

«Держи вора»:

о путешествии одного киносюжета с Запада на Восток и о неоромантическом переосмыслении детства в послевоенной Европе

Владимиру Глейзеру

Давным-давно, когда мы только начинали заниматься школьным кино в СССР, этим воистину неоценимым культурно-антропологическим источником, один добрый знакомый, человек пожилой, в меру циничный и весьма критически настроенный в отношении советской власти, по-дружески порекомендовал нам перестать анализировать всякую пропагандистскую муру вроде «Педагогических поэм» и «Аттестатов зрелости» и посмотреть, вместо этого, фильм, который когда-то, в 1961 году, произвел на него действительно сильное впечатление. Речь шла о картине Алексея Салтыкова и Александра Митты «Друг мой, Колька!», нам вполне знакомой – и, в нашем понимании, пропагандистской ничуть не в меньшей степени, чем перечисленные выше осколки сталинского большого стиля. Наш знакомый в первый и в последний раз видел этот фильм в начале 1960-х и потому сохранил впечатление от него – насколько это вообще возможно – в том первоизданном виде, в котором неглупый выпускник оттепельных времен решил для себя запомнить, чем «настоящий» фильм о школе отличается от привычной советской кинопродукции. Посмотри он его еще хоть раз на протяжении по-

Вадим
Михайлин,
ГАЛИНА
БЕЛЯЕВА



Вадим Михайлин (р. 1964) – историк культуры, социальный антрополог, переводчик, профессор Саратовского государственного университета.

Галина Беляева (р. 1975) – старший научный сотрудник саратовского Государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, научный сотрудник Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии.

КУЛЬТУРА ПОЛИТИКИ

следующего полувека, уже взрослым, разочарование было бы неизбежным. А мы... мы лишились бы возможности оценить ту силу воздействия на аудиторию, уже успевшую выработать иммунитет против (условно) сталинских моделей пропагандистского воздействия, которой в начале 1960-х обладало далеко не самое радикальное высказывание, сформулированное на новом языке «искреннего» оттепельного кино. Поскольку не только для современного зрителя, но даже и для более или менее рефлексующего советского зрителя 1970-х или 1980-х «Друг мой, Колька!» и рядом не стоял бы с такими действительно радикальными и новаторскими высказываниями, как «Три дня Виктора Чернышева», «Спасите утопающего» или «Личная жизнь Кузюева Валентина». Да что там, даже с точки зрения той самой – фирменной – оттепельной искренности картина балансирует где-то на полпути от сугубо сталинского овнешняющего взгляда на проблемного подростка ко взгляду оттепельному, имитирующему интроспекцию. Юлий Райзман в том же, 1961, году уже снял «А если это любовь?». Пройдет еще год, потом еще несколько лет, и подвисящие в кадре героини Галины Польских и Елены Прокловой зададут новый мейнстрим, «развидеть» который будет уже невозможно. И тем не менее в 1961 году «Колька» явно стал свежим словом. Советский человек умел читать между строк, и для него даже минимальных отступлений от жестко заданного канона было достаточно, чтобы провидеть тектоническое движение незыблемых, казалось бы, континентальных плит. В «Кольке» он угадал крайне любопытный симптом грядущих изменений: серьезные сдвиги в том, как именно советский ребенок был показан на экране. И будоражащая свежесть этого впечатления напрочь закрыла для него вполне очевидное, казалось бы, и вполне «сталинское» по духу пропагандистское задание фильма.

На самом деле, «Колька» был не один. Помимо уже упомянутого фильма Юлиа Райзмана, практически одновременно, в том же 1961 году, вышли еще несколько игровых картин, с которых можно начинать отсчет новой для советской культуры модели экранной репрезентации ребенка и детства: «Человек идет за солнцем» Михаила Калика, «Мишка, Серега и я» Юрия Победоносцева, «Аленка» Бориса Барнета и «Приключения Кроша» Генриха Оганесяна. Еще более радикальный пересмотр этой модели был сделан даже чуть раньше – в короткометражке Андрея Тарковского «Каток и скрипка» (1960)¹. Но ее, как и по-

1 Подробный разбор этого кейса см. в: Михайлин В. *Знаки на стене: первый фильм Андрея Тарковского и советский New Age // Неприкосновенный запас*. 2021. № 2(136). С. 131–161. Расширенный вариант того же текста: Он же. *Проект моста между землей и небом: символический лексикон Андрея Тарковского в «Катке и скрипке» / Конструирование предсказуемости. Строители и руины*. Саратов: Научная книга, 2022. С. 16–48.

следовавшую за ней короткометражку Андрея Кончаловского «Мальчик и голубь» (1961), широкий советский зритель видеть не мог – курсовые и дипломные проекты студентов ВГИКа на большой экран попадали далеко не всегда. Но зато их видели профессионалы, уже успевшие до этого ознакомиться с первоисточником – тоже снятыми в коротком метре, но уже успевшими произвести фурор на европейских кинофестивалях фильмами Альбера Ламориса «Белая грива» (1953) и «Красный шар» (1956). А уже через год, в 1962-м, на экраны выйдут и «Дикая собака динго» Юлия Карасика, и «Трамвай в другие города» Юлия Файта, товарища Андрея Тарковского по курсу Михаила Ромма, и дети на советских экранах начнут мутировать в другой антропологический тип, со сталинскими экранными школьниками мало совместимый. Если в двух словах, то советский кинематографический ребенок получит в начале 1960-х два права, которых у него не было в фильмах сталинских: право на удивление и право на травму, причем и то и другое будет переведено в режим базовых, *самоценных* характеристик детского опыта.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...

СТАЛИНСКИЙ КИНОДИСКУРС О РЕБЕНКЕ И ДЕТСТВЕ И ЕГО ОТПЕПЕЛЬНАЯ МОДИФИКАЦИЯ

Сталинский воспитательный проект при всей способности оперировать элементами романтического и даже авангардного дискурсов в основе своей оставался проектом сугубо просветительским. Обе ключевые задачи воспитания, по большому счету, решаются здесь на просветительский манер². Первая задача связана с проработкой границы между «присвоенными» индивидом проективными реальностями, которые выстраиваются как на основе собственного опыта, так и на основе сигналов, поступающих из любого сколько-нибудь значимого внешнего источника, – и реальностью актуальной. В сталинской модели воспитания эта граница максимально стирается: в актуальной реальности нет и не может быть ничего принципиально непонятного, неподконтрольного и чужого – есть только недоосвоенное, подлежащее пониманию, классификации, нормализации и утилизации. Вторая связана с управлением травмой взросления и в сталинской модели решается предельно просто: за счет отказа от решения этой задачи как таковой. Травма взросления формально отменяется – за очевидной ненадобностью, поскольку речь идет о бесконфликтной реальности, – но, по сути, растягивается на неопределен-

2 Как и любой другой модернистский проект, исходящий из представления о возможности сконструировать идеальный человеческий тип.



ный срок, закрепляя подростковый кризис в качестве едва ли не пожизненной характеристики советского человека.

Несовершенство человеческого материала воспринимается и подается (в том числе и в фиктивных репрезентациях – литературных, кинематографических и прочих) как та же «недоосвоенность». Ребенок как недосформированный советский человек являет собой фигуру, «притягивающую» удивление, будучи естественным носителем несовершенства и неадекватности – поэтому он удивляется сам, поэтому он может быть удивительным для зрителя³. Но это удивление не является предметом самостоятельного интереса. Оно сугубо инструментально, связано с необходимостью дополнительно привлечь зрительское внимание к дидактическому месседжу, и сюжет проективного текста строится на его исчерпывании, а девиация, ставшая поводом к удивлению, служит для укрепления незыблемого социального порядка. К концу рассказанной истории ребенок должен понять то, чему он был неадекватен, и перестать себя вести так, что это удивляет зрителя и диететических персонажей. Удивление представляет собой аномалию, оно конечно и ведет к очередному подтверждению единственно возможной, истинной картины мира; травма также ситуативна, эксклюзивна и дидактична. Удивление и травма представляют собой *exempla* в воспитательном дискурсе: на примере их преодоления можно кого-то чему-то научить.

Травма не имеет внутреннего измерения, она не самоценна и важна исключительно как основа для внешнего действия. Даже «утешительный» вариант работы с травмой построен всего-навсего на создании внешней по отношению к индивидуальному опыту вне-травматической реальности, само наличие которой должно обещать избавление от травмы путем мгновенного переключения: попадание в эту реальность уже гарантирует ликвидацию любых оснований для травмы. Человеческая психика мыслится при этом как одномерная, не предполагающая одновременного присутствия разных систем оценки, разных способов реакции на одну и ту же ситуацию.

Внешний взгляд на ориентированное на детскую аудиторию или использующее образы детей оттепельное кино может создать впечатление резкого слома самой природы высказывания, поскольку и образы детей, и та оптика, через которую зрителю предложено их воспринимать, становятся существенно иными.

3 Этот механизм «двойного удивления» характерен для репрезентаций всех «временно чужих» персонажей в большевистской и сталинской культуре: дикарей, иностранцев – и детей. При этом право на «одноходовое удивление» (и даже обязанность его испытывать) имеет каждый советский человек – когда смотрит кинохронику перед художественным фильмом (читает газету, слушает новости) и поражается успехам советской экономики, тому, что нас все боятся и восторгаются нами. Та волшебная реальность, к которой он внутри себя уже адаптирован, оказывается вполне совместимой с реальностью актуальной – чему он постоянно получает подтверждения.

