

## ФАНТАСМАГОРИИ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА

Советской культуре в отличие от современных плюралистически дифференцированных культур была свойственна ориентация на канон, характеризующийся мощным потенциалом действия. Свою заявку на монополию в искусстве соцреализм смог воплотить благодаря особому совпадению идеологических и институциональных факторов. Переживший свою кульминационную фазу в сталинский период, соцреализм является своеобразной художественной иллюстрацией великого рассказа о всеобщем счастье, который основывается на идеологии марксизма-ленинизма. Этот факт полемически отметил Андрей Синявский в своей статье «Что такое социалистический реализм?»: «Как вся наша культура, как все наше общество, искусство наше — насквозь телеологично. Оно подчинено высшему назначению и этим облагорожено. Все мы живем в конечном счете лишь для того, чтобы побыстрее наступил коммунизм»<sup>1</sup>.

В акте перманентного самоутверждения идеологического центра изначально заданные смысловые стереотипы постоянно репродуцировались в различных эстетических формах. Канонизация соцреализма в середине 30-х годов привела к гомогенизации советского культурного пространства и, в конечном счете, к изоляции от преобразующих сил эволюции. Конкурирующие художественные течения и эстетические позиции вытеснялись посредством таких механизмов, как образование художественных союзов, государственная цензура, а также культурная политика и критика, контролирующая творческий процесс<sup>2</sup>.

Что же остается привлекательным для культуры в каноне соцреализма после конца советской империи, когда структуры власти, гарантировавшие этому канону влияние и неприкосновенность, перестали существовать? Эту проблему я хотела бы рассмотреть на примере двух фильмов, созданных уже в посткоммунистическое время: «Прорва» Ивана Дыховичного (1992) и «Серп и молот» Сергея Ливнева (1994).

В отличие от времени перестройки, когда ряд режиссеров (как, на-

пример, Элем Климов) отказывается от съемок собственных фильмов в пользу создания новых структур в союзе кинематографистов<sup>3</sup>, деятелей кино 90-х годов интересуется уже не столько культурно-политическая проблематика, связанная с соцреализмом, сколько его эстетическая и мифологическая система. Материалом художественной игры становятся в первую очередь те произведения соцреализма, которые играли в свое время особо важную роль, так как именно они образцово реализовывали постулированные нормы. В данном случае эстетическое очарование имеет своим истоком глубинные мифологические структуры советской культуры, нашедшие свое внешнее выражение в аудиовизуальном языке масс-медиа<sup>4</sup>.

Разумеется, подобная тематизация законов функционирования собственной культуры была под строгим табу в то время, когда канон мог еще действовать. Лишь за пределами государственной цензуры, в рамках неофициального искусства, художники соц-арта (неологизм, комбинирующий в себе соцреализм и поп-арт<sup>5</sup>) разрабатывали стратегию иронического использования клише советской массовой культуры. Традиция соц-арта была продолжена во второй половине восьмидесятых годов режиссерами т.н. «параллельного кино», которое уже во время перестройки создало себе собственную инфраструктуру для творческого эксперимента за рамками официальных институтов кинопроизводства и проката. Запоздалое появление соц-арта в кинематографе по сравнению с изобразительным искусством и литературой объясняется прежде всего техническими и экономическими сложностями производства фильмов вне рамок государственной монополии<sup>6</sup>.

Ниже речь пойдет о том, каким образом в постсоветском кино развивался соц-арт уже после отмены дихотомического разделения культуры на официальную и неофициальную коммуникативные сферы. Какое место занимает соц-арт в киносистеме современной России, образовавшейся в процессе отмежевания от огосударствленной, идеологически ангажированной культуры в пользу коммерческой культурной системы?

## «ПРОРВА» (1992)

В эпоху коммерциализации российской культуры «Прорва» следует образцам советского Голливуда. Фильм Ивана Дыховичного можно рассмотреть как пастиш на «большой стиль» кино сталинской эпохи. Фильм является своеобразной стилизацией эстетических форм прошлого, одновременно и разоблачающей, и участвующей в них. Мы имеем здесь дело с феноменом «невозможной пародии», которая из «несоответствия» оказывается постоянно втянутой в «соответствие» объекту стилизации: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или

пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их [...]. При стилизации этой неувязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого»<sup>7</sup>.

