

ФЕМИНИСТСКИЕ КОММЕНТАРИИ: ФЕНОМЕН РЕНАТЫ ЛИТВИНОВОЙ – ФЕМИНИСТСКИЕ ВЫЗОВЫ В БЫВШЕМ СССР?

*Повторение и различие, или «еще раз про любовь»
в советском и постсоветском кинематографе*

Альмира Усманова

Постановка проблемы

В данном тексте речь пойдет о двух фильмах, созданных на основе одного литературного текста – «104 страницы про любовь» Э. Радзинского, – но разными режиссерами и с дистанцией в 30 лет: первый фильм – «Еще раз про любовь» – был снят в 1968 году Георгием Натансоном; второй – «Небо. Самолет. Девушка» – в 2002 Верой Сторожевой и Ренатой Литвиновой (переписавшей оригинальный сценарий). Сама по себе идея сравнения двух фильмов вряд ли может считаться оригинальной, коль скоро она пришла в голову даже телевизионным продюсерам: в начале ноября (2003 года) оба фильма были показаны на протяжении одного воскресного дня на одном из центральных российских каналов, что позволило многим зрителям, из чьей культурной памяти воспоминание о знаменитом фильме 60-х гг. уже стерлось или отсутствовало вовсе (в силу возраста), вынести собственное мнение на этот счет.

В течение последнего года об этих фильмах много писали и говорили. Кинокритики единодушно обрушились на фильм Веры Сторожевой, отнесясь к нему всего лишь как к ремейку старого советского фильма, и сошлись на том,

Статья, опубликованная с любезного согласия автора, представляет собой полный вариант статьи, опубликованной в журнале *Новое литературное обозрение*, 2004, №69

что ремейк уступает прототипу практически во всем. Но мало кто из критиков предпринял попытку проанализировать и тот, и другой фильм как культурный текст, фиксирующий и репрезентирующий историческое воображаемое своей эпохи, – хотя, вероятно, это задача не столько критика, сколько исследователя. Характерно также, что понятие ремейка использовалось некритически, как если бы каждый понимал, о чем именно идет речь. Затрагиваемые в обоих фильмах вопросы отношений между мужчиной и женщиной, исторически определенные способы артикуляции тех или иных чувств (ревность и любовь прежде всего), специфика *женского взгляда* в контексте так называемого «женского кино» – все это так и не стало предметом более тщательного изучения.

Таким образом, в рамках данной статьи я хотела бы обратиться к следующим вопросам и проблемам:

- вопросы методологического плана – что значит: читать *фильм как культурный и исторический текст*, какую пользу это может принести гендерному теоретику, социологу или историку; соответственно, я надеюсь показать, каким образом фильм может выступать в качестве *источника для исследования истории эмоций*;
- *что такое ремейк* – с точки зрения теории кино и с точки зрения социального анализа двух культурных эпох, одна из которых породила «оригинальный текст», а вторая обусловила появление ремейка. В нашем случае такими культурными эпохами, разумеется, являются советское время (1960-е гг.) и постсоветское (2000-е гг.). В конечном счете я надеюсь показать, что общего между этими двумя периодами (в плане гендерных репрезентаций) и как это сходство проявляется в фильмической форме; а также, что появление ремейка – не случайно, а всегда исторически и идеологически обусловлено;
- объединяющей темой обоих фильмов является любовь, а именно – *тема артикуляции женской любви*; мне хотелось бы более подробно рассмотреть эту проблему в контексте дискуссий о любви конца 1960-х годов и соотнести их с сегодняшним днем, при этом речь пойдет о том, как именно это чувство, точнее, способы культурного конструирования этого чувства, специфичные для той или иной эпохи, репрезентируются и интерпретируются в обоих кинотекстах;
- как известно, феминистская кинотеория в последние десятилетия не раз обращалась к анализу женского кино, формулируя проблемы, которые женщины-режиссеры и их зрители часто не замечают или обходят стороной. Собственно говоря, вопрос о том, *что такое «женское кино»*, или *какие формальные, стилистические или тематические метки указывают на присутствие женщины по ту сторону объектива*¹, все еще открыт для полемики. В связи с этим было бы небезынтересно обсудить, что меняется

в стратегиях репрезентации женщин и мужчин, когда одну и ту же историю снимает режиссер-мужчина, а затем – женщина. Иначе говоря, я полагаю, что ремейк, сделанный В. Сторожевой, возник вследствие необходимости дописать или переписать некоторые смыслы, которые в оригинале остались непроявленными или вытесненными – прежде всего это касается вопроса о визуальном наслаждении женщины-зрительницы, о женском и мужском взгляде, о соотношении публичного и частного.

Фильм как культурный текст

Визуальный текст (будь то фильм, реклама или фотография) не является иллюстрацией, непосредственным и «пассивным» отражением социальной реальности, но, скорее, выступает как сложный исторический текст, предлагающий собственную версию или взгляд на ту или иную эпоху, не обязательно совпадающий с точкой зрения, сформулированной в других (в том числе официальных) источниках. По мнению французской исследовательницы Мишель Ланьи, кинематограф регистрирует множество лишь со временем осознаваемых социальных и культурных перемен: он «отражает», но также и конструирует мыслительные привычки, культурные стереотипы, отношение общества к табуированным темам (секс, преступление, наркотики и т.д.), он чутко фиксирует и первым реагирует на идеологические и политические перемены (оказываясь иногда главным инструментом пропаганды)² – независимо от того, что имел в виду конкретный режиссер как Автор фильма. Кино может «диктовать моду, поддерживать традицию, фиксировать социальные табу, ритуализировать то, что свято»³. Кинематограф участвует в историческом семиозисе, визуализируя и репрезентируя то, что с трудом поддается или же сопротивляется описанию в терминах вербального языка – например, идеалы, желания, разочарования, чувство патриотизма или социального пессимизма; иначе говоря, он позволяет прикоснуться к историческому воображаемому данного общества, к тому, что оно о самом себе думает или как оно себя представляет. Визуальные образы служат обществу примерно так же, как семейные фотографии поддерживают целостность более частных социальных групп – это эмблемы значительных событий, конструирующие концепт прошлого, но также обеспечивающие способы его преодоления⁴.

Каждый фильм может быть воспринят нами как «слепок» или моментальный снимок того или иного исторического момента, но прочесть его, дешифровать сообщение можно, лишь зная конвенции репрезентации и будучи знакомым с более широким социальным контекстом. Я полагаю, что наибольшей значимостью в фильме обладает *неявное* (или неочевидное) содержание – правда, использование обоих терминов парадоксальным образом компрометирует смысл

видимого, – то, что фильм «проговаривает» помимо желания и сознательных интенций его создателей, то, что вычитывается «между строк» рассказываемой истории (а именно – «неписанные ценности» данного общества, «случайные свидетельства»), и чаще всего это «проговаривается» посредством визуального ряда. «Читая» эксплицитное содержание фильма, воплощенное в рассказываемой истории (то, что Норман Денцин называет уровнем «текстуального реализма»), мы пытаемся восстановить элементы той реальности, к которой он отсылает и которая в него вошла как неосознаваемый фон, как пресуппозиция (если использовать терминологию дискурс-анализа). Это *другая история*, которую мы пишем поверх существующего фильмического текста.

Фактически любой фильм может оказаться интересным материалом для анализа коллективного бессознательного своей эпохи; и в этом плане кинематограф уникален по своему познавательному потенциалу и многоуровневости закодированной в нем информации. Кроме того, любой фильм – транскрибируя определенное видение/понимание социальной реальности, фиксируя его в фильмической форме, делая историческое событие интеллигибельным – на самом деле доносит до нас «конфликт интерпретаций», столкновение различных – «витающих в воздухе» – версий одного и того же.

Такой подход позволяет, с одной стороны, пересмотреть отношение к визуальной репрезентации в целом (преодолеть соблазн интерпретировать ее буквально или как иллюстрацию к вербализованному содержанию), а с другой стороны, настраивает нас на скептическое отношение к тому, что сам автор думает по поводу созданного им/ею произведения, – поэтому очень возможно, что режиссеры и сценаристы интересующих меня фильмов вообще не имели в виду того, о чем я собираюсь говорить (хотя, безусловно, сказанное ими в различных интервью представляет немалый интерес для анализа).

Более сложным вопросом, однако, является вопрос о том, в какой мере фильм может быть интересен для истории эмоций. Ведь любовь вечна, не так ли? Она существовала всегда и во всех обществах, ее может испытать любой человек, независимо от возраста, пола, класса, национальности и т.д. И в этом смысле у нее нет истории (как в свое время объяснял Маркс сущность идеологии...). Неудивительно, что между психологами и историками нет единства по поводу того, являются ли эмоции «культурными конструктами», существуют ли пределы «пластичности» индивида, балансирующего между «зовом плоти» и культурными предписаниями. Предположим, что способ выражения, дискурсивное оформление эмоций (как совокупность вербальных означающих) культурно детерминированы, но сами эмоции – как сокрытые означаемые⁵; чего в них больше: коллективного или индивидуального, культурного или природного (физиологического)? «Конструктивисты» и «эссенциалисты» дают разноречивые ответы на данный вопрос⁶. По определению Эвы Иллуц, эмоции (как совокупность физиологических ощущений, механизмов восприятия и интерпретативных

процессов) возникают на границе между природным и социальным, связывая воедино телесность, мышление и культуру⁷.

Не вдаваясь в подробности этих теоретических дискуссий, обозначу проблему до неприличия просто: слова «я люблю тебя» действительно выражают чувство любви (то есть описывают и именуют его)? Этот «речевой акт» и есть сама эмоция? – коль скоро вне выражения чувство непостижимо для самого субъекта и тем более недоступно для постороннего глаза, и поскольку недифференцированное переживание обретает статус эмоции лишь когда оно соответствующим образом названо. В то же время способ переживания эмоций и их интенсивность, равно как и обозначения этого состояния, одновременно индивидуальны (для каждого конкретного человека) и социальны (например, они обусловлены гендерными различиями).

Сразу скажу, что оба интересующих меня фильма, в которых эта фраза становится смыслообразующим стержнем всей истории, можно было бы использовать как наглядное пособие для перформативной концепции эмоций, очень точно обозначающее суть проблемы познания и описания этого чувства. Для мужчины в обоих фильмах признание в любви (фактически вырванное у него в интимной ситуации – он вынужден ответить «да» на заданный вопрос) – всего лишь «речевой акт», ритуал в сопутствующих обстоятельствах, но не само чувство – по крайней мере, в первой половине фильма. Похоже, он вообще избегает вербализации, предпочитая *body language*, – во всяком случае, таков молчаливый советский мужчина Евдокимов (его нежность проявляется лишь в желании телесной близости, речь же почти всегда агрессивна): как писали советские кинокритики, [советский] «кинематограф делает “робость и безмолвие в любви” неотъемлемыми качествами современного мужчины»⁸.

Эта «боязнь слов» – вовсе не демонстрация бесчувственности или же семиотического скепсиса мужчин в отношении того, что слова могут и должны репрезентировать чувства – мол, если ничего не чувствуешь, то не о чем и говорить, – а скорее бессознательная реакция индивида на культурный императив в отношении языкового поведения мужчин: слово мужчины – это воплощение Закона. Соответственно, высказывание с необходимостью предполагает действие и принятие ответственности (в традиционных культурах признание в любви равносильно предложению руки и сердца); многословность или референтивная необоснованность произносимого (им) разрушила бы эту схему.

Для женщины в обоих фильмах произнесенные ею слова непосредственно отсылают к испытываемым ею чувствам. Внешнее – произнесенное – передает внутреннее: настойчивое повторение этих слов (вероятно, любой зритель попытается расшифровать смысл этого повторения) необходимо для передачи интенсивности, навязчивости и, более того, дифференциального разнообразия оттенков самого чувства. Говоря о «разнообразии оттенков», я имею в виду осуществленный Романом Якобсоном анализ эмотивной функции языка, которая через

интонацию способна выражать самостоятельные, чуть ли не противоположные смыслы при повторении одного и того же вербального сообщения. Попробуем проанализировать с этой точки зрения знаменитую сцену, когда героиня несколько раз, как бы заклиная, произносит: «Я люблю тебя, я так люблю тебя, я очень тебя люблю, я тебя люблю». Во фразе *Я люблю* тебя названо само чувство – это не симпатия и не дружба, а именно любовь; *я так* люблю тебя – подчеркивается степень интенсивности, *я тебя* люблю – здесь представлена позиция любящего субъекта и надежда на взаимность между Я и Ты, которая усиливается вопросом «А ты?». Более того, в процессе повторения первоначальное сомнение уступает место уверенности в сказанном.

Иначе говоря, эти фильмы позволяют нам увидеть, что чувства не только существуют в зазоре между высказыванием и телесным переживанием и тем самым объединяют индивидуальное (переживание и способ вербализации) и социальное (ситуация речи и используемая лексика), но также, что чувства – это культурно обусловленные и гендерно специфические эмоции, выражаемые по-разному разными индивидами. Например, ограничения, накладываемые (культурой) на проявление эмоций и отношение говорящего к выражаемому им чувству – это наиболее яркие проявления гендерного различия. Не менее важно и то, что, вопреки эссенциалистским теориям, приписывающим женской или мужской чувственности константные и субстанциальные черты (например, когда речь заходит о повышенной эмоциональности женщины или «природной» холодности мужчины, о противопоставлении интуитивного мышления и рационального), анализируемые нами фильмы доказывают (или показывают) обратное. Историчность и пластичность гендерных субъектов особенно наглядно проявляется в том, как по-разному в обоих фильмах репрезентировано «воспитание чувств» мужского персонажа, – или момента возникновения любви, «чуда любви» – когда *eromenos* (человек, которого любят) превращается в *erastes* (который любит сам), протягивая руку и «возвращая любовь»⁹.

