

АНТРОПОЛОГИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ: ОТ ЧАСТНОГО К ОБЩЕМУ

ANTHROPOLOGY IN THE ARTISTIC: FROM THE PARTICULAR TO THE GENERAL

УДК: 821.161.1.0

DOI: 10.31249/chel/2024.03.11

Иваницкий А.И.¹, Нагина К.А.²

ЧИНОВНЫЕ «НЕ МУЖЬЯ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СОВЕТСКИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ[©]

¹⁾ *Институт высших гуманитарных исследований
им. Е.М. Мелетинского РГГУ,
Россия, Москва, meisster@mail.ru*

²⁾ *Воронежский государственный университет,
Россия, Воронеж, k-nagina@yandex.ru*

Аннотация. Воссоздание в советском послесталинском кино фигуры «чиновного девственника» русской литературы XIX в. было обусловлено отторжением идеологией «оттепели» пошлости жизненной рутины, уже не контролируемой государством, но заданной им. При этом неизбежный в чиновнике XIX в. инфантилизм стал для его экранного двойника орудием как бегства от «брачно-чиновной» жизни, так и адаптации к ней.

Ключевые слова: чиновник; государство; власть; брак; советские экранизации русской классики.

Получена: 18.04.2024

Принята к печати: 25.06.2024

© Иваницкий А.И., Нагина К.А., 2024

Ivanitskiy A.I.¹, Nagina K.A.²

**The official “not husbands” of Russian literature:
Soviet film adaptations®**

¹⁾ *E.M. Meletinsky Institute Studies in Humanities
of the Russian State University of the Humanities,
Russia, Moscow, meisster@mail.ru*

²⁾ *Voronezh State University,
Russia, Voronezh, k-nagina@yandex.ru*

Abstract. The recreation of the figure of the “official virgin” of the nineteenth-century Russian literature in Soviet post-Stalin cinema was due to the “Thaw” ideology’s rejection of the vulgarity of life’s routine, no longer controlled by the state, but predetermined by it. At the same time, the infantilism inevitable in a nineteenth-century official became for his screen counterpart a tool of both escape from the “marriage-official” life and adaptation to it.

Keywords: official; state; power; marriage; Soviet film adaptations of Russian classics.

Received: 18.04.2024

Accepted: 25.06.2024

Введение

В тематике советских экранизаций русской классики XIX в. устойчив мотив брачной несостоятельности *чиновника*. В экранизуемых текстах государство непреложно ограничивало взросление своего адепта, идеалом которого выступал ребенок, по слову Салтыкова-Щедрина, «изрядного возраста», – свободный от взрослых желаний и амбиций, включая любовные. Это и делало несочетаемыми «чин» (принадлежность государственно-полицейскому порядку) и «мужа» (любовно-брачное «либидо»). Тем самым цивилизация оказывалась не способной к самовоспроизводству, что предопределяло ее гибель.

1

Знаменательна востребованность этого сюжета в кино как сталинской эпохи, так и относительно либеральных «оттепели» и

«застоя». В довоенной экранизации чеховского «Человека в футляре» (1939, реж. И. Анненский) «идеальное» сталинское государство утверждало себя «от противного». Однако выбранная для сатиры «беликовская» норма «бестелесного» брака оказалась парадоксально схожа со сталинским идеалом «мужа и чина». А изображаемая Чеховым «общественно-брачная» рутина не только задала норму ее соотнесения с современностью в кино 1960–1970-х годов, но и позволила ему подойти к обобщениям, выходящим за рамки социального контекста.

Гибель учителя царской гимназии Беликова (в исполнении Н. Хмелева) вследствие попытки вступить в брак должна была показать, что чиновник полицейского государства, раб и порабител в одном лице, неизбежно становится *ничтожеством*, беззащитным перед жизнью. Поэтому чиновный мундир (без которого Беликов, в отличие от коллег, в фильме не появляется) помогает ему «ограничивать» других по своему образу и подобию. Наиболее иллюстративен в этом плане эпизод фильма, где Беликов требует оставить талантливого, но вольномыслящего гимназиста Неверова на второй год. В то же время мундир защищает Беликова от жизни, смертоносной для него.