В «Прорве» мы наблюдаем противоречивое напряжение между интеллектуальными усилиями соблюсти дистанцию и непосредственным физиологическим воздействием цитируемых изображений и звуков, между заявкой на аналитическую рефлексию и ориентацией на желания и потребности массового зрителя, идущего в кино переживать, сочувствовать и тем самым идентифицировать себя с экранной реальностью. Иван Дыховичный играет с визуальными и художественными аттракционами успешных кинотрадиций прошлого и выслеживает в канонических произведениях соцреализма элементы популярной культуры. Помимо абстрактной дидактики, соцреализм ориентировался для достижения пропагандистских целей на пристрастия масс и приспособлялся как к формам отечественного фольклора, так и к коммерческой массовой культуре. Как отметил Евгений Добренко, соцреализм являлся машиной для кодирования желаний Массы и голосом Власти «одновременно»<sup>8</sup>.

В сегодняшнем особом интересе элитарного искусства к массовой культуре виден феномен, заложенный уже в самой соцреалистической эстетике, — нейтрализация оппозиции «высокой» и «низкой» культур. В кино сталинской эпохи можно наблюдать попытку выражения идеологии посредством принципа развлекательности — сочетание идеологического смысла и удовольствия в чувственном и эмоциональном переживании. Программа соцреалистической «кинематографии миллионов»<sup>9</sup>, сформулированная ведущим «администратором» советского кино 30-х годов Борисом Шумяцким, включала в себя и те формы воздействия, которые были уже опробованы кинематографом западных стран. В те времена, когда культурная политика предписывала отмежевание от капиталистического Запада, образцы голливудской «фабрики снов» были приспособлены к советским условиям в целях трансцендирования тяжелых обстоятельств действительности. При этом особенно успешно использовался утопический потенциал жанров популярного кино, предлагавших зрителю возможность отвлечься от окружающей его действительности. Эта возможность реализовывалась в размывании границ между реальностью и мечтой путем сказочной трансформации действительности<sup>10</sup>.

В своей основополагающей статье о голливудском мюзикле Ричард Дайер характеризовал связь утопии и развлекательности как специфическую форму кодировки эмоций, свойственную также и советской культуре: «Две общепринятые характеристики развлекательности — «эскапизм» и «исполнение желаний» — указывают на основную его направленность, а именно утопическую. Развлекательные жанры создают образ «чего-то лучшего», где можно укрыться, чего-то такого,

чего мы глубоко желаем, но не можем получить в повседневной жизни. Альтернативы, надежды, желания — вот из чего строится утопия, в ее основе лежит ощущение, что все на свете может стать лучше, и что это можно вообразить, а быть может и осуществить, нечто отличное от реального положения вещей. Развлекательные жанры, тем не менее, не создают моделей утопических миров, наподобие классических утопий Томаса Мора, Уильяма Морриса и др. Они в некотором смысле напрямую воплощают то, как бы утопия ощущалась, но не то, как бы она была организована. Воздействие происходит на уровне чувственных ощущений, которые я рассматриваю как эффективный код для данного способа культурного производства. Этот код использует как репрезентативные, так и, что особенно важно, нерепрезентативные знаки»<sup>11</sup>.

Киноведение до сих пор сосредоточено на анализе «репрезентативных знаков», вычленяемых на уровне тем, фигур и нарративных схем. Изменение «нерепрезентативных знаков», ориентированное в первую очередь на чувственное воздействие — цвет, текстура, движение, ритм, мелодия и т. д. — освещено в значительно меньшей степени. Уже при первых кадрах фильма Дыховичного становится очевидно, что выработка особого, «возвышенного» настроения осуществляется в фильме именно в этом изменении. Экспозицию характеризуют как раз те категории, которые Ричард Дайер считал определяющими для «утопической чувствительности»<sup>12</sup> — необыкновенное чувство изобилия, энергии, интенсивности, прозрачности и общности заставляет зрителя забыть свой бедный, раздробленный, монотонный быт.

«Прорва» начинается с цитаты из фильма, концентрирующей в себе картину целой эпохи. Вступительные титры проходят на фоне документальных съемок майского парада 1938 года, в которых заметна одна особенность: Иван Дыховичный использует крайне редкий цветной материал 30-х годов, хотя в кино того времени доминировало черно-белое изображение. Включение цветного кино, символизирующего магическую связь ценного содержания и дорогого материала, повышает культовую ценность съемок — так же, как и насыщенный коллаж маршей и песен сталинского времени на звуковой дорожке.

