

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ПРАЗДНИЧНЫХ ФОРМ в советской культуре: визуальный аспект

**Игорь Янков**

Уральский государственный университет им. А. М. Горького  
Екатеринбург

В статье планируется рассмотреть процесс трансформации праздничных форм и формы его визуальных репрезентаций в советском символическом пространстве.

Задача работы состоит в том, чтобы выявить механизмы взаимодействия частного и публичного, представленные на визуальном уровне в праздничных формах советского периода, и определить риторические структуры (тропы), обеспечивающие специфику этого взаимодействия.

Тропы – часть социальной риторики, являющая собой механизмы взаимодействия различных сторон социальной реальности, которые внешне не сталкиваются друг с другом в однолинейной логике, но взаимодействуют по касательной метонимически или метафорически. Риторический перенос обеспечивает канализацию и трансформацию энергетического заряда во взаимодействии участников социальных отношений. Переносимый заряд может быть явным или скрытым, отложенным или вытесненным в психоаналитическом смысле.

Социальные отношения, представленные в визуальных формах, позволяют наглядно проследить их общую динамику и перевод проблемных полей на разные уровни структурирования социальности. Риторические фигуры могут как скрывать, так и открывать специфику отношений, демонстрируя дополнительные грани их своеобразия.

Частное и публичное, как и профанное и сакральное, составляют пары бинарных оппозиций. В социальном теле в «нормальном» состоя-

нии эти противоположности должны быть разъединены и не должны пересекаться. Различные символические и ритуальные механизмы обеспечивают существование границ между этими сферами, а также возможную коммуникацию между ними. Разделение между ними не может быть тотальным. Реальные социальные отношения сложнее и гибче. В них мы сталкиваемся со множеством феноменов, обеспечивающих многомерное взаимодействие явлений действительности. В этом процессе сакральное наполняет собой профанное пространство, а феномены, внешне являющиеся сугубо личностными и интимными, становятся энергетически нагруженными проводниками и конденсаторами эмоций в динамичных социальных ситуациях.

Анализ динамики отношений сакрального и профанного, индивидуального и социального посредством методологии, опирающейся на понятие социальной риторики, позволяет продуктивно описывать эти взаимодействия, не редуцируя их к предзаданным схемам.

\* \* \*

Праздник является ритуальным воплощением мифа о первоначале и способом воссоздания природного и социального Космоса. В празднике происходит обновляемое взаимодействие личностного и социального. Центральным элементом праздника является жертва. Жертва амбивалентна, она связывает сакральное с профанным, невинность и насилие, т. е. организует взаимодействие разнокачественных миров. Отношения, выстраиваемые посредством жертвы, – это отношения, выстраиваемые посредством тропов. Жертва переводит пучки отношений с одного символического и телесного уровня на другой, а также переводит отношения с внешнего во внутренний и обратно. Эти особенности жертвы и позволяют ее оценивать как троп<sup>1</sup>.

В условиях традиционного общества мифоритуальный комплекс, лежащий в основании праздника, функционировал как единый феномен. В условиях индустриального общества с его тенденциями к секуляризации, индивидуации и специализации различные составляющие празднич-

---

<sup>1</sup> М. Мосс, *Очерк о природе и функции жертвоприношения*, [в:] *Социальные функции священного*, ред. И.В. Утехин, Санкт-Петербург 2000; Ж. Жирар, *Насилие и священное*, Москва 2000.

ного единства, праздничного мира начинают существовать в различных режимах. Внешне праздничное единство рассыпается и создается представление о самостоятельности того или иного феномена. Под *праздничными формами* мы будем понимать некоторые элементы праздника, которые существуют в его структуре как составляющие цельного феномена, так и в виде самостоятельных явлений. Например, кинофильм это самостоятельный феномен, обладающий своей собственной внутренней логикой, особым художественным языком, смысловой нагруженностью, но фильм на уровне сюжета отсылает к мифоритуальным структурам, подобным тем, что создают праздник. Поэтому бытование фильма в социуме – это либо элемент праздника, либо фактическое его замещение. В современных условиях поход в кино или даже домашний просмотр кинофильма – это часть праздничного действия, подвергшегося секулярной профанизации, но сохранившей связь со своим основанием. Подобным образом можно рассматривать и явления архитектуры, когда их существование в культуре отсылает к функциям праздника (создание специфического смыслового мира противостоящего будням).

В обществе модерна различные праздничные формы: кино, вечеринка, выставка, марш, спортивное состязание и др. существуют как самостоятельные, автономные явления. Однако они связаны динамическими отношениями, выстроенными на тропях. Понимание данного механизма требует серьезного исследования, в нашей работе намечается только первичные подходы к теме – анализ взаимодействия и трансформации тропов в динамике праздничных ритуальных форм советского общества.

\* \* \*

В самом общем виде специфика советского праздничного действия выявлена ереванскими исследователями Левоном Абрамяном и Гаяне Шагоян в статье *Структура, сверхструктура, антиструктура праздника*. Они описывают языком структурализма универсальные элементы праздника и выделяют специфические особенности советских праздничных форм.

