

Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev “Thaw”: War Films and Films about the “Present” |

Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Факультет культурологии, кафедра истории и теории культуры
Доцент, кандидат культурологии**Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Faculty of Cultural Studies, Department of History and Theory of Culture
PhD in Cultural Studies, Associate Professor
breifman@yandex.ru***ФОРМЫ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ОБОБЩЕНИЯ В СОВЕТСКОМ КИНО ВРЕМЕН «ОТТЕПЕЛИ»: ФИЛЬМЫ О ВОЙНЕ И ФИЛЬМЫ О «СОВРЕМЕННОСТИ»**

В статье анализируется советский кинематограф периода Оттепели и рассматривается определенная логика отношений между двумя его тенденциями, которые концептуализируются автором. С одной стороны, очевидным было стремление к реализации самодостаточной потребности типизировать в игровом кино новые формы повседневности, объединить зрителей-современников, демонстрируя на экране узнаваемые коммуникативные ситуации и используя при этом новые киноязыковые средства. С другой стороны, несомненной была и интенция осмысления реальности, которое должно было возвышаться над типизирующим описанием, воля к режиссерскому осознанию и передаче зрителю ее реальности, многозначного целостного смысла. Разнонаправленность этих стремлений – к киноязыковой «обобщенности», осознаваемой как форма дескриптивной типизации тех или иных проявлений реальности, с одной стороны, а с другой, к осмысляющему выражению глобальной целостности мира – по-разному проявилась в развитии того кино эпохи «оттепели», которое обращалось к теме Великой Отечественной войны, и того кино, которое повествовало о своем времени. Важным фактором этого различия, по мнению автора статьи, была дихотомия опознаний и присваиваний «субстанций» итальянского неореализма, который стал одной из главных «внешних» причин формирования советского пост-сталинского кино.

Ключевые слова: кино, «оттепель», неореализм, реалистическое обобщение, типическое, глобальное, целостность, кадр, сцена, эпизод, Андрей Тарковский.

**FORMS OF REALISTIC
GENERALIZATION IN THE SOVIET
CINEMA DURING THE KHRUSHCHEV
“THAW”: WAR FILMS AND FILMS ABOUT
THE “PRESENT”**

The purpose of this article is to analyze the Soviet cinema in the timeframe of the Khrushchev’s “Thaw” period as well as to examine a certain logic underlying the evolution of relations between its two trends, which are conceptualized by the author. On one hand, there was a clear desire in the feature cinema for addressing the self-contained need to produce a typology criteria for the new forms of everyday life as well as to unite contemporary audiences through onscreen demonstration of the recognizable communicative situations via new means of cinematic expression. On the other hand, one can acknowledge the undeniable pursuit to reflect upon reality under the implication of rising above the typifying description, to express strong commitment to the directorial awareness in order to deliver its reality’s polysemic yet holistic meaning to the audience. The tension between these two tendencies towards either cinematic expression of ‘generalization’, recognized as a form of descriptive typification of various reality manifestations, or introspective representation of the global world integrity, was mani-



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev “Thaw”: War Films and Films about the “Present” |

festated differently in the “Thaw” films that addressed the subject of the Great Patriotic War and in the other films that followed its time. According to the author, the essential factor of their differences can be perceived as a dichotomy of identifying and assigning ‘substances’ of the Italian neorealism that became one

Дистанцированный взгляд на сложную, противоречивую динамику советского игрового кинематографа 1960-х выявляет, в частности, сущностно различное понимание и воплощение на экране режиссерами того, что может быть определено как «реалистическое обобщение». С одной стороны, отчетливо просматривается желание воссоздавать такие фрагменты «самой жизни», в которых может быть усмотрено нечто общее для многих ситуаций, а потому – узнаваемое. В этом желании, реализующем самодостаточную, не предполагающую иных целей, потребность рассказать о новом, непохожем на прежнее, повседневном обще-житии современников, *описать* то, как они дружат, любят, общаются, угадывается неотрефлексированное стремление к, опять же, непохожей на прежнюю киноязыковой обобщенности кадров и сцен, сначала «очерчивающей», а затем «эксплуатирующей» зону зрительского опознавания. Рефлексия по поводу такой обобщенности гораздо позже сформировала понятие «симулякр»¹, подразумевающее, что художник «больше не рассматривается как источник оригинальности и субъективной реакции, гарант критической дистанции по отношению к миру, на который он смотрит сам к нему не принад-

of the main ‘external’ sources for the Soviet post-Stalinist filmmaking.

