

ПЯТНА КАПИТАЛИЗМА НА СОЛНЦЕ НАШЕЙ ЛЮБВИ (о двух эпизодах одного фильма ВРЕМЕН ОТТЕПЕЛИ)¹

АЛЕКСАНДР ПОГРЕБНЯК

Александр Анатольевич Погребняк — доцент, кандидат экономических наук, кафедра проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургский Государственный университет

E-mail: aapogrebnyak@gmail.com

Статья посвящена анализу двух ключевых эпизодов фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби!» (1960). Эти эпизоды связаны с одним из наиболее узнаваемых сюжетов официальной советской идеологии, а именно — с сюжетом борьбы с «пережитками капитализма». Оригинальность подхода к нему в данных эпизодах заключается в том, что его разработка последовательно связывается с понятием «родовой сущности» человека. Точнее говоря, здесь ставится философская проблема того, каким образом данная «родовая сущность» может быть действительно, а не только иллюзорно, присвоена человеком в условиях коммунистического строительства. Важно, что в данных эпизодах проблема получает нестандартную трактовку прежде всего за счет формы киноповествования, построенной на использовании таких приемов, как изображение без звука и звук без изображения. Автоматизм действия идеологического аппарата тем самым прерывается, а его послание, возможно, оказывается поставленным под вопрос.

Ключевые слова: Сегель, капитализм, любовь, родовая сущность, немота, голос, идеология

¹ Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе», ID в системе PURE: 53363306.

THE SPOTS OF CAPITALISM ON THE SUN OF OUR LOVE (ABOUT TWO EPISODES OF ONE FILM FROM THE TIME OF THE KHRUSHCHEV THAW)

Alexander Pogrebnyak

Associate Professor, PhD in Economics, Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: aapogrebnyak@gmail.com

The article proposes an analysis of two key episodes of the film by Yakov Segel "Farewell, doves!" (1960). These episodes are connected with one of the most recognizable plots of official Soviet ideology, namely, with the plot of the struggle against the "remnants of capitalism". The originality of the approach to this plot in these episodes lies in the fact that its development is consistently associated with the concept of the human "generic essence". More precisely, it poses the philosophical problem of how this "generic essence" can be really, and not only illusory, appropriated under conditions of communist construction. However, in these episodes, this plot receives a non-standard interpretation primarily due to the form of film narration, built on the use of such techniques as image without sound and sound without image. The automatism of the ideological apparatus is thereby interrupted, and its message may be called into question.

Keywords: Segel, capitalism, love, generic essence, dumbness, voice, ideology

Эпизод 1. Наяву: кухня

«Пятна капитализма» как *кинематографический объект особого рода* — так можно было бы определить содержание одного великолепного эпизода из фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби!» (1960).

Эпизод начинается с кадра, в котором мы видим пожилого мужчину в пижаме, сидящего на стуле и читающего какую-то книгу. Это дедушка главной героини фильма Светланы, ее мы видим в следующем кадре — стоя у него за спиной, она прослушивает его с помощью стетоскопа, прося дышать поглубже. Вследующий момент из прихожей доносится звук открываемой двери и раздаётся мужской голос, произносящий как пароль одно слово: «Киевгаз!». Тотчас же дедушка прерывает чтение вместе с медосмотром и со словами: «Хочешь увидеть пятна капитализма?» — увлекает внучку в коридор. Внучка жела-



ет *слушать*, но дедушка — хочет, чтоб она *увидела*. Светлана не сразу понимает, о каких таких пятнах идет речь, но дедушка подводит ее к двери на кухню и предлагает посмотреть, что там за ней происходит. При этом дверь может оставаться закрытой, поскольку, имея большой застекленный проем, она оказывается как бы окном на кухню. За стеклом деду и внучке, а также нам видно, как газовщик бегло осматривает плиту и тут же начинает оживленно жестикулировать, что-то объясняя хозяйке. Его слов не слышно, но дедушка комментирует: «Смотри, страх нагоняет! Сейчас пугать начнет! Спектакль! Теперь акт составляет — десятку получит. Вот они, пятна капитализма!». Впрочем, нам и так все понятно: жесты газовщика и реакция хозяйки столь красноречивы, что этот словесный комментарий не столько проясняет смысл происходящего за дверью, сколько изъясняет собственную избыточность.