Но, присмотревшись чуть внимательнее, мы обнаруживаем, что дискурс, по крайней мере поначалу, меняется только внешне – и неоромантические модели, как правило, привлекаются для обслуживания все того же просветительского воспитательного проекта. В сталинском дискурсе могли существовать только две по-настоящему взрослые фигуры – одна сакральная, другая мирская, – которые служили одновременно: 1) ориентиром в процессе взросления и гарантом преодоления соответствующей травмы и 2) легитимирующим основанием и источником единственно правильных смыслов. Первая была уникальной, персонализированной и выносилась за пределы обыденной реальности – Сталин. Вторая – коллективной, оперативной и персонализировалась ситуативно, под нужды конкретного сюжета. Это Партия в лице какого-то конкретного, инкорпорированного в сюжет представителя: непременно институционализированного (учитель, секретарь райкома, директор завода, хотя бы просто старый коммунист), поскольку тот представляет идеал не личностный, а корпоративный, здесь и сейчас воплотившийся в конкретную фигуру.

**ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**
«ДЕРЖИ ВОРА»...

Сталинский воспитательный проект при всей способности оперировать элементами романтического и даже авангардного дискурсов в основе своей оставался проектом сугубо просветительским.

Для всей этой конструкции смерть Сталина была катастрофична: выпал замковый камень. Вне зависимости от реальных интенций его преемников воспитательный дискурс надлежало радикально переформатировать, каким-то образом компенсировав отсутствие уникального и персонализированного источника смыслов. Проблему пытались решить за счет гальванизации ленинского культа, но ленинский культ спасал ситуацию только отчасти. Ленин мог «закрыть собой» запрос на персонализированный сакральный источник смыслов, но, в отличие от Сталина (в рамках сталинской эпохи), он, по определению, не мог закрыть запроса на персонализированное же «мудрое руководство», цементирующее коллективное тело Партии, – гарантировать иллюзию контроля, устойчивое представление о том, что оперативные решения принимаются только идеальные и всегда вовремя.

Основания для иллюзии контроля – не на уровне исторического процесса, а на уровне ситуативно значимых решений – требовалось срочно отыскать где-то еще, и тут на помощь пришла сталинская Конституция, которая еще в 1936 году декларировала, что СССР не строит социализм, а уже представляет



собой социалистическое государство⁴, – положение, отлившееся к 1939-м на XVIII съезде ВКП(б) в старательно обтекаемую формулировку о том, что в СССР «социализм в основном построен»⁵. Спешно созданный в оттепельном 1959-м XXI съезд КПСС убрал из нее всякую неоднозначность и недосказанность, провозгласив полную и окончательную победу социализма⁶. Помимо «социологических» смыслов, заложенных в этой формулировке, означавшей отсутствие в СССР классового антагонизма и, следовательно, классовой борьбы, был смысл еще и «антропологический». Поскольку она – по факту – постулировала еще и принципиальные изменения как в самой сути той *tabula rasa*, которую представлял собой советский гражданин, так и в системе его отношений с социальной средой. Природа *любого* родившегося в СССР ребенка теперь, по умолчанию, принималась не как нейтральная, равно расположенная к добру и ко злу⁷, а как, во-первых, благая, а во-вторых, «наша»: «советскость» советского ребенка была врожденной, и любое отклонение от нее становилось аномалией, следствием болезнетворного влияния извне, подлежащим исцелению. Равным образом и формирующее воздействие «новой исторической общности» следовало считать исключительно благим – с понятной поправкой на «кто-то кое-где у нас порой», при том, что и эти локальные девиации часто и легко возводились все к тем же внешним влияниям⁸. Соответственно, и поиск оснований для

- 4 Конституция (Основной закон) Союза Советских Социалистических Республик. М.: Издание ЦИК СССР на языках союзных республик, 1937. Ст. 1. С. 9.
- 5 Эта магическая формула была настолько важна и подлежала настолько неотложному внедрению в массовое сознание советского человека, что в стенографическом отчете съезда она повторяется – в неизменном виде – восемь раз в выступлениях семи разных ораторов (в порядке следования): Молотова (два раза), Сталина, Скворцова, Игнатова, Чубина, Буденного и Орлова. См.: XVIII Съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б) 10–21 марта 1939 г. Стенографический отчет. М.: ОГИЗ, 1939. С. 3, 32, 99, 283, 376, 445, 448, 600.
- 6 «В мире нет сейчас таких сил, которые смогли бы восстановить капитализм в нашей стране, сокрушить социалистический лагерь. Опасность реставрации капитализма в Советском Союзе исключена. Это значит, что социализм победил не только полностью, но и окончательно. (Бурные, продолжительные аплодисменты)»: Внеочередной XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза. 27 января – 5 февраля 1959 года. Стенографический отчет. М.: Государственное издательство политической литературы, 1959. С. 107.
- 7 Как то предполагает классическая просветительская точка зрения. В исходной, большевистской, версии советского дискурса, совершенно эссенциалистской по сути, принадлежность – по праву рождения – к одному из «революционных классов» автоматически превращала ребенка в податливый материал для формирования «нашего» человека: конечно, если этому не мешала «дефективность», являвшаяся следствием неправильных социальных условий воспитания. «Чуждое» социальное происхождение означало другой антропологический статус, несовместимый с советским воспитательным проектом. Прекрасный иллюстративный материал к этому тезису дает библия советской педагогики, «Педагогическая поэма» Антона Макаренко, где для повествователя характеристика «сын иркутского губернатора» уже является исчерпывающей: ребенок перевоспитанию в нормального советского человека не подлежит. См.: МАКАРЕНКО А. С. Педагогическая поэма. М.: ИТРК, 2003. С. 209, 362. «Декларация об отмене классового антагонизма», которую по сути содержали в себе документы XXI съезда, отменяла и необходимость разбираться в природе отечественного человеческого материала.
- 8 «Некоторые работники недооценивают вред буржуазных влияний на советскую молодежь, считая, что буржуазия от нас далеко и ей недоступна наша молодежь. Но это заблуждение. Мы не можем игнорировать возможность буржуазного влияния и обязаны вести борьбу против него, против проникновения в среду советских людей, и особенно в среду молодежи, чуждых взглядов и нравов» (Внеочередной XXI съезд... С. 58).

иллюзии контроля имело смысл перенести с институционального источника на «встроенный». Вместо гения всех времен и народов, чьи эманации гармонизировали космос в каждом индивидуальном случае, постулировался «внутренний Ленин», которому просто нужно было не мешать и предоставить преимущественный доступ к рычагам управления индивидуальным сознанием и поведением.

Вот тут-то на сцену и выходит знаменитая оттепельная «искренность». А вслед за ней неоромантический взгляд на ребенка и детство – как ее частный случай, как своего рода *know how*, позволяющий напрямую обращаться к зрительской эмпатии, актуализируя, в рамках «школьного» жанра, созданного не менее спешно, чем собирался внеочередной съезд партии, опыт переживания отечественной средней школы, который теперь имелся уже почти у каждого советского человека. И который – среди прочего – для большинства граждан СССР должен был стать обязательным местом встречи с «внутренним Лениным».

Нового «искренного» языка для оттепельного воспитательного кинодискурса можно было особо и не придумывать, поскольку в Европе уже успела заявить о себе принципиально новая кинематографическая стилистика – а вернее, целый набор новых стилистик, связанных с итальянским неореализмом, французской, британской, чехословацкой «новой волной», «польской школой»⁹. И одной из значимых составляющих этой послевоенной «смены вех» как раз и было изменение оптики, с помощью которой воспринимался и сам ребенок, и свойственные ему особенности взаимоотношений с миром – так что необходимый словарь для языка, на котором советское кино смогло бы говорить на эти темы как с совершеннолетними, так и с несовершеннолетними гражданами СССР, уже составлялся вовсю. Уже наработанный итальянскими, французскими, британскими и польскими режиссерами набор сюжетов, типажей, локусов и моделей актерского существования в кадре надлежало, во-первых, переложить на отечественные реалии, чтобы советский зритель не испытывал ни малейших сомнений в том, что предложенная ему экранная действительность не просто достоверна, но имеет самое интимное отношение к его собственному, лично пережитому опыту. А во-вторых, инструментализировать структуру высказывания, превратить ее в удобную оболочку для пропагандистского месседжа. Что поделаешь, советское кино существовало в жесткой системе

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...

9 Советское оттепельное кино, несомненно, стало одним из самых ярких явлений во «второй волне» этой глобальной кинореволюции, совпав по времени с соответствующими трендами в кинематографе, скажем, немецком или венгерском, и существенно опередив в этом смысле кино американское, где «новый Голливуд» смог в полной мере заявить о себе только после 1967 года, когда были отменены драконовские цензурные рамки, связанные с кодексом Хейса.



государственного заказа и контроля, а советское государство привычно полагало «идейность» если не единственным, то ключевым основанием для того, чтобы поддерживать искусство – тем более, если речь шла о «важнейшем из искусств».

