

УДК 821.1 61.1

DOI 10.21661/r-462194

Е.А. Артемьева

**РАЗВИТИЕ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИХ «ТРОПОВ»
В КИНОДРАМАТУРГИИ НАЧАЛА 1960-Х: НА МАТЕРИАЛЕ
КИНОСЦЕНАРИЯ ГЕННАДИЯ ШПАЛИКОВА «ПРИЧАЛ»**

Аннотация: в статье рассматривается вопрос о развитии соцреалистической традиции в кинодраматургии начала 1960-х. Особое внимание уделяется первому полнометражному игровому киносценарию Геннадия Шпаликова «Причал», который является примером того, как оттепельная литература продолжает работать с важными для социалистического реализма «тропами»: «положительный герой», «большая семья», «война», – и переосмыслять их. Автор делает вывод, что эти фундаментальные «тропы» определяют все творчество Шпаликова, как кинодраматургическое, так и поэтическое.

Ключевые слова: кинодраматургия, киносценарий, социалистический реализм, оттепель.

E.A. Artemyeva

**THE DEVELOPMENT OF SOCIAL-REALISTIC «TROPES»
IN THE SCREENWRITING OF THE EARLY 1960S: BASED
ON GENNADY SHPALIKOV'S SCREENPLAY «BERTH»**

Abstract: the paper focuses on the development of the social-realistic tradition in the culture of the early 1960s. Special attention is paid to the first full-length feature Gennady Shpalikov's screenplay «Berth», which is an example of the development and the change of social-realistic «tropes» in the screenwriting of «Ottepel / the Thaw»: «a positive hero», «big family» and «war». The author concludes that these fundamental «tropes» define all Shpalikov's work, the screenwriting and the poetry.

Keywords: screenwriting, screenplay, socialist realism, Ottepel / the Thaw.

Имя сценариста и поэта Геннадия Шпаликова в культурном сознании является синонимом оттепели. В разговоре с Наумом Клейманом об этом периоде в истории отечественного кинематографа кинокритик Бернар Эйзеншиц замечает: «В тот период выделяются три сценариста: разумеется, Геннадий Шпаликов, Александр Володин (по сценарию каждого из них был снят фильм) и Владимир Тендряков» [7, с. 50]. Безоговорочную веру в то, что Шпаликов являлся символом эпохи, разделяет и Клейман: «Для моего поколения этот человек был примером свободы от всех штампов и условностей» [там же]. Поэтому, обращаясь к творчеству Шпаликова, невозможно игнорировать культуроведческие, литературоведческие и киноведческие работы, в которых анализируется культура, литература и кинематограф времени оттепели.

Существует несколько подходов к изучению литературы и кинематографа этого периода, как и несколько точек зрения на его хронологию. Мы будем опираться на методологию исследователя Катерины Кларк, ее последователя Александра Прохорова, а также на подход киноведа Евгения Марголита, полагавших, что литература и кинематограф оттепели продолжают работать с теми культурными кодами, которые были найдены в «сталинский» период: «После смерти Сталина в 1953 году многие писатели начали критиковать его режим, в том числе и литературу соцреализма. Но когда они обращались к критике сталинизма, то использовали уже готовые коды или системы значений соцреалистической традиции. <...> В послехрущевские времена литература стала более разнообразной в стилевом отношении, но все равно следы соцреалистической традиции легко обнаруживаются даже в «вольной» литературе, опубликованной на Западе или в самиздате» [6, с. 17]. Об этом же, но применительно к советскому кино пишет киновед Евгений Марголит, и на основании данной мысли он делает вывод о том, что советский кинематограф 1920–1960-х годов необходимо рассматривать как единое целое, которому противопоставлено «постсоветское» кино 1970–1980-х: «... с середины 1960-х годов советское кино в целом являет собой своего рода пронзительный прощальный жест. <...> В результате, по крайней мере с середины 1970-х годов, кинематограф СССР можно рассматривать не как советский,

