

ДОМ МЕЖДУ ГОРНОУРАЛСК И ПАРИЖ  
Бележки върху семантиката на художественото пространство  
във филма „Журналист“ (1967 г.)

Наталия Няголова

A HOME BETWEEN GORNOURALSK AND PARIS'  
Notes on the Semantics of the Artistic Space in the Film *Journalist* (1967)

Nataliya Nyagolova, University of Veliko Turnovo, Bulgaria

**Abstract** *The article offers observations on the semantics of the artistic space in Sergey Gerasimov's film *Journalist* (1967). It traces the models of the socialist realism canon, the poetics of Khrushchev's Thaw, the mythopoetic tradition, and the author's original approach in constructing the spatial scheme of the film. We outline the cinematic narrative's connection to the sociocultural processes of the 1960s in the Soviet and pan-European context.*

**Key words** *topos, cinematic narrative, Khrushchev's Thaw, mythopoetics, socialist realism*

В своята сравнителна монография „Град и дом в съветското и френското кино на 60-те години“ Наталия Баландина очертава границите на функциониране на двата топоса в културната епоха на Размразяването:

...често образът на града в техните филми (на „шестидесетниците“ - бел. моя Н. Н.) се разкрива в съотнасянето с образа на дома, а отношенията между тях изграждат общ сюжет в изкуството на 60-те години. В съветското кино те в много случаи се пресичат, но рядко влизат в стълкновение един с друг. Напротив, тези понятия се разполагат в общо смислово поле: град – улица – двор – дом. (Balandina 2014: 9).

Материалът от съветското кино, който анализира изследователката, е представителен за разглеждания период, а неговите създатели са водещи фигури от поколението на 60-те – Г. Шпаликов, М. Хуциев, Г. Данелия, Ф. Миронер, Й. Оселиани, А. Тарковски.

В настоящата статия са предложени коментари върху структурата и функционирането на пространствената схема в творчеството на един от най-популярните съветски режисьори – Сергей Герасимов, който остава извън пределите на кинематографичното поколение на 60-те (не само поради възрастови, но и поради естетически причини), като същевременно използва в редица свои филми множество похвати от киноезика на Размразяването.

---

<sup>1</sup> Авторът изразява своята благодарност към д-р Мариана Шопова-Христова, д-р Любомир Делев и доц. ксн Михаил Вандишев за ценните бележки и препоръки при създаването на настоящия текст.

В периода 1962 – 1972 г. Герасимов създава цикъл киноромани, които демонстрират родствени особености с кинопоетиката на „шестидесетниците“ – лиризиране на бита и ежедневието, интериоризация на екзистенциалните и исторически дилеми на съвременното, черно-бяла колористика. Към този цикъл можем да отнесем „Хора и зверове“ („Люди и звери“, 1962), „Журналист“ (1967), „Край езерото“ („У озера“, 1969), „Да обичаш човека“ („Любить человека“, 1972). По това време Герасимов е вече утвърден режисьор, ръководител на майсторски клас във ВГИК, носител на три Сталински премии и на множество международни награди. Той е претърпял сериозна творческа еволюция, тръгвайки от ФЕКС – авангардистката школа на Г. Козинцев и Л. Трауберг, и впоследствие преминавайки в редиците на епическия соцреализъм. Но и в най-каноничните свои картини Герасимов съумява да запази една богата и изтънчена кинематографичност на визуално-семантичния план, която напомня за „формализма“ на фексовци. След 30-те години Герасимов (както и цялата официална съветска култура на Желязната епоха) отхвърля игровите експерименти на авангардистите. През този период режисьорът снима няколко филма, отразяващи патоса на десетилетието – големите строежи, подвизите на трудовия и на професионалния фронт, борбата с остарялото мислене. Следвоенните години идват за Герасимов с две епични киноплатна – „Млада гвардия“ („Молодая гвардия“, 1948) и „Тихият Дон“ („Тихий Дон“, 1958). През 70-те години режисьорът ще се обърне към типичния за киноепохата на Застоя жанр на мелодрамата с картината „Дъщери и майки“ („Дочки-матери“, 1974), а творческия си път ще завърши с аутомитологичния филм „Лев Толстой“ (1984), в който ще изиграе ролята на руския класик. Професионалната съдба на Герасимов се превръща в отражение на етапите, през които минава съветското кино от 20-те до 80-те години на ХХ век.

### **Кинонаративни ядра в структурата на филма „Журналист“**

Кинороманът „Журналист“ излиза по екраните само година преди Пражката пролет и въплъщава в художествения си свят романтичния опит на Размразяването да преодолее пропастта между двете световни политически системи, да повдигне Желязната завеса и да приеме реалното съществуване на „другия“ свят. Това усилие във филма придобива формата на сюжет посвещение, в който главният герой ще премине през три кръга на изпитания: йерархията на столичната съветска интелигенция, догматичните правила на провинциалния живот, изкушенията на Западния свят.

По думите на самия Герасимов това е историята на „млад журналист, който, преминавайки през своите жизнени университети, от бързо узрял всезнайко се превръща в човек на своето време, на своето общество, на своята идея“ (Musskiy 2006: 261). Но зад този напълно отговарящ на соцканона инициационен сюжет (Clark 2002: 139 – 153) прозират множество допълнителни семантични пластове, които разколебават неговата идеологическа и художествена еднозначност.

Перспективният млад журналист от централен столичен вестник Юрий Алябиев (Юрий Василиев) – москоччанин, възпитаник на Държавния институт за международни отношения – е изпратен в малко уралско градче, за да разследва сигнали на гражданката Аникина (Надежда Федосова) за корупция и аморално поведение. Младежът лесно се оставя да бъде въввлечен в сложните взаимоотношения между жителите на градчето и преждевременно напуска Горноуралск, не стигайки до разрешение на казуса. В Москва го очаква преместване в нов отдел и пътуване до Женева и Париж като член на съветска журналистическа делегация. В лавината от нови впечатления Алябиев с учудване разбира, че той не е забравил случилото се на Урал, и връщайки се от Западна Европа, заминава отново там, за да изпълни журналистическата си задача и да признае любовта си на девойката, която е обикнал.