Key words: cinema, Thaw, neorealism, realistic generalization, typical, global, integrity, frame, scene, episode, Andrei Tarkovsky

лежа»². Видя реальность «глазами» определенного кинематографического кода, который понимался не как «код», а как наиболее адекватная современной жизни форма типизации ее конкретных проявлений, режиссеры «приручали» к *так* увиденной «реальности» своего зрителя.

С другой стороны, актуальной была и режиссерская воля к возвышающемуся над описанием *осмысливанию* реальности, к доведению зрительской рецепции до состояния некоего «глобального всеведения»³ – либо по поводу социокультурной целостности своей эпохи, либо по поводу символической связи происходящего с высшими Началами. Художник, в этом случае, во-первых, с той или иной степенью отчетливости идентифицировал свое творчество не как мастерство владения внешними ему медийными средствами (киноязыком), а как проявление личного бытия, которое, сообщаясь со всей культурой челове-

² Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М., Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 294.

³ О зрительском «уровне некоего всеведения», имея в виду воздействие на своего зрителя древнегреческой трагедии и расширяя такое понимание до характеристики рецепции всякого большого произведения искусства, пишет Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки». См., Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. – СПб.: Художественная литература, 1993. – С. 235.

¹Здесь можно вспомнить «Кадры из фильмов без названия» (UntitledFilmStills) Синди Шерман.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

ства, способно было, по выражению А. Тарковского, рождать «типическое» [глобальное, всеобщее. – Б. Р.] «посредством чистой единичности, чего-то уникального»⁴. Во-вторых, это творчество подразумевало такое зрительское соучастие в смысловой многозначности, которое предполагало, хотя, конечно, совсем не в постмодернистском духе, но все-таки достаточно высокую степень «достраивающей» рецепции.

Разнонаправленность этих движений – к киноязыковой «обобщенности», осознаваемой как форма *дескриптивной* типизации тех или иных проявлений реальности, с одной стороны, а с другой, к *осмысляющему* выражению глобальной целостности мира – по-разному проявилась в том кино эпохи Оттепели, которое обращалось к теме *Великой Отечественной войны*, и в том кино, которое повествовало о *своем времени*. Важным фактором этого различия, по моему мнению, была дихотомия опознаний и присваиваний «субстанций» итальянского неореализма, который стал одной из главных «внешних» причин формирования советского пост-сталинского кино.

В первые оттепельные годы в неореализме молодыми советскими кинорежиссерами, снимавшими фильмы о своей современности, воспринимались главным образом те черты, которые были созвучны советской атмосфере самодостаточной повседневности, единения внутри социальных групп, эйфории межпоколенческой солидарности. В кинематографе конца 1950-х – первой половины 1960-х совсем не так, как в фильмах 30-х и 40-х годов начинают звучать темы «трех товарищей»

(«Мой младший брат», «Коллеги», «До свидания, мальчики»), рабочего коллективизма («Дело Румянцева», «Весна на Заречной улице», «Девчата»), коммунальной квартиры и большой семьи («Дом, в котором я живу», «Наш дом»), дружбы «ребят с нашего двора» с сопутствующей страстью к разведению голубей, любви, хотя и рождающейся, как, например, в «Весне на Заречной улице» и «Девчатах», в атмосфере рабочего коллективизма, но не вписанной, как это чаще всего было в фильмах сталинской эпохи, в контекст соцсоревнования. Итальянский неореализм большинству советских режиссеров открывался в эти годы как кино, которое «повернуло съёмочную камеру к реальной жизни... утратило свою прежнюю риторичность, приобрело большую искренность, честность...»⁵. В то же время, в отличие от итальянцев, в годы кризиса неореализма осознавших, что «реальная жизнь» не может быть отделена от контекста ее субъективного видения, многие советские кинорежиссеры-шестидесятники отождествляли сущность современной им «реальности» с ее образом, отредактированным той самой атмосферой эйфории. Такое редактирование предполагало конфликт между раскрепощенной, как будто бы произрастающей из самой жизни антириторичностью персонажей и статичной, однозначно заданной как безосновная догматическая установка, чаще всего комической риторичностью. Степень обобщенности этого конфликта не выходила в фильмах рубежа 1950-х и 1960-х годов, тематически связанных с современностью, за пределы конкретных

⁴Цит. по: Делез, Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 294.

