

образа женщины, действующей исторически. Если мы разберем помер и ее роль в нем на составные части, мы увидим, что происходит игра на оппозициях между осознанным и неосознанным модусами бытия и что игра эта на эстетическом уровне происходит между репрезентативными (Р) и перепрезентативными (НР) элементами.

Осознанный	Неосознанный
Сама Эни Миллер как «звезда» (Р)	Экранный «имидж» Миллер («восхитительное животное») (Р)
Персонаж Миллер — человек, принимающий решения по ходу действия (Р)	Номер разворачивается в музее антропологии — ассоциации с примитивизмом (Р)
Челетка как форма самовыражения (НР)	Челетка как неосознанные ритмические повторы (НР)
Импровизационность (Р/НР)	

Мысль об историческом утолизме в сюжетосложении имеет своим источником работы Эриста Блоха. Как пишет Фредерик Джеймисон в «Марксизме и форме», Блох «в своем распоряжении имеет для описания формальной природы воплощения Утопии два основных языка, или терминологические системы: движение мира во времени к последнему моменту будущего и более пространственное понятие такого приравнивания объекта к субъекту, которое должно характеризовать само содержание данного момента... (они) соответствуют драматическому и лирическому модусу презентации еще-не-существующего».

Мюзиклы (и варьете) представляют собой особую смесь двух этих модусов: историчности повествования и лиризма музыкальных номеров. Они не всегда максимально используют возможности подобного смешивания, но главное состоит в том, что это вполне возможно, что это заложено в их природе. Форма мюзикла все еще требует пристального внимания, коль скоро фильмы, как и театр, согласно брехтовскому определению, «организуют наслаждение меняющейся реальностью».

(1976)

“Genre: The Musical”,
ed. by Rick Altman.
London, 1981

Перевод А. Н. Дорошевича

Мария ЭНЦЕНСБЕРГЕР

СКАЗКА И БЫЛЬ В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

(«Светлый путь» Г. В. Александрова)

В своей статье, опубликованной в «Киноведческих записках» № 1, Майя Туровская затронула вопрос о взаимоотношении между стилем и смыслом в советском кино тридцатых-сороковых годов. Она обнажила сказочную структуру музыкальных комедий Ивана Пырьева («Богатая невеста», 1938; «Трактористы», 1939; «Свинарка и пастух», 1941) и свойственную им «фольклоризацию» сюжетов, взятых из жизни современной советской деревни. Туровская приходит к заключению, что присущее этим фильмам «приукрашивание» действительности надо рассматривать не как «искажение правды» — ибо эти фильмы вовсе не стремились к прямому воспроизведению реальной действительности, — а как широко распространенный и совершенно правомерный в популярном кинематографе способ перенесения избранной темы в царство мечты или утопии, дающей зрителю возможность «подняться» над окружающей действительностью и увидеть ее в более возвышенном и оптимистическом свете.

Цель настоящей статьи — продолжить начатую Туровской работу на примере анализа другой музыкальной комедии этого периода, «Светлого пути» Григория Александрова (1940, сценарий Виктора Ардова, стихотворные тексты Михаила Волинина и А. Д'Актиля, музыка Исаака Дунаевского). Первоначальное название этого фильма — «Золушка» — было изменено по предложению Сталина.

Я собираюсь рассмотреть то, как взаимодействие символического и реалистического дискурсов превращает эту историю домработницы, ставшей ткачихой-стахановкой, а затем знаменитым инженером и депутатом Верховного Совета, в миф о возможности

Я искренне благодарна Артему Деменку, Марине и Анатолию Максимовым, а также всем сотрудникам Центрального музея кино в Москве, за их помощь в подготовке этой статьи.

личного преуспеяния в коллективистическом обществе. Следует сразу же заметить, что стахановское движение создало прекрасную почву для такого примирения «социалистической» и «капиталистической» этики.