Привържениците на наративния анализ в сферата на кино-изкуството считат, че филмовият наратив има три важни съставлящи – „време, пространство и причинно-следствена връзка” (Efimenko 2013: 87). Трите съставлящи са неотделими една от друга в структурата на филма и влизат в определени отношения помежду си. Строежът и семантиката на художественото пространство се определят от сюжетното разгръщане на творбата. Композиционно филмът „Журналист” се строи в две серии (любим похват в кинороманите на Герасимов), което откроява прелома в съдбата на главния персонаж. Първата серия е наречена „Срещи” („Встречи”) и това название определя ключовата роля на сблъсъка на Алябиев с трима герои, които радикално променят неговото жизнено кредо. Тези срещи могат да бъдат определени като семантични ядра на киносюжета, реализиращи „изменение на сюжетната ситуация” (Shmid 2003: 14) и влизащи във „верига от необратими, еднократни действия или произшествия, изграждащи някаква история” (Туира 2002: 27).

Първата среща е част от редакционния живот, в който младият напорист журналист се сблъсква с талантливия, но алкохолизиран колега неудачник Евгений Сергеевич Карпачов (Василий Шукшин). Герасимов обича да снима във филмите си Шукшин – в „Тихият Дон” Василий Макарович играе в епизод, а във филма „Край езерото” му е поверена главната мъжка роля. Макар и малка, ролята на Карпачов в „Журналист” е възлова за разгръщането на сюжета – тя представлява първия „сигнал” за това, че успешната жизнена стратегия на Алябиев е морално погрешна. Пиянското избухване на Карпачов срещу изместилия го млад колега потриша ловкия, светски Алябиев. Остават без отговор цяла поредица въпроси към Юра: „Что ты видел? Что ты знаешь? Что ты любишь?”. В образа на Евгений Сергеевич личи генетична връзка с характерния за селската проза и драматургията на Размразяването маргинален герой, лайтмотивен образ и в творчеството на самия Шукшин – стихиян чудак, чиито опити „да се издигне, да набере височина се профанизират, придобиват формата на ексцес, на истерика” (Kovtun 2012: 83). В „Журналист” чрез образа на

Карпачов този типаж се появява в света на кариеризма, психологическата субординация, йерархичната професионална среда, за да ги оспори и дискредитира. Стъкленият мастодонт на столичното московско издание става пространствено-веществена емблема на света извън стените му. Седалището на вестника в „Журналист“ удивително напомня зданията на редакциите индустрии от следвоенното американско кино, а самият Алябиев носи нещо от чара и елегантността у героите журналисти на Грегъри Пек в „Джентълменско споразумение“ („Gentleman's Agreement“, 1947) и „Римска ваканция“ („Roman Holiday“, 1953), нещо от упоритостта на неговите персонажи Филип Грийн и Джо Бродли в усилията им да съхранят докрай своята чувствителност, такт, вътрешна сила. Във филма на Герасимов сградата на вестника е гнездо на медийна империя, която непрекъснато работи, следва своите вътрешни правила и застрашава с неумолимата си подреденост човешката индивидуалност. В полза на подобно внушение работят не само визуалните решения, но и епизодите в отдел „Писма“ и в кабинета на главния редактор (Юсуп Даниялов).

Втората съдбоносна среща за Алябиев е срещата с Шура Окайомова (Галина Полских). Уралската девойка – кръгло сираче, работничка в леярски цех, изучаваща английски език, страстна певица и танцьорка – нанася нов удар върху самооценката на привлекателния столичен красавец. Макар и влюбена в него, тя отблъсква страстта му и не му дава никаква надежда за близост. Във функционирането на сюжетната линия Алябиев – Шура може да бъде разчетен експлоатираният в епохата на Размразяването кинематографичен модел за „възпитателната функция на периферията“, при който всички варианти на периферийната топография (Целината, Провинцията, Сибир, Северът) представляват „привилегировано място за строителството на „новия свят“ и местожителство на „нравствено чисти и здрави хора, които поправят „заблудените“ граждани от столицата“ (Semerchuk 2002: 133). Подхождайки към Шура с мерките на големия град и неговите прагматични правила, Алябиев влиза в конфликт със самото природно начало на мястото. Суровите нрави в провинциалното градче получават своето оправдание и обяснение чрез принадлежността си към сферата „природа“.

Ключ към семантиката на топоса Горноуралск дава сцената на риболова. По средата на огромната река край градчето Алябиев и местният журналист Реутов (Сергей Никоненко) разговарят за силата на природата и нейната роля в човешкия живот. На твърдението на Юра, че „от природата трябва да се взема“, Реутов скептично отговаря: „Все это так, конечно. Только с такими убеждениями много от природы не возьмешь. Она ведь хитрая, природа, и открывается на любовь самозабвенную.“ В приятелския разговор прозират не само психологически и социални различия, в него звучи ехото на големите политически движения на епохата. На сталинския и хрущовския апел към борба за подчинение на природните условия чрез строежите на века и измененията на климатичните дадености в

субкултурата на Размразяването се противопоставя копнежът по естествен живот и един своеобразен „русоизъм“ в целомъдрието на чувствата. В цикъла от киноромани на Герасимов природното водно пространство става лайтмотивен топос. Подобна честотност се наблюдава в текстовете на Размразяването като цяло: „В началото на бо-те цяла поредица от литератори смятат за необходимо да направят брега на морето или езерото важно място на действието в своите произведения“ (Lebina 2016). Възможното обяснение на този факт може да бъде търсено в архетипната връзка между граничното пространство на реката и инициационния сюжет (Perkiemyaki 2015: 289). Индикация на тази гранична семантика в образа на речните брегове можем да разчетем в репликата на Реутов: „Ето сама мать-природа сработала и как видишь, неглупо получилось. Ты чувствуешь устойчивость берегов – гранит ...“

