

Герои и тунеядцы: иконография инвалидности в советском визуальном дискурсе

Елена Ярская-Смирнова, Павел Романов

Под словом «инвалидность» мы понимаем здесь, во-первых, увечье, сигнифицируемое на экране или плакате отсутствием конечностей, костылями, коляской, тростью, а также соответствующими телесными кодами, указывающими на слепоту, жестовым языком, выдающим недостатки слуха; во-вторых, нетипичную внешность, обозначаемую при помощи грима, специальных эффектов или с привлечением артистов – низкорослых инвалидов («карликов», «лилипотов»); в-третьих, психическую «ненормальность», которая делается заметной благодаря нетипичному поведению, неадекватным ситуации суждениям. Второй и третий варианты образов для советского кинематографа и плаката характерны в меньшей степени, поэтому в основном речь пойдет об инвалидности как затрудненной опорно-двигательного аппарата, слуха и зрения.

Мы покажем, что инвалидность в советской образной системе была, с одной стороны, иконическим знаком, метафорой, содержащей смыслы ничтожности и страха, унаследованные из религиозных традиций и фольклора, а с другой стороны, податливым означаю-

Выражаем признательность Татьяне Дашковой за ценные рекомендации.

щим по типу трансформера, пригодным для наглядной модернизации несовершенного тела в соответствии с новыми требованиями индустриального общества и рационального управления. В этом смысле инвалидность и инвалидное тело выступали как вещь, воспринимаемые «в нечеловеческих терминах» [Бергер, Лукман, 1995. С. 146].

Предмет этой статьи составляют особенности визуальных режимов реификации инвалидности, меняющиеся в зависимости от контекстов исторического периода. Вначале мы кратко охарактеризуем основные метафоры инвалидности, используемые в выразительном языке различных жанров визуального искусства. После этого подробнее проанализируем различные режимы видимости инвалидов, ракурсы визуальной культуры, которые посредством создания образных характеристик советского социального порядка модифицировали репертуарный запас возможных способов мышления об инвалидах как о Других в соответствии с векторами изменений политики инвалидности в различные периоды советской истории.

Метафоры инвалидности

Мы отталкиваемся от подхода М. Ризера и К. Барнса [Rieser, 2004; Barnes, 1992], которые анализируют репрезентации инвалидности в истории кино. Инвалидность в любом арт-продукте выступает как символ или метафора [Ярская-Смирнова, Романов, 2006]. Даже если персонаж книги или фильма имеет своего прототипа в реальной жизни, – в сюжете литературного произведения или фильма, на плакате или в прессе этот образ используется, чтобы сделать сообщение более убедительным, чтобы направить его восприятие в определенное русло. В некоторых рассматриваемых нами фильмах инвалидность выступает сюжетообразующим элементом, а в других – это лишь эпизод, более или менее значимый. В основном мы будем анализировать те кинорепрезентации, где инвалид находится в центре повествования, однако, привлечем ряд менее крупных ролей, эпизодов. В зависимости от жанра образы инвалидов, а вернее, означаемое ими, несколько варьируется, при этом некоторые из указанных ниже клише воспроизводятся в практически неизменном виде в кинематографе разных исторических периодов.

В сказке, триллере, комедии персонаж с физическим дефектом, как правило, мужчина, может выполнять миссию антигероя, воплощения зла, преступника, сила которого скрыта за мнимой слабостью, инвалидностью, или служить лишь одним из препятствий на пути героя к благородной цели, например, прислуживать злодею, быть частью его свиты (Черномор в «Руслан и Людмила», Ив. Никитченко, В. Неvejeин [1938], а также в другом фильме с тем же названием, вышедшем на экраны чет-

вертью века позже – А. Птушко, Мосфильм [1972]). Многообразные уроды и уродцы, злобные карлики, страшные тролли, деформированные злодеи выступают эмблемой отрицательных качеств, собирательным образом зла, закомплексованности и агрессии.

Появляющиеся на экране главные персонажи с физическими дефектами, ослепшие или утратившие подвижность, представляют метафору контраста (слабость тела и сила духа) и призваны продемонстрировать то, как утраченная мужественность восстанавливается – в мелодраме – благодаря любви и преданности («Неоконченная повесть», Ф. Эрмлер, Ленфильм [1955], «Не могу сказать: прощай!» Б. Дуров, к/ст им. Горького [1982]). Сходный образ пострадавшего, нуждающегося в помощи, используется в социальной рекламе, направленной на сбор пожертвований.

Несмотря на принципиальные особенности «большого стиля» и «оттепельного» кино, у этих периодов истории советского кинематографа есть общее клише: силу народа представляет герой-инвалид, нашедший в себе мужество победить недуг благодаря силе духа и патриотизму («Повесть о настоящем человеке», А. Столпер, Мосфильм [1948]; «Павел Корчагин», А. Алов и В. Наумов, Киевская ст. худ. фильмов [1956]; телесериал «Как закалялась сталь», Н. Мащенко, к/ст им. Довженко [1975], кинопрокатная версия сериала [1973]) или несправедливость («Председатель», А. Салтыков, Мосфильм [1964]), супер-калека, защитник слабых, поборник справедливости. Столкновение героя с инвалидностью у себя или у другого персонажа в таких фильмах катализирует в нем изменения, которые и составляют основную интригу фильма. В этих случаях инвалид (или целое сообщество инвалидов) становится *alter ego* главного героя, трикстером, шутом короля, агентом трансформаций, ведущих героя к просветлению, а зрителей – к катарсису. Тем самым инвалидность выступает как средство пробуждения, улучшения другого, фактор изменения, морального преобразования главного героя, она компенсирует его дефекты. Функции такого персонажа состоят в том, чтобы проявить какие-либо черты характера в сравнении их с «нормативными» ролями, выступив объектом заботы и контроля – или субъектом выбора, инструментом создания испытаний главному герою.

Используется инвалидность и для метафорического изображения видового разнообразия народа. В фильме С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (Мосфильм [1925]) есть известная массовая сцена расстрела мирных жителей на Потемкинской лестнице, где в кадре появляется безногий инвалид на маленькой тележке (Ил. 1). Великий режиссер так объяснял принципы ее монтажа своим студентам:

...вначале идут абстрактные куски, мотание головы, зонтики, затем скачки по ступенькам и после этого идет бытовой недифференцированный бег, потом перелезание в эпизод с матерью, эти элементы идут в одной разработке, потом перескок, затем две трети идут в измерении бытового плана, третий кусок – калека. Вот элементы, которые надо проследить... [«Тут не продумать надо, а почувствовать»... 1942 (2006)].



Ил. 1. «Калека» как элемент видового разнообразия «народа». Кадр из фильма «Броненосец Потемкин».

Фактурный персонаж массовки, «народа» (в смысле бедности и в смысле разнообразия) – безногий или инвалид на костылях в толпе. Это «типаж», человек с подходящими внешними данными, но не слишком сильно выделяющийся, а элемент реалистического представления, так как явное физическое уродство портит типажность, это выход за пределы человеческого как типа:

...горбуны, карлики, слепые, хромые, уроды, сумасшедшие <...>. Институт шутов именно из них и вербовался. Шуты по самой своей функции должны были воплощать эту двойственность: человек и не человек [Эйзенштейн, цит. по: Ямпольский, 2000].

Фольклорный персонаж – мнимый калека, это хитрец, притворщик («Праздник Святого Иоргена», Я. Протазанов, Межрабпомфильм [1930]). Народ как коллективный герой становится более выпуклым, живым, реалистичным включению в киноряд инвалидов на костылях или на маленькой тележке в массовку или в качестве персонажей второго плана в сюжетах о событиях периода гражданской войны, в советских послевоенных фильмах («Баллада о

солдате», Г. Чухрай, Мосфильм [1959]). «Солдат, вернувшийся с войны инвалидом», являя собой знак эпохи, символизируя последствия войны, разрухи, с которыми придется жить дальше, которые предстоит преодолеть. Отметим, впрочем, что послевоенный «народ» далеко не всегда изображался добавлением инвалида в массовку, поскольку сильный акцент на тяготах жизни в отечественном кинематографе 1950–1960-х годов не приветствовался.

В качестве эмпирического материала нашего анализа выступают документальные фильмы, кинохроники, агитмассовые ленты ¹, а также художественные фильмы и плакаты. Необходимо помнить, что фильмы и плакаты нельзя рассматривать как замкнутые на себя единицы:

Они являются продуктом кинематографического производства, а значит, результатом многочисленных гласных и негласных компромиссов (художественных, профессиональных, политических, коммерческих). Их анализ невозможен без привлечения массива документов, отражающих общий исторический, политический, социальный и эстетический контексты [Познер, 2008. С. 37–38].

Именно поэтому мы будем делать краткие ремарки о политике инвалидности ² как контексте формирования тех смыслов, какими наделяется инвалидность в советской культуре, в том числе визуальной. Эти разделенные всеми смыслом создавали условия и для производства соответствующих культурных продуктов, «визуальных и вербальных заменителей реальности» [Добренко, 2007. С. 29], и для их более или менее адекватного потребления миллионами советских граждан разных возрастов, видов занятости, регионов проживания, личных пристрастий. Выработка универсальных кодов культуры была инструментом созидания единой общности, известной как советский народ, а также соответствующих социальных норм, ценностей, предпочтений и ограничений. С одной стороны, эти коды являлись

¹ Документальный киноматериал из Российского государственного архива кинофото-документов (РГАКФД) в Красногорске.

² Политика инвалидности, с одной стороны, – это стратегии влияния государства на индивидуальное поведение инвалидов, а также государственные и корпоративные способы управления ресурсами с целью формирования социальных условий, более или менее пригодных для жизни людей. С другой стороны, это идеологически и рационально обоснованная стратегия коллективных действий инвалидов, их влияния на государство и общество с целью добиться позитивных изменений. Указанные стратегии прочно связаны с идеологией, которая воплощается как в нормирующем (СМИ, литература, кино), так и в нормативном (законодательство, официальные документы) дискурсах, а также в повседневных самопрезентациях инвалидов.

результатом определенной политической стратегии, а с другой, – подпитывали и вдохновляли определенные социальные реформы, направленные на решение социальных проблем в том виде, каком это представлялось возможным и допустимым, или пробуждали страхи и ограничительные действия властей к «проблемным» социальным группам и разным формам проявления их коллективной идентичности.