⁵ Богемский, Г. Д. Судьбы неореализма. Вступительная статья к: Кино Италии. Неореализм. – М., Искусство, 1989. – С. 34.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

«реальных» ситуаций. Именно по причине такой «очерченности» раннеоттепельное кино отчасти можно уподобить «розовому неореализму», который, став вполне осознанным выбором его авторов, завершил в Италии неореалистическое десятилетие. У нас же эти «розово-неореалистические» особенности осознавались в тот период как в полной мере неореалистические. К их числу можно, в частности, отнести создание и использование своего рода парадигмы «мест кинематографической памяти», сложившейся на рубеже 1950-х и 1960-х годов в единстве с закрепленными за этими «местами» повторяющимися коммуникативными ситуациями, которые давали молодому поколению советских актеров одновременно и возможность быть по-новому естественными, и хорошо закумуфлированные рамки этой естественности. В эту парадигму, ставшую основанием для разного рода ностальгических стилизаций периода Оттепели в позднесоветском и постсоветском кино, вошли и типологические места кинематографических «мужских разговоров», прежде всего, двор и квартира, как места проявления новой, «постсталинской», поколенческой и межпоколенческой солидарности.

Однако неореализм, как известно, с самого своего рождения обладал и теми чертами, которые эволюционировали не в направлении «розового неореализма», а в сторону кинематографических стилей Ф. Феллини, Л. Висконти, М. Антониони. Для того, чтобы обозначить одну из общих тенденций, выраженную этими «другими» чертами неореалистического стиля, обратимся к кинотеории Ж. Делеза, изложенной в его известной книге «Кино».

В завершающей первую часть этой книги главе, называющейся «Кризис образа-действия», Делез, в частности, говорит о кинематографе Хичкока и итальянском неореализме как о новых стратегиях выстраивания кадров, сцен и эпизодов. Именно саспенсы и другие хичкоковские приемы, прежде всего, внутрикадрового монтажа, по мнению Делеза, вводят в кинематограф то, что философ называет «ментальными образами». Это такие формы, которые приходят на смену монтажно-повествовательным структурам, называемым Делезом «образами-действиями». Если доминировавшие в прежнем кинематографе «образы-действия» без какого-либо участия самого зрителя актуализировали его сенсомоторные реакции, предопределенные заданными системами ожидания, то, как отмечает Делез, «у Хичкока возникают "фигуры" нового типа: это фигуры мысли»⁶. Они подразумевают развертывание самостоятельного зрительского мышления. Зритель, таким образом, получает гораздо большую, чем прежде, свободу в домысливании или даже выстраивании отношений между персонажами. В фильмах Хичкока «отношения вводят сугубую нестабильность между персонажами, ролями, действиями и декором»⁷. «Персонажи могут действовать, воспринимать и ощущать, но не могут свидетельствовать от имени определяющих их отношений»⁸, сложность, неоднозначность которых выстраивается вовсе не диалогом, а как бы отчужденными от диалога чисто оптическими и звуковыми ситуациями, движениями кинока-

⁶ Делез, Ж. Кино. – М., Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 233.

⁷ Там же. С. 233.

⁸ Там же. С. 231.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

меры, длинными планами непосредственно не связанных с повествованием улиц, интерьеров, различных элементов вещного мира.

Говорит Делез в этой главе своей книги и о неореализме – как о современном многим фильмам Хичкока, но еще более отчетливо проявившем кризис кино образов-действий кинематографическом направлении. Рисуя же целостную картину «кризиса, потрясшего образ-действие»⁹, и давая общую характеристику приходящему на смену «образу-действию» «ментальному образу», Делез, в частности, отмечает, что этот новый образ «отсылает уже не к глобализующей или синтетической, а к дисперсивной ситуации... нарушенными оказались мировая линия или волокно, продлевающее одни события в других или обеспечивавшее согласование между порциями пространства»¹⁰. В этой цитате отчетливо проявляется постструктуралистская «природа» философии Делеза, видящего, в отличие от Базена и таких итальянских режиссеров-модернистов как Росселини и упомянутые выше Феллини, Антониони и Висконти, энтелехийную сущность обновления и усложнения киноязыка в движении от «глобализующей» к «дисперсивной» ситуации рецепции.

Возвращаясь к советскому кинематографу времен Оттепели, можно сказать, что в фильмах, *рассказывающих о современности*, перестройка киноязыка, в определенной степени похожая на отмеченную Делезом переориентацию от «образа-действия» к «ментальному образу», происходила у нас примерно с середины 1960-х. Именно в этот период начинается тот поворот, который, оставляя неизменным

сформировавшийся ряд типологических мест кинематографической коммуникации, не отбирая у общающихся персонажей их дворов, и квартир, уже ставших «своими» и для зрителей, в то же время радикально меняет в направлении разобщенности, отчуждения и «кухонных разговоров» «план содержания» репрезентируемой коммуникации. Используя понятие, родившееся в 1970-е годы в польской кинокритике, можно назвать такое развитие советского кинематографа, идущее в ногу с изменениями социокультурной реальности, поворотом к «кино морального беспокойства».