Водният топос във филмите на Герасимов е вариативен (езерото Байкал, северната река), често е свързан със ситуацията на риболова, която активира цяла поредица архетипни значения и се вписва в един идиличен хронотоп по класификацията на М. М. Бахтин<sup>1</sup>. Тази идиличност се основава на „отделеността от външния свят на един „малък свят“, който е самодостатъчен, запазвайки в локалността на пространството „единството в живота на поколенията“, както и единството на човека и природата“ (Grodetskaia 2015: 237-238). На брега на реката риболовците водят душевен разговор за същността на щастието, в който председателят на градската управа Пустовойтов (Иван Лапиков) ще формулира границите между света на Мъжа и Жената:

А женщина самой природой призвана удерживать наше строптивное племя от самоизбиения...Мы смеемся над ними, грубостью и безрасудством своим портим их, восстаем против здравого смысла, а они хотят мира и спокойствия.

В сцената се събират няколко семантични линии – силата на природата като контрапункт на „вземащата без да връща“ цивилизация, инициационната семантика на топоса на реката, паралелите между „женското пространство“ на реката<sup>2</sup> и образа на Шура Окаймова, ситуацията на риболова като идилична среща на няколко поколения на фона на природната картина. Водещата „природна“ характеристика във филма е „чистота“. „Больно чистая“ е водата на реката, а битието на Шура също е свързано на първо място с чистотата: „её инстинктивная чистота и боязнь греха“, „в своих двадцать лет она самый здоровый и чистый человек из всех каких я знал“.

<sup>2</sup> В главата „Идилическият хронотоп в романа“ М. М. Бахтин пише: „Движението на романа води главния герой (или героите) из големия, но чужд свят от случайности към малкия, но сигурен и здрав роден малък свят на семейството, където няма нищо чуждо, случайно, непонятно, където се възстановяват истинските човешки отношения, където на семейна почва се възстановяват древните съседства: любов, брак, детераждане, спокойна старост на намерените родители, семейни трапези“ (Bahtin 1983: 428).

<sup>3</sup> Тази джендър специфика на топоса в руското културно съзнание е пространно анализирана в статията на Олег Рябов «Отстоим Волгу-матушку!»: Материнский символ реки в дискурсе Сталинградской битвы» (Ryabov, 2015: 21).

Третата важна за кинонарративната структура среща Алябиев преживява в Западна Европа. Това е срещата с американския журналист Сид Бъртън (Анатолий Крижански). Дватама младежи са връстници, с една и съща професия, вълнуват се от едни и същи въпроси – политиката, морала, любовта. Явно е, че те трябва да представят двата различни модела на мисленето на младежта от противоположните страни на Желязната завеса, при което съветският журналист да се наложи със своята „правдивост” и „искреност” пред американеца. Но това сравнение във филма не дава еднозначен резултат. На фона на разкрепостения Сид Бъртън Юра изглежда скован и праволинеен. Оригиначните, провокативни изказвания на Сид го принуждават да се стъписва и да отговаря с идеологически клишета, сякаш взети направо от страниците на „Правда”: „Мы считаем печать огромной силой, но при этом считаем, что вся сила эта в правде”, „Правда в истории”, „Кто предложил первым уничтожить всё оружие?”. Бъртън е остроумен, дружелюбен, малко циничен, интуитивен, самоироничен. Макар че двамата младежи са на една възраст, Сид изглежда доста по-зрял и уверен в себе си. Диалогът, написан от самия Герасимов, предполага представянето на американския журналист не като „идеологически враг”, а като „горещо сърце” на 60-те, като доброжелателното отношение към Бъртън е надхвърлено чрез цяла група кодифициращи моменти във филма – изискаността и непринудеността в облеклото и поведението, темпераментните реакции, виртуозно изпълнената с англоезичен акцент руска реч, професионалната журналистическа закалка на Крижански като дългогодишен репортер в американската и канадската редакция на московското радио... Алябиев е твърде съветски, твърде национален, твърде ограничен в своята „порядъчност”, а Бъртън представя свободата на гражданина на света. На поведенческо ниво е изведен взаимният респект у двамата герои – Юра е впечатлен от разкрепостеността и професионализма на Бъртън, докато американецът цени чувствителността и неизкушеността на съветския журналист. Решението на идеологическите противоречия е намерено в сцената с въображаемото изхвърляне на цялото световно въоръжение в Женевското езеро, което завършва с възторжената реплика на Сид: „Давай обнимёмся, брат!”. Побратимяването се извършва не къде да е, а на балкона на Шилънския замък – важен топос за европейската култура на романтизма, и това побратимяване се извършва в типичен за Размразяването дух – онова, което не може да бъде решено на нивото на идеологията и политиката, се решава на нивото на личността.

