

НАТАЛИЯ НЯГОЛОВА

 <https://orcid.org/0000-0001-5535-7224>

Великотырновский университет
им. Святых Кирилла и Мефодия
Кафедра русистики
5003 Велико-Тырново
ул. Теодосий Тырновский 2

МГУ им. М.В. Ломоносова
Кафедра славянской филологии
119992 Москва
Ленинские горы
I корпус гуманитарных факультетов
nniagolova@abv.bg

НОВАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ «ОТТЕПЕЛИ» В ПОВЕСТИ В. АКСЁНОВА *КОЛЛЕГИ* И ЕЕ ЭКРАНИЗАЦИИ

THE NEW BODY OF THE “THAW” IN VASILY AKSYONOV’S NOVELLA *COLLEAGUES* AND ITS FILM ADAPTATION

В статье рассматривается концепция телесности в повести Василия Аксенова *Коллеги* и одноименном фильме 1962 года режиссера Алексея Сахарова. Исследуются новые моменты презентации тела в эпоху «оттепели» – медиализация, эротизация, электронизация. Дефинируются три модели телесности в произведении и прослеживаются их трансформации в экранизации повести.

Ключевые слова: поэтика, телесность, «оттепель», сексуальность, медицинский дискурс.

The article focuses on the concept of body representation in Vasily Aksyonov’s short novel *Colleagues* and in Aleksei Sakharov’s 1962 film of the same title. The new ways in which the body began to be represented during the “Thaw” are reported – its medicalization, eroticization, and electronization. The paper describes the three models of corporality from the novella and traces their transformations in the screen adaptation.

Keywords: poetics, body, “Thaw”, sexuality, medical discourse.

Репрезентация человеческого тела в повести В. Аксенова *Коллеги* и одноименном фильме А. Сахарова демонстрирует параметры оппозиции

«физическое – духовное» времен хрущевской «оттепели». Телесный код является важнейшей координатой художественной структуры этих произведений. В нем динамическим образом сочетаются семы «здоровье» – «болезнь», «гармоничность» – «ущербность», «норма» – «патология». По мнению Е. И. Викулиной, телесный дискурс «оттепели» отличается медикализацией, эротизацией, электронизацией¹. Выносливости, гигиене, репродуктивности тела в советском искусстве сталинской эпохи «оттепель» противопоставляет естественность и одухотворенность телесности.

Повесть В. Аксенова *Коллеги* (1959) выявляет целый ряд стилевых особенностей «оттепели» – двойственность финала, недосказанность, неразрешимость конфликтов, лиризация повседневности. Несмотря на новизну эстетической парадигмы, искусство «оттепели» сохраняет клише преодоления и жертвенности «большого стиля»². Инициационный сюжет повести, связанный с нравственным и профессиональным «крещением» трех молодых врачей, восходит к глобальному инициационному сюжету соцреализма, по правилам которого, как пишет К. Кларк, «молодой человек подвергается ряду испытаний и в случае успешного их преодоления посвящается и становится полноценным членом родового сообщества»³.

В повести телесный дискурс разворачивается в двух планах – в медицинско-профессиональном, поскольку главные персонажи – врачи, и на уровне художественного метаязыка – «того неизбежно искусственного языка»⁴, по Р. Барту, на котором строится литературное изображение.

Однако клинические случаи в произведении Аксенова представлены минимально. Подробности врачебных будней являются только средством для выявления нравственных дилемм. Их должны решать молодые люди, сталкиваясь с косностью системы и общественными «вредителями»: мещанами, алкоголиками, преступным миром.

Тело в повести – это не столько объект инвазии и терапии, сколько субъективный, приватный феномен человеческого существования. И в этом смысле его семиотические проекции – многогранные, сложные, показанные сквозь новую, «оттепельную», оптику изображения героя.

¹ Е. И. Викулина, *Конструирование новой телесности: медикализация и забота о себе в годы «оттепели»*, «Социс» 2010, № 9, с. 118–119.

² Е. Ярская-Смирнова, П. Романов, *Герои и туняядцы: иконография инвалидности в советском визуальном дискурсе*, [в:] *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме*, под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, Москва: Вариант, ЦСПГИ 2009, с. 313.

³ К. Кларк, *Анализ условного советского романа. Основополагающая фабула*, [в:] *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та 2002, [электронный ресурс] <https://www.media.ls.urfu.ru/493/1258/2725/2589/1218/> [22.03.2020].

⁴ Р. Барт, *Литература и метаязык*, [в:] *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва: Прогресс 1994, с. 131.