Искоренение всяческих «пережитков буржуазного прошлого» — одна из хрестоматийных тем советской культуры, экранной в том числе. Задача эта представлялась столь важной, что в ход пускались все средства ее решения, и эксплуатация лирических чувств не являлась исключением. Так, часто перед зрителем возникал тот или иной персонаж, который в начале фильма представлял собой показательного антигероя — опустившийся тип, влачащий жалкое или недостойное существование, стандартными атрибутами которого являются пьянство, антиобщественное поведение, неуважительное отношение

к труду, моральная нечистоплотность, цинично-расчетливый подход к ближнему и т. п., — и вдруг в его никчемной жизни возникает «свет женщины», который становится силой, способной увлечь его на путь сложного самопреодоления, перевоспитания и, в итоге, возвращения к однажды потерянному «истинному себе». Что и говорить, послание подобного рода часто выглядело малоубедительным, а то и (как правило, против воли авторов) вовсе пародийным: хочется крикнуть «Не верю!» Олегу Янковскому, на героя которого после долгого сопротивления исцеляющему воздействию вдруг нисходит настоящая благодать, и он в одночасье открывает для себя какую-то небывалую красоту глаз у подчеркнуто некрасивой женщины, а в придачу еще и бездну смысла в работе за станком («Влюблён по собственному желанию», 1983); и пусть Афоне Георгия Данелии («Афоня», 1975) веришь несколько больше — а всё-таки, навязчивый привкус излишней нравоучительности не исчезает в ходе просмотра и этого фильма.

В этом контексте фильм Сегеля выделяется в первую очередь тем, что перевоспитание подобного субъекта (в данном случае это пожилой газовщик Максим Петрович) происходит не только в мгновение ока, но удаётся практически сразу, с первой попытки, как по мановению волшебной палочки. Долгий и трудный путь, серьезное сопротивление — отсутствуют: Максим Петрович быстро уступит нестяжательскому пафосу своего стажера Гены Сахненко, а благодаря теплым чувствам к его матери «пятна капитализма» растают окончательно. Все выглядит так, как если бы пожилой газовщик, собирающий со своих сограждан каждодневную дань, делал это чисто механически, будто практикуя некий ритуал, смысл которого для него давно был утрачен — причем настолько давно, что здесь можно было бы поставить знак равенства с «никогда и не существовал». Никакого труда не требуется, чтобы он мог сбросить с себя эту ветошь, которая каким-то чудом все еще удерживалась в бытии — вот именно: *чудом*, поскольку силы благодати, предназначенной для киевского газовщика, хватило бы как минимум на всех газовщиков Советского Союза! Объяснить подобное чудесное исцеление исключительно «атмосферой оттепели» было бы слишком просто.

Если же это объяснение и следует где-то искать, так только в своеобразии того решения, которое предлагает Сегель для задачи продемонстрировать на экране акт и факт пресловутого социалистического перевоспитания. Говоря коротко, смысл приема состоит в переносе акцента с того, *что* герою приходится делать для искоренения «пятен капитализма», на то, каков *способ бытия* самих этих «пятен»; а поскольку «сколько бытия, столько и кажимости» — также и на то, какова специфика *способа их обнаружения*. Таким образом, в отличии от тех же «Афони» и «Влюблен по собственному желанию» (и других, им подобных), в «Прощайте, голуби!» чисто моральный аспект отходит на задний план, и внимание переносится, как будет показано дальше, на онтологическое измерение темы. Как же это достигается технически? Найденное решение опирается на гениальное в своей простоте использование реквизита: застекленная кухонная дверь позволяет превратить сцену с «пятнами капитализма» в сеанс *немого кино* — очевидно ведь, что тот энтузиазм, с которым дедушка тащит внучку к этой двери, продиктован не только социально-педагогической показательностью «плохого примера», подброшенной ситуацией визита газовщика, но и случившимся благодаря этому визиту возвращением времен его, дедушки, собственной молодости. А это — времена капитализма и немого кино!

Слово «спектакль», используемое дедушкой применительно к сцене на кухне, для сегодняшнего зрителя рифмуется с названием великой книги Ги Дебора, и это неслучайно: перед нами именно зрелище эффективной работы капиталистического механизма, пусть и в виде совершенно примитивной махинации. Но исключительно важным представляется здесь именно подчеркивание той связи, которая образуется между появлением на экране «пятен капитализма» и *онемением* самого изображения — как если бы капитализм должен был возвращаться именно в паре с немым кино. Почему это так?