### **Доминация на пространствената схема във филма – механизми и функции**

Соцканонът предписва водещо място на времето като художествена категория. От една страна, времето е инструмент в обожествяването на фигурата на Вожда или както пише Х. Гюнтер: „За съветската култура възниква проблемът за насилственото съкращаване на времевия промеждутък, необходим за митологизацията на историческите лица,

който, по принцип, заема столетия или като минимум десетилетия.” (Gyunter 2000). От друга страна, соцреалистическата концепция създава собствена визия за историческия процес, в който миналото е „полуфабрикат на соцреализма, негов подготвителен етап” (Kruglova 2005: 31), настоящето е борба за утвърждаване на „новия световен ред”, а бъдещето е свързано с победата на този ред. В културата на Размразяването доминацията на категорията „време” многократно се разколебава. Героите на В. Аксьонов, В. Розов, А. Володин често излизат извън времевата конкретика и стават герои на Пътя, на живота като приключение и стремеж към нови непознати пространства. Във филма на Герасимов се съхранява и поколенческият поглед на „бащите и децата”, на „авторитетните и идеологически съзнателни наставници” (Gyunter 2000), характерен за соцреализма. Той е представен чрез героите Алексей Колесников и Олга Панина, изиграни от самите Сергей Герасимов и Тамара Макарова. Режисьорът е склонен към създаването на автормитология и в редица негови филми („Да обичаш човека”, „Дъщери и майки” и др.) тази звездна двойка на съветското кино нееднократно влиза в „родителски” образ. Част от тази художествено-жизнена роля е и ръководството на творческата лаборатория от двамата кинематографисти във ВГИК, където обучаваните млади артисти се ползват с особено лично и професионално покровителство. В „Журналист” Панина и Колесников са твърде дидактични в изказванията и поведението си, а Юрий Алябиев, прекалено скован от присъствието на утвърдените журналисти, се държи към тях със страхопочитание, което надхвърля колегиалното възхищение и създава впечатление за зависимост и подчиненост. Възрастовите граници се оказват непреодолими във филма, а утвърдените авторитети – неубедителни като жизнени образи. Истинските си уроци Юра получава не от йерархичните „бащи”, а от своите връстници, които искат „да усъвършенстват света на основата на собствените си несъвършенства”, по думите на Колесников.

Реалните пътешествия дават на героя от 60-те години повече знание за света, отколкото менталните. Пътешествията на Алябиев са лишени от аксесоарите на експедициите с раници и китари от времето на „шестидесетниците”, когато походът става мечта почти на всеки съветски човек –

и на този, който е принуден да го направи по служебен дълг (геолозите например), и на този, чиято работа съвсем не го изисква...той след това се връща вкъщи, мие се, бръсне се, облича пуловер и тръгва към своята лаборатория да шурмува атомното ядро или живата клетка. (Idlis, Leybin, Tarasevich, Torgashev, Nestanov 2014).

Алябиев заминава за Горноуралск, за да може да напусне отдел „Писма” и да стане „международник”, заминава без патос, под насмешливите подмятания на колегите си. Той не иска да се слее с тамошната среда, на него му харесва да играе ролята на „Другия”, на московския журналист, който е дошъл да въведе ред в историята с Аникина. Природата му е чужда

и по думите на Реутов Юра има манталитет на „дачник”. Горноуралск е промишлено градче от „домовладелци”, типичен пример за регионалната урбанистика от първата половина на века, където множество заводски селища още през 30-те години придобиват статуса на градове, а изначалният им облик запазва селския си характер – дървени къщи, малки обработваеми участъци, големи дворове. Именно в подобен контекст възниква явлението „Аникина”, очернящо и клеветящо, въплъщаващо в себе си характерния за 60-те години „еснафски мит”. Този мит според наблюденията на Владимир Семерчук заменя в изкуството на Размразяването сталинската „вредителска митологема” и срещу него се насочва патосът на обществената съпротива (Semerchuk 2002).

Москва остава далеч от Алябиев – с уютния си бит, с широките си улици и „неизбежни пороци”. Московският пейзаж е решен във филма необичайно за тенденциите на киното на границата между 50-те и 60-те години, където руската столица е „добра, великодушна и много любима”, тя е „град-дом, гостоприемнен приют за странниците, получаващи тук званието „пешеходци” (Balandina 2014: 16). Светлите летни улици от „Аз крача из Москва” („Я шагаю по Москве”) и обживените задни дворове от „Заставата на Илич” („Застава Ильича”) у Герасимов са сменени от парадни входове, пусти междублокови пространства и студената зала на Шереметиево. Московската урбанистика във филма напомня отчуждените градове на Антониони, в които героите интелектуалци се чувстват изгубени като в пустиня.

Алябиев поема към първото си задгранично пътешествие като към спасение. Той вярва, че в далечните страни ще намери някаква нова истина, която да го успокои и да му върне вярата в собствените сили. Снимките от натура в Женева и Париж, с които Герасимов особено се гордее, са само част от стратегията на режисьора да придаде документална достоверност на изображения Западен свят. Режисьорът сякаш иска да увери зрителя, че всеки кадър е автентичен, започвайки с най-разпознаваемите обекти – емблеми на двата европейски града – фонтана Jet d’Eau, щаб-квартирата на ООН, Айфеловата кула, Дома на инвалидите, зданието на Юнеско. Той представя на фона на френската столица цяла поредица от образи камео – Роберто Роселини, Виторио де Сика, Ани Жирардо, Мирей Матьо. Гледките са динамични, помпозни, блестящи и младият журналист се сблъсква със ситуации, напълно непознати за съветската младеж. Особено показателен е епизодът с мутоскопа<sup>4</sup> в женевското бистро, в който обещаният стриптийз се оказва само комерсиален трик. Мутоскопът във филма метафоризира филмовата концепция за същността на Западния живот с неговата външна привлекателност, нескрита порочност и прагматична мотивировка.

Само сред природата, в околностите на Париж, Алябиев се чувства спокоен. Кадрите на крайградската разходка са монтирани веднага след

<sup>4</sup> Монетен автомат за наблюдение през окуляри на кратки движещи се видеосюжети, които обикновено имат еротично или порнографско съдържание.