Так, Георгия (в фильме Сторожевой), возвращающегося на самолете в Москву, внезапно охватывают дурные предчувствия – сначала его посещает видение грустной и какой-то чужой Лары, а затем на трапе он теряет сознание; в фильме Натансона подобное проявление интуитивного ощущения беды как проявления эмоциональной привязанности противоречило бы тому образу безупречной «мужественности», который олицетворяет Евдокимов, лишаящийся невинности думающей машины лишь в финале фильма. И если Георгий в самом начале знакомства с Ларой рассказывает ей о своих отношениях с матерью, любовь к которой он ощутил лишь когда она умерла – то есть отношения с Ларой вписываются в уже существующую историю, – то Евдокимов представлен как эмоционально девственный субъект, без разочарований и ударов судьбы. Кроме того, что его назвали Электроном (!), когда мать писала диссертацию, мы ничего о нем больше не знаем.

Соответственно, так называемые «вечные истории любви» в их кинематографическом воплощении – это всякий раз иная форма чувствительности, характерная только для этого времени и только для этого общества. Поэтому каждая новая экранизация «Анны Карениной» или «Ромео и Джульетты» сообщает нам гораздо больше о культуре сегодняшней и ее проблемах, нежели о самой рассказываемой истории (будь она вымышленная или реальная) и времени ее возникновения.

Но в связи с проблемой исследования эмоций как социальных и культурных конструктов в кинематографическом тексте возникает еще один вопрос. Если нас интересуют следы *коллективного* бессознательного, то определенным препятствием для решения этой проблемы является тот факт, что эмоции на экране всегда разыгрываются, здесь они «конструируются» как бы по второму разу, поскольку зависят от режиссерской воли и актерской игры. Достаточно вспомнить о чрезмерной экспрессивности актеров немого кино или о биомеханических «имперсонаторах» раннего советского, или о пресловутой театральщине, от которой кинематограф стремится отделаться (хотя это ему не всегда удается), чтобы ощутить, в какой мере кинематографическая опосредованность осложняет задачу историка эмоций при работе с фильмом. Например, можно ли индивидуальную манеру исполнения Ренаты Литвиновой («манерной кривляки», как писала одна газета) интерпретировать как способ воплощения женского вообще в современной культуре? Правомерны ли такие обобщения?

И все же разнообразные проявления человеческих чувств в жизни и способы их передачи на экране в равной степени – продукты конкретной социальной формы, и воплощают сложившиеся в данном обществе узаконенные, проверенные на практике, санкционированные традицией, маркируемые как женские или мужские жесты, привычки, правила и нормы поведения, закрепляющие за определенным жестом, словом или выражением лица фиксированное означаемое. Это утверждение распространяется и на актерскую игру, соответствующую некоторым канонам «школы». Французский антрополог Марсель Мосс в своей известной работе 1935 года «Техники тела» писал, что фактически все наши телесные привычки и умения отмечены печатью социальной идиосинкразии, какими бы естественными они нам ни казались, поскольку мы научаемся им посредством подражания, имитации, в процессе воспитания¹⁰. Человек пользуется своим телом и языком через социальное и ради господства социального – от этого умения напрямую зависит его выживаемость в данном обществе. Эти «техники» традиционны и притом традиционно эффективны, но это приобретенные навыки, а не врожденные, и они носят преходящий, а не «вечный» характер. И именно по ним, как считал Мосс, можно «читать» историю данной культуры.

Но самым серьезным возражением против попытки вычитать *социальный* смысл в кинематографических репрезентациях любви, вероятно, является тот факт, что любовь нередко проявляет себя как отрицание социального мира¹¹ – в

том числе и навязываемых им гендерных норм поведения. Собственно говоря, мифология вечной любви базируется как раз на имплицитном представлении об асоциальном характере этого чувства и о временном выпадении любящих из системы социальных отношений. Большинство классических «историй любви» привлекают именно трагичностью этого протеста – против моральных, экономических, политических, классовых, расовых и прочих норм и законов. Тема любви окружена аурой трансгрессии.

И все же – любовь всегда возникает в *определенных* обстоятельствах, погружена в *культурно-специфические* практики и ритуалы и является протестом против *конкретных* норм закона. Любовь – это особая форма социальной практики. «Социальной» – потому что она, во-первых, предполагает интерсубъективные отношения, всегда включающие более чем одного человека; а во-вторых, потому что любовь – это не только романтические чувства, экстаз, повышенный адреналин и т.д., но также и своеобразные отношения власти, доминирования и иерархии. Любовь была и остается сферой, где приватное и публичное очень близко соприкасаются (это, кстати, делает фильмы о любви столь интересным объектом для анализа): чем больше влюбленные пытаются уйти в свой интимный мир, тем настойчивее и грубее в их мир вторгается общество, регламентируя посредством закона и языка способ бракосочетания, деторождение, совместное имущество, сексуальные отношения, «возраст любви», формы общения. И если даже само утопическое представление о любви как трансгрессии встречается практически во всех обществах, утопия (равно как и трансгрессия) принимает различные формы и по-разному артикулируется. Сам факт придания исторической или литературной значимости некой частной истории любви и «выведения» ее в дискурс отражает не что иное, как нетипичность или уникальность описываемой ситуации применительно к *данной* эпохе¹². История же любви по определению – как *история*, которая рассказывается – всегда предполагает использование исторически и культурно определенных лингвистических и нарративных конвенций.

Таким образом, культура действует как *рамка*, посредством которой эмоциональный опыт организуется, именуется, классифицируется и интерпретируется¹³. Более того, именно культура предоставляет в наше распоряжение не только лингвистические средства, но и репертуар образов, символов, историй, артефактов, которые используются нами в нашем личном опыте коммуникации. Репертуар этот разнообразен, но лимитирован, и некоторые образы или речевые выражения имеют для нас большую ценность или актуальность, чем другие, которые могут быть вовсе запрещены или вытеснены на периферию культурного производства¹⁴. В этом плане фильмы не только отражают, но и сами активно участвуют в создании своего рода культурного лексикона образов и символов, которыми мы пользуемся для выражения наших чувств, участвуют в воспитании чувств и привитии некоторых норм и привычек. Можно безо всякого преувеличе-

ния сказать, что кинематограф в наше время выступает как самый эффективный воспитатель в таком вопросе, как любовь и сексуальность, компенсирующий нехватку опыта или воображения, подсказывающий и показывающий, что и как следует делать, что можно или нужно говорить, как себя вести в отношениях с противоположным полом, на каком этапе знакомства можно перейти к поцелуям, а от них – к более интимным вещам.

Существует целый ряд исследований, начало которым было положено еще в 1930-е годы, посвященных рецепции кино в молодежной аудитории. И эти исследования показывают, что молодые люди нередко воспринимают фильмы о любви как руководство к действию, они склонны использовать полученные ими знания и представления в собственном опыте, а образ идеального возлюбленного или возлюбленной проецируется ими на отношения с противоположным полом в реальной жизни, что, конечно, сопровождается разочарованием и неудовлетворенностью, поскольку объект любви или сексуального желания не соответствует тому идеалу, который им предлагает кино¹⁵. Говорить о любви – вообще непросто (как в семье, так и в обществе в целом): по мнению Коэна Раэса, любовь представляется областью невысказанного или непроговариваемого до конца, она существует одновременно внутри и за пределами языка, поскольку, с одной стороны, лирическая поэзия, любовные письма, литература, признания в любви – все это возможно лишь благодаря лингвистической коммуникации¹⁶, с другой стороны, язык – очень несовершенное средство для выражения этого чувства¹⁷. В обществах, где дискурс о любви и/или сексуальности встречает наибольшее сопротивление со стороны доминирующей культуры, кинематограф имеет решающее значение. По выражению Эвы Иллуц, кинематограф трансформирует старый романтический идеал в визуальную утопию любви¹⁸.

Вполне оригинальный ремейк

Как уже было сказано выше, критики характеризуют фильм «Небо. Самолет. Девушка» как ремейк, но используют это понятие как нечто само собой разумеющееся. Между тем, учитывая, что в советском и постсоветском кино традиция ремейков (равно как и традиция их анализа)¹⁹ отсутствует (по сравнению, например, с голливудским кинематографом, паразитировавшим на *recycling* много десятилетий), то имеет смысл выяснить, действительно ли мы имеем дело с ремейком и в чем его специфика. Это необходимо предпринять для того, чтобы освободить фильм Сторожевой от шлейфа негативных оценок, подчеркивающих его «вторичность», но совершенно упускающих из виду его самостоятельность. По моему убеждению, эта тема тесно переплетается с весьма двойственным отношением к женскому кино в целом. Игра «найди 10 отличий» интересна сама по себе, когда речь идет о ремейке, но моя цель состоит, скорее, в том, чтобы,

опираясь на сравнительный (как формальный, так и социологический) анализ обоих произведений, подчеркнуть автономность нового фильма в его тесной связи с сегодняшней культурной ситуацией и теми возможностями, которые он открывает для женского взгляда.

По отношению к ремейку возможны две (аналитические) стратегии. Первая: читать его с оглядкой на теорию авторства, и тогда анализ будет состоять в том, чтобы исследовать различия между фильмами и их авторами с точки зрения достоинств/недостатков самих фильмов. Вторая – читать ремейк как социальный и культурный текст: тогда различия между фильмами будут вынесены за рамки собственно художественных особенностей и проявят различие (или сходство) между эпохами, между историческими формами, между ментальностями. Я буду стараться использовать обе стратегии, поскольку в первом случае интерпретативная рамка слишком узка (особенно для гендерной теории) и подходит, скорее, для киноведов; в то же время, вторая схема чтения бездоказательна, если не анализировать сам фильм.

То, что фильм 2002 года, по мнению многих, не «выдерживает сравнения» с оригиналом, в общем-то вполне закономерно: когда бы речь ни заходила о повторении как о копировании некоего изначального образца (будь то фильмы Хичкока, Годара или кого-то другого), сравнение всегда (точнее, с некоторых пор) – в пользу «оригинала»: во всяком случае, так обстоит дело в европейской культурной парадигме и порожденных ею интерпретативных моделях. Между тем, классическое искусство было в значительной мере «повторяющимся», представление же об оригинальности появилось в эпоху романтизма, а *новизна* как критерий оценки художественной значимости и способ отрицания традиции и вовсе представляет собой продукт модернистской эстетики²⁰. Странно здесь вот что: учитывая, что постмодернизм, казалось бы, подорвал «любую мысль о первичности» на корню, да и кинематограф вроде бы примирил нас с утратой ауры оригинала, открыв эпоху бесконечных возможностей технического репродуцирования и серийности, в наших повседневных практиках мы, тем не менее, остаемся приверженцами модернистских суждений вкуса – все время оглядываемся назад, боясь потерять из виду призрачный, но оттого и более ценный для нас оригинальный текст (это касается и литературоведения, и искусствоведения, да и кинокритики). И все же в последние годы центр теоретических исследований сместился, как пишет Умберто Эко, благодаря массивному изучению теории практики масс-медиа: вариация представляет сегодня гораздо больший интерес, чем схема²¹. И благодаря этому феномен ремейка обрел статус самостоятельного теоретического объекта, не только имеющего право на существование, но и трансформирующего наше понимание аутентичности и новизны.

Итак, что же такое *ремейк*, можем ли мы дать ему определение? Ремейк – это фильм, сделанный на основе другого *фильма* (Т. Литч), рассказывающий заново «историю, которая имела успех» (У. Эко), но в новой культурной ситуации и, как

правило, с применением новой технологии²². Фундаментальное противоречие состоит в том, что ремейк желает быть *таким же, как оригинал, но превосходить его, быть более совершенным*²³. Эти отношения иногда характеризуются как колонизаторские или имперские (особенно когда речь заходит о паразитировании на текстах, возникших в другой культуре – такова, например, история отношений американского кинематографа, многократно использовавшего в качестве оригинальной основы французские фильмы²⁴): ремейк «подавляет» или вытесняет оригинал, внушая мысль о собственном культурном превосходстве²⁵.

Ремейк, несмотря на свое достаточно раннее происхождение (ремейки появились почти одновременно с рождением кино²⁶), кажется совершенно постмодернистским явлением, особенно в том, что касается его отношений со зрительской аудиторией, поскольку он предполагает и рассчитывает на разнородную рецепцию. Ремейк стремится угодить своей *публике*, зная о том, что публика – изначально гетерогенна²⁷: если мы возьмем, например, такую категорию как «горизонт ожиданий», то выяснится, что «часть публики никогда не слышала об оригинале, другая – слышала, но не видела; третья – видела, но не вдохновилась; четвертая – видела, полюбила фильм и пришла, чтобы получить новые ощущения от той же истории»²⁸. Можно даже сказать, что четвертой категории зрителей импонирует сама идея «переделать произведение таким образом, чтобы оно выглядело абсолютно по-другому»²⁹.

Американский исследователь Томас Литч полагает, что мы имеем дело со своего рода «интертекстуальным треугольником», возникающим на основе отношений между ремейком, оригиналом и оригинальным литературным произведением/сценарием. Различные конфигурации внутри этого треугольника порождают и различные типы ремейков³⁰. В частности он выделяет:

(1) *повторную экранизацию (re-adaptation)*, цель которой – перечитать исходный литературный текст и найти в нем то, что оригинал упустил из виду;

2) *up-dating*, основанный на стремлении осовременить сюжет или пересказать его на языке новых технологий;

3) *дань уважения – homage*, то есть фильм, задуманный как посвящение оригинальному тексту (его отличительная особенность – скрупулезная транскрипция «первоисточника»);

(4) наконец, «настоящий ремейк» (*true remake*), который, по существу, объединяет все вышеперечисленные стратегии, ничего не упуская из виду³¹. Это самая противоречивая форма ремейка или, точнее, форма, которая наиболее выпукло выражает противоречивую сущность ремейка как такового, поскольку создатели этого типа ремейков стремятся не только приспособить исходную историю к новому дискурсу и новой аудитории, но и «уничтожить» оригинал – то есть устранить потребность в его пересмотре³².