Один из первых примеров такого изменения – картина Марлена Хуциева «Застава Ильича». В происходящем в квартире диалоге одного из трех молодых героев фильма с отцом его девушки старший персонаж утверждает в качестве главной ценности успешного человека умение быть демагогом, циником и радикальным конформистом. В пространство этого диалога как своего рода симультанное действие постоянно внедряется экран телевизора с поющим патристическую песню детским хором. Этот, едва ли не первый в нашем кино, опыт внутрикадрового включения телевизионного зрелища, синтагматически не связанного с повествованием, созвучен многим сценам и хуциевского «Июльского дождя», и фильма Марка Осепьяна «Три дня Виктора Чернышова», и ряда других советских картин второй половины 60-х.

По моему мнению, особенно репрезентативен для данного контекста созданный в 1967 году фильм Игоря Масленникова и Ильи Авербаха «Личная жизнь Кузьева Валентина», а в нем – снятый Авербахом эпизод «Папаня». Отчужденное пространство этого эпизода, как

⁹ Там же. С. 237.

¹⁰ Там же. С. 237, 238.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

мне представляется, вполне осознанно перекликающееся с живописью К. Д. Фридриха, постимпрессионистов, футуристов и некоторых других модернистских направлений¹¹, существует как своего рода «пространство-в-себе» – стены домов ленинградского двора-колодца, играющий на гармошке человек в одном из окон как будто бы нарочито отделены от анемичного разговора главного героя с его отцом, неожиданно появившимся невесть откуда после долгих лет отсутствия. С другой же стороны, используя структуралистскую терминологию, можно сказать, что на парадигматическом уровне текста отчужденные отношения между самостоятельно существующим в кадре пространством двора и диалогом персонажей симметричны самому диалогу и вместе с этим разговором ни о чем между отцом и сыном могут рассматриваться как элемент бинарной оппозиции, противостоящий все отчетливее утверждавшемуся в обществе второй половины 60-х «закадровому» официальному единству (советского народа, поколений, социальных групп и т.д.). Весь данный эпизод «Личной жизни Кузьева Валентина» замечательно рифмуется в фильме с другими вариантами той же самой бинарной оппозиции, прежде всего, с происходящим в телестудии действием финальной сцены, в которой выступающая как протагонист телепередачи телевизионная технология реализуется и как механически-жизнерадостное «соучастие» безразличных к своим героям ведущих, и как дружное, но какое-тотуповато-фальшивое, участие приглашенных в телепередачу молодых людей в

исполнении комсомольской песни певицей Марией Пахоменко и вокально-инструментальным ансамблем «Поющие гитары».

И вот эта-то очевидная релевантность текстов фильмов поздней Оттепели структуралистскому дискурсу, эксплицитность их структурных целостностей, основанных на тождественных друг другу бинарных оппозициях, позволяет говорить о своего рода псевдоморфозности поворота советского кинематографа второй половины 1960-х от «образодействий» к «ментальным образам». Ведь «фигуры нового типа», названные Делезом «ментальными образами», через посредство усложнившегося внутрикадрового монтажа, который лишал диалоги персонажей доминирующей семантической позиции, вели европейские и американские фильмы к смысловой «открытости», т.е. не столько к более глубокому зрительскому вживанию в авторский замысел, сколько ко все большей зрительской самостоятельности, и, в конечном счете, можно сказать, к постмодернистской эстетике. Ну а «ментальные образы» советского позднеоттепельного кино, по существу, таковыми не были, ибо отчуждение пространств коммуникации от диалогов персонажей происходило здесь как определенная режиссерская смысловая стратегия, подразумевающая зрительское соучастие. Стратегия эта, с одной стороны, усложняла, лишала одномерности как «раскрепощенную антириторичность», так и «догматичную риторичность» персонажей раннеоттепельного кино. С другой стороны, такая стратегия, не отменяя этого усложнения, конечно же, предполагающего зрительское «домысливание», в то же время стремилась к выстраиванию отнюдь не «дисперсивной», а в полной мере целостной

¹¹ Если говорить о *кинематографических* аллюзиях, то на память, прежде всего, приходит начало фильма Ф. Ланга «М».



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

рецепции, причем, рецепции в определенном смысле именно «глобализующей», возводящей оппозицию между «риторичностью» и «антириторичностью» (конформизмом и нонконформизмом, демагогией и искренностью, лживостью и честностью и т.д.) на уровень структурообразующего принципа позднеоттепельной социокультурной действительности.

Переходя теперь к советскому оттепельному кинематографу о *Великой Отечественной войне*, отмечу, что одно из направлений его развития было прямо противоположным той эволюции *фильмов о современности*, о которой речь шла выше.

