего чуть более трех миллионов зрителей – цифра, для советского кинопроката незначительная. У Ричарда Викторова, для которого хуциевские картины были источником не только творческого вдохновения, но и прямых заимствований, с прокатом сложился роман, куда более удачный: тот же «Переступи порог» увидели более 25 миллионов человек. Конечно, весьма похожую историю можно было бы рассказать и об отношениях между коммерческим и некоммерческим кино в традиции, скажем, американской: приемы воздействия на зрителя, открытые режиссерами-экспериментаторами, адаптируются к эстетике массового зрелища и начинают работать на извлечение прибыли. Разница в том, что в советском кинематографе собственно зрительский спрос не формировал предложение, а этим предложением как раз во многом и формировался.

57 Анализ этой картины в контексте шестидесятнического потерянного поколения см. в: Михайлин В. *Скромное обаяние позднесоветского интеллигента: об одном каноническом типаже Олега Янковского* // Отечественные записки. 2014. № 5(62). С. 137–153.

Техника мягкого навязывания зрителю – по ходу просмотра – представления о том, что внушаемый ему меседж в действительности идет изнутри и является реакцией на глубоко личные запросы и потребности, была, по сути, не только отработана Марленом Хуциевым, но и доведена до совершенства. Но и в «Заставе Ильича», и в «Июльском дожде» она всего лишь одна, пусть даже и крайне значимая, составляющая куда более сложного и многоуровневого эстетического высказывания. Для Викторова же именно к ней суть высказывания и сводится, и все остальные элементы формируются таким образом, чтобы с максимальной отдачей обеспечить пропагандистский функционал. Тем более, что под ту же задачу была заточена и вся пропагандистская машина, для которой подростковое кино было всего лишь одним из каналов воздействия, который надлежало синхронизировать с другими параллельными каналами. И если применительно к «Переходному возрасту» эта фланговая поддержка обеспечивалась за счет уже сложившейся медийной составляющей, зримо воплощенной в фигуре Сергея Смирнова, то для «Переступи порог» требовалось создание медийного сопровождения буквально на ходу. Решением стало широкое публичное обсуждение фильма – сперва на уровне газетных публикаций и многочисленных «писем в редакцию», а затем и на уровне специализированных изданий⁵⁸.

Взамен оттепельного пафоса, футуроцентрического и созидательного, брежневские специалисты по пропаганде предложили пафос, по преимуществу милитарный и охранительный, нацеленный на формирование постоянной готовности встать на защиту завоеваний социализма. В отличие от революции и гражданской войны, которые, по определению, трактовались во всех версиях советской идеологии как события, строго ориентированные на будущее, новая нормативная эпоха, активно формируемая как раз с середины 1960-х, была связана с Великой Отечественной войной – которая трактовалась как событие, связанное с катастрофическим нарушением, а затем отвоеванием и восстановлением уже существующего порядка. Радикальные изменения претерпела и мессианская составляющая, которая всегда была крайне значимой частью советского про-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
СМЕНА ВЕКТОРА...

58 На протяжении одного только 1971 года, следующего за годом выхода картины на экран, журнал «Искусство кино» обращался к этому фильму в трех номерах, так что с сугубо медийной точки зрения его можно было считать едва ли не фильмом года. В третьем и пятом номерах были помещены авторские материалы об этой картине (Нодель Ф. *Адрес – новое поколение // Искусство кино*. 1971. № 3. С. 89–95; Орлов Д. *Недетские заботы детского кино // Искусство кино*. 1971. № 5. С. 24–41), а в девятом номере опубликована полномасштабная дискуссия о подростковом кино, участниками которой стали режиссеры, драматурги, кинокритики, учителя, психологи, а также «сотрудники Института общей и педагогической психологии и Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР» и едва ли не главное внимание в которой приковано именно к «Переступи порог» (*О кинематографе для подростков // Искусство кино*. 1971. № 9. С. 116–128).

екта: вместо идеи мировой революции (опять же, совершенно футуроцентрической), она теперь ставила во главу угла идею спасения всего человечества от угрозы фашизма (то есть акта, сугубо охранительного).

Все эти изменения – как и было принято в советской публичной культуре – работали не по принципу отмены, а по принципу дополнения. Идея преемственности в политике партии и правительства была системообразующей, и даже вполне судорожные метания из стороны в сторону требовалось оформлять как «улучшения», не затрагивающие сути процесса. Так что те комплексы пропагандистских установок, которые были значимы на предыдущем этапе, просто разбавлялись новыми установками, зачастую взаимоисключающими, с расчетом на то, что постепенно их вытеснят. В итоге к базовому и неоднократно описанному двуязычию советского человека, который параллельно говорил и мыслил на мало совместимых между собой языке публичности и языке приватности, добавлялась проблема несколько иного свойства: язык публичности также не был единым и вполне мог одновременно «звать в разные стороны». Так, в позднесоветском официальном дискурсе тема «борьбы за мир во всем мире» была одной из ключевых и подчеркнута формировала образ советского человека как ориентированного на созидательный труд и мирное сосуществование, не приемлющего милитаризма – в противовес «Западу», которому приписывались агрессивные устремления, поддержка неонацизма и постоянная игра ядерными мускулами. Однако основу основ брежневской идеологии составлял этиологический миф памяти о войне, который постоянно опрокидывался в настоящее, генерируя и поддерживая представление о необходимости в любой момент встать на защиту завоеваний социализма, о постоянной внешней угрозе. При этом никакие формы собственно пацифистской мифологии в Советском Союзе были категорически неприемлемы. В итоге милитарность, постоянно формируемая на уровне базовых мифов и поддерживаемая массовой культурой памяти о войне (памятники, ритуалы, праздники, художественные тексты) действительно стала эссенциальной характеристикой позднесоветского человека, который привык гордиться «нашими ракетами» и тем, что его родной город (практически любой) непременно входил в первую десятку первоочередных целей для ракет американских. Тогда как «борьба за мир» так и осталась на уровне официоза, невыносимо скучного для любого «нормального человека» и лишенного какого бы то ни было личного измерения.

И это, пожалуй, один из главных ориентиров, который следует иметь в виду, отвечая на вопрос о том, «хотят ли русские войны».