Довольно сложно отнести интересующий нас фильм «Н.С.Д.» к какой-либо из представленных разновидностей – ему присущи типологические черты

первых трех категорий, но парадоксальным образом они не результируют в четвертую – поскольку и на уровне сценария, и на уровне визуальной стилистики, и на уровне покадровой реконструкции сходство между оригиналом и ремейком весьма сомнительное. Мне также представляется, что интертекстуальный треугольник в случае нашего ремейка превращается в четырехугольник, включающий оригинал, ремейк и два сценария. Диалоги, написанные Литвиновой, на первый взгляд кажутся натянутыми или неуместными – но они становятся более внятными, если их воспринимать как реплики, адресованные персонажам прежнего фильма: Лара отвечает не Георгию, а Евдокимову, а мягкость Георгия – это реакция на амбивалентное отношение Евдокимова к Наташе. По существу, сам фильм следовало бы читать как развернутый *ответ* или комментарий на речь Другого, которого не слышно, но мы знаем, что он существует.

Как отмечают некоторые исследователи, цель ремейка состоит главным образом в том, чтобы оживить ауру фильма, а если удастся, то и память о нем. Большинство ремейков стремится доставить публике удовольствие узнавания (источника), но, добавляя при этом к узнаваемым кадрам или репликам нечто новое, еще и подразнить ее. «Память» об источнике поддерживается посредством интертекстуального диалога, использования прямых и косвенных цитат. В фильме «Небо. Самолет. Девушка» визуальных (и «аудиальных») цитат не много, но они есть³³. Интересны отсылки к другим советским фильмам, которые здесь появляются вовсе не случайно. Например, название фильма ироническим образом парафразирует строки из известной песни 1940-х гг. «Первым делом, первым делом – самолеты, ну, а девушки, а девушки – потом». В том эпизоде, где героиня Дорониной исполняет романтическую песенку «про кораблик, моросящую весеннюю капель и ромашку-гадалку»³⁴, Р. Литвинова обращается к ретроромансу «Если все не так...», прозвучавшему в известном советском фильме «Моя любовь» (1940). Наконец, еще одна «отсылка», на этот раз именно к 60-м, – песня в исполнении Майи Кристалинской.

По мнению критика Елены Кутловской, «создатели ремейка отказались от привычки постмодернизма перенасыщать культурный предмет цитатами... их фильм – одна-единственная, но длинная цитата»³⁵. Внимательный анализ обоих фильмов позволяет увидеть, что между эпизодами и сценами на самом деле общего не так много – говорить о воспроизведении оригинала кадр за кадром (как это проделал, например, Гас Ван Сент с хичкоковским «Психозом») не приходится. Сторожева и Литвинова если и используют визуальные цитаты, то главным образом для того, чтобы отдать дань уважения, однако на память зрителя о классическом фильме они не рассчитывают, то есть знание о предшествующем тексте не является необходимым условием для восприятия созданного ими фильма³⁶.

В любом случае фильм обращается к публике с другим культурным опытом и иначе структурированной памятью. Сегодняшний, особенно молодой, зритель

не знает ни исходного «текста», ни сопутствовавших его появлению обстоятельств. Так что в каком-то смысле новый фильм можно считать, перефразируя Умберто Эко, своего рода «псевдоремейком», который появился для того, чтобы сказать нечто иное. Но это «иное» должно быть высказано в отношении той культуры и той традиции, которую представляет фильм-оригинал: более того, обращение именно к этому, а не другому фильму (помимо того незатейливого объяснения, что создателям фильма просто нравится старое кино) свидетельствует о том, что культурная парадигма фильма-оригинала все еще сохраняет свой политический, моральный или эстетический авторитет³⁷, с которым нельзя не считаться.

Чтобы выяснить, как именно другой культурный текст и другая новая эпоха вступают во взаимодействие с оригиналом и временем, его породившим, следует обратить особое внимание на экспозицию и особенно на самые первые кадры, на последовательность и специфику планов, знакомящих нас с главными персонажами фильма.

Фильм «Еще раз про любовь» открывается общими планами вечернего города, снятыми в движении. Машины, трамваи. Камера занимает позицию пассажира автобуса: вначале – камера движется посреди проспекта (*в потоке*), постепенно (по мере того, как заканчиваются титры) съезжает вправо. Затем мы видим сам автобус, который высадил пассажиров на остановке, и уже с этой точки смотрим на здание напротив (камера поднимается снизу вверх) – это ресторан под названием «Комета». Затем камера вновь опускается – теперь уже фиксируясь на очереди в ресторан. Мы видим швейцара, который спрашивает: «Один есть кто-нибудь?» – «Я», – появляется Наташа. «Я одна» – первые слова Наташи в фильме.

Что дает нам эта экспозиция? (1) Урбанистический, модернизированный образ большого города передает нам ощущение как современности, так и единства большого организма. В то же время, если сравнивать эту сцену с другими похожими съемками Москвы в 1920-х, 1930-х или 1950-х, то мы увидим, что главное отличие в способе репрезентации состоит в том, что здесь взгляд на город изначально фокализован, поскольку (2) камера занимает позицию индивида, движущегося по своему маршруту. Эта субъективация взгляда – отличительная особенность всего кинематографа 60-х, основной заботой которого был переосмотр исторического и общественного с точки зрения отдельно взятого человека (но кроме того, не следует забывать и о подвижности камеры, о новых техниках и возможностях операторской работы, которых кинематограф предыдущих десятилетий не знал). Но субъективное здесь все еще подчинено социальному – в этом мы убедимся, если обратим внимание на траекторию перемещений камеры – общие планы Москвы переходят в кадры с рестораном и только затем в фокусе камеры появляется Наташа. Особенно интересен в этом плане кадр совмещения индивидуального и социального, фактически наложения одного

на другого (прием, активно использовавшийся Эйзенштейном в 20-е годы для того, чтобы подчеркнуть тему единения двух пространств и двух субъектов действия), – я имею в виду кадр, показывающий нам сидящих в ресторане людей: люди сидят парами, но мы видим их через стекло, на котором отражается неоновый лозунг со здания напротив (нечитаемый для нас, потому что он зеркально перевернут) – «Наша страна – великая стройка». Иначе говоря, личное здесь все время представлено в контексте общественного (это можно обнаружить и в целом ряде других фильмов того же времени – например, в «Июльском дожде» М. Хуциева, где камера как бы случайно выхватывает нужного ей человека (Лену) из движущейся толпы и уже затем неотступно следует за ней). Более того, эта же логика перехода от общего к частному, от публичного к приватному продолжает действовать и во всех остальных эпизодах – не случайно Евдокимов и Наташа встречаются всегда на фоне стадиона или шумного аэропорта, и даже знакомятся они прилюдно – под взглядами множества посетителей ресторана. (3) Третья особенность экспозиции фильма в том, что в ней представлены даже с некоторым избытком разнообразные приметы времени и пространства (новые реалии социальной жизни) – это Москва, частные автомобили теснят на дорогах общественный транспорт, рестораны называются модными словами, в которых отражена всенародная любовь к космосу («Комета»), но ресторанов не хватает, ибо возле них выстраиваются очереди, что, в свою очередь, свидетельствует как о наличии и способах проведения свободного времени, так и о перманентных для социалистического общества проблемах в сфере услуг и потребления; в стране полным ходом идут перемены – это «великая стройка» и т.д.

В ремейке – непродолжительный общий план в аэропорте практически без перехода к средним планам сменяется крупным планом главной героини. Атомизация и фрагментаризация социального пространства задается здесь с первых кадров: мы видим Лару в абсолютно безлюдном коридоре аэропорта и затем таком же безлюдном баре, а сам ее образ представлен как серия крупных планов, фрагментирующих ее тело – пальто, руки на перилах эскалатора, красные сапоги, лицо, аккуратно уложенная прическа. Единственным свидетелем знакомства Лары с Георгием оказывается скучающий бармен. Приметы времени фактически отсутствуют. И если «картина Натансона – это фильм, целиком принадлежащий своему времени, своей эпохе», то в данном случае ощущение времени отсутствует – это могут быть 80-е? 90-е? 2000-е? «Только благодаря наличию горячих точек (на которых работает журналист Георгий) да мобильных телефонов мы понимаем, что на дворе не 70-е»³⁸.

Характеризуя весь фильм в целом, можно смело сказать, что то, что в 60-е называли «нехваткой социального чувства», в 2002 году становится своеобразной нормой. Мы имеем дело с постсоветским субъектом, в сознании и поведении которого личное и общественное перестали быть единым целым. Примечательно, однако, то, что «обещание» этой социальной дезинтеграции содержалось

уже в оригинале – ремейк лишь довел ее до логического конца, в соответствии с культурной логикой постсоветского периода. «Общая, объединяющая всех в единое целое вдохновенная цель – прекрасное светлое будущее... совершенно незаметно выветрилась, улетучилась из наличной реальности»³⁹ – эти слова, адресованные кинематографу конца 60-х, звучат сегодня как диагноз современной культурной ситуации.

Элементы «повторения и различия» отчетливо проступают при сравнении пространств, представленных в обоих фильмах, которые позволяют нам сопоставить обстоятельства знакомства, встреч, свиданий – все то, что более рельефно характеризует сложившиеся в данной культуре формы коммуникации (в том числе и между влюбленными). *Местом свиданий* в обоих фильмах становится квартира главного героя – территория мужчины. Однокомнатная, маленькая, но своя квартира означает не только более высокий социальный статус и более солидные доходы Евдокимова, но и его социальную автономность, обусловленную как полом, так и профессией. Наташа же, как и любая советская девушка, – бездомна и «несамостоятельна», ибо живет с мамой, а когда в результате ссоры с ней уходит из дома, то больше ей жить негде⁴⁰. На фоне абсолютно безликой, хоть и большой (двухуровневой), дорогой квартиры Георгия бросается в глаза ярко выраженная индивидуальность жилища Евдокимова: оно запоминается благодаря современной мебели, сконструированному им чайнику необычной формы, рисункам на стене, шкуре белого медведя на полу, которая в одной из сцен превращается в посредника любви. «Воспоминание» о квартире Эла появляется в ремейке: тот же торшер, та же книжная полка на стене, тот же стол у окна – но в этой снятой на одни сутки квартире Лара *не встретится* с Георгием.

Места встреч – это улица, стадион (в оригинале), «неопознанный» индустриальный (абсолютно пустой) объект в «Н.С.Д.», выход из метро, аэропорт (и вновь – безлюдное и дегероизированное пространство в ремейке контрастирует с оживленным, людным аэропортом в оригинале). В первом фильме герои знакомятся в ресторане, наполненном людьми, музыкой, суетой – более того, люди там не столько для того, чтобы поесть, но скорее для того, чтобы потанцевать, пообщаться и при желании (которое почему-то отсутствует) – послушать поэзию. Лара и Георгий знакомятся в баре аэропорта (цель их прихода совершенно «функциональна» – что-нибудь поесть), и здесь всего три персонажа – он, она и бармен.

Места работы – мы так и не узнаем, где же работает друг Лары («горячие точки» представлены лишь на фотографиях в предпоследнем эпизоде, когда Георгий покидает квартиру и отправляется в очередную командировку), тогда как лаборатория Эла, отношения с коллегами, начальник (материализующийся в эпизоде «вечеринка»), мифическая «Альфа» (не менее «горячая» точка в контексте героических свершений советской науки) – все это позволяет детализировать образ главного героя, содержательно наполнить его.

Немаловажно, что в ремейке появляются несколько новых пространств, которых не было, да и не могло быть в первом фильме: это, прежде всего, снятая Ларой квартира (в городе, где она должна была встретиться с Георгием⁴¹) и небольшое кафе, куда она пришла позавтракать. Эти пространственные перемещения, с одной стороны, выполняют ту же нарративную функцию, что и места обитания Эла в первом фильме (то есть насыщают деталями *женский* образ, выделяют его), а с другой – словно подчеркивают неуместность Лары в пространстве и во времени, в котором она живет и любит. Благодаря этому в повествовательное пространство вводятся новые женские персонажи – с их повседневными заботами, семейными неурядицами, профессиональными интересами и взглядами на жизнь.

Пространство модерна по-разному представлено в обоих фильмах, но по большому счету разницы в 30 лет особенно не ощущается: аэропорты, стадионы, метро, витрины магазинов, огни большого города, дизайн интерьеров – все это сохраняет память о советском модерне, хотим мы того или нет. Фильм «Н.С.Д.» с его функциональными и технологичными пространствами словно напоминает нам, что минимализм и хай-тек были рождены в 60-е. Но смысл сегодняшнего обращения к минималистской эстетике 60-х с ее желанием обновления и потребностью в освобождении от вещей (от груза *истории*), от всего, что мешает сосредоточиться на главном, состоит в том, что, доводя эту эстетику до своего крайнего выражения, фильму «Н.С.Д.» удастся раскрыть ее антропологические подтексты – рационализм и технологическая модернизация сопровождаются распадом социальных связей и растущим отчуждением индивида. Любое пространство в 60-е становилось немедленно публичным, в 90-е публичного пространства фактически нет, оно разрушено.

