

УДК 791.221.26 + 930.85

СОВЕТСКАЯ АНТИСОВЕТСКАЯ? ОБ АМБИВАЛЕНТНОСТИ СОВЕТСКОЙ САТИРЫ

Р.С. Черепанова

Статья анализирует два популярных художественных фильма 1960-х гг. («Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, и «Берегись автомобиля», режиссер Э. Рязанов). Автор прослеживает, как в обоих фильмах сатирически девальвировались и текущая советская реальность, и сами коммунистические лозунги. Автор анализирует интертекст кинофильмов, увязывая его с процессами трансформации позднесоветского общества и с позициями разных группировок в советской политической и интеллектуальной элите. Статья написана в русле истории культуры, истории идей и истории ментальностей.

Ключевые слова: история культуры, история идей, история ментальностей, интеллигенция, кинематограф, конвергенция, социализм, общество потребления.

Сатира как «образное отрицание современной действительности в различных ее моментах» [1, с. 12] во все времена служила естественным оружием диссидентов, тогда как власть, если она пытается прибегнуть к сатире для высмеивания оппозиции и самой идеи прогресса, довольно часто получала обратный эффект, и посему не слишком часто рискует обращаться к сатире для защиты своих ценностей.

Однако отношение советской власти к сатире всегда было странно благожелательным. Возможно, сатира удачно вписывалась в советский дискурс «критики и самокритики», за которым угадывалась, в числе прочего, романтическая шиллеровская идея об очищающее-созидательном потенциале «патетической сатиры» [3]. Можно предположить, что для некоторых врагов у советской власти просто не находилось в определенный момент достаточно эффективных силовых методов противостояния. Не исключено, что коммунистическая идея считала едкий смех сильным оружием, поскольку сама чувствовала себя уязвимой перед ним и пыталась действовать на опережение. Возможно, наконец, что, сатирически обозначая «несоветское», так, от противного, было легче осознавать и конструировать собственно «советское». Как отмечала Софья Нельс: «В собственническом обществе С<атира> представляла собой или отрицание всей социальной системы в целом или критику отдельных сторон этой системы. Советская С. направлена прежде всего против действительности классово-враждебной, против прямого своего классового врага, противостоящего советской социалистической системе. Когда же советская С. направлена на

недостатки своей классовой действительности, она вскрывает эти недостатки как чуждые классовые наслоения, как результат иной, враждебной социальной системы, ибо эти недостатки не созданы строящимся социалистическим обществом, а неизжитым сознанием собственника. Остро формулирует значение советской сатиры М. Кольцов: «Возможна ли сатира, природой которой является недовольство существующим, гневное или желчное отношение к существующей действительности в стране, где не существует эксплуатации и где строится социализм? Да, возможна. Клинком сатиры советский писатель борется с низостями подхалимства, невежества и тупоумия. Рабочий класс есть последний в истории классов, и смеяться он будет последний» (речь на Международном съезде писателей). Пролетарская С. направлена не только на критику своих недостатков. Она изобличает прежде всего враждебную капиталистическую систему» [2, с. 571].

Разумеется, советская сатира была неоднородным явлением. В ней существовали исключительно умные образцы и чрезвычайно глупые, прямолинейно-пропагандистские и по-интеллигентски тонко и неоднозначно рефлексирющие. Но в случае заигрывания власти с сатирой продолжались и в суровую сталинскую эпоху, и в расслабленную брежневскую, а в годы перестройки сатире было отведено место в самых первых рядах борьбы за обновление социализма, и она, сатира, боролась за обновленный СССР как могла, пока вкупе с прочими силами его не развалила. Потом сатирики некоторое время еще пытались по инерции бороться за обновленную Россию, до тех пор пока в начале нулевых годов к власти не пришли наученные опытом перестройки прагматики. В результате в современной России сатира присутствует только в школьной программе в лице Салтыкова-Щедрина, да еще на телевизионных экранах в виде ностальгических показов «легенд советского кинематографа».