В любом обществе праздник представляет собой, пользуясь известной терминологией Виктора Тернера, некую антиструктуру, противопоставленную обыденной жизни. В этом плане основной праздник советского общества, седьмое ноября, на первый взгляд являет собой картину совсем иного рода. Вместо привычной антиструктуры мы

видим здесь некую гиперструктуру – действительно, праздничный парад и демонстрация – это как бы сверхсжатая модель советского общества с его делением на армию, трудящихся, в свою очередь разбитых на рабочих, колхозников, работников умственного труда. Каждая колонна, проходившая перед трибуной, старалась наиболее емко и помпезно продемонстрировать место и основные достижения отрасли, которую она представляла, состязаясь с подобными ей колоннами. ...каждая колонна имела свой гиперструктурированный центр – символическую конструкцию, нередко увенчанную живой картиной, копировавшей, как правило, тот или иной памятник, ставший символом советского строя. ...Хотя до финального кульминационного и наиболее структурированного марша перед трибуной народ и мог позволить себе некоторую праздничную расслабленность, не выходя за слегка размытые границы своей колонны, однако праздничной антиструктурой это назвать никак нельзя. Тем не менее, такая антиструктура все же появлялась, но после официальной части праздника, после того как праздничная атрибутика – знамена, флажки, транспаранты, портреты вождей и бутафорские макеты-символы разбирались и разъезжались по своим учреждениям. ...

Вместе с атрибутикой уходила и напряженность торжественного шествия. Строго организованные колонны тут же распадались на мелкие группы и на отдельных людей, в целом образовывавших хаотичную массу, которая вступала в состояние, осторожно именовавшееся властями „народным гуляньем“. Именно это состояние и представляло собой антиструктурную неофициальную часть советского праздника<sup>2</sup>.

Итак, праздник, с точки зрения этих авторов, это взаимопереходы структуры, антиструктуры и гиперструктуры с возвращением их к исходному состоянию. Гиперструктура – это сжатая модель общества, визуально представленная в кульминационный момент праздника.

Л. Абрамян и Г. Шагоян считают, что в советской культуре специфика взаимодействия антиструктуры и структуры наиболее наглядно проявляется в позднесоветский период. Однако эти отношения являются, по их мнению, универсальными формами, которые не всегда заметны. Наиболее наглядно они проявляются в ситуации кризиса. В результате праздничная жизнь представляет собой последовательный цикл смены состояний структурности. В рамках подобного подхода на другом социальном уровне циклу праздника соответствует и общий цикл социальной жизни. В частности, с циклическим взглядом на социальную и культурную историю Советского Союза соотносится принцип чередования культуры 1 и культуры 2, выделенный и описанный Владимиром Паперным<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Л. Абрамян, Г. Шагоян, *Структура, сверхструктура, антиструктура праздника*, „Этнографическое обозрение“ 2002, №2, с. 31-32.

<sup>3</sup> В. Паперный, *Культура 2*, Москва 1996.

Однако, на наш взгляд, продуктивным является анализ подобной системы отношений не через выявление простого чередования состояний, а как взаимодействие элементов социальной риторики<sup>4</sup>. Продуктивность этого подхода обусловлена тем, что риторичность подразумевает, что отношения между различными элементами структуры строятся не как набор повторений и отзеркаливаний, но как набор разнонаправленных переносов. Позиция исследователя как внешнего наблюдателя замещается позицией участника, фиксирующего разнонаправленные тенденции с открытыми возможностями. В частности, отношения между структурой и антиструктурой, а также и отношения между гиперструктурой и структурой можно рассматривать как троп. Это значит, что в разных контекстах и с позиции взаимодействия различных уровней социального Текста одни и те же отношения могут оцениваться как метонимические, или как метафорические, или как иной тропологический перенос. В результате снимается замкнутость и предзаданность социальной системы и смыслов, производимых в ней. В результате возможен более гибкий анализ социальной и культурной динамики.

\* \* \*

Общая эволюция праздничных форм советского периода российской истории достаточно очевидно предстает как постепенное проявление приватного, личностного начала из-под надличностной социальной машины<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> О социальной риторике см. А. Никитин, *Логика практики и риторика действия*, „Известия уральского университета“, 2006, № 42.

<sup>5</sup> О специфике советской праздничной культуры и механизмах формирования советского человека существует обширная литература, не давая всеобъемлющего обзора можно отметить следующие работы: В.В. Глебкин, *Ритуал в советской культуре*, Москва 1998; Е. Добренко, *Формовка советского читателя*, Санкт-Петербург 1997; он же, *Политическая экономия социализма*, 2007; К. Жигульский, *Праздник и культура*, Москва 1985; Г. Карпова, *Праздник в контексте социальных изменений: традиция и власть*, Саратов 2008; К. Кларк, *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург 2002; Н.Н. Козлова, *Социально-историческая антропология*, Москва 1999; она же, *Советские люди. Сцены из истории*, Москва 2005; Т.Ю. Круглова, *Советская художественность или нескромное обаяние соцреализма*, Екатеринбург 2005; В. Паперный, *Культура 2*, Москва 1996, М. Рыклин, *Пространство ликования. Тоталитаризм и различие*, Москва 2002; *Советское богатство. Статьи о культуре*

В 20-ые годы в культуре празднования на официальном уровне доминируют массовые постановочные действия с ритуальным проигрыванием преобразующей мир победы Революции, что отразилось в постановочных изображениях штурма Зимнего в юбилейные даты. Среди них особенно выделяется празднование 10-летия Великого Октября в 1927 году.