С использованием цитат Дыховичный вводит в ткань художественного воплощения своего фильма культовую эстетику политических ритуалов, инсценировку массовых праздников сталинской эпохи с их акцентом на телесные, чувственные, ориентированные на архаику формы общности. Московская метрополия, украшенная идеологическими символами и знаками райского изобилия, образует центр празднества. В марширующих через Красную площадь колоннах преобладают спортсмены и спортсменки, поскольку советская официальная идеология, как и всякая тоталитарная идеология, была идеологией спорта. Через спорт выражала себя восходящая к античности классическая норма прекрасного, гармонического и здорового тела. Новый

человек должен был достичь победы коммунизма по образцу античных атлетов — сильных, дисциплинированных и опробованных в схватках спортсменов.

В цитируемых документальных съемках ритмические движения отдельных тел синхронизированы в массовый орнамент из геометрических и декоративных форм. Зигфрид Кракауэр удачно описал этот характерный для тоталитарной культуры феномен деиндивидуализации в коллективном теле на примере «Нибелунгов» Фрица Ланга: «Неограниченная власть выражается и в тех привлекательных орнаментальных композициях, в которых расположены люди»<sup>13</sup>.

Вслед за документальными съемками парада «Прорва» стилизует праздничную атмосферу по образцу советских комедий 30—40-х годов (в особенности в американизированных версиях Григория Александрова («Веселые ребята», 1934; «Цирк», 1936; «Волга-Волга», 1938; «Светлый путь», 1940). Музыкальная кинокомедия возникла в середине 30-х годов на фоне важных политико-идеологических изменений, основываясь также на новых технологических условиях звукового кино. С заявлением о победе социализма в отдельно взятой стране и введением сталинской Конституции 1936 года классовая борьба была объявлена в основном завершенной, а диалектический исторический процесс — остановленным. Достигнутое состояние общества должно было быть отпраздновано в гигантском спектакле всеобщей радости. Для выработки праздничного, утопически приподнятого настроения и образования ритуального коллектива решающую роль играла музыка. Иван Дыховичный использует в своем фильме большое число джазовых композиций 30-х годов: Дунаевского, Цфасмана, Блантера и др., которые он, однако, остранинно дополняет в списке композиторов именем Юрия Буцко. Это ведет к активизации сферы коллективного бессознательного в конфронтации с тоталитарным прошлым.

Действие «Прорвы» проходит на архитектурном фоне сталинской Москвы, реконструированной, тем не менее, не совсем точно, но представленной, скорее, в некотором мифологическом измерении. Показана Москва «культы воды» 30-х годов — с набережными, речным вокзалом, белыми пароходами с комфортабельными салонами для немногих счастливых избранных. Показано метро, ВДНХ, высотные здания послевоенного периода, помпезные залы и интерьеры имперского стиля, введенные в иконографию советского кино Михаилом Чиаурели в культовых фильмах «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949)<sup>14</sup>.

Так же, как и в случае с документальными съемками, Иван Дыховичный гиперболизирует самую стилизацию эстетики игрового кино. Возникшая в рамках новой элиты советского общества 30-х годов тенденция к обуржуазиванию, описанная Хубертусом Гаснером и Экхартом Гилленом как выражение потребности элиты в репрезентации<sup>15</sup>, приводит, по Дыховичному, к образованию нового «интернациональ-

ного» класса декадентской роскоши, выражающего себя через чрезмерное богатство и чрезмерную красоту. Главную женскую роль исполняет немецкая танцовщица и певица Уте Лемпер, поющая в фильме песни по-английски, по-французски, по-немецки, по-русски и стилизующая, подобно героине «Цирка» Г. Александрова, Марлен Дитрих. На фоне современного опыта Дыховичный инсценирует безграничный мир спектакля — феномен, проанализированный в глобальном масштабе Ги Дебором: «Вся жизнь общества, подчиненная современным средствам производства, оказывается гигантским собранием спектаклей. Все, что переживается непосредственно, скрыто в представлении [...] Это — сердце Ирреализма современного общества. Во всех его особых формах — информации и пропаганды, рекламы и непосредственного потребления развлечений — спектакль является современной моделью господствующей общественной жизни»<sup>16</sup>.