Кинодокументы

В коллекции РГАКФД мы нашли 70 фильмов советского периода, в которых есть сюжеты, посвященные инвалидам. По большей части это эпизоды кинохроники (в 26 кинонеделях, -журналах, -новостях) и фильмов на разные темы, в том числе о революции, организации в СССР социальной защиты и здравоохранения, советском спорте, отдельных городах, посвященные Ленину, международной проблематике (всего 23 единицы). В таких документах инвалиды появляются как часть общего фона повествования, причем в иностранной кинохронике и фильмах на международную тематику инвалиды либо участвуют в демонстрациях за мир и повышение пенсий («Совкиножурнал № 5/63» [1927]; Иностранная кинохроника» [1958, 1959, 1963–1965, 1980]; По пути разбоя и насилия (Серия «Советская Армия» [1984]; «Борьба за мир – дело всех и каждого» [1986]), либо проходят лечение в санаториях («Новая Албания» [1948]; «Делегация Верховного Совета СССР в Индонезии» [1959]).

Исключение составляют два фильма о борьбе за мир («Разум против безумия» [1960] и «Гвоздики нужны влюбленным» [1964]), где инвалиды возникают в кадре в качестве уличных музыкантов, а также фильм о Японии «Восемь углов под одной крышей» (1986), где инвалиды показаны работающими за станками (японский опыт трудовой интеграции инвалидов продемонстрирован как образец для подражания и пример схождения в приоритетах социальной политики СССР и продвинутой Японии). Однако в целом в этой группе преобладают репрезентационные коды холодной войны, различий между системами, биполярного мира кодов холодной войны [Туровская, 2004. С. 202], несколько оттеняемые влиянием оттепельного кинематографа, допустившего в публичный дискурс мотивы быта, романтики, которую передают, в том числе, даже персонажи с инвалидностью (правда, зарубежные).

В остальных хроникальных лентах и документальных фильмах инвалиды появляются в следующих сообщениях (табл. 1).

**Тематическая периодизация репрезентации инвалидности
в документально-хроникальном советском кино**

Жертвы империалистической войны	«Великие дни Революции в Москве» (1917); «Кинонеделя № 3» (1918)
Признание успехов Всероссийского Союза кооперации инвалидов на международном и всероссийском уровне	«Совкиножурнал №40» (1936); «Новости дня №73» (1946)
Помощь со стороны детей	«Пионерия №8» (1947), «Пионерия № 8» (1956)
Лечение	«Поволжье №11» (1950); «Поволжье №35» (1974); «Земля родная №5» (1982)
Обучение и занятость – как правило, бывших военных или гражданских, пострадавших на войне	«Новости дня №59» (1948), «Поволжье №11» (1950); «По Дону и Кубани №10» (1960); «Новости дня № 48» (1969); «Рассказы о коммунистах» (1971); «Время №1» (1973)
Художники-инвалиды	«Пионерия № 8» (1956)
Однополчане навещают фронтовика	«Новости дня № 9» (1958)
Дома-интернаты, соцобеспечение, выпуск автомобилей для инвалидов	«Наш край № 48» (1954); «Город на Оке» (1970); «Миллиарды для миллионов» (1971); «Земля родная №5» (1982); «Забота общая» (1989)
Спорт	«Праздник рабочего спорта» (1989)
Изображение инвалидов в искусстве	«Художник Геннадий Добров» (1989)
Несправедливое устройство общества в СССР	«Право на милосердие» (1989)
Инвалид как элемент повседневности	«Памяти минувшего дня» (1988); «Забастовка шахтеров Кузбасса» (1989); «Игорь Ноткин – философ нищеты» (1991); «Лобановские страдания» (1991)
Участие граждан в сборе средств	«День города в Советском районе» (1989)
Участие бизнеса	«Прозрение» (1991)
Исторические реконструкции	«Дом Романовых» (1991)

Налицо тематическая динамика: краткая история экономической независимости инвалидов в рамках кооперативов сменяется кодом «объекты помощи и заботы», а в годы перестройки – это «часть нашей жизни» или «напоминание о войне» и «свидетельство люд-

ской черствости». Реже звучат лейтмотивы активной жизненной позиции – обучение и труд, спорт и творчество. В годы перестройки реабилитируется негосударственная благотворительность, и звучит нетипичная для советского времени критика в адрес государства.

В киноархиве нашлось более двух десятков фильмов, полностью посвященных теме инвалидности, но 14 из них отснято в период с 1987 по 1991 год и лишь один – до 1960-х годов («Миллион двести тысяч» [ок. 1931]), который мы рассмотрим более подробно. Исключительный интерес представляет и единственный в коллекции дореволюционный агитфильм об инвалидах («Возрождаемые к жизни» [1916]). Мы полагаем, что эти агитки являются для нас ценными историческими документами, которые свидетельствуют далеко не только и не столько о «преимуществах социализма». Они представляют нам сведения

о реальности, далеко выходящей за рамки снятого. Эта реальность включает, разумеется, и саму систему производства, распространения и использования документального кино, в том числе систему политико-эстетического регламентирования того, что и как должно быть запечатлено на пленке [Познер, 2008. С. 52].

Рассматривая динамику образа инвалида в визуальной советской культуре, мы начнем с обсуждения топосов «война и мирная трудовая жизнь» в контексте научного менеджмента и ранней советской модернизации.

Резервисты армии труда

Первая мировая война, покалечившая огромное количество людей, повлияла на распространение сюжетов, связанных с инвалидностью в визуальном дискурсе – как дореволюционном, так и раннем советском.

Как правило, эти персонажи означали ужасы и тяготы войны (Ил. 2), объекты помощи (Ил. 3), а также возвращение к жизни, т.е. к работе и публичной активности (кинохроника «Великие дни революции в Москве» [1917]; «Кинонеделя № 3» [1918]). На экране они успешно выздоравливали, обретая конечности благодаря лечению и протезированию, осваивая новые трудовые навыки («Возрождаемые к жизни» [1916]).

Принципы научной организации труда в промышленности распространялись и на управление в других сферах.

Модернистская стратегия «тэйлоризации», рационального управления отчетливо продемонстрирована в дореволюционном агитфильме «Возрождаемые к жизни». Научный менеджмент в этой

ленте раскрывает себя в изображениях сборочных линий, измерении тел, массовой сборке, отладке и примерке искусственных конечностей, которые спустя некоторое время оказываются прилаженными к трудовому процессу в промышленности и сельском хозяйстве. Мужчины, потерявшие части своих тел в Первой мировой войне, включаются в нормальную жизнь при помощи механических приспособлений под неусыпным контролем медиков, инженеров, консультантов или менеджеров производственного участка (Ил. 4). Восполнение физических дефектов можно сравнить с метафорой «покорения природы», характерной для модернистского дискурса начала XX века, в том числе и для соцреализма [См.: Добренко, 2007].



Ил. 2. Изувеченные войной как метафора человеческого бедствия. «Инвалиды войны». Художник Ю. Пименов (1926).

жестким креном в направлении индустриализации и коллективизации сельского хозяйства.

Формы социальной политики были тесно связаны с политикой стимулирования трудовой деятельности, играя важную роль не только в улучшении трудовой дисциплины, но и в поощрении роста производительности труда. Те трудовые ресурсы, что не находили себе применения в данный конкретный момент, по сути, оставались активной рабочей силой завтрашнего дня. Они были «резервной армии

В первые десятилетия советской власти вектор проблематизации инвалидности был направлен на научное обеспечение медицинского освидетельствования и расширение возможностей трудоустройства инвалидов, при этом «рациональная» классификация нетрудоспособности дополнялась политическими аргументами отсева «социально-чуждых» элементов. Кроме того, в период нэпа открылись возможности для независимой социальной и экономической жизни, были образованы крупные общественные организации, а в публичном дискурсе открыто звучала критика нарушений прав. Органы соцобеспечения должны были разгрузить госбюджет от ассигнований на социальную помощь и по возможности мобилизовать инвалидов в армию труда. За нэпом последовал первый пятилетний план, с его

ей труда» – их статус определялся не тем, чем они являлись сейчас, а тем, чем они готовы были стать, когда придет их время [Бауман, 2002. С. 89–103]. И хотя эти «резервисты» не могли быть досыта накормлены, все же им, согласно приписанной категории, доставались некоторые элементы социальной заботы.



Ил. 3. Инвалиды войны как объекты милосердия и благотворительности. Плакат. Художник А. Апсит (1920).



Ил. 4. Фронтовики обучаются плетению макраме (кадр из фильма «Возрождаемые к жизни»).

Иконография инвалидности в советском визуальном дискурсе

В этот период модернизацию изображали как быстрый и во многом болезненный переход от отсталого к современному, сравнивая крестьянина с горожанином, а в чем-либо ущербного человека – с «полноценным». Как раз такой подход – использование инвалида как знака отсталости – демонстрируется известным советским плакатом 1920 года. «Неграмотный – тот же слепой. Всюду его ждут неудачи и несчастья» (художник А. Радаков). Сообщение основано на пространственной метафоре слепоты как неосведомленности, неразумности, уязвимости. Однако плакат фактически убеждает и в том, что любой слепой человек – абсолютно уязвим, это полный неудачник, по сути дела, символ слабой позиции в обществе.

Возможности независимой экономической жизни «военноувечных» и других инвалидов путем объединения в артели промысловой кооперации в 1930-е годы существенно расширились:

<...> почти 60 проц. всех кооперированных инвалидов занято в производственных предприятиях, сама производственная деятельность артелей стала весьма разносторонней. <...> уже к концу 1935 г. она по одной РСФСР насчитывала около 5 тысяч разнообразных предприятий. Металлообработка, деревообработка, текстильная, швейная, кожевенно-обувная, химическая... [Наговицин, 1936. С. 3].