Теоретической базой ответа на этот вопрос может послужить концепция Георга (Дьёрдя) Лукача, в которой он детально исследует потенциал понятия «родовой сущности» (*Gemeinwesen*), введенного в оборот Карлом Марксом. Согласно Марксу, диалектика исторического процесса состоит в том,

что человечество в своем развитии должно преодолевать отчужденный характер своего бытия; поскольку же основой этого бытия является именно его родовая сущность, то речь должна идти о преодолении взаимного отчуждения рода и индивида, которое наиболее полно выражается в форме противоречия между общественным характером труда и частной формой присвоения, определяющими капиталистические отношения. В своей поздней работе «К онтологии общественного бытия» Лукач рассматривает этот процесс как борьбу с *омением* «родовой сущности», как стремление разорвать «порочный круг» взаимного отчуждения личности и общества и реализовать «такую концепцию родовой сущности, в которой последняя может социально выразить себя как истинное, конкретное осуществление также и единичной жизни и в которой с помощью преодоления “немоты” можно преодолеть также спонтанно ей присущую и кажущуюся непреодолимой противоречивость» (Lukács, 1991, 266). История человечества до коммунизма является «предысторией» именно постольку, поскольку люди в этот период еще не способны быть истинными субъектами своего бытия, ведь «только те люди, потребность которых проявить себя как личности направлена на такое единство рода и отдельного его представителя, могут реально и полностью преодолеть последние остатки немоты и стать как вполне развившиеся личности активными субъектами истинной истории человечества» (Lukács, 1991, 111).

Эта формула «единства личного и общественного» буквально оглашается во множестве советских фильмов (в том же «Афоне», устами персонажа Евгения Леонова), но тот факт, что часто ее озвучивание вызывает или должно вызывать у зрителя ироническую реакцию, свидетельствует о том, что произнесение ее вслух отнюдь не преодолевает, а лишь углубляет немоту, воспроизводит ее «остатки» в расширенном масштабе. А вот в эпизоде с газовщиком фильма «Прощайте, голуби!» эта «немота» символически представлена остатками немного кино внутри кино звукового, при том что немая сцена дважды взята в рамку — во-первых, в рамку «окна» кухонной двери, и во-вторых, в рамку ироничного комментария из уст сверстника самой этой немоты, эту немоту успешно преодо-

левшего. Подчеркнем: историческая немота раннего кинематографа использована здесь исключительно как символ немоты субъектов, находящихся на все еще «предысторической» (докоммунистической) стадии развития человечества (ведь в реальности тот или иной конкретный звуковой фильм может представлять собой воплощение даже большей степени сущностной «немоты», чем это делает фильм, немой лишь в чисто техническом смысле слова) — так, представитель «Киевгаза», изо дня в день разыгрывающий спектакль обмена фиктивной угрозы на реальные деньги, выступает здесь отнюдь не как действительная личность в общении с другими столь же действительными личностями, но исключительно как персонификация некоего квази-натурального процесса, подобного религиозному ритуалу жертвоприношения, в рамках которого функции жреца и жертвователей прописаны раз и навсегда и воспроизводятся изо дня в день с таким же постоянством, как ход небесных светил. Вместо человеческого общения — налицо чистая коммерция, причем «свободный обмен» здесь возникает лишь как вынужденная реакция на угрозу (по принципу «кошелек или жизнь»), исходящую от одного из контрагентов.

Вот почему когда на кухонном экране перед коридорными зрителями вдруг появляется юный стажер, главный герой фильма Гена Сахненко, немая сцена обращается вокруг двери-экрана как вокруг своей оси — теперь уже кухня, а не коридор выступает в роли кинозала, благодаря чему герои и зрители меняются местами: обернувшийся к двери Гена Сахненко (и мы вместе с ним) видит на экране крупным планом лицо Светланы. Презрительное выражение появляется на этом лице, но не сразу, а только тогда, когда Светлана узнает в стажере того самого парня, который давеча со своей высокой голубятни пускал ей в лицо солнечного зайчика — теперь же на этом солнце проступили родимые пятна капитализма, к механике которого, пусть и против своей воли, Гена Сахненко вдруг оказался причастен.