Коллизия брака становится трагической для Беликова, поскольку совмещает взаимоисключающие позиции. С одной стороны, брак – суть чиновная обязанность. Повторяя реплику инспектора: «Каждый нормальный индивиду обязан вступить в брак!», Беликов обнажает ее смысловой фундамент: «Мужчина состоит из мужа и чина! Чин у меня есть. А муж?».

С другой стороны, брак предполагает погружение в «беззаконную» гедонистическую область, в которой мундирные «латы» неизбежно придется снять. Варенька в исполнении О. Андровской отчетливо является Беликову «новой Афродитой». Беликов немеет, когда она неожиданно заговаривает о «дынях» и «тыквах», отсылающих к ее женственным формам (находка сценариста, вставившего слова Вареньки из чеховского рассказа в нужный контекст). Еще более ужасает Беликова велосипед, на котором позволяет себе ездить Варенька: сексуальность окончательно оказывается для него вне закона, вступая в неразрешимое противоречие с брачной обязанностью. Это противоречие и ведет Беликова к гибели.

Между тем идеал брака в советском кинематографе 1930-х годов практически совпадал с беликовским: «...акцент в любовных сюжетах смещается в сторону политики и институционализации, что делает престижным институт брака и семьи» [Мурашов, 2008, с. 31]. Государство, олицетворенное в его вождях, поддерживает любовь героев и помогает им соединиться. Но, узурпируя интимную сферу, государство превращает брак в социальную обязанность. Семья, как «ячейка общества», призванная рождать новые поколения благонадежных граждан, десексуализирует супружеские отношения, отождествляя их с работой на общем фундаменте преданности государству и вождю. Тем самым брак кинематографического Беликова не противостоит советскому, а обнажает его подоплеку.

2

Мотив «чиновного» брака как сгустка жизненной рутины доводится до гротеска в «Скверном анекдоте» (1966), поставленном А. Аловым и В. Наумовым по новелле Достоевского. Брачно-чиновная жизнь предстает сквозь призму сознания героя, неявно «примеряющего» ее на себя. Новоиспеченный (и все еще холостой) начальник Пралинский в исполнении Е. Евстигнеева решает из покровительственного тщеславия прийти на свадьбу к своему подчиненному Пселдонимову в исполнении В. Сергачева, рабски следующему своей брачно-чиновной доле. О том, что происходящее обнажает внутренний мир Пралинского, красноречиво говорит язык киноповествования: крайне низкие потолки, представляющее жилье Пселдонимова душевным «подпольем» гостя, а также постоянные переходы условной «яви» в сны героя, в которых гости и брачующиеся являются ему карликами.

В свадьбе Пселдонимова, на месте которого Пралинский подспудно, но непреложно видит себя, его ужасают и отвращают пошлость мещански-чиновного брака и, соответственно, перспектива его собственного будущего брака, который по умолчанию объединится для него со службой в понятии «жизни».

3

В то же время фильмы 1960–70-х годов являют уже предельный, почти младенческий инфантилизм чиновного «не мужа» русской литературы, для которого брак либо неактуален вообще, либо полностью лишен эротической составляющей.

В «Женитьбе Бальзамина», снятой режиссером К. Воиновым (1964) по мотивам третьей части комической трилогии А.Н. Островского, довлеющий над заглавным героем Мишей Бальзаминовым в исполнении Г. Вицина чиновный и «супружеско-материнский» миры сходятся воедино.

