

ГУМАНИТАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Леонид Чернов

Смех нового человека: фильм Г. В. Александра «Весёлые ребята»

В разные эпохи люди определённым образом ходят, разговаривают, смотрят, смеются. Не говоря уже о том, что они по-разному выглядят. Они смеются над определёнными вещами и по конкретному поводу. Смех, чувство юмора, умение шутить, понимать шутки и отвечать на них, — эти качества, способности и характеристики по-разному проявлены в различных культурных контекстах и в различные периоды истории.

Внутренние, человеческие преобразования касаются и того смеха, которым человек смеётся. И чтобы этот преобразованный смех как-то теоретически вычленил и описать, конечно, нужно в первую очередь рассмотреть смех предыдущей эпохи, в частности, эпохи модернизации советской. То, что советское общество эпохи первых пятилеток было обществом рождения и становления нового человека — вещь очевидная. И как бы мы сейчас скептически и критически ни относились к менталитету и чувствам того советского человека, необходимо помнить, что именно этот человек победил в Войне, именно этот человек слушал музыку Шостаковича и Шнитке, что именно этот человек читал произведения Бродского, Солженицына и Венечки Ерофеева.

Этот советский человек смеялся совершенно определённым смехом, понимал шутки Остапа Бендера и героев Булгакова, реагировал на подмигивания Аркадия Райкина и игру Юрия Никулина. Представляется в этой связи интересным и существенным рассмотреть некоторые аспекты смеха советской эпохи.

* * *

В качестве предмета анализа данной статьи будет смех¹ комедии Григория Васильевича

Александра «Весёлые ребята»². Основная гипотеза исследования заключается в том, что смех «Весёлых ребят» сугубо специфичен, концентрирован и рассыпается в итоге на различные смешные эпизоды, элементы, проявляющиеся впоследствии в других советских фильмах. Некоторые шутки фильма прямой цитатой встречаются в западном кинематографе³. Специфичность смеха «ВР» такова, что этот смех крайне противоречив. Возможно, только сейчас, спустя годы, мы можем раскрыть и уяснить природу этого смеха. Необъяснимым образом этот смех из органичного, комедийного, превращается в странный, абсурдный и искусственный. Возможно, такого рода характеристики проявляются в нём потому, что здесь мы имеем дело с началом. Начало любого явления и процесса обладает такого рода противоречием. В нём, согласно Гегелю, воедино слиты «бытие» и «ничто». Обладая полнотой, оно одновременно и совершенно пусто, по Гегелю — «абсолютно отрицательно». Бытие смеха в «ВР» соединяется с абсолютной противоположностью, которая смехом не является, и которая, согласно различным точкам зрения, может выступать как «слёзы», «стыд» и «несвобода»⁴.

«ВР» полностью скомпонованы из комедийных сцен, шуток, танцевальных и музыкальных эпизодов. Г. Александров использовал в «Весёлых ребятах» известный принцип своего учителя; принцип «монтажа аттракционов». И кажется на первый взгляд, что фильм смонтирован из весёлых музыкальных номеров и смешных сцен.

Но в самой структуре⁵ фильма, в харак-

² В некоторых случаях для удобства название фильма «Весёлые ребята» будет сокращаться до «ВР».

³ Например, в фильме С. Леоне «Однажды в Америке» из гроба в катафалке появляется красивая девушка, точно так же, как в «Весёлых ребятах» из гроба возникает человек с бутылкой. Девушка тоже присутствует, но сидит рядом.

⁴ Об этом подробно см.: Карасёв Л.В. Философия смеха. М. 1996, С. С. 63–89 (Глава «Антитеза смеха»). И особенно: Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // Бахтин как философ. М. 1992. С. С. 7–19

⁵ То, что находится за монтажом.

¹ В работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» З. Фрейд различает смех того, кто придумывает шутку, и смех того, кто смеётся. В этой работе я не разделяю смех на стороны смешавшего и смех со стороны смеющегося. Подразумевается, что зрители в кино смеются потому и так, как и почему это задумали режиссёр, сценарист в соответствии с общим замыслом картины.

тере смеха персонажей просвечивает нечто не смешное, а зачастую страшное, героическое, трагическое.

Для подкрепления высказанной выше идеи о противоречивости смеха «ВР» и тех следствий, которые проистекают из этого, представляется необходимым разбить весь материал на несколько пунктов.

«Весёлые ребята» и социалистический реализм.

«Весёлые ребята» и архаика.

«Весёлые ребята» и авангард.

* * *

Необходимо предварительно вспомнить содержание фильма, а также упомянуть о некоторых важных для понимания картины событиях и фактах⁶.

Существенно, что Г. В. Александров был учеником С. М. Эйзенштейна, и теоретические положения своего учителя о кино, монтаже и творчестве в целом он реализовал в «ВР» с избытком. Существует кино-предание, согласно которому⁷ С. Эйзенштейн после просмотра фильма сказал Г. Александрову, что тот снял настоящий «революционный фильм». С. Эйзенштейн в одном слове⁸ соединил ревю и революцию, желая указать Александрову, что тот от настоящей революционности обратился к лёгкому жанру ревю, виду эстрадного представления. Шутка С. Эйзенштейна основывалась ещё и на том, что он сам отказался от сценария «ВР», который ему был предложен, а Г. Александров сценарий одобрил и снял по нему фильм. И если в этом смешном неологизме расшифровывать «революционность», то её не следует недооценивать, хотя на первый взгляд она куда менее радикальна, чем, скажем, революционность эйзенштейновских «Стачки» или «Броненосца Потёмкина»⁹.

История, рассказанная в «ВР», крайне проста.

⁶ В этой работе использован радиоматериал «Русской Киновдвдцатки», автором и ведущим которой был С. Юрьинен. Электронный адрес: <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/cinema/russian/>. Во всех последующих случаях материал С. Юрьинена будет обозначен общей сноской – «Русская Киновдвдцатка».

⁷ См.: «Русская Киновдвдцатка».

⁸ Такого рода соединения слов посвящена значительная часть работы З.Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному». См.: Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб. 2007

⁹ В которых Г. Александров был ассистентом режиссёра, сорежиссёром и актёром.

Пастух Костя Потехин, которого играет Леонид Утёсов, случайно оказывается в богатом курортном доме Лены, которая в титрах названа «дитём Торгсина»¹⁰. У которой, в свою очередь, работает домработницей Аня, которую играет Любовь Орлова. Пастух Костя влюбляется в Лену и не обращает внимания на Аню, которая слушает его песни каждый день, когда Костя со стадом идёт по посёлку. После того, как узнаётся, что Костя не тот, за кого его по ошибке принимали, его выгоняют. Через некоторое время Костя переезжает в город и становится руководителем джазового оркестра. В городе он случайно встречает Аню и между ними происходит объяснение. В результате счастливого конца оба — Костя и Аня, оказываются на сцене Большого театра.

Эта незатейливая история была бы совершенно неинтересной, если бы не музыкальные номера, которыми она сопровождается и которые являются, по сути, ядром и главным предметом интереса всего фильма. Тем, что видели зрители с киноэкранов в первую очередь.

Фильм был уже звуковым и вышел на экраны в 1934 году, после того, как Александров и Эйзенштейн были в долгой, длящейся около трёх лет, командировке в Европе и Америке. Там они познакомились с американским мюзиклом, с принципами звукового кино (с Ч. Чаплином С. Эйзенштейна сблизило увлечение теннисом), а С. Эйзенштейн даже заключил договор с американской киностудией на съёмку фильма по роману Т. Драйзера. Но договор был расторгнут, и обоим режиссёрам было указано вернуться. После приезда в Советский Союз первой картиной С. Эйзенштейна был практически сразу смытый и несохранившийся потому «Бежин луг», а первой работой Г. Александрова стали «Весёлые ребята». В 1938 году С. Эйзенштейн снимает «Александра Невского», а Г. Александров продолжает комедийную музыкальную линию фильмами «Волга-Волга», «Цирк» и «Весна».

После «Александра Невского» С. Эйзенштейн работает над «Иваном Грозным» в трёх частях, и сфера его интересов становится более теоретической. Он преподаёт, становится профессором, много пишет, рисует. А вот его ученики Г. Александров и И. Пырьев будут снимать массовое, народное, широко идущее на советских экранах кино.

Произошло традиционное и обычное в

¹⁰ Торгсин (торговля с иностранцами) — ассоциация магазинов, которые обслуживали иностранцев за валюту без проверки документов. В позднесоветском обществе подобного рода магазины называли «Берёзками».

культуре разделение: учитель формулирует идею, интуитивно схватывает её, ученики идею оформляют и доводят до читателя и зрителя. Сократ теорию создаёт, устно её реализовывает, Платон теорию записывает, систематизирует, Аристотель¹¹ адаптирует, усовершенствует и модифицирует.

Конечно, успех «ВР» обусловлен не только влиянием С. Эйзенштейна (теоретика и учителя) и не только непосредственным заимствованием Г. Александровым принципов американского музыкального комедийного кинематографа. Успех и влияние «ВР» на зрителя и последующее советское кино обусловлены комплексом причин. И ни из одной из них нельзя вывести удачу и особенность «ВР» как самостоятельно-го факта искусства непосредственно, прямо, линейно. Например, известно, что Г. Александров и Л. Орлова решили пожениться во время съёмок фильма. Отсюда — атмосфера лёгкости, любви и праздника, передающаяся фильмом.

Л.П. Орлова, имеющая академическое музыкальное и сценическое образование, сама исполняет все песни в фильме. Она играет роль служанки в «ВР», обладая типичной для того времени звёздной внешностью и всеми данными настоящей звезды. От знания иностранных языков, консерваторской выучки до мифа о её благословении корифеями¹². Л.О. Утёсов, играющий пастуха-композитора, руководит в фильме джазовым оркестром, что само по себе, в довоенное время, было в музыкальном отношении крайне авангардно¹³ и политически выглядело достаточно противоречиво. Эти факты и обстоятельства делали и тогда «ВР» фильмом крайне любопытным, но они отнюдь не гарантировали ему прокатный успех и всенародную любовь.

Характерно, этот успех «ВР» не был сразу, после выхода фильма, явным и очевидным. Вот что пишет современный историк советского кино: «...когда «Весёлые ребята» вышли в прокат, мнения о них разделились. Если простой зритель в большинстве своём принял фильм с восторгом, то высоколобая критика, наоборот — критически. Такого количества отрицательных рецензий, обрушившихся на «Весёлых ребят» в советской прессе, не знал ни один тогдашний фильм... Вот что писала о фильме «Литературная газета»: «Создав дикую смесь пастушеской пасторали с американским боевиком, авторы думали, что честно выполняли социальный за-

каз на смех. А ведь это, товарищи, издевательство над зрителем, над искусством...»¹⁴. Автор статьи в «Литературной газете» вступает с полемикой с автором положительной рецензии на фильм, которая вышла в «Комсомольской правде». «И на страницах газеты¹⁵ рядом с пахнущими порохом и кровью заметками международной информации, рядом с сообщениями ТАСС, заставляющими вечером достать из дальнего ящика наган и заново его перечистить и смазать, щебечут лирические птички»¹⁶.

В 1934 году Советскому Союзу ещё никто явно не угрожал. И поэтому автор в «Литературке» позволяет себе романтическое «вечерком». Но вот характерное сравнение с другим произведением, к которому мы ещё обратимся в этой статье. В этом же году А. Гайдар пишет повесть «Военная тайна», известную входящей в неё сказкой о Мальчише-Кибальчише. Сказка о храбром и гибнущем в борьбе с врагами Мальчише рассказывается в пионерском лагере, в котором отдыхают советские дети. Дети весь день заняты встречами с лётчиками, моряками, московскими начальниками, изучением строения аэропланов и проч. В том числе они стреляют из мелкокалиберных винтовок по мишеням с 50 метров. Они играют в казаки-разбойники, ловят воображаемых врагов, воюют с местными мальчишками. Иными словами — пионеры живут напряжённой жизнью подготовки встречи со скорой опасностью. В конце повести мальчик Алька — тот, кто первоначально поведал сказку о Мальчише, сам становится жертвой пьяного мужика. Быт этих отдыхающих на море пионеров в прямом смысле слова «пахнет порохом», как пишет Комсомольская правда.