Для прояснения данной позиции, прежде всего, сопоставлю два фильма: «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова и «Иваново детство» А. Тарковского.

Действие картины Алова и Наумова, вышедшей в 1961 году, происходит в Германии накануне окончания Второй Мировой войны. В прологе перед зрителем предстает военное кладбище: множество безымянных могил с деревянными крестами. Камера укрупняет один из крестов, сухое дерево которого дало побегу. Звучит закадровый голос: «Здесь остановились десятки тысяч сердец. Десятки тысяч умов перестали мыслить... Среди этих крестов есть крест, не похожий на сотни других. Он жив. Говорят, в этом нет никакого чуда. Просто срубленное дерево снова пустило корни, только и всего... В нем жизнь. Жизнь вопреки всему».

Этот пролог, не связанный повествовательной логикой со следующими сценами фильма, заранее настраивает зрительское восприятие на сопротивление доминированию обыкновенного «фабульно-эмпирического

хронотопа»¹² и на обнаружение в фильме того, что А. Базен, имея в виду неореалистическое кино Р. Росселини, называл «утверждением определенной глобальности реального»¹³. Подобные, задающие инерцию эпических обобщений, прологи или финалы, или «внутренние» кадры обнаруживаются во многих советских картинах о Великой Отечественной войне, снятых примерно тогда же, когда и «Мир входящему». Часто, как, например, в фильмах «Баллада о солдате» и «Судьба человека», это уходящие вдаль от деревень проселочные дороги, поля и веси, длительность пребывания на экране статичных или медленно меняющихся планов которых превышает повествовательную функциональность. Нередко эти планы сопровождаются закадровыми комментариями или титрами («Шла первая послевоенная весна...» – в «Судьбе человека»), подчеркивающими эпическое звучание. Если же говорить о значении таких прологов и финалов, то оно образуется как конституируемый зрительским восприятием символический смысл, преодолевающий и некую однозначную аллегоричность, и денотативную повествовательную локальность лишь в том случае, если решению «уравнения между бесконечностью и образом»¹⁴ способствует все внутреннее устройство фильма. Режиссерам «Мира вхо-

¹² Салынский, Д. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – С. 136.

¹³ Базен, А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 341.

¹⁴ Тарковский, А. А. Лекции по кинорежиссуре // Андрей Тарковский: начало ... и пути. (воспоминания, интервью, лекции, статьи). – М., ВГИК, 1994. – С. 96.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev “Thaw”: War Films and Films about the “Present” |

дяде», как мне представляется, справиться с этим «уравниванием» удастся.

Картина, в повествовании которой соединились структуры «роуд муви» и «романа взросления», рассказывает о поездке на грузовике по уже почти готовой капитулировать Германии молодого младшего лейтенанта, только что, после военного училища, впервые прибывшего в зону боевых действий, хотя и затухающих, но еще активных и чреватых гибелью. И все локальные места передвижения грузовика, и полотно дороги не отделены в фильме от какой-то тотальной слякотности и изображены как нечто бесформенное, объединившее мусорные свалки и оставшиеся после взрывов руины. Но каждая ситуация этого опасного путешествия – встреча с узниками концлагеря, гибель водителя грузовика, физические и моральные страдания рожавшей немки, которую необходимо довести до госпиталя, столкновение с непримирившимися нацистами, дружеская помощь американского шофера, предоставившего и себя, и свой студбеккер для того, чтобы герои добрались до своей цели, – делает младшего лейтенанта все более взрослым, самодостаточным и человечным. Таким образом, взросление молодого человека, происходящее на руинах войны, как бы произрастающее из этих руин, из этого хаоса и запустения, сообщает и могильному кресту с побегами, и финальной сцене, в которой немка рождает мальчика, и всему фильму глобальный смысл, отсылающий к символике Животворящего Креста и Воскресения.

Как будто споря с фильмом Алова и Наумова, картина А. Тарковского «Иваново детство», вышедшая на экраны через год после создания «Мира входящему», заканчивается

крупным планом мертвого обугленного дерева. Имея в виду все творчество режиссера и прежде всего его последний фильм «Жертвоприношение», сквозным повествовательным элементом которого является поливание сухого дерева переживающим экзистенциальный кризис героем картины Александром и его немым маленьким сыном, можно соотнести этот образ с библейской символикой Древа Жизни и с иконографией Древа Иисеева. Засохшее или обугленное дерево в таком случае – это аллегория прерванной генеалогической связи поколений, тождественная смерти христианской культуры и всех ее корней.