О двух таких кинолегендах далее и пойдет речь. Оба кинофильма были сняты в момент зенита советской системы, когда она чувствовала себя достаточно уверенно для того, чтобы считать себя в состоянии контролировать сатиру. Обе киноленты, хотя не без проблем и не без потерь (впрочем, несущественных), преодолели цензуру, вышли на экраны и получили любовь и признание. Обе даже сейчас настолько известны зрителю, что в этой статье было бы излишним пересказывать их содержание. Обе формально не имели статуса сатирических (одна заявлена как лирическая трагикомедия, другая – как эксцентрическая комедия). Но именно поэтому сатирические моменты в них гораздо тоньше и острее, чем в тех произведениях, которые официально были заявлены и одобрены в статусе сатиры. Можно сказать, что вообще официальная советская сатира всегда была грубее и примитивнее, чем «неофициальная» ирония интеллигенции: достаточно сравнить хотя бы два фильма Э. Рязанова: «заказной» – «Дайте жалобную

книгу» (1965 г.), и снятый «для души» – «Берегись автомобиля» (1966 г.). Последний, интеллектуальный и многослойный, до сих пор пользуется любовью российского зрителя, по крайней мере, его старшего и среднего поколений. По сравнению с его тонким лиризмом и глубокими культурными аллюзиями другая до сих пор популярная кинокартина – «Бриллиантовая рука» (1968 г., реж. Л. Гайдай) кажется просто веселой буффонадой. Однако оба фильма считаются как признанными киношедеврами советской эпохи (эстетика, стилистика и история их создания много раз становились предметом рассмотрения), так и великолепными образцами интеллигентской сатиры. Характерно, что советские идеологические структуры, выпуская фильмы в прокат, очевидно атрибутировали эту сатиру как советскую, высмеивающую «отдельные проявления», «злоупотребления» и «отклонения» от социализма. Возможно даже, что именно так смотрели на свои творения сами авторы. И все-таки природа и пафос этой сатиры получились совершенно антисоветскими, что в полной мере иллюстрирует обозначенный нами в начале статьи феномен: способность сатиры, находящейся в руках власти, оборачиваться против нее.

Во-первых, оба фильма открыто констатировали реальное имущественное и социальное неравенство в СССР, причем воспринимали его отнюдь не как нечто неправильное и подлежащее искоренению. Да, и Деточкин, и Горбунков боролись против противозаконно нажитого богатства, но против законно нажитого («это машина известного ученого, доктора наук») они совсем не возражали. Более того, даже жалобы «спекулянта» и махинатора (в советской терминологии), а на деле типичного буржуазного предпринимателя Димы Семицветова из кинофильма «Берегись автомобиля» («Ну почему, ну почему я должен так жить? Господи, за что? Почему я, человек с высшим образованием, должен таиться, приспосабливаться, выкручиваться? Почему я не могу жить свободно, открыто?») выглядели более честными и симпатичными, чем лицемерие его «правильного» советского тестя, Семена Васильевича Сокол-Кружкина, свирепо декларирующего принципы уравнительного социализма, но с удовольствием пользующегося тем достатком, который Дима ему обеспечивает своими незаконными манипуляциями. Более того, как можно понять из контекста кинокартины, тесть своим статусом (подполковник в отставке) фактически участвует в легализации Диминых «нетрудовых» доходов и наслаждается своей властью над Димой, периодически обещая «сдать» его правоохранительным органам. Однако когда Дима восклицает: «Ой, когда все это кончится?» – его фраза выражает нечто большее, чем усталость от лицемерия и садизма тестя. Она относится именно к системе, при которой умный, современный, предприимчивый человек, желающий и умеющий жить хорошо, вынужден таиться и зависеть от таких людей, как Сокол-Кружкин, который, абсолютно точно поняв антисоветский смысл сказанного, угро-

жающе переспрашивает: «А что ты вообще имеешь в виду? Ты знаешь, что я могу просто-таки на просто-таки за это с тобой сделать?».

Итак, Димин тесть, произносящий на протяжении фильма правильные, официально одобренные лозунги, окрашивает их своим лицемерием и девальвирует их своей личностью. Аналогичным образом компрометирует социалистические идеи уже и сам Дима, выкрикивающий их в зале суда («От каждого – по способностям, каждому – по потребностям!»). Последовавшее пояснение, что на Диму уже заведено уголовное дело, как и ответ подполковника на Димин вопрос, когда именно все это закончится («Никогда!») в общем контексте картины воспринимаются зрителем как формальность, условность, без которой фильм бы не пропустили.