Массовые парадные шествия выполняли функцию сплочения коллективного тела, которое было необходимо для осуществления идеи кардинальной революции.

Такому празднику характерному для первых лет советской власти соответствует исходная праздничность Революции, ориентированная не на последующее воспроизводство, а на радикальное обновление.

Советскому празднику, который избегает состояния антиструктуры и делает упор на гиперструктуру, противостоит исходный „праздник“ Революции, который наоборот всячески избегает гиперструктуры, стремясь уничтожить старый Космос в хаосе антиструктуры. Именно этот тип Хаоса был использован большевиками для революционного прихода к власти. Элементы типичного карнавального переворачивания можно отметить и в революционном Хаосе, например в плакатном искусстве этого времени, в лозунгах „Кто был никем, тот станет всем“, в ленинской кухарке, которая станет управлять государством, и т.п. Однако если в „празднике“ революции царь и развенчивается по законам карнавального переворачивания, главное здесь не во временном переворачивании, а в том, что царь уничтожается на самом деле, причем со всей семьей, чтобы от старого Космоса не осталось ничего, потенциально способного развиваться в новый Космос<sup>6</sup>.

Данное описание исходного праздника фиксирует его жертвенность и неотъемлемый мотив уничтожения и смерти, присутствующий в празднике.

Таким образом, можно сказать, что праздник радикального революционного обновления ориентирован на радикальную жертву, радикальное уничтожение, которыми оплачивается рождение нового порядка.

Владимир Паперный рассматривает идею уничтожения, преодоления прошлого, его сжигания как один из характернейших признаков культуры 1.

---

*ре, литературе и кино*, ред. И.В. Утехин, Санкт-Петербург 2002; *Советская власть и медиа*, ред. Х. Гюнтер, С. Хэнсген, Санкт-Петербург 2006; *Соцреалистический канон*, ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000.

<sup>6</sup> Л. Абрамян, Г. Шагоян, *Структура...*, *op. cit.*, с. 35.

Культура обрывает свои связи с прошлым, отказывается от наследства прошлого, что отчасти видно уже в ликвидации самой процедуры юридического наследования. От прошлого культура отграничена ясно выраженной точкой начала, где все начинается заново и как бы на пустом месте. Все, что было до этой точки, однородно, оно обобщается негативным отношением к себе. Его следует сбросить с „парохода современности“<sup>7</sup>.

В противоположность двадцатым годам праздники и другие сопутствующие им визуальные формы следующего десятилетия демонстрируют перенос акцента с разрушительного Революционного преобразования, уничтожающего старый порядок, на действия, подтверждающие легитимацию сложившихся социальных устоев советского общества. Эти изменения вызваны тем, что в 30-е годы формируется система различий внутри советского общества, появляется советская аристократия, летчики-герои, передовики производства, академическая элита, которые должны были быть идеалом для основной массы советского общества.

Показательно, как эти процессы отражаются в кинематографе.

Кино – это важнейшее из искусств – является связующим звеном между различными сегментами социальной реальности. В это время кинематографу приходилось искать адекватные языковые формы для выражения заданной тематики. Татьяна Дашкова, анализируя языковое своеобразие кинематографа, отмечает, что для описания чувств персонажей в кино тридцатых годов пространство фильма строилось через выстраивание оппозиций верха и низа, природы и культуры, мотивы слома и преобразования природы. В конечном счете

Оппозиция, как водится, снимается праздником, где в едином порыве веселятся и „культурные“ летчики и „природные“ коневоды – что представляет собой „опереточную“ стратегию внедрения в массы идеологии<sup>8</sup>.

Если сталинский период в своих визуальных формах, таких как фильмы, картины, скульптурные и архитектурные объекты (например, Выставка достижений народного хозяйства) дает нам пример доминирования коллективного начала, то в период оттепели шестидесятых годов демонстрируется начало проявления индивидуального. Наиболее наглядно эта тенденция представлена в фильмах конца пятидесятых годов. Исследователи

<sup>7</sup> В. Паперный, *Культура 2...*, op. cit., с. 41.

<sup>8</sup> Т. Дашкова, *Сюрпризы репрезентации или Хвост виляет собакой (опыт анализа одного неудачного фильма 1935 г.)*, „Неприкосновенный запас“ 2002, №2 (22), с. 89.