Кроме художественного участия в эффектах воздействия на зрителя цитируемых эстетических образов «Прорва» предлагает также их полемическое прочтение — в особенности в области телесной репрезентации. Если фигуры классического советского кино отличались патетическими или даже монументальными жестами, указывающими на «высший» идеологический смысл, то у Дыховичного язык тела переходит грань осмысленности. В этой связи я хотела бы более подробно остановиться на одной любовной сцене из «Прорвы», отсылающей к эпизоду из фильма Александрова «Цирк», в котором романтическая любовь между мужчиной и женщиной развивается не по сюжету телесной страсти, а трансформируется в мифически возвышенную любовь народа к своей Родине. При первой встрече советский артист обучает свою американскую подругу известной песне «Широка страна моя родная». Сцена происходит в номере гостиницы «Москва» с видом на Красную площадь — в одном из тех роскошных зданий, посредством которых советская культура 30-х годов пыталась презентировать себя в качестве новой буржуазной культуры богатства и достатка. Во время совместного пения влюбленных телесная, «земная» презентация чувства в своеобразном акте сублимации переходит в иную, высшую реальность. Изменение статуса маркировано световыми и зеркальными эффектами (мерцающий, дрожащий белый свет неясного происхождения, отражение элегантно одетой пары на лакированной крышке концертного рояля). В конце, когда установка меняется на 180°, оба героя уже не поют сами, превращаясь в слушателей и зрителей, в то время как за кадром звучит патетическая интерпретация их песни. Мистериальное впечатление подчеркивается здесь особой инсценировкой «голоса без тела»<sup>17</sup>.

В «Прорве» встреча Анны, жены офицера НКВД, с вокзальным носильщиком, ставшим ее любовником, заканчивается схожим образом: оба встречаются в роскошном апартаменте и следует сцена совместного пения у рояля. Дыховичный инсценирует эту встречу не

на мифически возвышенном, а на телесном уровне. В отличие от нейтрализации эротического напряжения в фильме Александрова, подчеркнутой устремленным взглядом пары вдаль в ожидании «откровения»<sup>18</sup>, камера Дыховичного ловит индивидуализированные взгляды героев на тела друг друга, являющиеся объектом эротического желания.

Язык тела героев Дыховичного отличается от телесного языка их соцреалистических прототипов именно своей эротизацией. Если в фильмах сталинского времени из диалогов выкристаллизовывается некий идеологический смысл, то в «Прорве» разговор ведется вокруг постоянно сменяющихся сексуальных связей, причем с тем же напряжением, с которым сама связь оказывается визуализирована в кадре. В фильме показан целый ряд декадентских «отклонений» (супружеская измена, проституция, изнасилование), в которых разоблачается физиология «высшего» смысла и торжествует телесность. Использование изображений секса и насилия вне всякой моральной и психологической мотивации, а также изображение тел, рассчитанное на провоцирование эротического интереса у зрителей, противостоит направленности на абстрактные идеологические установки.

Дистанцирование от канона соцреализма прослеживается наиболее отчетливо на вербальном уровне. Так, слово «прорва» в названии фильма, непередаваемое адекватно на другой язык (см. прокатное название фильма в Европе — «Московский парад»), обозначает с трудом уловимую, программную для фильма амбивалентность. В самом фильме молодой писатель ищет синоним для этого, кажущегося специфически русским слова, а в кинокритике заглавие вызвало целый ряд интерпретаций: Нея Зоркая прочла его как «парадоксальное сочетание тотального дефицита и неограниченного «подсоса» государственных средств и природных ресурсов на пропагандистские мероприятия, абсурдные с точки зрения делового мира»<sup>19</sup>. Катерина Кларк выделяет амбивалентность слова в качестве выражения общей метапоэтики фильма: «Очень русское название фильма — «Прорва» — обозначает одновременно «исключительно большой объем» чего-либо (в смысле гротескного аспекта сталинского монументализма) и «пропасть», на краю которой стояли все и в которую провалились в конце многие из героев фильма»<sup>20</sup>.

В отличие от фильмов сталинского времени, «Прорва» предлагает вариант трагического прочтения сюжетного развития. Страстная связь Анны с носильщиком, молчаливым мужчиной, воплощающим идеал естественности в декадентском мире наслаждений, заканчивается неудачей. Молодой талантливый писатель Митя кончает жизнь самоубийством после процесса, организованного его коллегами (он выбрасывается из окна своей комнаты в коммунальной квартире на набережную напротив Кремля). Даже организаторов, которым не удается как следует организовать парад, в итоге расстреливают.