Небольшая журнальная статья не тот формат, в котором можно сколько-нибудь подробно представить анализ как самого неоромантического тренда в советском «детском» кино, так и тех механизмов, при помощи которых оно решало поставленные перед ним пропагандистские задачи. Поэтому мы ограничимся одним-единственным кейсом – случаем того самого «единственного настоящего» фильма о школьниках, который когда-то произвел настолько неизгладимое впечатление на нашего знакомого. То, что картина эта еще «наполовину сталинская», как раз и добавляет ей интереса, как и любому переходному феномену, на котором можно отследить процесс превращения одного явления в другое. Тихо медитирующий в кадре интроверт не получается из сталинского пионера по мановению руки, равно как и те способы существования ребенка в «шершавых» городских пространствах, которые открыли Росселини, Ламорис и Трюффо, невозможно автоматически перевести на язык хрущевских новостроек. И мы надеемся, что история о путешествии конкретного сюжета по разным европейским кинотрадициям – с конечной точкой в Москве – поможет понять природу и механизмы произошедшей метаморфозы. Понять, каким образом в разных национальных традициях формируется неоромантический дискурс детства, исходящий из представлений (1) об автономности ребенка и детства и, следовательно, о необходимости ребенку доверять; (2) о самоценности детского опыта, основанного на другой, не взрослой, модели фантазирования; (3) об отличии детского травматического опыта, прежде всего связанного с травмой взросления, от взрослого травматического опыта.

ПРЕДЫСТОРИЯ. ДОВОЕННЫЙ БЕРЛИН

В момент своего появления на свет сюжет, о котором пойдет речь, не содержал в себе – по крайней мере на первый взгляд – ничего такого, что выделяло бы его на фоне обозначенного выше «модернового», базирующегося на просветительских установках дискурса детства. В 1931 году крупнейший германский киноконцерн UFA выпустил на экраны фильм Герхарда Лампрехта «Эмиль и сыщики», литературной основой для которого стал написанный четырьмя годами ранее одноименный и крайне популярный детский роман Эриха Кестнера. Герой фильма – подросток, которого мама отправляет в Берлин к родственникам. Сопроводить его она не может, но дает

с собой астрономическую для ребенка сумму в 140 марок, которые он должен передать тете. В поезде мальчик становится жертвой ограбления: некий подозрительный господин в котелке угрожает его шоколадкой со специфической начинкой и, пока мальчик спит и видит сюрреалистический сон, умыкает деньги. Этот эпизод становится триггером для дальнейшего детективного сюжета, поскольку по прибытии в Берлин Эмиль с помощью мальчишеской уличной группировки, именующей себя «сыщиками», разоблачает вора. Преступник оказывается известным рецидивистом, власти награждают Эмиля премией аж в тысячу марок, и в итоге он вместе с новыми товарищами становится знаменит на всю Германию.

Успех фильму Лампрехта, как и исходному кестнеровскому роману, во многом обеспечило то обстоятельство, что авторы предложили неожиданный вариант детского приключенческого сюжета. «Удивительное» действие разворачивалось не на пиратском корабле и не на коралловом острове, как то было принято в устоявшейся еще с прошлого века «детской» традиции, а в обычной городской среде. Что само по себе создавало новый и потенциально неисчерпаемый ресурс для активизации той способности к неполному различению фантазийной и актуальной реальностей, которой – в пределе – детское восприятие отличается от взрослого¹⁰. Во всем остальном оба текста, и литературный, и кинематографический, работали в полном соответствии с просветительской воспитательной парадигмой. Ребенок попадал в аномальную/травматическую ситуацию, поскольку оставался без присмотра. Но, проявив необходимую инициативу, он привлекал к возникшей социальной девиации внимание ответственных взрослых, в результате чего ликвидировал исходную недостачу и – на манер вполне проповедский – обретал путь если и не к финальному воцарению, то к успешной социальной адаптации. Гарантией успеха становились крепкая мужская дружба (в самом «искреннем» ее, подростковом, варианте), самоотверженность, вера в конечную победу справедливости и прочие качества, входящие в число заводских настроек любого положительного героя, действующего хоть в советском мультфильме, хоть в американском боевике: способность не унывать в трудных ситуациях, находчивость, сообразительность – далее по списку¹¹.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

«ДЕРЖИ ВОРА»...

10 «The experiments suggest that children systematically distinguish fantasy from reality, but are tempted to believe in the existence of what they have merely imagined» (HARRIS P.L., BROWN E., MARRIOTT C., WHITTALL S., HARMER S. *Monsters, Ghosts and Witches: Testing the Limits of the Fantasy-Reality Distinction in Young Children* // *British Journal of Developmental Psychology*. 1991. № 1(9). P. 105).

11 «Kästner's moral imperative prescribed selfless devotion to duty, which [...] means strictly observing the tacit will of their parents and adhering to bourgeois principles of social conduct» (SPRINGMAN L.A. «*Better Reality*»: *The Enlightenment Legacy in Erich Kästner's Novels for Young People* // *The German Quarterly*. 1991. Vol. 64. № 4. P. 520).



Кроме того, «Эмил» предложил крайне удачный набор элементов, сделавший возможным воследовавший парад заимствований и адаптаций, который, в конечном счете, привел к формированию интересующего нас кейса. Во-первых, городское пространство, раскрытое как пространство, по-своему волшебное, неоднородное и неоднородное, способное стать полем для приключения. Во-вторых, концептуализацию этого пространства как «говорящего», насыщенного знаками, требующими интерпретации, – что делает детективный сюжет совершенно естественной основой для повествования. В-третьих, романтику мальчишеской «стаи», где элемент соперничества является не дисгармоничным, а цементирующим началом и где выковываются духовные скрепы, необходимые для дальнейшего формирования человека и гражданина. И, в-четвертых, латентный эротический мотив, ориентированный на формирующуюся подростковую сексуальность (причем одновременно и мужскую, и женскую). Во всех последующих версиях кестнерского сюжета, как и в исходнике, будет фигурировать одна единственная девочка, включенная в мальчишескую стаю на правах участника, с одной стороны, полноправного, а с другой, наделенного уникальной позицией (илл. 1).



Илл. 1. «Эмил и сыщики» (1931). Девочка в мальчишеской стае.

Для того, чтобы городское пространство стало аутентичным фоном для приключенческого сюжета, по-прежнему требовался механизм экстраполяции, помогающий читателю и зрителю осуществить необходимый переход в фантазийную реальность. Кестнер таких механизмов предложил сразу два, причем сцепленных между собой. Один, сугубо пространственный и связанный с перемещением героя если не в экзотические страны, то по крайней мере из тихого провинциального го-

рода в мегаполис, очевидно, показался ему недостаточным и был дополнен сюжетом «магического зелья» и «волшебного сна». У Кестнера этот, последний, сюжет не обращал на себя излишнего читательского внимания, поскольку никак не выбивался из общей повествовательной интонации. В фильме Лампрехта все иначе. Весь фильм снят в модной в Германии рубежа 1920–1930-х протонореалистической манере «*Neue Sachlichkeit*», и на этом фоне сновидческий эпизод, выполненный в подчеркнуто авангардной эстетике (илл. 2), выбивает зрителя из привычного режима восприятия, так что на протяжении оставшихся двух третей фильма сугубо бытовая экранная реальность ощущается как «не вполне надежная», чреватая внезапным прорывом в очередной сюрреалистический план. Эти ожидания не оправдываются, но очень помогают в создании общей детективной атмосферы, навязывая повышенную степень внимания к деталям, к «вещам как знакам». Павильонная съемка в картине сведена к минимуму, и ощущение погруженности в уличную среду мегаполиса превращает зрителя – одновременно с персонажами – во фланера, в смысле вполне беньяминовском¹². Более того, беньяминовская же параллель между фланером и сыщиком (поскольку оба обостренно реагируют на визуальные стимулы города) оказывается здесь как нельзя более уместна¹³. А еще уместной оказывается другая параллель – между фланером и городским ребенком, – на которую в свое время обратил внимание Эрик

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...



Илл. 2. «Эмиль и сыщики» (1931). Экспрессионистский сон героя.

12 См.: Беньямин В. *Бодлер*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 37–73.

13 См.: FISCHER J. *Wandering in/to the Rubble-Film: Filmic Flânerie and the Exploded Panorama after 1945* // *The German Quarterly*. 2005. Vol. 78. № 4. P. 465.





Илл. 3. «Эмиль и сыщики» (1931). Городской ребенок как фланер и сыщик.

Трибунелла¹⁴. Именно этот треугольник (городской ребенок / фланер / сыщик) станет – в перспективе – определяющим для всего нашего кейса (илл. 3). Имеет смысл обратить внимание еще на одно измерение того образа городского ребенка, который формируется Кестнером и Лампрехтом. Снабдив протагониста именем Эмиль, романист волей-неволей превратил его в эманацию архетипического для европейской традиции образа ребенка как естественного существа, отсылая к «Эмилю» Жан-Жака Руссо¹⁵. Лампрехт в свою очередь усиливает эту связь, поскольку начинает свой фильм эпизодом, в котором трое мальчиков во главе с Эмилем «играют в индейцев».

Принципиально значимая для романа 1928-го и фильма 1931 года тема мужской дружбы в ее «стайном» подростковом варианте также нуждается в отдельном комментарии. Дело в том, что важнейшей и, во многом, сюжетообразующей характеристикой этой стайности является ее институционализация в тайную организацию, скрытую от глаз стороннего наблюдателя (и прежде всего – взрослых) и обладающую собственным секретным языком, собственными ритуалами и ресурсами. Фактически речь идет о дополнительном, параллельном «взрослому» структурировании городского / социального пространства,

14 «The activities of the flaneur – walking, exploring, watching, and responding to the city with the amazement or imagination of the artist or writer – can be seen as sometimes characterizing the urban child in children's literature» (TRIBUNELLA E. L. *Children's Literature and the Child Flâneur* // *Children's Literature*. 2010. Vol. 38. № 1. P. 88).