Работа с инвалидами основывалась на жесткой сетке контроля, в соответствии с новой социальной стратификацией. Создавались аттестационно-отборочные комиссии, ставящие «себе в начале своей деятельности скромные задачи фильтра, отсеивающего нетрудоспособных и вредных для инвалидной кооперации...» [Цели и задачи аттестационно-отборочной комиссии, 1930. С. 13]. Работников собесов предостерегали:

<...> в среде инвалидов проникают классово-чуждые элементы, которые, ничего общего не имея с инвалидами войны, именуют себя инвалидами, а сами занимают различного рода темными делами (стоят в очередях и спекулируют, содержат шинки и т.д.). К числу таких «инвалидов» относятся в той или иной мере утратившие трудоспособность кулаки, быв. торговцы, белогвардейцы и другие классово-чуждые элементы... [Вержбиловский, 1932. С. 28].

Тех же, кто относился к благонадежным категориям, но временно выбыл из колеи, следовало вернуть в трудовую жизнь. Работа эта осуществлялась при помощи существовавших еще с 1920-х годов специализированных артелей и кооперативов [Доклад Народного Комиссара... 1926. Приводится по: Антология социальной работы, 1995. С. 293], бронирования рабочих мест (преимущественно для инвалидов граждан-

ской войны низших групп инвалидности) и деятельности специальных Советов по трудоустройству инвалидов в областях, районах, городах.

Несмотря на то, что советское правительство в 1930-е годы активно пропагандировало трудоустройство инвалидов, все же далеко не все хотели брать их на работу. Слово инвалид надежно укрепилось в сознании и советских людей как «человек больной, не способной к труду» [Мануйлов, 1931. С. 11], отношения работодателей к инвалидам характеризовались стигматизацией. В связи с этим Наркомсобес большие надежды возлагал на агитпропаботу:

В ближайшее время заканчивается создание кино-фильмы, популяризирующей труд инвалидов. В фильме показан труд слепых, глухонемых и протезированных инвалидов [Берлянд, 1931. С. 13].

Ускоряя промышленный рост и радикально трансформируя сельское хозяйство, большевики стремились установить легитимность своих идей и распространить их среди огромного, в основном сельского населения. Немой советский пропагандистский фильм «Миллион двести тысяч» (Востоккино, режиссер П. Галаджев [ок. 1931]), снятый по инициативе Центрального Института труда инвалидов Наркомсобеса, показывает массовую перековку инвалидов в ударников социалистического труда. *Перековка* – это вторая (после «покорения») стадия развития соцреалистического дискурса и стадия презентации масс самим массам [См.: Добренко, 2007. С. 11–12], но в случае с инвалидами это не только изготовление ударников социалистического труда из нетрудоспособных, но и *преображение* трудящихся, показанных политически грамотными, ведущими здоровый образ жизни, обучающимися и «культурно отдыхающими» гражданами.

В первой части фильма окарικатурируется дореволюционная социальная забота – аристократия ведет праздный образ жизни, напиваясь на благотворительных балах, тогда как слепые и безногие брошены на произвол судьбы и довольствуются милостыней. Вернувшиеся с войны крестьяне-инвалиды безнадежны в своем бездействии, их жены обрабатывают землю без участия мужчин. Городские потоки пешеходов и движущихся по улицам машин перерезает человек без ног на маленькой тележке. Отталкиваясь от земли зажатыми в руках деревяшками, перескакивая через бордюры тротуаров, он мчится с огромной скоростью рядом с автомобилями, снимаемый камерой, которая установлена на едущей впереди машине (Ил. 5). Стремительный пробег человека на маленькой тележке на колесиках в одном ряду с транспортом, роднит его с машинами в полном соответствии с манифестом «кинок» (новых кинематографистов) «Мы» Дзиги Вертова [Вертов, 1921]:

Иконография инвалидности в советском визуальном дискурсе

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, мы вносим творческую радость в каждый механический труд, мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей, Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными к легким движениями машины, будет благодарным объектом киносьемки. Развинченными нервам кинематографии нужна суровая система точных движений.



Ил. 5. В этой сцене фактически отсутствует драматургия, режиссер упивается организацией движения (кадр из фильма «Миллион двести тысяч»).

Но подлинное единение человека с машиной нас ждет в следующих частях картины – работа на станках, на конвейерной линии, тестирование функций тела при помощи медицинских приборов (*Ил. 6*).

Параллельно росту в обществе государственного контроля, который подкреплялся накоплением экспертного знания об инвалидности, увеличивалась и степень социальной изоляции инвалидов. Развитие экспертного знания поддерживалось общими тенденциями к рациональному управлению. Одновременно с усилиями по усовершенствованию методов освидетельствования ужесточался и контроль предпринимательской активности инвалидов, которая сдавала свои позиции в условиях общей реформы национальной экономики в направлении государственной централизации.

В следующей части фильма моделируется новый вариант советских крестьян: «Ловкость и скорость должны осваиваться как новые приспособления тела к модернизированному обществу» [Булгакова,

2005. С. 149]. Мужчины на косьбе – это, оказывается, студенты Центрального сельскохозяйственного техникума, они ловко управляются не только с косой, но и с техникой – косилкой, зернопогрузчиком, автомобилем. Их движения тоже напоминают четко отлаженный механизм – и то, как они убирают хлеб, и в других сценах ударного сельского труда, и в том, как маршируют на речку. Это механизированное движение сродни милитаризированному [См.: Саппер, 2005] (фильм открывается сценой, в которой полк солдат марширует на империалистическую войну). Обнажение мужчин перед купанием говорит здесь не только о смещении границ публичного / частного, характерном для демократического перехода 1920-х годов [Булгакова, 2005. С. 149]. Мужчины снимают рубахи и порты, отстегивают искусственные конечности, которые стали для них своего рода одеждой для работы (*Ил. 7*).



Ил. 6. «Инвалидное» тело как объект исследований, медицинской экспертизы (кадр из фильма «Миллион двести тысяч»).

Фильм не просто учит, как надо жить в модернизированной рамке приличий «космополитического индустриального общества (не мира патриархальной деревни)» [Булгакова, 2005. С. 149], а как двигаться рядом со станком, успевать на своем участке конвейера, есть при помощи ввинчивающейся в протез ложки или вилки или пить при помощи держателя стакана (*Ил. 8*), играть на протезах в волейбол, как «культурно отдыхать в зеленом солнечном санатории», как быть объектом научной экспертизы и рационального менеджмента.

Иконография инвалидности в советском визуальном дискурсе

Это своеобразная эстетизация труда и воспевание его героики, которые служили «нормализации индивида», необходимой новому советскому индустриальному обществу [Добренко, 2007. С. 169].



Ил. 7. Раздевание перед купанием. В прошлом инвалиды, ныне – студенты сельскохозяйственного техникума (кадр из фильма «Миллион двести тысяч»).



Ил. 8. Фильм демонстрирует изобилие специальных приспособлений, ввинчивающихся в протез и используемых как в работе, так и для восстановления сил (кадр из фильма «Миллион двести тысяч»).

Происходит своего рода реконструкция телесного костюма – из ампутированных герои превращаются в «новых совершенных электрических людей» [Вертов, 1921]. Способы показа упомянутых бытовых практик – купания, приема пищи, утренней гимнастики – находятся в соответствии с формами «большого стиля»: клишированные жесты «кино-пособия» стимулировали утопическое ощущение воплощенности показываемых практик и идентификацию с экранным миром у зрителей [См. об этом: Дашкова, 2008. С. 147–148, 151]. Бытовые процедуры показаны предельно упрощенно и технично, работая на характеристику персонажа, которая дублируется визуальным рядом и титрами: «Мы набираемся сил, потому что знаем, что нужны своей стране».



Ил. 9. Инвалид как причина собственных проблем. Неизвестный художник. «Я нарушал правила уличного движения». Плакат 1939 года.

партсобраний и допросов НКВД, а оттуда – обратно в социальную реальность, в жизнь простого советского человека.

Способ репрезентации инвалидности основан на контрастах. Фильм структурирован по четким и ясным бинарным оппозициям: капитализм / социализм, инвалиды / эксперты, отсталость / технические усовершенствования, нетрудоспособность / ударный труд, работники / тунеядцы, и понятия коллективной политически правильной идентичности составляют социальный контекст индустриализации и коллективизации, кампаний против уравниловки и других значимых событий эпохи. В картине выведены и образы «плохих» инвалидов – это иждивенцы, живущие на пенсию, пьющие, ведущие асоциальный образ жизни.

Вообще, сомнение в благонадежности и даже подлинности инвалидов – это лейтмотив, который переходил из плакатов (Ил. 9) и фильмов в повседневность, оттуда – в стенограммы

**«С таким народом любую войну выиграем!»
Клише военной героики эпохи «большого стиля»**

В годы Великой Отечественной войны тысячи людей возвращались с фронтов с ампутированными конечностями, потеряв слух и зрение. В стремлении контролировать увеличивающийся поток инвалидов, поступающих с фронта, правительство расширяло систему домов-интернатов – в том числе, интернаты общего типа для детей и больничного типа для взрослых. В 1950-е годы для инвалидов войны была создана сеть школ-интернатов, где они могли получить новую профессию. В результате этих усилий возможности трудоустройства несколько расширились и для инвалидов с детства – правда это достигалось в условиях сегрегации, создания специальных резерваций, выделения образования и труда инвалидов в отделённые от обычной жизни предприятия и условия. На руководителей предприятий и организаций оказывалось серьезное давление в целях расширить возможности трудоустройств ветеранов фронта во время и после войны, однако, многие инвалиды оставались не у дел, влачили нищенское существование и выступали с жалобами и протестами [Физелер, 2005; Чуева, 2008], что нередко вело к преследованиям со стороны властей. В годы войны территориальные органы НКГБ усиленно следили за инвалидами, которые большим потоком демобилизованных из-за ампутаций и иных увечий возвращались с фронта, многих подозревали в шпионаже, арестовывали за «агентурную деятельность», антиколхозную и антисоветскую пропаганду, саботаж и вредительство, привлекая к уголовной ответственности, расстреливали или этапировали в специальные поселения ГУЛАГа [См.: 1948: ОБХСС в Главное управление милиции... 2008; Вольхин, 1999]. Органы безопасности выделяли инвалидов войны в отдельную категорию надзора и учета, и по сути дела, в общей типологии потенциальных опасностей для стабильности режима военная инвалидность становилось политической категорией. Одновременно с этим конструировались и криминальные смыслы инвалидности как категории экономического риска.