В некоторых существенных своих чертах советская музыкальная комедия этого периода значительно отличается от классического американского мюзикла. Если американцы склонны переносить свою утопию во времени и пространстве в некий «золотой век» или «экзотический мир»¹, где все, как нас заставляют поверить, совершенно спонтанно танцуют и поют, — то советская музыкальная комедия представляет свою утопию свершающейся здесь и сейчас, в современной советской действительности, в которой все... работают, да и еще своим трудом творят чудеса. Работа естественно вплетается в сюжетную ткань фильма благодаря тому, что танцевальные номера, как правило, заменяются хореографически инсценированными сценами «труда», призванными пробуждать такое же, как в танце, чувство освобождения и катарсиса. Работа, следовательно, представлена как удовольствие и развлечение — и наделена теми же сексуальными обертонами, какие несут на себе танцевальные номера в голливудских мюзиклах. В силу этого в советских музыкальных комедиях того периода почти нет танцев. Зато песни часто предстают как естественное сопровождение трудового процесса: они призваны преобразить и прославить труд (песня девушек в «Богатой невесте», «Марш энтузиастов» в «Светлом пути»).

Другое существенное отличие состоит в том, что советский «*full-back-stage-musical*»*, о котором здесь идет речь, неизменно выдвигает женщину в качестве главного героя. Ее сексуальная привлекательность — как в сказке — скорее неотчуждаемый атрибут ее высокой добродетели (общественной сознательности и чрезвычайного трудолюбия), чем достоинство, имеющее самостоятельную ценность. Представленная как образцовый работник, участвующий в деле преобразования своей страны, эта женщина устанавливает те нормы труда, которых должен достигнуть ее партнер; следовательно, именно этот женский персонаж и движет развитие сюжета к его неизбежному разрешению. Таким образом, в советском мюзикле не героиня старается завоевать героя, удовлетворяя его требованиям, — а, наоборот, мужчина вынужден подняться до своей, творящей трудовые чудеса, невесты, давая ей то, чего она и вся страна от него требуют.

Как и в классическом голливудском мюзикле, в большинстве советских музыкальных комедий есть два центральных персонажа, женский и мужской, так что повествование — вместо того, чтобы

синтагматически-линейно следовать за судьбой одного героя, — движется поочередно между женским и мужским полюсами, приводя их в парадигматическое соотношение параллелизма и сравнения². Хотя советская музыкальная комедия тоже представляет свадьбу как нейтрализацию исходной бинарной оппозиции и как способ достижения социальной гармонии, однако сама природа этой оппозиции мужского и женского начала приобретает здесь совершенно иное значение, определяемое качественно иной ролью, отведенной женщине. Дело в том, что в советских музыкальных комедиях женщина изображается вне традиционно отводившейся ей сферы домашней жизни, она не поглощена целиком и полностью своим романом или другими, как принято считать, исконно женскими заботами, будь то наряды или физическая красота. (В «Светлом пути» главная героиня, увлеченная своим трудом, противопоставляется девушке, которая озабочена своей внешностью; в другом месте фильма сцена, в которой героиня, уже оказавшись в Москве, примеряет шубу, была вырезана³. Надо заметить, что антитеза труда и заботы о красоте не случайно находила себе место и в наиболее реалистичных фильмах того времени — например, в «Машеньке»).

Общепринятый в голливудском мюзикле драматургический прием — снабжение главных героев подставными родителями вместо подлинных — в советских образцах подобного жанра также приобретает иной смысл. Прием этот характерен для всего советского кино этого времени. Во множестве картин «подставные родители» неизменно являются председателями колхозов и директорами заводов, бригадирами и мастерами, секретарями партийных организаций, иначе говоря, представителями государства и партии, которые занимают места кровных родителей не только в целях осложнения сюжета, но также и в символическом смысле: они выступают как приемные «социальные родители» своих подопечных. А «усыновленные» или «удочеренные» герои тем самым оказываются «детьми» самого советского государства, таким образом освобожденными от семейных уз и соответственных личных обязательств. (Отсутствие семьи в советских фильмах 30-х и 40-х годов — тема, достойная особого исследования.) Крайним выражением этого «отречения от кровных родителей» был, конечно, рассказ об измене своему отцу Павлика Морозова, ставший для Эйзенштейна предметом переосмысления в его незавершенном «Бежином луге».