но как постсоветский» [8, с. 18]. Исследователи сходятся во мнении, что авторы 1960-х годов не отходят от мифов сталинской культуры, а развивают их, находясь в диалоге с ней. В работе с соответствующим названием «Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели» Александр Прохоров перечисляет и исследует «фундаментальные тропы» сталинского и оттепельного исторических периодов. В своей работе исследователь опирается на методологический подход, разработанный Хейденом Уайтом. Хейден Уайт в монографии «Метаистория» сравнивает историка с лингвистом, имея в виду, что он «сталкивается с историческим полем во многом тем же образом, каким грамматик может столкнуться с новым языком <...> Проблема историка – в конструировании языкового протокола <...> и на основе этого – в характеристике поля и его элементов» [10, с. 51]. Для Уайта историческая реальность конструируется благодаря оязыковлению, языковому означиванию, наделению смыслом исторических событий (по сути он «литературизирует» историческую науку). «Языковой протокол» формируется благодаря определенным «тропам», и определение основных тропов помогает охарактеризовать главные типы исторического мышления. Основополагающими тропами сталинской эпохи Александр Прохоров, опираясь на труды Катарины Кларк, Ханса Гюнтера, Евгения Добренко, называет «положительного героя», «семью» и «войну». Они были описаны в той части советской литературы, которая являлась, по словам Евгения Добренко, «крупнейшей культурно-идеологической институцией по формированию советского воображаемого, кодификации советского языкового поля и артикуляции советских ментальных клише» [4, с. 310]. Оттепельная культура унаследовала эти «клише» и преобразовала их. Цель настоящего исследования – проанализировать киносценарий Геннадия Шпаликова «Причал» как образцовый текст оттепельной эпохи и обнаружить, как сценарист изменил обозначенные знаковые культурные коды сталинской эпохи.

О «Причале» Шпаликова Юлий Файт сказал: «Это первый его большой игровой сценарий». Сам сценарист считал его лучшим своим произведением: «Почти все, что я делал, я немедленно вычеркивал из сознания, кроме нескольких

кусков «Причала». Сценарий был написан к марту 1960 года, съемки должны были пройти летом, но, когда картина уже была в запуске, работу над ней приостановили. Впоследствии один из режиссеров-постановщиков фильма, Владимир Китайский, погиб, и Шпаликов надеялся, что проект передадут Юлию Файту (из дневниковой записи Шпаликова, сделанной 30 декабря 1960 года и содержащей его пожелания: «Чтобы «Трамвай» 2 категорию и Люка получил бы «Причал» [11, с. 185]), но этого не случилось. Сценарий так и остался нереализованным, но его полный текст доступен по нескольким изданиям творческого наследия Шпаликова.

Центральный персонаж «Причала» – девушка Катя, прибывшая в Москву на барже и потерявшая в большом городе жениха, шкипера этой баржи. Действие происходит «на протяжении одной ночи», в течение которой девушка ищет возлюбленного, рассердившегося на нее из-за глупой выходки. Катя совсем юна (когда бывшая жена шкипера спрашивает у него: «Кто у тебя жена?», тот отвечает: «Девочка» [12, с. 165]), и этот факт соответствует вкусам эпохи: 1960-е актуализирует образ юного героя, делая его центральным положительным персонажем. В значительном числе оттепельных кинопроизведений утвердился тип «молодой герой», объединивший довольно разнохарактерных персонажей: «... критика спонтанно выдвинула их основной типологический признак – возраст, начало вхождения в самостоятельную жизнь. Момент самоосознания и самоутверждения человека, впервые заявляющего о себе: вот я. То есть, внесоциальная, природная данность, лежащая за пределами классовой принадлежности, определила поведение героя. Она становится ведущим объединяющим признаком большой группы фильмов 60-х годов» [5, с. 38–39]. Уже этот факт можно засчитать как развитие соцреалистического мифа: по мнению Ханса Гюнтера, давшего характеристику основных положительных героев в соцреалистической культуре, их «в этом отношении всегда отличает подростковость» [2, с. 749]. Но если в сталинский период подростковость означала инфантильность, потому как всегда существовала могучая фигура «отца народов», то в период оттепели она стала ассо-

цироваться с вхождением в самостоятельную жизнь. Юные герои оттепели решают серьезные проблемы без участия «отцов» (и этот мотив разовьется в другом сценарии Шпаликова – «Заставе Ильича»). В данном случае под самостоятельной жизнью имеется в виду замужество. Поэтому желание иметь дом и семью, отраженное в шпаликовском «Причале», – одна из характерных черт нового юного положительного героя этого времени. «Ты уже невеста?» – спрашивает Катю один из встреченных ею той ночью прохожих. Она отвечает: «Две недели, а что? – А долго он за тобой ухаживал? – Две недели» [12, с. 175]. В этом свете стремительность решения о замужестве воспринимается совершенно естественной.