На этом фоне репрезентации инвалидности эпохи «большого стиля» контрастно высечивали патриотизм, военную героику, здесь были отработаны ключевые клише изображения «настоящих людей», отважных супер-калек, преодолевающих все преграды. С самого начала Великой Отечественной войны в СССР сформировалась большая аудитория, жадно внимавшая историям о военной доблести, а впоследствии – и воспоминаниям о страданиях советского народа. И литература, и визуальное искусство создавали галерею образов, включавшую и персонажей с инвалидностью, со свойственной им «сталинистской отвагой» [Dunham, 1989. P. 151]. Мересьев из «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого (1946) и одноименного филь-

ма А. Столпера (1948), нашедший себя в партийной работе фронтовик Воропаев – «человек для всех» из романа «Счастье» П. Павленко (1947), персонаж еще довоенного фильма Э. Пенцлина «Истребители» (1939)¹ – вот лишь несколько ярких героев того времени, оказавших огромное влияние на культуру нескольких советских поколений. Это был типичный положительный герой соцреализма с начала 1930-х до конца 1950-х годов – простой советский человек, который оказывается борцом, руководителем, утверждающим веру в победу коммунистических идей, с честью выходящего из всех испытаний. Тяжело заболевшим или инвалидам приводили героев этих произведений в пример в качестве образцов доблести и стойкости, они были включены в школьную программу и тематику сочинений.

В картине А. Столпера («Повесть о настоящем человеке» [1948]) от медленного перемещения в темном зимнем лесу и госпитальной статичности действие направляется к более динамичным тренировкам в санатории и испытаниям себя на летном поле. Вершина динамичности – бой, взрывы, отступающий враг. На экране всю первую половину фильма присутствует боль – гримасы боли, слезы на глазах Мерсеева, свидетельства других: «больно ему, я вчера видел, как он шел, – характер!», взгляды собеседников направлены на его ноги. Народность персонажа – важный коннотат его удали и мужества: «Посмотрите, как он барыню пляшет – лучше всех здоровых». Национальная идентичность подразумевает советское гражданство героя. В напряженный момент фильма герою предлагаются вдохновляющие примеры: «разведчик без левой руки, героя дали», «в Москве парализованный, а какими делами ворочает, ума и сердца человек!», «военный летчик Валериан Аркадьевич Карпович вернулся в армию с одной ампутированной ступней, на протезе, летал», – но главным аргументом становится фраза «Но ты же советский человек!»

Герой фильма Столпера в госпитале читает книгу «Как закалялась сталь». Именно против этого клише – инвалида должен обязательно вдохновлять жизненный подвиг писателя Николая Островского и его персонажа Павла Корчагина – выступит сорок лет спустя в перестроечном документальном фильме «Каждый десятый» (1988) Юрий Астахов, с двух лет болевший туберкулезом позвоночника. Для многих поколений советских людей слова Островского о борьбе за освобождение человечества как смысле жизни («чтого не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы...») были хорошо интегрированной установкой, почти молитвой. Отметим, что знаменитый роман Н. Островского (1932) пережил несколько экранизаций,

¹ Летчик-испытатель Сергей (М. Бернес) слепнет, спасая ребенка. В 1940 году фильм стал лидером проката – его посмотрели 27,1 млн зрителей.

и в первой из них тема болезни и инвалидности начисто отсутствует («Как закалялась сталь», М. Донской, Киевская к/ст [1942]), главным сообщением здесь становится призыв к мобилизации: «Я иду убивать, чтобы в будущем человек уже никогда не убивал другого человека!» – говорит главный герой.



Ил. 10. Визуальное представление утраченной мужественности (Кадры из фильмов «Истребители», «Актриса», «Неоконченная повесть»).



Лирическая линия представлена комедиями и военными музыкальными фильмами («Актриса», Л. Трауберг, Центральная Объединенная киностудия художественных фильмов [1943] ¹). Обратим внимание на то, что во всех советских фильмах инвалид – это всегда мужчина. Почему в советском визуальном дискурсе не заметны инвалиды-женщины? В соответствии с традиционным гендерным порядком, женщина играет роль помощницы мужчины, а в рамках медицинской модели представлений об инвалидности – выступает сестрой милосердия,

проявляя материнскую заботу о человеке, чьи гендерная идентичность на какое-то время ставится под сомнение. На утрату мужественности указывает расстановка персонажей в кадре: герой обычно принимает горизонтальное положение, а женщина склоняется над ним или стоит рядом, возвышаясь (*Ил. 10*).

¹ Актриса оперетты (Г. Сергеева), решившая в начале войны стать медсестрой в госпитале, влюбляется в ослепшего раненого (П. Бабочкин).

Тема покорения природы и перековки ненормальных индивидов сменяется дискурсом преобразования, который находится в основе героического культа второй половины 30-х годов [Добренко, 2007. С. 10–11]. Труд, военная доблесть, борьба с врагом (внутренним и внешним) становится «делом чести, делом славы». Военная героика занимала одно из центральных мест в кинодискурсе инвалидности на протяжении «большого стиля» и позднее, в период «оттепельного» кино. Подвиги на фронте сменялись подвигами трудовыми, которые совершали бывшие фронтовики. Они же сопротивлялись бюрократизму и косности («Председатель»), следуя вдохновенным строчкам поэта-фронтовика Михаила Луконина: «лучше прийти с войны с пустым рукавом, чем с пустой душой» (1945); с их жизнью позднее сравнивали свою другие персонажи – невоенные инвалиды («Не могу сказать прощай!»). При этом в реальности инвалиды, вернувшиеся с войны, терпели значительные лишения в повседневной жизни, столкнувшись с черствостью, изоляцией и жестокостью системы. «Резервисты армии труда», оставаясь частью проекта советской модернизации, все чаще подвергались тестированию на благонадежность, а их хозяйственная деятельность попадала под уплотняющийся государственный контроль. Общим оставалось одно – рационализация контроля над трудовой деятельностью инвалидов осуществлялась правительством при помощи экспертов-медиков. Заслуги советской медицины – инвариантная линия в советском литературном или визуальном сюжете об инвалидности. Моральный авторитет врача подчеркивается авторитетом его квалификации: «На всю Европу светило!» (к/ф «Истребители»).

В отличие от реальной жизни, наполненной противоречиями, кино «большого стиля» редко оперирует полутонами. Если это инвалид – то обязательно раненый на фронте и возвращающийся к жизни благодаря советской медицине и патриотической воле к победе. Личные качества экранного героя проявляются в этот период в идеологическом обрамлении. Это именно советский строй выявляет нарушителей нормативного уклада или же позволяет герою победить врага и свою собственную боль и немощь.

Почему погасло сердце Данко? Ограниченные возможности социальных изменений в период «оттепели»

Проблематизация инвалидности со второй половины 1950-х годов по вторую половину 1960-х годов происходила в контексте централизации экономики, которая привела к ликвидации кооперати-

вов инвалидов и огосударствлению организаций труда, отдыха и образования, принадлежавших ранее этим трудовым объединениям. В этот период приняты законы о государственных пенсиях и пенсиях колхозникам, единый принцип пенсионного обеспечения инвалидов, растет число интернатов и специальных школ, развивается система врачебно-трудовой экспертизы, несколько расширяются возможности высшего образования для слепых и глухих. В социальной политике все более очевидным становится переход от экономического участия инвалидов к их пенсионному обеспечению. В таких условиях нормативным образом инвалида становился, скорее, ничего не делающий получатель пенсии [Фефелов, 1986], нежели предприимчивый энтузиаст своего дела, преодолевающий препятствия. Количество инвалидов, проживающих в домах-интернатах, в изоляции от общества, постоянно росло – от 22 тыс. в 1926 году до 60 тыс. в 1940 и 158 тыс. в конце 1960-х годов [Третий год пятилетки, 1968. С. 3]. Впечатляющие масштабы строительства домов инвалидов и рост числа проживающих там людей представлялись достижением социалистического строя, свидетельствуя заботу партии и правительства. Но эти факты свидетельствовали о темпах инвалидизации населения и способах решения социальных проблем путем изоляции и маргинализации большого числа граждан. Дома инвалидов финансировались крайне плохо, обращение с постояльцами во многих случаях было негуманным, отправка в интернат была равносильна даже не ссылке, а «складированию».

В попытке каким-либо образом участвовать в обществе и влиять на изменение условий жизни инвалиды объединялись в неформальные общественные ассоциации. В 1950-е годы зарождается движение по защите прав инвалидов-опорников. Инвалид-колясочник Виктор Голубев выступал за создание объединения, подобного обществам слепых или глухих, но эту задумку воплотить в жизнь ему не удалось, так как он был отправлен в отдаленный интернат. Инвалид с детства Юрий Киселев в 1955 году организовал перед зданием ЦК КПСС на Старой площади митинг из 30 инвалидов войны на мотоколясках [Как это было, 2008 (1998). С. 198]. Они выдвигали скромные экономические требования, на которые также не обратили внимания, а митинг разогнали.

Репрезентации инвалидности в этот период противоречивы. Но принципиально новым стало то, что киносюжеты «оттепели» выносили на экран «сложные житейские события, в том числе связанные с приватной жизнью», которые вводили в поле зрения людей новые, ранее исключавшиеся из сферы репрезентации конфликты [Дашкова, 2008. С. 157]. Типичный герой – это вернувшийся с войны инвалид, благородный и справедливый, как в фильме К. Воинова «Солнце светит всем»

(Мосфильм [1959])¹ или в картине «Председатель», где герой М. Ульянова Егор Трубников – по сюжету фронтовик без руки, бросивший вызов сталинской бюрократии в конце 1940-х годов, по сути, является глашатаем оттепельной идеологии. В основе фильма, вызвавшего настоящий прорыв в общественном сознании тех лет, – повесть Юрия Нагибина «Страницы жизни Трубникова» (1962). Демобилизованный в связи с тяжелым ранением безрукий инвалид возвращается в родное село Коньково и становится председателем родного колхоза, умирающего в послевоенной разрухе – хозяйство разорено, люди бедствуют, на работе одни женщины, а мужчины подались на заработки в город. Борясь с диктатом райкома КПСС, Трубников предстает героем-избавителем, отважным офицером-инвалидом, сумевшим собрать вокруг себя единомышленников и обеспечить колхозу настоящее процветание².