С одной стороны, герой окончательно утверждает статус идеального чиновника как вечного ребенка, живущего в основном в своих снах и мечтах наяву. С другой стороны, в отличие от Башмачкина и Шпоньки, он всецело погружен в тему брака – но опять-таки по-детски. Миша решительно не знает, о чем говорить с Капочкой, искомой им в качестве невесты (ср. их разговор о любимых ягодах), но невеста призвана снять для него весь негатив его жизни наяву (прежде всего бедности). При этом полная зависимость от матери в качестве ее пожизненного дитяти тяготит Бальзамина именно тем, что та не может доставить ему все, желаемое им. Иными словами, в жене Бальзаминов-ребенок ищет новую, идеальную мать.

В то же время формально заданный чиновный статус героя практически никак в фильме не проявлен: системой, в которую он встроен, является социальная рутина заштатного городка, рожденная, однако, государственной нормой. Бальзаминов, таким образом, чиновник «государственно» устроенной жизни, образованной для него женщинами: матерью, служанкой, свахой и многочисленными невестами¹. Они выступают для него субститутот государства, требующего брака как социального регулирования.

¹ Как показывает М.Ю. Планида, благодаря музыке Б.А. Чайковского «...несоответствие образно-смысловой нагрузки жанра и его инструментального решения» создает «эффект неожиданности». Когда Бальзаминов представляет себя генералом, звучит военный марш «с переменной акцентировкой», создающей ощущение «сбивчивости метроритма», что подчеркивает неуверенность героя в себе даже в пространстве грезы. Музыкальное сопровождение мечты о царстве также создает комический эффект, «возникающий вследствие имитации

Эта «огосударственная» женщинами жизнь предстает в фильме в стилистике такой же лубочной ярмарочной игрушки или кукольного представления. Не случайно мать Балзамина в исполнении Л. Шагаловой и служанка в исполнении Е. Савиновой, погруженные в реальную жизнь стократно больше, чем он, *безоговорочно верят снам* – ощущая и утверждая их полное подобие жизни. А сны Балзамина, в которых он (по законам того же представления!) видит себя на вершине государственной пирамиды (генералом или царем), разворачиваются на той же городской площади, что и все действие фильма; по ней и проедет в финале его свадебный кортеж.

И счастливый финал – женитьба Балзамина на богатой купчихе в исполнении Н. Мордюковой – окончательно встраивает «чиновника жизни» в социальную («женскую») иерархию. Исполненная невеста, а, по сути, новая / идеальная мать как бы вбирает в себя для Балзамина всех окружавших его и ныне «растаявших за ненадобностью» женщин в качестве их властного / материнского первоисточника¹.

Своим властно-денежным всемогуществом Белотелова объединяет для героя равно лубочные (детские) сон и явь. Его танец на площади во время проезда свадебного кортежа, сопровождаемый ликующими возгласами по собственному адресу: «Дурак! Дурак!», знаменует пожизненное закрепление в качестве ребенка новой матери, способной купить ему любую игрушку – поэтому-то явь больше не нужно «наращивать» сном. Невеста выступает

фортепиано колокольного звона, сопровождающего “венчание на царство”, и темы русской плясовой» [Планида, 2018, с. 47–49]. Ведущей музыкальной темой в образе Миши Балзамина становится песня «Лютики-цветочки» «в стиле “чувствительного романа”» [Планида, 2018, с. 47]. Ее наивность и простота соотносятся с фамилией героя, отсылающей к комнатному цветку, который может расти только в тепличных условиях.

¹ Примечательна в этом плане сваха Красавина в исполнении Л. Смирновой, которая, как показывает Н.И. Брагина, переводит Балзамина из-под опеки матери под опеку купчихи в качестве своего рода посредника между мирами. Ее речь, насыщенная пословицами и поговорками, – «набор фольклорных штампов», который, будучи «абсолютно лишен информативности и смысла... воспринимается... как магическое заклинание <...> Абсолютная естественность, с которой сваха воспринимает внятную ей абсурдность мира... заставляет увидеть в ней нежить, хтоническое существо», которое «олицетворяет голос судьбы в комедийно-сказочном контексте...» [Брагина, 2021, с. 188–189].