Первая песня в «ВР» поётся в стиле марша, который совершается по южному черноморскому посёлку. Костя проходит и мимо крестьянок, и мимо рабочих, и мимо людей в камуфляже, и мимо девушек, собирающих виноград, мимо всего того идеального мира и пространства, в котором проживал советский человек. Вокруг него выются мальчишки, помогающие ему пересчитывать коров, свиней и коз.

В обоих случаях, в случае «ВР» и «Военной тайны», действие происходит на море, на солнечном берегу и в окружении величественных гор.

Однако пространство «ВР» — беззаботное, динамичное, в нём много места для смеха, для шуток, для беспричинной радости. В нём

¹¹ В эпоху Августина Аристотель считался одним из многих учеников Платона.

¹² Ф.И. Шаляпиным и Л.Н. Толстым

¹³ Даже советским стилям пятидесятых приходилось с боем доказывать своё право любить джаз

¹⁴ Раззаков Ф. Гибель советского кино. М. 2008, С. 58

¹⁵ Комсомольской правды.

¹⁶ Цитата по: Раззаков Ф. Гибель советского кино С. 58

изобилие винограда, вываливающегося из огромных корзин, мимо которых проходит Костя Потехин. Героиня Л. Орловой проливает кувшин парного молока, пытаясь подольше видеть обожаемого Костю. Пространство же «Военной тайны» — напряжённое, хоть и населено детьми. В нём не хватает взрывчатки, которая так нужна для прокладки туннеля, в нём крадут лопаты, в нём недостаточно места в спальных палатках, в нём убивают мальчика Альку.

На фоне убийства С.М. Кирова и прихода в Германии к власти национал-социализма, на фоне опасений У. Черчилля, предупреждающего парламент о воздушной германской угрозе, очевидно проамериканский мюзикл «ВР» выглядел плоско, бессодержательно и политически провокационно. И тот смех, которым смеются «весёлые ребята» фильма и которым они принуждают смеяться зрителей, откровенно расслаблял советского человека, уводил его в какие-то фантастические мечтания и пасторальные фантазии.

Там, где человек смеётся, нет места для собранности, цельности, мобилизации. Не случайно щекотка может физиологически довести человека до смерти, и мифические русалки могли зашекать до смерти и утащить в омут. И разве такой глуповатый комедийный смех был нужен человеку первых пятилеток? Над пьяными поросятами, дерущимися музыкантами, бездарными девицами? На первый взгляд, в этом смехе совсем не было революционного порыва, разоблачающего импульса. В самом фильме не было даже явных главных героев. А если в качестве таковых рассматривать Костю и Аню, то они, конечно же, никакие не главные герои картины. Главный герой фильма — смешная атмосфера и смех, порождаемые песнями, танцами и кривляньями всех без исключения «весёлых ребят». Остаётся ещё раз спросить, — почему эти герои остались на советском экране, а не были низвергнуты или уничтожены в духе тех законов, которые принимались в СССР в те годы.¹⁷

«Весёлые ребята» и социалистический реализм

На Первом съезде советских писателей картину Г. Александрова «Весёлые ребята» обвиняли в пошлости и подражательстве¹⁸. Харак-

¹⁷ «В СССР внесены изменения в законодательство: за измену Родине и бегство за границу — расстрел; за недонесение — 10 лет; следствие по делам о террористических актах вести не более 10 дней; дела слушать без участия сторон; смертные приговоры приводить в исполнение немедленно», — «Русская Кинодвадцатка».

¹⁸ Поэт А. Сурков

терно — на писательском Съезде оценивалось произведение кинематографическое. Принципы, формировавшиеся в границах и рамках литературы, переносились на художественное творчество в целом, в частности — на кино.

Канон социалистического реализма, формировавшийся в литературе в 1932/1934 годах, каким бы специфическим он ни был в отношении литературы, стал влиять на все другие виды и жанры искусства.

По мнению современного немецкого исследователя Х. Гюнтера, первый «уровень» соцреалистического дискурса может считаться общеидеологическим¹⁹. Далее, согласно Гюнтеру, идут уровни литературные, металитературные и т. д. Очевидно, метод соцреализма применим не только к литературе.

«Социалистический реализм требует от художника правдивого исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии, ...правдивость и историческая конкретность... должны сочетаться с задачей идейной переделки и перевоспитания трудящихся в духе социализма. Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров».²⁰

Следуя этой и подобного рода формулировкам и распространяя их на все виды, жанры и стили художественного творчества, советская кинопродукция отныне должна была ориентироваться на эти принципы: «историчность», «перевоспитание трудящихся», «революционное развитие», «торжество идей социализма».

Особенность кино как нового по отношению к литературе искусства заключается в том, что принципы соцреализма к нему могут быть применимы как к искусству изобразительному (как, например, к графике, живописи), но в строгом смысле слова, как например, к литературе, соцреализм в качестве метода применяться может с достаточной степенью условности. Ведь кино, помимо того, что это искусство и творчество — ещё и производство, промышленная фабрика. А оживлять идеи социализма в воображении (как в поэзии и прозе) оказывается значительно проще, чем делать это на киноплёнке. Но эта специфика даёт кинематогра-

¹⁹ Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Соцреалистический канон. М.: Академический проект, 2000. Электронная сноска на эту статью: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4539

²⁰ Определение, принятое на Первом Съезде советских писателей в 1934. Цитата по: Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение. 1974. С. 365

фу определённую степень свободы.²¹ Во всяком случае, мы можем употреблять данный термин и по отношению к кинематографу. Тем более — к советскому. Хотя, конечно, определённые методологические сложности здесь возникают, но они не настолько принципиальны и относятся к специфике кино как новой художественной форме, на что будет указано ниже.

Почему нам важно установить связь между кино и конкретно «ВР» и социалистическим реализмом как художественным методом?

Если мы признаём наличие этой связи, тогда частично основная мысль данной статьи будет уже доказана, ибо как метод социалистический реализм продолжал существовать и доминировать в советском искусстве вплоть до уничтожения СССР. А следовательно, первая популярная комедия, в которой демонстрируются некоторые черты основного метода, будет влиять на последующие комедийные картины уже в силу своей временной первичности.

Хотя дело не только в этом временном факторе. Совпадая с формированием и формулировкой канона, «ВР» дают кино — образец того смеха, которым может и должен смеяться советский человек. Отметим, что в начале 30-х годов²² советские комедии начинают широко выходить на экраны кинотеатров, что позволяет достаточно определённо сказать о сознательном централизованном заказе власти на смех.²³

Но только смех «ВР» становится общенародным, универсальным, иными словами — он становится «каноническим», хотя, конечно, в строгом смысле слова к феномену смеха такой эпитет применить достаточно сложно.

Тем не менее последующие фильмы Г. Александрова и Л. Орловой, их особое положение в советском кинематографе, а также действительная, длящаяся до сих пор популярность этого фильма позволяют предполагать наличие в нём канона, начала, ступки смеха, который бы расходился как круги на воде или как осколки от зеркала во множество других фильмов, сцен, сюжетных линий. И что самое существенное — который был бы показателем и характеристикой нового советского человека второй пятилетки, начавшейся в том же 1934 году. Первая пятилетка, как известно, была настолько успешно выполнена, что XVII съезд партии вошёл в советскую историю как «съезд победителей».

²¹ Роднит с музыкой, как ни парадоксально.

²² В 1933 году при Совете Народных Комиссаров создаётся Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) СССР — руководящий орган всех союзных киностудий

²³ «Марionетки», «Гармония», «Горячие денёчки», «Великий утешитель». См. подробно: Раззаков Ф. Гибель советского кино ... С. 56

В одной из резолюций²⁴ XVII съезда ВКП (б) употребляется словосочетание «пафос нового строительства». А что, как не смех, помогает увеличить, создать, поддержать и укрепить этот самый новый социалистический «пафос»? Пафос фильмов С. М. Эйзенштейна был для советского зрителя слишком мрачным и сложным, так же, как и пафос ФЭКСа (Фабрики эксцентрического актёра) Блауберга-Козинцева.

Возникший в 1932 году как термин и получивший официальный идеологический статус на Первом съезде советских писателей в 1934 году социалистический реализм как метод стал нормой и моделью создания художественного повествования, в том числе и киноповествования, и способом построения тех образов, которыми это повествование наполнялось.

В книге К. Кларк «Советский роман: история как ритуал»²⁵ в одном из приложений напечатан список образцовых романов, составленных по докладам съездов советских писателей. Выборочное перечисление некоторых авторов и названий из этого списка быстро напоминает, что есть социалистический реалистический роман. К нему принадлежат: «Цемент» Ф. Гладкова, «Мать» М. Горького, «Время, вперёд!» В. Катаева, «Журбины» В. Кочетова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Чапаев» Д. Фурманова. Общий список составляет 27 произведений. Автор специально оговаривает, что не упоминает ни драматических, ни поэтических произведений советской эпохи.

Показательно, что все из перечисленных здесь произведений и почти все из приведённых в списке К. Кларк были экранизированы в советскую эпоху. Например, «Мать» экранизирована уже в 1926-м, «Чапаев» — в 1934, «Молодая гвардия» в 1948, «Железный поток» в 1967, «Цемент» в 1975.

Учитывая невозможность и ненужность буквального переноса литературного произведения на экран, итогом экранизации оказывается новое, самостоятельное произведение, созданное по сформулированным соцреалистическим канонам. Отметим, что романа «Весёлые ребята» не было, отсюда особое положение фильма в ряду последующих фильмов. И отметим ещё одно обстоятельство, опираясь на аналогию с литературой и на исследование К. Кларк.

Если «ВР» были первыми, то эта первич-

²⁴ Проходившего в начале 1934 года

²⁵ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2002. С. С. 223–224

ность будет такой же по отношению к смеху последующих комедий, какой стала первичность горьковской «Матери», написанной задолго до появления термина социалистический реализм. Как пишет К. Кларк: «Мать» 1906 года — это не «Мать» 1936; «Чапаев» 1923 не равен «Чапаеву» 1933 и так далее»²⁶. Иными словами, роман «Мать» как канон литературы соцреализма стал каноном не во время своего создания, а намного позже. Классики становятся классиками в процессе исторического движения по их освоению и усвоению. Так же и с «ВР». Г. Александров не создавал канон и образец, он снимал весёлое кино, но влияние этого конкретного фильма распространилось на советское кино в целом.

Остаётся в этом пункте конкретно обнаружить черты социалистического реализма, которые присутствуют в «ВР», и тем самым подкрепить заявленный тезис. Из приведённого выше определения вычленим такие черты социалистического реализма, как **«правдивое исторически конкретное изображение действительности в её революционном развитии», «идейное... перевоспитание трудящихся в духе социализма»**.

Используем определение позднего советского времени: «Социалистический реализм... художественный метод... представляющий собой... выражение осознанной концепции мира и человека»²⁷ а также статью М. Горького «О социалистическом реализме», написанную в 1933 году в журнале «Литературная учёба» № 1. В частности, в этой работе Горький указывает на то, что молодой советский писатель должен разоблачать **мещанский уют и страсть к накопительству**.²⁸ Кратко попытаемся в том или ином виде обнаружить вышеперечисленные качества, свойства и характеристики в «ВР».