Как уже говорилось, искоренение этих пятен происходит практически мгновенно — пожилой газовщик, как и юный стажер, в слаженном порыве практически синхронно покинут

пещеру буржуазного существования и выйдут на свет подлинных, неотчужденных человеческих отношений: любовь Гены и Светланы чудесным образом дополнится сердечными отношениями Максима Петровича и матери Гены. Но и здесь, в этом движении *социалистической пайдеи*¹, фильм Сегеля не обойдется без сюрприза: эпизод в кухне неожиданным образом находит развитие в эпизоде со сном, который снится Гене Сахненко незадолго до финала картины.

Эпизод 2. Во сне: музей

Засыпая, на шуточный вопрос матери «Когда же, наконец, ты сделаешься человеком?», Гена Сахненко столь же шуточно отвечает: «Завтра, завтра, мама», — после чего во сне исполняет свое обещание самым буквальным образом, всего только за несколько шагов проходя весь путь развития «родовой сущности», от начала человеческой истории до ее настоящего момента, и таким образом реализуя такое состояние этой сущности, «в которой филогенетические и онтогенетические тенденции могут соединиться» (Lukács, 1991, 266). Показать это «чудовищное сокращение» (Вальтер Беньямин) всей человеческой истории, осуществленное в одном миге биографического времени, создателям фильма оказалось до смешного простым — доста-

¹ Анализ, предложенный в данной статье, носит преимущественно формальный характер, какие-либо хоть сколько-нибудь обстоятельные отсылки к «духу времени» он не предполагает. Тем не менее, стоит коротко подчеркнуть, что такое (крайне рискованное, а то и вовсе недопустимое с точки зрения ортодоксальных ленинцев и сталинцев!) сближение и взаимопроникновение эротического начала и социалистического идеала является одним из важнейших (если не самым важным!) завоеваний хрущевской оттепели. При этом, в наиболее сильных версиях это взаимопроникновение носит также и характер взаимной проблематизации. «Движение жизненного потока, — пишет Евгений Марголит в заметке о кино шестидесятых, — не прекращалось, но ощущение внятного вектора его стало постепенно исчезать. Или, точнее, оно выходило за предполагаемые границы, рождая тем самым ощущение тревоги. Знакомое, казалось, до последней детали лицо реальности начинало терять привычные и милые черты; становилось новым и потому невольно пугающим. Пророческими оказались романические истории Хуциева и Шпаликова о переполняющих все существование влюбленностях, которые, в конце концов, без видимой причины завершались ничем. Что-то в составе воздуха менялось необратимо» (Margolit, 2019, 297-298). Перемена эта действительно оказалась необратимой, о чем свидетельствует целый ряд картин «застойного» периода.



точно было переместить главных героев в пространство музея, где они смогли в составе экскурсионной группы пробежать экспозицию, резюмированную словами экскурсовода: «Вчера — каменный топор, сегодня — покоренный атом». И снова: то, как осуществляется в этом сне «присвоение родовой сущности», как происходит ее «индивидуация», выглядит отнюдь не тривиальным. По контрасту со сценой на кухне, музейная сцена — не немая, более того — звук, а точнее сказать, *голос* занимает в ней подчеркнуто важное положение, и это, конечно же, голос экскурсовода, который непрерывно нанизывает всевозможные артефакты на единую нить своего рассказа, сквозная тема которого — прославление труда: «Всегда, пока род человеческий будет существовать, он будет славить труд, который создал человека, и человека, который занят трудом». Голос этот озвучивает не что иное, как самосознание человечества, его «родовой сущности», внутри себя обращающейся к самой себе.

Обращение это, разумеется, происходит на языке официальной идеологии. Но чем же тогда отличается подобный сон от реальности, от повседневности существования в социалистическом обществе? Ничем — и поэтому по-настоящему пробудиться можно только внутри сновидения. Именно это и происходит, когда в ответ на слова Светланы: «Люди же, неудобно» Гена Сахненко, захотевший поцеловать свою возлюблен-

ную, весело спрашивает: «Люди?» — и тут же одним движением руки удаляет изображение экскурсионной группы с экрана. Но что интересно, так это то, что исчезают лишь экскурсанты и экскурсовод, но не смолкает при этом голос экскурсовода, продолжающий свое славословие человеку труда, хотя из видимых слушателей осталась лишь одна целующаяся пара — Гена и Светлана, которые явно ничего не желают слушать (так что голосу приходится периодически делать им замечания)!