«родовым» стержнем государства, узаконивая в супруге тождество чиновничества и детства.

В свадебной карете Бальзаминов едет рядом с богатырской невестой, обложенный цветами и блаженно скрестив руки на груди, как убранный покойник. Тем самым брак знаменует возврат во властно-предвечное «праматеринское» лоно. Но, будучи «успокоен» невестиным кулаком после детской выходки (танца на площади), Бальзаминов в финале лукаво приоткрывает один из по-покойнически смеженных глаз: ресурсом продолжения жизни оказывается все то же вечное детство: шалость и озорство.

В экранизациях Гоголя 1970-х годов брак (как предполагающий, так и исключая службу), а также сама служба равно становятся предметом отчуждения в сознании «взрослого ребенка».

В «Женитьбе» (1977), поставленной В. Мельниковым по комедии Гоголя, подсознание ее главного героя, чиновника Подколесина (в исполнении А. Петренко), всецело сосредоточенного на браке, становится зримым рычагом его мышления и поведения. Брак предстает для Подколесина той же, что и для Беликова, формой чиновного самоутверждения, но в то же время источником неведомых эротических наслаждений (что подчеркивает брутальная фактура играющего Подколесина Петренко). В конечном итоге женобоязнь такого же не выросшего ребенка, как и Беликов, побуждает его отказаться как от радостей любви, так и от брачной / чиновной «полноценности»¹. Однако, в отличие от пьесы, «детскость» Подколесина в равной мере остраивает для него как неведомую брачную сферу (влекущую и страшящую его так же, как и его невесту Агафью Тихоновну в исполнении С. Крючковой), так и «родную» ему чиновную. Совершенной «терра инкогнита» предстают в финальном монологе героя радости семейной жизни. И точно так же в сцене объяснения с Агафьей Тихоновной его изумленное и повторяемое восклицание: «Я каждый день хожу в должность!» – звучит так, будто он впервые сию минуту осознал это. Довлеющие друг другу императивы «мужа» и «чина» предстают для «взрослого

¹ О киноверсии «Женитьбы» глазами ее автора см.: [Мельников, 2011, с. 298–302].

ребенка» областями влекущих и страшщих непредсказуемых испытаний, как лес волшебной сказки. Брак и служба предстают взрослому ребенку двумя равно неизвестными, но фундаментальными сущностями жизни.

Показательно, что своей неискuschenностью в отношении брака Подколесин полностью подобен двум своим соперникам в искательстве руки Агафьи Тихоновны: Жевакину в исполнении Е. Леонова и Анучкину в исполнении Б. Брондукова. В то же время в своем «остраненном» взгляде на собственную службу он уникален.

В поставленном В. Фокиным в 1976 г. телеспектакле «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» по повести Гоголя брак становится для заглавного героя в исполнении О. Табакова (бывшего военного и вечного ребенка) ужасом подсознания. Но связан брак для Шпоньки не со службой, а с родной помещной глушью, куда он возвращается спустя одиннадцать лет в «немаловажном» чине подпоручика. Василиса Кашпоровна (Л. Федосеева-Шукшина) для укоренения племянника на земле под своей властью намеревается его женить. Это, как и раньше продолжение учебы и службы (то есть углубление в социокультурную область), ужасает Шпоньку уже наяву. Он в гневе признается тетке, что совершенно не знает, что ему с женой делать, а в последующем сне последняя является ему в бесконечно меняющихся и умножающихся гротескно-фантастических обликах.

Тем самым детство выступает идеальным состоянием равной удаленности как от социума и службы, так и от «хтонической» / предвечной области, которая здесь, будучи воплощена в браке, не объединена со службой, а разведена с нею. Это две противоположные, но равно смертоносные для вечного ребенка «бездны».