Разоблачение мещанского уюта и накопительства в «ВР» начинается с титров, где советская мещанка Лена представлена «дитём Торгсина». Одна из ключевых сцен фильма — нашествие поросят, коров, козлов на дом Лены и тот погром, который животные устраивают. Поросята ходят по столу, бык напивается крюшона, Аня садится на спину быка и пытается его прогнать. Мещанский быт разгромлен, низвергнут и разоблачена его лицемерная суть, ибо, когда в итоге узнаётся, что Костя не композитор, а простой пастух, мать Лены даёт ему деньги за то, чтобы он молчал об этом случае. Апофеоз двуличия, хотя самому Косте отнюдь не смешно в этой ситуации.

Мещанство и мелкобуржуазность в лице Лены и её мамы разоблачаются и в творческом отношении. Лена готовится в оперные певички, но петь она не умеет, методически разбивая о нос бюста М. Ломоносова сырые яйца. Аня прекрасно поёт и творческие способности обеих девушек несопоставимы.

Если кратко рассмотреть в социалистическом реализме критерий и характеристику «осознанности» и попытаться её увидеть в «ВР», то здесь мы можем зафиксировать массу замечательных примеров и подтверждений. К. Кларк считает оппозицию стихийность/сознательность в соцреализме даже более существенной, нежели оппозицию классовой принадлежности.²⁹

Требование осознанности, сознательности присутствует в социалистическом искусстве как наследие, отголосок и эхо марксизма, идей гегелевской философии и мировоззрения Просвещения. Неслучайно выражение «несознательный элемент» в советскую эпоху становится расхожим идеологическим штампом и сопоставимо со зловещим «враг народа». Такой известный киноперсонаж, как Штирлиц, может контролировать время своего сна, а Сергей Ганин, участник Гражданской войны из повести «Военная тайна», может контролировать и содержание, качество сна, а не только его количество.

«Сознательность» Кости Потехина в том, что он, являясь пастухом, учится играть на скрипке, «прорабатывает Бетховена» и в итоге становится дирижёром оркестра. В доме Лены, когда выясняется, что он не известный композитор, а просто пастух, он говорит такую фразу: «Сегодня пастух, а завтра композитор». Фраза указывает на то, что быть композитором для Кости — сознательная цель, к которой он стремится и которую во второй половине фильма реализует. В этой фразе присутствует диалектическая скачкообразность и смена качества предмета «по Гегелю».

«Сознательность» и культурность Кости проявлены в его социальном статусе и в том, как он этот статус реализует. Костя — пастух, тот, кто организует природу и кому она подчиняется. Костя устраивает переключку коровам, свиньям, козам, Костя приучил их слушать музыку и реагировать на звук дудочки. Таким образом, Костя упорядочивает природу в прямом смысле, а в сценах борьбы с животными он пожинает плоды своего слишком сознательного отношения к делу пастушества. Он пришёл в дом Лены с коровами и другими животными. Он — «сознательный элемент», он не может оставить стадо без присмотра. Ведь стадо это, заметим — об-

²⁶ Кларк К. С. 33

²⁷ Философский энциклопедический словарь. 2 издание. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 607

²⁸ Во всех случаях выделено мною — Л.Ч

²⁹ Кларк К. С. 24

шественное, колхозное, социалистическое. Другой пример, к которому ещё придётся вернуться в следующем пункте; человек в белом, водитель катафалка, говорит пассажирам при посадке: «Граждане, имейте сознание».

Если искать в «ВР» «правдивое историческое конкретное изображение действительности в её революционном развитии» и «дух социализма», то сложность здесь возникают с революционностью и особенно духом социализма. Поскольку и «конкретности», и специфической социалистической «правдивости» в фильме в переизбытке. О «развитии» уже сказочно достаточно. Костя развивается от пастуха до композитора и руководителя оркестра, Аня развивается от служанки до певицы, их отношения развиваются в любовный союз. Весь фильм — динамическое движение от одного музыкального номера к другому, от марша по южному посёлку до улиц Москвы.

Революционность «ВР» в шутовском виде отмечена С. Эйзенштейном, и на это уже было указано. В художественном, языковом выражении «ВР» действительно революционный фильм. Он состоит, как уже было отмечено, из набора смешных сценок, диалогов и музыкальных номеров. Фильм начинается маршем по просёлочной дороге и завершается лестницей Большого театра. Степень эклектичности, авангардности, смещения жанров — максимальная. Но при этом — целостность фильма не нарушена, а герои сохраняют психологическую реалистичность. Такого рода стилистика равна радикальному творческому новаторству, скачку, что является одним из важнейших показателей самой революционности.

Если же применить по отношению к этому фильму термины «революционность» и «социалистическое» в политическом и социальном аспектах, то и в этом случае «ВР» будут соответствовать требованиям нового метода. «Дух социализма», «пафос нового строительства», энтузиазм первых пятилеток нуждались в поддерживающем эмоциональном фоне, в заряде личностно эмоциональным. Политическая цензура РАППа³⁰ не давала такого рода импульса, а смех «ВР» демонстрировал его воочию.

Итак, фильм «Весёлые ребята» вполне может быть назван фильмом социалистического реализма. В этом кино — варианте социалистического реализма, присутствует достаточная степень глубины и противоречивости. Эти качества не позволяют назвать «Весёлых ребят» идеологическим лубком, чистой кинопропагандой, к

каковым, например, можно отнести фильм И. Пырьева «Свинарка и пастух».

«Весёлые ребята» не потому принадлежат к продукту соцреализма, что они сделаны строго в стилистике этого метода и мировоззрения. Этот метод рождается, его канон оформляется, и «Весёлые ребята» участвуют в формировании этого канона. Новое социалистическое мировоззрение принимает «Весёлых ребят» как соцреалистическое произведение. В результате кинодискуссий по поводу этого фильма он мог быть заклеен как проамериканский и буржуазный. Причин было достаточно. Но советская идеология дала фильму «зелёный свет», и он превратился в образцовую советскую комедию.

2. «Весёлые ребята» и архаика

К. Кларк полагает, что роман соцреализма совмещает в себе два времени: время утопическое и время реальное, историческое. В этом, собственно, и заключается одна из важнейших загадок романа подобного рода. Утопическое время, здесь К. Кларк ссылается на авторитет М. М. Бахтина (в частности, на его работу «Эпос и роман») задаёт роману (для нас — кинематографическому произведению) его мифологический характер. Такого рода временем, точнее — Перво-Временем, для различных обществ могут выступать революции, важнейшие географические открытия, войны, даты рождения великих людей. И в этом случае можно говорить о специфической советской мифологии. И если общество стремится создать нечто подобное древней архаической мифологии, где бы действительно присутствовали и первопродки, и категорические табу-запреты, и великие праздники, и жертвоприношения, и обряды инициации, — то в таком обществе обязательно должно присутствовать мифологическое время, пространство. А так же мифологические законы и правила жизни. Специфика советского общества и кино того времени как раз и заключались в том, что это мифологическое пространство и время создавались, формировались.

Конечно, опираясь на некоторые фактически существующие события. Например, для зрителей фильма «Чапаев», снятого и показанного в 1934 году, времена Гражданской войны уже стали временами «оними», хотя участники военных действий ещё были живы и помнили фактическое положение дел. Для зрителей же «Неуловимых мстителей» «оние времена» Гражданской войны приобретают уже фундаментально мифологические характеристики. Мстители — наши, они красные и добрые, бе-

³⁰ Российская организация пролетарских писателей — радикальное, партийное направление советских писателей.

лые — враги, бандиты и воплощение всего наихудшего, низкого и подлого. Само Перво-Время мифологизируется как некоторое не подлежащее сомнению и рефлексии априори.

О том, что кино близко первобытному синкретическому ритуалу, пишет В.Н. Руднев в «Словаре культуры XX века». Здесь Руднев В. Н. ссылается на Вяч. Вс. Иванова³¹, который в другой своей работе, посвящённой теории монтажа³², неоднократно указывает, что современное монтажное киномышление может быть сведено исторически к пралогике, к бриколажу архаики. Вяч. Вс. Иванов в этой работе указывает, в частности, что в «Броненосце Потёмкине» режиссёр использовал такого рода сведения в сцене с ботающимися на корабельных снастях пенсне³³.

Иными словами, признание того, что художественный метод социалистического реализма предполагает некоторое представление об архаическом времени и пространстве, для «Весёлых ребят» означает следующее. В структуре фильма, в его тексте (монтаже, сцеплении аттракционов) и образах должны находиться элементы такого рода мифологической жизни.

Если, согласно мнению К. Кларк: «Главной функцией советских романов было хранилище государственных мифов»³⁴, то мифологические элементы «ВР» претендуют на не государственность, а на всеобщность догосударственную, т.е. на подлинную архаичность. И действительно, редко в каком фильме того периода советской истории мы встретим почти полное отсутствие идеологии, вместе с тем, что окружают «Весёлых ребят» фильмы с идеологическим избытком («Генеральная линия» С. Эйзенштейна, «Светлый путь» самого Г. Александрова).

При внимательном просмотре «Весёлых ребят» эти мифологические составляющие начинают полностью определять содержание того смеха, которым смеются герои «Весёлых ребят». Подробно остановимся лишь на темах пастушества и смерти, но предварительно укажем и на другие явные связи «ВР» с мифологическими и сказочными элементами.

Фильм начинается с открывания ворот, на которых написано «Прозрачные ключи»³⁵ и

³¹ Руднев В.П. Кино // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 133

³² Иванов Вяч. Вс. Монтаж, как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 119–148

³³ Иванов Вяч. Вс. С. 140

³⁴ Кларк К. С. 9

³⁵ «Ворота» и «ключи» являются элементами сказки А.Н. Толстого «Золотой ключик». Характерно, что А.Н. Толстой адаптировал историю о Буратино в духе социалистического реализма

изображено солнце. Пастух Костя с небольшим оркестром начинает своё шествие, выходя из ворот. Ворота, которые предваряют всё последующее действие, без сомнения, символичны даже внутри самого фильма, без привлечения дополнительного материала. Доказательством тому служит отсутствие за воротами чего-то особенного. За воротами не дорога, не дом, не двор, не пастбище, не загон для скота, что было бы естественно. За воротами по обе их стороны одинаковый пейзаж, что подчёркивает их совершенную нефункциональность. Например, в фильме «Свинарка и пастух» героиня в начале фильма входит в загон для скота. В загоне животные живут; их пространство ограничено. Ворота же «ВР» — место перехода, а скорее — прихода, а ещё точнее — появления того, кто выходит из них. А выходит из них пастух Костя, обладающий символическим и сакральным статусом. Ракурс съёмки ворот таков, что за ними видна река, часть леса и горы. Это указывает на изобилие, полноту природного ландшафта. Остаётся непонятно, что же за ними находится. Вновь подчеркнём — потому, что воротам придаётся не фактическое значение, а символическое.

Костя идёт по улице сначала с животными и в сопровождении музыкантов. Но потом он сворачивает на узкую дорожку и уже марширует один. Он вышел, как небожитель из дома, дверьми которого являются ворота без стен и крыши. Стенами служат вода, лес и горы. Буквально показано классическое сказочное — «кисельные реки, молочные берега». Надпись над воротами гласит, что их хозяин чист и обладает ключами, т.е. шифрами тайного, небесного знания. Ведь на воротах изображено солнце.