шумната сцена на дискотеката, в която западните връстници на Юра танцуват рок в транс под звуците на песента с „говорещото” название „They don't know” („Те не знаят”) на групата Мона Lisa. За първи път от началото на своето пътешествие младежът вижда нещо родно във френския пейзаж, познати цветя, познати птици. Той признава, сочейки близките къщи: „Вот там вообще так похоже, что мне кажется будто я дома.” Следва стъписващият отговор на Мишел (Татяна Мясина): „Вы и есть дома. На земле все люди дома.” Париж парадоксално връща Алябиев към спомените му от Горноуралск. И този паралел се строи не само чрез сюжетните реминисценции и разговорите със Сид за Шура. Той се подплатява от един надсюжетен ход, който е свързан с кода на песента. Генералната репетиция на самодейния концерт в уралското градче се оказва последният тласък в страстта на Алябиев към Шура. С всяка песен от концерта емоционалното напрежение у Юра расте. Първият стих в арията на Настася от операта „Чародейка” на Чайковски: „Где же ты, мой желанный, я здесь, поскорей приходи”, която изпълнява Шура, прозвучава за Алябиев като любовен зов. След неговите аплодисменти към танца на Окайомова наивната поезия на хоровата песен „Дорожная” Юра приема като публично разобличение на чувствата му: „А колёса говорят: „Любит, любит, любит...”. Песенното дублиране на любовната тема продължава и в Париж. В репетиционната на зала „Олимпия” Мишел, Сид и Алябиев слушат изпълнение на Мирей Матьо, която пее своя шлагер:

Quand le cafard tourne en rond dans ta tête  
Viens dans ma ville, viens dans ma rue  
Quand les amis, les amours font la tête  
Viens dans ma ville, viens dans ma rue.<sup>5</sup>

И плачещото момиче от песента, което прилича на изгубено дете, и самата Мирей, „едва деветнадесетгодишна дъщеря на зидар”, с нещо напомнят за онази уралска девойка с ленени коси, която вярва, че „всичко в света може да се устрои по най-добрия начин, стига само да искаш и да действаш.” Песента е химн не само на една любов, но и на един град, пристигането в който може да премахне цялата печал на света. И в разговора между Сид и Юра в късните вечерни часове става ясно, че столицата на света – Париж – е помогнала на москоччанина да намери името на този обетован град. То е Горноуралск.

### Митопоетичен подтекст. Сюжетът „Пепеляшка”

В структурата на филма последователно се строи сложен семантичен ред „град – дом – герой”. Подобна одушевеност на пространството е

<sup>5</sup> Когато те налегнат мрачни мисли,  
ела в моя град, ела на моята улица.  
Когато приятелите и любовните приключения те карат да страдаш,  
ела в моя град, ела на моята улица.  
(Превод от оригинала – М. Няголова)

традиционна особеност за руската култура (Van Baak 2009). Герасимов максимално използва тази особеност, изграждайки богата, семиотично натоварена парадигма на художественото пространство на дома.

Втората серия на филма носи заглавие „Градина и пролет” („Сад и весна”). От диалозите между героите става ясно, че това заглавие съответства на един приказен сюжет от книгата, която чете Шура. При любовното обяснение на Алябиев девойката сравнява техните отношения с приказните герои:

Видите ли, там царевна една была. Один чуждак в неѐ влюбился. А это было ни к чему. Потом злые люди разрубили еѐ на куски, а потом она сраслась, ожила...Я еще не сраслась, только начинаю срастаться.

Индикациите за активността на приказния сюжет в структурата на филма са многобройни – и преминаването от „свят в свят” на Алябиев, и социалната неравностойност на двамата влюбени, и редуцираното им семейно обкръжение (Юра няма баща, а Шурочка е кръгло сираче). „Злите хора” от приказката получават две възплъщения – на доносницата Аникина и на събранието, което заклеява „прегрешенията” на Шура. Завръзката на приказния сюжет във филма е свързана с топоса на Горноуралск – градче от периферията с измислено название, което функционира като топос по някакви загадъчни морални и административни правила (затвореност, нелогичност, семейственост, догматизъм). Аникина в своите писма ще отъждестви градчето с пространството на речния остров, на който се развихря в празничните дни същински Содом – според нейните думи по време на неделния риболов на местните началници се устройват оргии, а отдиха им „подслаждат” артистките от местната самодейност. Комсомолското събрание, на което „рухва репутацията” на Шура, е изведено извън кадър. Виновниците за нейната душевна травма остават анонимни и абстрактни. Публичното обсъждане на личния живот на героинята има своите корени и в социално-политическата действителност на Размразяването. По време на управлението на Хрущов рязко се увеличава ролята на т.н. „другарски съдилища”, които разглеждат „дела за недостойно отношение към жената, неизпълнение на задълженията по възпитанието на децата и недостойно отношение към родителите” (Lebina 2014: 91). Тези съдилища, по утвърдението на изследователката, обикновено вземат страната на жената и „прегрешението” на Шура не е вписано в досието ѝ, а тя е преместена да живее в общезитие „за нейно собствено спокойствие”. За статуса на героинята вмешателството в личния ѝ живот приема формите на лишаване от дом, от собствено пространство. В контекста на възшебния сюжет подобно лишаване има катастрофален смисъл. И Аникина, и Шура като героини, вписани в митопоетичния подтекст, са особено свързани с пространството на дома, за тях той е репрезентативен топос:

От една страна, домът принадлежи на човека, олицетворявайки цялостния предметен мир на човека, а от друга, домът свързва човека с

външния свят, представлявайки в определен смисъл негова реплика, умалена до размерите на човека (Tsivuyun 1978: 65).

Допълнителни конотации в мотива за изгубения дом на Шура внася фактът, че тя е принудена да замени къщичката, в която живее „заради мама, заради паметта,” с общежитие – символичен заместител, „временно, необвързващо жилище, освободено от бремето на паметта, историята, отговорността пред рода” (Kovtun 2012: 87).