15 Ср.: «Эмиль не дикарь, которому предстоит удалиться в пустыню – он дикарь, созданный для того, чтобы жить в городах. Нужно, чтобы он умел доставать там все необходимое, извлекать пользу из их обитателей и жить если не так, как они, то по крайней мере вместе с ними» (Руссо Ж.-Ж. *Эмиль, или О воспитании* / Он же. *Педагогические сочинения*. М.: Педагогика, 1981. Т. 1. С. 239).

что крайне значимо для тех режимов фантазирования, которые книга и фильм предлагают целевой аудитории. Наблюдающий за приключениями Эмиля и сыщиков подросток начинает ощущать себя не просто фланером, а членом самой настоящей «фланерской мафии», получая доступ к альтернативным рычагам контроля над действительностью, недоступным в реальном мире, где все контролируют взрослые.

Работая над вышедшим в 1940 году сценарием советской версии «Эмиля и сыщиков» под названием «Тимур и его команда», Аркадий Гайдар оставляет в неприкосновенности все перечисленные выше механизмы, обеспечивающие вовлеченность подросткового зрителя¹⁶, но крайне любопытным образом переформатирует «зашитую» в сюжете систему месседжей. В немецком варианте альтернативная детская социальность самоценна и наделена собственной структурой и логикой, хотя в итоге и ведет к утверждению совершенно «взрослых» ценностей¹⁷. В варианте советском она со взрослой социальностью не просто полностью совместима, но и существует – в конечном счете – исключительно для обслуживания последней. Вся непохожесть и асоциальность вынесены в отдельную хулиганскую «стаю», подлежащую уничтожению. Тайственность подерживается не за счет альтернативных кодовых систем, а за счет игровой имитации официальных публичных кодов. При этом из взрослой действительности заимствуются наиболее милитарные и тоталитарные элементы: безальтернативность и несменяемость властной фигуры, мобилизационные и обязывающие режимы социальной включенности, постоянная проработка тем внешней и внутренней угрозы существующему порядку¹⁸. Ну, и, в конце концов, достаточно вспомнить, что предметом преимущественной тимуровской заботы являются не больные и убогие, а семьи военнослужащих.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...

- 16** А затем и читателя. В отличие от немецкого прототипа, в СССР повесть «Тимур и его команда» стала результатом переработки исходного киносценария, что косвенно подтверждает версию о возможном знакомстве Гайдара скорее с фильмом Лампрехта, чем с романом Кестнера. Способ этого знакомства остается дискуссионным, но следует прежде всего обратить внимание на то, что Гайдар вращался в кинематографических кругах начиная с середины 1930-х. Причем связан был прежде всего с «Союздетфильмом», созданным в 1936 году на базе ликвидированного «коминтерновского» «Межрабпомфильма», исходно состоявшего из доминирующей, политической немецкой (собственно, Межрабпом) и «творческой» русской (киноателье «Русь») половинок. Или, вернее, на базе его обновленного звукового филиала «Рот Фронт», укомплектованного в значительной степени «красными» немецкими эмигрантами – которые, естественно, не могли не знать популярного немецкого романа, а уж тем более, не видеть его не менее популярной экранизации. Подробнее о «Межрабпомфильме» см. среди прочего: РЕБРОВ В. *И снова о «Руси»* // Искусство кино. 1999. № 4 (<https://old.kinoart.ru/archive/1999/04/n4-article15>); ХОХЛОВА Е. *Студия мастеров. Фильмы и судьбы* // Киноведческие записки. 2014. № 106–107. С. 79–89.
- 17** Ср. (о романе Кестнера): «The novel correspondingly demonstrates that the social institutions and bureaucratic apparatus of the Weimar Republic (the press, the police) were ultimately rational and just» (SPRINGMAN L. *Op. cit.* P. 520).
- 18** Отдельная тема, требующая специальной проработки, – это постоянная борьба с внутренним врагом, финальная победа и публичная расправа над ним, с призывами к поиску врага среди собственных родственников и знакомых, и к безжалостному его осуждению.



СТАРТОВАЯ ТОЧКА. ЗАПАДНЫЙ ЛОНДОН

Впрочем, начинается наша история не в Берлине рубежа 1920-х и 1930-х, а в послевоенном Лондоне, где в 1947 году Чарльз Крайтон снял один из первых своих игровых фильмов «Держи вора» («Hue and Cry»). Картину принято считать первой из знаменитой серии комедий, выпущенных студией «Ealing» – хотя, по сути, она представляет собой не комедию, а чистой воды авантюрный фильм, рассчитанный на детскую и подростковую аудиторию. Как и в случае с Аркадием Гайдаром, мы ничего не можем с уверенностью сказать о степени возможного знакомства английского режиссера с исходным для нашего кейса детским романом Эриха Кестнера. Но в одном мы можем быть уверены на сто процентов: он не мог не видеть если и не оригинального лампреховского фильма, то уж во всяком случае его буквального, вплоть до копирования отдельных мизансцен, ремейка, созданного еще в 1935 году Милтоном Росмером. При этом фильм самого Крайтона, как и сценарий Гайдара, никоим образом не является ремейком исходной картины¹⁹. Но если Гайдар использует оригинал для того, чтобы усилить заложенные в нем просветительские и этатистские тенденции, то Крайтон поступает противоположным образом. Он снимает один из первых европейских фильмов, в которых опыт детства приобретает самооценку, перестает восприниматься как адаптивное преддверие к состоянию взрослости, а детская индивидуальность и детская социальность не только сопоставляются со взрослыми, но и противопоставляются им.

Сюжет фильма достаточно незамысловат. Главный герой Джо Кёрби – подросток, балансирующий на грани между взрослостью и детством, – неожиданно начинает замечать в окружающей его действительности совершенно очевидные признаки совпадения с действительностью фантазийной. Активный читатель детективных комиксов, он в какой-то момент попадает в ситуацию, густо насыщенную элементами, буквально совпадающими с тем, о чем только что читал: типажам, событиями и, самое удивительное, конкретными номерами автомобилей. Эта ситуация запускает сюжет детективного расследования; мальчику, как и следовало ожидать, не верит никто из взрослых, но, в конечном счете, прав оказывается именно он. Фильм заканчивается кульминационной массовой сценой, в которой

19 Каковых, и помимо «шеппертоновской» версии Милтона Росмера, впоследствии было снято немало. Достаточно вспомнить о западногерманском «Эмиле» Роберта Штеммле (1954), диснеевском фильме Питера Тьюксбери (1964), более современной немецкой версии Франциски Бух (2001), не говоря уже о таких более маргинальных вариантах, как британский минисериал начала 1950-х или бангладешской картины «Эмилер Гоенда Бахини» Бадала Рахмана (1980).

сбежавшиеся со всего Лондона сотни мальчишек действительно «накрывают» целую криминальную сеть.

Как и в немецком прототипе, действие происходит на улицах мегаполиса, город перенасыщен знаками, буквально взывающими к тому, чтобы их считывали и интерпретировали, – а основные события разворачиваются в городских «карманах бытия». Главному герою помогает детская «мафия» с гордым самоназванием «Кровь и гром» (Blood and Thunder Boys), и подростковая, густо замешанная на соперничестве дружба буквально сочится из каждого кадра. В этом мальчишеском обществе значимую роль играет единственная допущенная в него девочка: у Лампрехта здесь заимствованы едва ли не все ключевые элементы. И тем не менее английский фильм принципиально отличается от немецкого – причем настолько, что именно его имеет смысл считать исходным для нашего кейса случаем.

Начнем с того, что, в отличие от «Эмиля», фантазийная реальность в «Держи вора» практически никак не разграничена с реальностью актуальной. Более того, эти две сферы бытия постоянно пересекаются и наплываются друг на друга – собственно, и создавая то поле двусмысленностей, в котором живет здешний сюжет. В 1931 году немецкий зритель переживал наркотический сон протагониста как вполне очевидную, с жесткими временными и сюжетными границами вставку, необходимую для того, чтобы за счет агрессивного вторжения экспрессионистских ракурсов и сюрреалистических смещений рамки сделать дальнейшую историю одновременно и более «интересной» (за счет фантазийной «подсветки»), и более достоверной (за счет контрастного возвращения в повседневную реальность). У Крайтона же сам реальный мир выстраивается как система означающих со свободно плавающими означаемыми: и все ползет, на что поставим ногу, как написал когда-то Франц Верфель – одна из икон экспрессионизма²⁰. Сюжет полностью построен на принципиальной и многоуровневой игре с недостоверностью достоверного. Зритель как нормативный взрослый постоянно «идет не в ногу», не угадывает, что истинно, а что нет. Полицейский, которого протагонист поначалу принимает за ожившего идеального сыщика из комикса, в конце фильма оборачивается преступником. Как и солидный работодатель, к которому тот помогает герою устроиться. Как и красавица из лондонского издательства, в которую влюблен один из приятелей протагониста. Здешние взрослые персонажи «не верят» в истинность открытой героем и совершенно

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...

20 Собственно, как перевел последнюю строку из стихотворения Франца Верфеля «Fremde sind wir auf der Erde alle» (1915) Виктор Топоров. В исходном тексте: «Und es stirbt, womit wir uns verbinden» – буквально: «ускользает то, к чему мы привязываемся».



