

новые материалы
и исследования
по истории
русской культуры

об

ория любви

СССР

территория любви



Новые материалы и исследования
по истории русской культуры

Сборник статей
СССР: Территория любви

«Новое издательство»

2008

Сборник статей

СССР: Территория любви / Сборник статей — «Новое издательство», 2008 — (Новые материалы и исследования по истории русской культуры)

Сборник «СССР: Территория любви» составлен по материалам международной конференции «Любовь, протест и пропаганда в советской культуре» (ноябрь 2004 года), организованной Отделением славистики Университета г. Констанц (Германия). В центре внимания авторов статей – тексты и изображения, декларации и табу, стереотипы и инновации, позволяющие судить о дискурсивных и медиальных особенностях советской культуры в представлении о любви и интимности.

Содержание

Вместо предисловия	5
Примечания	7
Юрий Мурашов	8
Любовь как биополитическая проблема	8
Визуальное кодирование интимности	10
Педагогизация любви в русской культуре XIX века и в ранней советской культуре	13
Интимность как форма противостояния. советская любовь в 1960-х годах (на примере фильма «А если это любовь?») Примечания	19 25
Константин Богданов	26
Примечания	34
Наталия Борисова	35
Конец ознакомительного фрагмента.	36

СССР: Территория любви: Сборник статей

Вместо предисловия

В риторико-поэтическом лексиконе советской эпохи, если бы такой был составлен, слову «любовь» определенно стоило бы уделить отдельную статью. Идеологические декларации, обязывавшие советского человека настаивать на специфике своего социального опыта, изначально предполагали, что такая специфика проявляется как в области мысли, так и в сфере эмоций. «Простой советский человек», каким он рисовался в пропагандистских текстах вплоть до Перестройки, не только особенным образом мыслил, но и особенным образом чувствовал. Он не только знал и понимал нечто, чего не знали и не понимали буржуазные умники, но и эмоционально должен был быть другим: советский разум поверялся особенными советскими чувствами, а советские чувства – особенным советским разумом. «Перестроечные» разговоры об общечеловеческих ценностях и «человеческом факторе» не случайно ознаменовали не только закат эпохи СССР, но и связанного с ним социального опыта, предполагавшего нетривиальную герменевтику рациональных и эмоциональных понятий. В ряду таких понятий слово «любовь» должно быть названо хотя бы потому, что оно является иллюстративным к идеологии, которая не только допускала, но и требовала специфически артикулированной (прежде всего – политически грамотной) оценки «общечеловеческих» чувств на предмет их соответствия советскому социальному проекту. Печальным примером на этот счет может служить словосочетание «пролетарский гуманизм», семантически связанное с представлением о любви к ближнему, но своевременно перетолкованное Максимом Горьким как проявление «неугасимой ненависти» советского человека к врагам народа. Но и менее свирепых примеров достаточно, чтобы утверждать, что в истории советской культуры (как и в истории любой культуры): любовь любви – рознь.

Сравнительно многочисленные работы, посвященные понятию «любовь» применительно к особенностям социального взаимодействия (прежде всего – важные для этой темы книги Никласа Лумана «Любовь как страсть» и Энтони Гидденса «Трансформация интимности»)¹ показывают, что герменевтические вариации, сопутствующие употреблению интимной лексики, являются прагматически прескриптивными, предписывающими: они не только подытоживают возможные смысло-различия в отношении к ее референту (будь то, скажем, человек, Бог или государство), но и определяют связываемые с ними культурные и социальные практики. Наиболее очевидный эффект таких различий состоит в политизации интимной и интимизации политической лексики, осложняющей представление об автономии публичного и приватного пространства, или, говоря языком Джорджо Агамбена, политической и «голой жизни» (*political life vs. bare life*)². В ретроспективе социологических, психологических и историко-культурных наблюдений на предмет изменяющихся представлений общества о границах и превратностях слов и эмоций, которые позволяют говорить о любви и интимном доверии людей друг к другу или к важным для них абстракциям, «языки любви» интригуют тем, насколько они остаются общепонятными и коммуникативно действенными. Что, например, имел в виду Евгений Евтушенко, когда в годы брежневского застоя писал: «Коммунизм для меня – самый высший интим», а «сердце – второй партбилет»? И о какой любви на заре перестройки пел Михаил Боярский, рифмуя «все пройдет – так устроен свет <...> только верить надо, что любовь не проходит, нет»? Читатели настоящего сборника легко вспомнят, сколь богата советская культура текстами, обязанными как прямому вмешательству идеологии в частную жизнь советских людей, так и инерции языковой и культурной традиции, навыкам социальной коммуникации и особенностям медиальной репрезентации «любви» на былых

пространствах СССР. Главная задача, которую ставили перед собой его составители, заключалась в прояснении этих вопросов под (преимущественно) филологическим углом зрения, – в нелишнее напоминание о соблазнительном истолковании самой филологии (в сопоставлении с прочими «-логиями») как «науки о любви».

Примечания

¹ *Luhmann N.* Liebe als Passion: Zur Kodierung der Intimität. Frankfurt am Main, 1982;
Giddens A. The Transformation of Intimacy, Sexuality, Love and Eroticism in modern societies. Cambridge, 1992.

² *Agamben G.* Homo sacer: Sovereign Power and bare Life. Stanford, 1998.

К.Б.

Юрий Мурашов

Любовь и политика: о медиальной антропологии любви в советской культуре

Любовь как биополитическая проблема

«Ромео и Джульетта» (1575) Уильяма Шекспира предлагает наглядную модель концепции любви Нового времени и иллюстрирует связанный с ней конфликт индивидуального, интимного, любовного желания и политических и социальных практик, посягающих на личную сферу. Одновременно драма Шекспира содержит решение этой культурно-антропологической проблемы: трагическое самоубийство влюбленных утверждает любовь в качестве внутреннего, интимного, абсолютного опыта, сопротивляющегося любым политико-идеологическим, социальным или семейным вторжениям извне. Двум любящим друг друга людям удастся, несмотря на все социальные и политические препятствия, утвердить абсолютную ценность любви. Конец драмы, когда враждующие семейные кланы наконец мирятся, кажется одновременно и обнадеживающим, и утопичным, поскольку никакое политико-идеологическое регламентирование не способно конкурировать с хитростью влюбленных. Так что для продолжения традиции политических и социальных связей необходимо, чтобы политическое сообщество воздерживалось от вмешательства в личную жизнь своих участников. Если спроецировать концепцию Никласа Лумана на шекспировскую драму, то можно говорить о процессе становления любви как символически генерализованного медиума в обществе Нового времени. Ролан Барт описывает подобную ситуацию как процесс этаблирования особого «языка любви», который является абсолютным и автономным по отношению к требованиям политического сообщества¹.

Изначально заложенная ситуация конфликта между индивидуальной потребностью любви и политическим долгом и вытекающее из него чувство вины еще ярче представлены в более ранних текстах. Так, герой романа «Тристан и Изольда» Готфрида Страсбургского Тристан становится ренегатом по отношению к своему дяде, королю Марку, для которого он должен был привезти Изольду. Тристан забывает о своем политическом долге повиновения в силу безрассудной любви. Король Марк в версии Готфрида Страсбургского представляется политически слабым правителем, который не только не в состоянии правильно оценить очевидное предательство со стороны своего племянника, но и не способен назначить наказание в соответствии с проступком.

Еще нагляднее противостояние между эротическим желанием и политическим неповиновением выражено в драме Софокла «Царь Эдип». Чувство безмерной вины Эдип осознает после того, как он, по незнанию убив отца и вступив в связь с собственной матерью, узнает о своем происхождении. Непреодолимое сексуальное влечение, отказ от политического долга повиновения и опыт индивидуации неразрывно связываются на уровне вины. Действие «Царя Эдипа» разворачивается как семейная драма, становясь таким образом естественно-антропологической предпосылкой, при которой неизбежно должны совершаться любые исторические, политические и социальные действия². Зигмунд Фрейд и Клод Леви-Стросс, каждый по-своему, показали, что драма Софокла повествует в первую очередь о принципиальном различии и асимметрии культурных ориентиров, с одной стороны, и биолого-физиологических предпосылок – с другой. Именно с этой ситуацией противостояния социум должен примириться, именно в этом, полном напряжения межуровневом пространстве осуществляется и развивается сюжет любовной коммуникации.

В этой точке антропологическая модель любовной проблематики произведений Софокла соприкасается с ветхозаветным сюжетом о грехопадении. Неповиновение закону Бога Отца (не рвать плодов с древа познания) и сексуальное влечение находятся в непосредственной взаимосвязи. И в этом случае, так же как и в текстах Софокла, создается ситуация непреодолимой вины – первородного греха, определяющего историческое пространство, в котором оказываются Адам и Ева (а с ними и весь человеческий род) после изгнания из рая. История Эдипа и изгнания Адама и Евы указывают на такую ситуацию, которая посредством медиума любви снова и снова воспроизводится как телесно-биологический и культурный феномен. При этом эротическое влечение непосредственно связывается с индивидуальным опытом и дистанцированием по отношению к патриархальному закону – закону Отца.