На древнюю семантику ворот в истории культуры указывает О.М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра».³⁶

«Победа солнца, появление тотема совпадает со въездом через небесно-загробные ворота — триумфальную арку. Эта арка представляет собой высокую стену, разделяющую мир мрака и смерти от мира небесного света; в ней три двери — одна средняя, высокая и две боковых пониже;верху этой стены находится свод как изображение небосклона. Царь-победитель въезжает сквозь средние двери, потому что они олицетворяют выход солнца, зарю, ворота неба. ...Это победное шествие и выход божества мы можем увидеть не только на улице, но и в храме; жилище мрака, святая святых, с тремя такими же точно дверями, — и из них выходит пред-

³⁶ См.: <http://culture.niv.ru/doc/poetics/freydenberg/index.htm>

ставитель бога в светлых сияющих одеждах. 'Открытие дверей', 'поднятие дверного верха' означает появление, прибытие небесного божества; 'снять ворота', как и 'разобрать стену', значит — раскрыть горизонт для триумфально шествующего бога-света. Отсюда — само это световое и воскресающее из смерти божество персонифицируется в виде дверей, его изображение в свою очередь помещается как повторение над царскими дверями в храме, над входной дверью, над передним крыльцом или дверями сеней, и само изображение заменяет иконостас. Ворота, двери, окно, арка имеют значение, давно вскрытое наукой в отношении 'ярма' и обрядов прохождения через него как через простейший вид арки; раздвинутые ноги, через которые обрядово совершается шествие у современных нецивилизованных народов, представляют собой еще более древний вид межи и небесного горизонта, уже имеющего семантику производительности».

Данное подтверждение значимости и символичности ворот для архаической жизни и текста, безусловно, подкрепляют высказанные нами предположения. Приходится постоянно помнить в качестве добавления к только что цитированному, что Костя Потехин во всё время своего первого появления не просто поёт, он улыбается и шутит, подбадривая своей радостью и улыбкой всех встречающихся на его пути. По сути, он не идёт по дороге, он как бы заглядывает везде и всюду. Улыбаясь, он на каждого обращает внимание, со всеми здоровается, проверяет, кто как работает, подбадривает. Характерен жест Кости, которым он треплет по щеке первую встретившуюся ему девушку. Позднее этот жест Адольфа Гитлера, снятый документальной кинохроникой в конце Войны, увидят миллионы кинозрителей.

Костя — *Тот Кто Спустился С Гор*, так он буквально отвечает Лене на пляже, показывая рукой на то место, откуда он пришёл. Добавим, небожитель смеющийся, могущий совершать ошибки; в сцене дирижирования оркестром в театре — буквально корявый и почти непристойный, а отсюда — живой, настоящий и близкий.

В первом пункте этой работы уже отмечалось, сколь символично что Костя Потехин — пастух. Он руководит природой, сознательно проникает в её глубины, приучая животных к музыке. Следует усилить этот смысловой акцент и отметить, что пастух в мифологии и истории архаических обществ — фигура очень значимая. Подтверждающих примеров столь много, что ограничимся лишь некоторыми.

Например, в Ветхом Завете «Слово пас-

тырь» часто употребляется и в иносказательном значении, иногда по отношению к правителям народов, священнослужителям, а иногда по отношению к Божественному главе... Основанием сего, конечно, может быть аналогия или сходство между отношениями пастыря к своему стаду и отношениями правителей к своим подчинённым...»³⁷

Костя Потехин в фильме не просто пастух. Он именно пастырь, у которого животные названы по имени: Марья Ивановна, Чемберлен. Он руководитель оркестра, он мистический дирижёр, который может дирижировать оркестром, не зная партитуры. В сцене знакомства с друзьями Лены он играет им на дудочке простую мелодию, как бы пытаясь заколдовать их для того, чтобы они не догадались, что он пришёл со стадом. Аналогия со средневековым Крысоловом приходит зрителям естественным образом. Хотя данная связь между Костей и Крысоловом из Гамельна видна с первых сцен и минут фильма, ведь животные идут под музыку пастуха, они маршируют по дороге, подчиняясь его волшебной дудочке.

Библейская Энциклопедия указывает на то, что пастушество было не в почёте, например, у египтян. Пастух не может просто сидеть на одном месте, он должен двигаться, бродить и передвигаться постоянно. Динамика революционного движения в данном случае совпадают с естественной потребностью пастушеской культуры в постоянном кочевничестве. Таким кочевником и является герой «ВР». Он движется по дороге, он движется из деревни в город, он движется от пастуха к композитору, он движется от ложной симпатии к подлинной любви. Вот отрывок из Книги пророка Иезекииля:

...вот, Я Сам отыщу овец Моих и осмотрю их. // Как пастух поверяет стадо свое в тот день, когда находится среди стада своего рассеянного, так Я пересмотрю овец Моих и высвобожу их из всех мест, в которые они были рассеяны в день облачный и мрачный. // ... Буду пасти их на хорошей пажити, и загон их будет на высоких горах... там они будут отдыхать в хорошем загоне и будут пастись на тучной пажити... // Я буду пасти овец Моих и Я буду покоить их, говорит Господь Бог. // Потерявшуюся отыщу и угнанную возвращу, и пораненную перевяжу, и больную укреплю, а разжиревшую и буйную истреблю; буду пасти их по правде».³⁸

Иезекииль, пророчествовавший к Израи-

³⁷ Библейская энциклопедия. М.: ТЕРРА – TERRA, 1990. С. 552

³⁸ Иез 34: 11–16

лю накануне разрушения Иерусалима Навуходоносором и всеобщего плена — пророк обличения, пророк «плача, стона и горя».³⁹

В приведённом выше отрывке пророк упрекает израильских пастырей (т.е. власть) в недостаточном радении о стаде «...горе пастырям Израилевым, которые пасли себя самих! Не стадо ли должны пасти пастыри?» Пастырство предполагает ответственность, внимание, заботу о стаде. Работа пастыря — благо всеобщего, благосостояние рода, общины.

Костя Потехин в фильме выступает пастырем сразу в нескольких модусах. Он пастырь стада. Он пастырь (руководитель) джазового оркестра. Он умеет дирижировать классическим оркестром, не умея этого делать. Совокупность этих трёх модусов даёт зрителю смешного героя. И как это ни парадоксально, хотя то, что касается смеха — всё основано на парадоксах, — зритель смеётся в итоге над пастырской формой власти, но представленной в таком комическом виде.

Эта скрытая направленность смеха, направленность власти на подвластных и на саму себя — крайне важна для понимания природы смеха «ВР». Ибо она придаёт этому смеху полноту, способность «смеяться во всё горло», без какой-либо политической, или идеологической оглядки. Как разоблачение и изобличение не имеет границ, так и смех «ВР» избыточен и безграничен. Выше уже говорилось, что отсутствие психологизма в этом фильме делают его главным героем смех. Поэтому мы смеёмся не над кем-то и чем-то, поскольку здесь нет полновесных законченных образов, а смеёмся вообще, просто потому что смеёмся и просто над самим смехом.

В качестве иллюстрации противоположного смеха вспомним смех над «Сашей с Урал-маша» в фильме «Два бойца». Герой М. Бернеса подшучивает над героем Б. Андреева, силачом, увальнем и тугодумом. Зритель смеётся над безобидными шутками одессита и остряка и подсмеивается над незадачивостью уральца. Налицо рефлексивность и психологичность такого рода смеха, объектами которого являются полноценные герои. Смех же «ВР» антипсихологичен, повторим, потому, что с одной стороны — герои схематичны, а с другой, они воплощают в себе и собой некоторые архаические, мифологические роли и сюжеты.

Представляется крайне интересным использовать толкование В.Я. Проппа сказки о царевне Несмеяне для понимания природы пас-

тушества в фильме «ВР» и природы того смеха, которым смеётся зритель этого фильма.⁴⁰

В.Я. Пропп использует полный, несокращённый вариант сказки. Структура сюжета всех вариантов проста и известна: пастух узнаёт приметы царевны и тем самым заставляет её рассмеяться. В этом сюжете для нас существенно вычленим то, **за счёт чего (почему) царевна смеётся, что из этого следует, а также то, почему несмеяние царевны нежелательно и неудобно всем окружающим.**

Приходится опустить простое и всем знакомое изложение данной сказки и сразу перейти к тому её варианту, который получается в итоге исследования. Он выглядит несколько неожиданно, но в том, что касается фольклорного материала, мы целиком доверяемся авторитету В.Я. Проппа.

Вот что оказывается. Царевна по каким-то причинам не смеётся. Нет смеха — нет жизни на земле, природа угасла. Рассмешить её, значит взять её в жёны. И она предлагает себя в жёны тому, кто узнает её приметы и сможет её рассмешить. Этим женихом оказывается пастух с волшебной дудочкой и пляшущим стадом свинок. Пастух смешит невесту и берёт её в жёны. Природа начинает плодоносить, смех царевны восстанавливает в мире порядок. В.Я. Пропп в «Заключении» к этой работе пишет:

«Все эти материалы дают право на следующее заключение: сказка о Несмеяне отражает магию смеха. Ранняя форма магии смеха основана на представлении, что мёртвые не смеются, смеются только живые. Мертвецы, пришедшие в царство мёртвых, не должны смеяться. Наоборот, всякое вступление в жизнь, будь ли то рождение ребёнка или символическое новое рождение в обрядах инициации или сходных ему обрядах, сопровождается смехом, которому приписывается сила не только сопровождения, но и создания жизни. Поэтому вступление в жизнь сопровождается обязательным обрядовым смехом».⁴¹

Отвечая на вопросы: почему царевна /не/ смеётся, почему это важно и что её рассмешило и «примеривая» эти ответы на «ВР», мы, соглас-

⁴⁰ Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре. (По поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В.Я. Собрание трудов. М. Лабиринт, 1999. С. 220–256

⁴¹ Крайне интересно и очевидно не случайно, что в комментариях к работе В.Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха» указано, что исследовать сказку о Несмеяне В. Я. Проппа подтолкнуло положение О. М. Фрейденберг о том, что «смех ...семантизируется ... как новое сияние солнца, как солнечное рождение».

но принятому толкованию сказки, даём следующие объяснения.

Рассмешить царевну нужно для восстановления плодосности земли, ибо сказочная царевна исторически и сущностно — структурно сводится к древней богине плодородия Деметре. Деметра ищет дочь Персефону (Кору) и только непристойный жест служанки Ямбы способен её рассмешить. Таким образом, предельно редуцировав сказку к трём её важнейшим мотивам, мы обнаруживаем: мотив плодородия, мотив непристойного жеста и мотив смеха.

«Непристойность» сказочного пастуха выражается во многих знаках сказки: дудочка, о которой В.Я. Пропп пишет, «...что этот вопрос может быть здесь обойдён...», наличие свинок, само поведение Несмеяны и тот способ, которым пастух смешит девушку.

С дудочкой «поступим» так же, как и автор «Проблем комизма и смеха», а свинки, напомним, являются символом плодородия. «В греческой античности свинья имела связь с брачной жизнью...»⁴². В.Я. Пропп находит в этимологических корнях латинского слова «рогса» — свинья⁴³ прямой эротический смысл.

Поведение Несмеяны в старых аутентичных вариантах сказки достаточно откровенное, ибо по одной из версий она показывает родинку на ноге, по другой — волос под рубашкой, по третьей — сама предлагает себя в жёны на одну ночь. «Царь кликал клич, кто бы с его дочерью проночевал, за того и выдаст замуж».⁴⁴ Испытание сводится к демонстрации мужской силы и способности рассмешить. Два действия сливаются в одно. И не нужно думать, будто овладеть достойно девушкой типа Несмеяны — дело простое. Ведь один из её «модусов» — девица-богатырша, которая может спать «богатырским сном девять дней». И «проночевать» с ней — значит быть просто способным разбудить её, заставить не спать, а это проще всего сделать шутками, через смех.

Возвращаясь к мифу о Деметре и том жесте служанки, которым она рассмешила богиню, попытаемся сопоставить смысл этого жеста и поведение сказочного пастуха. Жест, после которого Деметра смеётся, а соответственно земля начинает плодоносить, цветы распускаются и природа оживает, есть жест обнажения. Позыв, который побуждает сделать такой жест — желание возродить жизнь. В.Я. Пропп находит объяснение жеста у Клементы Александрийского: рассерженность равнодушием Деметры.