невероятной криминальной схемы как раз потому, что схема реальна и они же сами являются ее организаторами и участниками. «Настоящий», «взрослый» мир, который в «Эмиле» только и ждет, чтобы прийти на помощь попавшему в беду ребенку, здесь непредсказуем и опасен и даже в самых нормативных своих институтах и культурных зонах (полиция, наставничество, свободное предпринимательство, издательское дело, культ любви и красоты) постоянно норовит обнаружить темную сторону вещей²¹. Но может внезапно обернуться и стороной комической: в середине картины бандиты, схваченные подростками на месте преступления при попытке ограбить универмаг, оказываются полицейскими, устроившими засаду на тех самых преступников.

Страшноватый литератор²² живет в фантасмагорической реальности, где текст и голос, фантазия и реализация фантазии существуют отдельно друг от друга. Он подает зашедшим к нему подросткам имбирный эль и делает это так, что зритель понимает: в напиток что-то подмешано (привет Эмилю, принимающему конфеты от незнакомцев). На деле же «заряженным» оказывается только его собственный стакан, поскольку он добавил в эль джина, и это, конечно, напиток не для детей. Человек он, на поверку, в общем-то, неплохой, пусть даже изрядно трусоватый и слегка не от мира сего. А вот сами дети, как выясняется, способны не только шантажировать безобидных стареющих писателей, не только оскорблять и унижать друг друга, но и пытаться женщину, чтобы выбить сведения о преступной группировке. Да и во многих других отношениях они отнюдь не ангелы²³.

В фильме Крайтона восприятию «взрослого» мира как неустойчивого способствует одна особенность визуального ряда, которой не было и не могло быть в немецком прототипе. Фильм снимался в послевоенном Лондоне, не успевшем восстановиться после массированных немецких бомбардировок 1940-го и 1944 года. Это не просто взрослый мир, в серых зонах которого – подворотнях, задворках, пустырях – существуют отдельные детские реальности и отдельная детская социальность. Это

21 Ребенок в свою очередь перестает означать собой «личиночную» (*nymphette*) стадию взросления. А напротив, сам становится носителем нормы и – инициатором нормализации взрослого мира.

22 В исполнении Аластера Сима, в чьем актерском амплу честные полицейские легко уживались с персонажами, мягко говоря, неоднозначными, вроде Скруджа или Поттера, главы «Школы для негодяев» из одноименного фильма 1960 года.

23 Что не делает их, однако, опасными и монструозными – до поры до времени. Пройдет чуть больше десяти лет, и в британском кино появится целая волна «страшных» фильмов о детях: от настоящего хоррора в духе «Деревни проклятых» (1960) Вольфа Риллы до макабрической притчи вроде «Повелителя мух» (1963) Питера Брука – хотя, собственно, романы, на которых основаны эти фильмы, Джон Уиндем и Уильям Голдинг, написали соответственно еще в 1957-м и в 1954 году. Подробнее об этом см.: TISDALL L. "We Have Come To Be Destroyed": The "Extraordinary" Child in Science Fiction Cinema in Early Cold War Britain // History of the Human Sciences. 2021. Vol. 34. № 5. P. 8–31.



ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

«ДЕРЖИ ВОРА»...

Илл. 4. «Держи вора»
(1947). Дети и раз-
валины.

мир, разобранный обратно на кубики, так что дети чувствуют себя здесь полноправными хозяевами²⁴ (илл. 4).

Одна из самых запоминающихся сцен фильма – сидящий на грудке битого кирпича мальчик, настоящий человек-оркестр, который исполняет звуко-динамическую симфонию, насыщенную взрывами бомб, вспышками шрапнелей и пулеметными очередями: в сочетании с окружающим постапокалиптическим пейзажем она считается едва ли не в дадаистском ключе. Другие дети воспринимают его, с головой ушедшего в эту игру, как не вполне адекватного. Но, с одной стороны, эта погруженность в недавний страшный опыт, уже перекодированный на язык игры, связана с реальностью куда прочнее, чем последующая путаница из детективного комикса и лондонской повседневности. А с другой, его перформанс, существующий в картине на правах необязательного вставного эпизода, подсвечивает всю дальнейшую – детскую, игровую – историю отблесками, вполне макабрическими: прошедшая война вполне наглядно показала, каким непроницаемым кошмаром может в любой момент обернуться взрослый мир, столь самонадеянно и безальтернативно претендующий на логичность и прозрачность. Перед встречей с «мальчиком-оркестром» протагонист выходит из невзрачного, но по-своему уютного, вполне английского дома и дает зрителю пару секунд на то, чтобы перенести на улицу атмосферу только что закончившегося

24 Ср.: «Childhood needs to be conceptualized less in terms of innocence and more in terms of otherness. Disordered spaces in these terms represent territories of becoming-other, where rhizomatic scrambling of adult-ordered striated space makes room for upwellings of the immanent othernesses of children» (CLOKE P., JONES O. "Unclaimed Territory": *Childhood and Disordered Space(s)* // *Social & Cultural Geography*. 2005. Vol. 6. № 3. P. 311).





Илл. 5. «Держи вора»
(1947). Фланер
на фоне развалин.

семейного чаепития. Но затем кадр понемногу сдвигается, и еще через пару секунд зритель видит улицу, на которой дом героя – единственный уцелевший (илл. 5). Так что здешний ребенок-фланер, даже переместившись на вполне привычные лондонские улицы, привносит и в детективную интригу, и в комическую повседневность неотвязное напоминание о руинах²⁵.

Фильм Крайтона вполне мог оказаться своего рода триггером для Роберто Росселлини, чья картина «Германия, год нулевой» (1948) – с ребенком-фланером на развалинах мегаполиса в качестве протагониста – во многом задавала «суровый стиль» в кино о детях, подхваченный сперва Луисом Бунюэлем в «Отверженных» (1950) и Франсуа Трюффо в «400 ударов» (1959), а затем целой плеядой французских, британских, советских и испанских режиссеров. Росселлини приехал в Берлин в марте 1947 года «не снимать, а только посетить и привезти оттуда идею сюжета»²⁶. Между тем картина Крайтона вышла на экраны еще в феврале того же года, а в оккупированной союзниками Германии свежие американские и британские фильмы демонстрировались на языке оригинала в каждом городе, где стояли союзные части²⁷. Свою картину Росселлини начнет снимать в Берлине в августе 1947 года и на площадке будет при-

25 Самое время вспомнить о Делёзе, для которого смена в кино «образа-действия» на «образ-время» была спровоцирована именно опытом тотальной войны, во время которой человек сталкивается с событиями, настолько масштабными, что его сенсомоторные навыки проскальзывают, поскольку никакое воздействие на ситуацию с его стороны невозможно. См.: ДЕЛЁЗ Ж. *Кино*. М.: Ad Marginem, 2004. С. 114, 144. См. также в этой связи: FISCHER J. *Op. cit.* P. 463 et passim.

26 «Not to shoot but to visit and bring back the story idea» (ROSSELLINI R. *The War Trilogy*. New York: Grossman, 1973. P. 230).

27 Премьерный кинопоказ переозвученной немецкой версии под названием «Die kleinen Detektive» состоялся 4 марта 1949 года – но Росселлини немецкого языка и не знал.

существовать далеко не всегда, объяснив съемочной группе, что в фильме его интересует только финальная сцена, в которой подросток-протагонист кончает жизнь самоубийством, выбросившись из разрушенного многоэтажного дома, который наглядно обнажает в кадре «разобранную» структуру повседневности. Напомним, что финале «Держи вора» схватка между героем и главным антагонистом происходит в точно таком же «деконструированном» здании и опасность падения всячески подчеркивается – хотя, в конечном счете, падает негодяй. Для Росселини этот эпизод явно стал той самой *the story idea*, вокруг которой он выстроил всю свою картину.

Постоянный привкус травмы, подспудно сопровождающий сугубо жанровые сцены, – отнюдь не единственный прием, при помощи которого Крайтон «сдвигает» зрительское отношение к экранному изображению ребенка. Покадровый анализ картины не входит – здесь и сейчас – в нашу задачу, но нельзя не упомянуть об одном из случаев подобного *recadrage*: тем более, что сам интересующий нас эпизод играет в фильме роль начальной экфрастической рамки, организуя дальнейшее восприятие кинотекста. Речь идет о «подкладке» под начальные титры. Первый кадр, который зритель видит на экране, дает ему производственное здание, на крыше которого стоят полтора десятка подростков и швыряют камни прямо зрителю в лицо. Затем камера отъезжает, и зритель обнаруживает между зданием и экраном глухой забор, перед которым расположилась еще одна группа подростков, и камни летят именно в них – впрочем, не оставаясь без ответа. А на заборе, который постепенно занимает весь экран, выведен краской первый из титров – «An Ealing Studios Production». Далее камера начинает двигаться вдоль забора, и титры следуют один за другим. Но экран как носитель вводного информативного текста уже успел утратить свою привычную для зрителя плоскую и нейтральную природу – за ним угадывается насыщенная незримым действием диегетическая реальность, а сам он превращается в овеществленную, покрытую знаками границу между этой реальностью и миром «взаправдашним», к которому принадлежит зритель.

Впрочем, и это еще не все. Перед забором с титрами начинается выстраиваться своя, отдельная реальность, единственными обитателями которой являются дети. Они заняты тем, чем и должны заниматься мальчишки, предоставленные самим себе: бегают, дерутся, играют в крикет и ездят на велосипедах. Они не принадлежат ни к одному из миров, обладая собственной «интересной» и «свободной» локацией, не замкнутой (они прыгают в нее из-за стены), но вполне автономной – и перенасыщенной знаками, производством которых заняты не толь-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...