В гротескном эпизоде завершения парада телесность тематизируется и в чисто половом аспекте. Каждый год парад на Красной площади должен закрывать народный комиссар на белом коне. Жеребец Рабфак, однако, пугается каждый раз, когда начинает играть военный оркестр. Ответственные за проведение парада решают ввести в церемонию лошадь, успешно прошедшую испытание в прошлом году, и приделывают кобыле Марсельезе фальшивый половой член, изготовленный реквизитором Большого театра. Когда обман обнаруживают, всех участников расстреливают в ночь после парада.

Дыховичный видит в упразднении половых различий существенный признак тоталитарной культуры: «Большевистская идея началась с уничтожения пола», заметил режиссер в одном из интервью<sup>21</sup>.

## СЕРП И МОЛОТ (1994)

Фильм Сергея Ливнева также тематизирует реальность прошлого как медиальную конструкцию, к которой не может быть непосредственного доступа. Мифологемы соцреалистического канона разворачиваются в «Серпе и молоте» в новом острающем сюжете<sup>22</sup>. В рамках искусства рассматривается, таким образом, их политическая функционализация в общественной жизни. Если в сталинское время эстетическая и политическая программы сливаются в эстетическом преобразовании целого общества, в «Gesamtkunstwerk» Сталина<sup>23</sup>, то здесь они оказываются вновь разъединенными.

Ливнев рассказывает мелодраматическую историю знаменитой эмблемы советского общества, но ориентируется при этом не на «большой стиль» сталинского периода, а скорее уже на сентиментализацию самой пародии, соц-арта<sup>24</sup> — по-видимому, под влиянием пользовавшихся в начале 90-х годов в России особой популярностью латиноамериканских сериалов.

В первой трети фильма развивается сюжетная линия молодой женщины, которая отказывается от замужества и соглашается на операцию по перемене пола под влиянием выдвинутого лозунга: «Стране нужно больше мужчин!» — Евдокия Кузнецова становится Евдокимом Кузнецовым. В основе этой истории лежат три аспекта сталинского мифа о сотворении «нового человека»: 1) «великий план преобразования природы»; 2) идеологизация биологических экспериментов Лысенко и Мичурина; 3) пропаганда чудесно возросшей производительности труда советских людей в стахановском движении<sup>25</sup>. Кроме того, способ инсценировки отсылает к интернациональной традиции создания искусственного человека, обладавшей особым очарованием для кино от «Метрополиса» через «Франкенштейна» к «Blade Runner». При этом, правда, относительно скромный бюджет производства в постсоветс-



ком кино не позволял даже приблизиться к техническому совершенству образцов, на что обратила внимание и критика: «Драматургия, жанр и тип зрелища предполагали иной уровень мастерства. А также... других денег на производство»<sup>26</sup>.

Сотворение «нового человека» путем оперативного превращения женщины в мужчину (здесь напрашивается параллель к сюжету с жеребцом из фильма Дыховичного) является дальнейшим этапом обсуждения прошлого в области пола. Актуальная для советского общества маскулинизация женщин путем втягивания их в традиционно мужские сферы труда и участия в тяжелых физических работах становится объектом иронической рефлексии через реализацию в медицинской операции<sup>27</sup>.

В этой связи следует вспомнить разработанный в начале 90-х годов в рамках феминистского движения тезис о «дурной андрогинности» тоталитарного общества. По мнению Ирины Сандомирской, с нейтрализацией элементарной оппозиции мужское/женское в советском сознании возникают предпосылки для упразднения всякого различия между людьми. Начинается процесс, ведущий к созданию «коллективного тела», идеально приспособленного для манипуляций власти: «Стереотип лже-андрогинности, воспитанный в сознании советских мужчин и женщин, безусловно, можно рассматривать как определяющий фактор, на котором зиждется тоталитарная наука управления»<sup>28</sup>. Эстетическая рефлексия в современной России, направленная на развенчание неограниченных притязаний коллектива и обостренное восприятия сексуальных различий, реагирует именно на этого «тоталитарного андрогина», определяющегося «отказом от индивидуализации и объясняющегося в конечном счете феноменом сексуально недифференцированного самосознания»<sup>29</sup>.