визуальности подчеркивают, что в стилистическом своеобразии искусства этого периода как раз и проявляется становление личного, индивидуального начала, создаваемое кинематографическими средствами. Поэтому фильмы последних десятилетий советской эпохи наиболее отчетливо демонстрируют уход в пространство личного, бегство от общественного. В самом общем виде эту линию можно представить каноничными праздничными фильмами различных периодов: комедиями И. Пырьева и Г. Александрова сталинской эпохи, *Карнавальной ночью* Э. Рязанова периода оттепели и его же *Иронией судьбы* времен застоя. Современный кинокритик Наталия Лескисс отмечает, что

По сравнению с более ранним рязановским фильмом *Карнавальная ночь в Иронии судьбы*... происходит приватизация и интимизация праздника, перенос его из общественного пространства в частное [выделено мной И.Я.]. Правда уже в *Карнавальной ночи* общественное пространство организовано как неофициальное (что было по тем временам революционным социальным и культурным жестом), и Рязанов в своей эволюции оказался вполне последовательным<sup>9</sup>.

Описанная траектория движения праздничности от общего, коллективного к индивидуально интимному вполне корректна, но представляется необходимым заметить, что этот процесс не столь однозначен и имеет более сложный характер. Процесс взаимодействия индивидуального и общего опосредован логикой символического обмена и не является одномерным, но включающим жертвенную составляющую<sup>10</sup>. Жертва непосредственно связывает сакральное и профанное, обеспечивая их сопричастность. В итоге индивидуальное и общее оказываются взаимопроникающими и присутствующими друг в друге.

В соответствии с такой логикой ритуального процесса будет несколько ограничено и односторонне рассматривать сталинскую праздничность только как репрезентацию надличностного, наиндивидуального начала. Сталинский период демонстрирует его присутствие в качестве важнейшей составляющей праздничности и с тенденцией большего ее проявления в период пика репрессий. Хотя это обращение к индивидуальному проявляется в своеобразном преломлении жертвенности.

<sup>9</sup> Н. Лескисс, *Фильм „Ирония судьбы“: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания*, „НЛО“ 2005, №6 (76), с. 325.

<sup>10</sup> Ж. Бодрийяр, *Символический обмен и смерть*, Москва 2000.



Усиление тенденции обращения к индивидуальному и даже интимному обозначается через реабилитацию Нового года, произошедшую в 30-е годы, и через создание классических советских праздничных кинокомедий. С антропологической позиции праздники, комедии, торжественные выставки – это вещное присутствие Иного, сакрального мира здесь и сейчас. На фоне этой праздничности происходит формирование советского «сталинского» человека. Сталинский человек, по расхожей формуле, – это винтик в государственной машине. Но и этому человеку нужны каналы личностной реализации и конвертации чувств и эмоций в «вещественные» формы. Поэтому даже столь жесткая и «бесчеловечная» сталинская культура содержит в себе примеры обращения к индивидуальности и интимности. Эту особенность отмечает Михаил Рыклин в *Пространстве ликования*, описывая такой праздничный феномен советской культуры 30-х годов, как метро:

Сталинская культура ставит себя на службу человеку, выступает против обезличивания и стандартизации, за счет индивидуальности и даже за „интимность“. Каждая мраморная скамейка в метро рассматривается как еще одно проявление заботы о человеке. Эта культура также стремится быть художественной во всем и возвышаться над бытом, который всячески старались усовершенствовать авангардисты первого послереволюционного десятилетия. Она одержима плодовитостью, любая угроза потенции воспринимается ей очень серьезно. При всем этом она склонна создавать миражи и фантазмагии, потому что ей есть что скрывать и не допускать в свое лоно. В результате патетически создаваемый мир Добра зеркально дублирует вытесняемый мир Зла<sup>11</sup>.

Тему интимности в сталинской культуре подчеркивает и Владимир Паперный.

Культура 1, как мы говорили, не выделяет отдельного человека из массы. Культура 2, начинается одновременно со сплошной коллективизации и проповеди индивидуализма. Для нее это одно и то же<sup>12</sup>.

Культура 2 постоянно прокламирует свою заботу как о „живом человеке“<sup>13</sup>.

В культуре 2 мерой всех вещей снова становится человек, а главной ценностью становится „живое“<sup>14</sup>.

Естественно, что интимность сталинского мира имеет специфический характер.

<sup>11</sup> М. Рыклин, *Пространство ликования. Тоталитаризм и различие*, Москва 2002, с. 59.

<sup>12</sup> В. Паперный, *Культура 2...*, *op. cit.*, с. 155.

<sup>13</sup> *Ibidem*, с. 160.

<sup>14</sup> *Ibidem*, с. 161.

Он представляет ей известную самостоятельность или, если угодно, „интимность“. Та интимность, которой постоянно требует от архитектора культура 2, это, в конечном счете, пространственное выражение принципа круговой поруки: изолированное от окружающего мира пространство двора как бы изображает „бригаду“, а обращенный на улицу, по которой ездят на машинах вожди, фасад – ее бригадира<sup>15</sup>.

Таким образом, интимность обнаруживается в самом ядре в сталинской визуальной мифологии, в самых знаковых ее проявлениях. Она связана с необходимостью всеобщей мобилизации и полной погруженностью человека в миф. В этом случае интимность мира метро – это интимность Иного мира, явленного в этот мир. Он тут и не тут одновременно. В риторике такое отношение одновременного присутствия и отсутствия называется иронией. Необходимость иронии проявляется в том, что она организует, структурирует секуляризованное, посюстороннее социальное пространство, когда оно обращается к трансцендентным реалиям, но не признает их трансцендентности.