Появляются фильмы о невоевавших инвалидах («Неоконченная повесть», Ф. Эрмлер, Ленфильм [1955])³, пересматриваются прежние подходы и сюжеты. В 1956 году режиссеры А. Алов и В. Наумов сняли фильм «Павел Корчагин» (в главной роли В. Лановой, Киевская ст. худ. фильмов), В этом фильме трактовка инвалидности дается через борьбу героя с собственным телом, через жертвоприношение. В прологе характерна поза Корчагина – запрокинутая на подушку голова, цвет кожи – бледное лицо, невидящие глаза – и то, как рассказчик говорит о Корчагине как об умершем, перечисляя факты биографии: год рождения, год вступления в комсомол, был бойцом-чекистом, рабочим революции, ранен, разбит параличом, ослеп... Это фильм с характерной стилистикой «оттепельного кино» с его противопоставлением властей и народа, двойственностью финала, экспериментальным монтажом, построенным «на недоска-

¹ Бывший фронтовик, ослепший из-за тяжелого ранения, сталкивается с испытаниями и в мирной жизни – от него уходит жена, а в школе, где он работает учителем, ему приходится преодолевать недоверие учеников и козни директора. С помощью друзей и благодаря своей воле к жизни герой возвращается к любимой профессии.

² Фильм с восторгом был воспринят разными слоями населения и тем самым способствовал росту «отдельного ствола антисоветского мышления <...> из боли за русского крестьянина, замордованного в колхозе партийно-государственной системой» [Кара-Мурза, 2002]. В эти годы зарождается почвенническое движение в литературе и кинематографе («деревенщики»), представители которого встали в оппозицию официальной доктрине урбанизированной советизации и отстаивали ценности традиционной русской культуры, призывая вернуться к корням, вспомнить о малой родине.

³ Фильм о любви талантливого кораблестроителя (С. Бондарчук) с параличом обеих ног (в результате несчастного случая во время испытаний судна) и участкового врача (Э. Быстрицкая). В конце фильма инвалид встает на ноги. В прокате 1955 года фильм занял 9-е место – его посмотрели 29,32 млн зрителей, а по опросу читателей газеты «Советская культура» Быстрицкая была названа лучшей актрисой года.

занности, <...> по пластическому или звуковому сходству или контрасту» [Трояновский].

В фильме Г. Чухра «Баллада о солдате» (1959) есть эпизод с Евгением Урбанским, играющим инвалида, который возвращается с фронта домой на костылях. Напомним, что события происходят в годы Великой Отечественной войны, герой фильма Алеша Скворцов (В. Ивашов) едет домой на побывку. Появление в кадре инвалида подготовлен тем, что в поезде солдаты подшучивают друг над другом: «Что же она своего мужа тебе рябому предпочла? – А может, у него какой другой дефект!?» Так мужское ставится под сомнение – этим предваряется следующий обмен репликами, направленный на разоблачение сложной проблемы идентичности потерявшего на фронте ногу человека. Солдаты расспрашивают друг друга о причинах поездки: «Товарища провожаешь? Нет. В командировку? Нет. В часть? Нет, домой, в отпуск». Перечисляются нормативные варианты ответа, ни в один из которых не умещается нынешний статус персонажа Урбанского, реплика которого: «домой. Все, отвоевался», – выдает его страдания и готовит нас к следующим сценам – вот он не решается послать телеграмму своим, подумывает о том, чтобы вообще не ехать домой, – и вот, наконец, его встреча с женой. Одиссея Алеша через разоренную войной Россию приводит его, прежде всего, к себе самому, через испытания встречами со всем спектром человечества. Инвалид войны, встретившийся ему на пути, подобен персонажу народной сказки, которому добрый молодец возвращает уверенность в себе [Карл, 2008. С. 98, 101].

«Пространство для неучтенных смыслов», которое постепенно формировалось в «оттепельном» кино [Дашкова, 2008. С. 164], как нельзя лучше вмещало в себя сложные отношения между людьми – не культовыми героями-инвалидами, а обычными – которых тысячами выписывали из госпиталей с ампутированными конечностями, ослепших и оглохших, и которыми порой просто некуда было возвращаться. И хотя прототип повести Полевого и фильма Столпера Герой Советского Союза Алексей Маресьев в 1956 году возглавил Комитет ветеранов Великой Отечественной войны, эта организация играла по большей части пропагандистскую роль, будучи рупором советской идеологии. Именно в 1950-е годы нашла самое широкое применение политика изоляции инвалидов, которая выражалась в строительстве удаленных от городов и общественного внимания домов ветеранов (один из них, для «самоваров» – ветеранов войны, ставших после многочисленных операций и ампутаций безрукими, безногими «обрубками», был создан на северном острове Валаам, в бывшем монастыре), массовых кампаниях по перемещению инвалидов-ветеранов из городов и деревень в сельские

или пригородные дома инвалидов, где люди влачили жалкое существование, где было тяжело жить, но легко умереть – забытыми близкими и страной, которую они защищали и за которую отдали свое здоровье.

Но критика несправедливости продолжала звучать и в попытках публичного протеста инвалидов, и в художественном творчестве. Метафора инвалидности не как ограничения, а как освобождения – от социальных границ и страхов – зазвучала у мастеров слова, например, в яркой сцене из рассказа В. Шаламова «Надгробное слово» (1960). Заключенные обсуждают, хотят ли они вернуться домой, и чего там ожидают, чего хотят от жизни, и завершает их беседу Володя Добровольцев:

А я, – и голос его был покоен и нетороплив, – хотел бы быть обрубок. Человеческим обрубок, понимаете, без рук, без ног. Тогда я бы нашел в себе силу плюнуть им в рожу за всё, что они делают с нами [Шаламов, 2001 (1960)].

Впоследствии этот мотив был блестяще раскрыт Ю. Нагибиным в его цикле рассказов «Бунташный остров», с непростой судьбой экранизации, о которой мы скажем чуть позже.

В своем желании затронуть новую чувствительную тематику, например, жизнь глухих людей, авторы документальных и художественных фильмов создают лирические, теплые, эмоциональные образы. В дебютной работе режиссера Михаила Богина короткометражном художественном фильме «Двое» (Рижская к/ст. [1965]) тоже снялась неслышащая актриса этого театра Марта Грахова, но не в главной роли. Героиню сыграла Виктория Федорова¹. Сюжет был взят из жизни глухой актрисы, правда, режиссер не озаботился правдивостью образа – в фильме главная героиня не говорит даже жестами, а социальная проблема здесь переосмыслена в ключе личных отношений.

Показывая некоторые приватные практики (мама моет сынишку в ванне – документальный фильм Б. Карпова «Открытый мир», ЦСДФ [1964] об артистах Театра мимики и жеста), они делают это без какой-либо детализации быта. Работа «Открытый мир» отличается одновременно документализмом и субъективизмом, а реальность конструируется на нескольких уровнях одновременно. На лицах персонажей – сложная смена эмоций (но большинство из них – это актеры, играющие роли!), используются элементы введения в игровой ряд документального материала – в данном случае встреча гостей

¹ Молодой человек оказывает всевозможные знаки внимания понравившейся девушке, которая не отвечает ему ни слова... Постепенно двое любящих людей находят путь друг к другу, преодолевая жизненные обстоятельства.

показана с типичной для того времени сценой просмотра любительского фильма (в 1960-е годы во многих семьях появляются кинокамеры «Кварц» для съемки на 16 мм пленку), запечатлевшего пикник и мини-театрализации. Кульминацией становится спектакль «Данко», метафору преодоления поясняет диктор:

Ведь в их жизни тоже был враг – болезнь – но другие люди, щедро отдавшие им теплоту и свет сердец, помогли им осуществить свою мечту и поверить в свои силы.

Новые мотивы – повседневность, романтика – смешиваются с прежними клише преодоления и жертвенности. Характерным для периода становится акцент на государственной заботе – в документальном кино зрителю демонстрируется ее размах и совершенство общественного устройства – предоставление семьям новых квартир, возможность для инвалидов выбрать себе творческую профессию, востребованность и успех их молодого театра.

Медикалистский ракурс зрения – инвалиды как объекты всевозможных исследований и лечения, – остается универсальным тропом в дискурсе всего советского периода: в 1959 году в СССР и ряде европейских стран были обнаружены первые признаки эпидемии полиомиелита, через несколько лет была разработана вакцина, чему и посвящен фильм «Осень надежды» (реж. В. Лисакович, ЦСДФ [1962]). Дети-инвалиды показаны здесь как пациенты, и главными героями являются медики. Тела инвалидов согласно этой модели являются не их собственностью, а объектами исправлений и манипуляций со стороны менеджеров и врачей, как в документальном фильме «Исследования на неразделившихся близнецах» (П. Анохин, Академия медицинских наук СССР [1957]), в котором документирована жизнь сиамских близнецов Маши и Даши с рождения до восьми лет, проходившая под пристальным взглядом докторов, усиленным киноаппаратом. В годы застоя фигуры в белых халатах вновь появляются в визуальных сообщениях об инвалидах.

«Ты только будь, пожалуйста, со мною, товарищ Правда!» Моральные вариации визуальной эстетики инвалидности периода застоя

Государственный контроль и изолирующие формы заботы развивались по нарастающей, и в 1960-е годы человек с инвалидностью имел мало шансов на экономическую независимость. Если инвалиды и могли работать, трудоустроиться им было не так-то просто. А человек с тяжелой инвалидностью нередко вызывал отторжение у работодателей, чиновников, работников культуры и соцобеспечения.

В конце 1960-х годов инвалид с детства Геннадий Гуськов, талантливый инженер-самородок, большой энтузиаст, создал в Воронежском доме-интернате мастерскую, где небольшая группа инвалидов изготавливала «товары народного потребления». Он опубликовал важную статью в журнале «Социальное обеспечение» [Гуськов, 1973], направил письма Н.С. Хрущеву, М. А. Шолохову, А.Н. Косыгину, министру соцобеспечения Д. П. Комаровой, пытаясь побороть советскую бюрократию. Наконец, Советом Министров СССР принимается Постановление № 1010 от 10 декабря 1976 года «О дополнительных мерах по улучшению организации профессионального обучения и трудового устройства инвалидов», однако Гуськова вскоре ссылают в удаленный интернат [См.: Как это было, 2008]. Видные писатели и журналисты с конца 1970-х годов и особенно в 1980-е годы, стали выступать в прессе и своих книгах в поддержку таких энтузиастов за использование труда инвалидов. Впрочем, эти публикации во многом были лояльными властям, не вступая в противоречие с устоями советского строя.