Вторая часть «Серпа и молота» начинается с рассказа о невероятной социальной карьере Евдокима Кузнецова, приехавшего в Москву и при поддержке высочайших партийных кругов прошедшего путь от простого рабочего метро до героя труда. К этому добавляется вымышленная история о возникновении знаменитой скульптуры Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Эта история содержит в себе медиальную уловку: все выглядит так, будто идея Мухиной была инспирирована документальным материалом. В монтажной комнате она просматривает документальные съемки о передовом рабочем и орденоносце Кузнецове и останавливает пленку в тот момент, когда во время бала стахановцев Кузнецов пронесится по залу в танце с трактористкой — в той самой позе, которая затем будет воплощена в памятнике. После этого (в стиле соцреалистической кинопропаганды) следуют псевдо-документальные съемки (Кузнецов и трактористка позируют для Мухиной), а заключают секвенцию настоящие кадры кинохроники о монтаже скульптуры и ее презентации на Всемирной выставке в Париже в 1937 году.

Эти кадры тематизируют эстетику симуляции<sup>30</sup>, основы которой были заложены уже в рамках самого соцреализма в силу того, что он

был ориентирован не на миметическое воссоздание внешней реальности, но на иллюстрацию идеологической программы — по выражению А. Жданова, «действительности в ее революционном развитии»<sup>31</sup>. Это привело к неразличимости факта и вымысла в эстетическом мире всеобъемлющей гармонии. Ливнев раскрывает это измерение тоталитарной эстетики, доводя всякое миметическое изображение действительности до абсурда через уравнивание изображений различного статуса (документ/игровой фильм). По отношению к фиктивным фигурам, заданным как реальные, чье существование якобы зафиксировано документально, можно говорить о симуляции. Эти фигуры соотносятся не с реальными оригиналами, но с моделью канонической скульптуры, и при этом утверждается, что именно герои фильма явились прототипами для замысла Веры Мухиной — здесь снимается изначальная иерархия копии и модели. Мы имеем дело с эстетикой симуляции, как ее определил Жан Бодрийяр: «Симуляция не ориентирована более ни на территорию, ни на референта, ни на субстанцию. Она скорее использует различные модели генерирования реального без источника или реальности — а, значит, гиперреального»<sup>32</sup>.

Третья часть фильма показывает бунт «нового человека» против власти партии и вождя. Этот бунт развивается, с одной стороны, за пределами идеологически образцовой семьи, в которой телесная связь остается нереализованной (в мелодраматической истории эротической связи Кузнецова с медсестрой, ухаживавшей за ним после операции); с другой стороны, Кузнецов восстает против своего создателя, демиурга Сталина — на аудиенции с ним Кузнецов заявляет о своем праве жить и любить по собственной воле.

Попытка индивидуализации находится в трагическом конфликте с бесперспективной художественной системой соцреализма, которая представлена без возможности динамического развития. Оба шага к бунту оказываются подавленными клише тоталитарного менталитета. Любовь Кузнецова выражает себя стереотипными фразами прежнего возлюбленного из припевов советских песен, его желание остается по-прежнему в рамках идеологического дискурса: «Тундру цветами засадим, в сад превратим, семеро детей родим, сказку сделаем былью...» При попытке Кузнецова задушить Сталина телохранители стреляют в него и тяжело ранят. Парадоксальным образом Кузнецова стилизуют затем под мученика, который спас вождя от покушения врага. Парализованный и немой, Кузнецов становится экспонатом своего собственного музея, напоминающего мавзолей, — своеобразный «живой труп».

Музейные комнаты переполнены каноническими знаками соцреализма. В своей книге «Серп и молот» Кузнецов описывает свою жизнь подобно обездвиженному прогрессирующей болезнью и слепому Николаю Островскому, перешедшему к литературному труду и выпустившему автобиографический роман «Как закалялась сталь» (1932—1934), герой которого, Павка Корчагин, становится прототипом «положи-

тельного героя» советской литературы. Смерть Кузнецова также проходит по каноническому сценарию: удочеренная им испанская девочка, воссоздавая в игре соцреалистический сюжет «борьбы с вредителями», застреливает его из пистолета, взятого в музейной витрине, и Кузнецов, подмигнув ей, как бы сам санкционирует свою смерть<sup>33</sup>.

В «Серпе и молоте» речь идет уже не о реанимации мифа, но о его окончательном погребении<sup>34</sup>, «музеефикации», проводимой в медиальном пространстве кино. Музейная экспозиция приводит дискурс соцреализма к его концу, переводя его из совокупности реальных общественных факторов в плоскость чисто эстетического созерцания, овеществляя его и в последний раз выставляя на обозрение публики.