Специфика сталинской культуры в предъявлении Иного здесь, по эту сторону реальности, предъявление Иного в овеществленной, свершившейся форме. Однако в силу невозможности действенного проявления Иного по эту сторону (ирония ситуации), происходит постоянное порождение, конструирование этого мира связанное с реальностью ироничными отношениями и его усложнение.

Взаимоисключающие друг друга идеи идеального образца и иерархии могли сосуществовать в культуре 2, потому что предполагаемое совершенство образца было недостижимо: проектирование Дворца Советов в принципе никогда не могло закончиться<sup>16</sup>.

В традиционном обществе функцию разграничения и связи миров играли сакральные ритуалы, в сталинистском их начинают играть светские ритуализированные практики. Но так как их сакральность не признается эксплицитно, то степень иронии неизмеримо возрастает.

Ирония выполняет среди прочего компенсаторную функцию. Так, метро становится одновременно и посюсторонним и потусторонним священным царством, благодатной землей, иронично компенсирующей травматизм реальности.

---

<sup>15</sup> Ibidem, с. 156.

<sup>16</sup> Ibidem, с. 156.

„Скоро в Москве будет также хорошо, как в метро под Москвой“. В таком случае компенсация приобретает тотальный характер. Коммунизм и был такой воображаемой тотальной компенсацией травмы: это, пожалуй, единственная роль, которую он выполнил до конца. Он исчез, когда изменились природа и масштаб самой травмы<sup>17</sup>.

Сходную функцию фиксации состояния присутствия-отсутствия выполняют и советские комедии. Очень наглядно этот феномен вскрывается в анализе комедии Г. Александрова *Цирк*, осуществленный современным кинокритиком, пишущим в Интернете под ником Арлекин.

Цирк вообще – достаточно бестолковая и надуманная даже по советским меркам своего времени история о любви американской циркачки с незаконнорожденным ребенком-негртенком к советскому артисту и попытке ее злодея-менеджера разлучить их, чтобы не потерять свой доход. Тем не менее это и подобное кино до сих пор показывают и смотрят... срабатывает – может, даже на подсознательном уровне – память о стране, где все были счастливы. Во всем мире такой страной чаще становилась Америка, в советском кино – естественно, СССР.

Архетип рая в обоих случаях реализуется как нечто отдаленное, но при этом достижимое. Только американский рай отнесен от текущего момента В ПРОСТРАНСТВЕ – как далекая страна за океаном, существующая как бы вне времени; а советский – ВО ВРЕМЕНИ – как грядущая победа идей коммунизма, которым пространственные границы не преграда. В этом смысле *Цирк* с его пространственным символизмом (бесконечный и безначальный круг циркового манежа, замыкающий в себе события непреходящего шумного празднества; круг, где нет деления на „право“ и „лево“ – „немыслимой архитектурой“ называет пространственное устройство цирка тупой пособник мировой буржуазии Скамейкин) – идеальное метафорическое воплощение этого архетипа рая в его советском варианте. Пространственные преграды менее жестки и легче преодолеваемы, и в американский рай, таким образом, легче попасть – но там герой обретает всего лишь „равные возможности“ и о дальнейшем своем счастье вынужден беспокоиться самостоятельно. Тогда как в рае советском счастье герою будет даровано автоматически и одновременно со всеми. Нужно только чуть-чуть подождать, перетерпеть<sup>18</sup>.

Ироничность заключается в том, что эта райская реальность ждет тебя впереди, но одновременно она уже и так вокруг тебя. Необходимо только правильно воспринимать реальность.

Другим примером ироничного конструирования присутствия отсутствующей реальности является ее номинация с последующим многократным размытием термина. Например, в рамках официального дискурса реали-

<sup>17</sup> М. Рыклин, *Пространство ликования...*, op. cit., с. 89.

<sup>18</sup> Арлекин arlekin/livejournal.com 2005 08 20 06

зованная, официально достигнутая Иная, священная реальность – это коммунизм. Но сложные отношения с „действительно” победившим коммунизмом порождают постоянно новые номинации: „социализм”, „основы социализма”, „окончательный социализм”, „развитой социализм” и „реальный социализм”. Коммунизм всегда здесь, он уже победил и все-таки его пока нет.

Ирония отношений потустороннего с посюсторонним выражается в специфическом представлении (репрезентации) реальности.

Часть прелести *Цирка* в нездешней красоте Орловой – Мэри, ее американской песенке и чечетке на пушке. Фильм, конечно, про советский рай, но на что было бы смотреть, если бы не образы порочного Запада. Эта приправа практически везде у Александрова – в виде киношных красавиц в Весне, последних кадров *Веселых ребят*. Советский рай невыносимо скучен, если он не разбавлен буржуинской заразой<sup>19</sup>.

Итак, на взгляд Арлекина, Иной мир связан с этим миром амбивалентными отношениями. Однако кинокритик упускает скрытую за кадром тему жертвы, основу советской социальной экономики.