А в официальном дискурсе периода застоя сохраняется дискурсивный акцент на героизации военного инвалида, «настоящего человека», а также на достижениях государственной заботы. Победительный герой, который совершает свою карьеру вопреки недугу и ожиданиям окружающих становится яркой моделью идентичности для масс населения благодаря широкому прокату (телесериал «Как закалялась сталь», Н. Мащенко, к/ст им. Довженко [1975], кинопрокатная версия сериала [1973]).

В шестнадцати документальных фильмах 1965–1985 годов, хранящихся в коллекции Красногорского киноархива, где фигурируют персонажи с инвалидностью, представлены три темы – во-первых, трудового участия инвалидов войны, во-вторых, – достижений социального обеспечения и лечения в СССР, а также, в-третьих, – проблемы зарубежной социальной и внешней политики. В первом случае нам представляют работников разных профессий – учитель, механик, тракторист, художник, причем все они – инвалиды Великой Отечественной войны. Во второй группе демонстрируются достижения социализма в производстве автомобилей для инвалидов, а также представлена госпитально-медицинская сторона дела – главными героями сюжетов выступают врачи и патронажные сестры, которые лечат и оказывают помощь инвалидам. Наконец, в третьем случае образ инвалидов используется для более выпуклой прорисовки проблем зарубежной социальной и внешней политики. Интересно, что еще в 1965–1967 годы появлялись сюжеты о политических демонстрациях инвалидов за рубежом, но в период застоя эта тема из кинодокументалистики практически исчезает.

Два документальных фильма – Киноальманах № 13 «По Советскому Союзу» (реж. В. Раменский, ЦСДФ [1965]) и «Возвращение в жизнь» (Моснаучфильм, А. Буримский [1966]) представляют достижения протезирования в СССР, причем каждый из фильмов связан с Италией. Вероятно, это объясняется тем, что в этот период КПСС активно поддерживала европейских коммунистов, особенно близкими были связи с Итальянской компартией, одной из наиболее влиятельных политических сил в Италии. И наоборот, в этой европейской стране было много интеллектуалов, и членов компартии и беспартийных – открыто симпатизирующих СССР и связывающих с ним надежды на справедливое переустройство общества. В первом из этих фильмов сюжет посвящен итальянскому маляру Гофредо, лишившемуся обеих рук в результате несчастного случая и обратившегося в Ленинградский институт протезирования, где ему изготовили протезы и научили ими пользоваться. Нам демонстрируют испытания «механической руки» в специальной лаборатории.

Во втором фильме рассказ ведется от лица итальянского журналиста Джованни, который встречается с инвалидами войны и труда, а также молодыми людьми, пострадавшими от несчастных случаев, – его беседы проходят в больнице, обрамленные кадрами испытания «искусственной руки» (Ил. 11), а также на рабочих местах, специальном училище и на занятиях танца.



Ил. 11. Достижение инженерной мысли – бионическая искусственная рука, – один из ключевых визуальных элементов в документальных фильмах об инвалидах, наряду с многочисленными приборами, а также медицинскими работниками (кадр из фильма «Возвращение в жизнь»).

Оба этих фильма сняты по заказу Государственного комитета Совмина СССР по культурным связям с зарубежными странами (по продвижению, как сейчас бы сказали, позитивного образа СССР за рубежом) и являются по сути пропагандистскими. В то время по всему миру создавались Общества дружбы с СССР и культурные центры, они бесплатно обеспечивались книжными новинками и фильмами. Таким образом не просто накапливался символический капитал социалистического строя, а собственно производился социализм [Добренко, 2007. С. 28]. В частности, «симулякрум социализма» создается через политико-эстетические образы трудовой этики («коммунистического отношения к труду») [Добренко, 2007. С. 250].

Лейтмотивом фильма «Возвращение в жизнь» звучит установка на общественно полезный труд, начало и конец картины венчает фраза поэта Ивана Шамова, сказанная им в интервью итальянскому журналисту:

Считаю себя счастливым человеком, потому что живу и работаю. Работаю в любом положении.

При этом в советской документалистике сохраняются и темы иждивенческой психологии, которую инвалиды-де развивают у себя с детства и которую необходимо изживать – звучат такие нотки и в некоторых игровых фильмах. Напомним, что труд выступал ключевым звеном концепции советского гражданства и центральным элементом социалистической системы ценностей. По Конституции 1918 года, «труд должен быть обязательным для всех», именно здесь впервые прозвучал принцип «кто не работает, тот не ест». И хотя в редакции Основного закона от 1936 года имелось одно уточнение: здесь говорилось, что труд в СССР есть почетная обязанность каждого гражданина, *способного работать*, тут же воспроизводился принцип «кто не работает, тот не ест». Конституция 1977 года провозгласила несколько иной подход: «от каждого по способностям, каждому по труду», но рядом подчеркивалось, что общественно полезный труд определяет положение человека в обществе.

Вспомним диалог из комедии Л. Гайдая «Операция "Ы"» (Мосфильм [1965]):

Водитель: Где этот чертов инвалид?!

Бывалый: Не шуми, я инвалид!

По сюжету, Бывалый (персонаж актера Е. Моргунова) ездит на мотоколяске – «инвалидке», которую он легко приподнимает и двигает, освобождая дорогу грузовику. В этом эпизоде отчетливо звучит лейтмотив иждивенчества, игры с приписанным статусом инвалид-

ности и прилагающимся к нему преимуществами. И позже в антиалкогольных плакатах 1980-х годов встречаются образы личной безответственности, которая показана причиной инвалидности и последующего социального исключения (Ил. 12).

В отличие от официального дискурса инвалидности, в некоторых произведениях художественной и, конечно, в самиздатовой литературе эпохи позднего застоя звучат ноты гнева, бунта, освобождения, как в рассказе Ю.М. Нагибина «Терпение» (1982). Его главный герой – инвалид Паша – это провозвестник гласности, обвинитель позднего застоя, но смотрит он не вперед, а – назад, в прошлое [См. об этом: Dunham, 1989].



Ил. 12. Плакаты времен антиалкогольной кампании 1980-х годов. Инвалидность как личная вина.

Захравшиеся и вечно ноющие мещане – вот вы кто!.. Где морда, где задница – не поймешь, а все ноете, что с продуктами плохо. И запчастей не достать. И гаражи далеко от дома. С души воротит. Нет, не хочу я твоей «большой» жизни, мне в ней тесно будет. Твое окружение наверняка из тоскующих по запчастям, шиферу, загранкам и прочей тухлой муре [Нагибин, 1982].

Тема инвалидности в художественном кинематографе периода застоя представлена, в частности, в лентах И. Таланкина «Время отдыха с субботы до понедельника» (1984) и Б. Дурова «Не могу сказать: про-

щай!» (1982). Сам Ю.М. Нагибин в весьма резких выражениях отзывался о фильме И. Таланкина, снятого по его рассказу «Терпение» (1982). Рассказ этот был навеян личным знакомством писателя с инвалидами на Валааме, где в полуразрушенном монастыре еще жили тогда «самовары»¹. По признанию писателя, рассказ «Терпение» вызвал бурю и стал переломным моментом в его литературной жизни, а также обозлил власть имущих и «всех советских мешчан, т.е. основную часть населения», в том числе и многих собратьев по перу. В переписке с журналисткой писатель откровенно отметил:

Таланкин (режиссер фильма) написал вполне доброкачественный сценарий по моему рассказу «Терпение», и у меня не было никаких оснований не дать разрешения на постановку. Что произошло дальше — не знаю. То ли он сам испугался (рассказ много и дружно хаяли в «Лит. газете» и др. печатных изданиях), то ли испугался Госкомитет Кинематографии, и уже по ходу съёмок, не ставя меня в известность, он всё перекроил, возвёл мою идею и образы в степень минус единица. Он поставил фильм против меня, но я ничего об этом не знал. Материал мне не показывали, но вралли, что всё идёт прекрасно, и я буду в восторге. К сожалению, практика кинопроизводства такова, что автора можно обмануть как угодно. Я фильма не видал, лишь два кадра в кинопанораме и киноафише, понял, какое это г..., но мог добиться лишь того, что в титрах появилась надпись: «по теме Нагибина» [Из личного архива М. Э. Авакян, цит. по: Воспоминания Юрия Нагибина, 2005. С. 92]

Фильм Б. Дурова «Не могу сказать: прощай!» полностью отражает идеологию этого периода — человек, ставший инвалидом по вине

¹ События в рассказе происходят в 1960-е годы на острове Богояр в Балтийском море, недалеко от Ленинграда. Здесь стоит монастырь, в котором нашли приют изувеченные на войне — без рук, без ног, «самовары». Беззаботные туристы с экскурсионных теплоходов приезжают любоваться природой и посещают монастырь. Среди них — зажиточная семья (жена — профессор, муж — директор института, их избалованные чада), но благополучие ее лишь внешнее. Анна не может забыть своего любимого, Павла, якобы погибшего на фронте. Его друг, ныне муж Анны, Алексей Скворцов убедил ее в этом. Вымеряя своими культиями расстояние в «шесть тысяч восемьсот сорок метров», инвалиды каждый день направляются на пристань, их единственное место развлечений. В одном безногом инвалиде Анна узнает Павла. Происходит бурная встреча, Анна переживает ложь своего мужа и безмерно рада, что нашла любимого. Она уговаривает Павла вернуться с ней в Ленинград, тот резко отказывается. Анна прыгнула в воду с теплохода, чтобы вернуться к Павлу вплавь, но ее слабое сердце не выдержало. В фильме все острые моменты сглажены. Паша (А. Баталов) передвигается на протезах с помощью костылей, ни о каком обмане речь не идет, Анна остается со своей семьей, фильм завершается семейным ужином на теплоходе. Реплики героев, да и сама фабула, лишены интонаций критики и социального протеста.