Итак, в советской музыкальной комедии история достижения общественного успеха не просто параллельна любовной истории, но неразрывно с ней связана и обуславливает ее благополучное разрешение. Любовь и «счастье в личной жизни» непрестанно утверждаются в фильмах 30-х и 40-х годов как награды, вручаемые передовым, политически сознательным работникам, будь то мужчины или женщины. С другой стороны, лень и мещанство — это

* Мюзикла, не воспроизводящий постановку музыкального спектакля или шоу.

пороки, которые наказуются неразделенной любовью. Таким образом, общепринятые различия между полами сведены к минимуму в своей драматургической роли; их символическая функция передана социальным и профессиональным различиям и тем отношениям «соревнования», которые устанавливаются между главными героями. И если эти высокосоциальные герои, она и он, в течение почти всего экранного времени пребывают в разлуке, то виной тому — интриги недоброжелателей и противников, а то и просто недоразумения. Здесь коренится так называемая бесконфликтность советских фильмов, обнаружившаяся уже в 30-е годы.

Как и в волшебной сказке, характеры в советской музыкальной комедии не разработаны психологически. Личное всецело подчинено коллективному. Добродетель — то есть социалистическое отношение к труду и упорство, которыми наделены главные герои, — должна одержать верх над пороком: над эгоизмом, мещанством, косностью, которыми наделены их противники. А в конце фильма непременно празднуется победа гармонии советского образа жизни (той гармонии, которой ни разу на протяжении фильма ничто всерьез не угрожало). Например, в «Свинарке и пастухе» Пыррева свадьба вологодской свинарки-рекордсменки и выдающегося дагестанского пастуха, которого она встретила на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, — это, согласно официальному клише, «торжество дружбы советских народов».

Изображение женщин как лидеров в сфере производства, а не в сфере потребления — это одновременно и реалистическое отражение жизни, и своего рода средство повышения социальной сознательности, ибо в советском обществе женщина всегда должна была работать вне дома, наравне с мужчиной. Поэтому репрезентация женщины строится так, чтобы вызвать отождествление с ней как со стороны женской, так и со стороны мужской части зрителей. Трудовой процесс, неизменно представляемый в форме «соревнования» и «побития рекордов», ставит зрителя в позицию болельщика на спортивном состязании или уподобляет его зрителю спортивного фильма. Женщина, выполняющая «мужское» дело (водящая мотоцикл, управляющая трактором или работающая в цехе), как правило, облачена в мужскую одежду (брюки, комбинезон или даже фуражку), но тем не менее она никогда не подвергается полной дефеминизации. Ее «андрогинный» образ — как в любом случае карнавального обмена одеждами — предназначен нейтрализовать оппозицию мужского и женского начала, которой угрожает вторжение женщины в традиционно-мужскую сферу общественной жизни. (Экраниный прообраз такого переодевания был представлен еще в 1929 году — в финале эйзенштейновской «Генеральной линии».) Сила и независимость женщины, тем не менее, обычно ограничены в пределах повествования обязательным присутствием более «мудрого» мужчины: утверждая себя как работник,

женщина отнюдь не становится самым авторитетным «мыслителем» или персонажем, принимающим наиболее важные решения.

Одна из отличительных черт советской музыкальной комедии того времени — и одна из причин ее столь широкой популярности — состоит в том, что она почти неизменно изображает жизнь людей «простых» и «бедных», давая им возможность предстать «выдающимися» и «богатыми», не тяготящимися своей судьбой, а гордящимися ею. Тот утопический чувственный настрой, который именно мюзикл способен вызвать*, возвышает и преобразует внеэкранную реальность: люди видят себя такими, какими они являются на самом деле (то есть рабочими и крестьянами), и в то же время такими, какими они хотели бы быть в своих мечтах, — доблестными героями и героинями, единственными в своем роде, могущественными, процветающими и почитаемыми. Благодаря такому взаимодействию реалистического и символического дискурсов эти фильмы выступают в качестве «самых наглядных «документов эмоций» своего времени», являя собой «отражение не столько его действительной реальности, сколько реальности его представлений о себе»⁵.

Фильм «Светлый путь» отступает от обычно свойственной мюзиклу «двуфокусной» структуры, описанной выше, — повествование сосредоточено на судьбе одной главной героини и следует за ней вплоть до ее завершающего триумфа. Таким образом, жанр фильма может быть охарактеризован как «Золушкина» или «история гадкого утенка». Любовный мотив в фильме — как того требует структура волшебной сказки — является и стимулом к успеху, и его традиционной кульминацией.