Действительно, в порыве гнева и сердитости мы можем совершать непривычные и неприличные поступки, произносить неуместные слова, отвечать невпопад. Например, когда Лена в «ВР» спрашивает Костю на пляже, как он стал гением в таком молодом возрасте, он отвечает: «Привычка». Сразу за этим ответом Костя начинает неправдоподобно дико смеяться, тем самым пугая и удивляя Лену. Оказывается, что в его купальный костюм (трусы) попала рыба, которую он ловко выбрасывает прямо на сковородку.

В.Я. Пропп толкует Клементы Александрийского, смещая акцент с «рассерженности» на «вызов и приглашение». Если «заменить» служанку на пастуха, то вызов и приглашение, конечно, более естественны и понятны. Но в том и ином случае, в случае мифа и в случае сказки, мы имеем результатом смех, который разрешает неблагоприятную ситуацию.

Таким образом, если рассматривать пастуха Костю из фильма сквозь символическое и древнейшее значение пастуха, ставящего своей задачей рассмешить Ту, от кого зависит плодородие, то его роль и функция в фильме приобретают более чёткие и конкретные очертания.

Смех Кости Потехина оказывается манифестацией здорового, богатого и даже «плодородного»⁴⁵ общества. Он играет на дудочке, он в прямом смысле слова находится в окружении свинок. В сказке о Несмеяне присутствует мотив соперничества, поскольку пастух единственный из многих, кто смог рассмешить девушку. В фильме мы видим такой же элемент соперничества. Пастуха принимают за композитора, а в городе его путают с парагвайским дирижёром Коста Фраскини. Отметим, что Парагвай для советского человека того времени был подобен Тридевятому царству, земле сказочной.

Остаётся ответить на вопрос — кто в фильме «исполняет роль» Несмеяны, хотя ответ на него уже фактически дан. Кого должен рассмешить пастух для того, чтобы наступило благоденствие и эра светлого (солнечного, согласно О. М. Фрейдбергу — смешного) будущего? Кто ожидает от него живительной игры на волшебной дудочке? Безусловно — зритель, который живёт в советской стране и который смеётся на протяжении всего фильма, будучи заморожен, буквально магически, смеясь, отвечая на вызов

⁴⁵ Фильм лишён откровенной эротики, но она прорывается, например, в такой фразе: «Леночка, яйца подеивовали! Теперь тебя примут в Большой театр». Заметим, эта сказанная мамой реплика звучит после того, как Аня вместо Лены демонстрирует способность действительно высоко петь. «Смех — эротический подтекст — творчество» сливаются в единое целое.

⁴² Пропп В.Я. С. 254

⁴³ Уточняющее значение — свиноматка

⁴⁴ Пропп В.Я. С. 248

и приглашение создателей фильма смеяться в течение полутора часов. Вновь, в который раз отметим, успех фильма был не гарантирован и смех явился подтверждением того, что авторы действительно смогли рассмешить зрителя.

* * *

Обратим еще раз внимание на тему смерти, которая присутствует в фильме самым явным образом и даже несколько навязчиво. Мы уже ждём, что мотив и тема смеха обязательно должны быть связаны каким-то образом со смертью. Ибо там, где смех — там жизнь, её подтверждение и избыток. И если бы «смерти» не было в фильме, то её нужно и можно было бы где-то искать, что называется, иносказательно и аллегорически. Но в «ВР» смерть присутствует в самом сюжете фильма, в самой истории.

После того, как музыканты оркестра устраивают драку и им негде репетировать, они начинают обслуживать похоронные процессии. Время от времени от переизбытка жизненной энергии и в целях репетиционных они вместо похоронного медленного марша начинают играть джазовые мелодии. Такого рода насмешка над похоронами сродни глумлению и крайнему цинизму. Однако этот небольшой эпизод занимает только несколько минут фильма, и куда более длинным, с точки зрения всей ленты, и содержательным, с точки зрения понимания фильма, выглядит роль катафалка, на котором оркестранты приезжают в театр. Последние двадцать минут фильма⁴⁶ так или иначе связаны либо с катафалком, либо с человеком, который им управляет. Этот человек в титрах современных копий фильма назван «факельщиком», но никак не кучером похоронного экипажа и не гробовщиком, что было бы точнее. Это замалчивание и искажение названия образа указывает на слишком явное присутствие смерти в последних двадцати минутах фильма и на то, что авторы титров не желали афишировать эту тему перед началом просмотра.

Катафалк с кучером появляется тогда, когда оказывается, что оркестранты опаздывают на концерт. Костя акцентирует: «Пятнадцать минут осталось до концерта!» С точки зрения смерти, которую должен был олицетворять перевозчик мёртвых, подобное уточнение выглядит как явная ирония над вечностью. Пассажиры и гробовщик торгуются, что опять же при-
нижает смерть и делает транспорт, с ней свя-

занный, чем-то прагматическим и обыденным. Хотя, с другой стороны, торг подчёркивает близость кучера к Харону. Катафалк сбивает Аню, что указывает на её смерть в старом статусе, но благодаря этому несчастному случаю Костя встречает Аню и они вместе едут на концерт. Во время этой поездки начинается очистительный дождь, а после того, как музыканты уходят, а Аня остаётся их ждать, оказывается, что в гробу катафалка лежит живой человек. Аня надевает какую-то одежду, которая, собственно одеждой не является, а служит чем-то вроде савана для церемонии похорон. Приближенность катафалка к смерти подчёркивается холодом и темнотой на улице.

В этой одежде и под ручку с гробовщиком-фонарщиком в белом длинном плаще Аня и Костя поют заключительную частушку про уют. При попытке поцеловаться между Аней и Костей вновь появляется гробовщик-фонарщик, который в итоге получает поцелуй с каждой стороны. В конце фильма зрители забывают, что милый танцующий старик, требующий с героев фильма «тридцать рублей за проезд» — прямой посланник мира иного, вестник с того света.

Такое явное включение темы смерти в сюжет фильма и такое гротескное, грубое её осмеяние в общем и целом преследуют серьёзную и важную с точки зрения всего фильма цель. И цель эта достигается. А именно: смех фильма способен переломить смерть во всех её смыслах и качествах. На уличных похоронах играет джаз, музыка свободы, импровизации и лёгкости. Катафалк — посредник между разлучёнными влюблёнными. Внутри смерти, буквально в гробу лежит живой человек по имени Филимон.⁴⁷ Посланник смерти до самого последнего кадра и до поцелуев влюблённых не покидает зрителя, требуя вернуть долг.

Победа смеха над смертью в этих завершающих двадцати минутах фильма подкрепляет и подтверждает сказанное о Косте Потехине как о символическом пастухе. При этом столь длительное акцентированное внимание на атрибутике мёртвого (катафалк, гроб, белый цвет смерти кучера и Филимона, могильный холод и мрак, зелёный змий) призвано, на наш взгляд, подчеркнуть наличие смерти и её достаточно влиятельное присутствие в том мире, который фильм моделирует. Если фильм начинается с солнца, с гор, с ручьёв, с истока жизни, то завершается он преисподней, ночным дождём, мертвецом, встающим из гроба, поцелуем смерти. Но этот «низ», эта ночь и абсурдная inferнальность так же, как и быт мещанства и накопитель-

⁴⁶ Общее время фильма — полтора часа.

⁴⁷ «Любимый» с греческого

ства могут быть побеждены смехом, шуткой, весёлым танцем лихих драных музыкантов и встречей влюблённых.

В мифологических пространстве и времени советского человека есть земля, небо, река, море, дождь. В них есть смерть, глупость, обида. Но над всем этим, как эфир, находится смех, могущий всё преодолеть, могущий всё трансформировать, превратить мёртвое в живое, сопровождающий влюблённых и соединяющий их.

3. Весёлые ребята и авангард

Следующим сюжетом у нас будет влияние на «ВР» кино лаборатории ФЭКС, где мы попытаемся в общих чертах соотнести смех «ВР» и некоторые аспекты смеха поэта ОБЭРИУта Даниила Хармса.

Лаборатория-театр ФЭКС⁴⁸ (Фабрика эксцентрического актёра), существовавшая в начале 20-х в Петрограде, по сути, явилась вариантом кино-футуризма и экспрессионизма на советской почве. Лозунги и провозглашаемые тезисы ФЭКСа близки риторикой манифестам итальянского футуриста Т. Маринетти. ФЭКСы, по сравнению с Т. Маринетти, кажутся даже более радикальными, ибо работают сутобо в театре и кинематографе, иными словами — сосредоточены на одном объекте: «зритель/сцена». Они пишут и заявляют о себе через смешение стилей, жанров, языков: цирка, бульварной ругани, звука машин. Классическое искусство и в частности — театр, отчаянно критикуются. Л. Блауберг и Г. Козинцев начинают с театральных постановок, позднее — ставят фильмы, к самым известным из них можно отнести «Шинель», «Чёртово колесо», «Новый Вавилон» и «Одна». На рубеже двадцатых и тридцатых годов ФЭКС как организация вливается в «Ленинградкино»⁴⁹, а Л. Блауберг и Г. Козинцев начинают преподавать.

До сих пор сложно с точностью установить, каково влияние ФЭКСов на кино С. Эйзенштейна, но то, что это влияние безусловно существует, будем считать доказанным и очевидным. С. Эйзенштейн участвовал в качестве наблюдателя в постановке спектакля «Женитьба» Л. Блауберга и Г. Козинцева⁵⁰. Тезис «монтажа аттракционов»

С. Эйзенштейна и «сцепки трюков», который заявляли ФЭКСовцы — очень близки. «Сцепка трюков», пишет О. Л. Булгакова — «одна из ступеней монтажа аттракционов»⁵¹ Можно сказать, что в аттракционе трюк «снимается» и трюк является частным случаем аттракциона.

И всё же, на наш взгляд, трюк более одионочен, более самостоятелен, более эксцентричен. Если искать историческое продолжение аттракциону, то им будет скорее — шоу и зрелище в том современном представлении, которое сложилось под воздействием концертов, фильмов и рекламы.

Трюк же, опираясь на цирковую традицию, делается одним актёром или небольшой группой актёров и направлен в большей степени на личность зрителя, а не на массу, не на группу, как это происходит в случае аттракциона С. Эйзенштейна. Классовая сила аттракциона мощнее, но трюк бьёт в самое сердце, от него захватывает дух.

«Театральная программа ФЭКС разрабатывала каскадное развитие фабулы от трюка к трюку при опоре на визуальные сцепки мотивировки, оглядываясь на опыт цирка. Премьера группы «Женитьба» трюк в трёх актах — была практической демонстрацией их системы... Параллельно истории женитьбы мисс Агаты и выбора претендентов развивалась с этим действием не связанная детективная интрига, существовавшая где-то на окраине спектакля. Собственно, представление строилось как антре двух клоунов, Сержа и Таурэка, которых режиссёры назвали Альбертом и Эйнштейном, заставили говорить с сильным иностранным акцентом и снабдили периодически повторяющейся репликой: «Всё в мире относительно». Детективная история рассказывалась с конца. Для номера клоунов нужен был труп. Поэтому злодей убивал Чарли, жениха Агаты. Клоуны оживляли его, подключая к электросети (в зад Чарли вместо клистира старых фарсов вставлялась «вилка» на шнуре). На репризах клоунов и «логике наоборот» держалось действие, перебиваемое действием персонажей, не связанных ни с одним его планом... или вдруг возникал в зрительном зале скандал...»⁵²

Трюкачество театра ФЭКС переходит в кинематограф, в котором трюк сделать проще, поскольку его можно снимать несколько раз на

⁴⁸ Общие сведения о ФЭКСах См.: Тынянов Ю.Н. О фэксах // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. - С. 346–348.

⁴⁹ Багров П. Киномастерская ФЭКС // Киноведческие записки, 2003, №63, С. 226 – 243

⁵⁰ Булгакова О. Л. Монтаж в театральной лаборатории 20-х годов // Монтаж. Театр. Литература. Кино. М. Наука 1988. С.106.