своего работодателя, постепенно приспосабливается к новым условиям существования, находит счастье в семье и творчестве. В конце фильма Сергей (герой С. Варчука) возвращает себе утраченную мужественность: «на работу вышел» (занимается дома с мальчиками из сельской школы резьбой по дереву в качестве учителя труда), жена ждет от него ребенка, а в последних кадрах режиссер даже оставляет зрителям надежду на чудесное исцеление. В переломном моменте фильма герой сравнивает себя с фронтовиками-инвалидами, и сравнение отнюдь не в пользу того, кто руководствуется «мещанскими принципами»:

Мать: ну что ты, сынок, с войны и не такие приходили...

Сергей: так то с войны, а тут от жадности пострадал!

Не случайно его «плохая» первая жена, подстрекавшая его к внеурочным заработкам и бросившая сразу, как только тот стал калекой, зовется нерусским именем Марта и работает бухгалтером, а настоящая любящая и верная – это водитель грузовика Лида, по сути, вернувшая Сергея к жизни.

Несмотря на душливый политический климат советского государства и неусыпный контроль над творческой интеллигенцией с требованиями постоянно подтверждать свою благонадежность, в шестидесятые годы было снято много фильмов, ставших шедеврами не только отечественного, но и мирового кинематографа, преодолевающих идеологические ограничения и являющих примеры свободы мысли и человеческого достоинства. Как правило, такие работы ожидала непростая судьба. Так, картина А. Тарковского «Андрей Рублев», работа над которой была завершена в 1967 году, была перемонтирована и фактически положена на полку, и по-настоящему фильм вышел в прокат в восстановленном виде только в 1987 году. Обращение режиссера в одной из новелл «Андрея Рублева» к образу Дурочки, бесхитроственному созданию, олицетворяющему чистоту, невинность и наивность русской души, является, по сути, классическим приемом использования символов национальной аутентичности. Образ блаженного – или блаженной, божьих людей, лишенных разума, не заботящихся о личном благополучии, но награжденных божественной возможностью видеть и говорить то, что не дано нормальным, обычным, – относится к числу наиболее популярных среди всех слоев населения в России на протяжении веков. Для Тарковского Дурочка не имеет личных качеств человека с инвалидностью, она стала метафорой-воплощением России – мятущейся, нелепой, делающей глупости – но вместе с тем невинной, тянущейся к красоте, обладающей тайным знанием истины, закрытой для других, умных и рациональных.

Документальность как одна из характерных черт, проявившихся еще «оттепельного» кино, ярко проявляет себя в фильме «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (А. Михалков-Кончаловский, Мосфильм [1967]), который вышел на экраны спустя 20 лет после его создания ¹. Жизнь Аси-хромоножки, снятые в стиле *cinéma vérité* ², драматические монологи председателя колхоза – горбуна, искалеченного войной тракториста Прохора с культяпками пальцев на руке – это все нити, абсолютно органично вплетенные в текстуру этнографического, глубокого и проникновенного повествования о советской сельской повседневности (Ил. 13).



Ил. 13. Кадр из фильма «История Аси Клячиной...» Это реальные люди, а не выдуманные персонажи, они играли в этой картине вместе с профессиональными актерами.

В художественный фильм вводятся «документально» снятые эпизоды: «неигровые фрагменты и монологи непрофессиональных актеров <...> звуковое пространство организуется при помощи введения в звуковую дорожку фильма нечетких обрывков разговоров» [Дашкова, 2008. С. 161], инструментальной музыки и пения непрофессиональных испол-

¹ Официальных документов о запрете этого фильма не было, как и разрешений на прокат. Талантливую картину просто замолчали, и широкое признание к ней пришло двадцать лет спустя, когда фильм вышел на экраны [См.: Фомин, 1992].

² *Cinéma vérité* – фр. синема верите – направление в киноискусстве, добавляющее документальную правду в художественном фильме.

нителей; сам режиссер называл его сюрреалистической сказкой в хроникальной манере [А. Михалков-Кончаловский о фильме... 2007].

Застой подготовил, с одной стороны, медиализацию (с акцентом на науку и технику) и «собесовскую» трактовку инвалидности, – что отчасти стало основанием современной парадигмы социальной политики, где инвалиды – это люди с ограниченными правами гражданства, рассматриваемые только как клиенты и пациенты. Подобная концепция непротиворечивым образом уживалась с устойчивым подходом к советской иконографии инвалидности, который базировался на принципе «кто не работает, тот не ест» и воплощался в легитимности избирательного социального исключения. Общая подозрительность в отношении инвалидов как безответственных тунеядцев проявляется вместе с традиционными коннотациями виктимизации, жалости и героизма.

Дети не представлены в военной и трудовой героике советского дискурса об инвалидности в период застоя. Исключение, пожалуй, составляет издание в 1969 году перевода на русский язык книги австралийского писателя Алана Маршалла, известного своими симпатиями к социализму и СССР. «Я умею прыгать через лужи» – первая часть автобиографической трилогии писателя, в детстве перенесшего полиомиелит и научившегося ходить, бегать и прыгать при помощи костылей. Эта книга тогда завоевала сердца не только детей, но и многих взрослых, немолодых уже людей. Недуг маленького, мужественного человека, сына объездчика диких лошадей контрастировал в повести с образом могучей природы и простого народа, и у них-то герой и черпал свои силы и оптимизм.

Вместе с тем в обществе времен застоя проросли, хотя и довольно эффективно затаптывались ростки правозащитного движения и гражданской инициативы инвалидов. В конце 1970-х инициатор движения за права инвалидов Юрий Киселев создает инициативную группу. История этой группы была яркой, но не долгой – ее лидеры активно работали до 1982 года, подвергаясь постоянным гонениям, притеснениям и арестам [Как это было... 2008; Raymond, 1989. P. 236–237]. В официальных источниках подчеркивалось, что государство серьезно озабочено социальными проблемами инвалидов, тогда как активисты Инициативной группы не просто указывали на недостатки советской системы социального обеспечения, но считали необходимым подвергнуть их радикальным изменениям.

Нормативный официальный дискурс, в том числе и визуальные репрезентации, колонизировали идентичности и социальный контекст жизни людей, но при этом многие советские люди, в том числе инвалиды, оттачивали навыки использования официальных и неофициальных каналов для критики социального окружения. Стихотворе-

ние, которое принесло его автору Геннадию Головатому – инвалиду с детства, лишенному способности самостоятельно передвигаться, – победу на конкурсе «Комсомольской правды» 1963 года и широкую известность, пропитано мужеством, духом объединения и протеста, поиска и риска:

Слепые не могут смотреть гневно.
Немые не могут кричать яростно.
Безрукие не могут держать оружие.
Безногие не могут идти вперед.
Но – немые могут смотреть гневно.
Но – слепые могут кричать яростно.
Но – безногие могут держать оружие.
Но – безрукие могут идти вперед.

И пока государство продолжало представлять себя богатым и ответственным, заботливо ухаживающим за инвалидами, атмосфера протеста и освобождения формировалась в искусстве и литературе, в том числе, в самиздатской. Довольно широко и в полную силу идея «прав» проявила себя только в годы перестройки и особенно в постсоветский период.

В СССР инвалиды есть: перестройка визуальной культуры

Перестроечной волной сорвало многие официальные запреты, и на какое-то время показалось, что закрепившиеся в культуре табу и стереотипы можно поколебать. Переменам в общественном мнении и взглядах правительства способствовало и международное влияние – Организация Объединенных Наций провозгласила 1981 год Годом инвалида, а период 1983–1992 – Десятилетием инвалидов. Но убеждение в том, что инвалид должен иметь те же права, что и здоровый человек, пользоваться теми же благами, еще долго не находило должного законодательного закрепления и практической реализации. В 1986 году в «тамиздате» выходит книга активиста движения инвалидов, эмигранта Валерия Фефелова «В СССР инвалидов нет», содержащая резкую критику практик дискриминации людей с инвалидностью. Неприспособленность транспорта и зданий для передвижения на коляске, неготовность большинства учебных заведений к работе с особыми учащимися, нежелание работодателей нанимать инвалидов, а подчас и обычная людская черствость способствовали тому, что социальное исключение процветало на всех уровнях общественной жизни. Чтобы направить политическую активность инвалидов под контроль и сделать их лояльными элементами сложившейся структуры, в 1988 году при поддержке государства создается Московское городское общество инвалидов. Эта организация позиционировала себя в качестве выразителя ин-

тересов простых инвалидов и дистанцировалась от деятельности групп правозащитников [См.: Как это было, 2008]. (Отметим, что и до сих пор в стране фактически нет правозащитного движения инвалидов, за редким исключением общественные организации исключают эти вопросы из своей повестки дня).

Тема инвалидности в период перестройки становится более заметной, она звучит по-новому, приобретает новые смыслы в российской визуальной культуре. Речь уже не идет о воропаевых и маресьевых – культовых ветеранах-героях, которые после ранений и ампутаций не желали оставаться пенсионерами, а совершали боевые и трудовые подвиги. В это время было снято довольно много документальных работ об инвалидах: в коллекции киноархива таких нашлось четырнадцать! И это не считая киноновостей и других фильмов, где инвалиды лишь упоминаются в одном из сюжетов. Создаются документальные фильмы и телепередачи («Мой дом – моя крепость» [1988] о проблемах в жизни инвалидов среди ветеранов войны в Афганистане), плакаты (Ил. 14), несущие сообщение о несправедливом устройстве общества как причине страданий инвалидов, однако, не всегда в этих текстах инвалиды представлены субъектами права и собственного выбора.



Ил. 14. Художник О. Качер «Инвалиды больше не могут ждать». Плакат (1988). Инвалид изображен в ожидании коляски – вместо костылей?

Растет поток сообщений о проблемах инвалидов в СССР – некоторые режиссеры обращаются к религиозному опыту переживания инвалидности («Рита и Лена» [1989]), к творческим биографиям («Недописанный портрет. Люда Волковинская» [1990]), создают яркие и бескомпромиссные картины общественной несправедливости и людской черствости («Остров Валаам» [1990]), образы простых людей, добившихся многого, – среди которых на экране появляются и женщины («Эржена» [1990]), сравнительные исследования условий, в которых живут инвалиды разных стран («Проповедь о милосердии» [1990]).