Девальвацию как прием Л. Гайдай активно использовал еще в комедии «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965 г.), когда вкладывал в уста отрицательных персонажей тезисы о гуманности советского правосудия («Да здравствует наш суд, самый гуманный суд в мире!») и вообще социалистической справедливости (напомним: честный трудяга Шурик подвергается в этом фильме откровенным насмешкам со стороны хулигана, прохиндея и, возможно, уголовного за то, что работает больше, а питается хуже). Порка, которую Шурик вскоре устраивает своему обидчику, носит характер восстановления личного достоинства, но никак не изменяет систему, при которой так трудно жить порядочным людям и так удобно благоденствовать жуликам.

Да, советская сатира должна была обличать пройдох и мошенников, очищая и защищая тем самым социалистические принципы. Однако при наполнении этой идеи житейскими реалиями и логикой конкретных характеров, жулики оказывались настолько органично соединенными с советской системой, что прицел атаки смещался. Вместо очищения советского происходило его разоблачение.

В «Бриллиантовой руке» мелкий жулик Геша, заявляющий о высокой морали «руссо туристо», тем самым обесценивает ее (и действительно, далее в фильме появляется советский эквивалент стамбульской жрицы любви – наша Анна Сергеевна). Бандит Лелик отвечает на призыв быть готовым к преступной деятельности лозунгом советских пионеров: «Всегда готов!». Социалистические принципы уравнительности в фильме девальвирует управдом; после ее фразы «Наши люди в булочную на такси не ездят», очень хочется быть «не-нашим» и ездить на такси легко и просто, не считая каждую копейку и не опасаясь потратиться. Наконец, самое страшное «проклятие» человеку в СССР, оказывается, звучит как пожелание к исполнению провозглашенных советских норм: «Чтоб ты жил на одну зарплату», а песенка про зайцев («А нам все равно») выглядит манифестом маленького человека при социализме.

В свою очередь, западный образ жизни и западные ценности явно сдвинуты по «шкале Овертона» с позиции «неприемлемо» на позицию «радикально возможно» (в исключительных случаях, когда наш вполне положительный человек оказывается за границей, он может вести себя вполне «по-западному») и даже на позиции «приемлемо» и «разумно»: милые развлекательные сувениры, призванные просто радовать человека и совершенно чуждые «нашему» управдому, не имеющему ни жалости, ни человечности; очеловеченные собаки, которые там запросто «гуляют везде» (в то время как у нас друг человека – особаченный управдом); дворы, предназначенные для удовольствия и отдыха; западная культура потребления алкоголя («врачи рекомендуют, успокаивает нервы, расширяет сосуды»), противоположная грубой советской антиалкогольной пропаганде. Да и на что и на кого, собственно, намекает лощеный, с «заграничным» шиком одетый красавчик Геша в песне про остров Невезения, описывая не умеющих жить и делать дела «дикарей»? Картина Гайдая, между строк реабилитирующая образ «не-нашего», соответственно, компрометирует «наше». Заграница присутствует у героев за спиной фигурой вполне симпатичной и уж точно неагрессивной.

«Буржуазно» (пародией над от-кутюр и прет-а-порте) дефилирующих на подиуме роскошных девушек-моделей, или пафосно высказанное желание Геши «принять ванну, выпить чашечку кофе» можно было бы еще выдать за симметричную иронию над «западным стилем жизни»; но то, как эти явления тут же снижаются советской действительностью («молния» в костюме модели неисправна, а вместо кофе предлагается «какава с чаем») смещает фокус иронии. В результате оба эпизода выглядят насмешкой не над «западным стилем жизни», а над потугами социализма сравняться с Западом в качестве и комфорте. И если «шампанское по утрам пьют или аристократы, или дегенераты», то аристократов в СССР точно не осталось.