Мне кажется весьма симптоматичным, что впервые за долгое время была предпринята попытка не только понять, но и переписать, адаптировать, о-современить советскую культуру – и совершенно не случайно для этой цели были выбраны 60-е. Характерно, что фильм Сторожевой вступает в диалог не с абстрактным советским, а с мироощущением «оттепели», с эпохой, которая радикально переосмыслила опыт «советского», которая произвела отчужденного от системы субъекта, экзистенциальное одиночество которого резко контрастирует с образами нерелексивного единства человека и государства в советском кино предыдущих десятилетий. Постсоветский субъект (в кинематографе 90-х), с одной стороны, еще более одинок в своем противостоянии государству (которое в начале 90-х представлялось как разложившееся и криминализованное тело бывшей советской бюрократии, а затем как безличная мафиозная структура, власть которой держится не на законе, не на идеологии, а на оружии и физическом насилии), а с другой – еще более интенсивно переживает травму (теперь уже окончательного) распада «советского».

Фильм снят теми, кто родился в 60-х, и дает возможность усадить перед

экранами две казалось бы несовместимые публики: детей и родителей, говорящих вообще-то на разных языках – в том числе и о любви. Если для поколения родителей – это напоминание об их времени, то для молодой аудитории – это возвращение памяти о времени, которого они не застали, не знают и вряд ли в состоянии понять. Что может быть общего между этими двумя эпохами и этими поколениями?

Я думаю, что в обоих случаях мы имеем дело со временем, пережившим «утрату великих нарративов», которая затронула и дискурс о любви. В советской истории было несколько периодов «распада», моментов напряжения и разрывов, диссоциации коллективного тела, когда экономические и социальные перемены сопровождались серьезными культурными потрясениями: сначала это были 20-е, затем 40-е, наконец 60-е, а в 90-е последовал коллапс всей системы. И во все эти периоды родительский дискурс о любви (как любви, подчиненной закону воспроизводства, политическим идеалам, принесения в жертву личного во имя общего блага) был совершенно неприемлем и невозможен. «“Сахарная сентиментальность”, пропитывавшая советскую литературу и кино в течение многих лет, [...] лицемерие старшего поколения могло вызвать только отвращение к любому типу чувственности или сантиментов»⁴².

Парадоксальным образом в конце 90-х (когда выяснилось, что «секс – это еще не повод для знакомства») оказалось невероятно сложно начать говорить о любви. Слова любви в наше время подобрать так же трудно, как и в 60-е – хотя и совершенно по иным причинам. Но и тогда, и сейчас любовь и секс зачастую оказываются разделенными непроходимой пропастью.

Возвращение памяти – это лишь одна сторона медали. Другая сторона связана с тем, что сам жанр ремейка коррелирует с феноменом коммодификации, поскольку культура ремейков – это культура рыночная, в которой производится то, что востребовано, где коммерческий фактор играет гораздо более важную роль, чем эстетический, и где понятие оригинальности вступает в противоречие с законами товарного производства и может существовать лишь в отдельных специально для этого оставленных оазисах высокой культуры. Можем ли мы относиться к появлению фильма В. Сторожевой как к еще одному свидетельству коммодификации советской культуры, ее адаптации к условиям капиталистического рынка? Интересно, что поп-культура сориентировалась гораздо раньше литературы или кино, уловив социальную и политическую конъюнктуру, – и выжала из советской песенной культуры все, что смогла: я имею в виду цикл новогодних передач «Старые песни о главном», а также издание целого ряда музыкальных дисков с перепевками самых разных советских песен за пределами упомянутого проекта («Back to the USSR»)⁴³ и многое другое, включая телесериалы.

«Небо. Самолет. Девушка» – это фильм-ностальгия по любви, а значит, и по утопии, но в качестве объекта ностальгического «припоминания» избирается

советская культура, причем именно 60-е годы. Может быть, это ностальгия по советскому как *подлинному*. И следует сказать, что авторы фильма отнеслись к этому прошлому максимально бережно, не стремясь извлечь прибавочную стоимость из растиражированного образа «советского» – фактически *устранив его из кадра*, но освоив эту культуру и порожденные ею ценности в терминах современного киноязыка.

«Этот смутный объект желания»: любовь и эмоции в кино и во времени, его породившем

Вся история кинематографа – это, казалось бы, одна бесконечная история любви. Фильмов, в которых романтическая история отсутствует вовсе или оказывается маргинальной, мы практически не найдем (за исключением авангардистских и экспериментальных фильмов). Советское кино в этом контексте выглядит особенно уникальным. В отличие, например, от голливудских фильмов, в которых всегда присутствуют две сюжетные линии, в советском кино (с конца 1920-х по конец 1950-х гг.) любовные перипетии не только подчинены, но и встроены в главную сюжетную линию – микроистория отдельного человека нужна лишь для того, чтобы оттенить события большой Истории.

При обращении к истории советского (сталинского) кино не обнаруживаешь в нем той традиции камерного кино, которая была стержневой в дореволюционном кинематографе. Это не удивительно, если принять во внимание тот факт, что советский политический дискурс «ставил под сомнение все экзистенциально-личностное (а в 20-е годы и семейное)» и отвергал «самостоятельную ценность частной жизни, которая должна быть лишь элементом общественного производства и вообще всех форм социальности»: «крестовый поход» 20-х против дореволюционной кинодрамы закончился почти полной ее ликвидацией⁴⁴. Репрезентация частной жизни как «мелкобуржуазной» осуществлялась в рамках трех возможных нарративных схем, две из которых были однозначно негативными – «мещанская» (20-е, 50-60-е гг.) и «шпионско-вредительская» (30- 40-е гг.), а третья – более положительная – «когда частная жизнь изображалась вплетенной в общественное производство, в жизнь коллектива и не мыслилась без них («Большая семья», «Дело Румянцева», «Весна на Заречной улице» и др.). Во всех этих фильмах социальное остается в центре, являясь основой и почвой частной жизни»⁴⁵.

И только в 60-х эта схема меняется – любовь становится самостоятельным объектом репрезентации, но происходит это на более общем фоне переосмысления отношений между приватным и публичным, индивидуальным и коллективным. Коллективный романтизм уступил место индивидуальному, и прибежищем последнего являлась интимная жизнь. В это десятилетие появляется

очень большое количество фильмов (многие из которых могут быть названы «каммершпилями»⁴⁶), в которых любовь и частная жизнь становятся центральной или даже единственной темой фильма («А если это любовь?», «Любить», «Короткие встречи», «Асино счастье», «О любви», «Июльский дождь» и др.). Развитие этой темы несет на себе печать «похолодания» «оттепели» и меняющейся идеологической ситуации. Несколько «наивная, мажорно-оптимистическая тональность кино «оттепели» сменяется рефлексивной, критичной, минорно-меланхолической» (В. Семерчук). Некоторые исследователи даже указывают точную дату – 1966 год (когда один за другим выходят фильмы так называемой «черной серии»: «Июльский дождь», «Долгая счастливая жизнь», «Скверный анекдот», «Андрей Рублев»), который стал как бы символом этой «смены вех». Впрочем, можно сказать, что некоторая меланхоличность была присуща фильмам о любви, снятым в эту эпоху, с самого начала – «хэппи-энд» в них отсутствовал⁴⁷: не случайно критики писали о «непонятной любви», пытались анализировать странные сюжеты «оттепельного» кинематографа, в которых герои «безо всяких видимых причин поступают вопреки собственным интересам». Хрестоматийным в этом плане примером можно считать фильм «Летят журавли», где героиня «вдруг» изменяет любимому, который ушел на фронт, притом изменяет с человеком, который ей неприятен. И «даже» выходит за него замуж. «И этот ее поступок ничем не объяснен и не оправдан [курсив мой. – А.У.]: ни рациональными мотивами, ни физическим влечением. Очень скоро выясняется, что она презирает своего мужа и безумно любит солдата, которого предала. На вопрос – зачем она это сделала? – нет ответа не только у героини, но и у авторов фильма»⁴⁸.

Мне представляется, что у этого «вдруг» есть вполне внятные причины, связанные как с гендерным порядком патриархальной культуры, так и со специфическими моральными кодами «оттепели». Во-первых, во многих фильмах о войне, и не только советских, кстати, именно женщины зачастую представлены как наиболее «слабое звено», как потенциальная «группа риска» (Антония Лант). Во-вторых, в кинематографе «оттепели» «естественный» женский коллаборационизм становится одним из ключевых сюжетных ходов. Более того, неосознаваемый культурный код женской ушербности актуализируется как реакция на сталинскую политическую и культурную модель, как способ ее вытеснения. Мотив женского предательства можно обнаружить в любом из фильмов 60-х, повествующих о противопоставлении любви и долга («Жестокость» А. Скуйбина (1959), «Донская повесть» В. Фетина (1964), «Сорок первый» Г. Чухрая и многие другие). Пресловутая «нравственная бескомпромиссность» была уделом мужчин, однако ее проявление было возможно лишь на фоне женской способности к компромиссам и уступкам. В этом смысле Вероника вовсе не является центральным персонажем фильма: ее присутствие в рассказываемой истории необходимо главным образом для выяснения отношений между мужчинами, из-

бирающими различные стратегии поведения в ситуации выбора, который для них представляет война. В-третьих, казалось бы, «падение» Вероники происходит в драматический для нее момент, отягощенный потерей близких и длительным молчанием любимого человека, и она вроде бы не обязана выходить замуж, что бы там ни произошло. Однако здесь мы имеем дело с проявлением своеобразного кинематографического реализма, сюжетный ход оказывается детерминирован социальными императивами патриархальной семьи: Вероника «вдруг» выходит замуж за нелюбимого человека ровно по тем же причинам, по которым это делали все другие обесчещенные, так сказать, девушки в русской и советской литературе и кино (эти императивы с таким трудом изживались в «оттепельных» фильмах о современности). Заметим кстати, что, как и в большинстве подобных историй, мужчина оказывается как бы ни при чем, в силу «естественности» мужского поведения его поступок не кажется критикам «странным». Наконец, не стоит забывать и о нарративной «обусловленности» этого сюжетного поворота: в духе классического *roman à these* фильм, помимо всего прочего, разворачивает перед нами историю взросления и перевоспитания, что предполагает наличие драматического конфликта.

Мне представляется, что «попытка убежать от любви» перестает выглядеть странной и загадочной, если проанализировать, как формировался дискурс о любви в советской культуре 60-х годов, в каких рамках и вокруг каких тем. Прежде всего, не стоит забывать о том, насколько табуированной в советском обществе была тема адюльтера и внебрачных отношений⁴⁹: соответственно, и вследствие нормативного идеологического дискурса о браке, и в духе традиции русской классической литературы (от «Евгения Онегина» до «Анны Карениной») любовь возможна только между свободными от брачных уз индивидами (поэтому, например, у героини фильма «О любви» или, позднее, у главного героя «Романса о влюбленных» нет и не может быть надежды на взаимность и на будущее с любимым человеком – их разлучает закон и общественное мнение). Во-вторых, представление о том, кого можно любить и кому позволено любить, основывалось на совершенно четких возрастных ограничениях: молодая учительница из фильма «Доживем до понедельника» *не может* любить своего бывшего учителя, который вдвое старше ее; и тем более не имеют права на интимные чувства подростки из фильма «А если это любовь?». К тому же в течение многих десятилетий кинематограф и литература убеждали советских людей в том, что любовь – это чувство, которое может и должно контролироваться классовым чутьем, конфликт между личной симпатией и классовым долгом должен был неизменно решаться в пользу долга. Показательна в этом плане история нескольких экранизаций рассказа «Сорок первый», главная героиня которого – боец революционного отряда Марютка – «то ли от невоспитанности кинематографом, то ли от неразвитости классового инстинкта» отвергла двусмысленные притязания «соратников по борьбе» и полюбила белогвардейского

офицера⁵⁰. Но если в конце 1920-х финал фильма был пропитан идеологией классовой борьбы – рука Марютки не дрогнула и нажала на курок винтовки, когда ее возлюбленный попытался бежать, – то в новой версии (конец 1950-х) финал оказался более двусмысленным: герои кинематографа «новой волны» оказываются не готовы к политически корректному ответу на вопрос «кого надо, а кого не надо любить». «Единственным и достаточным обоснованием любви стало наличие сильной и искренней эмоции. В этом и состояла новизна: любить не за что-то, а просто так»⁵¹.

Наконец, как уже отмечалось ранее, в советское время любовь и секс зачастую оказывались разделенными непроходимой пропастью, и это обстоятельство все время следует иметь в виду, о каком бы литературном, газетном или кинематографическом тексте ни шла речь. И если говорить о любви – с трудом, подбирая слова – все-таки стало возможным, сфера сексуальности оставалась абсолютным табу. Как пишут Вайль и Генис, «интим был как бы личной заградительной линией каждого, куда не дотягивался пристальный взгляд общества»⁵², но на мой взгляд, это верно, скорее, в отношении всего предшествующего времени и последующего – но не 60-х, или если верно – то только в отношении секса. Поскольку именно в это время любовь (под которой, впрочем, часто подразумевали сексуальные отношения) стала предметом публичного обсуждения – в газетах, на поэтических вечерах, в институтах, на кинопросмотрах (и степень открытости в этом вопросе сопоставима лишь с ситуацией начала 1920-х гг.), что уже само по себе было экстраординарным – ведь на протяжении многих десятилетий обсуждение или показ частной жизни были своего рода «антисоветчиной», а тема сексуальности находилась в ведении врачей соответствующего профиля, говорить об «этом» вслух без эвфемизмов не представлялось возможным (за пределами поэзии и иногда художественной литературы).