⁵¹ Булгакова О. М. С.105

⁵² Булгакова О. М. С.103–104

плёнку. И ещё — трюком становится индивидуальное выступление актёра, его личная психологическая игра. Ведь трюк призван поразить, запомниться на максимально долгое время, трюк действует на человека целиком.

Идеологический потенциал трюка и механизм его воздействия на человека сродни смеху. В этом проявлен один из множества парадоксов смеха, например тот, что согласно Аристотелю — смех есть некоторое «безвредное уродство». Мы понимаем, что уродство — это плохо, но можем смеяться над ним, тем самым превращая уродство в нечто иное. В этом заключается определённая аморальность смеха, ибо уродство, конечно же — это наказание и безобразие. Тем не менее, мы можем невольно рассмеяться над ним. Цирк такого рода реакции не просто поддерживает и допускает, он в каком-то смысле на них держится. Самый яркий пример — выступление трупп карликов. Или, например, хорошо подготовленный трюк канатоходца или жонглёра. Мы знаем, что за внешней лёгкостью выступлений такого рода стоит кропотливая работа. Но артист с улыбкой демонстрирует нам, что ему весело и легко. Цирковые трюки фокусников также основаны на подобного рода парадоксе. Мы знаем, что разгадка где-то есть и в чём-то заключается, но трюк настолько гладко и красиво выполнен, что мы радуемся, будто бы происходит настоящее чудо. Иными словами, повторим, трюк несёт в себе сильный манипулятивный, личностный заряд.

Комедийное цирковое трюкачество является одной из старинных форм зрелища и современный смех во многом обязан своим существованием именно этому зрелищу. До того, как стать театром, театр был сначала ритуалом, но и площадное перекрикивание, площадная ругань, брань, кукольные представления были составной частью смешного зрелища.

Даже самое приблизительное сопоставление смеха в цирке или в театре и смеха телевизионного современного шоу указывает, прежде всего, на силу и интенсивность личностного, человеческого компонента смеха циркового. Зачастую в современном телешоу мы слышим сначала чужой, закадровый смех, предлагающий нам смеяться только потому, что так положено. Цирковую трюкаческую составляющую смешного ФЭКСы заимствуют в истории архаической, древней культуры. Вот описание балагана, данное О. М. Фрейденберга.

«Цирк, как и храм, окружен лавками, и под его сводами, в его наружных галере-

ях, в собственном его здании идет торговля. Тут же находятся харчевни, где едят и пьют; продажные женщины, фокусники, акробаты занимаются своим ремеслом, и рядом с ними — астрологи, гадалы, предсказатели будущего, пророки, как фарсовая реплика бывшего жреца-пророка-ведуна. Такой же, как цирк, самостоятельный и архаичный вариант овеществленного быто-космоса дает и балаган, этот древнейший храм-театр-дом, не получивший использования в классовом обществе и потому оставленный без литературной обработки в низах. Здесь театр представляет собой еще палатку, подлинную сцену (скинию). Корабль и повозка, ярко освещенные и увешанные стеклярусом, под музыку быстро вертятся: это своего рода оркестра и арена, где пляшут светилы в виде 'повозки', 'корабля', 'коня', догоняя друг друга в стремительном и топчущемся на одном месте, неподвижном беге. Здесь же показывается еще одна древняя разновидность наполовину храма, наполовину театра — раек и кукольный театр, петрушка, дрессированный медведь, разыгрывающий целые сценки. Акробаты и фокусники, шуты, остроумники показывают свое искусство».⁵³

Приходится удивляться после прочтения данных строк, насколько зрелище, создаваемое ФЭКСами, близко традиционным формам зрелища. Близость и сходство зрелищ, создаваемых «сцеплением трюков» и зрелищ архаических, конечно же, не во внешнем антураже и обстановке. Близость эта в первую очередь смеховая. Но если акробаты и фокусники старинного балагана действительно совершали чудеса, ведь не случайно профессия актёра долгое время в культуре была табуированной, то акробаты и фокусники ФЭКСа совершали чудеса художественного трюкачества.

В этом художественном трюкачестве проявлена в итоге сильная сторона игры советских актёров вне зависимости от того, кого они играют. Важно не что и зачем, а как. Подобного рода (целостное) отношение к кинематографу С. Эйзенштейна защищал в работе «Четвёртое измерение в кино», делая акцент на технику и эффект монтажа и в нём видя мощнейший, революционный ресурс нового звукового кино. ФЭКСы же, акцентируя внимание на трюк, на фокус, на акробатику, на поражение зрителя чем-то необычным и скандальным, в итоге приходят к личностному в эксцентрике.

В предыдущих пунктах этой работы

⁵³ Цитата по: <http://culture.niv.ru/doc/poetics/freydenberg/100.htm>

было отмечено, что «ВР» антипсихологичны. Это объясняется тем, что работа находится в большей степени под влиянием С. Эйзенштейна, нежели ФЭКСа. Но уже в следующей своей работе 1936 года — «Цирк», Г. Александров возвращается к эксцентрике ФЭКСа. Известный кинокритик Сергей Добротворский писал: «Виртуозный стилист Александров должен был понимать, что по формальной сделанности, богатству культурных аналогий и стопроцентному попаданию в социальный заказ «Цирк» намного превосходит бурлескных «Весёлых ребят», музыкально танцевальную «Волгу-Волгу» и откровенно шутокатурский «Светлый путь»⁵⁴. Обращение Г. Александрова к теме цирка и к образу цирка как мира указывает на тотальность циркового трюка, на всеобщность его влияния, а соответственно, на тотальность и всеобщность циркового смеха в этом новом советском мире. Для того чтобы это (превращение мира в цирк) произошло, требовались бурлескные «Весёлые ребята» с их очистительным архаическим смехом без оглядки и идеологической рефлексии. В «Цирке» происходит сближение социального заказа с эксцентрикой трюкачества, что повышает личностный, внутренний потенциал игры актёров и сопереживающих им зрителей. То же — в отношении и смеха. Если западную примадонну Марион Диксон из фильма «Цирк» сначала жалко, то потом зритель радуется, сопереживает и сочувствует ей. В отношении служанки Ани из «ВР» таких чувств и эмоций не возникает.

Авангардные эксперименты и эксцентрика ФЭКСов продолжились в классике советского кинематографа. Более того, такой авангард становится востребованным и нужным новому кинематографу социалистического реализма. ФЭКСовец Г. Козинцев делает две экранизации Шекспира. Он снимает «Короля Лира» и «Гамлета»⁵⁵. Шут в исполнении О. Даля и Гамлет И. Смоктуновского кажутся вершиной экзистенциально-психологической трактовки этих образов.

Доктора Снаута в «Солярисе» А. Тарковского играет Ю. Ярвет, актёр характерной внешности и внутренней экспрессии, что является со стороны А. Тарковского безусловным жестом признания «Короля Лира» Г. Козинцева, в котором Ю. Ярвет играл короля. Идеологическая эксцентрика, которая была А. Тарковскому абсолютно чужда, оборачивается эксцентрикой

психологической, психологизмом внутреннего рода, экзистенциальным и почти религиозным. А эксцентрика такого рода в фильмах А. Тарковского присутствует в полной мере. Достаточно вспомнить несколько пронзительных сцен взятия Владимира из фильма «Андрей Рублёв». Совершенно не случайно роль монаха в этой части фильма исполняет актёр-клоун Юрий Никулин. Здесь — ожидаемое, и поначалу демонстрируемое смешное (от клоуна), оборачивается страшным, жестоким и физиологически (зрительно) невыносимым.

Очевидно, стилистика ФЭКСа присутствует и в «ВР». Но здесь мы видим уже не разоблачение, не изобличение социальных пороков и не голое желание поразить и удивить зрителя. Происходит перенаправление художественной эксцентрики школы ФЭКСа, монтажного метода С. Эйзенштейна на личность, на человека. На человека любящего, человека с «сердцем в груди ... как птица», с сердцем, «которому не хочется покоя». На человека, который «умеет жить и любить», «который никогда и нигде не пропадёт», иными словами, на живого, весёлого, смеющегося человека.

Например, если Мустафа в фильме «Путёвка в жизнь» — тоже живой, умеющий петь и, безусловно, обладающий яркой психологической индивидуальностью, но он в итоге — убитый, павший жертвой, то Костя и Аня «ВР» живы во всех смыслах. В буквальном, отличаясь от Мустафы, и в образном, переносном — они влюблены, счастливы, радостны.

В заключительных сценах «ВР» мы видим исполнение «Марша энтузиастов» на сцене Большого театра. В духе авторов ФЭКСа пухленькие балерины придерживают свои короткие балетные юбки жёсткими танцовщиц варьете и пытаются ими размахивать, отчего этот жест кажется крайне абсурдным, ибо балетная юбка и без того полностью открывает танцовщице ноги. Они совершают движения в стиле кабаре, переминаясь с ноги на ногу. Общее ощущение от этой сцены крайне нелепое и напоминает нечто вроде «маниакального кабаре» Тома Вейтса и «Популярной механики» С. Курёхина. На этом фоне Анюта-Орлова поставленным опереточным голосом подпевает джазовому речитативу Кости-Утёсова. Музыканты джазового оркестра совершенно в непотребном виде, кто в трусах, кто в драных широких штанах, танцуют и играют. По одной из лестниц шагают трубачи в морских шапочках. Приёмы «сцепки трюков» ФЭКСа и «монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна слиты воедино Г. Александровым в сцену невиданной степени эклектизма и абсурда.

⁵⁴ Добротворский С. Шестьдесят лет под куполом Цирка // Сергей Добротворский «Кино на ощупь», СПб, СЕАНС, 2005, С. 371

⁵⁵ 1970, 1964 годы

Этот жанровый в музыкальном и танцевальном отношении винегрет созерцают зрители Большого театра, и весь театр подпекает счастливым влюблённым. Заключительные сцены фильма показаны с точки зрения зрителей, сидящих на балконе. Камера медленно отдалается назад, сначала за спины зрителей, потом за окно театра и наконец мы, настоящие зрители, видим небольшой прямоугольник сцены с улицы, точнее, пространства перед театром. Перед нами квадрига Аполлона, колонны театра и за окном — действие только что прошедшего фильма.

Это — очень современный трюк смещения реальностей, чистая манипуляция, предвестник фильмов рода «Матрицы» и «Экзистенции». Для самого Г. Александрова — это шаг в сторону следующего фильма «Цирк». Жизнь — театр, игра, художественное трюкачество, наблюдаемое небожителями.

* * *

Костя Потехин похож на Даниила Хармса внешне. Если не задумываться о смехе «ВР» в теоретическом, отвлечённом смысле, то сама внешность героя фильма нам напомнит о поэте-эксцентрике, детском писателе, авангардисте Д. Хармсе.

В предисловии к объёмному исследованию «Даниил Хармс и конец русского авангарда» автор Ж.-Ф. Жаккар пишет: «Глядя в прошлое глазами историка, мы с мучительной ясностью начинаем понимать, что создание в 1927 году Объединения реального искусства (ОБЭРИУ) стало неким боем чести русского авангарда, не пожелавшего быть приговоренным к смерти «великим архитектором» новой жизни и его лейтенантами»⁵⁶.

На наш взгляд, подобного рода постановка вопроса о Хармсе, его творчестве и авангарде в целом нарочито противопоставляет власть советской эпохи авангарду. Например, в 1926 году, через год после выхода «Броненосца Потёмкина» ФЭКСы выпускают авангардный фильм «Чёртовое колесо» про хождения моряка с революционной «Авроры». Роль человека-вопроса, фокусника-иллюзиониста, главаря банды играет в будущем известный советский режиссёр С. Герасимов, орденоси́нец, неоднократный лауреат Сталинских премий, доктор искусствоведения. Фильм снят в типичной для ФЭКСа стилистике: гротескно, эксцентрично, нарочито.