М. Рыклин же наоборот акцентирует внимание на компенсаторной функции праздничной темы метро, метродискурса, за которой стоит жертвенная замена фрустрации.

Обращаясь к стремлению начальства заботиться об окультуривании быта рабочих он замечает, что

... быт рабочих интересовал начальство не сам по себе, а как средство борьбы за выполнение плана. Так что прежде чем сравнивать коллективного великана с обычным буржуазным индивидом, стоит повнимательнее присмотреться к тому. Из каких клеточек состоит великан и какая цена заплачена за выдаваемую за величие величину... Грандиозность строительства лишь подчеркивается убогостью быта самих строителей, его богатство их нищетой. Невольно спрашиваешь себя: а может быть, одно вообще невозможно без другого? Может быть, функция метро дискурса была прежде всего компенсаторной, з а м е н о й (выделено мной И.Я.) индивидуальной фрустрации коллективным триумфом?<sup>20</sup>

„Замена индивидуальной фрустрации коллективным триумфом” – это типичный пример риторических отношений (риторическая замена одного другим в социальном пространстве), канализирующих социальную энергию.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> М. Рыклин, *Пространство ликования...*, op. cit., с. 88.

Позиция критика подразумевает, что советский рай предъявляет только одно единственное требование – ожидание, однако он не замечает важнейшую составляющую советского жизненного опыта – жертвенную экономику. Экономику жертв в прямом буквальном смысле слова и символическую экономику социальных и эмоциональных отношений.

В. Паперный также подчеркивает жертвенную составляющую культуры 2

Жертвы, приносимые культурой 2, – это „ритуальные“ жертвы. Их смысл не в сохранении жизни, а в поддержании страсти, то есть особого психического состояния, без которого нельзя полностью раствориться, в мироощущении культуры. Эти жертвы служат целям психической интеграции культуры<sup>21</sup>.

Таким образом, жертвенная редукция вытесняет и перенаправляет насилие, которое пронизывало советскую эпоху, оставляя для современного ностальгирующего сознания только внешнюю оболочку. Если вытесняется жертвенность, то вытесняется и механизм заимствования и перетолкования Иного, того самого, которое обеспечивает всю динамику жертвенной экономики. Однако этот Иной всегда присутствует, то в образе врага, то в виде священного образца, то в их амбивалентном отождествлении. Редукция обеспечивается динамикой тропологического отождествления. Однако важно отметить, что троп обеспечивает не только отождествление, но и сохранение различий при, казалось бы, полном их отождествлении. В результате система обретает жизненную энергию. Но подобное ее состояние не может быть постоянным, идеальный образец не может постоянно находиться в амбивалентном состоянии присутствия и отсутствия. Достигнув кульминационного напряжения, он должен реализоваться в мирской форме, что с неизбежностью порождает его кризис. Данные процессы наиболее явственно мы обнаруживаем в советской культуре послевоенной поры.

Это время изменения общего климата в стране, а с ним меняются и риторические формы представления праздничности и связанной с ней мифологии.

К концу 40-х – началу 50-х годов происходит окончательное оформление классического советского праздничного канона, что находит свое визуальное завершение в фильмах *Кубанские казаки* и *Весна*. Именно они

---

<sup>21</sup> В. Паперный, *Культура 2...*, op. cit., с. 300.

ставят итоговую точку, по мнению известного исследователя советской культуры Е. Добренко, в художественной эволюции творчества Г. Александрова и Ивана Пырьева<sup>22</sup>.

Подобные же тенденции можно обнаружить и в архитектуре этого периода. Идеальный образец Дома Советов был не возможен в реальной жизни, но он нашел свое земное воплощение в образах сталинских высоток.

Но с того момента, как культура переносит центр внимания с проектирования этого образца на его размножение, начинается распад иерархии и, следовательно, культуры 2<sup>23</sup>.

В последующий период происходит переконфигурация риторического поля или перестройка отношений личного и общественного, праздничного и жертвенного.

Специфично переживание советской праздничности и в последующие годы, итоговые формы она обретает в 70-80-е годы.

В этот период можно выделить две тенденции: с одной стороны, происходит фиксация отделения частного, индивидуального переживания праздника от социального (государственного). С другой, происходит трансформация самого переживания праздничности на индивидуальном уровне. Эти процессы описывают Л. Абрамян и Г. Шагоян, обозначая разрыв и самостоятельное проявление на визуальном уровне гиперструктуры праздника в позднесоветское время, а также Н. Лескисс, анализируя фильм *Ирония судьбы...*: „Основные социальные конфликты в 1970-е годы рождаются при взаимодействии официальной, публичной и приватной сфер жизни”<sup>24</sup>.

Анализируя причины культовости этого фильма, Н. Лексис приходит к выводу, что

в нем достаточно не типичным образом представлена модель разрешения одного из ключевых конфликтов эпохи – создания абсолютно частного, не подвластного никаким внешним социальным и идеологическим регуляторам пространства<sup>25</sup>

и далее

<sup>22</sup> Е. Добренко, *Политэкономия соцреализма*, Москва 2007, с. 552.