Още преди лично да се запознае с Аникина, Алябиев вижда дома ѝ. Тъкмо там го настанява Реутов, за да съвмести в едно „мястото на работа и мястото на живеене”. Определенията и атрибутите, чрез които се описва домът от Саша, кореспондират с митопоетичното:

Приближаемся к владению Аникиной. Вот её камни, вот её дом, два входа, оба заколочены, так что входить будем со двора. На воротах надпись „Злая собака”...

Най-често споменаваният атрибут, свързан с дома на Аникина, е катинарът. Всички тези елементи се обединяват около семантиката на разграничаването, обособеността на домашното пространство и респективно на самата героиня. В двора на Аникина има малка постройка, в която живее Шура. Така в топографията на филма се реализира митопоетичният модел на „големия дом и малката къщичка”, който в класификацията на Проп се свързва с акта на инициацията (Rgorr 1996: 207). На нивото на персонажната схема тройката герои Алябиев – Шура – Аникина отговарят на актантите в приказния сюжет „Пепеляшка”, което е подсказано чрез неравностойното социално положение на младежа и девойката, чрез връзката на Шура със стихията на огъня, чрез отрицателната роля на „машехата” – Аникина, която в раздражението си Алябиев дори ще нарече „чертова баба”. Отделен мотив във филма представлява „сиротството” – всички герои младежи (Нина, Юра) във филма са деца на непълни семейства, Шура е кръгло сираче, а Аникина има приеман десетгодишен син, на когото диктува своите доноси. Архетипната безпомощност, уязвимост на героите сираци се съчетава в „Журналист” с интерпретацията на сиротството от соцреалистическата поетика, където „новото общество” поема върху себе си функциите на голямо семейство, даващо възпитание и оценяващо действията на младите хора (Gyunter 2000). Но митологемата на „Голямото семейство” в контекста на Размразяването се деактуализира, а разпадът ѝ се превръща в един от най-актуалните проблеми на киното на 60-те (Lebina 2016). Тази деактуализация личи и в цяла поредица епизоди в „Журналист”: своите изгубени родители си спомнят Алябиев и Шура в нощта след разрива помежду им, а не обществените си „възпитатели”; положителният облик на градската номенклатура от „наставници” е силно проблематизиран, а „търсачката на злото” Аникина само с присъствието си унищожава всичко красиво и положително: „Ах, вот, когда Аникина прошла...да, да, да, когда Аникина прошла всё изменилось сразу. Почему? Мы так

же стояли как и стояли...А когато она прошла, всё вдруг стало стыдно, нечестно” – мисли Шура.

В дома на Аникина Юра заема не стая, а тъгъл, кътче, което вместо врата има завеса. Младежът не може да се опази от демоничната сила на хазяйката си – тя прониква във всичко около него, той непрекъснато я чува, вижда, дори сънува. А последния си донос – срещу самия Алябиев и Шура – Аникина диктува на Боря на висок глас в присъствието на своя наемател. Най-семиотичният детайл в интериора на дома на Аникина е стенният часовник, който не само отброява минаващите часове, но и сякаш наблюдава присъстващите благодарение на едрия план и повтарящия се ракурс, в който е представен предметът. В контекста на филма часовникът е грозен, натрапчив материален предмет, а не символ на „жизнения ритъм на града” или „личното време на персонажите” като звъна от кремълската кула във филмите на Хуциев и Данелия, като оръдейния залп от Петропавловската крепост в „Денят на щастието” („День счастья”, 1963) на Й. Хейфиц.

В представянето на дома на Шура също са заложени митопоетични значения. Той е семиотично разделен на две части – тъмна и светла. Тъмната половина на закритата веранда (т.н. „сени”) се свързва с негативни събития – на нея се случва и разривът между влюбените младежи. Светлата половина – стаята – е организирана около масата с актуализация на архетипните значения на предмета (сакрален център, обединяващ в едно началото и края на Пътя) (Тороков 1997). В тази двуделност на домашното пространство се проявява не само драматизмът в съдбата на героинята, пресата на провинциалната среда върху нейната емоционална, чиста натура, но и особената функция на светлината в киното на бо-те. Отказът от цвета е характерен не само за филмите на съветското Размразяване, но и за европейското изкуство от онова време като цяло. Той предоставя „изобразителна алтернатива на режисьорите в авторското кино или се превръща в допълнителен контрапункт на цветното изображение” (Sarkisova 2002: 11). Черно-бялата колористика предоставя голяма свобода при боравенето със светлината като художествено средство и именно върху играта със светлината е изградена цялата нощна сцена на размисъл в дома на Шура – съмненията и любовните трепети на девойката са дублирани от движението на светли и тъмни петна по стените и предметите в стаята.

Домовете на героите в Москва и Париж също търпят семиотизация. Тя се изгражда върху опозицията „ред” – „хаос”, която в случая има толкова митопоетичен, колкото морално-мирогледен смисъл. Филмът започва с кадри, представящи дома на Алябиев, в които се създава представата за отдавна утвърден порядък – сутрешният вестник, отмерените движения на майката, координацията между нейните действия и действията на сина. Интериорът в стаята е интелегентски, столичен. Репрезентативни предмети в него са библиотеката и пишещата машина. Подобна семантика личи и във визуализацията на дома на Нина (Жана

