

Н. Няголова

Няголова Наталия (Велико Тырново, Болгария) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русистики, Великотырновский университет имени Святых Кирилла и Мефодия, E-mail: nniagolova@abv.bg

СЕМИОТИКА ДОМА В ФИЛЬМЕ СЕРГЕЯ ГЕРАСИМОВА «ЖУРНАЛИСТ» (1967)¹

В статье изложены наблюдения над семиотическими проекциями дома в фильме Сергея Герасимова «Журналист» (1967). Прослеживаются модели соцреалистического канона, поэтика Оттепели, мифопоэтическая традиция и оригинальный авторский код в конструировании топоса «дом» в кинокартине. Намечена связь кинонарратива с социокультурными процессами 60-х годов в советском и общеевропейском контексте.

Ключевые слова: семиотика, топос, Оттепель, мифопоэтика, соцреализм

N. Nyagolova

Nataliya Nyagolova (Veliko Tarnovo, Bulgaria) — Assoc. Prof, PhD, Department of Russian Studies, St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, E-mail: nniagolova@abv.bg

THE SEMIOTICS OF HOME IN THE SERGEY GERASIMOV'S FILM JOURNALIST (1967)

The article offers observations on the semiotic projections of home in Sergey Gerasimov's film Journalist (1967). The paper studies the models of socialist realism canon, the poetics of Khrushchev's Thaw, the mythopoetic tradition, and the author's original approach in constructing the topos of home. The author outlines the connection of cinematic narrative with the sociocultural processes of the 1960s in the Soviet and pan-European context.

Keywords: semiotics, topos, Khrushchev's Thaw, mythopoetics, socialist realism

Кинороман «Журналист» вышел на экраны лишь за год до Пражской весны и воплотил в своем художественном мире романтическую попытку Оттепели преодолеть пропасть между двумя мировыми политическими системами, приоткрыть Железный занавес и принять реальность существования «другого» мира. В фильме это усилие приобрело форму сюжета-посвящения, в котором главный герой пройдет через три круга испытаний: иерархию столичной интеллигенции, догматические правила провинциальной жизни, искушения Западного мира.

По словам самого Герасимова, это история «молодого журналиста, который, проходя свои жизненные университеты, из скороспелого всезнайки становится человеком своего времени, своего общества, своей идеи» [10, с. 261]. Но за этим вполне соответствующим соцреалистическому канону инициационным сюжетом [7, с. 139–153] проступает множество дополнительных семантических пластов, ставящих под сомнение его идеологическую и художественную однозначность.

Перспективный молодой журналист центральной столичной газеты Юрий Алябьев (Юрий Васильев) — москвич, выпускник МГИМО, — был отправлен в небольшой уральский городок, чтобы разобраться в поступивших сигналах от некой гражданки Аникиной (Надежда Федосова) о коррупции и аморальном поведении. Молодой человек легко позволил втянуть себя в сложные взаимоотношения между жителями городка и вскоре ему пришлось преждевременно покинуть Горноуральск, не разобравшись в случае. В Москве его ожидал перевод в новый отдел и поездка в Женеву и Париж в составе советской журналистской делегации. Даже в лавине новых впечатлений

1. Перевод с болгарского Светослава Сивкова.

от поездки Алябьев с удивлением осознал, что случившееся на Урале не выходит из его головы, и по возвращении из Западной Европы поехал снова туда, чтобы довести до конца свое журналистское задание, но и объяснится с девушкой, в которую он влюбился.

В структуре фильма последовательно выстраивается сложный семантический ряд «город — дом — герой». Подобная одушевленность пространства является традиционной особенностью русской культуры [3]. Герасимов использует максимально эту особенность, выстраивая богатую, семиотически нагруженную парадигму художественного пространства дома.