<sup>23</sup> В. Паперный, *Культура 2...*, *op. cit.*, с. 156.

<sup>24</sup> Н. Лескисс, *Фильм „Ирония судьбы”...*, *op. cit.*, с. 326.

<sup>25</sup> *Ibidem*, с. 327.

поиск выхода в иную реальность – в мир человеческих отношений, основанных на доверии, оказывается успешным лишь тогда, когда героям удается побег в абсолютно частное пространство<sup>26</sup>.

...в фильме Рязанова герои бегут от государства, слившегося с ним общества и его ритуалов в пространство идеальных человеческих взаимоотношений<sup>27</sup>.

Таким образом, если в тридцатые годы социальное доминировало над личностным/приватным, а тема личностного иронически присутствовала в этом социальном мифе, то в 70-е годы индивидуальное/приватное бежит, отстраняется от социального. Однако возможности такого бегства весьма ограничены.

Совсем изолировать приватное от публичного в фильме *Ирония судьбы...* не получается – официальный праздник проникает в пространство действия несколькими путями (через трансляцию официального *Голубого огонька* и боя курантов – И.Я.). Кроме официальности, диктуемой государством, в фильме присутствуют также ритуалы социума, на первый взгляд, не связанные с политикой, но навязывающие определенные правила игры. Именно за эти советские бытовые ритуалы как за спасительную соломинку хватаются Надя и Ипполит после первого ухода Жени<sup>28</sup>.

Мы видим, что те законы приватного праздника, которые продиктованы социумом, не удовлетворяют героев. Им тяжело находиться в любом не абсолютно частном пространстве. При этом публичная, официальная, и приватно публичные сферы без третьей – приватной – оказываются недостаточны, лишены полноты. Они создают лишь внешнюю сторону праздничного пространства, но не дают главного – предчувствия чуда. А смысл чуда, которого ожидают герои, в построении идеально гармоничных отношений мужчины и женщины<sup>29</sup>.

Невозможность этого бегства приводит к необходимости иронической риторической позиции. Романтизм является конструктивным принципом фильма.

Н. Лескис обыгрывает, вскрывает символическую природу названия комедии *Ирония судьбы*. Название фильма отсылает к традиции романтизма.

Заглавие фильма обращает нас к еще одному ключевому для романтизма понятию – иронии. В первую очередь, конечно, это ирония в своем непосредственном значе-

<sup>26</sup> Ibidem, с. 326.

<sup>27</sup> Ibidem, с. 327.

<sup>28</sup> Ibidem, с. 325.

<sup>29</sup> Ibidem, с. 326.

нии – как сопоставление несопоставимого, своего рода вариант комического. Однако понятие «романтической иронии» в философии романтизма куда глубже, она и способ познания мира в его многообразии, и возможность описать неоднозначность видимой реальности. Именно ирония дает возможность прозревать за внешним внутреннее. В обоих своих значениях ирония – основной конструктивный принцип фильма Рязанова, заданный и в названии фильма, и в эпиграфах, то есть еще до представления непосредственно сюжета<sup>30</sup>.

Бегство в идеальный мир чудесных отношений можно описать только ироническим образом.

Святочный рассказ, а он лежит в основании фильма, как жанр отсылает к евангельскому сюжету, основанием для которого является идея жертвы и основанного на этом чуда. Чудо происходит путем волшебного (магического) преобразования, риторического по своей природе. Жертва риторична потому, что предполагает замену по принципу одно вместо другого. Жертвенный образ меняется в новом социальном контексте.

В 70-80-е годы происходит отказ от риторики внешней жертвы как механизма слияния индивидуума с социумом. Ее заменяет риторика «внутренней» жертвы как бегство от социума или отстранение от социума, что также можно рассмотреть как ироническую риторику.

Интересно, что конфликты эти возникают не из-за чрезмерного давления сверху, причина их в обесценивании, потере внутреннего стимула к мобилизации. Угасание энтузиазма, в свою очередь, ведет к социальной депрессии, и потребность в чуде, преображении тоскливой окружающей действительности формирует социальный запрос на такие массовые жанры, как, например, святочный рассказ<sup>31</sup>.

Параллельно наблюдениям Н. Лескис М. Рыклин отмечает орнаментализацию сферы метродискурса в 70-80-е годы.

Он пишет:

В нарастающей орнаментализации уже заложен конец империи; окончательно он оформляется в середине 80-х годов в панно на станции метро „Боровицкая“, которое можно условно назвать „имперским деревом“, где империя предстает в виде яблони, простирающей свои ветви над Кремлем, а народы СССР – яблоками, расположенными в строго установленном порядке. Это панно карта распада, спонтанная критика импер-

---

<sup>30</sup> Ibidem, с. 320.

<sup>31</sup> Ibidem, с. 326.



ского бессознательного (хотя никто не смог предсказать бы, что после пуска станции «Боровицкая» Советский Союз просуществует всего несколько лет). Орнаментализация отражает то, что террор медленно идет на спад, становясь называемым, точнее наглядным. Основанные на насилии общества, как известно, быстро стареют. Советское общество не составляет исключения из этого правила – для него любая «гуманизация» равнозначна распаду<sup>32</sup>.