Болотова) – светли мебели, красиви полилеи, телевизор. Цялата обстановка е подчинена на порядъка и функционалността. На опитите на Алябиев да скъси емоционалната дистанция помежду им, Нина презрително отговаря: „Брось ты! Все эти твои порывы...не в духе времени...”. И двете жилища са подчинени на една и съща жизнена философия – прагматизма, желанието да контролираш поведението и емоциите си, стремежа към власт над собствената територия. Това не е типичният дом от съветското кино на бо-те години – препълнените със стари мебели камерни жилища („Заставата на Илич”), комуналните квартири („Денят на щастието”), демодираните стаи с високи тавани в дух „сталински ампир” („Фокусник”). Като контрапункт на московския образ на дома във филма функционира апартаментът на Сид в Париж. Неговата основна характеристика е „хаос” – така го определя самият Бъртън. „Хаос” е и личният живот на Сид – той е любовник на омъжената френска журналистка мадам Мишел Обри, която идва и си отива внезапно и алогично. „Хаос” е и професионалният му живот, той няма строгите идейни принципи на Алябиев и често се оказва противопоставен на различни журналистически лагери. В образа на Сид се долавя далечно ехо от образа на младия американски журналист в Париж Ърнест Хемингуей, чийто личностен образ и творчество стават особено популярни в съветската култура на бо-те години, когато „в жилището на всеки „шестидесетник” е закачен портрет на брадатия „татко Хем” (Vokova, Zarogozhtseva 2015: 23). При първото посещение на Алябиев в дома на Сид американецът го убеждава:

Не обращай внимания на детали, возьми это как целое. Дом гражданина мира, талантливого одинокого американского журналиста в начале пути.

Хаотичният начин на живот на Сид трябва да бъде намек за неправилната стратегия на Западния начин на живот като цяло. Но в този хаос личи и симпатията към особената прослойка на „бохемата”, която според „шестидесетниците” единствена може да пренесе наследството на цивилизацията (Vayly, Genis 2013). В грозното заводско общежитие, сред мръзнещия в ранната зима Горноуралск, Алябиев ще признае пред Шура:

- Видел другой мир, других людей...

- Какие они?

- Да в общем, в чём-то такие же как и мы, а в чём-то ничего общего...

### **Пространствената стратегия на С. Герасимов в „Журналист” – канон и новаторство**

В една от статиите, посветени на творчеството на Сергей Герасимов, четем: „Герасимов има свой соцреализъм, подобен на официалния, но все пак свой” (Yakovleva 2015). В пространствената схема на филма „Журналист” този „собствен соцреализъм” се проявява достатъчно ярко. Запазвайки формално основните опозиции на соцреалистическия канон СССР – Запад, столица – провинция, град – природа, режисьорът успява

да предложи нови семантични проекции на познатите и експлоатирани от идеологията топоси. В по-голямата си част този набор от нови значения е плод на влиянието на Размразяването, което остава в рамките на основните идеологически параметри, но чрез цял ред естетически прийоми всъщност ги разколебава.

Ако Сталин създава тоталния стил, то Хрущов внедрява в съветския живот нещо не по-малко важно – еkleктиката, безстилието. Тоест, внася идеята за алтернатива. (Vayly, Genis 2013).

Както и в представителните кинотворби от епохата на „шестидесетниците“, Герасимов избира във филма си за основни пространствени координати топосите „град“ и „дом“. Но той не спира дотук, на него подобен мащаб вече му е недостатъчен. Пет години по-рано в киноромана си „Хора и зверове“ той вече е използвал необятните световни пространства, за да разкаже за чудовищното пилигримство на военнопленника Алексей Павлов (Н. Ерьоменко – старши), който преминава през три континента, преди да се завърне в Родината си след Втората световна война. Въпреки опита да покаже „капитализма с човешко лице“ в първия от кинороманите си (за което филмът е забранен от цензурата за двадесет и четири години), пространството не надмогва картата на политическото противопоставяне между двата световни лагера и наличието на „хора“ отвъд Желязната завеса се възприема като изключение.

Художествената топография на „Журналист“ се конструира още по-смело. В нея понятията „провинциализъм“, „патриотизъм“ и „космополитизъм“ съжителстват, без да се отричат. През същото десетилетие, в което излиза по екраните филмът на Герасимов, Иля Еренбург – предтеча и „кръстник“ на епохата на Размразяването – ще напише:

Казват, че нашата планета е отдавна изследвана, че сега е ред на Марс или Венера. Да, на картографите са известни всички възвишения, всички острови, всички пустини; но обикновеният човек още знае много малко как живеят връстниците му на отдавна открития остров, в страните, открити твърде отдавна, па дори и в страните, които са се смятали за откриватели (Egenburg 1966: 122).

И пак Еренбург ще подеме борба за включването на съветската култура в европейската цивилизация.

Вече става дума не за направления или школи, а за историческото място на Русия на картата на света. Най-общо казано, къде преминава границата на Европа – по Урал или по Карпатите? «По Урал!» – заявява Иля Еренбург (Vayly, Genis 2013).

Тъкмо в тези географски и ментални рамки – от Урал до Париж – ще разположи своя кинематографичен сюжет Сергей Герасимов в „Журналист“. И това ще бъде един от последните пространствени полети преди брежневския Застой, в изкуството на който Домът ще се превърне в

строго национално и строго семейно понятие и между четирите му стени световните трагедии ще приемат измеренията на лични драми.

Журналистическата задача на Алябиев – да разобличи „явлението Аникина” – не получава разрешение във филма, което е косвено признание за дълговечността на това явление. Професионалната победа на героя е подменена с победа над самия себе си, която в контекста на филма се приравнява с „щастие”. „Порастването” на Юра придобива измеренията на овладяване на някакво свое място в света, което няма конкретни географски измерения, и неслучайно последният, нечут от зрителите диалог между двамата влюбени се случва на Пътя – топос на едно ново начало, на „борба, промени и надмогване”. От културната столица на света до малкото заводско градче пред степите на Азия Герасимов ще създаде едно общо културно, диалогично пространство, в което неговите млади герои ще търсят истината за живота си. И това пространство ще въплъти мечтата за общ световен Дом, в който „всички хора на Земята са си вкъщи.”