ко неведомая внешняя сила, впечатавшая в забор титры, но и сами подростки. С самого начала этой последовательности кадров рядом с титрами появляются демонстративно детские и «случайные» рисунки и надписи: человечки из палочек, пароходик на волнах, «Pat loves Doris» (с комментарием «sorry things», «какие нежности»), «Rally on Sunday» («стрелка в воскресенье») и тому подобное. Постепенно они становятся безобидными не вполне: над именем продюсера возникает толстый какающий человечек, над именем звукорежиссера – виселица. Еще чуть позже мы обнаруживаем автора этих комментариев – мальчика, который добавляет к очередной виселице, нарисованной рядом с именем режиссера, надпись «All cops are r...», где последнее слово, вероятнее всего, должно вылиться в *peddies*, «уроды», «педики». Но рядом с ним на стене появляется тень в характерном высоком шлеме, мальчик пугается и убегает. Здешние дети активно производят смыслы, критические по отношению как к обоим мирам, между которыми затаивался их собственный «карман бытия», так и к начертанным волею взрослых «буквам на стене»²⁸.

И кинематографисты явно с ними солидаризируются, поскольку ребенок подается теперь уже не столько через «невинность» (откуда бы ей взяться у городского уличного пацана?), сколько через вполне «художническую» по сути инаковость, неготовность различать актуальные и проективные реальности. Последний титр появляется в сопровождении вполне официальной таблички с грозной надписью: «Bill stickers will be prosecuted» («Расклейка объявлений наказуема»). А уравнивает эту табличку приклеенная к стене и наполовину оборванная афиша с названием киностудии «Ealing Studios» – и с очередным болтающимся на веревке человечком.

Точка перехода. Между Западным и Восточным Берлином

Через десять с половиной лет после «Держи вора», в ноябре 1957 года, на немецкие экраны вышел «Шериф Тедди» – дебютный художественный фильм Хайнера Карова, в будущем одного из самых значимых режиссеров восточногерманского кино.

28 Через десяток лет с «говорящими» городскими стенами будет активно играть Альбер Ламорис в культовом «Красном шаре». А еще через некоторое время это *know how* переведет в мистическую плоскость начинающий режиссер Андрей Тарковский. Подробнее об этом см.: Михайлин В. *Знаки на стене...* Но самой точной репликой крайтоновской находки в советском кино была, пожалуй, придуманная Юрием Никулиным и не снятая в итоге по цензурным соображениям заставочная сцена к «Операции "Ы"», где персонаж самого Никулина писал на заборе буквы «ХУ», появлялся милиционер, рылся в карманах в поисках свистка, а потом поднимал голову и улыбался, потому что на заборе уже было написано «ХУдожественный фильм». См.: Никулин Ю. *Как делался смех* // Искусство кино. 1996. № 9. С. 31–32.

Выпустившая эту картину государственная киностудия DEFA, к которой перешли производственные мощности Бабельбергской студии прежней UFA, исходно создавалась как орудие политической пропаганды, а после подавления венгерского восстания 1956 года в ГДР как раз наступила очередная пора закручивания гаек, так что снятый на студии фильм просто не мог не отрабатывать актуальной политической повестки. И то обстоятельство, что фильм был рассчитан на подростковую аудиторию, только усиливало идеологический акцент. Литературной основой для киноленты послужил вышедший годом ранее роман плодовитого беллетриста Бенно Плудры, переиздававшийся затем в ГДР солидными тиражами каждый год и сам по себе способный послужить едва ли не идеальным источником для изучения культурно-политических фобий и ключевых пропагандистских установок восточногерманских элит в 1950-е²⁹.

В фильме Хайнера Карова сохранен едва ли не весь тот набор элементов, из которых Чарльз Крайтон выстроил свою историю про подростка, балансирующего на границе реальностей. Здесь есть бандиты, пытающиеся ограбить склад, и мальчик, который их замысел раскрывает и срывает. Есть детская мафия, есть толпа подростков, которая мчится по городу на велосипедах, чтобы успеть к месту схватки с ворами. Есть девочка, наделенная самостоятельной партией в сугубо мальчишеском сюжете, есть «говорящие» городские стены и непростая, на соперничестве основанная мужская дружба. Здешние протагонист и антагонист – типичные фланеры и занимают в городской среде ниши, настолько близкие, что авторы превращают их в родных братьев, младшего и старшего соответственно. Послевоенный Берлин с той же готовностью, что и послевоенный Лондон, предоставляет своим невзрослым героям развалины с горами битого кирпича и прочие зоны очевидным образом деконструированного взрослого порядка. Но собирает из этих элементов восточногерманский режиссер картину с радикально смещенными акцентами.

Начнем с того, что сама граница миров перекодируется самым радикальным образом в плоскость, сугубо политическую, – и начинает разделять между собой не фантазию и реальность, а западный и восточный сектора Берлина. Главный герой Калле, который в первый раз и появляется в кадре ровно на границе советской и американской зон (илл. б), живет в западном секторе, читает приключенческие комиксы и является «шерифом», предводителем уличной подростковой банды. Банда строится на жестких стайных моделях поведения с по-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...

29 PLUDRA B. *Sheriff Teddy*. Berlin: Kinderbuchverlag, 1956.



ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

«ДЕРЖИ ВОРА»...

Илл. 6. «Шериф Тедди»
(1957). Фланер на гра-
нице двух Берлинов.



стоянным соперничеством за власть и силовым выстраиванием иерархических отношений, с имитацией магических ритуалов, штабом в подвале разбомбленного дома и общей полукриминальной атмосферой – да и само название «банда Тедди» (наряду с некоторыми особенностями костюма и поведения) вполне очевидным образом отсылает к британской уличной субкультуре «тедди-боев». Затем семья Тедди переезжает в восточный сектор, мальчик вынужден идти в гэдээровскую школу, и здесь начинается его извилистый и нелегкий путь к советской нормализации. Он привозит с собой целый набор элементов западного образа жизни, которые позиционируются на фоне «нашей», «нормальной», жизни как вредоносная аномалия. Этот набор представляет собой идеальную подборку *exempla*, которые должны – от противного – иллюстрировать неоспоримые преимущества социалистического пути развития на фоне догнивающего на глазах Запада. Калле – законченный индивидуалист, готовый работать в команде только в тех случаях, когда его лидерство неоспоримо и команда работает на него. Он агрессивен и изворотлив, не останавливается перед откровенной ложью, воровством, подкупом и спекуляцией, если они ему выгодны. Впрочем, сюжет постепенно вскрывает его истинное лицо, прячущееся за всей этой шелухой, которая со всей очевидностью представляет собой следствие растлевающего влияния Запада. Он инициативен и смел и, в принципе, обладает какими-то своими, наполовину уголовными представлениями о порядочности. По мере того, как развивается рассказанная в фильме история, становится очевидным и та ключевая позиция, по которой Бенно Плудра и Хайнер Каров разводят собственного протагониста с его английским прототипом. Оба они

фантазеры, и оба читают приключенческие комиксы. Но в случае с Джо Кёрби именно комиксы и становятся тем волшебным ключиком, который открывает ворота в непредсказуемый и интересный мир на границе фантазии и яви, где ребенок чувствует себя как рыба в воде и куда взрослым вход воспрещен. Тедди же все эти беспочвенные фантазии, эксплуатирующие самые примитивные человеческие инстинкты, как раз и мешают стать правильным, «нашим», ребенком. И, только перенаправив фантазию с выморочных американизированных миров на простое и понятное счастье гонять на собственноручно собранном велике в компании бодрых юношей с честными и открытыми лицами, спортивных, технически грамотных и всегда готовых к труду и обороне, он обретает желанное состояние счастья. Волшебным предметом, способным вытеснить и «деревянную руку», тотем его прежней банды, и цветастые обложки комиксов, под которыми прячутся ковбой, преступники и пришельцы, становится велосипедный манометр.

Создатели «Шерифа Тедди» достаточно грамотно осуществили операцию по возвращению исходного сюжета в привычное просветительское русло, сохранив свежееоткрытый крайтоновский взгляд на ребенка как на вещь в себе³⁰ исключительно в качестве приманки для зрителя, уже успевшего клюнуть на оттепельную «искренность». Тот черный ящик, который представляет собой Тедди в начале фильма, трансформируется в персонажа из сталинского детского кино буквально в последних кадрах картины, когда наступает момент дидактического катарсиса, а до той поры на протяжении полного часа экранного времени продолжает удерживать на себе внимание, раз за разом срывая попытки нормализации – настолько упорно, что к концу этого часа «наш» зритель уже просто не имеет права с этими попытками не солидаризироваться. Сюжет активно использует эмпатийную, балансирующую на грани скрытой эротизации матрицу «приручения», отработанную еще Даниэлем Дефо в «Робинзоне Крузо» и активно подхваченную затем романтической и постромантической беллетристикой. Каров не случайно возвращает протагонисту открытую руссоистскую «природность», которую Крайтон отодвинул было на задний план, трансформировав ее под требования постапокалиптического контекста. В «Держи вора» дети играют не в ковбоев, а в ковровые бомбардировки.

А еще в фильме Карова появляется, причем на правах полноценного агента влияния, реалія, которая была совершенно неуместна не только в «Держи вора», но даже и в «Эмиле», – школа. Транслируя традиционные буржуазные ценности че-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

«ДЕРЖИ ВОРА»...

30 Уже успевший дать всходы в итальянской (Росселини, де Сика и другие), мексиканской (Бунюэль) и французской (Ламорис, Рене Клеман) кинотрадициях.