Визуальное кодирование интимности

Если рассматривать любовный сюжет через призму антропологии, то становится ясно, что эффект индивидуации и дистанцированности по отношению к политическим и этическим авторитетам, включенный в сюжетную линию любовного повествования, связан с медиальной установкой на визуальность. Это языковое кодирование в визуальной (графической) знаковой системе письма, создающего автономное и абсолютное пространство, в котором влюбленные не только общаются на языке своего чувства, но и одновременно наблюдают его, укрепляют и утверждают в интимном уединении свою любовь, противопоставляя ее натиску коллективного этоса. Структурное переплетение любви и письма, описанное во многих научно-исследовательских работах³, можно наблюдать на приведенных выше примерах, рассказывающих любовные сюжеты как медиальные истории видения и письма.

Очевидна связь ветхозаветного сюжета о грехопадении и визуального восприятия. Тотальному и незнаковому, райскому и обоюдному пониманию между Богом, людьми и животными приходит конец в тот момент, когда взгляд Адама на Еву и на весь окружающий мир осуществляется через призму сексуального желания. Последующее изгнание из рая продиктовано чудовищным противоречием между бывшим райским единодушием и возникшей ситуацией, установленной посредством видения, в которой божественный отцовский этос становится объектом рационального наблюдения. Грехопадение предполагает наличие чувства вины, являющегося результатом автономизации визуальности и определяющего историю человечества после изгнания из рая. В контексте Ветхого Завета, в котором самоутверждение религии сводится к институционализации письменных законов Моисея, грехопадение и первородный грех отражают в конечном счете такой противоречивый с культурной точки зрения эффект визуальности, как закрепление языка в графических знаках.

Миф об Эдипе повествует о фатальных последствиях, которым противопоставляет себя культурное сообщество в ситуации, когда визуальное восприятие посредством письма довлеет вербальному. Эдип наделен незаурядными умственными качествами, способностью быстрого восприятия и абстрагирования, которыми он пользуется при разгадывании загадки Сфинкса. После отцеубийства и инцеста именно его «криминальный талант» позволяет ему осознать собственную вину, которая является следствием безусловного доверия как к внешней очевидности объектов желания, так и к внутренней очевидности логического аргументирования. Насколько визуальное восприятие Эдипа обуславливает его политический и эротический успех, настолько же оно повергает его в состояние непреодолимой вины.

В то время как подобная ситуация в ранних письменных культурах тематизируется и разрабатывается на основе ветхозаветного грехопадения и эдипального комплекса вины, возникших из взаимообусловленности эротической любви и визуальности/письма, в романе «Тристан и Изольда» проблематика фатальной вины уступает место утверждению безоговорочной автономности эротической любви по отношению к политическому и социальному долгу героев. Но и в этом случае визуальность имеет важное значение в развитии любовного сюжета. Роковая встреча Тристана и Изольды происходит после разгадывания анаграммы Тантрис. Визуально-письменная система языковых знаков создает пространство, в котором влюбленные могут утвердить свой эротический союз, отделить себя от придворного общества и при помощи языкового воображения постоянно повышать «температуру» их любовного чувства.

Игра кажущегося и действительного, возникающая во многом из различия визуального и устного в ранней культуре книгопечатания, преобладает в медиальном механизме почти всех драматических произведений Шекспира, в том числе и в «Ромео и Джульетте». Обман и притворство дают влюбленным возможность создать интимное пространство взаимопонимания, где они могут озвучить свои истинные намерения, не подвергая себя опасности стороннего вме-

шательства власти. Но эта возможность, как показывает трагическая развязка драмы, одновременно содержит в себе опасность неверной интерпретации.

В произведениях Шекспира, особенно интересно сочетающих в себе связь любовного сюжета с проблематикой медиальности и репрезентации, важную роль в конструировании сюжетной линии играют тексты и, прежде всего, письма. Именно на раннем этапе развития типографии медиум письма способен противопоставить посредством своей рукописной формы интимность письменно-языкового любовного послания различным официальным, социальным и моральным требованиям. Письмо стремится раскрыть возможности воображения и сделать их понятными для обоих влюбленных.

Примером такой медиально-антропологической взаимообусловленности любовного влечения и письма, заложенного в литературе и культуре начала Нового времени, может служить известная картина Яна Вермеера «Девушка с письмом у открытого окна» (около 1657).

Картина демонстрирует, как посредством взаимодействия очевидного и скрытого, символического значения и фиктивной вероятности выстраивается интимное коммуникативное пространство, остающееся замкнутым на себе, но к которому сторонний наблюдатель может приобщиться при помощи воображения. Композиция картины подчеркивает уверенность в себе и эгоцентризм читающей письмо женщины. Она игнорирует наблюдателя, ее опущенный взгляд демонстрирует, что все ее внимание поглощено письмом, а значит – отсутствующим отправителем. На мысль о фиктивной, воображаемой близости партнера наводит наряду с самим медиумом письма распахнутое окно. Через отражение в оконном стекле (мужчина-)наблюдатель приобщается к диалектике отсутствия и близости. Благодаря эффекту отражения читающая девушка, обращаясь к письму, одновременно обращается и к наблюдателю. Занавес на окне и занавес, отделяющий наблюдателя от читающей героини, подчеркивают двойную адресацию. Наблюдатель исключается из диалога – он никогда не узнает, что читает молодая женщина и о чем она думает, но, взглянув на роскошную вазу с фруктами, он может догадаться об эротическом, либидинозном подтексте картины. Полотно Вермеера одновременно и просто, и загадочно, только если довериться непоследовательности видимого и воображаемого, картина оплатит соучастием в эротическом уединении героини⁴.

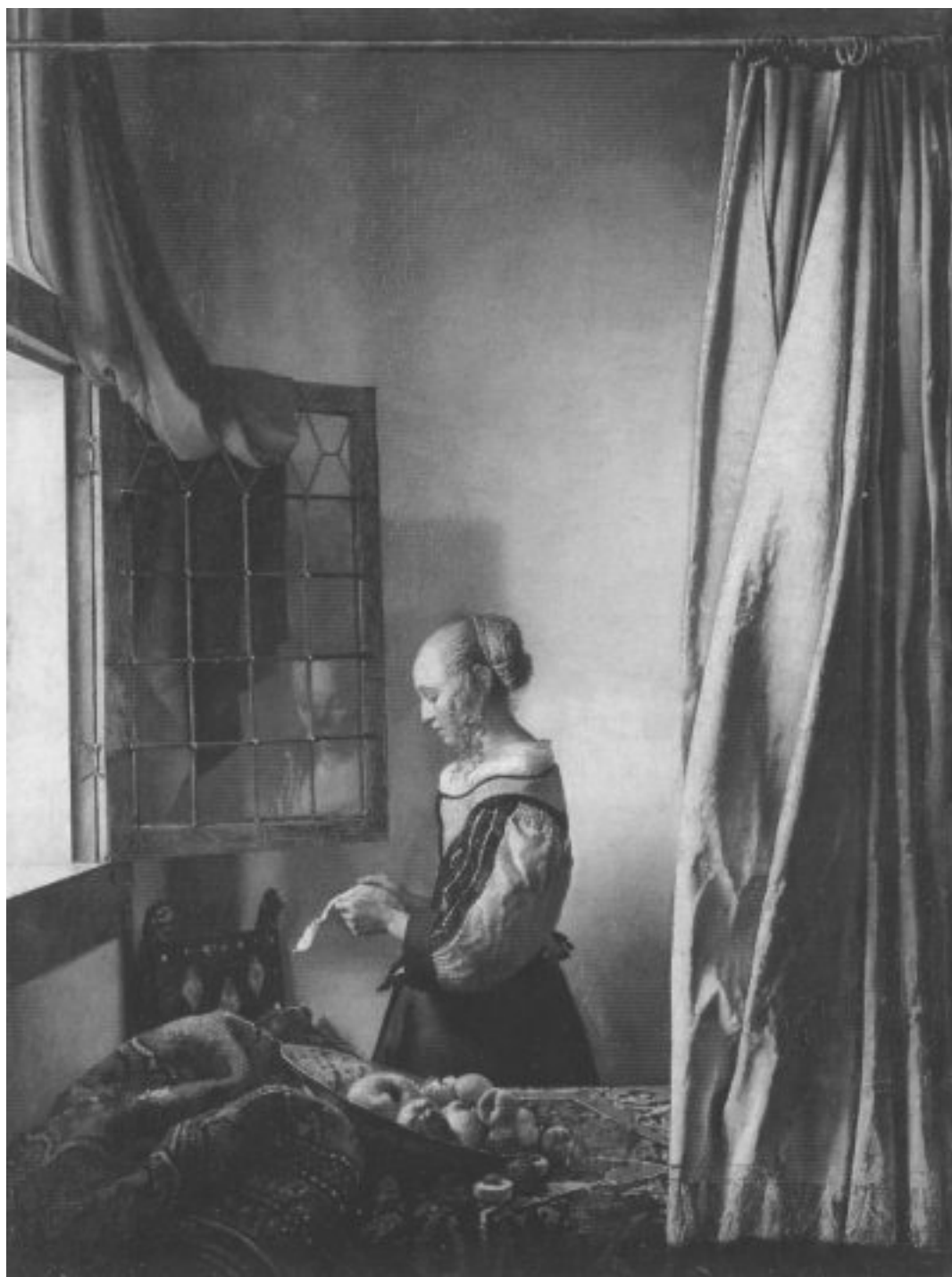


Иллюстрация 1. Ян Вермеер, «Девушка с письмом у открытого окна»