Сходство фильма с историей Золушки подчеркнуто с самого начала — измазанным в саже лицом героини и той песней, которую она поет перед зеркалом:

*В старой сказке говорится
Про волшебные дела:
Жили-были две сестрицы,
Третья Золушка была.
Я, как Золушка, тоскую,
Целый день на части рвусь.
Но волшебницу седую
Я, наверно, не дожусь.*

* Категории Ричарда Дайера — «энергия», «изобилие», «интенсивность», «прозрачность», «чувство приобщенности к коллективу»⁴ — в полной мере присутствуют в этих фильмах.

Песни на протяжении всего фильма дополняют и комментируют повествование, повторяя в сжатом виде то, что происходит с героиней.

В фильме использованы многие традиционные сказочные мотивы: как, например, хрусталь (ледяные сосульки, хрусталь люстр), зеркала, которые дают ответы на вопросы, волшебный замок, кованный сундук. Отбрасывая многие детали канонической истории Золушки, «Светлый путь», тем не менее, воспроизводит ее основные темы — процесс повзрелости героини, роль хорошей и плохой матери, соперничество сестер⁶, вознаграждаемое трудолюбие и всё завершающую перемену участи.

Фильм открывается кадром неба; заглавие «Светлый путь» плывет по экрану, превращаясь в мультипликацию стаи журавлей, один из которых отделяется и продолжает свой полет над городом, окруженным лесами и озерами. Женский голос поет:

*Высоко, над самой тучей,
Над просторами полей,
Держит к югу путь летящий
Вереница журавлей.*

Когда титры уходят, журавли появляются снова, и песня продолжается:

*Строгий строй, за птицей птица,
Лишь одна из них порой
Заробеет, заботится
И нарушит строгий строй.
Первый раз летит, боится
От товарищей отстать,
От подруг своих отбиться,
В серых тучах заплутать.
За бурином, за туманом
Я пути не различу...
...Ой, боюсь, боюсь, отстану,
Ой, боюсь, не долечу.*

Камера спускается «с птичьего полета» на маленький провинциальный городок, приближаясь к деревянному дому; крупным планом — петух, сидящий на вывеске «Малый Гранд-отель»; через окно камера вводит нас в интерьер гостиницы, где деревенская девушка Таня Морозова работает прислугой у напыщенной и капризной дамы.

Так с самого начала обозначаются основные темы фильма: небо vs земля, мечта vs действительность, низшие vs средние слои общества, устремленность вперед vs косность, воля к успеху и страх поражения, стая и индивид.

Фильм поначалу был задуман как легкая комедия, в которой

исключительно смышленная девушка сумела взять верх над всеми окружающими; первые сцены Тани, занятой домашней работой, сохраняют этот оттенок фарсовой комедийности. Но впоследствии было решено, что судьба простой девушки, становящейся стахановкой, должна быть представлена в более социально разработанном плане⁷.

Повествование приводится в движение эпизодом встречи Тани с молодым инженером Лебедевым, который прибывает в гостиницу из Москвы. (Приезд «принца» совпадает с приездом «злодея» — бывшего кулака из Таниной деревни, который в дальнейшем окажется вредителем). Встретившись с «принцем», Таня хочет улучшить свою участь. В этот момент другой важный персонаж входит в ее жизнь: «помощник» и «хорошая мать» — женщина средних лет, секретарь фабричного парткома Пронина, которая устраивает ее учиться в школу для рабочих. Танина первоначальная реакция — страх и сомнение в себе. Как и все последующие решительные повороты в ее жизни, этот момент сопровождается рефреном песни:

*Ой, боюсь, боюсь, отстану,
Ой, боюсь, не доучу (не докручу и т. п.).*

Каждое новое превращение героини сигнализируется в фильме наплывом на крупном плане, преобразующим ее облик.

То, что Пронина и все другие персонажи фильма одиноки (даже Танина хозяйка, у которой есть ребенок, не имеет мужа) и живут или в гостинице, или в общежитии (фабричное женское общежитие расположено в бывшем монастыре), — отстраняет на задний план роль семьи и выдвигает на ее место «семью» социалистического коллектива.