Вторая серия кинокартины носит название «Сад и весна». Из диалогов между героями становится ясно, что это заглавие соответствует сказочному сюжету в книге, которую читает Шура. В сцене объяснения в любви Алябьева девушка сравнивает их отношения со сказочными героями: *«Видите ли, там царица одна была. Один чудак в нее влюбился. А это было ни к чему. Потом злые люди разрубили ее на куски, а потом она срослась, ожила... Я еще не срослась, только начинаю срастаться»*. Индикации активности сказочного сюжета в структуре фильма многочисленны — это и переход из «мира в мир» Алябьева, и социальное неравенство влюбленных, и их редуцированное семейное окружение (у Юры нет папы, а Шурочка — круглая сирота). «Злые люди» из сказки получают в картине два воплощения — в лице доносчицы Аникиной и собрания, заклеймившего «прегрешения» Шуры. Завязка сказочного сюжета в фильме связана с топом Горноуральска — захолустного городка с вымышленным названием, функционирующего как топос по неким загадочным моральным и административным правилам (закрытость, нелогичность, семейственность, догматизм). В своих письмах Аникина отождествляет городок с пространством речного острова, на котором в праздничные дни бушует сущий Содом — по ее словам, во время воскресной рыбалки местным начальникам устраиваются оргии, а их отдых «улаживают» артистки из местной самодеятельности. Комсомольское собрание, на котором «обрушилась репутация» Шуры, выведено за кадр. Виновники ее душевной травмы остаются анонимными и абстрактными. Публичное осуждение личной жизни героини имеет свои корни также в социально-политической действительности Оттепели. Во времена Хрущева резко возросла роль т. н. «товарищеских судов», рассматривавших «дела о недостойном отношении к женщине, неисполнении обязанностей по воспитанию несовершеннолетних и недостойном отношении к родителям» [8, с. 91]. Эти суды, по утверждению исследовательницы, как правило принимали сторону женщины, поэтому и «прегрешение» Шуры не стали отмечать в ее досье, переселив ее в общежитие «ради ее же собственного спокойствия». Для статуса героини вмешательство в ее личную жизнь принимает форму лишения ее дома, собственного пространства. В контексте волшебного сюжета подобное лишение имеет катастрофический смысл. И Аникина, и Шура как персонажи, вписанные в мифопоэтический контекст, особо связаны с пространством дома, для них он представляет репрезентативный топос: «С одной стороны, дом принадлежит человеку, олицетворяя целостный вещный мир человека. С другой стороны, дом связывает человека с внешним миром, являясь в определенном смысле репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека» [14, с. 65]. Дополнительные коннотации в мотив о потерянном доме Шуры вносит тот факт, что она вынуждена променять домик, в котором жила «ради мамы, ради памяти», на общежитие — символический заменитель, «временное, облегченное жилье, свободное от груза истории, памяти, ответственности перед родом». [6, с. 87]

Еще до личного знакомства с Аникиной, Алябьев видит ее дом. Именно там разместил его Реутов, чтобы совместить «место работы и место проживания». Определения и атрибуты, с помощью которых Саша описывает этот дом, корреспондируют с мифопоэтическим: *«Приближаемся к владению Аникиной. Вот ее камни, вот ее дом, два входа, оба заколочены, так что входить будем со двора. На воротах надпись «Злая собака»...»*. Наиболее часто упоминаемый атрибут, связанный с домом Аникиной, — замок. Все указанные элементы объединяются вокруг семантики разграничения, обособленности домашнего пространства и, соответственно, самой героини. Во дворе Аникиной есть небольшое строение, в котором и живет Шура. Таким способом в топографии фильма реализуется

мифопоэтическая модель «большого дома и малой избушки», которая в классификации Проппа связывается с актом инициации. [11, с. 207].

На уровне персонажной схемы тройка героев Алябьев — Шура — Аникина коррелирует с актантами в сказочном сюжете «Золушки», о чем подсказывает неравноценное социальное положение молодого человека и девушки, связь Шуры со стихией огня, отрицательная роль «мачехи» — Аникиной, которую Алябьев в раздражении назовет «чертовой бабой». Отдельным мотивом в фильме выступает «сиротство» — все молодые герои фильма (Нина, Юра) росли в неполных семьях, Шура — круглая сирота, а у Аникиной приемный десятилетний сын, которому она диктует свои доносы. Архетипическая беспомощность, уязвимость героев-сирот в «Журналисте» сочетается с интерпретацией сиротства с позиций соцреалистической поэтики, в которой «новое общество» принимает на себя функции большой семьи, дающей воспитание и оценивающей действия молодых людей [4]. Но мифологема «Большой семьи» в контексте Оттепели деактуализируется, а ее распад превращается в одну из наиболее актуальных проблем кинематографа 60-х гг. [9]. Эта деактуализация просматривается и в целом ряде эпизодов в «Журналисте»: в ночь после разрыва между ними Алябьев и Шура вспоминают своих потерянных родителей, а не общественных «воспитателей», положительный облик городской номенклатуры «наставников» сильно проблематизирован, а «искательница зла» Аникина своим присутствием уничтожает все красивое и положительное: «Ах, вот, когда Аникина прошла... да, да, да, когда Аникина прошла все изменилось сразу. Почему? Мы так же стояли как и стояли... А когда она прошла, все вдруг стало стыдно, нечестно...» — думает Шура.