рез детективный сюжет о приключениях подростка-фланера в джунглях большого города, Кестнер и Лампрехт совершенно не нуждаются в опосредующих ключевую систему месседжей государственных образовательных и воспитательных средах. Ведущей формой детской социальности здесь является социальность «стайная», уличная – и, введи они в сюжет школу, последняя, как дисциплинарная институция, неизбежно оказалась бы этой социальности противопоставлена и столь же неизбежно превратилась бы в объект критики. Что никак не соответствовало бы общему оптимистическому и назидательному пафосу «Эмиля»³¹. Что же касается «Держи вора», то для здешней концепции ребенка и детства школьный опыт был просто нерелевантен – почему и остался за кадром. Единственная дисциплинарная институция, оказавшаяся здесь в кадре, – это церковный хор. Но для восточногерманского кино, с самых начал своего существования формировавшегося как пропагандистский инструмент³², дидактический сюжет о подростке едва ли не автоматически попадал в сферу компетенции и ответственности государственной системы образования и воспитания – так что школа просто обязана была принять участие в сюжете формирования будущего гражданина ГДР из западногерманского «дикаря», такового полуприрученного медвежонка, который еще не выучился как следует ходить на задних лапах и играть на балалайке.

ФИНАЛЬНАЯ ТОЧКА. МОСКВА, ПРЕСНЯ

И вот, наконец, мы добрались до финальной точки нашего маршрута – до фильма Алексея Салтыкова и Александра Митты «Друг мой, Колька!», снятого в 1961-м на «Мосфильме»³³. Исходная (одноименная) пьеса 1959 года была дебютной работой

- 31** Справедливости ради следует заметить, что в романе Кестнера школа по крайней мере упоминается. Сама книга вызвала у современного немецкого педагогического сообщества достаточно противоречивые оценки – с точки зрения возможного воспитательного воздействия на учащихся (см.: SPRINGMAN L. *Op. cit.* P. 519). Но, когда к власти пришли нацисты и Кестнер как автор был запрещен, «Эмил» оказался единственной его книгой, которая не была публично сожжена вместе с другими «вредными» изданиями и оставалась в публичном доступе вплоть до конца войны.
- 32** Причем формирование это проходило под бдительным надзором советских кураторов. Собственно, исходно ДЕФА представляла собой совместное советско-немецкое предприятие, имитирующее акционерное общество и с лета 1947 года даже формально принадлежавшее СДПГ. В совет директоров с самого начала были введены представители Совэкспортфильма Илья Трауберг и Александр Волькенштейн, которых позже, после смерти Трауберга в 1948 году, сменили Александр Андриевский и Леонид Антонов. См.: JORDAN G. *Vor 75 Jahren: Die Trauberg-Story* // Leuchtkraft. Journal der DEFA-Stiftung. 2022. № 5. S. 48–65.
- 33** Подробный разбор самой этой картины на уровне сюжета, задействованных культурных кодов и приемов социальной манипуляции уже опубликован нами в: Михайлин В., Беляева Г. *Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 285–304. Посему здесь мы ограничимся только теми аспектами кинотекста, которые имеют непосредственное отношение к заявленной теме.

Александра Хмелика, тогдашнего заведующего отделом литературы и искусства в «Пионерской правде», то есть человека, вписанного в московский журналистско-издательский истеблишмент и, вне всякого сомнения, имевшего возможность посмотреть не только «Шерифа Тедди», но и «Держи вора». Анатолий Эфрос, одна из символических фигур в раннеоттепельном советском театре, уже успел поставить ее в Центральном детском театре; спектакль имел успех, и два начинающих мосфильмовских режиссера, по сути, вытянули счастливый билет, получив возможность экранизировать стопроцентный подростковый хит, который к тому же еще и отработывал актуальную идеологическую повестку дня.

Дело в том, что пьеса Александра Хмелика, премьера которой состоялась 30 декабря 1959 года, со всей очевидностью стала реакцией на два произошедших в советском политическом поле события – на принятый под конец предыдущего, 1958-го, года (24 декабря) закон «Об укреплении связи школы с жизнью»³⁴ и на Внеочередной XXI съезд КПСС, объявивший, как о том уже упоминалось выше, о полной и окончательной победе социализма в СССР. Скорость, с которой в СССР после очередного сигнала сверху появлялись «очень своевременные» книги, пьесы и кинокартины, привычно поражает воображение: а тот отлаженный, разветвленный и многоуровневый механизм, который обеспечивал размещение властного заказа в творческих средах и связанных с ними институтах, контроль за его исполнением и дальнейший мониторинг результатов, вообще заслуживает отдельного системного исследования³⁵.

Закон «Об укреплении связи школы с жизнью» стал частью вынужденной политики советских элит по мобилизации дополнительных трудовых ресурсов, связанной с радикальным уменьшением численности заключенных и военнослужащих, привлекаемых к низкоквалифицированному труду. Сам закон представляет собой образец циничной законотворческой казуистики, где сугубо прагматическая задача, связанная с необходимостью в очередной раз воспользоваться населением как

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...

34 Закон СССР от 24.12.1958 «Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР» (www.libussr.ru/doc_ussr/usr_5337.htm).

35 Так образцовый в своем жанре фильм Марке Донского «Сельская учительница» с главной героиней из «бывших», которая не то что не вызывает у советского зрителя подозрений, но дорастает ко второй половине картины до полноценного двойника Матери-Родины, вышел на экраны 30 октября 1947 года, будучи при этом вполне очевидной «отработкой» заказа, сформулированного всего за два года до этого в постановлении СНК «Об улучшении дела подготовки учителей» – что, учитывая сроки работы над полноценной художественной кинокартиной (от написания сценария до послесъемочного прохождения всех необходимых «приемов») на не самую актуальную после войны тему, да еще и в условиях послевоенного дефицита ресурсов, представляет собой едва ли не скоростной рекорд. В литературе примером аналогичного *tour de force* можно считать поэму Евгения Долматовского «Добровольцы», которую поэт закончил летом 1956 года, при том, что «заказ» пришел по результатам февральского XX съезда КПСС и апрельского 5-й пленума ЦК ВЛКСМ.



источником ресурсов, облачается в пропагандистские формулировки, долженствующие создать видимость заботы правительства о простых советских людях³⁶. Причем закон этот воспринимался советскими властными элитами как одновременно значимый и проблемный в такой степени, что в отчетном докладе на XXI съезде Хрущев уделил ему особое внимание, дав себе труд отдельно огрызнуться в адрес неких анонимных заграничных злопыхателей³⁷.

В пьесе Хмелика и в фильме Салтыкова и Митты уже знакомые нам сюжетные элементы были подвергнуты очередной идеологически мотивированной метаморфозе. Развалинам в той стремящейся к идеалу действительности, в которой обитало поколение, чья взрослая жизнь уже должна была пройти при коммунизме³⁸, взяться было неоткуда, а потому их место занимает стройка: именно там в фильме проходят встречи неотъемлемого от нашего сюжета подросткового тайного общества³⁹. Сдвигаются и «пространство фантазии», и детская «природность». Комиксам «западного» производства в СССР также неоткуда было взяться, и авторы картины заменяют увлечение Диким Западом на привычное для зрителя дворовое поветрие – голубятничество⁴⁰, – одновременно обеспечивая и герою, и картине в целом дополнительный ресурс

- 36** Отправной точкой служит тезис о пропасти между физическим и умственным трудом как о характеристике «старого общества». Далее следует напоминание о необходимости всесторонне развивать личность советского человека, о том, что физический труд сохранится и при коммунизме, и о том, что «Гармоническое развитие человека немислимо без физического труда, творческого и радостного, укрепляющего организм, повышающего его жизненные функции». В итоге документ декларирует законность государственной эксплуатации детского труда и обязательность последнего: «С 15–16 лет вся молодежь должна включаться в посильный общественно полезный труд, и все ее дальнейшее обучение необходимо связывать с производительным трудом в народном хозяйстве». А засим, уже в практической части, следуют нормы, связанные с отменой государственного обеспечения учащихся закрытых заведений питанием и одеждой (с заменой на явно неадекватные расходам денежные выплаты), о перекладывании расходов на образование в сельской местности с государства на колхозы и совхозы, о создании производств на базе учебных заведений, где все работы должны выполняться силами учащихся, о приеме в вузы при наличии производственного стажа, об обязательном труде студентов, о переводе творческих специальностей в вузах на заочное обучение без отрыва от производства и так далее. (Из доклада министра культуры Екатерины Фурцевой: «Разве можно, например, считать нормальным, что молодые люди, имеющие литературные или музыкальные способности, сразу же со школьной скамьи поступают в литературный институт или консерваторию?»: *Внеочередной XXI съезд...* С. 271).
- 37** «Некоторые “пророки” за границей кричали: “У них не хватает рабочей силы, поэтому они хотят привлечь к труду подростков”. Пусть каркают такие прорицатели, они все равно не поймут нас. Мы перестраиваем школу не потому, что у нас не хватает рабочей силы, а потому, что хотим еще лучше поставить дело народного образования, еще теснее связать школу с жизнью» (*Внеочередной XXI съезд...* С. 59).
- 38** Согласно генеральной линии партии, четко обозначенной на XXII съезде КПСС в том же, 1961-м, году, когда картина Салтыкова и Митты вышла на экран.
- 39** Исходно автор пьесы этой деталью пренебрег, и детская мафия собирается у него просто на заднем дворе школы, правда, заваленном старыми партами, в которых прячется наблюдающий за героями доносчик. При работе над фильмом недоработка была устранена.
- 40** Которого также не было в исходной пьесе. О корнях этого поветрия и его функциях – в том числе и применительно к «Кольке» см.: Беляева Г., Михайлин В. *Из Утопии в Аркадию: миграция голубей и голубятников в советском кино* // *Неприкосновенный запас*. 2020. № 4(132). С. 219–239; Михайлин В., Беляева Г., Решетникова Е. *Воображаемые звери*. Саратов: Научная книга, 2021. С. 45–82.