Преодолевающий эту аллегоричность символический смысл обугленного дерева в «Ивановом детстве», как и смысл деревянного креста, дающего побеги, в «Мире входящему», образуется при просмотре фильма как его выводящая на «глобальность реального» итоговая семантика. Важнейшую роль в таком структурировании смысла играет эпизод переправы Ивана, Холина и Гальцева на вражеский берег¹⁵, построенный как блуждание героев по лабиринту с постоянным возвращением к одним и тем же предметам и местам (сбитым самолетам, трупам повешенных партизан, сухим безжизненным деревьям, песчаному берегу и т.д.). Однако в отличие от итогового смысла фильма Алова и Наумова, который можно обозначить как «возрождение из пепла» или как «жизнь вопреки смерти», или даже как «Космос из Хаоса», лабиринтное пространство у

¹⁵В этом эпизоде Тарковский, как мне представляется, возможно неосознанно, «цитирует» сцену, в которой бойцы сопротивления переправляют на «свой» берег казненного немцами партизана в последней, шестой, киноглаве «Пайзы» Р. Росселини.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

Тарковского кажется безвыходным, что отсылает, скорее, к безысходности неореалистических картин «Шуша» и «Германия. Год нулевой», а также «Канала» Анджея Вайды. Как пишет Нея Зоркая в статье, посвященной «Иванову детству», «... река, которую переплывает Иван, черная, мертвая, в злобещих вспышках ракет и всхлипах гнилой воды, – она же еще и Стикс. Немецкая сторона – тот свет, страна мрака и страха. Все это, конечно, не навязывается нам и даже не предлагается на рациональном уровне, но многозначность кинематографических образов Тарковского, органическое сопряжение в них документальности и поэтического полета – особые свойства его режиссуры – рождаются уже здесь»¹⁶. Причем, в отличие, например, от историко-революционных «киномифов» сталинского периода, в которых пространственная «хаотичная бесформенность», как правило, превращалась в симметричную и центрированную, «космическую», структуру крупного плана героев в моменты их возвышения, т.е. «взросления», понимаемого как переход на новую ступень большевистского становления¹⁷, данный эпизод с лабиринтом черной мертвой реки заканчивается почти театральной сценой разговора Гальцева и Холина. Эта очень «странная» сцена, которой не хватает разве что боковых кулис. Кажущаяся отделенной от зрителя «четвертой стеной» и оттого иноприродной по отношению ко всем остальным моментам фильма она отсылает, скорее, не

к неореализму, а к французскому поэтическому реализму. Данная сцена резко обрывается предфинальным эпизодом ликования победителей в Берлине на площади перед Рейхстагом. Вероятно, первая такая реконструкция в нашем игровом кино была осуществлена в 1949 году в фильме М. Чиаурели «Падение Берлина». В знаменитом, завершающем этот фильм, «альтернативно-историческом» эпизоде явления Сталина, который прилетает на самолете на эту площадь в День победы, *идеологическое* сочетание фольклорности государственного величия, «низа» «верха», в целостной «киномифологической» структуре движения от Хаоса к Началу предстает в свойственной «периоду малокартинья»¹⁸ канонической форме, подчиненной незыблемым «неподвижным» правилам. В «Ивановом детстве» же данный предфинальный эпизод представляет собой кажущееся разрозненным, не упорядоченным, хаотичным, во всяком случае, никак не соотносимым ни с каким идеологическим «верхом» и ни с каким фольклорным «низом», соединение хроникальных кадров с ликующими советскими солдатами, немцами, рассказывающими о последних днях и самоубийстве Гитлера, трупами покончивших с собой высших чинов Рейха и игровых кадров в канцелярии гестапо. После того, как Гальцев находит в этой канцелярии документ, свидетельствующий о казни Ивана, на экране предстают кадры, фрагментарно показывающие саму эту казнь. И далее, в финале фильма, режиссер возвращается к уже неоднократно

48

¹⁶Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., Искусство, 1991. – С. 30.

¹⁷ См. напр., Рейфман Б. В. Явное и сокрытое (о некоторых типичных для советского кинореализма сталинской эпохи свойствах структуры фильма «Юность Максима») // Вопросы культурологии. – 2009. – № 8. – С. 81–85.

¹⁸ «Малокартинья» – термин, обозначающий период примерно с 1943 по 1953 годы в советском кинематографе, когда из-за послевоенных экономических трудностей резко сократилось количество выпускаемых в СССР фильмов.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

повторявшимся изображениям счастливо смеющегося героя, бегущего вдоль берега реки, и завершает картину тем самым кадром с черным сожженным деревом.

Война как жертва, приносимая человечеством ради своего обновления, – так можно интерпретировать «оживающий» деревянный крест в начале «Мира входящему». Война как зло, умерщвляющее генеалогическое древо человеческой культуры и требующее какой-то совсем иной жертвы для его искупления, – так, по-видимому, следует толковать образ обугленного дерева в финале «Иванова детства».