Но разумеется, свадебная тема – это еще и шпаликовская апелляция к известной французской картине 1934 года «Аталанта» Жана Виго. По своему сюжету сценарий «Причал» близок ей, как отмечают многие исследователи. Шпаликов не скрывал своей любви к Жану Виго (он посвятил ему свой более поздний сценарий «Долгая счастливая жизнь» и на первой странице написал: «Памяти Жана Виго, моего учителя в кинематографе, да и в жизни» [11, с. 416]), и на повествование «Причала», безусловно, «Аталанта» оказала сильнейшее влияние: «Сюжет и настроение «Причала» – одного из ранних, неосуществленных на экране сценариев Геннадия Шпаликова, удивительно созвучны великой картине Виго: корабль-дом, ожидание встречи экипажа с большим городом, выход на берег – в другой мир – и долгие скитания по ночным незнакомым улицам, случайная разлука и поиски влюбленных. <...> В финале «Аталанты» Париж разводит героев и возвращает их друг другу с помощью экстравагантного помощника капитана в исполнении Мишеля Симона. «Причал» также заканчивается возвращением Кати на борт, ее примирением со шкипером» [1, с. 19]. Но если Париж Виго враждебен по отношению к героям и даже становится причиной ссоры влюбленных, то Москва Шпаликова не только приветлива, но умеет примирять поссорившихся и соединять с новыми людьми. Шпаликов заимствует исходную ситуацию, но развивает ее иначе: его повествование – это не только история поссорившихся влюбленных, а соединение нескольких новелл, нескольких жизненных

драм в одном гостеприимном, одомашненном пространстве. И если рассматривать сценарий «Причал» под этим углом, он неожиданно окажется похож на фильм Надежды Кошеверовой «Подкидыш» (1939) по сценарию Рины Зелёной и Агнии Барто. Героиня, потерявшаяся в большом, но дружелюбном городе, в течение одного дня попеременно встречает странных персонажей, пытающихся заменить ей семью, а в финале воссоединяется со своим близким человеком.

«Действие фильма происходит в Москве на протяжении одной ночи» [12, с. 155], – так начинается сценарий, и уже это первое предложение делает его «Подкидышем» наоборот: вместо целого дня мы путешествуем с героиней всю ночь. При этом пространство, которое она осваивает за это время, предельно конкретно, а потому воспринимается как безопасное: сценарист называет точные места (набережная Парка культуры и отдыха им. Горького, Малый Каменный мост рядом с кинотеатром «Ударник», Александровский сад, Красная площадь, Мавзолей и др.), а время отмеряют куранты Спасской башни – вместе с героиней мы следим за их боем («Катя сидит на носу баржи, считая удары курантов. Раз, два, три. Всего двенадцать ударов. Полночь» [12, с. 169], «Два раза бьют куранты» [12, с. 174], «Три раза бьют куранты» [12, с. 176] и т. д.). Героиня путешествует по городу, словно обживая его: за ее точными перемещениями можно следить буквально по часам. Такое пространство не может быть враждебно в отличие от Парижа из «Атланты» Виго. Одомашнивание Москвы будет происходить и в дальнейших шпаликовских работах, причем тем же способом – через ее пространственное освоение. Георгий Данелия вспоминает о работе над картиной «Я шагаю по Москве»: «Сценарий фильма <...> мы со Шпаликовым переделывали <...> из-за Никиты Сергеевича Хрущева. На встрече с интеллигенцией Никита Сергеевич сказал, что фильм «Застава Ильича» (режиссер Хуциев, сценарий Шпаликова) идеологически вредный: «Три парня и девушка шляются по городу и ничего не делают». И в нашем сценарии три парня и девушка. И тоже шляются. И тоже Шпаликов» [3, с. 212]. Улица была для его героев и для него самого «спасением», о чем он неоднократно писал и в стихах: «Садовое кольцо», «Не при-

нимаю во мне участия», «В темноте кто-то ломом колотит», «Ах улицы, единственный приют» и все три первых полнометражных сценария («Причал», «Застава Ильича», «Я шагаю по Москве») объединяет мотив города-дома, родившийся, безусловно, в рамках сталинской соцреалистической культуры, но преображенный в оттепельной лирической. Не случайны и «случайные» прохожие, которых встречает Катя, героиня «Причала». Это укротитель из цирка, которому нужно собрать крупную сумму: героиня советует ему обойти всех жителей Москвы, попросив в каждом доме по рублю, как у членов одной большой семьи, и сама дает ему первый рубль; демобилизованные солдаты, каждому из которых Катя обещает по невесте «Я считаю, что каждый из вас в принципе может жениться на любой девушке мира» [12, с. 175]; пожилой мужчина, отдавший героине, которую видит впервые, машину и собаку («Разворачивайся и правь за собакой. Она бежит медленно, как раз для шофера любителя. Приведет прямо к дому. Не забудь закрыть машину» [12, с. 179]). Наконец, Катя помогает двум влюбленным обрести семейное счастье. Шпаликов показывает Москву огромным домом и тем самым развивает «миф о большой семье», присущий сталинской культуре. Если помнить об образе одомашненного городе, то, пожалуй, самая невероятная сцена «Причала» – когда отец оставляет маленького сына спящим прямо на улице, укрытым только одним пиджаком, и убегает к барже и возлюбленной, обретает смысл. «В нашем городе большом / Каждый ласков с малышом», – поет мама девочке колыбельную в финале «Подкидыша», значит, и в «Причале» за ребенка отцу не стоит волноваться: Москва – это семья.