Остро ощущается в обоих фильмах ирония в адрес социалистического искусства («этого самого реализма»), его пуританского аскетизма и пролетарской неотесанности (замахивающийся на «Вильяма нашего Шекспира» режиссер самодеятельного театра), его потугах на «высокий стиль» и высокую трагедийность («Как ты могла подумать такое, ты, жена моя, мать моих детей! О Боже! О горе мне! Молчи, несчастная!» – восклицает Горбунков, расхаживая по квартире в семейных трусах), его признанных достижений (Лелик планирует преступную операцию, воспроизводя аналогичную сцену из кинофильма «Чапаев»). Едкой пародией на партбюрократов от искусства и на саму идею социалистического равенства звучат слова тренера-режиссера (созывающего актеров на «второй тайм» спортивным свистком) из фильма «Берегись автомобиля»: «Есть мнение, что народные театры вскоре вытеснят наконец театры профессиональные. И это правильно <...> Естественно, что актер, не получающий зарплаты, будет иг-

рать с большим вдохновением. Ведь, кроме того, актер должен где-то работать. Нехорошо, неправильно, если он, понимаете, целый день болтается в театре. Ведь насколько Ермолова играла бы лучше вечером, если бы она днем, понимаете, работала у шлифовального станка».

Кажется, что образ правоохранительных органов (выступающих как проекция государства в целом), что у Рязанова, что у Гайдая, представлен сочувственно и привлекательно. Но в самой этой привлекательности уже заложен был сатирический подвох; так, образ следователя-интеллектуала Максима Подберезовикова («Берегись автомобиля»), увлеченного театральным искусством и анализирующего поведение преступника по системе Станиславского, обеспечивал мощный комедийный эффект именно потому, что был практически невозможен в приземленных буднях сыска. Присутствовала в фильмах легкая ирония и в адрес органов госбезопасности, бдительно умудрявшихся обнаруживать угрозы там, где их не существовало (автомобиль жуликов в «Бриллиантовой руке» не просто уходит от погони, а двигается непременно «в сторону государственной границы»; альтруист Деточкин, одетый в классические «шпионские» плащ и шляпу, появляется вращаясь, словно откуда-то из-под земли в первых кадрах «Берегись автомобиля»). Но самый главный элемент сатиры состоял в том, что милые, добрые и честные сотрудники милиции с самыми лучшими побуждениями отправляли своего «брата» (великолепна сцена, где два прекрасных человека, угонщик машин Деточкин и преследующий его автоинспектор, интуитивно, с первого взгляда, опознают друг друга как «братья») в места лишения свободы.

Здесь следует вспомнить, что блистающий в роли Деточкина И. Смоктуновский в 1960-е годы воспринимался зрительской аудиторией через призму тонко сыгранных им образов Гамлета (художественный фильм «Гамлет», 1964 г., реж. Г. Козинцев) и князя Мышкина (спектакль БДТ «Идиот», реж. Г. Товстоногов, премьера состоялась в 1957 г.), и эти ассоциации Э. Рязанов сознательно планировал, определяясь с выбором актера на главную роль в своей кинокартине «Берегись автомобиля». Персонаж Смоктуновского – играющий в самодеятельном театре Деточкин – тоже исполняет роль Гамлета, а прежде, как явствует из его диалога со следователем Подберезовиковым, играл Чацкого. Помимо того, сама фамилия «Деточкин» отсылала к еще одному герою Достоевского, Макару Девушкину, человеку чистому и не от мира сего из повести с примечательным названием «Бедные люди». В результате в фигуре страхового агента Деточкина присутствовал постмодернистским интертекстом целый шлейф образов (Гамлет–Чацкий–Мышкин–Девушкин). Незапланированной Рязановым, но тем не менее важной была также параллель с образом Ленина, которого Смоктуновский сыграл в 1965 г. в фильме «На одной планете» (реж. И. Ольшвангер). Таким образом, советское правосудие отправляло за

решетку не одного Юрия Деточкина, а в его лице целую компанию идеалистов и страдальцев за человечество, включая князя Мышкина как проекцию Христа и Ленина как глашатая идеи социальной справедливости. Социалистическое государство, если продолжать двигаться в метафорической системе Достоевского, выступало с позиции Великого Инквизитора, предавшего собственные основы и ценности.