В доме Аникиной Юра снимает не отдельную комнату, а уголок с занавеской вместо двери. Молодой человек не может уберечь себя от демонической силы хозяйки дома — она проникает во все вокруг него, он постоянно слышит и видит ее, даже во сне. А последний свой донос — против самого Алябьева и Шуры — Аникина диктует громко вслух Боре в присутствии своего нанимателя. Наиболее семиотическая деталь в интерьере дома Аникиной — настенные часы, которые не только отсчитывают время, но и как будто наблюдают за присутствующими, что достигается благодаря крупному плану и повторяющемуся ракурсу, в котором представлен этот предмет. В контексте фильма часы предстают как неказистый, навязчивый, материальный предмет, а не символ «жизненного ритма города» или «личного времени персонажей», как, например, звон кремлевской башни в фильмах Хуциева и Данелии, или оружейный залп с Петропавловской крепости в кинокартине И. Хейфица «День счастья» 1963 года.

В способе представления дома Шуры также проглядывают вкладываемые мифопоэтические значения. Ее дом семиотически разделен на две части — темную и светлую. Темная половина (сени) связывается с негативными событиями — в ней происходит и разрыв между влюбленными. Светлая половина — комната — организована вокруг стола при актуализации архетипических значений предмета (сакральный центр, объединяющий в единое целое начало и конец Пути) [13]. В этом разделении домашнего пространства проявляется не только драматизм в судьбе героини, давление провинциальной среды на ее эмоциональную, чистую натуру, но и особая функция света в кинематографе 60-х годов. Отказ от цвета является характерной чертой не только фильмов советской Оттепели, но и в целом европейского искусства того времени. Он является «моментом выбора в авторском кино и использовался как дополнительный контрапункт» [12, с. 11]. Черно-белая колористика предоставляет большую свободу в оперировании светом в качестве художественного средства, и именно на игре света построена вся ночная сцена раздумья в доме Шуры — сомнения и любовные трепеты девушки дублирует движение светлых и темных пятен по стенам и предметам в комнате.

Дома героев в Москве и Париже также подвергаются семиотизации. Она строится на оппозиции «порядок — хаос», которая в данном случае обладает не столько мифопоэтическим, сколько морально-мировоззренческим смыслом. Фильм начинается с кадров, показывающих дом Алябьева и создающих представление о давно утвердившемся порядке — утренняя газета, размеренные движения матери, координированность между ее действиями и действиями сына. Интерьер комнаты интеллигентский,

столичный. Репрезентативными предметами в нем являются библиотека и пишущая машинка. Схожая семантика просматривается и в визуализации дома Нины (Жанна Болотова) — светлая мебель, красивые люстры, телевизор... Вся обстановка подчиняется порядку и функциональности. На попытки Алябьева сократить эмоциональную дистанцию между ними, Нина презрительно отвечает: *«Брось ты! Все эти твои порывы... не в духе времени...»*. Оба жилища подчиняются одной и той же жизненной философии — прагматизму, желанию контролировать свое поведение и эмоции, стремлению властвовать над собственной территорией. Это не типичный дом для советского кино 60-х годов, ср. заваленные старой мебелью небольшие жилища («Застава Ильича»), коммунальные квартиры («День счастья»), старомодные комнаты с высоким потолком в духе «сталинского ампира» («Фокусник»). В качестве контрапункта московского образа дома в фильме функционирует квартира Сида в Париже. Его основная характеристика — «хаос», как определяет его сам Бертон. Личная жизнь Сида — такой же «хаос»: он любовник замужней французской журналистки Мишель Обри, которая приходит и уходит внезапно и алогично. Его профессиональная жизнь — тоже «хаос», ему не присущи строгие идейные принципы Алябьева, и он зачастую оказывается втянутым в противоречия между отдельными журналистскими лагерями. В образе Сида улавливается далекий отголосок образа молодого американского журналиста в Париже Эрнеста Хемингуэя, чей личностный образ и творчество приобрели особую популярность в советской культуре 60-х годов, когда «в квартире каждого шестидесятника висел портрет бородатого "папы Хэма"» [1, с. 23]. При первом посещении Алябьева в доме Сида американец начинает его убеждать: *«Не обращай внимания на детали, возьми это как целое. Дом гражданина мира, талантливого одинокого американского журналиста в начале пути»*. Хаотичный образ жизни Сида должен расцениваться как намек на неправильную стратегию Западного образа жизни в целом. Но, вместе с тем, в этом хаосе проглядывает и симпатия к особой прослойке «богема», которая, по мнению шестидесятников, единственная способна перенести наследие цивилизации [2]. В неприглядном заводском общежитии, в морозном Горноуральске, Алябьев признается Шуре:

«— Видел другой мир, других людей...»