## References

- Balandina, N. (2014) *Gorod i dom v otechestvennom i frantsuzskom kino 1960-h godov*. Moskva: GII; RGGU.
- Bahtin, M. (1983) "Formite na vremeto i hronotopat v romana". In Stoykov, A. (Ed.). (1983). *Vaprosi na literaturata i estetikata* (271-455). Sofia: Narodna kultura.
- Bokova, Ya., Zaporozhtseva, O. (2015) "Kulyturnoe vliyanie Zapada na mirovospriyatие sovetskoy molodezhi v period desyatiletiya Hrushteva". In *Istoriya i arheologiya: materialy III mezhdunar. nauch. konf. (g. Sankt-Peterburg, dekabry 2015 g.)*. SPb.: Svoe izdatelystvo.
- Vayly, P., Genis, A. (2013) *60-e. Mir sovetskogo cheloveka*. Moskva: AST. <[http://www.e-reading.club/bookreader.php/1023930/Vayl\\_-\\_60\\_e.\\_Mir\\_sovetskogo\\_cheloveka.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/1023930/Vayl_-_60_e._Mir_sovetskogo_cheloveka.html)>
- Van Baak, J. (2009) *The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration*. Amsterdam–New York Published.
- Gerasimov, S. (Producer) (1967) *Zhurnalist* [Motion picture]. SSSR: Tsentralnaya kinostudiya detskih i yunosheskih filmov imeni M. Gorykogo.
- Grodetskaya, A. (2015) "Vodny landshaft russkoy idillii i „idillika” rybolovnyh syuzhetov v proze I. A. Goncharova". In *Vodnye puti: puti zhizni, puti kulytury*. Tvery: SFK-ofis.
- Gyunter, H. (2000) "Arhetip sovetskoy kulytur". In *Sotsrealisticheskiy kanon*. SPb: Akademicheskii proekt. <[http://www.fedy-diary.ru/?page\\_id=4533](http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533)>
- Erenburg, I. (1966) *Hora, godini, zhivot*. Sofia: Narodna kultura.
- Efimenko, V. A. (2013) Kinonarrativ kak obuekt narratologicheskogo analiza", *Filologicheskie nauki. Vopros teorii i praktiki*, 9 (27), vol. 2. Tambov: Gramota.
- Idlis, Yu., Leybin, V., Tarasevich, G., Torgashev, A., Hestanov, R. (2014) "Utopiya-60. Pochemu velikoe pokolenie shestidesyatnikov proigralo i kommunizm, i demokratiyu", *Ekspert – online*. <[http://www.expert.ru/russian\\_reporter/2015/03/utopiya-60/](http://www.expert.ru/russian_reporter/2015/03/utopiya-60/)>
- Kovtun, N. V. (2012) "Obraz gorodskoy tsivilizatsii v pozdnyh rasskazah V. M. Shukshina: mimeticheskiy i semanticheskiy aspekty". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 1 (17).

- Klark, K. (2002) *Sovetskiy roman: istoriya kak ritual*. Ekaterinburg: Izdatelystvo Uralyskogo universiteta.
- Kruglova, T. A. (2005) *Iskusstvo sotsrealizma kak kulyturno-antropologicheskaya i hudozhestvenno-kommunikativnaya sistema: istoricheskie osnovaniya, spetsifika diskursa i sotsiokulyturnaya roly*. Unpublished doctoral dissertation. Uralyskiy gosudarstvennyy universitet, Ekaterinburg.
- Lebina, N. (2014) *Muzhchina i zhenshtina: telo, moda, kulytura. SSSR — ottepely*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Lebina, N. (2016) “Odezhda dlya dikarey. Kupalyniki i plavki v povsednevnosti shestidesyatnikov”, *Teoriya mod 41* (oseny 2016). Moskva: NLO. <<http://www.nlobooks.ru/node/7523>>
- Musskiy, I. A. (2006) *100 velikih rezhisserov*. Moskva: Veche.
- Perkiemyaki, M. (2015) “Reka kak glavnyaya ekologicheskaya metafora v «Tsary-rybe» V. Astafyeva”. In Kovtun, N. V. (Ed.). (2015) *Sibirskaya identichnosty v zerkale literaturnogo teksta: trop, topos, zhanrovye formy XIX – XX vekov*. Seriya „Universalii kulytury”. Vyp. VI. (277-296). Moskva: Flinta, Nauka.
- Propp, V. (1996) *Istoricheskie korni volshebnoy skazki*. SPb: Izdatelystvo Sankt-Peterburgskogo universiteta.
- Ryabov, O. V. (2015) “ ‘Otstoim Volgu-matushku!': materinskiy simvol reki v diskurse Stalingradskoy bitvy”. *Zhenshtina v rossiyskom obshtestve*, 2.
- Sarkisova, O. (2002) “Prostranstvo igry i retsepty vzrosleniya. (‘Evropeyskie 60–e. Bunt, Fantaziya, Utopiya, Berlinskaya retrospektiva)”, *Kinovedcheskie zapiski*, 60.
- Semerchuk, V. (2002) “ ‘Smena veh’ na ishode ottepeli”. In Troyanovskiy, V., Fomin, V. (Eds.). *Kinematograf ottepeli: K 100-letiyu mirovogo kino*. Vol. 2. Moskva: Materik.
- Toporkov, A. L. (1997) “Stol”. In *Mifologicheskii slovary. Dom Svaroga*. <<http://pagan.ru/slowar/viewlink/slowar-s,stolo.php,21>>
- Tyupa, V. I. (2002) “Ocherk sovremennoy narratologii.” *Kritika i semiotika*, 5, 5-31.
- Tsivyayan, T. V. (1978) “Dom v folyklornoy modeli mira (na materiale balkanskih zagadok).” In Malyts, A. (Ed.). *Trudy po znakovym sistemam*, 10, 65-86. Tartu: TGU.
- Shmid, V. (2003) *Narratologiya*. Moskva: Yazyki slavyanskoy kulytury.
- Yakovleva, N. (2015) “Pochemu Uchitely?”. *Lavr kino*, 18 (noyabry, 2015) <<http://www.lavri-kino.ru/archives/1918>>