В начале 1960-х в Москве была опубликована книга «Юноши и девушки» – слово «секс» в ней отсутствовало, хотя об интимных отношениях речь там все же шла. В конце 60-х, однако, формируется более либеральное отношение к половому воспитанию (по крайней мере, среди взрослых), и даже само слово «секс», ранее всегда подвергавшееся цензуре, все чаще и чаще мелькает на страницах газет. В 1966 году, увидев в газете статью под названием «Непристойности», можно было не сомневаться относительно затрагиваемой в ней темы. В конце 60-х гг. газеты начинают обсуждать тему «учебные методы и интимные личные проблемы», убеждая самих себя и своих читателей в том, что не нужно «смущаться» при обсуждении личных интимных вопросов. Особый резонанс по всей стране вызвали статьи Ады Баскиной в 1968 году в «Литературной газете», посвященные теме интимных отношений между супругами. Можно также вспомнить и о нашумевшей в 1969 году публикации Льва Кассиля в «Комсомольской правде», основной тезис которой состоял в том, что наступило время, когда вслед за мини-юбкой появляются мини-эмоции, когда подлинная

любовь уступает место примитивным нуждам. Он не использует слова «секс», прибегая к такому эвфемизму как «неконтролируемые импульсы». Его статья вызвала очень живой отклик – в редакцию пришло более 1500 писем со всего Советского Союза. Одна девушка спрашивала редакцию и писателя о том, кто решил, что честь и девственность – понятия синонимичные, а также кто наделил их правом определять, сколько времени должно пройти от знакомства до первого поцелуя: «Эти клише подходят роботам, которых можно запрограммировать на то, чтобы они испытывали определенные чувства в определенный момент»⁵³.

Михаил Стерн, много лет проработавший в Виннице врачом-сексопатологом (как бы мы сегодня его назвали) в период с 1940-х по 1970-е годы, а затем эмигрировавший на Запад, в конце 80-х поделился с западным читателем своим опытом врачебной практики в СССР. Рассказывая о типических и не очень случаях сексуальных расстройств, он пишет о том, что главной проблемой для него было то, что абсолютно разные вещи, будь то оргазм, мастурбация, половые органы, беременность, половой акт или венерическое заболевание – все обозначалось одним-единственным словом «это» – в силу то ли стыда, то ли неведения. Соответственно, профессионализм врача во многом определялся его герменевтическими способностями – он должен был понять, о чем именно говорит пациент⁵⁴. Указательное местоимение «это» утвердилось в русском языке как термин, отсылающий к запретной теме сексуальности и эротического опыта. Не случайно известная передача Елены Ханги, в которой впервые публично прозвучало немало вполне откровенных вещей, называлась «Про это».

Подобная стыдливость, если не сказать ханжество, и пуританское отношение к сексуальности означает, что в СССР существовал, с одной стороны, «язык любви» (заимствованный из европейской литературы и связанный с культом романтической куртуазной любви), а с другой – «язык секса», если его вообще можно таковым считать, то есть дискурс медицины: кастовый язык, описывающий сексуальные практики с точки зрения различных патологий (венерические болезни, например). *Третьим* языком можно считать матерную лексику: предельно откровенный, brutальный, непристойный тайный язык секса.

Знаменитое выражение, прозвучавшее с экранов телевизора в начале перестройки – «секса у нас нет», – означало, главным образом, что дискурс о сексе в СССР не существовал: о чем нельзя говорить, о том следует молчать. Кстати, как выяснилось совсем недавно, полностью фраза звучала так: «секса у нас нет... на телевидении». На самом-то деле секс в СССР был всегда. Но если в 90-е показ секса стал рутиной, в том числе и на экране – сексом можно заниматься, но говорить о нем скучно, – то в 60-е поговорить «еще раз о любви» означало проговорить нечто, чему в дискурсе просто не было места. Как отмечают те же Вайль и Генис, «внебрачная любовь уже появилась в массовом искусстве, но “это” предпочитали называть как-нибудь по-прежнему: “Ты сказала, что мы с тобой... ну... решили пожениться?” Это означало, что персонажи спят друг

с другом, а брак тут ни при чем, но речевой этикет часто отстает от реалий жизни»⁵⁵.

Неловкость, разговоры не о том, пространственная дистанция, стыд, боязнь друг друга, скованность в постели – все это вполне «реалистично» представляет фильм Натансона, обозначая тот дискурсивный и поведенческий вакуум, который существовал в СССР вокруг вопроса о самом интимном. Евдокимову совсем не сложно сказать прилюдно, что ему понравилась девушка. Но оказавшись с ней наедине, он теряет свою уверенность (несмотря на то, что «с девушками знакомится часто») и даже о своих чувствах говорит в третьем лице: «он любит» («он» – это Евдокимов «в шкуре» белого медведя, лежащей на полу). С другой стороны, как и многих советских девушек, Наташу пугает мысль о том, что может последовать за поцелуем. Примечательна постельная сцена: после интимного сближения они ведут себя – проксемически – как два совершенно чужих человека. Евдокимов почти не смотрит на нее – единственный вопрос, который он ей задает: «Тебе попадет, что ты не вернулась?»⁵⁶...

Очень интересный комментарий «про это» дает нам сам Натансон, рассказывая про трудности, возникшие с допуском сценария к работе. Госкино решило, что это антиморальный, пошлый сценарий. Натансона отчитывали: «Как вы могли взяться за какого-то Радзинского после замечательной “Старшей сестры”? Девочка знакомится в ресторане с молодым человеком и проводит с ним ночь. Так советская девушка не поступит»⁵⁷. Иначе говоря, чиновникам вовсе не показалось, что в фильме речь идет о «большом и светлом» чувстве.

В любом случае дискурс о любви действительно подвергся серьезной модификации, он утратил «сахарную сентиментальность», патриотические коннотации и вышел за рамки школьных уроков о русской классической литературе: возникла необходимость в обсуждении таких тем как «любовь к неправильному человеку», любовь как частное дело двух индивидов (а не предмет государственной заботы и опеки), поиск новых форм выражения чувств, проблема уважения и равноправия в коммуникации между влюбленными. Трансформировался язык, появились новые способы знакомства и приобрели популярность новые места свиданий.

Нет сомнения и в том, что интимная жизнь советских людей изменилась также благодаря новым реалиям квартирного вопроса: в коммуналке не просто трудно, но и практически невозможно было создать частную жизнь (вспомним, как Лена из «Июльского дождя» забирала телефон и уходила с ним в ванную комнату, чтобы хоть несколько минут поговорить без свидетелей). Отдельного обсуждения заслуживают те фильмы, в которых полная неприкаянность героев, их «безбытность» в какой-то момент делает невозможным развитие отношений: герои одной из новелл в фильме М. Калика «Любить» (1967) отправляются на электричке в Подмоскowie, предусмотрительно взяв с собой бутылку вина, но в какой-то момент становится ясно, что осенний лес вряд ли может стать для них

ночным пристанищем. Они возвращаются в город, обоим неловко, оба разочарованы свиданием – герою ничего не остается, как проводить девушку на поезд.

История любви в интересующем нас фильме Г. Натансона стала возможной благодаря тому, что Эл живет в отдельной квартире (с телефоном) – олицетворение результата решения жилищного вопроса при Хрущеве. Правда, то, что «положено» научному работнику и мужчине, вряд ли позволено стюардессе и незамужней девушке. Это неравенство дает повод вспомнить о классической патриархальной схеме – любовь в обмен на благополучие, обеспечиваемое мужчиной: но если в советское время этот обмен был завуалированным (квартиру «давал», прежде всего, совместный ребенок и профессиональный статус), то в наше время схема, кажется, прочно утвердилась в массовом сознании в ее самом чистом виде.

Не случайно в этом контексте и появление другой – модернистской – темы в разговорах о любви. В 1967 году в издательстве «Московский рабочий» вышла книга некоего О. Черткова «О любви», в которой поднимался вопрос о том, уместно ли интересоваться зарплатой у любимого человека и не является ли подобный интерес проявлением мещанской морали. Автор утверждал, что в этом нет ничего зазорного (во всяком случае, не стоит безоговорочно осуждать таких людей), и что «новое, социалистическое не в том, что деньги у нас чепуха, не стоящая внимания, а в том, что за ними, если они честно заработаны, стоит, как правило, более развитый, более образованный человек, квалифицированный работник.<...> За низкой зарплатой не стоит ничего и в принципе стоять не может»⁵⁸. Деньги – тема, которая ранее в советском кино и литературе практически не обсуждалась, и которая в ремейке приобретает самостоятельное значение, выходя чуть ли не на первый план в отношениях Лары с Мышкой (Мышка представлена как «меркантильная и расчетливая Коробочка»⁵⁹, персонифицирующая описанный выше тип матримониального практицизма) и косвенно подводя ее к гибели (рейс на частном самолете – способ заработать «левые» деньги). Связь между любовью и деньгами вовсе не такая уж парадоксальная – ведь и то, и другое в советской культуре рассматривалось как проявления мелкобуржуазного, индивидуалистского, мещанского, лично-собственнического интереса.

Уже упомянутое выше вытеснение сексуальности из повседневного языка и дискурса о любви имело для советских людей совсем другое значение. И более того, то, что нам сегодня кажется ханжеством и лицемерием, возможно, было более прогрессивным, чем мы привыкли думать – во всяком случае, с точки зрения той модели гендерных отношений, которая подобной сексуальной этикой подразумевалась, и с учетом социально-политического и исторического контекста.

В первые годы Советской власти, в 1923 году, Александра Коллонтай писала, что любовь – «это очень сложное состояние души, давно оторвавшееся от своего первоисточника – биологического инстинкта воспроизводства и нередко

резко ему противоречащее»⁶⁰. Чувство любви стало «одухотворенным» – свидетельством тому являются такие разнообразные формы, как любовь-дружба («в которой нет и атома физического влечения»), духовная любовь к делу, к идее, к коллективу, к родине. Подвергая критике «бескрылый Эрос» (сексуальные отношения без любви, похоть, «превращение полового акта в самодовлеющую цель из разряда “легких удовольствий”»), Коллонтай противопоставляет новую рабочую этику любви сложившимся в буржуазном обществе формам – таким как любовь, ограниченная браком и его экономическими соображениями, адюльтер («краденые ласки»), проституция (сексуальное удовлетворение, покупаемое за деньги). Идеальной формой любви при коммунизме должна стать любовь-товарищество, основанная на признании взаимных прав, умении считаться с личностью другого, стойкой взаимной поддержке, отзывчивости на запросы друг друга, общности интересов и стремлений – такова, по мнению А. Коллонтай, альтернатива идеалу «всепоглощающей» и «всеисключающей» супружеской любви буржуазной культуры.

Несмотря на то что программа строительства коммунизма как более высокой ступени развития общественных отношений и суровые реалии повседневной жизни советского человека существовали в разных измерениях, отдельные элементы этой утопии, казалось, реализовались на практике, только в 1990-х годах об этом было как-то не принято говорить. С точки зрения советской (и марксистской) идеологии, женщина – это прежде всего человек, а уж затем человек определенного пола и, следовательно, «если смотреть на женщину как на сексуальный объект, то это умаляет ее человеческое достоинство»⁶¹ (для многих из нас советское кино именно этим и интересно сегодня, поскольку репрезентация женщины в нем меньше всего связана с эксплуатацией сексуальной привлекательности ее тела). Соответственно, любить – также означало любить «не в узкополовом, а в широком значении этого слова»⁶², видеть в человеке не его сексуальное различие, а его сущностно человеческие качества (что по большому счету отвечает идеальной цели феминистской борьбы против фетишизации женского тела как сексуального объекта).

То, что в рамках этой парадигмы было вполне (исторически) оправданным и имело свое объяснение, а именно – то место, которое отводилось сексуальности, сегодня воспринимается нами как несколько извращенное (и по большому счету традиционно-патриархальное) представление о соотношении физиологического и культурного, индивидуального и социального: секс рассматривался как «потребность в продолжении рода», своего рода «общественный долг, не предполагающий и не допускающий ничего личного», – иначе говоря, он воспринимался как биологическая основа социального воспроизводства, но не как индивидуальная практика и уж тем более – не та сфера, в которой женщина может почувствовать себя свободной.

Поколение 60-х ощутило внутреннюю противоречивость подобной трак-

товки сексуальности и усомнилось в том, что главная и единственная цель интимных отношений – это «голый инстинкт воспроизводства» (А. Коллонтай) и тем самым выполнение общественного долга индивида перед государством в рамках демографической политики. В 1960-е любовь больше не воспринималась как «акт чисто духовный, идеологический», а «порывы плоти» – как величина исчезающая. Между тем культура и кинематограф в частности нередко представляли дело таким образом, будто «в любви участвует только вторая сигнальная система», при этом «плоть и все, что диктуется ею в отношениях полов, предавалось анафеме». Как писали Л. Пажитная и Б. Шрагин, «нельзя же обнимать “гражданские добродетели” и целовать “духовные богатства”. Нельзя любить женственность, изящество, грацию в отрыве от их индивидуальной плоти»⁶³.

К тому же оказалось, что устранение дискурса о сексуальности из проектов социального переустройства не только не облегчило жизнь женщин в стране, где количество аборт было и остается серьезной проблемой, но и существенно осложнило отношения между полами, не способными найти общий язык в самой интимной сфере, где коммуникация не только важна, но и совершенно необходима. Вместе с общим разочарованием в неудавшейся попытке построения светлого будущего пришло и осознание того, что любовь при социализме не устранила «холода душевного отчуждения» – не исчезло и «неравенство между полами и какая бы то ни была зависимость женщины от мужчины»⁶⁴. Не случайно Наташа в фильме «Еще раз про любовь» с горечью говорит Евдокимову: «Понимаешь, я хочу уважения. Я его, в общем-то, *не заслужила*, но я его хочу» [курсив мой. – А.У.], а в сцене неудавшегося поцелуя, оскорбившего Наташу, возобновление разговора становится возможным лишь с помощью посредника – шкуры белого медведя, на которой сидит, потупившись, Евдокимов: «Нас любят... Мы обиделись?... Да, *он* любит». Иначе говоря, метонимический перенос чувств на неодушевленный предмет заменяет прямую коммуникацию между героями. Чуть позже, в другом эпизоде, появляется еще один «медиум» – меланхоличный верблюд в зоопарке.