Сопоставляя «Иваново детство» с другими фильмами Тарковского, можно предположить, что пространственно-временная «лабиринтность» здесь сопричастна идее невозможности «выхода наружу» и обреченности на бесплодные скитания и смерть внутри определенной, уже не живой, но непреодолимой, культуры, лишившейся своего Древа Жизни. И Иван гибнет не только и, конечно же, не столько как юный герой-разведчик, но как носитель определенного доминирующего «голоса» этой мертвой культуры, услышанного режиссером. Это голос однозначного и постоянного, а не только в дни войны, лишенного рефлексии и лишь так и способного существовать в мертвой культуре деления мира на «мир своих» и «мир чужих», «мир врагов».

«Иваново детство» не знает исхода из этой ситуации. Однако в «Зеркале», своей более поздней картине, Тарковский голосом молодого человека, избавляющегося от заикания, сообщает зрителю: «Я могу говорить». А в финале «Жертвоприношения», после того, как машина скорой помощи увозит главного героя, который в состоянии отчаяния и абсо-

лютной амехании сжег свой Дом, его немой сын, в очередной раз вылив из ведра воду под сухое дерево, вдруг обретает дар речи. Звучат «Страсти по Матфею» Баха и мальчик задумчиво произносит: «Вначале было Слово. Почему, папа?» Эти последние слова в последнем фильме режиссера можно интерпретировать как предвидение абсолютно нового Начала, в котором нуждается человеческий мир.

Но если «спор» между «Ивановым детством» и «Миром входящему» ведется внутри примиряющего обе стороны общего эстетического пространства – пространства символического образа и «глобализирующей» опыт войны мысли, то отношения данного фильма Тарковского со снятой в 1968 году Львом Мирским картиной «Это было в разведке», несмотря на фабульное сходство, кажутся непримиримыми. Оба фильма повествуют о юном разведчике, переплывающем для выполнения важного задания широкую реку и совершающим подвиг. В каждом из фильмов мальчик оказывается схваченным гестаповцами и подвергнут пыткам. Однако в конце картины Тарковского, после того, как зритель вместе с Гальцевым узнает, что Иван был казнен, этот, уже мертвый, человек смотрит на нас с найденной в архиве гестапо фотографии таким взглядом, который превращает в нечто невыразимо-неестественное счастливый смех бегущего героя вдоль реки в финальной сцене. Этот бег смеющегося мальчика кажется теперь обрывком сна человека, которого уже нет, мистическим отголоском исчезнувшей жизни. Ну, а Васю Колосова, героя фильма «Это было в разведке», его старшим однополчанам-разведчикам удалось спасти. В конце фильма режиссер находит повод, чтобы пока-



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev "Thaw": War Films and Films about the "Present" |

зять юного разведчика в гимнастерке, увешанной орденами и медалями.

За этими повествовательными различиями угадывается то «воссоединение времен», о котором как о процессе государственной меморизации Великой Отечественной войны говорит в статье «Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий» Б. Дубин. Эпоха конца Оттепели и начала «застоя» соединяется в этой конструкции с подвигом народа в Великой Отечественной войне и «проблематичная актуальная ситуация [конец Оттепели. – Б. Р.] получает "твердое" место в хронологической цепи. Временная конструкция приобретает форму как бы "логической" связи: "мы наследники" и потому нам принадлежит завтра. С воссоединением времен коррелирует интеграция коллективного субъекта воспоминаний "мы"»¹⁹. Эта интеграция подразумевает такие базовые «скрепы» как «однополчане», «ветераны», а также становящиеся протагонистами военной тематики «представители секретных служб и действующие "под маской" разведчики»²⁰.

Именно в направлении, совпадающем с целями государственной меморизации Великой Отечественной войны, развивается с середины 1960-х наш «военный» кинематограф. Теперь уже и в нем, как в фильмах о «совре-

менности» в первые оттепельные годы, создаются «места кинематографической памяти», такие, например, как фронтовая столовая и фронтовой кинозал, позволяющие типизировать коммуникативные ситуации военных будней. Эти типизации соотносятся с уже не столь актуальными, как несколькими годами ранее, и все более «конструируемыми» темами самодостаточной повседневности и межпоколенческой солидарности, особенно ярко и талантливо воплощенными в таких фильмах «про летчиков», как «Хроника пикирующего бомбардировщика» (1967 г.), и особенно», в хронологически немного выходящей за пределы Оттепели картине «В бой идут одни старики» (1973 г.).