Телесность как визуально-поведенческая характеристика персонажа представлена в повести тремя моделями:

Модель инвалида. Она воплощена в образе ветерана войны, председателя поселкового совета Егорова. Данный образ вписывается в типологический ряд персонажей советского искусства послевоенных лет, где вернувшийся с фронта герой-калека – общее место⁵. Этот персонаж в контексте советской идеологии связывается с «второстепенными фигурами авторитетных и идеологически сознательных помощников, выполняющих роль отцов-наставников, указывающих правильный путь и воспитывающих молодого героя»⁶. В соцреализме инвалидность эксплицирует «патриотизм, военную героику, представления о “настоящих людях”, отважных супер-калеках, преодолевающих все преграды»⁷. При знакомстве с молодыми людьми Егоров, этот «кругленький, толстенький инвалид с костылем в правой руке», произносит, будучи навеселе, запутанную фразу: «Куда клонится индекс, точнее индифферент ваших посягательств?»⁸. Несмотря на его физическую ущербность, многократные упоминания «круглости» Егорова связываются с его внутренней гармоничностью и уверенностью. Он воспринимает свой недуг как парадоксальное условие для налаженной личной жизни: «Я сейчас подумал, доктор, что будь у меня обе ноги целы, я вряд ли имел бы сейчас тихую семейную жизнь» (с. 105). Егоров продолжает ряд экранных героев-инвалидов в советском искусстве, чьи физические дефекты «представляют метафору контраста (слабость тела – сила духа)»: Павел Корчагин, Алексей Мересьев, Юрий Ершов из *Неоконченной повести. «Оттепель»* сохраняет таким образом клише «большого стиля», интерпретируя инвалидность как «олицетворение силы народа», а девиантный герой становится «alter-ego главного героя, ведущий его к просветлению»⁹.

Двойником Егорова в фильме является доктор Дампфер – «морской волк» карантинной службы, «волшебник в драпвелюровом пальто», опекун Леши и Владьки, который лишен телесных девиаций, но зато, так же как и Егоров, имеет особый статус посвященного героя (оборона Кронштадта, путешествия в дальние страны).

⁵ А. Куляпин, О. Скубач, *Тело как текст, или Body-art тоталитаризма*, [в:] *Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи*, Москва: Языки славянской культуры 2013, с. 93.

⁶ Х. Гюнтер, *Архетипы советской культуры*, [в:] *Соцреалистический канон*, [электронный ресурс] <https://media.ls.urfu.ru/493/1258/2726/2592/1235> [22.03.2020].

⁷ Е. Ярская-Смирнова, П. Романов, *Герои и туняядцы...*, с. 305.

⁸ В. Аксёнов, *Коллеги*, [в:] *Звездный билет*, Москва: Эксмо 2014, с. 21. Далее цитаты из повести В. Аксёнова даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁹ Е. Ярская-Смирнова, П. Романов, *Герои и туняядцы...*, с. 291.

Модель «здоровяка». Олицетворением грубой физической силы в фильме становится Федор Бугров – тунеядец и криминальный тип. Этими социальными характеристиками он вписывается в клише «вредителя», который в эпоху «оттепели» уже не отождествляется с иностранным шпионом или «врагом народа» с партбилетом, а приобретает «мещанско-индивидуалистический» облик¹⁰. Первая встреча Зеленина с Бугровым заставляет молодого врача почувствовать себя слабым и незащищенным:

Теперь он понял, чем это вызвано: в упор на него, не мигая, смотрели серые страшные глаза. Они принадлежали парню атлетического сложения, который лежал поверх одеяла, скрестив на груди голые руки. Могучие эти татуированные руки с вяло перекачивающимися под кожей шарами бицепсов напоминали нажравшегося питона. Вообще казалось, что парень только потому не крушит все вокруг себя, что в эту минуту он дьявольски сыт (с. 94).

Несмотря на свою атлетическую форму, Бугров напоминает скорее машину, злой механизм – его легкие дышат «как мехи», а пульс сравнивается с работой мотора. Портрет Бугрова и его биография (у него бабка в Гатчине – «известная травница, богатящая, ведьма»; он неожиданно исчезает и зловеще-мистически появляется) вписывают персонажа в мифологическую парадигму нечисти. После нападения на Зеленина Бугров прячется в севастиановской баньке, чей топос в его фольклорно-мифологическом прочтении связан с нечистой силой. К «вредителям» Бугрова позволяют отнести не только особенности его телесности. Довольно странным на фоне остальных героев кажется костюм героя. Хромовые сапоги «в гармошку», кепочка-«лондонка», синий костюм отличного бостона, голубая «бобочка» с молнией – всё это элементы несоветского дресскода. В этом костюме Н. Лебина видит смесь «криминального шика» 1940-х годов и элементов «сталинского гламура»¹¹. В фильме А. Сахарова Бугров одет проще, семиотика его костюма репрезентирует мифологический подтекст образа: самым представительным элементом его одежды является меховая шуба, которая демонстрирует состоятельность героя и его brutальное, животное начало.