«Эротическая сторона любви в советской литературе, в советском искусстве в целом, по крайней мере с середины 30-х гг., репрессировалась почти так же последовательно, как и политическое инакомыслие», – пишет прозаик Борис Хазанов⁶⁵. Эротика стала «второй крамолрой», и найти ее можно было только в лирической поэзии. Но нельзя забывать о том, что «оттепель» в какой-то степени началась с освобождения визуальности в кино (если более точно, с камеры Урусевского в фильме «Летят журавли»). Переосмысление приватного в обществе в целом и открытие субъективной камеры в кино происходили одновременно. Но открывая для себя субъективную камеру, советское кино должно было рано или поздно открыть для себя и другие практики «субъективации» – в том числе эротическую сторону любовного дискурса. Поскольку табу на эотику и сексуальность сохраняло свою силу – даже тогда, когда вся страна обсуждала,

что такое любовь, а также «кого и за что можно любить», – эротизм проник в структуру фильма⁶⁶. Косвенно в пользу этого аргумента свидетельствует то, как некоторые из этих фильмов воспринимались публикой. Например, эротический посыл фильма «Еще раз про любовь», без сомнения, был прочувствован зрителями – как в 60-е, так и сегодня: побывав недавно на показе своего фильма, Натансон увидел, что «сначала одна парочка начала целоваться, потом – другая... Мне отрадно, что наша картина так эротически действует, хотя у нас не было такого замысла»⁶⁷.

Тема эта, однако, требует расшифровки – как возможно передать эротизм на уровне фильмической формы? Прежде всего, эротизм предполагает недосказанность или непроявленность: интимность должна оставаться невидимой, но подразумеваемой. В этом смысле советское кино остается уникальным и непревзойденным феноменом, поскольку, во-первых, аллюзия на «нечто» более интимное, чем поцелуй, присутствует чуть ли не в каждом фильме о любви, но всегда тщательно замаскирована – в том числе посредством соответствующих средств «кинопунктуации» (наплыв, затемнение и т.д. – в самый кульминационный момент). Во-вторых, в советском кино обнаженное (женское) тело – всегда было большой редкостью (даже тогда, когда фильм рассказывал историю какой-нибудь пропащей девушки («Проститутка» (О. Фрелих, 1926); «Пышка» (А. Роом, 1936) и др.), но определенные каноны женской красоты и чувственности (можно даже сказать, сексапильности) все же существовали⁶⁸.

Далее, особую роль в создании интимно-доверительной интонации играла черно-белая стилистика советского кино 1960-х гг. (в эпоху, когда, казалось бы, во всем мире цветное изображение утвердилось в качестве кинематографической нормы). Обращение к черно-белой поэтике – вынужденная мера, обратившая недостаток (финансовые сложности) в преимущество, в намеренно используемый художественный прием – позволяло создать особую камерную атмосферу, передать лирический импульс, сохранив при этом коннотации документализма и реалистичности в изображении повседневной жизни. Искренность и доверительность в этом случае оказались эффектами более сложного культурного феномена – веры в изображение, свойственной раннему, «хроникальному» периоду немого кино, которая наложилась на специфическое, во многом наивное, отношение советских зрителей к художественному кинематографу. Документализм (в том числе благодаря традиции итальянского неореализма и французского *cinema vérité*) стал основой субъективной поэтики советского кино 1960-х гг.⁶⁹. Кроме того, за несколько десятилетий существования черно-белого кино режиссеры и операторы научились передавать сложную гамму эмоциональных переживаний в диапазоне черно-бело-серого цвета, тогда как яркие краски нередко отталкивали киноэстетов своим натурализмом и даже некоторой вульгарностью⁷⁰. Черно-белый кадр заставлял «жизнь врасплох» и резко контрастировал с постановочными, помпезно-лубочными эпосами поздне-

сталинского кинематографа.

Ко всему прочему, «документальная» поэтика позволяла осуществить ревизию достижений раннего советского кино и его идеологической программы: кинематографическая форма отвечала потребности в содержательном переосмыслении ключевых для поколения шестидесятников вопросов, связанных с интерпретацией советской истории, с попыткой понять – чем могла стать (или была до Сталина) Советская власть (неслучайно в этот период появляется так много фильмов о революции и гражданской войне, но это тема отдельного анализа). Кинематограф реабилитировал не только идею революции, но и стилистические приемы советской киноклассики. На одном из них стоило бы остановиться поподробнее – я имею в виду забытый (точнее, вытесненный) цветным кинематографом прием «каше́» (*cache*), использованный Натансоном как раз в той самой постельной сцене, когда Наташа делает признание в любви. Как и в раннем (не только советском) кино, световым потоком выхватывается центральная «деталь», все остальное «съедается» пульсирующей черной рамкой, напоминающей по форме «подсматривающий глазок» (подчеркивающей связь каше – как нарративного приема в эпоху, когда камера была неподвижна, а пространство кадра «плоскостным»⁷¹ – и вуайеристских практик). «Каше» использовалось как способ субъективации, как прием, посредством которого повествование переключалось на мысли, чувства и воспоминания индивида. В данном случае «каше» индивидуализирует и «выхватывает» из ночной темноты лицо Наташи, говорящей о самом важном для нее – о любви, но в то же время целомудренно отключает зрителей от постели – от пространства речи (тем самым разделяя физическую и идеальную стороны любви).

Между тем, в фильме «Небо. Самолет. Девушка» вместо «каше» используется другой прием: мужчина остается в рамке кадра, но становится фоном благодаря размытому фокусу, в то время как лицо Лары, напротив, оказывается четко сфокусированным, разделяя пространство повествования на «тут» и «там». Мне кажется, это «формальное» различие имеет дополнительный смысл: в оригинале субъективность героини все время под вопросом (в том числе и для нее самой, не только для зрителя), поскольку субъект там, собственно говоря, один – Евдокимов, тогда как в фильме Сторожевой женщина изначально субъективирована (благодаря и вступительным кадрам, и не менее кинематографическому названию, позволяющему сконцентрироваться на «девушке»). В отличие от Наташи, угнетаемой ощущением собственной неправильности и неловкости (глупый смех, разговоры не о том, невнятные сны) – женщины, которой «не повезло», – героиня Литвиновой самодостаточна, и ее индивидуальность воспринимается ею как единственно возможная форма существования; ее прошлое – не травматично: во всяком случае, если у Лары и был опыт неудачной любви, то ощущение собственной («гендерной») вины ее не гнетет. Одиночества или «неподлинности» мира – возможно, но не вины.

Блуждающий взгляд

Собственно говоря, название оригинального фильма уже предполагало и возможность бесконечного повтора, и почти постмодернистской усталости – «Еще раз про любовь...». Очевидно, что ремейк не мог быть назван «Еще и еще раз про любовь»⁷². Зато в названии – утвердительно и автономно – появляется девушка... и это многое меняет, поскольку с самого начала дает понять вдумчивому зрителю, что изменилась *точка зрения* – даже если история в целом подверглась «незначительным» модификациям.

Скажу сразу, негативные отзывы критиков в адрес фильма В. Сторожевой связаны не только с тем, что ремейк всегда по определению вторичен и, следовательно, «хуже» оригинала: после прочтения рецензий на этот фильм мое подозрение в том, что критика, как всегда, оказалась не готова адекватно оценить фильм, *созданный женщиной, о женщинах и для женщин* (а именно так определяют женское кино феминистские теоретики, в частности Патрисия Мелленкамп⁷³), только укрепилось. Те критики, которые интуитивно ощутили перемену (или подмену), не придумали ничего лучшего, как охарактеризовать фильм в самых лучших традициях патриархальной культуры: «Кино, настолько *женское, вычурное и нежное, что обсуждать его трудно*»⁷⁴ [курсив мой. – А.У.], – подобным образом мужчины-режиссеры обычно различают «настоящий» (читай: мужской) кинематограф и «дамский», или же определяют женское кино как «мелодраматическое по тональности» и «перенасыщенное эмоциями». Мне представляется, что вне зависимости от того, как интересующий нас фильм «классифицируют» критики или что думают о нем его создательницы, мы можем его рассматривать как весьма удачный и показательный пример того, в каких формах и в рамках какой проблематики реализуется «женское кино» сегодня.

Прежде всего, надо уточнить, что если выше я говорила о точке зрения в терминах обыденного языка (и, соответственно, обсуждалась проблема нового взгляда (как отношения) на советскую историю), то сейчас речь идет о точке зрения как о нарративной и идеологической инстанции⁷⁵. Соответственно, мы имеем дело с инверсией взгляда: мужской взгляд на положение вещей, на гендерные отношения и на феномен любви уступает место женской точке зрения – и это изменение осуществляется посредством повествовательных техник на уровне визуальной репрезентации. Феминистские теоретики отмечают, что способность осуществить ре-визию (то есть *re-vision*), заглянуть в прошлое незамутненным, свежим взглядом, увидеть различие по-другому (*seeing difference differently*) – чрезвычайно важная задача женского кинематографа⁷⁶. Но для ее решения необходимо переосмыслить не только сами женские образы, но и способ, которым они были «увидены» – неслучайно центральной категорией анализа в феминистской кинотеории становится понятие «взгляда». Феминистский кинематограф акцентирует внимание на работе с медиумом – кинематографическим

аппаратом (*cinematic apparatus*), воспринимаемым как социальная технология, рефлексивное отношение к которому позволяет анализировать и деконструировать идеологические коды, укорененные в репрезентации⁷⁷.

Работа камеры и «внимание» к медиуму в целом в анализируемом нами фильме заслуживает отдельного разговора. Прежде всего, в нем нет случайных ракурсов или неорганизованных кадров: «мне не нравится, когда грязь в кадре, когда ты не облагораживаешь пространство. Все-таки кино не должно показывать какие-то помойки, неорганизованный кадр. Каждый кадр должен быть произведением искусства», – говорит Рената Литвинова⁷⁸. То, что в этом фильме кадр «очищен» от всего постороннего, поначалу кажется обедняющим эстетику фильма моментом (по сравнению с фильмом Натансона, у которого, напротив, пространство кадра очень насыщено – в нем ни рассмотреть, ни послушать все невозможно), но, во-первых, эта пустота позволяет сконцентрироваться на главном (артикуляция женской любви), *пустая форма* способна передать *сильное чувство*. Во-вторых, как уже было показано ранее, она гомологически передает идею социальной дезинтеграции.

Что же касается работы камеры, то она приходит в движение именно тогда, когда это необходимо для выражения внутреннего, эмоционального потрясения. В фильме «Еще раз про любовь» сцена неудавшегося соблазнения (поцелуя) снята с точки зрения мужского персонажа – вначале он провожает взглядом перемещения Наташи по комнате, ее руки, протирающие пыль с гитары, – а психологическая нюансировка обескуражившей Евдокимова реакции Наташи передается с помощью фиксации камеры на усевшемся посреди комнаты (и в самом центре кадра) на ковре Евдокимова, вокруг которого осторожно перемещается испуганная женщина. В ремейке мы занимаем позицию камеры, которая показывает это событие с точки зрения Лары: сначала к нам приближается (точнее, надвигается на нас) снятое крупным планом лицо Георгия, а в момент, когда он пытается поцеловать ее, камера неожиданно «срывается» и приходит в хаотическое движение, создавая эффект головокружения. Возвращенная Георгием в резком броске сумочка Лары словно «ударяется» о нас, заставляя прочувствовать силу негодования мужчины, притязания которого отвергли, предложив взамен продезинфицировать царапину. Преимущественное использование крупных планов решает двойную задачу: с одной стороны, именно крупные планы способны передать атмосферу «камерности» и интимности, а с другой – с их помощью утверждается и анализируется женская субъективность.

Задача ремейка – проявить, дописать (или переписать) оригинальный текст, который по ряду причин сохраняет свою актуальность и востребованность в новой культурной ситуации, но в то же время нуждается в содержательной ревизии. Созданный В. Сторожевой и Р. Литвиновой фильм достаточно прямолинейно обозначает «проблемные» места своего предшественника: с одной стороны, необходимо еще раз «поговорить о любви», как бы старомодно сегодня это ни

звучало (в эпоху, когда большинство, говоря о любви, подразумевает под этим секс – как источник физического наслаждения или экономической выгоды), а с другой – не менее важно поговорить еще раз о женщине. Оба аспекта тесно взаимосвязаны: использование «по второму разу» истории любви позволяет вывести на первый план женщину, ее чувства и, соответственно, переписать для Женщины текст, ранее написанный мужчиной. Не могу судить о том, как воспринимали текст, произносимый Дорониной, ее современницы (скорее всего, их это не задевало), но сегодня он несколько царапает слух – в том смысле, что все произносимое Наташей вписывается в традиционно-патриархальный дискурс женской вины: на протяжении всего фильма нас не покидает чувство, что героиня только и делает, что извиняется за «глупый смех» и «потребность в уважении», оправдывается за свои желания и отношения с другими людьми (например, за то, что разослала на Новый год сто открыток), ощущает себя виноватой за собственную – женскую – неполноценность. Ей неуютно быть женщиной. Напротив, Лара не просто ощущает себя Женщиной – ей комфортно быть ею и общаться с другими женщинами. В каком-то смысле этот фильм, как и женское кино в целом, имплицитно подводит нас к мысли о том, что женский мир самодостаточен, автономен и проникнут духом солидарности (понимания, если угодно)⁷⁹.