Логическим итогом становится заведомо внебрачное существование вечного ребенка и «врожденного чиновника» Башмачкина, сыгранного Р. Быковым в экранизированной А. Баталовым «Шинели» Гоголя, уже родившегося, по представлениям сослуживцев, «в *вицмундире* и с *лысинкой на голове*» [Гоголь, 1984, с. 143].

С одной стороны, служба «с любовью» [Гоголь, 1984, с. 144)] – «чиновником для письма», Башмачкин всецело встроен в петербургскую властную иерархию в качестве ее подножия и фундамента («вечного титулярного советника»). Это делает для него службу областью деспотии и помыкания со стороны либо высших чиновников, либо равных ему по чину, но *взрослых*. С другой стороны, благодаря вечному «безбрачному» детству Башмачкина служба защищает его от «выморочного» петербургского мира (в том числе чиновного!), сказочно оживляя выводимые им буквы¹. Именно в русле этого детски-сказочного преображения реального мира бытия новая шинель становится для него «*приятной подругой жизни*» [Гоголь, 1984, с. 154], замещающую жену как таковую.

В своих воспоминаниях Р. Быков пишет, как на гриме стали «искать глаза» Башмачкина: «*Какие? Пришло в голову – ребенка. И вообще он “дите” <...> я увидел себя, сделал короткие рукава – и все в принципе стало ясно: “Это трудно объяснить – ребенок.” Нелепый, старый, вернее, без возраста человек, очень скованный, уютный в полуприбранности...*» [Быков, 2010, с. 15].

Герой Быкова живет в детски счастливом мире – *фантазируемом на основе реального*. И если в реальном он одинок, то воображаемый наполнен для него друзьями – буквами, которые он мысленно оживляет во время обожаемого им переписывания служебных бумаг. Таким образом, чиновная жизнь Башмачкина, с одной стороны, тотально невыносима (что в принципе исключает брак), а с другой – дает ключ к ее столь же тотальному фантазийному преображению – включая замену жены «*приятной (и защищающей!) подругой*» шинелью.

4

В фильме В. Мельникова «Чужая жена и муж под кроватью» (1984) по новелле Достоевского «чиновно-брачная» несостоятельность поляризуется в своем значении между двумя ключевыми героями, страдающими от неверности жен. Главный герой, Иван

¹ О «перекодировании» жизненной «стратегии» гоголевского героя в фильме А. Баталова см. воспоминания самого исполнителя: [Быков, 2010, с. 11–37]; ср.: [Елисеєва, 2012, с. 143–144; Martínez-Illán, 2010, p. 138–140].

Андреевич, в исполнении Олега Табакова, в целом продолжает виденную нами линию чиновников – не выросших детей. Но детство проявляется у него в водевильной слежке за неверной женой. Ей сопутствуют безмерная наивность и доверчивость и в то же время каверзная шалость, морально практически уравнивающая его с неверной супругой. Нормативная для чиновника инфантильность предстает как игровое неразличение добра и зла в отношении как других, так и самого себя, то есть отказа от личного достоинства. Это удостоверяет вполне «взрослая» боязливость (в русле чиновного подхалимажа).

В то же время адресат этого подхалимажа, крупный чиновник Александр Демьянович в исполнении О. Ефремова, также оказывающийся рогоносцем (в его дом по ошибке и попадает герой Табакова), проявляет свою «высшую» государственность как «властную» жизненную мудрость. Он понимает неизбежность измены молодой и морально неразвитой жены в исполнении М. Нееловой и всячески дает ей понять как свое знание об измене, так и ее пошлую неприглядность. Так же «раскусывает» он характер и семейную жизнь случайно попавшего в его дом товарища по несчастью. Вначале предполагая в Иване Андреевиче соперника, он затем открывает в нем заблудшего ребенка. «Государственность» в его лице предстает «отцовским» лекарством от ею же вызванной «детской» болезни. Этим «государственно-брачное» измерение жизни выходит в фильме за рамки подразумеваемого в других экранизациях социального (советского) контекста.