— Какие они?

— Да в общем, в чем-то такие же, как и мы, а в чем-то ничего общего...»

В одной из статей, посвященных творчеству Сергея Герасимова, читаем: «У Герасимова был свой "соцреализм" — похожий на официальный, но все-таки свой» [16]. В пространственной схеме фильма «Журналист» этот «свой соцреализм» проявляется достаточно ярко. Формально сохраняя основные оппозиции соцреалистического канона: СССР — Запад, столица — провинция, город — природа, режиссер сумел предложить новые семантические проекции знакомых и эксплуатируемых идеологией топосов. В большей своей части данный набор новых значений является результатом влияния Оттепели, остающейся в рамках основных идеологических параметров, но с помощью целого ряда эстетических приемов на самом деле расшатывающей их. «Если Сталин создает тотальный стиль, то Хрущев внедряет в советскую жизнь нечто не менее важное — эклектику, бесстилие. То есть, вносит идею альтернативы» [2].

Так же, как и в представительных кинопроизведениях эпохи шестидесятников, в своем фильме Герасимов выбирает в качестве основных пространственных координат топосы «город» и «дом». Но он не останавливается на этом, для него подобный масштаб уже недостаточен. Пятью годами ранее, в своем киномане «Люди и звери», он уже использовал необъятные мировые пространства, чтобы рассказать о чудовищном пилигримстве военнопленного Алексея Павлова (Н. Еременко-старший), обошедшего три континента перед тем как вернуться на Родину после Второй мировой войны. Несмотря на попытку режиссера в первом из своих киноманов показать «капитализм с человеческим лицом» (из-за чего фильм был запрещен к показу на протяжении двадцати четырех лет), пространство не в силах одолеть карту политического противопоставления двух мировых лагерей, и наличие «людей» за Железным занавесом воспринимается как исключение.

Художественная топография «Журналиста» конструируется еще смелее. В ней понятия «провинциализм», «патриотизм» и «космополитизм» сожительствоуют между собой, не отрицая друг

друга. В то же самое десятилетие, в которое фильм Герасимова выходит на экраны, Илья Эренбург — предтеча и «крестный» эпохи Оттепели — напишет: «Говорят, что наша планета давно обследована, что теперь очередь за Марсом или за Венерой. Да, картографам известны все возвышенности, все острова, все пустыни; но обыкновенный человек еще очень мало знает, как живут его сверстники на давно открытом острове, в странах, давным-давно обследованных, да и в странах, которые считали себя открывателями» [15, с. 140]. И опять же Эренбург поведет борьбу за включение советской культуры в европейскую цивилизацию. «Речь шла уже не о направлении и школе, а об историческом месте России на карте мира. Грубо говоря, где проходит граница Европы — по Уралу или по Карпатам? "По Уралу!" — заявил Илья Эренбург...» [2]. Именно в этих географических и ментальных рамках — от Урала до Парижа — разместит свой кинематографический сюжет Сергей Герасимов в «Журналисте». И это станет одним из последних пространственных полетов до наступления брежневского Застоя, в искусстве которого Дом превратится в строго национальное и строго семейное понятие, и в его четырех стенах мировые трагедии примут измерения личных драм.

Журналистское задание Алябьева — разоблачить «явление Аникиной» — не получает своего разрешения в фильме, что является косвенным признанием долговечности этого явления. Профессиональную победу героя заменяет победа над самим собой, которая в контексте фильма приравнивается к «счастью». «Повзросление» Юры приобретает измерения овладения неким своим местом в мире, которое не имеет конкретных географических измерений, и неслучайно последний, не услышанный зрителями диалог двух влюбленных происходит на дороге — топосе Пути: нового начала, «борения, перемен и одоления». От культурной столицы мира до небольшого заводского городка в предстепьях Азии Герасимов создаст общее культурное, диалогическое пространство, в котором его молодые герои будут искать правду о своей жизни. И это пространство воплотит мечту об общем мировом Доме, в котором «все люди Земли будут у себя дома».