Педагогизация любви в русской культуре XIX века и в ранней советской культуре

В русской литературе XIX века возникновение и развитие любовных сюжетов существенно связано с проблемой письменной медиализации, с медиумом письма. Письмо Татьяны к Онегину может служить наглядным тому примером, хотя отдельные структурные компоненты сюжета о несчастной любви Татьяны и Евгения не вписываются в концепцию, созданную в западноевропейской литературе в эпоху Нового времени. Любовь главных героев в поэме Пушкина сталкивается не с внешними политическими или идеологическими препятствиями, но со своего рода асимметрией и асинхронией внутреннего мира героев. Особенностью «Евгения Онегина» является не только то, что Татьяна и Евгений не находят общего языка любви, но и то, что текст, сочетающий иронически-дистанцированные реплики рассказчика и эмоционализированную речь персонажей, не допускает создание (воображаемой) сферы интимности, в которой мог бы возникнуть эротический союз. Из преобладающей перспективы (мужского) рассказчика любовь остается немой. Параллельно с этим нравоучительные инвективы и оценочные высказывания блокируют всякую попытку проговорить чувство и придать любовным переживаниям внешнюю, объективную, знаковую форму на уровне речи персонажей. В романе оказывается невозможным создание языка любви, он подавляется вездесущей нравоучительной педагогикой. Прецедентный характер текста Пушкина позволяет утверждать, что такие любовные сюжеты преобладают в русской литературе XIX века. История Татьяны и Евгения заканчивается не трагедией, а скорее катастрофой, так как авторитет педагогики и других институций доминирует языковое пространство таким образом, что кодирование интимного в любовной коммуникации становится невозможным. Поэтому у влюбленной пары нет возможности сублимации, нет возможности опровергнуть дискурс власти.

Несколько в измененном виде, но схожую по сути и тоже катастрофически заканчивающуюся историю любви мы находим у Гоголя в «Петербургских повестях», где так же, как и в пушкинском романе, по педагогическим и институциональным причинам происходит тотальное блокирование любовной коммуникации. Так, в «Записках сумасшедшего» (1835) трагикомический герой Попрыщин влюблен несчастливо и, в силу социальных различий, совершенно безнадежно. Авторитет социальной иерархии не позволяет ему проговорить свои чувства даже в защищенном пространстве дневника. На проблеме толкования знаков и авторитарной интервенции сконцентрировано повествование повести «Первая любовь» Тургенева (1860). Первый любовный опыт рассказчика заключается в неверной интерпретации поведения и реплик любимой им героини, имеющей, как впоследствии выясняется, тайную связь с отцом рассказчика. В рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая» (1876) любовная коммуникация блокируется фантазиями власти, порождаемыми воображением героя, что превращает его отношения с женой в кошмарный сценарий, развивающийся в психотическом мужском сознании. Неудавшаяся любовная коммуникация и невозможность создания «языка любви», разворачивающиеся в текстах Достоевского в форме психотического и невротического состояния, констатируются и анализируются Чеховым в «Даме с собачкой» в меланхолическом ключе. Для творчества Льва Толстого знаменательна связь поэтико-эстетического развития его прозы и конструкции его любовных сюжетов. Любовные сюжеты наделяются нравоучительными и платоническими элементами в той мере, в какой этико-моральные нормы довлеют эстетико-литературному письму. Роман «Анна Каренина» (1873–1877) отмечает своего рода перелом в этом процессе. Рассказчик, с одной стороны, отражает индивидуальное становление главной героини, являющееся результатом ее эротического желания, с другой – своей иронией и сарказмом дисквалифицирует ее любовника Вронского, лишая таким образом главных героев интимного пространства. Самоубийство Анны предстает как своего рода жертва, искупающая грехи автора/рассказчика,

соблазненного эротикой письма и визуальности. Сходную педагогизацию любви мы находим у и Чернышевского в его социально-утопическом романе «Что делать?» (1863), где и жизнь главной героини, и ее освобождение от семьи, и следующая за этими событиями любовная связь с Кирсановым протекают под протекторатом невинной учительствующей любви ее первого мужа – Лопухина.

Эта типичная структура любовного сюжета русской литературы XIX века находит яркое выражение в работе фотографа Андрея Карелина (1880), который в иной по отношению к литературным текстам медиальности смог наиболее остро и точно выразить проблематику русской любви.



Иллюстрация 2. Андрей Карелин (1880)

Интересно проследить концептуальную связь фотографий русского художника и фотографа А.О. Карелина (1837–1906) и картины Вермеера, тем более, что это способствует лучшему пониманию медиально-антропологической интерпретации специфики любовного сюжета в русской литературе. Как и Вермеер, Карелин снимает сцену у окна так, что лицо увлеченной чтением письма девушки предстает перед наблюдателем еще раз в отраженной перспективе зеркала, висящего у окна. Это сходство позволяет еще раз уточнить различные стратегии описания: как у Вермеера или в традиции Шекспира, так и у фотографа Карелина и русских писателей можно наблюдать взаимосвязь любви и письма/послания. На картине Вермеера нейтральный медиум письма выстраивает закрытое пространство интимной коммуникации, в которой сторонний наблюдатель может принять имажинативное участие, не нарушая при этом самой атмосферы интимности. Совсем по-иному создается сюжет у Карелина. Здесь письмо и послание не означают интимность. Напротив, чтение – это публичная церемония в семейном коллективе. Акт индивидуального прочтения письма девушкой сопровождается его «сопрочтением» семейно-педагогическими авторитетами. Рядом с девушкой стоит ее мать или старшая сестра, которая также заглядывает в письмо; за обеими надзирает отец, наблюдающий за читающими женщинами через открытую дверь. Но это еще не все. Отцовское попечение, которое мы видим на фотографии, отсылает к иной исторической и авторитарной инстанции: к поколению отцов (здесь возможна также и отсылка к фигуре царя Николая I), чьи портреты обрамляют дверной проем. Герменевтическая свобода чтения ограничивается, пространство женского воображения определяется присутствием педагогических и исторических авторитетов. Появление отца в сцене женского чтения придает всей композиции смысл, уходящий корнями в далекое прошлое. Откинута занавеска символизирует основополагающее различие мужского смыслополагания и женской жажды прочтения, а также успешное объединение этих двух сфер в рамках сюжета карелинской фотографии.

На этом уровне можно проследить главное различие в медиальных функциях послания/письма у Вермеера и у Карелина применительно к любовному сюжету. Письмо у Вермеера – это самодостаточное, замкнутое пространство, создающее и обеспечивающее любовную коммуникацию, в которую наблюдатель не допускается, но может поучаствовать в ней, дав волю своей фантазии. У Карелина, напротив, письмо воспринимается проблематично. Его интерпретативная поливалентность и имажинативный потенциал требуют дисциплинирующего истолкования и контроля педагогической инстанции семьи, представленной здесь фигурами отца и матери (или старшей сестры). Мужское однозначное смыслополагающее начало противопоставляется женской соблазнительно многозначной сигнификации. Наблюдающий фотографию Карелина и как бы включенный в сцену через отражение в зеркале человек, оказываясь на территории письма, также невольно испытывает на себе поучительную отцовскую заботу. В этой ситуации любая письменная коммуникация эротического содержания подвергается инотолкованию и является слабой и ничтожной по сравнению с вездесущей учительной любовью.

Идея фотографии Карелина показательна не только для XIX века, но для эпохи русского модерна, символизма и, прежде всего, для советской культуры. Применительно к русскому символизму нельзя говорить о педагогизации эротической любви, но можно наблюдать, что развитие любовного сюжета в меньшей степени связано с индивидуацией и в большей – с процессами экстатического перехода границ, метафизической универсализации и сублимации. Примером тому может служить интерпретация любви Вячеславом Ивановым в проекции на культ Диониса, поэтическое преклонение Александра Блока перед Святой Софией или платоническая сакрализация сексуально-телесной любви Владимиром Соловьевым в его философском трактате «Смысл любви» (1882–1884). В дополнение к различным символистским формам платонической сублимации и деиндивидуализации любви возникает проблема языкового кодирования интимности и проблема эстетической репрезентации языка любви. Форси-

руя их, уводя в область мистики, символизм оперирует аполлонически просветленными образами-фантазиями, появляющимися, например, в «Незнакомке» Блока, или неразрешимыми и неоднозначными сюжетными поворотами, как в рассказе Брюсова «Для меня и для другой» (1910).