неореалистической достоверности. Это же увлечение протагониста дает одну из сюжетных линий, позволяющих куда более основательно, чем в пьесе, ввести в действие необходимую криминальную составляющую. Голубятническая среда на рубеже 1950–1960-х годов, с одной стороны, вмещала достаточно серьезный теневой оборот ресурсов, а с другой, была полем, где выстраивались отношения «по понятиям», которые если и не были непосредственной производной от понятий блатных, то во всяком случае были с ними вполне совместимы. Эта зона свободы, привязанная к городским задворкам и крышам и непрозрачная для государственных механизмов контроля, подается в фильме одновременно как притягательная и опасная. Голубями занимаются как протагонист, так и уголовник по кличке Абажур, а связующим звеном между этими двумя полюсами свободы становится компания, включающая сразу два основных негативных типа, традиционно прорабатываемых в советском школьном кино, – второгодник и стилиага, низкопоклонствующий перед Западом. Самое занятное, что эти же два типа представляют собой наиболее очевидные и частотные советские вариации на тему молодого городского фланера (илл. 7)⁴¹.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...



Илл. 7. «Друг мой, Колька!» (1961). Несоюзная молодежь, советские городские фланеры.

В прямолинейно-пропагандистской восточногерманской вариации сюжета основной месседж был настолько тесно связан с противопоставлением двух контрастных социальностей, существующих по ту и по эту сторону границы, что авторы были

41 Было ли в данном случае обыгрывание смыслов, связанных со словом «пижон» (фр. *pigeon*: 1. голубь. 2. лох, простофиля, легкая жертва для вора или мошенника), осознанным, неважно. В любом случае получилось неплохо.



вынуждены максимально сглаживать любые конфликты, возникающие вокруг границ возрастных. В «Эмиле» опасности, подстерегающие ребенка при инициации во взрослую жизнь, «отрабатывались» в психоаналитической логике (сон в поезде, ложный инициатор, «недержание денег»), но инициация происходила успешно, и «правильный» ребенок гармонично вписывался в рациональный и прозрачный мир взрослых людей. В «Держи вора» сама логика инициации вскрывалась как ложная: если ребенок оказывается компетентнее взрослых, если взрослый мир постоянно бликует и меняет смыслы, то покидать прозрачный и предсказуемый мальчишеский мир, где царит железная логика уличной мальчишеской стаи и где сохранены прямые переходы между фантазией и реальностью, нет никакого резона. Назвать здешних детей «правильными» было бы, пожалуй, едва ли не оскорблением в их адрес – но они в любом случае лучше взрослых. «Шериф Тедди» о возрастных границах забывает в угоду границам политическим: западные дети здесь являют собой прямую проекцию от прочного взрослого мира, равно как дети «наши» суть плоть от плоти «нашей», единственно правильной реальности. «Колька» проблематизирует возрастные границы на свой, советский, манер, который оказывается на удивление схож с исходным, «бидермайеровским», вариантом «Эмиля»⁴². «Внутренняя» советская действительность начала 1960-х уже не имела права на жесткие идеологические контрасты, актуальные для пропагандистской культуры ГДР, и просто обязана была предлагать будущему гражданину СССР – по крайней мере с экрана – предельно комфортные инициационные перспективы. Как и берлинский вор в исходном варианте сюжета, советская уличная шпана проходила по ведомству «кто-то кое-где у нас порой» и не только не мешала правильной инициации, но даже способствовала ей, демонстрируя недолжное. То же касается в «Кольке» и другой ложной альтернативы, связанной с формализованной до предела пионерской «стайностью». Выпады в адрес «маленьких начальников» и низовых бюрократических сред были неотъемлемым элементом сталинской кинотрадиции – прежде всего комедийной, – поскольку позволяли создавать видимость социальной критики, которая не подрывала, а напротив, укрепляла доверие к системе в целом⁴³.

В итоге почти без изменений остался только центральный образ подростка как вещи в себе, как городского фланера, за-

42 Слегка видоизменяется роль единственной девочки в мальчишеской стае: здешняя Канарейкина привносит в сюжет комико-мелодраматическую составляющую, вполне в духе бидермайеровской идиллии.

43 Авторы фильма максимально сгладили – для массовой публики – тот акцент на повседневных практиках слежки и доносительства, который был в пьесе Хмелика. Но также убрали они и чересчур очевидные отсылки к мобилизационному заказу («Вы, что, газет не читаете?»).

нимающего внешнюю, не-включенную позицию по отношению к любой «взрослой» среде. Этот образ обладал мощнейшим эмпатийным потенциалом, совершенно неожиданным для советского зрителя, который привык к тому, что сходную нишу в детском сюжете занимает персонаж «неправильный». Эта неправильность могла быть безнадежной, как в случае с гайдаровским Квакиным или с почти обязательными для сталинского и раннеоттепельного подросткового фильма персонажами второго плана, обозначающими негативную норму. – но в этом случае соответствующий персонаж выполнял сугубо служебные функции и на зрительскую эмпатию не претендовал⁴⁴. Если же эту нишу в начале фильма занимал персонаж центральный – как Валентин Листовский из «Аттестата зрелости» (1954) или Валерий Вишняков из «Красного галстука» (1948), – то он подлежал показательному перевоспитанию, являл собой ключевую фигуру в дидактическом *exemplum* и непременно должен был произнести ближе к финалу картины покаянный монолог. То обстоятельство, что в «Кольке» главный герой «удерживает позицию» практически до финальных кадров, представляло собой нововведение настолько радикальное, что оказалось способно заслонить собой вполне лобовое пропагандистское задание настолько, что последних кадров, на которых бывший уличный фланер и голубятник Колька радостно катит с однокурсниками в колхоз, чтобы укреплять связь школы с жизнью (не путать с капиталистической эксплуатацией детского труда!), зритель предпочитал попросту не замечать.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
«ДЕРЖИ ВОРА»...

«Внутренняя» советская действительность начала 1960-х уже не имела права на жесткие идеологические контрасты и просто обязана была предлагать будущему гражданину СССР – по крайней мере с экрана – предельно комфортные инициационные перспективы.

Новому дискурсу детства, родившемуся в послевоенной Европе, предстояло в ближайшей перспективе стать доминирующим по обе стороны «железного занавеса». Но стоящие за

44 Или во всяком случае не должен был претендовать по замыслу создателей картины, которые прилагали максимум усилий к тому, чтобы его развенчать. В том, что для предельно криминализованной подростковой среды советских 1930–1950-х тот же Квакин оказывался «социально близким типом» и эмпатию все-таки вызывал, признаваться публично было не принято. А из персонажей декоративных, вроде стилиста Гражданкина в «Аттестате зрелости» или мелкого уголовника Рыжикова («Флаги на башнях»), можно составлять советскую таблицу Ломброзо.



ним системы установок были принципиально различными. В Европе он по большей части остался верен тем основаниям, на которых возник: открытиям в области возрастной психологии, связанным прежде всего со школой Жана Пиаже и обозначившим детство как набор сменяющих друг друга реальностей, которые радикально отличаются при этом от реальности взрослой. Весь связанный с проработкой темы детства спектр вариаций в «серьезном»⁴⁵ европейском (а затем и в американском) кино отталкивался от детской инаковости как от провокации, вызывающей необходимость переосмысления привычных картин реальности. В СССР же воцарилась модель, сугубо манипулятивная, связанная с необходимостью обновления пропагандистского инструментария и нахождения новых способов доставки меседжа: задумчивые пионерки и комсомолки советского школьного кино в ключевой момент непременно выпускали «внутреннего Ленина», который помогал им найти первых пионеров (как в «Звонят, откройте дверь»), прочесть со сцены что-нибудь самозабвенно-революционное (как в «Дикой собаке динго») или хотя бы пройти невзначай с молодым человеком на фоне Вечного огня и Родины-Матери (как в «Переходном возрасте»). Условно «западный» вариант работы с дискурсом детства на время ушел в СССР в нишу авторского кино, чтобы «всплеснуть» гораздо позже, уже в 1980-е, после того, как быковское «Чучело» открыло в юных советских фланерах, эндемиках развалин, задворков и парков, нечто такое, к чему советский зритель оказался категорически не готов. Поскольку, в отличие от зрителя западного, упустил возможность постепенно, за пару десятков лет адаптироваться к мысли о том, что дети – другие. И если бы только зритель. Ко второй половине 1980-х выяснилось, что при столкновении с «детской» темой даже крепкие профессионалы от советского кино – вроде Эльдара Рязанова – создают тексты вполне панические. Но это уже тема для другого разговора⁴⁶.

45 Понятно, что сугубо развлекательные «мимимишные» детские фильмы, выполняющие совершенно иные социальные функции и не рассчитанные на какую бы то ни было проблематизацию реальности, остаются в данном случае за скобками.

46 См.: Михайлин В., Беляева Г. *Поколение инопланетян: о «новой волне» в школьном кино конца 1980-х // Неприкосновенный запас*. 2018. № 3(119). С. 99–113.