Когда Таня и ее хозяйка («злая сестра»/«плохая мать») вступают в соперничество из-за молодого инженера, хозяйка в порыве ревности выгоняет Таню. Это первый важный момент в процессе повзрелости героини. В волшебных сказках героиню часто выгоняют (или иным путем извлекают) из дома, тем самым давая начало процессу ее становления. Разрыв уз матери и дочери обычно разыгрывается в сказках путем замены и проекции: это не родная мать, а мачеха — подставная мать, — вынуждает дочь покинуть дом. В соперничестве между Таней и ее хозяйкой также воспроизводится соперничество детей, стремящихся завоевать любовь родителей, а впоследствии любовь принца⁸.

Когда Таня оказывается бездомной, Пронина берет ее к себе, обещая завтра отвести ее на текстильную фабрику. Таня, спящая на кушетке Прониной, видит во сне фантастический замок, вход в который охраняют гигантские статуи мужчины и женщины с факелами в руках. Ворота замка — посредством наплыва — превращаются в шумный фабричный цех, где Тани вручают шетку

для подметания пола (ее первый фаллический символ потенции, который потом замснится ткацким челноком).

«Сон» и «действительность» в своем взаимодействии создают образ фабрики как символ «входа в новую жизнь». (Изображение завода, представляющее его как символ построения «лучшего будущего», было широко распространено в советском кино того времени: «Каин и Артем», 1929; «Возвращение Нейтана Беккера» 1932; «Мечта», 1941).

Рассказ о судьбе Тани — домработницы, становящейся фабричной работницей, — реалистичен, поскольку он воспроизводит обычный путь крестьянской девушки в то время, и вместе с тем глубоко символичен, ибо он утверждает возможность продвижения по социальной лестнице в молодом советском обществе. Домработница, добивающаяся лучшей участи, — нередко встречающийся персонаж советского кино, начиная уже с 20-х годов («Дом на Трубной», 1928; «Веселые ребята», 1933; «Мечта»). Интересно отметить, что если в «Доме на Трубной» возможность превращения домработницы в депутата Московского Совета изображается не более как ошибка — двух женщин с одинаковым именем путают между собой, — то в 30-е годы, сообразно более приподнятому духу времени, подобное же превращение изображается как «реальное событие» в «Светлом пути».

В восхождении Тани Морозовой по социальной лестнице воспроизводится традиционный для сказочных сюжетов обмен ролями и участием между «богатыми» и «бедными», «сильными» и «слабыми», «власть имущими» и «угнетенными». Этот принцип перемены участи был воодушевляющей идеей самой Октябрьской революции, претворившей в жизнь слова «Интернационала»: «Кто был ничем, тот станет всем». Это объясняет символическую значимость, которую советское искусство 20-х и 30-х годов придавало социальному восхождению женщин — традиционно наиболее угнетенной и подавленной части населения. (В медведкинской комедии «Чудесница», 1937, доярку-рекордсменку, прозванную Малюткой, обгоняет еще более юная — маленькая девочка. Принцип обмена ролями был ясно выражен в общепринятом советском оксюморе, отмеченном Туровской: «знатная доярка», «знатная ткачиха».) То, что образ женщины стал символизировать социальную перемену ролей, помогает понять и одну из особенностей сюжетов советского кино 30-х и 40-х годов, где именно женщины (и иногда дети) разоблачают и ловят вредителей: «самые слабые» в обществе берут верх над «призраками прошлого», угрожающими новому социальному равновесию («Партийный билет», 1936; «Леночка и виноград», 1936; «Девушка с характером», 1939; «Арипка», 1940).

Вредитель — еще один часто встречающийся персонаж советского кино тех лет. И это тоже фигура одновременно реалистическая и символическая. Подобно чудовищу в фильмах ужасов, об-

раз вредителя воплощал те страхи, которыми жила страна. Ибо репрессии не были выражением исключительно сталинской манеры преследования, как некоторые историки хотели бы это представить: вся страна была охвачена шпиономанией и подозрениями во вредительстве. «Обмен ролями» неизбежно влечет за собой страх возмездия.