Обоюдная связь платонически-деперсонализированной любви и педагогических нравов имеет место и в советской культуре. Это взаимодействие развивается по нарастающей с 1920-х по 1950-е годы. В 1920-х годах, годы революции и эмансипации, эротическая сторона любви рационализируется и сводится с одной стороны к сексуальности, индивидуальному эротическому переживанию, а с другой – к необходимости продолжения рода, превращая эрос в социальную обязанность по отношению к советскому коллективу. При такой биологизации любовных взаимоотношений все семиотические и коммуникативные аспекты любовного сюжета уступают место метафизической гражданственности⁵. По мере того как в 1930-х годах советская политическая система все более консолидируется, акцент в любовных сюжетах смещается в сторону политики и институционализации, что делает престижным институт брака и семьи. В отличие от сюжетов XIX века *happy end* советских любовных нарративов обозначается финальной свадьбой героев. При этом речь в таких счастливых сюжетах не идет о сознательной и интимной связи двух влюбленных, совместно противостоящих воздействию внешних обстоятельств. Напротив, именно общество, символически представленное и персонифицированное политическими, идеологическими и социальными авторитетами, делает возможной любовную связь и совместную жизнь двух людей. Советская любовь элиминирует классическое противоречие эротической любви и обязанности повиновения, ей неизвестен Эдипов конфликт и грехопадение. Одновременно влюбленные герои инфантилизуются и лишаются сексуальности. Эта тенденция особенно отчетливо проявляется в визуальном искусстве и дает о себе знать как в фильмах, так и в живописи. Если поведение героев в советских комедиях можно назвать детским – они лишены сексуальности, то в живописи сходный эффект достигается смешением гендерной принадлежности, когда мужские герои наделяются женскими признаками, а женские героини – мужскими атрибутами. Наглядным примером могут служить изображения странных андрогинных существ в живописи Самохвалова.

Попытки создать язык любви, усилия, направленные на языковое и визуальное кодирование интимности, все то, что в XIX веке создается в борьбе с дискурсом педагогизации, исчезают из концептуализации советской любви в 1930-1950-х годах. Инфантилизованные герои, влюбляясь, буквально немевают, делегируя свой голос идеологическим, политическим и социальным авторитетам, обязанным распознать истинную любовь, озвучить и институционализировать ее. Апогеем такого развития является, на мой взгляд, фильм М. Чиаурели «Падение Берлина». Любовь рабочего и учительницы предстает как аллегория советской идеи смычки пролетариата и интеллигенции. Любовный сюжет, развивающийся от вынужденной разлуки влюбленных во время Великой Отечественной войны к последующей встрече, которая становится возможной только благодаря победе Красной армии, должна прежде всего демонстрировать исторические и военные заслуги Сталина.

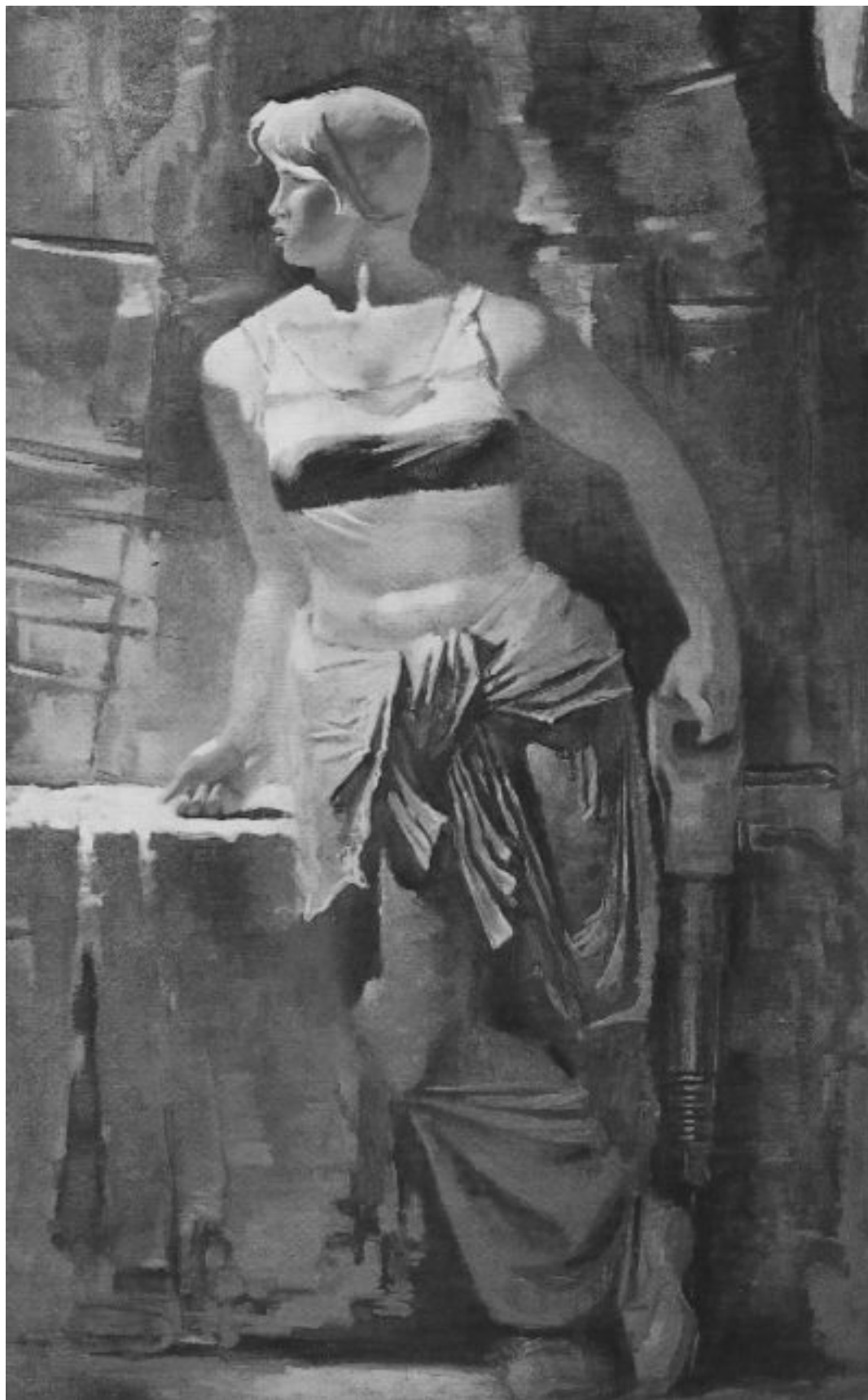


Иллюстрация 3. А.Н. Самохвалов, «Метростроевка со сверлом» (1937)

Особый интерес представляет, на мой взгляд, вопрос о функции фигуры политического лидера во взаимоотношениях между влюбленными. В гиперреалистичной, почти абсурдной сцене безъязыкий в своем чувстве герой обращается к Сталину с просьбой озвучить его признание в любви. Именно вождь создает здесь как внутренние коммуникативные, так и внешние исторические условия для того, чтобы любовь состоялась. Более того, в конце фильма в совершенно нереальной сцене, действие которой происходит в Потсдаме, Сталин лично благословляет любовный союз, автором которого он практически является.

Фильм Чиаурели и, особенно, его последняя сцена наглядно демонстрируют тенденцию исчезновения границ интимного, тогда как усилия европейской и русской литературы Нового времени были направлены на установление этих границ. Протагонисты этой литературы как раз боролись за право на интимное пространство, сопротивляясь политическому, социальному и идеологическому вмешательству со стороны. В советской же культуре мы наблюдаем тотальную педагогизацию, разрушающую любое кодирование интимного, любой «язык любви»⁶.

Интимность как форма противостояния. советская любовь в 1960-х годах (на примере фильма «А если это любовь?»)

Известный и вызвавший в свое время активные дискуссии фильм «А если это любовь?» (1961) отталкивается от все той же основополагающей медиально-антропологической связи письма (письменности) и любви. В основе сюжета фильма лежит мотив письма, вокруг которого выстраиваются конститутивные элементы любовного сюжета: проблематика индивидуации и коллективного этоса, интимной и приватной сферы, педагогического контроля, искренности и обмана, хитросплетений эроса, сексуальности и юношеской дружбы. Показательной для сюжетной структуры всего фильма, а также для его исторической контекстуализации в связи с развитием любовных сюжетов в России XIX века и в эпоху раннего Советского Союза является первая сцена фильма. Фильм начинается с того, что молодая учительница зачитывает некое любовное письмо директору школы и своей старшей коллеге. Родительский контроль за письменной корреспонденцией дочери, изображенный на упоминавшейся выше фотографии Карелина, заменяется в фильме педагогической инстанцией – школой. И на портрете, украшающем стену директорского кабинета, теперь уже не царь, но Ленин, освящающий сцену чтения письма.



Иллюстрация 4. Кадр из фильма «Падение Берлина» (1949, режиссер М. Чиаурели)

Эта сцена примечательна во многих отношениях. Школа, то есть институция, ответственная за основанное на письменной культуре образование, обнаруживает и обсуждает случай «эгоистичной», индивидуалистской узурпации письма. Найденное любовное письмо – образец самовольного выхода за рамки прописи – явно противоречит многочисленным сценам, в которых ученики, стоя у доски перед всем классом, под надзором строгой учительницы (немецкого языка) должны воспроизводить заученные грамматические парадигмы. Любовное послание находится в противоречии с такой письменностью, функционирующей в каче-

стве дисциплинирующей и контролирующей инстанции, еще в одной важной для понимания фильма сцене. Ученики проходят производственную практику на заводе, где результаты их труда четко контролируются всем рабочим коллективом, записываются и оцениваются. Молодые люди должны отчитываться о проделанной работе. Примечательно, что обнаружение любовного письма и, соответственно, его авторов происходит в производственном антураже. Именно здесь последствия такого интимного злоупотребления письмом становятся явными: письмо вызывает жестокую драку. Найденное письмо побуждает воспитательные инстанции к вмешательству и одновременно вносит раздор в дружную юношескую компанию. Оно становится причиной социального разногласия.

