

## 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 приглядеться 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, неавтоматизированным — 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 переформирует 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

---

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

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 клишированных 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 братья 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 уживаться 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>1</sup>; их выявлению и анализу в первую очередь и посвящена эта книга.

<sup>1</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



Однако сперва нам бы хотелось оговорить одно обстоятельство, связанное с опытом обратной связи с читателем<sup>1</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 разъять 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 здания от архитектурных излишеств — и не обижаться на неприятное выражение лица третьей горгульи в пятом ряду.

.....  
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>1</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.

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Вводные замечания</b> . . . . .	5
<b>Пролог: общие посылки</b> . . . . .	10
<b>Предыстория: до формирования «большого стиля»</b> . . . . .	25
Школьный фильм. «Путевка в жизнь» . . . . .	33
Школьный фильм. «Одна» . . . . .	44
<b>Предыстория: «большой стиль»</b> . . . . .	77
«Большой стиль» в сталинском кинематографе: социоантропологические основания . . . . .	77
Учитель как властный агент . . . . .	107
Школьный фильм. «Кондуит» . . . . .	114
Школьный фильм. «Человек в футляре» . . . . .	125
Школьный фильм. «Алмаз» . . . . .	141
Школьный фильм. «Учитель» . . . . .	152
Школьный фильм. «Сельская учительница» . . . . .	165
Школьный фильм. «Первоклассница» . . . . .	180
Некоторые особенности производства политических метафор в советской культуре . . . . .	189
Воспитание советских чувств . . . . .	191
Школьный фильм. «Весенний поток» . . . . .	202
Школьные фильмы. «Красный галстук» и «Аттестат зрелости» . . . . .	210
<b>Рождение жанра</b> . . . . .	226
Новый язык оттепельного кино . . . . .	226
Школьный фильм. «А если это любовь?» . . . . .	236
Школьный фильм. «Друг мой, Колька!» . . . . .	285
«По приютам я с детства скитался»: «перековка» беспризорников в советском кино . . . . .	304
Вперед, в прошлое! Краткий портрет одного микрожанра . . . . .	304
Школьный фильм. Мы прекрасны: «Педагогическая поэма» и колониальный дискурс . . . . .	310
Школьный фильм. Мы прекрасны, но ничто человеческое нам не чуждо: «Флаги на башнях» и оттепельная искренность . . . . .	337
Школьный фильм. Будемте умны и прекрасны: «Республика ШКИД» и самоопределение позднесоветской интеллигенции . . . . .	352

Конструирование первоэпохи . . . . .	381
Школьный фильм. Анатомия первоэпохи: «Бей, барабан!» . . . . .	393
Школьный фильм. Экзотизация первоэпохи: «Первый учитель» . . . . .	403
Школьный фильм. Первоэпоха как смутный объект желания: «Звонят, откройте дверь» . . . . .	409
Воспитание оттепельных чувств . . . . .	422
Школьный фильм. «Стайные» контексты: «Мишка, Серега и я» . . . . .	445
Школьные фильмы. «Семейные» контексты: «Повесть о первой любви» и «Дикая собака Динго» . . . . .	458
Между Ювеналом и Эзопом: языки описания тоталитарной травмы . . . . .	478
Школьный фильм. Нормализация памяти и странные символические сближения: «Грешный ангел» . . . . .	483
Не вполне школьный фильм. Фига в кармане: «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» . . . . .	498
Школьный фильм. Самоподрыв дискурса: «Мимо окон идут поезда» . . . . .	511
<b>Вместо заключения</b> . . . . .	528
<i>Приложение</i>	
<b>Успех безнадежного дела: проект «советский человек» из перспективы post factum</b> . . . . .	530
1. Исходные посылки: ресоветизация и традиционализм . . . . .	530
2. Проект «советский человек» в контексте «модернизации» . . . . .	533
3. Проект «советский человек» в контексте «российского марксизма» . . . . .	539
4. Об оттепельных истоках поздне- и постсоветского традиционализма . . . . .	546
<b>Указатель художественных текстов</b> . . . . .	557
<b>Указатель имен</b> . . . . .	572
<b>Список иллюстраций</b> . . . . .	580