Перевод с немецкого Ильи Кукуя.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Абрам Терц. Что такое социалистический реализм? // Фантастический мир Абрама Терца. Лондон, 1967. С. 403.*

<sup>2</sup> О понятии канона см.: *Aleida und Jan Assmann. Kanon und Zensur. // Dies. (Hg.) Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München, 1987. S. 7—27.* О развитии соцреалистического канона см.: *Hans Gunther. Die Lebensphasen eines Kanons — am Beispiel des sozialistischen Realismus // Там же.*

<sup>3</sup> См.: *Hans-Joachim Schlegel. Der Aufstand der Sowjetfilmer // Durch. Graz, 1987. № 2. S. 67—72.*

<sup>4</sup> О смене парадигм научных исследований — от культурно-политического рассмотрения сталинской культуры к исследованию архетипов, определяющих ментальность и поведение человека см.: *Katerina Clark. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago; London, 1981.* См. также: *Hans Gunther. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart; Weimar, 1993.*

<sup>5</sup> Соц-арт развивался в среде московского независимого искусства в начале 70-х годов. Наиболее активно его разрабатывали Эрик Булатов, Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид, скульпторы Леонид Соков и Борис Орлов, а также писатели Дмитрий Пригов и Владимир Сорокин. Широкой публике соц-арт был впервые представлен в Америке. См.: *Sots Art. The New Museum of Contemporary Art. New York, 1986.*

<sup>6</sup> О параллельном кино см.: *Sabine Hansgen. Kino nach dem Kino. Paralleles Kino in Moskau und Leningrad // Karl Eimermacher, Dirk Kretschmar, Klaus Waschik (Hg.). Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur. Dortmund, 1996. S. 471—484.*

<sup>7</sup> *Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь: К теории пародии [1921] // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Мюнхен, 1967. С. 416.*

<sup>8</sup> *Е. Добренко. Госсмех, или между рекой и ночью // Киноведческие записки. 1993. № 19. С. 39.*

<sup>9</sup> *Б. Шумяцкий. Кинематография миллионов: Опыт анализа. М., 1935.* Ориентация Шумяцкого на производственную модель Голливуда заходила столь далеко, что он планировал постройку в Крыму «киногорода» — советского Голливуда. См.: *Richard Taylor. Ideology as mass entertainment. Boris Shumyatsky*

and Soviet cinema in the 1930s // *Richard Taylor, Ian Christie (Ed.). Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema.* London, New York, 1991.

<sup>10</sup> См.: *М. Энценбергер.* Сказка и быль в советской музыкальной комедии («Светлый путь» Г. Александра) // *Киноведческие записки.* 1992. № 13.

<sup>11</sup> *Р. Дайер.* Развлечение и утопия // *Киноведческие записки.* 1992. № 13. С. 91—92.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> *З. Кракауэр.* Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 100.

<sup>14</sup> О московской архитектуре сталинского времени см.: *В. Паперный.* Культура Два. М., 1996; о ее изображении в «Прорве» см.: *Н. Зоркая.* От «Клятвы» — к «Прорве» // *Искусство кино.* 1992. № 11.

<sup>15</sup> См.: *Hubertus Gafner, Eckhart Gillen.* Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein // *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit.* Bremen, 1994.

<sup>16</sup> *Guy Debord.* La Societe du Spectacle. Paris, 1992. S. 15, 17. О связи политической власти и шоу-бизнеса в тоталитарном спектакле ср. фильм Фасбиндера «Лили Марлен», а также: *Thomas Elsaesser.* Fassbinder, LOLA und die Logik des Mehrwerts — oder: Nicht nur wer zahlt, zahlt // *Thomas Elsaesser, Jean-Francois Lyotard, Edgar Reitz.* Der zweite Atem des Kinos. Hrsg. und eingeleitet von Andreas Rost. Frankfurt a. M., 1996. S. 53—88.

<sup>17</sup> Этот эффект был описан К. Леви-Строссом в его исследованиях по мифологии: «В момент рассказывания мифа слушатели получают сообщение, приходящее из ниоткуда; по этой причине ему приписывают сверхъестественный смысл» (см.: *Claude Levi-Strauss.* Mythologiques I. Le cru et le cuit. Paris, 1964).

<sup>18</sup> О разрядении эротико-сексуальных коннотаций в кино сталинского времени через символическую насыщенность кадра и подключение к семантико-вербальной области см.: *Jurij Murasov.* Die Frau im Zeitalter ihrer kinematographischen Reproduzierbarkeit. Vertovs Wiegenlied und das Don-Juan-Syndrom // *Natascha Drubek-Meyer; Jurij Murasov (Hg.).* Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov. Frankfurt a. M. u. a., 2000.