Действие фильма концентрируется преимущественно на показе реакции учительского коллектива и коллектива школьников на беспрецедентный факт «злоупотребления письмом в интимных целях». Властные педагогические структуры должны прояснить для себя, насколько они имеют право вмешиваться в интимное пространство. На обсуждение выносятся несколько позиций. Пожилая учительница требует наказания виновных, в то время как ее более молодая коллега, поведение которой на первый взгляд отличается либеральностью, своим вопросом о степени искренности чувств героев не менее грубо нарушает границы интимного пространства, чем ее пожилые коллеги-ретрограды.





Иллюстрации 5–6. Сцены чтения любовного письма из фильма «А если это любовь?» (1961, режиссер Ю. Райзман)

Лишь один человек, облеченный педагогическим авторитетом, – руководитель производственной практики, вынужденно принимающий участие в дискуссии между школой, родителями и влюбленной парой, – позволяет себе критиковать сам факт того, что интимное письмо стало объектом общественного обсуждения.

Событийная и дискурсивная линия любовного сюжета содержит многочисленные высказывания учеников о том, насколько точно со стороны можно судить о чужих чувствах и насколько глубоко позволительно «влезать в душу». Как среди учителей, так и среди учеников злоупотребление интимной информацией связывается прежде всего с вопросом о том, насколько сильна любовь Бориса и Ксении. И вновь вопрос об искренности чувств связан с проблемой коммуникации и репрезентации любви.

Любовь становится коммуникативной и репрезентативной проблемой в тот момент, когда она выходит за рамки взаимного детско-юношеского поддразнивания и высмеивания, но тематизируется исключительно как интимное чувство вне рамок института брака. Проблема аутентичности интимного чувства выступает при этом как проблема медиальной разницы между устной речью и письмом. С одной стороны, письмо повторно выступает в качестве медиального средства, с помощью которого школьная дружба переходит в отношения, основанные на эротическом, сексуальном желании. Именно об этом говорит Ксения своей учительнице: «Все началось с этим письмом! Мы сначала дружили, а потом были эти письма». Борис, в свою очередь, только в процессе письма понимает, что именно с ним происходит. Текст его послания говорит о том, что для Бориса эротическое желание и опыт осознанной индивидуации, кристаллизации собственного «я» взаимно обусловлены, и именно письмо предоставляет ему пространство для осуществления такого индивидуативного опыта и для воплощения эротических фантазий.

С другой стороны, сфера письма представляется особенно опасным и обманчивым пространством. Когда любовное послание зачитывается одним из школьников перед всей группой, то оно становится объектом насмешки и определяется как неудачная пародия литературного

образца. В конце концов группа спорит о том, а нужно ли вообще объясняться в любви письменно, если это действительно настоящее чувство. Именно медиальное посредничество письма заставляет сомневаться в подлинности любви, так как в письменной форме возможно лишь воспроизведение литературных клише. Обманчивую разницу между письмом и речью и связанное с ней различие между «собственной», обычной и «несобственной», риторически стилизованной речью Ксения тематизирует по отношению к своему партнеру. Она требует от него больше, чем только признание «Я тебя люблю», и ожидает в ситуации устного общения поэтических излияний, знакомых ей из писем. Примечательно, что в этой ситуации Борис не находит нужных слов, и сцена завершается молчанием обоих героев, направляющих свои взгляды в неопределенную даль.

Молчание и усиливающееся по мере развития сюжета блокирование интимной коммуникации позволяют говорить о том, что в фильме Райзмана речь идет не о любви двух молодых людей, преодолевающих социальные, идеологические и психологические препятствия. Фильм повествует скорее о (не)возможности создания «языка любви» в условиях советского коллективного этоса. Основной вывод заключается в том, что внутренний опыт любви, усиливающейся изнутри и формирующейся в пространстве (письменного) языка, опыт сопроекции эротического желания и переживаемой индивидуации невозможно перенести непосредственно на речевую деятельность и поведение героев, так же как нельзя сделать любовную коммуникацию, эту специальную форму интимной, эротической коммуникации, равно приемлемой как для влюбленных, так и для социума. Фильм демонстрирует, что именно политические институты и этос советской «общинности» делают невозможным социальное этаблирование и интернализацию «языка любви» или – в терминологии Никласа Лумана – коммуникативное кодирование интимности, поскольку именно они претендуют в конечном счете на право судить об аутентичности любовного чувства.

Само название фильма «А если это любовь?» указывает на его особую специфику. В нем содержится указание на отсутствие автономного «языка любви» в рамках советского этоса и, соответственно, на проблему, волнующую как педагогов и родителей, так и самих влюбленных и их друзей и понятную в конце концов зрителю благодаря особой поэтической структуре фильма. Вопрос аутентичности касается не только уровня действия, высказываний героев и медиальной проблематики письма, но и имеет свое продолжение на уровне кинематографической репрезентации, совершенно лишаящей зрителя возможности точной интерпретации, поскольку визуальный и звуковой планы постоянно перебивают друг друга.

Это особенно заметно в начальной сцене, определяющей все последующее действие. Еще до того момента, когда на экране появляется молодая учительница, читающая вслух любовное письмо, зритель/слушатель фильма уже слышит ее голос за кадром. В этот момент зритель может подумать, что он является свидетелем того, как молодая женщина объясняется в любви. Голос читающей женщины – так же, как и письмо пушкинской Татьяны, – помещает слушателя в аудитивное пространство интимной речи. Это первое впечатление подтверждается показом молодой женщины, но употребление местоимения женского рода говорит о том, что речь идет о письме, автор которого – мужчина. Фраза «Я не понимаю, почему мне это здесь нужно читать вслух», казалось бы, указывает на то, что адресатом этого письма является стоящая в объективе камеры молодая учительница, которая, как и героиня Карелина, находится под чужим пристрастным контролем. Только после того, как пожилая учительница просит слова и сообщает, что письмо ей передала одна из учениц, зритель наконец получает представление о происходящем и понимает, что речь идет о письме ученика к своей однокласснице. Лишь в конце сцены выясняется, как соотносятся голос, лицо читающей письмо молодой женщины и текст самого письма.

Контрапункт образа и звука, имеющий традицию в русском кинематографе, перекликается не только с постоянной дискурсивизацией вопроса о том, подлинна ли любовь героев.

Полемика с литературными клише, постоянно ведущаяся в разговорах молодых героев, опровергается постоянными мотивными отсылками и обыгрыванием литературной традиции. Так, например, в начале фильма упоминается книга

Ремарка «Триумфальная арка», в которой любовь актрисы и врача, бежавшего из фашистской Германии в Париж, терпит крушение в условиях оккупации. Дальнейшие литературные параллели даны в именах. Например, наивную интриганку-одноклассницу в фильме зовут Кабалкина. Ее имя отсылает к драме «Коварство и любовь» (1774) Фридриха Шиллера (нем. «Kabale und Liebe»), где речь также идет о несчастной любви, заканчивающейся трагически в силу социального неравенства. Попытка Ксении отравиться ядом ставит ее рядом с героиней Шиллера. Имя молодого героя фильма – Борис Рамзин – отсылает к Николаю Карамзину, его сентименталистскому открытию чувственности и, не в последнюю очередь, к самоубийству бедной Лизы. Не менее сильна связь и с кинематографическим жанром: молодые люди планируют поход в кино и заранее коллективно высмеивают обычный – конечно, любовный – сюжет фильма.

Поэтическая структура фильма порождает неопределенность интерпретации и трагическую нереализованность «языка любви» в советском этосе. Одновременно фильм укрепляет уверенность в асимметричном распределении ролей между мужчинами и женщинами в повествовании. В отличие от десексуализованного уравнивания полов в эстетике советского коллективизма, особенно ярко проявившейся в 1930-х годах, в фильме Райзмана различие полов по-новому биологизируется, поведение героев, в том числе и его патологические формы, связываются с сексуально-биологической природой тела. В то время как герой-мужчина конструируется как сильный, выносливый и ответственный персонаж, женщина предстает слабой, ее любовь имеет болезненный оттенок. Она в конце концов становится жертвой собственного чувства и после попытки самоубийства пытается забыть о своей любви. Она безвольно подчиняется судьбе, ожидая, что любимый спасет ее. Странное, имеющее биологическую основу распределение ролей можно анализировать, только имея в подтексте концепцию героя, предложенную эстетикой соцреалистического реализма. Как уже не раз было замечено, тип героя, созданный в эпоху соцреализма в литературе, искусстве и кино 1930-х годов и сохранивший свою актуальность вплоть до 1950-х годов, характеризуется «вечной незрелостью», посредством которой он навсегда остается в роли сына по отношению к отцовско-авторитарной и, одновременно, метафизической фигуре вождя. Все поступки и достижения советского героя находятся в затянувшейся преэдипальной стадии развития. Советским героям знакомы моральная депрессия и стыд, но им неизвестны конфликты авторитарности и совсем незнакомы конфликты авторитарности, после которых наступает, пусть даже болезненное, взросление и осознание собственного «я».