В «Светлом пути» Таня, задержав вредителя, поджегшего склад, преодолевает остатки страха и неуверенности в себе и оказывается способной проявить стойкость перед лицом первых препятствий в работе: ее обвиняют в поломке и так уже неисправного ткацкого станка. Предшествующая этому сцена, в которой она, окруженная сосульками, одиноко сидит перед катком, заполненным скользкими парами, невольно вызывает в памяти другую сказку — «Морозко» — о девочке, оставленной в зимнем лесу по наущению злой мачехи. Одновременно эта сцена предвосхищает те сцены фильма, в которых Таня, награжденная орденом, празднует свой успех среди хрустальных люстр и жирандолей Кремлевского дворца.

По мере своего роста Таня, освобождаясь от своих страхов и сомнений, не только овладевает ткацким делом, но почти сразу же чувствует себя способной работать не на восьми станках, как другие ткачихи, а на шестнадцати. Ее рвение, однако, наталкивается на сопротивление консервативного директора фабрики Дорохова. Ей на помощь приходят Пронина и Лебедев*. Столкнувшись с трудностями, Таня пишет письмо Председателю Совнаркома товарищу Молотову (появление или даже упоминание Сталина не допускалось в таком легком жанре, как комедия) и получает ответ, приветствующий ее начинание.

Преодоление еще одного препятствия отмечается очередным наплывом, сигнализирующим новое преобразование Тани. Ее подъем по социальной лестнице наглядно обозначен в сцене ее переезда из общежития на новую квартиру (получение лучшего жилья — один из самых выразительных символов повышения социального статуса человека в советском обществе, не раз засвидетельствованный кинематографом). Этот момент также выражен в песне, с которой Таня обращается к своей покойной матери:

*Мама, глянь-ка, это ж Танька, это ж я!
Не забытая, деловитая, знаменитая!*

В следующей сцене Таня уже стремится управлять ста пятьюдесятью станками, напоминая другую героиню волшебной сказки: Василису Премудрую. Сцена, в которой она демонстрирует свое мастерство, — одна из кульминаций фильма. Работа камеры, мон-

* Фамилия «Лебедев» противопоставлена в фильме фамилии нерадивого помощника мастера: «Курнаков». В качестве Таниного «прищипа» Лебедев противопоставлен комической фигуре претендента на Танину руку — регистратора в гостинице Талдыкина.

таж и звукозрительный контрапункт вызывают эффект отождествления зрителя с Таней, проворно движущейся между станками в ритме звучащего здесь «Марша энтузиастов». Слова, которые включают в себя парафраз сталинского изречения — «Труд... есть дело чести, дело славы, дело доблести и героизма», — поются по очереди то Таней, то закадровым хором, в очередной раз выражая обретенное героиней чувство собственной потенции.

*К станку ли ты склоняешься,
В скалу ли ты врубаешься,
Мечта прекрасная, еще неясная,
Уже зовет тебя вперед.
Нам нет преград ни в море, ни на суше,
Нам не страшны ни льды, ни облака...*

Зритель вовлекается в происходящее действие также и сочетанием прямого обращения «ты» (напоминающего подобный прием в титрах вертовских фильмов и в поэзии Маяковского) с первым лицом множественного числа «мы».

Как только Таня ставит свой рекорд, она оказывается сраженной газетным сообщением о рекорде, который установила другая ткачиха, Званцева, овладевшая двумя сотнями станков. Ободряемая Пропиной, Таня объявляет свое решение работать на двухстах сорока станках. К этому моменту приходит еще одна новость: Дорохов снят со своего поста. В первоначальной версии фильма его сменяла Пронина, но потом было сочтено более уместным, чтобы пост директора занял Лебедев⁹.

Стахановское движение и идея «социалистического соревнования» в фильме — это и дань духу времени (прообразом для фильма были достижения двух знаменитых однофамилиц-ткачих Дуси и Маруси Виноградовых), и тема, обладающая глубокой символической значимостью (здесь отчетливо воспроизводится дух соперничества между братьями и сестрами). Стахановское движение — как бутлегерство для американских гангстеров из эмигрантской среды или, впоследствии, бокс для негритянских и итальянских парней — было представлено обыкновенному советскому рабочему как единственный верный путь к тому, чтобы повысить свой социальный статус. Материальные и социальные вознаграждения могли быть огромными, что и показывает последующая сцена фильма, в которой Таня узнает о своем награждении орденом.