Что касается тропа войны, его преобразование выражается в том, что «в литературе и кинематографе оттепели обычно изображается отрыв человека от Большой семьи» [9, с. 151]. Имеется в виду мотив возвращения солдата с фронта. В творчестве Шпаликова он появляется не только в «Причале»: киносценарий «Застава Ильича» начинается с того, что после хрущевской реформы армии из нее возвращается один из трех главных героев. А в одной из сцен «Причала» Катя встречает демобилизованных солдат. Они показаны в самом уязвимом состоянии – во время отбоя, а те, кто не спят, мечтают о возвращении домой: «У меня

такое впечатление, что пока мы три года служили, все хорошие девушки стали невестами», – жалуется один из них Кате, но героиня обещает каждому по жене: «Это только кажется. Вы себе даже не представляете, сколько осталось невест. Я считаю, что каждый из вас может жениться на любой девушке мира» [12, с. 175]. Наконец напоследок один из солдат играет на аккордеоне не что иное, как «Свадебный марш» Мендельсона. Тему войны Шпаликов обойти не мог, она была одной из важнейших для авторов его поколения: для многих война является мерилом масштаба личности. Но в «Причале» Шпаликов подходит к развитию этой темы совершенно в оттепельном духе, отличном от предыдущего, сталинского периода: «В оттепельных изображениях мужественности чувства берут верх над идеологическим фанатизмом, романтика – над воинской удалью, флирт / любовь – над убийством» [9, с. 72]. Фигуры солдат были необходимы: они – своего рода маркеры, сигналы, указывающие, что тема войны неизменно важна для автора и незримо присутствует даже в столь радостном, мажорном произведении, но теперь они доносят и другую информацию: кровопролитие все же завершилось, и солдатам можно подумать о личном, индивидуальном, домашнем.

В своем «первом большом игровом сценарии», в «Причале» (1960), Геннадий Шпаликов работает с культурными кодами, «тропами», «формами» предыдущей соцреалистической эпохи («положительный герой», «семья» и «война»), но обновляет их значения и связывает их с традициями европейского кинематографа. В дальнейших работах Шпаликов продолжит переосмысливать те же «тропы». Более того, на разных этапах его творчество выстраивается вокруг них, и интерпретация этих «тропов» подсказывает трактовки неожиданных, парадоксальных, на первый взгляд «случайных» эпизодов, образов, мотивов, анализ которых, безусловно, необходим для понимания как кинодраматургии, так и поэзии и прозы Геннадия Шпаликова.

Список литературы

1. Баландина Н.П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х / Н.П. Баландина. – М.: Государственный институт искусствознания; Российский государственный гуманитарный университет, 2014. – 257 с.

-
2. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб: Академический проект, 2000. – С. 743–784.
 3. Данелия Г.Н. Чито-грито / Г.Н. Данелия. – М.: Эксмо, 2007. – 768 с.
 4. Добренко Е. Сталинская культура: двадцать лет спустя (обзор) // НЛЮ. – 2009. – №95. – С. 300–327.
 5. Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60–80-х гг. / Л.А. Зайцева. – М.: ВГИК, 1991. – 66 с.
 6. Кларк К. Советский роман: История как ритуал / Пер. с англ.; под ред. М.А. Литовской. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. – 260 с.
 7. Клейман Н. Другая история советского кино // Киноведческие записки. – 2001. – Вып. 53. – С. 50–57.
 8. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. / Е. Марголит. – М.: Сеанс, 2012. – 560 с.
 9. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / А. Прохоров. – СПб: Академический проект, 2007. – 342 с.
 10. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 528 с.
 11. Шпаликов Г. Я жил как жил / Г. Шпаликов. – М.: Подкова, 1998. – 528 с.
 12. Шпаликов Г. Я шагаю по Москве. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма / Г. Шпаликов. – М.: Зебра Е, 2017. – 528 с.
-

Артемьева Екатерина Аркадьевна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка, русской литературы и журналистики ФГБОУ ВО «Марийский государственный университет», Россия, Йошкар-Ола.

Artemyeva Ekaterina Arkadyevna – candidate of philological sciences, associate professor of the Department of Russian Language, Russian Literature and Journalism at FSBEI of HE “Mari State University”, Russia, Yoshkar-Ola.