Аналогичный художественный инструментарий используется при создании портрета «амбарного вредителя», заведующего складом Ярчука. В его описании присутствуют сравнения с материальным миром («пасхальное яичко», «пружины»), а также анималистический код («жук», «собака», «клещ»).

¹⁰ В. Семерчук, *Смена вех на исходе оттепели*, [в:] Проза.ру [электронный ресурс] <https://www.proza.ru/2011/11/09/878> [22.03.2020].

¹¹ Н. Лебина, *Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – Оттепель*, Москва: Новое литературное обозрение 2014, с. 120.

Модель спортсмена. К этой модели относится образ трех молодых «коллег». Он строится на принципах эстетико-идеологической программы «оттепели»: реабилитация заботы о собственном теле, медицинализация телесности и занятия спортом, которые теряют брутальность сталинских времен, приобретая элементы мужественной интеллигентности и романтики. Вслед за медициной спорт для героев становится самой репрезентативной сферой. Именно на период «оттепели» приходится пик развития советского спорта, а спортивным соревнованиям отводится особая роль в противостоянии коммунистического общества капиталистическому Западу¹². Владька Карпов и Алексей Максимов представляют себя, в первую очередь, через спорт: «Да, конечно, я спортсмен. Разве не видно? Всеми видами спорта. Больше всего люблю бильярд» (с. 9); «В школе я играл в футбол, а в институте – в волейбол. Я и сейчас играю в волейбол и всегда буду в него играть» (с. 10). На волейбольной площадке после блестящего удара Саша впервые видит Инну, которая «водит сбоку гоночный велосипед». Парни плавают и катаются на лыжах. Саша не изменяет утренней зарядке даже в трудные дни распределения, а его спортивный костюм оттеняет неодобряемый жителями поселка вид доктора, который гоняется за мячом в одном «исподнем». Тело самого красивого из них – Владьки Карпова – как бы живет собственной жизнью, ошеломляя окружающих: «извивающееся тело», «бронзовые плечи», «мускулы играли под глянцевитой кожей, как рыбы». Однако именно этому «мулатоподобному южанину» меньше всех везет в любви. В фильме образ Карпова сильно изменен. Внешне он самый незаметный среди троих друзей, веселый, немного смешной. На фоне красавцев Зеленина и Максимова (в исполнении В. Ливанова и В. Ланового) герой О. Анофриева несколько похож на Санчо Панса, тем более, что Саша неоднократно назван в тексте «рыцарем» и даже «рыцарем печального образа». По-видимому, Сахаров старается редуцировать идеальность «коллег». Эмоциональные пристрастия Владьки в повести выражаются в ряде «встреч», а единственная любимая женщина Вера его отвергает.

Молодые врачи не только спортсмены, но и танцоры. Н. Лебина отмечает, что «танцевальные пристрастия у Аксёнова выступают маркером социальной позиции личности» и связь каждого героя с определенным танцем демонстрирует «в условиях цензуры отношение власти к разным видам танцев»¹³. Так, Саша предпочитает вальс, Владька – фокстрот, а мрачный

¹² Л. Л. Агаджанян, *«Оттепель» в истории отечественной культуры: конъюнктурное и непреходящее*, «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств» 2015, № 4 (66), с. 88–89.

¹³ Н. Лебина, *Мужчина и женщина...*, с. 22.

Максимов «знает о существовании буги-вуги». Правда, всё это происходит в фильме, а в повести первый танец Зеленин и Инна исполняют под звуки танго *Кампарасита*. Режиссер отступает от литературного источника, чтобы подчеркнуть интеллигентность Саши и противопоставить его Бугрову, предлагающему Даше «сбачать танхо».