Завершающие эпизоды, в которых Таня сначала получает свой орден в Кремле, а потом, спустя несколько лет, появляется как почетная гостья в павильоне текстиля на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, — развивают еще одну тему, характерную для советского кино того времени: тему интеграции индивида, его вовлеченности в жизнь всего советского общества. Лицо Тани, перемежающееся при помощи монтажа со звездой кремлевской баш-

ни, как и другие подобные ходы перекрестного монтажа и сочетания персонажа в кадре с символизирующими государство эмблемами (чаще всего Кремль, Сельскохозяйственная выставка — апофеоз сталинистской архитектуры, — и общие виды Москвы*), — внушают идею единства индивида с государством, создают образ такого общества, которое включает в себя индивида и способствует его продвижению. (Частная жизнь Петра Виноградова — в фильме под тем же названием, 1935, — разворачивается на фоне московских общественных зданий и мест отдыха. Идея фильма «Подкидыш», 1939, — в том, что даже маленький ребенок не может затеряться в советском обществе, но будет окружен заботой и благополучно возвращен своим родителям.)

В кремлевском эпизоде «Светлого пути» есть сцена, возможная только в мюзикле: Таня танцует перед зеркалами, каждое из которых отражает один из ее прежних образов, вовлекая ее в диалог с самой собой, какую она была прежде:

*Сказка-быль у нас творится,
И становится бледней
Старых сказок небылица
Перед былью наших дней.*

Следующая сцена — фантазмагорический полет Тани и ее двойника в автомобиле над просторами Советского Союза (здесь повествование «останавливается», уступая место головокружительному катартическому зрелищу) — обозначает прохождение нескольких лет, за которые Таня стала инженером и депутатом Верховного Совета. В этом качестве она и появляется в заключительной сцене на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

Среди празднеств советского изобилия и процветания — созданного людьми, подобными Тане, — героиня и Лебедев встречаются вновь. Он не сразу узнает ее: в этой сцене пародируется встреча Евгения Онегина с менее удачливой «Золушкой» — Татьяной («Ужель та самая Татьяна...»).

Между тем традиционный для мюзикла «брак» противоположностей — в данном случае физического и умственного труда, крестьян/рабочих и интеллигенции (сцена заканчивается на фоне мужинской скульптуры «Рабочий и колхозница», которая впоследствии стала эмблемой «Мосфильма»), энергии и интеллекта, энтузиазма и разума, — это «бракосочетание» уже осуществлено Таней лично, в ее собственных свершениях. Не случайно именно со своим двойником она «летала» над просторами Советского Союза. Единственное, что вступление в брак может добавить к ее существованию, — это ту полноту бытия, которая, как утверждает всякая

* Город Костров, в котором живет Таня, снят так, что он выглядит порой удивительно похожим на Москву.

сказка, достижима только путем «вступления в истинно счастливые узы с другим существом», что и дает человеку возможность преодолеть страх смерти и разлуки с матерью¹⁰. Не случайно и то, что в этот момент на экране возникают образы половой потенции и плодородия: брызжащие фонтаны и барельеф, изображающий животных, производящих потомство, — которые служат фоном романтической встречи Тани с Лебедевым.

Так в фильме — в реалистических образах — проигрываются все непереносимые для сказочного сюжета стадии существования героя/героини: от «Жили-были...» через неизбежную стадию «покидания дома» и страха перед открывающимся большим миром и борьбой в нем в одиночку, ко всё завершающему «обретению им/еею себя в этом мире», достигающему своей кульминации в традиционном финале: «и жили они в любви и согласии до самой смерти»¹¹.

Таким образом, «Светлый путь» — это не просто образец грубой официальной пропаганды, но фильм, достаточно богатый человеческим содержанием, чтобы возбуждать интерес и сопереживание зрителя как в символическом плане, так и в плане реалистическом: воспроизводящем социально-историческую действительность, находящуюся за пределами текста.