Мне представляется очень важным то обстоятельство, что ассоциативная связка *женщина-природа*, столь настойчиво проводимая в фильме-оригинале (и еще более набившая оскомину в постсоветской рекламе), если и не исчезла полностью в ремейке, то в любом случае была переосмыслена. Мир Наташи и мир Эла (как мир женского и мужского) выглядели диаметрально противоположными – оппозиция «природа-культура» представлена в фильме посредством целого ряда визуальных метафор и диалогов между героями⁸⁰. Героиня Литвиновой, напротив, наводит на мысль о том, как много не-природного (искусственного или сконструированного) в женщинах – одежда, косметика, всевозможные «гаджеты» (вроде маленькой вешалки, которую Лара подвешивает на край столика в кафе, чтобы повесить на нее свою сумочку), позы, интонации, манера говорить: все это метки культуры и истории, которые носит на/в себе каждая из нас. И создаваемое ее не-игрой *остранение*, дистанцированное отношение к героине (*кому* и *зачем* она все время «кривляется»⁸¹?) еще более рельефно обозначает наличие «маски», становящейся вторым Я женщины.

Справедливости ради надо, однако, отметить, что именно 60-е произвели в отечественном кинематографе своеобразную революцию в репрезентации женщины, и во многом это заслуга женщин-режиссеров того поколения (К. Муратова, Л. Шепитько и др.). В отличие от предыдущих десятилетий с их достаточно монохромным представлением о женщине и деиндивидуализированными образами борцов за трудовые или боевые успехи в этот период на экране не только появляются новые и очень разные лица, но и усложняется повествовательный

образ женщины. Эмоциональная и интеллектуальная утонченность женских персонажей, не вписывающаяся в каноны красоты внешность (И. Чурикова, М. Булгакова и др.), «непредсказуемые» поступки – все это позволяло переключиться с внешней бесконфликтности и социальной успешности на перипетии внутренней жизни героинь, обнаружить за жизнерадостной внешностью одиночество, невезение в любви и моральный дискомфорт⁸².

Это обстоятельство (повышенный интерес кинематографа 60-х к женским образам) могло повлиять на создателей фильма «Небо. Самолет. Девушка» при выборе подходящей истории, которую хотелось бы пересказать («о коротком и оборванном пребывании женщины в жизни мужчины»). Необходимость вывести на первый план Женщину во многом обусловлена тем, что фильмы последнего десятилетия (и особенно последних пяти-шести лет) фактически не оставляли места для женской субъективности в фильмическом пространстве: лишь женское тело оказывалось в большинстве случаев точкой пересечения мужских амбиций, объектом насилия и сексуального вождения одновременно (примеров не счесть – от «Ворошиловского стрелка» до «Бандитского Петербурга»). Женской аудитории предлагалось «переключиться» на типичное женское зрелище – телесериалы. «Большое» кино женщиной не интересовалось вовсе⁸³. Фильмы же, снятые в 90-х годах женщинами-режиссерами, показывались в основном на кинофестивалях, в том числе на различных кинофестивалях женского кино – но до основной зрительской массы не доходили. Исключение составляют, пожалуй, лишь фильмы той же К. Муратовой и Р. Литвиновой. Думаю, что не будет преувеличением сказать, что женские персонажи в российском массовом кино до недавнего времени выглядели маргинальными, схематичными, в какой-то мере случайными. Один из критиков прозорливо заметил, что, видимо, не случайно сегодня так трудно найти подходящую кандидатуру для вручения всяких кино- и театральных премий за лучшую женскую роль: «в этом как будто сказывается недостаток потребности в собственно женском, *отсутствие спроса*»⁸⁴ [курсив мой. – А.У.].

Одним из наиболее частых упреков в адрес фильма «Небо. Самолет. Девушка» является утверждение о том, что этот фильм – не что иное, как фильм Ренаты Литвиновой «про себя любимую», что это в некотором роде ее бенефис: «Все, кроме нее, в этом фильме – только дополнение, антураж, необходимый для передачи одного образа»⁸⁵. В связи с этим стоило бы вспомнить о том, что «гиперакцентированное присутствие автора» вообще свойственно женскому кинематографу, однако эта его особенность является не следствием «природного нарциссизма» женщины, как могли бы подумать некоторые критики, а необходимостью переосмысления фигуры Автора в целом (женское кино позиционирует себя именно как авторское кино). Но даже если бы роль Лары исполнялась другой актрисой – не Ренатой Литвиновой (с ее броской индивидуальностью), женский персонаж все равно оставался бы центральным. И если часть зрительской ауди-

тории обескуражена тем, что в «фильме нет ни одной мало-мальски заметной фигуры, ни единой актерской работы выше уровня ноль целых одна десятая», что «здесь она и только она. Одна... с “маленькой брошюркой про меня”», то это именно потому, что зрители уже забыли, не видели или отвыкли от фильмов, в которых женский персонаж был бы действительно главным. И неверно, что в фильме «нет ни единой мало-мальски заметной фигуры», – гораздо лучше и детальнее, чем в оригинале, прописана женская роль второго плана – роль подруги и коллеги по работе Мышки. Появляется много других женщин, каждая из которых наделяется некоторой индивидуальностью – это и сурдопереводчица, и «переставшая страдать» диспетчер, которой Лара рассказывает о своем «рыбном» сне, и хозяйка квартиры, которую она сняла в чужом городе, и мать с дочкой из рюмочной. Это разнообразие женских образов при некоторой блеклости мужских персонажей мне представляется весьма симптоматичным: главным объектом внимания для современного женского кинематографа выступает не столько половое различие, сколько различие *между и среди самих женщин*⁸⁶, различие их историй (и не только в любви). Истории *настоящих* мужчин этому кино не интересны. Поэтому на вопрос о том, какое главное изменение она внесла в пьесу Радзинского, Рената Литвинова ответила: «Я не обратила никакого внимания на мужчин. Я даже ошиблась в том, что не утрировала этого отношения к мужчинам. Жалею, что не довела до абсолюта»⁸⁷.

По мнению Терезы де Лауретис, «женское кино» должно определять свою аудиторию как женскую с помощью всех имеющихся у него средств идентификации: персонажи, история, изображение, работа камеры⁸⁸. То, что фильму Веры Сторожевой и Ренаты Литвиновой это удалось, не подлежит сомнению: женская аудитория восприняла и сумела оценить обращенное к ней «послание». В Интернет я нашла отклик одной из зрительниц (Елена, 56 лет), которая видела оба фильма (и первый во времена своей молодости), но если фильм Натансона оставил ее равнодушной, не заставил ее «размышлять и анализировать и при этом внутренне меняться», то фильм «Небо. Самолет. Девушка» был воспринят ею как «очень глубокая драма человеческих отношений», передающая «глубину и трагичность любви мужчины и женщины как двух совершенно разных планет»⁸⁹. И так, «над любовью больше не хочется смеяться»⁹⁰ – даже если *она* думает о нем, а *он* – по-прежнему о работе...

1 Вопрос, который мною обсуждался ранее в статье: Усманова А. «Политическая эстетика женского кино в контексте феминистской кинотеории», *Гендерные исследования*, 1999, № 3, с. 225-235.

2 Lagny, M. *De l'Histoire du cinema. Méthode historique et histoire du cinema* (Armand Colin, 1992), p. 182.

- 3 Denzin, Norman K. «On Understanding Emotion: The Interpretive-Cultural Agenda», in Kemper Theodore D., ed., *Research Agendas in the Sociology of Emotions* (NY: State University of New York Press, 1990), p. 102.
- 4 MacDougall, D. «Films of Memory», in L. Taylor, ed., *Visualising Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994* (Routledge, 1994), p. 265.
- 5 По поводу «феноменальности» эмоций и проблематичной связи между чувством и способом его означивания см., например: Sartre, J.-P. *Esquisse d'une théorie des émotions* (Paris: Hermann, 1965).
- 6 Более подробно см.: Reddy William M. «Against Constructionism. The Historical Ethnography of Emotions», in *Current Anthropology*, vol. 38, no. 3, June 1997, p. 327-351.
- 7 См.: Illouz, Eva. *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism* (University of California Press, 1997), p. 3.
- 8 Пажитная Л., Шрагин Б. «Кого любить?», *Искусство кино*, 1967, № 3, с. 72.
- 9 Zizek, Slavoj. «From Courtly love to the *Crying Game*», in *New Left Review*, Nov.-Dec. 1993, p. 105.
- 10 См.: Мосс М. «Техники тела», Мосс М. *Общества. Обмен. Личность* (М., 1995), с. 242-263.
- 11 Корни этого представления следует искать в архаических практиках регулирования и контроля общества за системами родства (впрочем, практики эти не такие уж и архаические – поскольку и сегодня в разных странах существуют договорные браки, браки династические и другие формы браков по расчету). Романтическая любовь, как правило, вступала в конфликт с этими регулятивными механизмами, вносила элемент деструкции, непредсказуемости, иррациональности и порождала прецедент нарушения закона. В конечном итоге попытка утвердить примат чувства над социальными и экономическими интересами означала также и примат индивидуального над социальным – что с точки зрения общества и государства неприемлемо.
- 12 Например, согласно классической русской литературе и живописи первой половины 19 века главной трагедией девушки являлся брак с богатым, нелюбимым и старым баринном – для писателя или художника ее жизнь (а тем более любовь) на этом как бы и заканчивалась. Для Толстого, во второй половине 19 века, адюльтер как возможность любви вне брака (со старым и нелюбимым мужем) становится возможным – но лишь до тех пор, пока эти отношения остаются тайными (затем женщине все равно суждено погибнуть). С точки зрения современного западного человека, живущего в большом городе, отношение общества к его или ее интимной жизни, каким бы оно ни было, практически не имеет значения – до тех пор, пока речь идет о гетеросексуальных отношениях. И так далее.

- 13 Illouz, E., op. cit., p. 3.
- 14 См.: «Би-текстуальность и кинематограф», под ред. А. Усмановой (Минск: «Пропилеи», 2003).
- 15 См. более подробно: Denzin, Norman K. «On Understanding Emotion: The Interpretive-Cultural Agenda», in Kemper Theodore D., ed., *Research Agendas in the Sociology of Emotions* (NY: State University of New York Press, 1990), p. 85-116.
- 16 Более того, одним из наиболее распространенных литературных топосов можно считать мотив рождения любви благодаря языку (например, в случае Сирано де Бержерака).
- 17 Raes, Koen. «On Love and other Injustices. Love and Law as improbable communications», in Petersen H., ed., *Love and Law in Europe* (Ashgate, Dartmouth, 1998), p. 27.
- 18 Illouz, E., op. cit., p. 31.
- 19 На ум приходит лишь фильм «Сорок первый», сюжет которого использовался в советском кино как минимум 2 раза – в немой версии (1927) и звуковой/цветной (1956). Многочисленные экранизации одного и того же литературного произведения я не учитываю, поскольку экранизация и ремейк – все же различные феномены: ремейк отсылает не к литературному тексту, а к другому фильму.
- 20 Эко У. «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», *Философия эпохи постмодерна*, под ред. А. Усмановой (Минск: Красико-принт, 1996), с. 52.
- 21 Эко У., там же, с.70.
- 22 Как только в кинопроизводстве происходила очередная технологическая революция, за этим следовала волна повального увлечения ремейками: так произошло в эпоху появления звукового, затем цветного, потом широкоформатного кино, на смену которым пришли компьютерные спецэффекты и новый объемный звук (Dolby Surround).
- 23 Leitch, T. «Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake», in Forrest J., Koos L.R., eds., *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice* (NY: State University of New York Press, 2002), p. 47.
- 24 Почему американский кинематограф прибегал и прибегает к переделке фильмов, снятых в других странах, – тема отдельного разговора, но прежде всего это проблема условий кинопроизводства при капитализме, это вопрос гарантированной коммерческой успешности «ремейка» и необязательности соблюдения авторских прав создателя оригинального фильма (ибо авторские права распространяются лишь на использование сценария).

- 25 См.: Leitch, Thomas, op. cit., p. 56.
- 26 Многие режиссеры (такие как Мельес или Хичкок) частенько переделывали собственные фильмы. Огромное количество ремейков в самые первые годы существования кинематографа объясняется абсолютной анархией в области регулирования авторских прав. Но кроме того, как считают некоторые теоретики, любовь кино к ремейкам отражает его фундаментальную особенность как феномена *modernity*, а именно – стремление к технологическому обновлению и эстетическому совершенству (См.: Harney, Michael. «Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films», in Forrest J., Koos L.R., eds., *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice* (NY: State University of New York Press, 2002), p. 65).
- 27 Введенного Эко различения на «наивного» и «искушенного» читателя здесь явно недостаточно.
- 28 Leitch, Thomas, op. cit., p. 40.
- 29 Эко У., там же, с. 64.
- 30 Свою типологию «ремейков» предложил еще в середине 80-х годов Умберто Эко.
- 31 Leitch, Thomas, op. cit., p. 47.
- 32 Leitch, Thomas, op. cit., p. 49.
- 33 Натансон почему-то обиделся, увидев «придумки», украденные, как он посчитал, из его фильма: «Помнишь, Танина героиня поет в бокал?» (Цит. по: Борис Кудрявов. «Георгий Натансон: Рената Литвинова – манерная кривляка!», www.eg.ru/Publication.mhtml).
- 34 «Небо. Самолет. Девушка», www.cinema.vrn.ru/reviews/nebo.shtml.
- 35 Елена Кутловская. «Небо. Самолет. Девушка», <http://afisha.weekend.ru>.
- 36 Что, кстати, проявляется в откликах зрителей более молодого поколения – они воспринимают этот «ремейк» как самостоятельный текст.
- 37 Forrest, Jennifer. «Sadie Thompson Redux: Postwar Reintegration of the Wartime Watward Woman», in Forrest J., Koos L.R., eds., *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice* (NY: State University of New York Press, 2002), p. 174.
- 38 Барабаш Екатерина. «Про меня, дорогую Ренату», *Независимая газета*, 8 октября 2002 года.
- 39 Марголит Евгений. «Отблеск костра, или настоящий конец большой войны». Историко-революционная тема в советском кино на рубеже 1960-70-х гг., *Кинема-*

тограф оттепели, под ред. В. Трояновского (Москва: Материк, 2002), с. 94.