Библиография

1. Бокова Я. М., Запорожцева О. А. Культурное влияние Запада на мировосприятие советской молодежи в период десятилетия Хрущева. — В: История и археология: материалы III междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, декабрь 2015 г.). — СПб.: Свое издательство, 2015. — С. 20–23.
2. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Москва: АСТ, 2013. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1023930/Vayl_-_60-e._Mir_sovetskogo_cheloveka.html
3. Van Baak J. J. The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration, Amsterdam–New York: Published, 2009. — 525 p.
4. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. — СПб: Академический проект, 2000. URL: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533
5. Журналист. Режиссер Сергей Герасимов. 1967; Москва, СССР: Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1967. Фильм.
6. Ковтун Н. В. Образ городской цивилизации в поздних рассказах В. М. Шукшина: миметический и семантический аспекты // Вестник Томского государственного университета. Филология, №1 (17), 2012. — С. 74–93.
7. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. — 210 с.
8. Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 208 с.
9. Лебина Н. Одежда для дикарей. Купальники и плавки в повседневности шестидесятников. Теория моды №41 (осень 2016). — М.: Новое литературное обозрение, 2016. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7523>.
10. Мусский И. А. 100 великих режиссеров. — М.: Вече, 2006.
11. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. — СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. — 336 с.
12. Саркисова О. Пространство игры и рецепты взросления. («Европейские 60–е. Бунт, Фантазия, Утопия», Берлинская ретроспектива) // Киноведческие записки. №60, 2002.
13. Топорков А. Л. Стол // Мифологический словарь. Дом Сварога, 1997. URL: <http://pagan.ru/slowar/viewlink/slowar-s,stol0.php,21>

14. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам, 10. — Тарту: ТГУ, 1978
15. Эренбург И. И. Люди, годы, жизнь. — М.: Советский писатель, 1990. — 377 с.
16. Яковлева Н. Почему «Учитель»? // Лавры кино. 2015. №18 ноябрь. URL: <http://www.lavri-kino.ru/archives/1918>

References

1. Bokova Ya. M., Zaporozhtseva O. A. Kulyturnoe vliyanie Zapada na mirovospriyatie sovetskoy molodezhi v period desyatiletiya Hrushteva. — V: Istoriya i arheologiya: materialy III mezhdunar. nauch. konf. (g. Sankt-Peterburg, dekabr 2015 g.). SPb.: Svoe izdatelystvo, 2015.
2. Vayly P., Genis A. 60-e. Mir sovetskogo cheloveka. Moskva: AST, 2013 http://www.e-reading.club/bookreader.php/1023930/Vayl_-_60-e._Mir_sovetskogo_cheloveka.html
3. Van Baak J. J. The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration, Amsterdam–New York: Published, 2009
4. Gyunter H. Arhetip sovetskoy kulytur. – V: Sotsrealisticheskiy kanon. SPb: Akademicheskii proekt, 2000 http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533
5. Zhurnalist (1967) Zhurnalist. Rezhisser Sergey Gerasimov. 1967; Moskva, SSSR: Tsentralynaya kinostudiya detskih i yunosheskih filymov imeni M. Gorykogo, 1967. Filym
6. Kovtun N. V. Obraz gorodskoy tsivilizatsii v pozdnykh rasskazah V. M. Shukshina: mimeticheskiy i semanticheskiy aspekty. – V: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya, №1 (17), 2012
7. Klark K. Sovetskiy roman: istoriya kak ritual. Ekaterinburg: Izdatelystvo Uralyskogo universiteta, 2002
8. Lebina N. Muzhchina i zhenshtina: telo, moda, kulytura. SSSR — ottepely. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014
9. Lebina N. Odezhda dlya dikarey. Kupalyniki i plavki v povsednevnosti shestidesyatnikov. Teoriya mod №41 (oseny 2016). Moskva: NLO, 2016, <http://www.nlobooks.ru/node/7523>
10. Musskiy I. A. 100 velikih rezhisserov. Moskva: Veche, 2006
11. Propp V. Istoricheskie korni volshebnoy skazki. SPb: Izdatelystvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1996
12. Sarkisova O. Prostranstvo igry i retsepty vzrosleniya. («Evropeyskie 60–e. Bunt, Fantaziya, Utopiya», Berlinskaya retrospektiva). – V: Kinovedcheskie zapiski. №60, 2002
13. Toporkov A. L. Stol. – V: Mifologicheskiy slovary. Dom Svaroga, 1997 <http://pagan.ru/slovar/viewlink/slovar-s,stol0.php,21>
14. Tsivyyan T. V. Dom v folyklornoy modeli mira (na materiale balkanskih zagadok). – V: Trudy po znakovym sistemam, 10. Tartu: TGU, 1978
15. Erenburg I. I. Lyudi, gody, zhizny. M. : Sovetskiy pisately
16. Yakovleva N. Pochemu „Uchitely”? – V: Lavr kino. №18 noyabry, 2015 <http://www.lavri-kino.ru/archives/1918>