В тесной связи с танцевальными пристрастиями развивается и любовная жизнь молодых врачей. Легкомысленный фокстрот проецируется на мимолетные отношения очаровательного Карпова с женщинами. Его «подвиги» сообщаются только как история героя, но остаются «за кадром». Сюжет повести пронизывают две бурные любовные линии – романтическая история Зеленина и Инны и тайная связь Максимова и Веры. Возвышенные чувства Саши сочетаются со свободными сексуальными отношениями. Исследователи отмечают, что в кинематографе «оттепели» добрачные связи нередко «выступают как норма частной жизни советской интеллигенции»¹⁴. Страстная любовь нигилиста Максимова к Вере ослепляет его, лишает уверенности и втягивает в заколдованный круг встреч и расставаний. В эпизодах любовных свиданий присутствие и эмоции Веры даны через описание ее лица («странный, слепящий блеск в глазах Веры», «ставшие озорными глаза», «большие, дрожащие глаза», «печальное и изучающее лицо», «спокойная, ласковая улыбка») и через изменения голоса Алексея – неестественный, насмешливый, мрачный голос.

По мнению Т. Дашковой, одна из основных особенностей «оттепельного» кино – наличие эротической составляющей¹⁵. Эту составляющую легко увидеть в повести Аксенова. Она продолжает традицию Э. М. Ремарка и Э. Хемингуэя – страстный жест на фоне молчания или словесной скудости¹⁶. Однако в фильме А. Сахарова линия любви Алексея Максимова к замужней однокурснице Вере отсутствует, отношения Зеленина и Инны лишены эротизма, а самая страстная сцена – их вальс. Остальное общение подается в духе женско-мужских отношений «товарищества» и «дружбы», хорошо известных по текстам «большого стиля». В фильме неоспорима сексуальная внешность Инны (Н. Шацкая). Она никогда не появляется

¹⁴ Н. Лебина, *Мужчина и женщина...*, с. 39. Исследовательница приводит в качестве примера отношения между Гусевым и Лёлей в фильме М. Ромма *Девять дней одного года* (1962).

¹⁵ Т. Дашкова, *Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода*, [в:] *Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность*, Москва: Новое литературное обозрение 2013, с. 146–147.

¹⁶ Некоторые аспекты данного соотношения комментируются в статье: Т. В. Шумакова, *Повести Василия Аксенова «Коллеги» и «Звездный билет» в контексте зарубежной литературы*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2001, т. 2, № 1, с. 80–88.

в «брючках», как в повести, а только в диоровских платьях; даже в квартире доктора в Круглогорье на героине вечерний туалет.

Образами героев-любовников, Зеленина и Максимова, Аксенов отдает дань основным литературным кумирам «оттепели» – Ремарку и Хемингуэю и их героям. Ремарковское отношение к женщинам и любви проявляется в отношении Зеленина к Инне: герой стремится создать «мирок» для двоих посреди профессиональных и общественных коллизий. Если в сфере частной жизни Зеленин напоминает Роберта Локампа, то профессиональное бытие роднит его с Чеховым. Внешность Зеленина имеет сходство с внешностью Чехова (худощавый, высокий, бледный, в очках), а в фильме сходство визуализируется: в его квартире висит портрет Антона Павловича. Эта интертекстуальная параллель подчеркивает интеллигентское происхождение доктора Зеленина, актуализирует связь поколения молодых врачей с дореволюционной русской интеллигенцией¹⁷.

Алексей Максимов – герой хемингуэевского типа. Его поведенческие черты – нигилизм, невыносимость к «высоким словесам», решительность и резкость. Любовь героя к Вере – немногословная и страстная, и он, страдая, но не жалуясь, готов нести бремя привязанности к замужней женщине. Диалоги между героями отличаются хемингуэевской недосказанностью: «Каждое слово в тот день было подобно заголовку интересной книги: оно интриговало, но не раскрывало смысла» (с. 123). В духе оттепельного стремления к естественности любовь подчиняется новым правилам – «любить не из-за чего-то, а просто так»; знак равенства между браком и любовью не обязателен. Алексей убеждает себя: «Это я ее муж! Только я, и никто другой» (с. 132). Для Максимова любовь к Вере изменяет мироздание: «Скрипнула ось земли, и планета отлетела куда-то в сторону. Мир изменился, замелькал. В центре вселенной, пронизывая Млечный Путь, выросла и зашаталась гигантская тень влюбленной пары» (с. 125). Во вселенских трансформациях, спровоцированных любовью, можно рассмотреть переключку с ощущениями Марии и Роберта Джордана у Хемингуэя: «[...] и вдруг в неожиданном, в мгучем, в последнем весь мрак разлетелся и время застыло, и только они двое существовали в неподвижном остановившемся времени, и земля под ними качнулась и поплыла»¹⁸.