Таким образом, общий смысл фигуры «чиновного девственника» русской литературы в советских экранизациях вышел за рамки отторжения «советским» человеком государственной нормы либо пошлости жизненной рутины. Детство «нормализованного» героя и сопутствующее ему пребывание в мире грез могло выступать орудием как бегства от «брачно-чиновной» взрослой жизни, так и адаптации к ней.

Список литературы

- Брагина Н.И. «Женитьба Бальзаминова» Островского: музыкальное прочтение // Художественная культура. – 2021. – № 1. – С. 180–198.
- Быков Р.А., Санаева Е.В. Маленькая коричневая тетрадь // Быков Р.А. Я побит – начну сначала. – Москва : Астрель, АСТ, 2010. – С. 11–37.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т – Т. 3. – Москва : Изд-во Академии наук ССР, 1938. – 728 с.
- Мельников В. Жизнь. Кино. – Санкт-Петербург : БХВ–Петербург, 2011. – 386 с.
- Мурашов Ю. Любовь и политика: о медиальной антропологии любви в советской культуре // СССР: территория любви / под ред. Н. Борисовой, К. Богданова, Ю. Мурашова. – Москва : Новое издательство, 2008. – С. 10–53.
- Планида М.Ю. Музыка Б.А. Чайковского к кинофильму «Женитьба Бальзаминова»: авторская трактовка драматургических функций // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 2(31). – С. 46–52.
- Martínez-Illán A. Gogol's "The Overcoat" on the Russian screen // Literature / Film quarterly. – 2010. – Vol. 32, N 2. – P. 134–146.

References

- Bragina, N.I. (2021). "Zhenit'ba Bal'zaminova" Ostrovskogo: muzykal'noe prochtenie. *Hudozhestvennaya kul'tura*. 1. 180–198.
- Bykov, R.A., & Sanaeva, E.V. (2010). Malen'kaya korichnevaya tetrad'. In R.A. Bykov, *Ya pobit – nachnu snachala* (pp. 11–37). Moscow: Astrel', AST.
- Gogol', N.V. (1938). *Poln. sobr. soch. in 14 vols* (vol. 3). Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSR.
- Mel'nikov, V. (2011). *Zhizn'. Kino*. Sankt-Peterburg: BHV–Peterburg.
- Murashov, Yu. (2008). Pedagogizaciya lyubvi v russkoj kul'ture. In N. Borisova, K. Bogdanov & Yu. Murashov (Eds.). *SSSR: Territoriya lyubvi* (pp. 10–53). Moscow: Novoe izdatel'stvo.
- Planida, M.Yu. (2018). Muzyka B.A. Chajkovskogo k kinofil'mu "Zhenit'ba Bal'zaminova": avtorskaya traktovka dramaturgicheskikh funkcij. *Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manax*. 2(31). 46–52.
- Martínez-Illán, A. (2010). Gogol's "The Overcoat" on the Russian Screen. *Literature / Film Quarterly*. 2(32). 134–146.

Об авторах

Иваницкий Александр Ильич – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, meisster@mail.ru ORCID-ID: 0000-0002-1437-3671

Нагина Ксения Алексеевна – доктор филологических наук, профессор, профессор Воронежского государственного университета, Воронеж, Россия, k-nagina@yandex.ru ORCID 0000-0001-7676-9228

About the authors

Ivanitskiy Alexander Ilyich – Doctor in Philology, Professor, Leading researcher at the E.M. Meletinsky Institute Studies in Humanities of the Russian State University of the Humanities, Moscow, Russia, e-mail: meisster@mail.ru ORCID-ID: 0000-0002-1437-3671

Nagina Kseniya Alekseevna – Doctor in Philology, Professor, Professor of Voronezh State University; Voronezh, Russia, k-nagina@yandex.ru ORCID 0000-0001-7676-9228