Эта идея о предательстве, вольном или невольном, заложена была уже в самом названии кинокартины «Берегись автомобиля». Подобно тому, как для Гоголя и Толстого поезд/паровоз/железная дорога являлись символами бездушного капиталистического общества и технического прогресса, для советского общества символом стяжательства, мещанства, суеты и предательства выступал автомобиль. Послевоенный советский социум стремительно эволюционировал в сторону западного общества потребления. Правительство разрешило советскому человеку думать о красоте и комфорте быта. Автомобили и бытовая техника должны были стать массово доступными. И это казалось прекрасно и по-социалистически, но почему-то в итоге привело к тому, что материальные ценности затмили духовные. Автомобиль же в силу своей дороговизны, престижности и предоставляемой им свободы (относительной, свободы передвижения, но все же) находился на вершине пирамиды желаний советского человека. Борьба за приобретение автомобиля в условиях дефицита, борьба за гараж (тема еще одной горькой киносатиры Э. Рязанова) вносили в жизнь низкую суету, толкали к интригам, к незаконным или окологосударственным операциям: «Каждый, у кого нет машины, мечтает ее купить, и каждый, у кого есть машина, мечтает ее продать, и не делает этого только потому, что, продав, останешься без машины. Человек, как никто из живых существ, любит создавать себе дополнительные трудности» (закадровый текст в кинофильме «Берегись автомобиля»). Автомобиль представал дьяволом-искусителем для советского человека. Подмена духовных ценностей на материальные деформировала социализм сильнее, чем атмосфера сталинского террора, поскольку касалась самих идеалов и целей, а не методов их осуществления.

Теперь, в этом извращенном социализме жулики декларировали правильные лозунги («Этот тип замахнулся на самое святое, что у нас есть – на Конституцию», – с пафосом, Дима Семицветов), а честный и справедливый бессеребрянный Деточкин становился вором. Более того, в сложившихся условиях нарушение закона (беззубого и не выполняющего своих задач) выглядело единственным способом восстановления обещанного и очищенного социализма. Деточкин в этом смысле выступал не как уголовник, а как революционер и продолжатель традиций русской интеллигенции, которая, начиная с декабристов, много раз оказывалась в тюрьмах и ссылках, но, пройдя через испытания, становилась только сильнее. Кем станет Деточкин, когда выйдет из тюрьмы? Открытый финал кинокартины

очень многозначителен. Деточкин появляется в последних кадрах, более мужественный, более взрослый и сильный, закалившийся, но не опустившийся и не набравшийся житейского цинизма. Какие методы выберет он теперь для отстаивания своих идеалов? Зрителю оставалось только размышлять над этим, как и над другими вопросами классического интеллигентского дискурса: кто виноват и что теперь с этим делать.

Увидели ли, поняли ли зрители этот «антисоветский» подтекст? Да, если судить по моим собственным воспоминаниям о том, как воспринимали эти фильмы в моей семье и семьях наших знакомых. Да, если судить по письмам, которые присылала режиссерам та часть зрителей, которых антисоветскость кинокартин оскорбила и возмутила. Однако большинству советских зрителей антисоветскость обоих фильмов вполне пришлась по душе. А столичные критики предпочитали делать замечания исключительно по эстетической стороне кинолент.

Сложно предположить, что искушенная советская цензура, опытные идеологические боссы и руководящие бонзы не заметили того, что бросилось в глаза простым зрителям и провинциальным критикам. На фоне идущих тогда процессов социальной трансформации, на фоне запущенных и многообещающих «косыгинских реформ» не выглядит невероятным предположение, что часть советской политической и культурной элиты уже тогда, в середине 1960-х, искала идеологический выход, выражением которого впоследствии станет лозунг «социализма с человеческим лицом».

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Сатира / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т.: Т. 5: Работы 1940 – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1997. – С. 11–39.
2. Нельс, С.М. Сатира / С.М. Нельс // Литературная энциклопедия: в 11 т.: Т. 10. – М.: Худож. лит., 1937. – С. 560–573.
3. Шиллер, Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / Ф. Шиллер // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т.: Т. 6. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – С. 385–477.

[К содержанию](#)