Если рассматривать орнаментализацию аналитически, то это процесс объективации выведения во внешнее ранее скрытых и не проговариваемых феноменов. Эти же тенденции, хотя и другим языком, фактически описывают Л. Абромьян и Г. Шагоян, разбирая визуальный образ праздничной демонстрации в позднесоветский период:

мы видим здесь некую гиперструктуру – действительно, праздничный парад и демонстрация это – как бы сверхсжатая модель советского общества с его делением на армию, трудящихся, в свою очередь разбитых на рабочих, колхозников, работников умственного труда. Каждая колонна, проходившая перед трибуной, старалась наиболее емко и помпезно продемонстрировать место и основные достижения отрасли, которую она представляла состязаясь с подобными ей колоннами. ...каждая колонна имела свой гиперструктурированный центр – символическую конструкцию, нередко увенчанную живой картиной, копировавшей, как правило, тот или иной памятник, ставший сим. Видимо, поэтому здесь всеми силами пытались избежать опасной праздничной антиструктуры, противопоставляя ей еще более выраженную и мощную, чем в обычное время, структуру общества, которую мы по этой причине и называем сверхструктурой. Страх перед неуправляемой антиструктурой был столь велик, что власти старались не допустить, чтобы праздники длились более трех дней, когда календарь создавал такую возможность, перенося выходные дни на другие дни недели. В России борьба с неофициальным праздником была оправдана еще и тем, что его антиструктура усугублялась также массовым пьянством, в которое нередко выливались народные гулянья<sup>33</sup>.

Описание террора и насилия как называемого, так и наглядного, в логике орнаментализации демонстрирует объективацию, отстранение насилия от личностного бытия людей, переформирование социального поля в новое риторическое пространство.

Итак, подводя итог, можно сказать, что праздничные визуальные формы советского периода отражали динамику социальных изменений, выстраивающихся в логике мифа. Мифологические основания структурировались идеей жертвы и магического преобразования. На соци-

<sup>32</sup> М. Рыклин, *Пространство ликования...*, op. cit., с. 95-96.

<sup>33</sup> Л. Абромьян, Г. Шагоян, *Структура...*, op. cit., с. 37.

альном уровне эти преобразования канализировались риторическими фигурами, тропами социальной риторики. В условиях секуляризированной мифологии организующую роль во взаимодействии частного и социального играла ирония. В динамике изменений с 30-ых годов к 80-ым, закату советской власти, происходит перемещение риторических фигур и идеи жертвы из одного поля в другое. „Внешняя жертва” замещается „внутренней жертвой”, что является симптомом кризиса основ мифологии.

Ирония не является формой „насмешки” над реальностью, но способом структурирования проблемных отношений и механизмом укоренения в реальности „невозможных” и непереносимых феноменов.

Риторические изменения визуальности к концу советской эпохи приводят к объективизации скрытых структур насилия и жертвенности. Объективизация становится одной из форм расколдовывания советского мифа и является симптомом его постепенного угасания.

После расколдовывания мифа тропы социальной риторики теряют свою силу: они превращаются в спящие метафоры, однако они сохраняют свою конститутивную силу, и при этом возможна их последующая актуализация.

#### Historical Dynamics of Festive Forms in Soviet Culture – the Visual Aspect

The Author analyses the process of transformation of festive forms and their visual representation in the Soviet symbolic space. He focuses on the description of mechanisms of co-dependency of the public and private spheres and on the characteristics of rhetoric figures supporting this co-dependency. He indicates that visual Soviet festive forms reflected the dynamics of social changes and their mythological background, structured by the idea of a victim – the central element of the festivity – and the magical transformation. In the conditions of secularised mythology, the factor that organised the co-dependency of the private and public elements was the figure of irony. In the dynamics of social changes taking place from the 1930s to 1980s the Author observes a clear shift of rhetoric figures and the idea of a victim. „External victim” is replaced by „internal victim” which the Author interprets as a symptom of a crisis of the grounds of the mythology.

Dynamika historyczna form świątecznych w kulturze radzieckiej:  
aspekt wizualny

Autor analizuje proces transformacji form świątecznych i ich reprezentacji wizualnych w radzieckiej przestrzeni symbolicznej. Skupia się przy tym na opisie mechanizmów współzależności sfery prywatnej i publicznej oraz na charakterystyce struktur retorycznych obsługujących tę współzależność. Wskazuje, iż radzieckie świąteczne formy wizualne odzwierciedlały dynamikę zmian społecznych i ich tło mitologiczne, strukturyzowane przez ideę ofiary – centralnego elementu święta – i przemiany magicznej. W warunkach zsekularyzowanej mitologii czynnikiem organizującym współzależność pierwiastka prywatnego i publicznego była figura ironii. W dynamice zmian społecznych dokonujących się od lat 30. do 80. autor dostrzega wyraźne przesunięcia figur retorycznych i idei ofiary. „Ofiara zewnętrzna” zostaje zastąpiona „ofiara wewnętrzną”, a stan taki autor uznaje za symptom kryzysu podstaw mitologii.