- 40 Примечательно, что Евдокимов, узнав об уходе Наташи из дома, берет на себя «решение» ее квартирного вопроса, сообщая ей о 100 номерах телефонов друзей, которые подыскивают ей квартиру. Наташа категорически отказывается от подобной «заботы».
- 41 Хотя, скорее, это путешествие во времени – в 60-е, ибо весь антураж этого эпизода отсылает к советскому прошлому: здания, интерьеры, музыка.
- 42 Stern Mikhail, Stern August. *Sex in the USSR* (Times Books, 1980), p. 115.
- 43 Десакрализация и коммодификация коснулись даже памяти о Великой Отечественной войне (ранее темы в общем-то закрытой для шоу-бизнеса) – практически на всех российских каналах на 9 мая (2004 г.) исполнялись песни военных лет в «попсовой» обработке. Белорусское телевидение даже сняло отдельный фильм «Дороги и песни войны», в котором кадры из советских военных фильмов использовались в стилизованных под «старое кино» клипах современных белорусских певцов, перепевающих на все лады «хиты» военного поколения. «Оригиналы» здесь были нужны лишь для создания эффекта реальности. Именно в этом году стало понятно, что память о войне ушла, превратившись в гляцевую открытку.
- 44 Семерчук Владимир. «“Смена вех” на исходе оттепели», *Кинематограф оттепели*, под ред. В. Трояновского (Москва: Материк, 2002), с. 154.
- 45 Семерчук В., там же, с. 155.
- 46 Как пишет В. Семерчук, Кира Муратова в «Коротких встречах» и «Долгих проводах» не просто ставит частную жизнь в центр внимания: «она извлекает ее из социальности и “общественного производства”, придает ей совершенно самостоятельную ценность и “зарывается” в нее так глубоко, что становится не видно окружающих ее “общественных окрестностей”. Так возникает в нашем кино маргинальный пограничный жанр камерной драмы, противостоящей традиционным жанрам официального кинематографа» (Семерчук В., там же, с. 155).
- 47 Взаимная любовь и счастье как «высший балл за примерное поведение и прилежание» фигурировали, главным образом, в мажорном советском кино 1930-1950х гг. (Л. Пажитная, Б. Шрагин).
- 48 Трояновский В. «Новые люди шестидесятых годов», *Кинематограф оттепели*, под ред. В. Трояновского (Москва: Материк, 2002), с. 50.
- 49 За исключением, пожалуй, 20-х годов, когда в советском обществе проблемы любви и сексуальности обсуждались широко и достаточно радикально (и помимо знаменитой теории «стакана воды» (по поводу которой пришлось высказать свое мнение даже Ленину) существовало много других, не менее интересных точек зрения).

- Мне уже приходилось об этом писать ранее. См.: «Визуальный поворот и гендерная история», *Гендерные исследования*, 2000, № 4, с. 149-176; а также: «Cinematic Form and History: Private Life and “Woman’s Question” in Soviet Cinema of the 1920s», in *KWI Jahrbuch* (Essen, 2002/2003), p. 247-261.
- 50 Пажитная Л., Шрагин Б. «Кого любить?», *Искусство кино*, 1967, № 3, с. 74.
- 51 Вайль Петр, Генис Александр. *60-е: Мир советского человека* (Москва: НЛО, 1998), с. 132.
- 52 Вайль П., Генис А., там же, с. 132.
- 53 Цит. по: Stern Mikhail, Stern August, op.cit., p. 114.
- 54 Stern Mikhail, Stern August, op. cit., p. x.
- 55 Вайль Петр, Генис Александр. *60-е: Мир советского человека* (Москва: НЛО, 1998), с. 132.
- 56 Натансон недавно поведал о том, как снимали эту постельную сцену: «Татьяна Васильевна меня просила, чтобы я из павильона убрал всех, без кого могу обойтись. Стояла кровать, устеленная белоснежным одеялом, и ширмочка, куда вошла Таня, разделась, вышла и легла в постель в одной рубашоночке. Лазарев стоял наготове, в рубашке и брюках. И вот Саша чуть поднимает одеяло и говорит: “Татьяна Васильевна, подвиньтесь, пожалуйста!”. Танечка немножко подвинулась, и Саша, в брюках и ботинках, пытается лечь. Я ему тихо подсказываю: “Брюки хоть сними...”. Саша был очень волевым по роли и очень стеснительным в жизни и наотрез отказался раздеваться. Хотя, конечно, они провели изумительную сцену» (Монологи «Еще раз про любовь», www.sem40.ru/famous2/m1698.shtml). Насчет «изумительности» этой сцены я вовсе не уверена, поскольку напряженность и неестественность обоих, но главным образом Евдокимова, наводит на мысль о том, что актерам постельная сцена была непривычна и далась с большим трудом.
- 57 Там же.
- 58 См.: Чертков О. *О любви* (Москва: Московский рабочий, 1967).
- 59 Так охарактеризовал ее один из критиков в рецензии на фильм В. Сторожевой («Небо. Самолет. Девушка», www.cinema.vrn.ru/reviews/nebo/shtml).
- 60 Коллонтай А. «Дорогу крылатому Эросу», *Марксистский феминизм. Коллекция текстов А.М. Коллонтай*, под ред. В.И. Успенской (Тверь, 2003), с. 286.
- 61 Пажитная Л., Шрагин Б., там же, с. 72.
- 62 Коллонтай А., там же, с. 285.

- 63 Пажитная Л., Шрагин Б., там же, с. 74.
- 64 Коллонтай А., там же, с. 291.
- 65 Хазанов Б. «Искусство как порнограмма», *Искусство кино*, 1999, № 2, с. 48.
- 66 «*Une autre histoire, dialogue avec Naum Kleiman*» *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinema sovietique (1926-1968)*, sous la direction de Bernard Eisenschitz (Milano: Mazzotta, 2000), p. 21.
- 67 Монологи «Еще раз про любовь», www.sem40.ru/famous2/m1698.shtml.
- 68 Эту проблему затрагивает в своих статьях Татьяна Дашкова.
- 69 Woll, J. *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw* (I.B. Tauris Publishers, 2000), p. 195.
- 70 Кстати говоря, постеры и обложки видеокассет и DVD с фильмом «Небо. Самолет. Девушка» – черно-белые, что также отсылает нас к эстетике «каммершпилей» 60-х, но сам фильм Сторожевой цветной, и это можно воспринять как попытку «расцветить», передать колористику той эпохи, поскольку скупая киностилистика оригинала оставила многоцветие и пестроту 60-х за кадром. Петр Вайль и Александр Генис описывают 60-е следующим образом: «Переворот произошел и в цветной гамме страны. Запестрели щиты реклам, оживились витрины, засияли неоновые вывески... Яркость эпохи отразилась на лице народа буквально: в косметике...» (См.: Вайль Петр, Генис Александр. *60-е: Мир советского человека* (Москва: НЛЮ, 1998), с. 145.
- 71 См. на эту тему более подробно: Ямпольский М.Б. «О глубине кадра», *Что такое язык кино?* (М., 1989), с. 171-186.
- 72 Одна из журналисток прокомментировала название фильма следующим образом: «Автор сценария, продюсер и исполнитель главной роли Литвинова не внесла в название картины слово “любовь”. Потому что это фильм не о любви. Или не совсем о любви. Или о любви тоже» (Барабаш Екатерина. «Про меня, дорогую Ренату», *Независимая газета*, 8 октября 2002 года).
- 73 См.: *Искусство кино*, 1991, № 6, с. 120.
- 74 «Небо. Самолет. Девушка», www.europlus.ru.
- 75 Об этом достаточно подробно писали и Л. Малви, и С. Хиз, и Ж.-Л. Бодри, и многие другие. По поводу концепции нарративной «точки зрения» (понятие «фокализации») см. работы Ж. Женетта, Б. Успенского.
- 76 *Re-Vision: essays in Feminist Film Criticism*. Doan M.A., Mellencamp P., Williams L.,

- eds. (Frederick, Md.: University Publications of America and the American Film Institute, 1984), p. 12.
- 77 См.: De Lauretis, T. «Rethinking Women's Cinema. Aesthetics and Feminist Theory», in *Issues in Feminist Film Criticism*, in P. Erens, ed. (Indiana University Press, 1990), p. 289.
- 78 «Рената Литвинова: “Мы живем в ожидании гения”», *Время новостей*, www.rambler.ru/db/news/msg.html.
- 79 Сцена (которой не было в оригинале), открывающая эпизод «Работа», может быть интерпретирована по-разному, и уж во всяком случае она не исчерпывается той интерпретацией, которую я здесь предлагаю, но с точки зрения взаимопонимания и готовности к опосредованию как особенности женского опыта существования эта сцена чрезвычайно интересна. Начинается сцена с того, что Лара «объясняет» правила безопасности пассажирам, они смеются – через несколько секунд становится понятно, что пассажиры – глухонемые люди и не понимают ее жестов. Нужен сурдопереводчик – еще одна женщина. Таким образом, коммуникация осуществляется как бы в три «голоса»: Мышка «за кадром» по микрофону читает текст, Лара показывает, и еще одна женщина «переводит» и то, и другое на язык глухонемых. Не исключено, что это интертекстуальная отсылка к другому фильму Ренаты Литвиновой (как сценаристки) – «Страна глухих», но в данном случае сцена приобретает новое самостоятельное значение. Во всяком случае, мне она напомнила известную мысль Элен Шоултер о том, что женщина всегда говорит в два голоса, репрезентирует две точки зрения – ту, которая навязана ей доминирующей в обществе идеологией (то есть представляет «мужской» взгляд на мир), и ту, которая связана с мыслями и чувствами репрессуемой социальной группы – в данном случае женщин.
- 80 Вот лишь некоторые примеры: Евдокимов бросает Наташе упрек в том, что она как «кошка» – она механически повторяет за ним «кошка... собака...», что одновременно характеризует и намечающиеся разногласия между героями, и закрепляет за героиней собирательный «природный» образ. Далее, в эпизоде посещения зоопарка, на какие-то доли секунды в кадре появляется рычащая самка леопарда – и этот образ метонимически обозначает женскую ярость, способность к выражению гнева. Отвечая на реплику Эла по поводу значка на ее форме, она говорит: «Это не орел, это птичка», подчеркивая тем самым «феминное» в своей профессии. Наконец, чрезвычайно интересной является и та сцена в фильме, которая следует за первой ночью: включив радио, Наташа несколько минут прислушивается к передаче. Диктор говорит: «В прошлой “Угадайке” мы передавали голоса птиц и зверей. Кто правильно ответит? Ну-ка, Боренька...». Что характерно – зачитываются ответы от трех мальчиков, один из них не умеет еще писать, поэтому от его имени в редакцию написала мама... Приведенные выше примеры как нельзя лучше иллюстрируют сложившуюся в нашей культуре традицию отождествления женского с природным началом, с тем, что подлежит контролю и управлению, а мужского – с инстанцией культуры и социального порядка, наделенного самостоятельностью, активностью

и автономностью.

- 81 Этот глагол определенно полюбился критикам, описывающим таким образом поведение Литвиновой на экране.
- 82 См. более подробно об этом (в том числе и о новом образе «современной женщины-подростка»): Bulgakova, Oksana. «The Hydra of the Soviet Cinema: The metamorphoses of the Soviet Film Heroine», in Attwood L., ed., *Red Women on the Silver Screen* (Pandora, 1993), p. 149-174.
- 83 Не стал исключением и получивший благодаря Венецианскому фестивалю известность фильм А. Звягинцева «Возвращение» – правда, этот фильм зафиксировал очень важную переменную, связанную с кризисом той модели мужской социализации и тех ценностей гомосоциального сообщества, которые казались востребованными в постсоветской культуре, но ситуация существенно изменилась в последние два-три года. Симптоматичным в этом отношении стал и фильм «Бумер», герои которого оказались заложниками созданного ими же идеала мужского братства.
- 84 «Рыбоптица», *Время новостей*, www.rambler.ru/db/news/msg.html.
- 85 Там же.
- 86 De Lauretis, T. «Rethinking Women's Cinema. Aesthetics and Feminist Theory», in *Issues in Feminist Film Criticism*, in P. Erens, ed. (Indiana University Press, 1990), p. 297.
- 87 Рената Литвинова. «Мою героиню унесли высшие инстанции», <http://renatochka.by.ru>.
- 88 De Lauretis, T. «Rethinking Women's Cinema. Aesthetics and Feminist Theory», in *Issues in Feminist Film Criticism*, in P. Erens, ed. (Indiana University Press, 1990), p. 288-308.
- 89 См.: Борис Кудрявов. «Георгий Натансон: Рената Литвинова – манерная кривляка!», www.eg.ru/Publication.mhtml.
- 90 Елена Кутловская. «Небо. Самолет. Девушка», <http://afisha.weekend.ru>.