Связь мировоззрения и литературы

Хармса-авангардиста и художественного процесса того советского времени не должна сводиться к противопоставлению, к изобличению и разоблачению «архитекторов новой жизни». Его творчество близко и стилистике ФЭКСа, и монтажному мышлению С. Эйзенштейна. Смех, который является результатом чтения текстов Д. Хармса, присутствует в том времени органично, благодаря ему, а не вопреки. Более того, этот смех продолжает длиться, например, в современных детских изданиях его книг. А если дети смеются, значит доля подлинности того смеха Хармса распространяется и на наши дни.

Здесь мы попытаемся максимально концентрировано, а потому кратко указать на некоторые связи между смехом и поэтикой Хармса и смехом «ВР». Рассмотрим две темы в работах Хармса, обогащающие в итоге понимание «ВР».

Во-первых: фрагментарность языка Хармса. Фрагментарность, по сути, есть цепка аттракционов и монтаж трюков. Трюками и аттракционами выступают у Хармса фразы, слова, предложения, смысловые куски текста.

Фрагментами могут выступать отдельные сцены, ситуации, случаи. В некоторых, особенно стихотворных текстах фрагментами выступают словосочетания. Вот пример из стихотворения «Случай на железной дороге»:

«Как то бабушка махнула // И тот час же паровоз // Детям подал и сказал // пейте кашу и сундук // Утром дети шли назад // сели дети на забор // и сказали: вороной // поработай, я не буду, // Маша тоже не такая // Как хотите может быть // Мы залижем и песочек // то, что небо выразило...»

Здесь фрагментам придаётся базовое смысловое значение, ибо целостный смысл текста, без этих названных фрагментов, каждого названного и произнесённого слова, изначально отсутствует. Этот смысл, который заключается и в интонации стихотворения, и в самих конкретных слова, и в их сочетаниях, зависит в первую очередь от того фантастического перечисления, которое автор осуществляет. В этой цепке перечислений рождается образ хаоса, который творится на любом, даже сегодняшнем вокзале. В стихотворении важно то, что среди перечисляемых единичных случаев и событий, фактов, тем, что мы назвали фрагментом, присутствуют слова, отвечающие за целостность текста и рождающегося образа. «Как то бабушка сказала...» — кажется, что дальше будет рассказанная бабушкой длинная скучная история. Или в середине стихотворения: «Ну так вот, а дальше...»

⁵⁶ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб. Академический проект. 1995, С. 8

Так говорят, когда уже что-то сказано и довольно долго длилось повествование. Вот рассуждения самого Хармса, датируемые 1931 годом.

«Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предмет. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы — почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов метрических стихов. Те сложные пути, как помощь метрических стихов при движении каким-либо членом тела, тоже не должны считаться вымыслом. Это грубейшее и в то же время слабейшее проявление словесной силы. Дальнейшая сила этой силы вряд ли доступна нашему рассудительному пониманию. Если можно думать о методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным, чем методы, применяемые до сих пор в науке. Тут, раньше всего, доказательством не может служить факт либо опыт. Я ...затрудняюсь сказать, чем придется доказывать и проверять сказанное. Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТЬ».⁵⁷

Что такое Афавить в подобного рода понимании, мы можем только толковать и выдвигать собственные предположения, но очевидно, что «сила тех машин», о которых пишет Хармс, заключается не в самом Алфавите, а в способе его использования. Не случайно Хармс, считающий себя последователем В. Хлебникова, через несколько лет своей поэтической и артистической деятельности косвенно отказывается от признания влияния на него В. Хлебникова. В. Хлебников создаёт алфавит в прямом смысле слова, а Хармс манипулирует алфавитом, заставляет его работать в несвойственном и непривычном режиме.⁵⁸

Конечно, в литературе Хармса обнаруживаются непонятные и новые слова, словечки и словосочетания, но чаще они не придуманы Хармсом, а заимствованы. Например, в детском фольклоре: «Люди спят, урлы мурлы» //над людьми парят орлы», «Только шапками кидали // И кричали: // Га-ра-рар». В тех случаях, где у Хармса пробивается футуристическая «заумь»,

он выступает подражателем и теряет оригинальность.

Алфавит Хармса — это обыденные, простые слова, описания ситуаций, случаев, цитаты, скрытые и явные, штампованные высказывания, клише, названия всем известных предметов. Сила словесных машин, о которой он пишет в только что процитированном отрывке, заключена в полной воле над тем, как выстроить фрагменты Алфавита. В какой последовательности, сцепке, связке. Автор стихотворения и литературного фрагмента в этом случае становится полноправным создателем той реальности, о которой он пишет, её полноправным и полномочным «архитектором». В этом заключается так понимаемая Реальность, о которой заявляют ОБЭРИУТЫ. Реальность создаётся, фрагменты режиссируются, трюки сцепляются.

Не случайно Хармс называет стихи «словесными машинами», в этом смысле он приближает своё понимание творчества к кинематографу как промышленной деятельности, фабрике. Машина запускается, остановить её не просто, а результаты бывают непредсказуемыми.

Фрагментарность реальности Хармса, в которой сталкиваются домашние бытовые ситуации, предметы и разные слова, близка фрагментарности «ВР». Например, в сцене на берегу моря, когда Костя Потехин встречает Аню и она сообщает ему о том, что Лена уплыла.

Аня: — я вижу Вас по утрам. /Машет руками/.

Костя: — сумасшедшая.

Аня: — на Вас комар.

Костя: — а почему она сама не пришла?

Аня: — а Вы здесь постоянно живёте?

Костя: — она на меня сердится?

Аня: — кто Вас научил так играть?

Костя: — где Лена?

Аня: — я завтра уезжаю.

Во время разговора Аня машет руками, желая уничтожить комара. Она настроена лирически. Костя зол, хотя только что пел песню о том, «как хорошо на свете жить». Типичная хармсовская сцена. Для сравнения сопоставим с отрывком из пьесы «Елизавета Бам».

Елизавета Бам: — Кто пятнашка?

Иван Николаевич: — Я, ха-ха-ха, в штанах!

Папаша: — Коперник был величайшим учёным.

Иван Николаевич: (валится на пол): — У меня на голове волосы...

⁵⁷ Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. ... С. 32

⁵⁸ Например, в небольшой поэме 1930 года «Месь».

Иван Иванович: — Я весь лежу на полу!⁵⁹

Подобного рода отрывков и фраз героев, где демонстрировалось бы фрагментарное мировидение, фрагментарное мышление, мы находим в творчестве Д. Хармса в преизбытке. То же мы обнаруживаем и у ФЭКСов, и в кинематографе Г. Александрова. Сам трюк, аттракцион заставляют забывать о том, что их связывает. Они самодостаточны и эффектны. Однако Д. Хармс демонстрирует личностное, авторское, художественное отношение к такого рода тотальной цирковой фрагментарности. Кинематограф же выполняет социальный заказ на произведение из фрагментов. В этом и заключена разница между внешне казалось бы идентичными подходами.

То, что позволительно и разрешено социальной фабрике, общественной машине и тотальному цирку, не допускается на уровне отдельного человека. Трагедия литературы Хармса (её долгое замалчивание и непонимание) заключается в том, что она была и остаётся достаточно адекватным отражением фрагментарного советского мира, построенного на «сцепках» и «монтажах». А показывать и описывать такой мир можно вписавшись в социальную фабрику, прописки в которой «Хармс и сотоварищи» не имели, отсюда и иллюзия того, будто бы они давали «бой» существующему строю.

Во-вторых: мифологичность литературы Хармса особо ярко проявлена в силу её «детскости». Это качество и характеристика заключены как в детских произведениях (адресованных детям) Хармса, так и в детскости, которая присутствует и во взрослых его работах. Специфика Хармса как детского писателя требует особого рассмотрения, ибо его «детскость» особенная, она сродни детскости китайских мудрецов и того ребёнка, через которого «глаголет истина». Рассмотрим эту характеристику пока предварительно.

Известно, что дети воспринимают окружающий мир циклично, они, например, легко путают вчера и сегодня. Ребёнок может спокойно сказать: «завтра пошли в театр», или «вчера пойдём в гости». Мир ребёнка наполнен разовыми случаями, события и историями. Непосредственность восприятия вещей перевешивает память и рефлексию, доминирует над ними. Хармс такую детскую черту восприятия понимает, осознаёт, чувствует и воспроизводит.

«Валерий Сажин прав, когда утверждает, что в некоторых случаях слово «история» у Хармса синонимично понятию «происшествие»: Многочисленные «Истории», то и дело озаглавливающие тексты Хармса («Историческая личность», «История», «История дерущихся» и мн. др.), вполне могут происходить из каламбура Гоголя по поводу Ноздрева: «Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила».⁶⁰

Хорошо известна тяга ребёнка к повторам, заикливанию и некоторой ритуализации окружающего порядка. Вещи должны лежать там и только там, одну и ту же сказку и песенку можно слушать сколь угодно много раз, одни и те же вопросы спрашиваются практически бесконечно. У Хармса и в детских, и во взрослых произведениях — постоянные повторы, возвращения, смысловые и словесные заикливания:

«Иван Иваныч Самовар, // Был пузатый Самовар, // Трёхведёрный самовар». Или — «Вот и дом полетел. // Вот и собака полетела. // Вот и сон полетел. // Вот и мать полетела. // Вот и сад полетел // Конь полетел, // Баня полетела // Шар полетел // Вот и камень...»

Миф ребёнка и миф взрослого различны, но у Хармса они переплетены в плотнейший клубок. Взрослый миф создаётся за счёт детского языка, а точнее, конечно — псевдодетского. И А.С. Пушкин, и В.А. Жуковский писали сказки, не говоря уже о Л.Н. Толстом или Н.Н. Носове. Во всех этих случаях мы как читатели можем достаточно чётко провести границу между детским и взрослым. Например, в приключениях Незнайки, особенно на Луне, взрослого гораздо больше чем детского. У Хармса детское и взрослое почти не расчлняются⁶¹. Взрослое, а именно — ощущение хаоса и тотальной фрагментарности мира, его абсурдности показывается и демонстрируется детскими средствами. И этими средствами оказываются бесконечные повторы, которые необходимы для поддержания памяти, для того чтобы она не исчезла совсем. «Память в текстах Хармса ослаблена до предела», — пишет

⁵⁹ Хармс Д. Полёт в небеса: Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л. 1988. С. 185

⁶⁰ В. Сажин. Тысяча мелочей // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 201 Цит. по: Ямпольский М. Беспамятство как исток. Читая Хармса. М. Новое литературное обозрение. 1998. С. 5

⁶¹ Этим он приближен к А.С. Пушкину

М. Ямпольский⁶². Память же является необходимым условием функционирования истории. Отсюда распад исторического, сведение исторического к событийному, случайному, к происшествию. В нашем случае — к специфическому мифологическому.

Это мифологическое, которое творит Хармс, не совпадает с мифологическим в его архаическом значении, о котором пишет К. Кларк. Не совпадает, но в некотором смысле служит его условием. Для того, чтобы «Чапаев» воспринимался как фильм о подлинно мифологическом персонаже, чувство истории должно было быть до такой степени «ослаблено», что его вновь стало необходимым возрождать в «Иване Грозном» и «Александре Невском».

Если же искать в «ВР» явную детскую мифологичность и детский смех, то он присутствует в сцене драки музыкантов. Музыканты дерутся, а жители общежития, в котором они репетируют, думают, что это маленький мальчик за стенкой мешает заниматься музыкой. Налицо прямая отсылка — драка должна восприниматься по-детски, незлобиво. Вспомним, как истово и агрессивно ломают станки подростки в фильме «Путёвка в жизнь». Степень условности — минимальная. В «ВР» — наоборот, степень символичности сцены драки — максимальная. Никто не покалечен, все мирно бегут репетировать в другое место. Фраза, являющаяся итогом всей сцены драки, построена «в духе» Хармса. На вопрос коменданта: «Что тут было?» звучит ответ: «Мы ре-те-пе-те-ти-ровали». Визуальность переводится в звуковую артикуляцию, как будто визуальности в такого рода сцене недостаточно. Но режиссёр здесь даёт место более структурированному алфавиту букв и звуков. (Кино вторично, литература первична).