Итак, если в первом эпизоде нам не хватало звука — впрочем, не хватало только формально, поскольку происходящее на «кухне капитализма» было понятно без слов в силу своей «дочеловеческой» сути¹, — то второй эпизод подчеркнуто редуцирует изображение людей, общества, подвешивая звучание социалистического голоса в пространстве, где мы не видим никого из тех, кто мог бы или хотел бы ему внимать, позитивно присваивая весь накопленный в ходе истории «культурный капитал». Что еще это может обозначать, как не то, что влюбленные герои не желают покорно следовать ни немой логике остаточного капитализма, ни единогогласному и априори согласованному звучанию голоса социалистической идеи²? Формула ли расщепленного атома перед ними, спутник ли над их голо-

¹ О необходимо языковой природе общественного сознания и общественно-го бытия людей в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс говорят следующее: «Язык так же древен, как и сознание; язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее также и для меня самого, действительное сознание, и, подобно сознанию, язык возникает лишь из потребности, настоящей необходимости общения с другими людьми. Там, где существует какое-нибудь отношение, оно существует для меня; животное не “относится” ни к чему и вообще не “относится”; для животного его отношение к другим не существует как отношение» (Marx & Engels, 1955, 29). Таким образом, можно сказать, что капиталистическое «отношение», которое навязывает своим клиентам газовщик, для него как раз «не существует как отношение», но лишь как свойство самих вещей, как закон природы, которому надо просто автоматически, инстинктивно следовать.

² Стоит ли говорить, что такой социализм фиксирован на том капитализме, который он официально и показательно преодолевает? Что, как проект, он заинтересован в воспроизведении пережитков «проклятого прошлого», к которым он непрерывно апеллирует? Понятно, что голос социалистической идеи в своей монологической назидательности находит в немоте капиталистического «зрелища» лучшее подтверждение собственной правоты — и потому о действительном преодолении говорить не приходится.

вой — они продолжают целоваться, какие бы серьезные и интересные вещи не рассказывал им невидимый экскурсовод!

Все происходит так, как если бы этим эпизодом авторы пытались ответить на вопрос, возможно ли сделать преодолевшую «онемение» человеческую сущность предметом кинопоказа, не подчиняя ее гипнотической силе полностью прилаженных друг к другу изображения и звука? Возможно ли присвоение человеком исторически отчужденной от него родовой сущности без полного *растворения* в ней, пусть и на новом «витке» диалектической спирали исторического процесса? И пусть такой вопрос напрямую ими, конечно, не ставился, но место, где он мог бы быть поставлен, в этом фильме о себе заявляет.

Вот влюбленная пара оказывается в «Зале книги», и сразу же голос невидимого экскурсовода обещает им, что каждый еще обязательно встретит в жизни *свою* книгу — «добрую книгу, в которую будут вписаны самые мудрые, самые простые, самые необходимые слова». Но только, судя по тому, что мы видим на экране, герои *уже нашли* эту книгу: вот она, стоит в центре зала, будто на пьедестале, раскрытая на первой странице, и на этой странице мы видим изображение Ленина. Правда, похоже, что это не совсем тот — или даже совсем не тот — Ленин, от имени которого «говорят и показывают» все те, кто наперед и в точности знает, сколько еще труда необходимо затратить на строительство коммунизма, сколько еще должен продлиться переходный период, «первая фаза» этого строительства, — но тот, который почему-то не видит ничего предосудительного в поцелуях, даже в алтаре храма труда!

Конечно, на это легко можно возразить, что как раз «не тот Ленин» и является главной пружиной эффективно функционирующего идеологического аппарата, поскольку узнавание себя в поле идеологии, пресловутая «самоидентификация субъекта», как раз базируется на «жесте поддержания внутренней дистанции по отношению к идеологическому тексту», на утверждении, что за этим текстом «стоит нечто большее, неидеологическое ядро: идеология осуществляет свою власть над нами, настаивая на том, что Дело, которому мы верны, является не “просто” идеологическим» (Žižek, 2014, 38-39). И потом, разве не помещена книга с изображением Ленина

в самом центре музея, этого наиболее очевидного воплощения модели идеологического аппарата?