В сопоставлении с советским, асексуальным типом героя фильм Райзмана наделяется двойным смыслом. Во-первых, в этом фильме, как и во многих других советских фильмах того времени, речь идет не только о жанре кино, проблематизирующем переходный возраст, но и о созданном в эпоху соцреализма советском, асексуальном типе героя. В этой молодежной и подростковой тематике советские герои открывают для себя собственное тело как объект сексуального желания, попадая одновременно в ситуацию противостояния и конфликта с советской авторитарностью. Во-вторых, сексуальное желание и эротический, любовный потенциал воображения образуют первичную сферу, в которой опыт индивидуации, основанный на сексуально-телесном познании, связан с возможностью языкового выражения. В этом смысле фильм «А если это любовь?» рассказывает не об истории любви двух людей, обоюднo подтверждающих свое чувство и создающих интимное пространство, как это было в «Ромео и Джульетте», «Тристане и Изольде» или в «Страданиях юного Вертера» Гете. Герои этих произведений противостоят общественности, политико-этическим нормам поведения и авторитарности. В советском фильме речь идет скорее о самосознании героя, для которого самым важным оказывается

противопоставить (литературный и письменный) опыт индивидуации, связанный с эротическим желанием, педагогической авторитарности и коллективным механизмам контроля. Важным является то, что доказательство подлинности любви Бориса не связано с ответственностью по отношению к этосу советского общества, но имеет своей целью доказательство безусловности и исключительности любви к Ксении. Именно на том этапе, когда любовь противостоит всем нападкам (советского) общества, для героя открывается пространство сексуально-телесного опыта, на основе которого возможны осознанные политические действия и самостоятельное политическое мышление.

Примечания

¹ Ср.: *Luhmann N.* Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M., 1982; *Barthes R.* Fragments d'un discours amoureux. Paris, 1977. Автономность любви по отношению к обществу Барт осмысляет в связи с созданием собственной системы языка любви (discours), которая, с одной стороны, проявляется в модальности одиночества, а с другой – перед угрозой власти и ее познавательных субститутов: науки и искусства: «[L] e discours amoureux est aujourd'hui d'une extreme solitude. Ce discours est peut-etre parle par des milliers de sujets <...>, mais il n'est soutenu par person-ne; il est complètement abandonne des lan-gages environnants: ou ignore, ou deprecie, ou moque par eux, coupe non seulement du pouvior, mais aussi de ses mecanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraine par sa propre force dans la derive de l'inactuel, deporté hors de toute gregarite, il ne lui reste plus qu'à etre le lieu, si exigü soit-il, d'une affirmation» (*Barthes R.* Op. cit. P. 5).

² Взаимодействие политической власти и телесной любви, т. е. сексуальность как историческая и институциональная проблема дискурсивизации любви/сексуальности, является центральной темой в исследованиях Мишеля Фуко (*Foucault M.* Histoire de la Sexualite: La volonte de savoir. Paris, 1976).

³ Психоаналитическая перспектива связи эротического желания и письма отражена в статье Жака Лакана «L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud» (*Lacan J.* Écrits II. Paris, 1966). Оливер Любрих рассматривает драму «Ромео и Джульетта» Шекспира с медиально-теоретической и, одновременно, деконструктивистской точки зрения, ср.: *Lubrich O.* "You kiss by th' book": Der Mythos der 'wah-ren Liebe' und seine Dekonstruktion in William Shakespeares Romeo and Juliet // Po-etica. 2001. № 33. S. 69–98.

⁴ О сексуальности в живописи Вермеера см.: *Snow E.* A Study of Vermeer. Berkley et al., 1994. P. 27–142; о «Девушке с письмом у открытого окна» см.: Ibid. P. 53–61; к вопросу об эротике описанной сцены см.: «<...> the disappearance of men from the scene of representation signifies an acceptance rather than a retreat from sexual theme. Its complexities are directly entered into instead of being observed from a distance through negatively depicted surrogates. The pantings themselves come to embody, in the relationship between viewer and subject, the erotic issues they once pretended only to represent. As this shift occurs, sexuality ceases to be a threat, a negative force for the artist, even if it remains his central theme» (Ibid. P. 53).

⁵ См.: *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of the Early Soviet Ideology. Princeton, 1997; *Günther H.* Der sozialistische Übermensch: Gor'ki und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart; Weimar, 1993.

⁶ *Murasov J.* Das tastende Auge des Eros: Zur Medialisierung der Liebe in V. Nabokovs Lolita // Schreibheft. 1997. № 50. S. 219–224; *Murasov J.* Schrift und Geschlecht: Zur medialen Pragmatik des Briefmotivs in A. S. Pu-skins "Evgenij Onegin" // Welt der Slaven. 1998. Vol. XLIII. S. 175–188.

Перевод с немецкого Татьяна Ластовка

Константин Богданов

Любить по-советски: *figurae sententiarum*

Рассуждения о «фигурах мышления» в репрезентации любовных переживаний в советской литературе 1960-1970-х годов понятным образом небезразличны к вопросу о тех сравнительно универсальных изобразительных средствах, с помощью которых любовь изображается в мировой литературе. Для наблюдений такого рода несомненно полезны, например, работы А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, посвященные описанию парадигматики средств литературной выразительности в терминах логики и метапоэтики¹.

Вместе с тем, коль скоро мы говорим о литературе, описание средств выразительности может вестись не только в поэтологических, но и собственно риторических понятиях. Зададимся вопросом: в какой степени литературное описание любовных переживаний коррелирует с арсеналом традиционной риторики – порядком тропов и фигур, способствующих или, напротив, препятствующих дискурсивному согласию между планом содержания и выражения, темой и ремой. Сам по себе этот вопрос, конечно, не является новым: уже в XIX веке английский психолог Александр Бэн в ряде работ писал о стилистических и риторических фигурах (а именно – о метафоре, аллегории и синецдохе), как соответствующих определенным психологическим актам, и выстраивал на этом основании их классификацию². Применительно к выражению аффектов проблема соотносимости традиционных риторических приемов с характером метапоэтических средств выразительности рассматривалась Генрихом Плеттом и, совсем недавно, Ренатой Лахманн³.

Многообразие риторических приемов, служащих выражению аффективного возбуждения, допускает, впрочем, известную типологизацию, позволяющую думать, что общим или во всяком случае преимущественным признаком коммуникативного означения аффективного возбуждения служат приемы невербальной коммуникации. Применительно к репрезентации любовных переживаний таким признаком традиционно считается молчание.

В 1994 году в сборнике «Логический анализ языка. Язык речевых действий», вышедшем под редакцией Н.Д. Арутюновой, этот самоочевидный на первый взгляд тезис мог стать предметом лингвистического внимания, но, увы, не стал. Статьи названного сборника завершаются анонимной рубрикой «Лингвисты тоже шутят», авторы которой привели ряд хрестоматийных прозаических и поэтических текстов о любви, тематизирующих мотив молчания (с. 178–183), но поместили их в такой контекст, который изначально исключал их осмысленный анализ. Авторы ограничились иронической хрестоматией, в которой Шекспир не отличается от Ронсара, а Ронсар от Пушкина:

Как тот актер, который, оробев,
Теряет нить давно знакомой роли,
Как тот безумец, что, впадая в гнев,
В избытке сил теряет силу воли, —
Так я молчу, не зная, что сказать,
Не от того, что сердце охладело.
Нет, на мои уста кладет печать
Моя любовь, которой нет предела

(Шекспир);

Лучистый взор твой встретить я не смею,

Я пред тобой безмолвен, я немею,
В моей душе смятение царит,
Лишь тихий вздох, прорвавшийся случайно,
Лишь грусть моя, лишь бледность говорит,
Как я люблю, как я терзаюсь тайно

(Ронсар);

и, наконец, Пушкин:

Я вас любил безмолвно, безнадежно [и т. д.]

Очевидно, что ряд подобных примеров легко умножить. В европейской литературе истоки традиции, декларирующей молчание как «язык любви», восходят, как известно, к Сапфо (VI век до н. э.), к стихотворению, сохранившемуся в анонимном трактате I века н. э. «О возвышенном»:

Лишь тебя увижу, уж я не в силах
вымолвить слово [и т. д.]

Переповторений Сапфо в европейской литературе не перечсть: от Катулла до Ахматовой и далее. Но что, собственно, дают нам эти примеры? С медико-психолингвистической точки зрения тематизацию молчания в репрезентации любовных переживаний допустимо рассматривать как иллюстрацию речевой патологии, результирующей (в пределах неорганических расстройств) в нарушение волевой координации между индивидуальной и коллективной конвенционализацией языковых средств. Психологически молчание страхует говорящего от возможных – в большей или меньшей степени осознаваемых – ошибок речи и коммуникативного поведения. Чем выше степень и потребность этого осознания, тем вероятнее сбои в лексико-грамматической и семантической организации текста, тем вероятнее отказ (активный или пассивный) от речевой деятельности вообще. Медицинская литература специфицирует в этих случаях различные виды или типы мутизма (отказ от речевого общения), с одной стороны, и афазии – с другой, с выделением в афазии брадифазии (замедление речи), эхолалии (повторение реплик собеседника), дислексии (или амнестической афазии, – т. е. словесного дефицита, связанного с забыванием слов и выражений), аграмматизма (т. е. несостыковки грамматических структур высказывания) и т. д. Заметим между прочим, что при истерических психогениях обычны случаи мутизма, когда болезненная симптоматика истерической немоты фиксируется и поддерживается самим больным как прагматически выгодная⁵.