<sup>19</sup> *Н. Зоркая.* Указ. соч. С. 6.

<sup>20</sup> *Katerina Clark.* Aural Hieroglyphics? Some Reflections on the Role of Sound in Recent Russian Films and Its Historical Context // *Nancy Condee (Ed.).* Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia. Bloomington and Indianapolis, 1995. P. 6.

<sup>21</sup> *И. Дыховичный.* «Большевистская идея началась с уничтожения пола»: Беседа с Раисой Фоминой // *Искусство кино.* 1992. № 11. С. 18.

<sup>22</sup> О приеме «развернутой реализации» см. анализ ремейка параллельным кино известной комедии 30-х годов на колхозную тему «Трактористы» в: *Natascha Drubek-Meyer.* Parallele Phantome: Traktoristen II (1992) der Bruder Alejnikov // *Balagan.* Bd 1. 1995. Heft 1. Там же можно найти ссылки на традиции русских формалистов, в особенности на понятие «реализация метафоры» Романа Якобсона.

<sup>23</sup> *Boris Groys.* Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, 1988.

<sup>24</sup> См.: *Е. Любарская.* «Pulp fiction» по-советски // *Сеанс.* 1994. № 10. С. 10.

<sup>25</sup> См.: *Dietrich Beyrau.* Intelligenz und Dissens. Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen, 1993 (особенно главу «Wissenschaft und Wissenschaftsmagie: Der Fall Lyssenko», S. 102—116).

<sup>26</sup> См.: Л. Аркус. [Рец. без заглавия] // Сеанс. 1994. № 10. С. 9.

<sup>27</sup> К проблеме маскулинизации женщины см.: Е. Плахова. Это наш советский герб // Искусство кино. 1995. № 1. С. 57. В официальной советской иконографии 30-х годов факт привлечения женщин к тяжелому физическому труду вытесняется инсценировкой мифологии материнства, а телесный момент переносится в символическую сферу. См.: Х. Гюнтер. Мудрый отец Сталин и его семья (на материале картин Д. Вертова и М. Чиаурели) // Russian Literature. 1998. XLIII.

<sup>28</sup> И. Сандомирская. Вокруг «ъ»: Власть и магия письменности // Heresies 1992. № 26. (IdiomA), S. 58, а также: И. Сандомирская. Дух букв // Искусство кино. 1991. № 6.

<sup>29</sup> Johanna Renate Doering-Smirnov. Das zweigeschlechtliche Wort: Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Brief-Werken der russischen Romantik / / Ina Schabert, Barbara Schaff (Hg.). Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Berlin, 1994 (Geschlechterdifferenz & Literatur. Bd. 1). S. 86.

<sup>30</sup> В кинокритике это было остроумно названо «торжествующий Симулякр Симулякрыч» (см.: Н. Сиуляя. [Рец. без заглавия] // Сеанс. 1994. № 10. С. 9).

<sup>31</sup> Andrej Zdanov. Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt // Hans-Jürgen Schmitt, Godehard Schramm (Hg.). Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt a. M., 1974. S. 47.

<sup>32</sup> Jean Baudrillard. Agonie des Realen. Berlin, 1978. S. 7. Концепт «hyperreel» Бодрийяр развил в: J. Baudrillard. La precession des simulacres // Traverses (Paris). 1978. № 10.

<sup>33</sup> Барбара Швайцерхоф рассматривает эту сцену как сцену самоубийства, видя в нем элемент последнего героического восстания. См.: Barbara Schweizerhof. Schönes Erinnern an schlechte Zeiten? Zur Darstellung sowjetischer Vergangenheit in postsowjetischen Filmen // Tatjana Eggeling, Wim van Meurs, Holm Sundhaussen (Hg.). Umbruch zur «Moderne»? Frankfurt a. M., 1997. S. 111.

<sup>34</sup> Заключительную секвенцию можно интерпретировать как реализацию метафоры из статьи Виктора Ерофеева о соцреализме: «Мне кажется, что советская литература дошла до своего конца. Возможно даже, что она есть уже окостеневший труп, большоголовое, мертвое идеологическое тело, тихо и мирно отдавшее Богу душу под пушечные выстрелы гласности и перестройки» (В. Ерофеев. Поминки по советской литературе // Литературная газета. 1990. 4 июля. (№ 27). С. 8.