Через несколько лет после выхода на экраны фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби!» Сергей Юткевич снимет очередной фильм своей ленинианы, «Ленин в Польше» (1965), где покажет миру вождя мирового пролетариата, одиноко сидящего над горным озером и укоряющего себя за прозвучавшее только что в потоке его внутренней речи пренебрежение любовью в пользу якобы «куда более важных» задач. «На плече у него — гуцульский топорик, на который он нанизывает бусы, проигранные ему в ребяческом споре с Улькой. На голове — идиотская панاما, о которой и говорить как-то неудобно» (Trofimenkov, 2018, 229), — описывает представленный Юткевичем образ Ленина Михаил Трофименков, заключая далее, что обойтись без диалогов (избавив тем самым зрителей от дурацкого обращения «батенька») и выстроить драматургию фильма как сплошной поток сознания — было крайне радикальным авторским решением, «на такое в 1965 году, кажется, ни один отпетый авангардист не решился» (Trofimenkov, 2018, 232-233). И, тем не менее, данное решение, несмотря на весь свой авангардизм, не производит эффекта чрезвычайной ситуации, поскольку «остраннение» Ленина остается под контролем идеологического аппарата ровно в той мере, в какой максимально задействует потенциал этого приема: да, конечно, официальный Ленин «рискованно» восполняется «неофициальной» стороной, атакует зрителя многочисленными странностями — но именно непрерывный поток внутренней речи, постоянная работа самосознания подшивает эти «отступления» к ленинской *идее*, воплощая на экране образ персонификации того самого пресловутого диалектического процесса «восхождения от абстрактного к конкретному», который отражает никем и никогда не оспариваемый канон представления о сущностной форме ленинской мысли. Так, от эротики абстрагируются как от чего-то, что противоречит серьезному духу революционной работы — но тут же возвращаются к ней и включают ее в состав обязательных целей, для достижения которых эта работа ведется. Поток ленинского сознания жестко структурирован, и это не открытая структура напоодо-

бие «сада расходящихся тропок», так что отнюдь не случайно в одной из сцен Ленин якобы «случайно» оказывается в костеле — но строго для того, чтобы в своей внутренней речи соотносить звуки органной музыки и образы барочной скульптуры с характером требований, которые должны быть предъявлены искусству будущего (ведь как раз религиозное искусство эпохи барокко смогло впервые поставить под контроль множество «рискованных ответвлений» человеческого бытия в мире, не отсекая их, но изображая во всей их экстравагантной вычурности, однако делая это на математически выверенной основе и под неусыпным идеологическим контролем).

Вернемся из Польши в Киев, а точнее — в музей, приснившийся Гене Сахненко, и сравним полученные в ходе этой небольшой командировки впечатления с той *абстракцией*, которая характерна для образа ленинской книги — у нас, зрителей, нет никаких предположений, какая именно из его книг (или из книг о нём?) имеется здесь в виду, так что, скорее всего, речь идет не о той или другой, а, если уж на то пошло, *ни о той, ни о другой* книге: перед нами уже не некая конкретная книга Ленина или о Ленине, но, скорее, «книга-Ленин» — вещь, казалось бы, абсолютно узнаваемая (кому в СССР не был знаком вид томика с портретом Ильича на первой странице?), но выступающая здесь в роли какого-то странного объекта, лишённого однозначного прочтения и сообщающего эту свою странность всем прочим экспонатам. Но и голос экскурсовода в своем тщетном старании нормализовать ситуацию — столь же странный объект, абстрагированный от своего источника. Здесь действует тот «механизм фантомизации», на который указывает в своей книге «Голос и больше ничего» Младен Долар (Dolar, 2018, 165-166): насильственное нарушение привычного синтеза чувств, разлучение голоса и взгляда заставляют в явлениях привычного мира видеть лишь эффекты случайного совпадения вполне независимых друг от друга элементов, вследствие чего сам этот мир лишается каких-либо надежных гарантий своего так-бытия. И хотя в конце сновидения происходит счастливое возвращение экскурсовода, воссоединение звука ее голоса с видом ее тела, но любопытно, каковым было первое действие этого мгновенно отреставрированно-