Медико-психиатрическая проблематизация причин и обстоятельств, затрудняющих речепорождение в ситуациях аффективного возбуждения, показательна в данном случае постольку, поскольку она демонстрирует неоднозначность молчания как языка чувства. Если перевести ту же проблему из сферы психиатрии и психиатрической лингвистики в область исторической и социальной психологии, то мы сталкиваемся по меньшей мере с двумя вопросами, каждый из которых требует своего отдельного рассмотрения. Вопросы эти таковы: 1) о каком молчании идет речь и 2) о какой любви идет речь в тех литературных примерах, которые, по первому впечатлению, допускают единообразную типологию в терминах: молчание как язык любви.

О том, что молчание различно в социальном плане, говорить особенно не приходится: мы молчим о разном и по разным причинам. О многообразии социально обусловленных видов молчания, выражающих себя во взаимосвязи с (под)властно-поведенческими стратегиями речи, писал уже Фуко в первом томе «Истории сексуальности»⁶. Осознание этих разли-

чий предопределяет и различие оценок молчания: есть вещи, о которых молчать можно, а есть вещи, о которых молчать нельзя. В этом смысле вполне оправданным кажется мнение М. Маффесоли, который, вслед за Бодрийяром, называя молчание одним из способов выражения независимости, определяет искусство политики как стратегию, направленную на то, чтобы способы выражения независимости не приняли слишком расширительного характера⁷. Неудивительно, что в практиках идеологического насилия стремление «заставить говорить» часто не имеет видимого рационального объяснения – так, например, и в процессах над средневековыми ведьмами, и в сталинских застенках «говорение» подсудимого не меняло его участи.

С учетом сказанного вопрос о молчании как о языке интимности применительно к советской литературе не кажется слишком тривиальным. Риторика умолчания не поощряется сталинской идеологией. В речи на собрании избирателей и декабря 1938 года Сталин декларировал это заявлением о социальной опасности людей, о которых «не скажешь, кто он такой, то ли он хорош, то ли он плох, то ли мужественен, то ли трусоват, то ли он за народ до конца, то ли он за врагов народа...»⁸. Идеология вменяет в обязанность говорение: молчащий провокативен и уже поэтому служит объектом идеологического контроля. Советская литература позволяет судить о степени такого контроля по примерам преимущественно негативной оценки молчания. Столь традиционная для европейской литературы тематизация молчания как языка любви такому контролю, безусловно, противится, но замечательно, что и здесь – и это, собственно, мой главный тезис – идеология вырабатывает механизмы, которые превращают исключения в то, что подтверждает собою общеобязательные правила.

Как бы то ни было, хрестоматийные примеры советской лирики и, в частности, песенной лирики 1930-1950-х годов свидетельствуют о том, что в очень значительном количестве случаев мы собственно не можем определить, кому адресуется любовное признание автора стихотворения или песни – человеку или социалистической родине. Метафоры любви во всяком случае подчинены метафорам социального долга. А о такой любви молчать, конечно, нельзя.

Примеров, иллюстративных к тому, как персонально-интимное встраивается в социально-экспликативное, в советской литературе и, в частности, песенной лирике очень много:

Как невесту, Родину мы любим,
Бережем как ласковую мать

(В. Лебедев-Кумач, «Песня о Родине»);

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?
Не спи, вставай, кудрявая!
В цехах звеня,
Страна встает со славою
Навстречу дня

(Б. Корнилов, «Песня о встрече»; музыка Д. Шостаковича);

Забота у нас простая,
Забота наша такая:
Жила бы страна родная —
И нету других забот <.. >
И так же, как в жизни каждый,

Любовь ты встретишь однажды.
С тобою, как ты, отважно
Сквозь бури она пройдет

(Л. Ошанин, из кинофильма «По ту сторону»);

Рядом с девушкой верной
Был он тих и несмел.
Ей любви своей первой
Объяснить не сумел.
И она не успела
Даже слова сказать,
За рабочее дело
Он ушел воевать.
Но, порубанный саблей,
Он на землю упал,
Кровь ей отдал до капли

(Е. Долматовский, из кинофильма «Они были первыми»);

Снятся солдатам родные деревья и села,
Снятся косы и очи подружек веселых,
Снятся им города, снятся лица друзей,
Снятся глаза матерей <.. >

Если нежданно враги посягнут на границы,
Встанут солдаты и грудью пойдут защищать
Нашу отчизну, которой нельзя не гордиться.
Нашу родную великую мать!

(Ф. Лаубе, «Солдатские сны»¹²);

Я трогаю русые косы,
Ловлю твой задумчивый взгляд.
Над нами весь вечер березы
О чем-то чуть слышно шумят <.. >
Быть может, они напевают
Знакомую песню весны,
Быть может, они вспоминают
Суровые годы войны

(В. Лазарев, «Березы»);

Вспоминаем очи карие,
тихий говор, звонкий смех..
Хороша страна Болгария,
А Россия лучше всех

(М. Исаковский, «Под звездами балканскими»);

Я по свету немало хаживал,
Жил в землянке, в окопах, в тайге,
Похоронен был дважды заживо,
Знал разлуку, любил в тоске.
Но всегда я привык гордиться
И везде повторял слова:
Дорогая моя столица,
Золотая моя Москва!

(М. Лисянский, С. Агранян, «Моя Москва»)

и т. д. и т. п.

Еще один – собственно риторический – нюанс в экспликации любовного молчания выражается в том, что в отличие от традиционного для европейской литературы изображение любовного молчания в советской литературе сталинской эпохи дается, как правило, со стороны: не я молчу, но кто-то молчит о любви, при этом молчание влюбленного героя оказывается вполне мнимым, так как дублируется изобличающими его жестами. Так, в знаменитой песне Исаковского:

На закате ходит парень
Возле дома моего,
Поморгает мне глазами
И не скажет ничего.
И кто его знает,
Чего он моргает?

В тех редких случаях, когда повествование ведется от лица влюбленного и притом молчащего героя, его молчание ориентировано на то, чтобы быть правильно разгаданным, – так, у того же Исаковского:

Я хожу, не смею волю дать словам.
Милый мой, хороший, догадайся сам.

На излете 1950-х годов, с началом идеологически прокламируемой «оттепели», риторика выражения любовных чувств в литературе и песенной лирике в существенной степени меняется. Томас Лахусен в замечательной работе о читательской рецепции романа Василия Ажаева «Далеко от Москвы» напомнил о труднообъяснимом сегодня ажиотаже вокруг этого произведения¹³. Между тем ажиотаж этот кажется объяснимым именно потому, что расхожее для предшествующей литературы единство частного и социального в описании любовной тематики в романе Ажаева разводится: теперь выясняется, что любовь – это нечто, что не просто согласуется с нормативами идеологической ответственности. Мы помним, что в предшествующей литературе социальное всегда одерживает верх над частным: хрестоматийными примерами здесь, конечно, служит роман А.А. Фадеева «Разгром», повесть Бориса Лавренева «Сорок первый», пьеса Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия», главные герои которых подчиняют любовное чувство социальной сознательности. Роман Ажаева такой однозначности противится, и, вопреки ожидаемой развязке во взаимоотношениях главных героев (Алексея, его жены-партизанки и Саши), роман такой развязки не имеет. Судя по приводимым Лахусеном документальным свидетельствам, именно незавершенная любовная история в романе и привлекала читателя в наибольшей степени.

В литературе 1960-х годов репрезентация любовных чувств тяготеет к выявлению, с одной стороны, возможного диссонанса между приватным и социальным, а с другой – к усиленному изображению любви как чувства, в большей или меньшей степени независимого по отношению к идеологии и, более того, независимого по отношению к социальной реальности (здесь особенно показателен всплеск читательского интереса к творчеству покойного Александра Грина). Дискурсивные инновации воспринимаются при этом не без травматизма.

Примером на этот счет может служить полемика, развернувшаяся в партийной печати во второй половине 1960-х годов вокруг книжки В. Черткова «О любви (беседы философа с писателем)» (1964), представлявшей собою робкую попытку концептуализировать понятие «любовь при социализме». В 1970-х годах не менее бурную дискуссию вызывает появление статей на ту же тему литературоведа Ю. Рюрикова. Идеологическая установка на то, что любовные чувства требуют социального контроля, остается неизменной фактически до перестройки. Так, в 1982 году автор русского предисловия к изданию правоверно-марксистской книжки болгарского философа Кирилла Василева «Любовь», советский философ Л.В. Воробьев законопослушно спешит упрекнуть болгарского автора в «преувеличении роли сексуальной стороны любви»¹⁴.