В завершении статьи обращусь еще раз к процитированному выше тексту Бориса Дубина. Конечно же, в СССР и в конце Оттепели, и после нее создавались по-настоящему глубокие фильмы, абсолютно чуждые тем механизмам меморизации, о которых шла речь. Однако основным ориентиром режиссеров, снимавших фильмы о войне, чаще всего не осознававшимся как «меморизация» и попросту совпадавшим с доминирующими ментальными установками, была, начиная со второй половины 1960-х, та «модель осмысления отечественной истории», в которой, по словам Б. Дубина, «сражение, бой, битва, схватка, фронт и т.п. – не случайные, а базовые метафоры образа мира, построенного на непримиримом расколе: "Кто не с нами – тот против нас"»²¹.

¹⁹ Дубин, Б. Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий. [Электронный ресурс]. URL: http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting_09/material_sofiy/5023-boris-dubin-pamyat-vojnepamyato-vojne-konstruirovanie-proshlogo-v-socialnoj-praktike-poslednixdesyatiletij.html (Дата обращения: 05.10.2020)

²⁰ Там же.

²¹ Там же.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris V. REYFMAN

| Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» / Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev “Thaw”: War Films and Films about the “Present” |

Список литературы

1. Базен А. Что такое кино? М., Искусство, 1972. 382 с.
2. Богемский Г.Д. Судьбы неореализма. Вступительная статья к: Кино Италии. Неореализм. М., Искусство, 1989. С. 5–49.
3. Делез Ж. Кино. М., Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.
4. Дубин Б. Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий. [Электронный ресурс]. URL: http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting_09/material_sofiy/5023-boris-dubin-pamyat-vojnarpamyato-vojne-konstruirovani-proshlogo-v-socialnoj-praktike-poslednixdesyatiletij.html (Дата обращения: 05.10.2020)
5. Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., Искусство, 1991. С. 22–36.
6. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М., Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. С-Пб, Художественная литература, 1993. С.130–249.
8. Рейфман Б.В. Явное и сокрытое (о некоторых типичных для советского кинореализма сталинской эпохи свойствах структуры фильма «Юность Максима») // Вопросы культурологии. № 8, 2009. С. 81–85.
9. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М., Продюсерский центр «Квадрига», 2009. 576 с.
10. Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Андрей Тарковский: начало ... и пути. (воспоминания, интервью, лекции, статьи). М., ВГИК, 1994. С. 82–155.

References

- Bazin A. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris, 7-e art Publ., 1976. 372 p. (in French).
- Bohemskii G.D. The fate of neorealism. 1939–1961. *Kino Italii. Neorealizm (1939–1961. Cinema*

of Italy. Neorealism). Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. pp. 5–49. (in Russian).

- Deleuze J. *Cinéma*. Paris, Les Éditions de Minuit Publ., 2006. 297 p. (in French).
- Dubin B. Memory, war, memory of war. Constructing the past in the social practice of recent decades. *Intelros magazine club* (in Russian). Available at: http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting_09/material_sofiy/5023-boris-dubin-pamyat-vojnarpamyato-vojne-konstruirovani-proshlogo-v-socialnoj-praktikeposlednixdesyatiletij.html (accessed 05 October 2020)
- Zorkaya N. Beginning. *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo (The World and Films of Andrei Tarkovsky)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. pp. 22–36. (in Russian).
- Krauss R. *Le Photographique. Pour une Theorie des Écart*s, Editions Macula Publ., 1990. 232 p. (in French).
- Nietzsche F. Die Geburt der tragödie aus dem Geiste der Musik. *Fridrikh Nitsche. Poemy. Filosofskaya proza. (Friedrich Nietzsche. Poems. Philosophical Prose)*. St. Petersburg, Khudozhestvennaya literature Publ., 1993. pp. 130–249 (in Russian).
- Reifman B.V. Explicit and Hidden (About Some Typical for Soviet Cinema Realism of the Stalin Era, Properties of the Structure of the Film “Youth of Maxim”). *Voprosy kul'turologii (Questions of cultural studies)*, 2009, no. 8, pp. 81–85. (in Russian).
- Salynsky D. *Kinogermenevtika Tarkovskogo (Tarkovsky's film hermeneutics)*. Moscow, Prodyuserskiy tsentr «Kvadriga» Publ., 2009, 576 p. (in Russian).
- Tarkovsky A.A. *Lectures on film directing. Andrey Tarkovskiy: nachalo... i puti (vospominaniya, interv'yu, leksii, stat'i) (Andrey Tarkovsky: the beginning ... and the way (memoirs, interviews, lectures, articles)* Moscow, Vsesoyuznyy institut kinematografii, 1994. pp. 82–155. (in Russian).