го персонажа: по окончании экскурсии молодая сотрудница музея обратится к своему старшему коллеге с целью получить от него авторитетное подтверждение тому, что целующаяся парочка вовсе не противоречит серьезному и интересному содержанию ее рассказа! Тревога от рассогласования реальности не исчезла, иначе к чему был этот запрос? Голос из «ниоткуда» вместо того, чтобы пугать, сам оказывается испуган поведением парочки, способной отправить его с «командных высот» в это самое «ниоткуда», превратив причинную связь между объектами в еще один объект, в еще один экспонат наряду с прочими. И если в фильме Юткевича Ленин, путешествующий по Карпатам с гуцульским топориком на плече, эффектно нанизывает на него выигранные у хозяйской дочери бусы, то здесь он сам словно бусина, ускользающая от нити.

Вновь обращаясь к концепции Долара, можно сравнить функцию книги-Ленина с функцией молчания аналитика, направленную на «*лишение владения голосом*, его экспроприацию», в силу чего этот голос «перестает быть качеством самоприсутствия и любви к себе» (Dolar, 2018, 329). Перед нами здесь Ленин-аналитик, молчаливо выслушивающий Голос социализма и, силой своего молчания, ставящий под вопрос право собственности Голоса на (однозначно понятый) социализм, равно как и притязания Социализма — на (эффективно обслуживающий его) голос!

Заключение

Разумеется, два эпизода, о которых шла речь, принадлежат фильму как единому целому, являясь моментами развития его идеи и находясь в тесной взаимосвязи с рядом других, более или менее важных, моментов. Однако, целью анализа было рассмотрение этих моментов, насколько это возможно, в абстракции от целого — хотелось посмотреть на них, как если бы они могли, оторвавшись от опеки, пожить какое-то время самостоятельной жизнью и вступить в связи, в той или иной мере случайные, если оценивать их с точки зрения целого. Наверняка связей такого рода (причем как в рамках самого фильма, так и за этими рамками) можно было обнаружить куда больше, чем было сделано в данной статье — что привело бы к выво-

дам, отличающимся от тех, которые были получены здесь. Но это означало бы лишь то, что отпущенные на волю эпизоды открыты многочисленным приключениям своего смысла, а не обречены на то, чтобы неизменно пребывать в качестве носителей строго идентичного значения.

Итак, мы помним, как в первом эпизоде книга в руках дедушки преобразовалась в немое кино — в *капиталистическое зрелище* с вычтенным звуком; во втором эпизоде, наоборот, лишенный видимого источника *социалистический голос* звучит с экрана, а дедушка — превратился в книгу (портрет «дедушки Ленина» на первой странице). Что означает: коммунизм — это не только прибавочная стоимость, производимая путем непрерывной эксплуатации человеческого капитала в ходе его, коммунизма, строительства, но также и целующаяся парочка в эпицентре исторической бури; а его, коммунизма, голос — это не столько помпезный гимн «человеку труда», сколько диссонирующий с ним праздный характер любовного настроения, бессмысленный лепет влюбленных; и, наконец, символ коммунизма — не «Киевгаз», дающий за червонец гарантию кухонной безопасности, а книга-Ленин — некий странный объект, ставящий под вопрос привычный, уютный образ реальности, «объективно» данной нашим чувствам в форме лишь кажущегося надежным синтеза.

REFERENCES

- Dolar, M. (2018). *A Voice and Nothing More*. Rus. Ed. St. Petersburg: Ivana Limbakha Publ. (In Russian).
- Lukács, G. (1991). *Towards Ontology of social being. Prolegomena*. Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian).
- Margolit, E. Ia. (2019). *Waiting for an answer. National cinema: films and their people*. Moscow: Rosebud Publ. (In Russian).
- Marx, K., & Engels, F. (1955). The German Ideology. In K. Marx, & F. Engels, *Sochineniia. Vol. 3*. (2nd. ed.) (7-544). Rus. Ed. Moscow: Gosudarstvennoe izdanie politicheskoi literatury Publ. (In Russian).
- Trofimenkov, M. (2018). *The History of Russian Cinema in 50 Films*. St. Petersburg: Poriadok slov & Kommersant Publ. (In Russian).
- Žižek, S. (2014). *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*. Rus. Ed. Moscow: Delo Publ. (In Russian).