Чтобы показать, какую реакцию этот фильм вызывал не только у современников, но и у последующих поколений кинозрителей, я хочу привести письмо, которое Любовь Орлова, игравшая Таню, получила в середине 70-х годов от тех самых людей, чью жизнь этот фильм стремился воспроизвести:

«Только что по телевидению смотрели «Светлый путь». Нас было 17 человек: ткачихи, прядильщицы, мастера, инженеры, слесари, секретари комитета ВЛКСМ, бывший парторг.

Товарищ Любовь Орлова! Этот фильм и Вы, наша народная артистка, — это наша жизнь.

Наша фабрика самая революционная в Нижнем Новгороде. Мы вместе с сормовичами первыми в России подняли Красное знамя и воевали на баррикадах в 1905 году.

Теперь у нас больше, чем в «Светлом пути», многостаночников — ткачей и прядильщиц, а Барипова была вместе со Стахановым и Дусей Виноградовой в числе первых ударниц.

Товарищ Любовь Орлова, мы Вас любим, Вы великая артистка и замечательный (без зазнайства) человек.

Мы наших дочерей называли Вашим именем. У нас на комбинате Люба самое многочисленное и уважаемое имя.

Может, Вы не знаете, что даже при награждении орденами, при присуждении премий за отличную работу и даже при распределении квартир и на свадьбах мы в первую очередь ставим вопрос, а как бы поступила наша милая Золушка — Любовь Орлова, и знаете, Ваше имя у нас — показатель коммунистического отношения к жизни. Вы извините меня, но я пишу так, как есть.

Товарищ Орлова, если Вы по занятости не можете приехать к нам в Нижний Новгород, а теперь Горький, то, может быть, пришлете свое пожелание, а у нас в клубе есть музей революционной и трудовой славы, где, кстати сказать, есть Ваш фотопортрет как стахановки-многостаночницы и как мировой прославленной артистки, отражающей жизнь нас — простых людей.

Прошу Вас извинить меня за нескладное письмо, у меня образование — школа 33У, Отечественная война, семь ранений — четыре тяжелых. У меня две дочери, один сын. Имею 27 правительственных наград. А пишу я по просьбе ткачих, прядильщиц. Утром это письмо парторг зачитал на ткацкой фабрике, и там все хотели подписаться и даже написать в правительство, чтобы Вас прислали к нам, но я опустил письмо в ящик, чтобы не было ссор.

Еще раз прошу извинения. Мы, четыре тысячи ткачей, прядильщиц, слесарей, мастеров, инженеров, служащих, комсомольцев и коммунистов, желаем нашей народной любимой Любови Орловой многих долгих лет жизни, отличного здоровья, гордимся, что в нашем русском искусстве, наряду с Собниновым, Ермоловой, Шаляпиным есть Любовь Орлова.

По поручению коллектива льнокомбината «Красный Октябрь» [...]

Николай Смирнов¹².

1. Richard Dyer. Entertainment and Utopia. — In: Genre: The Musical. Ed. by Rick Altman. Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1981, pp. 187—188. (См. выше, сс. 104—105).

2. Rick Altman. The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function. — In: Genre: The Musical, op. cit.

3. ЦГАЛН, ф. 2450, ол. 2, ед. хр. 1295.

4. Richard Dyer, op. cit.

5. Туровская М. П. Иван Пырьев и его музыкальные комедии. — «Киноведческие записки», вып. 1, М., ВИННИК, 1988, с. 132.

6. Bruno Bettelheim. The Uses of Enchantment. Penguin Books, 1978.

7. ЦГАЛН, там же.

8. Bruno Bettelheim, op. cit.

9. ЦГАЛН, там же.

10. Bruno Bettelheim, op. cit., pp. 10—11.

11. Ibid.

12. Александров Г. В. Эпоха и кино. М., Политиздат, 1976, с. 222—223.

Лондон, 1990.

Авторизованный перевод И. Г. Германовой.

Трудно выговорить: ушла из жизни Мария Энценсбергер — в Лондоне, в начале октября. Высокая душа и талант, красота и бесстрашная искренность всегда и во всем отличали ее. Ступив на путь киноведения, Маша в последние годы мечтала возвратиться в Россию, работать вместе с нами. И у нас, в «Киноведческих записках», все было готово к обретению нового сотрудника. Но судьба распорядилась иначе.

Не сбылось...

Л. К., В. Л. 1991, 15 октября