Заключительная сцена перед уходом «весёлых ребят» из комнаты фиксирует человека, висящего между потолком и полом на фоне окна. Создаётся впечатление, что он висит между небом и землёй, и если он сорвётся, то упадёт не на пол, а за окно. Подобного рода положение персонажей характерно как раз для случаев и историй Хармса. Персонажи вываливаются из окон, перепрыгивают, падают, убегают, перелезают, испаряются в воздухе и т. д.

В некоторых случаях поэтический мифологизм Хармса вплотную приближается к тому архаическому мифологизму, о котором было достаточно сказано во втором пункте данной работы. Это происходит, в частности, в его литературных анекдотах. В одном из них Пушкин

говорит про сломанные часы Петрушевского: «Стоп машина». В этом анекдоте соединяется антиисторическое отношение к классику (футуристическое показное неуважение к традиции) и отношение к остановленному времени (к часам) как к механическому процессу. О Пушкине в фильме «ВР» вспоминают тогда, когда оказывается, что гробовщику-фонарщику не заплатили. Тогда он произносит ставшую крылатой фразу: «А платить кто будет, Пушкин?» Остановка часов в анекдоте и остановка катафалка сближаются упоминанием имени поэта классика. В обоих случаях его именем манипулируют в целях получения смешной реакции. Манипуляция классикой — стандартная идеологическая процедура, необходимая для выполнения социального заказа. Если время механический процесс, а стихи словесные машины, то, следовательно, время переводимо, останавливаемо, ускоряемо. Иными словами — оно подвластно: в нём можно вычленить Перво-Время, в нём можно обозначить мифологических героев, задать направление историческому движению. В этом новом творимом Времени смерть пляшет под ручку с влюблёнными и деревенский пастух играет по утрам на скрипке Бетховена. Это кажется естественным и даже смешным.

«ВР» — фильм авангардной стилистики. В его смехе происходит максимальное соединение смешного и страшного, стыдного и смешного, смешного и смертельного. Не следует противопоставлять идеологический социальный заказ на народный смех и традиции литературного и театрального русского авангарда в области смешного. Работа таких личностей, как Д. Хармс, в творчестве которых присутствуют мотивы социального юродства, безусловно повлияла на характер смеха «ВР». Эта авангардная составляющая смеха, которая позднее проявилась и усилилась в советском кино, сделала его мощным орудием, инструментом советского кинематографа. Усиленный эксцентрическим жестом, трюком, новый мифологический смех не знает преград, границ и пределов.

* * *

Смех в советском кино после «ВР» принимал разные формы, виды, модификации.

Если принять классификацию В.Я. Проппа, то мы можем выделить такие виды смеха: добрый, злой, жизнерадостный, разгульный, обрядовый, циничный. Все эти и другие более изощрённые виды смеха будут присутствовать в кино. В «Иронии судьбы» мы наблюдаем горь-

⁶² Ямпольский М. Беспамятство как исток. Читая Хармса. М.: Новое литературное обозрение. 1998. С. 11

кий смех, в «Кин-дза-дза» и «Осеннем марафоне» — печальный смех, в фильмах Л. Гайдая вновь присутствует клоунада и бурлеск «ВР». Трагическое, парадоксальное и смешное присутствует в фильмах А. Германа. В фильме «Мне двадцать лет» М. Хуциева смех предстаёт первомайскими улыбками, праздником. В этом фильме самого смеха мало, но смех как бы просвечивает сквозь его атмосферу. Он сливается с героическим, военным, но без экспрессии, без жеста, без трюка. Смех индивидуализируется, становится тонким, очень личностным, не для всех. Некоторые эпизоды не все уже могут понять и оценить как смешные. Например, смех фильма Н. Губенко «Из жизни отдыхающих» понимается и оценивается из определённого контекста. Кто этого контекста не знает и не чувствует, тому этот смех может быть и не понятен.

Сейчас же мы наблюдаем процесс истончения смеха. Как пишет современный автор, «смех редуцировался»⁶³ До телевизионных шоу, до политической риторики, до интернет-анекдотов, до фильмов разряда «очень страшное кино». Возникает парадоксальная ситуация, когда становится не над чем и не над кем смеяться. Костя Потехин как символическая фигура редуцировался до актёров, музыкантов, художников, которые действительно, реально на сцене или на улице могут вести себя, как Костя Потехин в кино. Также могут вести себя политики, обыватели, любой конкретный представитель современного общества.

Если же рассматривать смех в противопоставлении к несмешному, официальному, «побахтински», то уровень и показатель смешного будет косвенным показателем уровня сурового, мужественного и строгого. Смех официальной культуры демонстрирует её действительную силу. По тому, как человек смеётся, мы можем предположить, как он злится и гневается. Если смех есть переход от состояния несвободы к состоянию свободы, то логично ставить вопрос так, как это делает С. С. Аверинцев: «Свободный в освобождении не нуждается; освобождается тот, кто еще не свободен»⁶⁴. «ВР» — продукт советского несвободного политического строя, но в силу этой же причины такого рода строй мог создавать фильмы, в которых бы смех был проявлен с максимальной степенью свободы. Освободившись от несвободы политической, логично было бы утратить способность смеяться в принципе. Однако этого не происходит; и не

потому, что свобода как полнота бесконечна и в принципе недостижима. А потому, что человек стремится к целостности, к единству чувственного и осмысленного, эмоционального и волевого и т. д. Проще говоря, потому, что он человек и смех является сущностным показателем и характеристикой его природы.

Смеяться от души, сердечно, в полный голос может человек движущийся, переходящий от несвободы к свободе, как Костя Потехин. Современный кино-герой так не смеётся. В частности потому, что ему внушили, будто бы он уже свободен, осталось эту свободу только расширить количественно. Вот показательный пример. Он указывает на попытку восстановления целостности современного кино типажа. В сериале «Ментовские войны»⁶⁵ главного героя зовут Роман Георгиевич Шилов. Шилов — специфический милиционер, который владеет иномаркой, красиво ухаживает за девушками, говорит по-французски. Отец Шилова ни разу не появляется ни в кадре, ни за кадром, хотя мать Шилова звонит из-за границы по телефону и спрашивает о здоровье и делах сына. Данный факт — отсутствие отца — указывает на фактическую безотцовщину Романа Шилова, но при этом, повторим, Шилов в бытовом отношении человек свободный. У него своя квартира с экзотическим интерьером. Интересно, что фамилия «Шилов» совпадает с фамилией другого Шилова, героя фильма Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих». Тот Шилов ищет золото, которое потерял в беспамьятстве и никак не может вспомнить, как это случилось. Тот первый Шилов, которого зовут Егор (Георгий и Егор очень близкие имена) ради восстановления своей целостности уходит к бандитам и в итоге добывает украденное и восстанавливает собственную идентификацию. Современный Шилов — человек психологически цельный, он воплощает собой типаж сильного свободного мужчины.

При этом он фантастически нереалистичен, поскольку честно ловит злодеев, говорит по-французски и катается на автомобиле «Альфа-Ромео». И для того, чтобы придать Роману Шиллову некоторое подобие достоверности, правдивости, создатели фильма делают его в прямом смысле слова наследником Егора Шилова, героя Гражданской войны и немного похожим на капитана Глеба Жеглова — героя Войны

⁶³ Козинцев А.Г. Смех и антиповедение в России: национальная специфика и общечеловеческие закономерности // Смех: истоки и функции. СПб. 2002. С. 170

⁶⁴ Аверинцев С.С. С. 8

⁶⁵ Выпуск: студия «Панорама» и ООО «Новый русский». Режиссёр П. Мальков. Первые серии вышли в 2004 году на канале НТВ. Всего было снято 40 серий и один полнометражный телефильм. Сериал до сих пор популярен и периодически повторяется на различных российских телеканалах.

Отечественной. Р. Шилов, как и Г. Жеглов, отлично играет на бильярде.

Подобного рода примеры демонстрируют попытку связать современного героя с героем предыдущих поколений через фактическое, внешнее совпадение признаков. Это нужно для того, чтобы вернуть современному российскому зрителю доверие к поступкам, мыслям и чувствам персонажей. Иначе эти персонажи останутся плоскими фантомами на плоских экранах. И смех над этими фантомами, и сочувствие им останутся такого же рода.

Завершаем работу воспоминанием писательницы Л.Б. Либединской, которая в военной Москве первый раз посмотрела фильм Ивана Пырьева «Свинарка и пастух»⁶⁶. Этот фильм выше уже оценивался как социалистический лубок. Добавим, что связь с «ВР» — прямая. Она заявлена уже в названии. В смехе этого фильма много идеологического, типично советского. «Свинарка и пастух» упрощённый и опрошённый вариант «ВР». Свиньи здесь символ плодородия, урожайности, наличия сала и мяса в советских магазинах. Свинарка в исполнении М. Ладыниной — красивая простая девушка в сарафане, похожая на матрёшку.

«Только что прошло это знаменитое 16 октября, когда вся Москва бежала, когда по улице летали жженные бумаги, потому что учреждения уезжали, вся Лубянка была усыпана пеплом. ...Немцы были под Звенигородом, в Голицыне. Я дежурила в госпитале, ухаживала за ранеными в то время, здесь на Третьей Мещанской. ...И вы знаете, когда развязываешь этих раненых, гипсовые повязки — запах кровавых бинтов, я его до сих пор чувствую. Ну а фильм показывали, я как раз после дежурства возвратилась домой, немножко поспала, и вдруг моя приятельница мне говорит: пойдём в кинотеатр... там новая комедия. Так приятно было услышать вообще слово «комедия». Москва была холодная, голодная, затемненная, на улицах

ничего не горело, окна все тоже затемнены, свет без конца выключали, так что сидели в основном при копилках. Мы пошли с ней в кино, купили, как положено, билеты, сели. Только начался фильм, еще только первые титры прошли — воздушная тревога — в зале загорается тусклый свет, но нас не гнали в убежище, мы просто тихо сидели, но фильм не демонстрировали. И так за время сеанса три или четыре, а может быть, и пять раз объявляли воздушную тревогу, поэтому затянулся сильно наш просмотр. Но я должна сказать, что, несмотря на то, что прошло всего несколько месяцев с начала войны, фильм этот смотрелся ностальгически. Это была ностальгия по мирной жизни, которую у нас отняли, ... и когда мы все это увидели на экране — это было возвращение в другую жизнь. И тут уже было не до содержания, не до того, что это лакировка сплошная...»

Это воспоминание о том, что увидено когда-то давно и в нём, безусловно, присутствует уже специфическое отстранённое, спокойное современное отношение к фильму. Для человека же того военного времени обычные простые свиньи, а тем более — толстые и ухоженные, служили воплощением мирной жизни и восстановленного порядка. К этому порядку следовало вернуться, его необходимо было восстановить и защитить. Послушные музыкальные свинки Кости Потехина стали большими домашними свиньями мирной жизни. И они должны были, согласно фильму, помогать возвращению к этой жизни, к дому и мирному быту.

Такое отношение к свиньям мы наблюдаем уже у Гомера, когда Одиссей, приплыв в Итаку, как царь первым делом идёт к пастухам проверять свои стада белозубых и «клычистых» свиней. Пастух-свинопас, с которым Одиссей разговаривает, назван богоравным.⁶⁷

⁶⁶ «Русская Киновдвдцатка»

⁶⁷ Гомер. Одиссея. М. Московский рабочий. 1982. С. 173 (Перевод В. А. Жуковского)