Любовь к Вере Алексей переносит на ее дом; он исследует его, подобно телу любимой женщины:

Окна широкие, как в современных домах, а по фасаду разбросаны добротные излишества, над парадным возлежит гранитная наяда. Седьмой этаж мансардный, там

¹⁷ Проблема преемственности и связи между поколениями – одна из основных в повести.

¹⁸ Э. Хемингуэй, *По ком звонит колокол*, Москва: АСТ 2019, с. 223.

крутые скаты крыши, какие-то мелкие башенки. Немного готики, и романский стиль, и даже барокко (с. 133).

И дальше: «Люблю ее глаза, волосы, губы, ее тело, ее слова и ее костюмы, привычки, смех, ошибки, печаль, ее дом, ее улицу, весь этот район, люблю и доброжелательно отношусь к милиционеру, который в третий раз проходит мимо» (с. 133). Архитектурная образность очень характерна для кинематографа «оттепели» как проявление слияния природы и городской среды, живого и неживого в художественной концепции шестидесятников¹⁹.

Все указанные модели телесности в фильме можно рассмотреть и как актанты инициационного сюжета. Образ инвалида Егорова относится к архетипу мудрого старика – своеобразный психопомп для «подвигов» Зеленина. Стихийная монструозность Бугрова в сочетании с его анималистическими характеристиками восходит к архетипу Змея, а образы трех коллег – варианты героя-подростка, который проходит через все этапы инициации: изоляция, мнимая смерть, воскресение.

Экранизация повести оказывается более консервативной, чем сама повесть. В фильме отсутствуют те сюжетные линии, которые вносят характерную для «оттепели» многозначность и неразрешимость конфликта. Сюжетная редукция компенсируется ярким визуальным рядом, а доминантный телесный код оживлен целой плеядой молодых актеров, превратившихся в олицетворение духа «оттепели» – Василий Ливанов, Василий Лановой, Нина Шацкая, Тамара Сёмина.

References

- Agadzhanian, Leon L. "Ottepel' v istorii otechestvennoi kultury: konyunktornoe i neprekhdnyashchee". *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*. No. 4 (66), (2015): 85–89.
- Aksenov, Vasilii. *Kollegi*. In: *Zvezdnyi билет*. Moskva: Eksmo, 2014.
- Barthes, Roland. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskva: Progress, 1994.
- Dashkova, Tatyana. *Telesnost – Ideologiya – Kinematograf: Vizualnyi kanon i sovetskaya povsednevnost*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- Gyunter, Hans. *Arkhetipy sovetskoi kultury*. <https://media.ls.urfu.ru/493/1258/2726/2592/1235>
- Hemingway, Ernest. *Po kom zvonit kolokol*. Moskva: AST, 2019.
- Klark, Katerina. *Analiz uslovnogo sovetskogo romana. Osnovopolagayushchaya fabula*. <https://www.media.ls.urfu.ru/493/1258/2725/2589/1218/>
- Kulyapin, Aleksandr, Skubach, Olga. *Mifologiya sovetskoi povsednevnosti v literature i kulture stalinskoi epokhi*. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2013.
- Lebina, Natalya. *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kultura. SSSR – Ottepel*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.

¹⁹ Д. И. Михейкин, *Архитектура в кино 1960-х*, [в:] *Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре*, Москва: РОССПЭН 2013, с. 292.

- Mikheikin, Dmitrii I. *Arkhitektura v kino 1960-kh.* In: *Estetika 'ottepeli': novoe v arkhitekture, iskusstve, kulture*, ed. O. V. Kazakovaya. Moskva: ROSSPEN, 2013: 291–327.
- Semerchuk, Vladimir. *Smena vekh na iskhode ottepeli.* <https://www.proza.ru/2011/11/09/878>
- Shumakova, Tatyana V. “Povesti Vasiliya Aksenova “Kollegi” i “Zvezdnyi bilet” v kontekste zarubezhnoi literatury”. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vol. 2. No. 1 (2001): 80–88.
- Vikulina, Yekaterina I. “Konstruirovanie novoi telesnosti: medikalizatsiya i zabota o sebe v gody ‘ottepeli’”. *Sotsis*. No. 9 (2010): 113–119.
- Yarskaya-Smirnova, Yelena R., Romanov, Pavel V. *Geroi i tuneyadtsy: ikonografiya invalidnosti v sovetskom vizualnom diskurse.* In: *Vizualnaya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme*, ed. Ye. Yarskaya-Smirnova, P. Romanova. Moskva: Variant, TsSPGI, 2009: 289–331.