Я ограничусь в данном случае одним показательным примером – рассказом из сборника Николая Грибачева: «Любовь моя шальная» (М., 1966). В одноименном рассказе из этого сборника разговор о любви ведут герой-рассказчик и тридцатидвухлетний агроном Обдонский. Обдонский философствует о странностях любви с первого взгляда и настаивает, что в нелепом, по его мнению, обыкновении видеть в симпатии к первому встречному залог дальнейшей совместной жизни особую – и именно негативную роль – играет литература, искусство и, в частности, кино. Формируя представление о красоте, они вместе с тем имеют мало отношения к истинному чувству. Природа любви с первого взгляда остается при этом внешней, неглубокой и, по сути, фантазмагорической, соответствуя переменчивой внешности тех, кто становится ее жертвой: «Итальянский неореализм подрезал у наших девчонок не только юбки и косы, французский кинобытовизм приучил не только ходить в обнимку на людях – в своей крайности он низвел искрометную человеческую и женскую глубину Анны Карениной до новомещанской вертлявости „чувухи“. Соответственно, – резонирует агроном – изменилось и наше, мужское, зрение...» (с. 79).

Дальше агроном рассказывает свою собственную историю, которая может служить поучительной иллюстрацией к вышесказанному. Рассказчик, как выясняется, однажды уже полюбил «с первого взгляда». Предмет его обожания, Зина, ответила ему взаимностью, но взаимность эта «по-современному» скороспела: в ответ на признание любви герой услышал ответное признание, сопровождаемое, однако, симптоматичным объяснением: «Мы люди своего века, а не тургеневских времен. Зачем делать душераздирающую проблему из того, что просто? Рвать нервы, убивать время?.. Приезжай ты завтра пораньше... прихвати бутылку вина... Что будет потом – увидим потом» (с. 85).

Дальше происходит все тоже по-современному. Герои едут на реку купаться и загорать, где героиня, предвосхищая пляжи ФKK, потрясает героя своей незакомплексованностью – умопомрачительной наготой, но еще больше – своими рассуждениями, от которых агроному чем дальше, тем больше становится не по себе. Продолжение истории печально: агроном убеждается, что его пассия готова на многое, чтобы поступить в театральный институт, куда она и поступает довольно нехитрым образом. О дальнейшей судьбе героини мы узнаем, что из института она вылетела, связалась «с подозрительными молодыми людьми, шалости которых кончились в суде», ведет безалаберную жизнь, но запоздало осознает ее никчемность. Завершая свое повествование, агроном объявляет, что он собирается покончить с холостячеством и что на примете у него есть красивая «кареглазка, улыбчивого и ровного... обогревающего

характера»: «Когда только подумаешь, что есть такие, становится хорошо на душе и уютнее на земле» (с. 98).

Такова, как можно было бы думать, и мораль рассказа Грибачева: настоящая любовь – это любовь к женщине с «обогревающим» характером. Но это не так – мораль не столь определена, так как под занавес рассказчик – в кажущемся противоречии со своей историей – глухо замечает: «А жалко мне Зину... Жалко» (с. 98).

Любовь как загадка и странность – такова, как я думаю, общая тема литературы 1960-1970-х годов. Вполне говорящим в данном случае названием может служить заглавие сборника пьес Веры Пановой: «Поговорим о странностях любви» (Л., 1968). Но странности и загадки любви, озадачивающие советскую аудиторию, – загадки, требующие решения путем выбора между идеологически-рекомендуемым и необъяснимо-притягательным:

Зачем вы, девушки, красивых любите —
непостоянная у них любовь;

Целовал-миловал, целовал-миловал,
Говорил, что я буду его.
А я верила все и как роза цвела,
Потому что любила его...
Ночью звезды горят,
Ночью ласки дарят.
Ночью все о любви говорят.

Умолчание о такой любви вполне оправданно. Более того, как выясняется, настоящая любовь не всегда то, что называется этим словом. Так, в кажущемся сегодня комичном, но вполне характерном для своего времени и массовой культуры сборнике стихотворений В.М. Сидорова «Письма о любви» (1981) – сборнике, между прочим, характерно анонсированном на обложке: «Стихотворения о величии женщины, о красоте женской души, о радостях любви. Они привлекают своей откровенностью и доверительностью, тонким лиризмом, философичностью мышления» лексико-семантическая нерелевантность понятия любовь – лейтмотив поэтических раздумий:

Я долго жил, в привычках не меняясь,
Судьбу зачем-то искушал свою
И говорил, как будто извиняясь,
Я в торопливой тишине «Люблю»...

(1969);

С какою дерзостью великой
Я расточал слова свои,
И о любви
И о любви писал я лихо,
Еще не ведая любви

(1970);

Моим ненаписанным письмам – верь!..
И когда говорю, что тебя не люблю, – не верь!

(1963)¹⁵

В значении многозначного понятия слово «любовь» в литературных текстах 1960-1970-х годов может быть соотнесено со словами, которые называются в лингвистике «именами с нулевым денотатом» или словами, составляющими, по давнему определению М.Г. Комлева, «пустые классы языковых названий»¹⁶. Молчание о любви потому и оправданно, что это слово, как теперь выясняется, хотя и обладает прагматической (коммуникативной, социативной, эмотивной, волюнтативной, апеллятивной, репрезентативной) функцией речевого общения, искушает «вакантностью» в сигнификативном плане. Пока такая сигнификация не установлена, остается либо молчать, либо задаваться риторическими вопросами.

Примечания

¹ *Shcheglov Y., Zholkovsky A. Poetics of expressiveness: a theory and applications. Amsterdam, 1987; Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.*

Работы по поэтике выразительности: инварианты – тема – приемы – текст. М., 1996.

² Русскоязычное издание: *Бэн А. Стилистика и теория устной и письменной речи. М., 1886.*

³ *Plett H. Rhetorik der Affekte. Tübingen, 1975; Lachmann R. Intimität: Rhetorik und literarischer Diskurs // Nähe Schaffen, Abstand halten: Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur / Hrsg. von N. Grigor'eva, S. Schahadat, I.P. Smirnov. Wien; München, 2005 [= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 62]. S. 13–24.*

⁴ *Wisse J. Ethos und Pathos from Aristotle to Cicero. Amsterdam, 1989.*

⁵ Литература и обзор экспериментальных данных: *Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики. М., 1975; Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1979; Бейн Э.С., Овчарова П. А. Клиника и лечение афазий. София, 1970; Случевский Ф.И. Атактическое мышление и шизофрения. Л., 1975; Eugering H. Nonverbal Communication in Depression. Cambridge, 1989.*

⁶ *Foucault M. La volonté de savoir. Paris, 1976. P. 38–39.*

⁷ *Маффесоли М. Околдованность мира или божественное социальное // Социологос: Социология. Антропология. Метафизика. М., 1991. Вып. 1. С. 282. См. также: Glucksmann A., Wolton T. Politik des Schweigens. Stuttgart, 1987.*

⁸ Цит. по: *Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 193.*

⁹ *Luhmann N. Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M., 1982; Martell J. Love is a sweet chain: Desire, autonomy, and friendship. N.Y.: Routledge Press, 2001.*

¹⁰ *Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002. С. 229–232.*

¹¹ *Хармс Д. Полет в небеса: Стихи, проза, драмы, письма. Л., 1988. С. 342.*

¹² Пример, где слово «мать» равно употребляется в буквальном и переносном значении.

¹³ *Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: Массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 609–624.*

¹⁴ *Василев К. Любовь. М., 1982. С. 12.*

¹⁵ *Сидоров В.М. Письма о любви. М., 1981. С. 34, 60, 65.*

¹⁶ *Уфимцева А.Ф. Типы словесных знаков. М., 1974– С. 47; Комлев М.Г. Компоненты содержательной структуры слова.*

М., 1969. С. 86. Замечу попутно, что в ономаσιологических классификациях подобные слова определяются и как «имена с нулевым экспонентом» (Языковая номинация: Виды наименований).

М., 1977. С. 65; *Черепанова О.А. Мифологическая лексика русского Севера. Л., 1983. С. 53–54).*

Наталия Борисова
«Люблю – и ничего больше»:
советская любовь 1960-1980-х годов

Цитата из Михаила Кузмина, вынесенная в заголовок, на первый взгляд совершенно неприложима к советской интимной культуре. Она как раз требовала чего-то большего, чем любовь, редуцируя само чувство к величине бесконечно малой. Соцреализм в классическом варианте свел любовный сюжет к минималистской схеме. Любовному сюжету в романе или фильме отводилась по преимуществу роль аккомпанирующая, а его типология разнообразием не отличалась. Катерина Кларк описывает три варианта развития сюжета в соцреалистическом тексте. Первый из них – фактическое отсутствие любви, так как герой посвящает себя полностью выполнению своего долга перед социалистическим Отечеством. Второй вариант предлагает сюжет инициации, когда под руководством возлюбленной герой обретает вожденную политическую сознательность. И, наконец, третий вариант – испытание; герой в таком сюжете должен преодолеть любовь к «неправильной» даме сердца, часто мещанке или представительнице чуждого класса. В любом варианте обретение сознательности и выполнение общественного долга важнее, чем собственно любовное переживание. «Whether he „gets girl“ or not is of little importance as long as he gets „tractor“» – так Кларк определяет советское чувство¹

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.