Некоторые фильмы об активности инвалидов («Взгляд» [1987], «Поздний восход» [1990],

«Сотвори себя» [1991]) раскрывают достижения и внутренний мир спортсменов или художников среди инвалидов, однако и они, и ряд других работ по-прежнему используют знакомые паттерны, показывая «сентиментальную, пропитанную национальным духом агиографию героического страдальца. Только железный человек может выжить, пройти через то, что ему довелось, оставаясь примером, вдохновляющим других à la герой-мученик» [Alaniz, 2007], подобно Корчагину, Мересьеву или Воропаеву.

И все же, необходимо отметить то, что в киноязыке происходят ощутимые изменения, подобно тем, что подметила Т. Дашкова в отношении художественного кинематографа «оттепели» – на экране появляется неприкрытая, «неприкрашенная» повседневность и непарадные персонажи [Дашкова, 2008. С. 162], как например, в фильме «Вторая попытка Виктора Крохина» (И. Шешуков, Ленфильм [1977]) – в эпизоде показан инвалид войны как штрих густонаселенного коммунального быта, в документальных лентах «Каждый десятый» (Т. Юрина, ЦСДФ [1988]) и «Чья это боль?» (С. Валов, ЦНФ [1988]). В этих фильмах звучат резкие, хлесткие высказывания участников социального движения инвалидов, многие из них – это инвалиды с детства, сполна вкусившие откровенную дискриминацию (Ил. 15). Это и интервью с Геннадием Гуськовым о вмешательстве чиновников в его личную жизнь, об успехах его мастерской для инвалидов и препонах, которые ставит руководство («Чья эта боль?»). Это и тезис Юрия Астахова о жизни «в виде исключения», и его рассказ о попытке трудоустроиться по специальности – редактором: «Вы нам подходите, но мы Вас не возьмем, так как Вы у нас будете отпугивать авторов», и истории Геннадия Головатого о том, как при попытке попасть в ложу Большого театра он с семьей получил от администратора ответ: «Как инвалид? Это же Большой театр! Вы что, не понимаете, что это безнравственно?!», и циничные ответы чиновников Минсоцобеспечения на его вопросы, почему у инвалидов с детства нет пенсии: «Это же принцип социализма – от каждого по способностям, каждому по труду», на вопрос о том, что на Параолимпийских играх Советский Союз должны представлять инвалиды: «А у нас нет инвалидов» (интервью с Головатым в фильме «Каждый десятый»).

Такие острые социальные фильмы способствовали оформлению в общественном мнении новой метафоры инвалидности (образ, который был воплощен в реальной жизни людей несколькими десятилетиями ранее, но замалчивался) – это отстаивание прав инвалидов как социальной группы, обычных людей, а не суперкалек и несчастных сироток, прав на достойную жизнь, которая вовсе не обязательно обусловлена производительным трудом на благо Отечества.



Ил. 15. Инвалид с детства впервые появляется на перестроечном экране – и не как проситель помощи и жертва чиновников, а как глашатай, обвинитель, но одновременно и как обычный человек. Поэт Геннадий Головатый рассказывает о цинизме чиновников от «большого искусства» и соцобеспечения (кадр из фильма «Каждый десятый»).

Героини фильма Аян Шахмалиевой «Это было у моря» (Ленфильм [1989]) – юные воспитанницы интерната для детей с больным позвоночником, где они проходят обследование и лечение. Гимнастика, фиксирующие корсеты, ежевечерний обязательный просмотр программы «Время», всевозможные запреты, плотный неусыпный контроль... Интернат, как и любое другое закрытое учреждение, работает здесь как метафора несвободного общества, с его жесткими категориями правильных и ненормальных, красоты и уродства, чистоты и опасности. И хотя в кадре исключительно привлекательные девочки-подростки, чьи проблемы становятся заметными лишь с надеванием на них медицинских приспособлений (*Ил. 16*), ребята из мореходного училища, приглашенные на танцы в интернат, избегают своих сверстниц в специальных белых воротниках: «А что, у вас тут все в намордниках?».

Сын одного из работников интерната предпочитает дружить со «здоровыми» девочками: «тут все несчастные, у них даже любовь в корсетах», – очевидно, мальчик транслирует мнение взрослых, которое слышит в семье. Как только его подружке надевают корсет, он теряет к ней всякий интерес. Воспитательница Зоя Григорьевна

(Нина Русланова) – женщина с исковерканной судьбой (она сама в прошлом воспитанница этого интерната, и когда-то и ее письма вскрывали и читали) – даже не представляет, как еще можно взаимодействовать с детьми, кроме как запрещать, контролировать и выделять фаворитов. Она боится и ненавидит этих девочек, которые объединяются вокруг своего яркого лидера Светы, вырвавшись из-под контроля воспитательницы «Дама-управление» и на какое-то время проникаясь бунтарским перестроечным духом. Митингующая толпа детей раззадорена зажигательными стихами своей предводительницы:

Товарищи дети, вы все в ответе
За то, что творят воспитатели эти.
Как им не стыдно так издеваться, –
Знают, не смеете вы защищаться.
Хватит терпеть беззаконье и хамство,
Долой ненавистное нам тиранство!
Слез и жалости нам не надо,
Горбатые – на баррикады!



Ил. 16. Кадр из фильма «Это было у моря».

Кто-то из детей предлагает заменить слово «горбатые», но Света против: «если бы чужие о нас так говорили – было бы обидно, а так – мы сами!» В потоке возмущений всплывает запретная тема – оказывается, директриса интерната – взяточница, ведь сюда трудно попасть, и некоторые семьи направление ждут годами, идут на жертвы (отец одной из девочек пошел воевать в Афганистан, чтобы получить нужное ребенку лечение). Апофеоз нарушения по-

рядка – украсть у воспитательницы парик и водрузить его на голову каменного Ленина во дворе интерната. Несчастливая Зоя Григорьевна, воровато оглядываясь и извиняясь перед идолом-Ильичом, возвращает себе украденное достоинство, а на утро восстание рассыпается в прах в кабинете директора. Ведь многим девочкам все еще необходимо лечение, но теперь их отправят домой за плохое поведение. Приехавшая вскоре медицинская комиссия не удовлетворена прогрессом лечения у многих детей, и кто-то из персонала за кадром открывает зрителю особенности советской иерархии здравоохранения:

Это вам не санаторий четвертого управления, где бы вы кормили ребенка на 4 рубля, а не на 80 копеек, как мы. И условия были бы другие, и медикаменты, и аппаратура, и оборудование, и извините корпуса не дореволюционной постройки без единственного ремонта. А персонал – наши няни не 10 детей ведь обслуживают, а 30–35. Какое качество может быть, о чем вы говорите...

Критические эффекты работы нонконформистских писателей и режиссеров так называемых «полочных» фильмов, запрещенные цензурой застоя, прорвались и объединились с потоком новой литературы, кинематографической и документальной продукции перестроечного периода. Инвалидность до сих пор проявляла себя как символ силы духа, жертвоприношения, доказательство национальной подлинности [См.: Alaniz, 2007]. В перестройку советская визуальная культура изменила свой облик, появились доселе невообразимые по откровенности фильмы, отражающие общественные перемены и использующие новые выразительные средства.

Выводы

Инвалидность в советском визуальном дискурсе является плавающим означающим, которое привязывает к себе смыслы, востребованные в символическом производстве социализма в тот или иной период советской истории. А реалии людей с инвалидностью – это означаемое, «которое хотя и задается означающим, но при этом не познается, не определяется и не реализуется... Мы имеем здесь дело со значением, лишенным самим по себе смысла и, следовательно, способным принять на себя любой смысл, то есть со значением, чья уникальная функция заключается в заполнении зазора между означаемым и означающим» [Делез, 1995. С. 13]. Способы репрезентации инвалидности в 1930е годы создают образ «перековки» инвалидов в трудоспособных и политически грамотных, социализированных в системе норм социалистического образа жизни

и трудовой этики. В кинолексиконе 1940-х годов сделан переход к метафоре «преображения». Как правило, инвалид – это фронтовик, возвращающийся к жизни благодаря советской медицине и патриотической воле к победе. В период «оттепели» представления инвалидности становятся более разнообразными, но центральными являются персонажи, которые борются с бюрократизмом, символизируя дух патриотизма и мужества. В фильмах периода застоя наряду с традиционными коннотациями виктимизации, жалости и героизма (на фронте и в труде) присутствует и образ безответственных тунеядцев. «Инвалиды» в соцреалистических произведениях превращались в «чистые метафоры», в которых «дереализация жизни достигала поистине совершенной формы» [Добренко, 2007. С. 67]. Потому-то в мейнстримном советском кино и не было персонажей с психической болезнью или умственной отсталостью, а вплоть до перестройки на экране не появлялись дети и женщины с инвалидностью. Они просто не помещались в рамки советского политико-эстетического проекта с характерной для него героикой войны и труда. В период перестройки в художественном и документальном кинематографе появились новые репрезентации инвалидности – уже не как метафоры преодоления и героизма, характерные для всей советской киноистории, а символа протеста, свидетельства несправедливости общества и власти. Благодаря перестроечным работам и «полочному» кино расширилась галерея репрезентаций инвалидности, включившая образы детей и женщин с инвалидностью, а также коды «безумия».

Историческая роль советского наследия в современной российской визуальной иконографии инвалидности до конца еще не осмыслена. Постсоветское кино богато работами, которые пытаются отказаться от старых тропов инвалидности и сформулировать новую социальную и эстетическую категорию, это работы разные по режиссерской смелости, глубине проработки и смыслам образа инвалидности. В некоторых из них инвалидность – это сюжетообразующий элемент, в других – это эпизоды, более или менее значимые. Разные коннотации привязывались и отсоединялись от инвалидности в длительном процессе оформления ценностной системы социализма, а затем карта визуального воображаемого стала перечерчиваться в соответствии с ориентирами рынка, новой бюрократии и движения за права человека. Появляются и сильные работы кинодокументалистов, в том числе, демонстрируемые на фестивале «Кино без барьеров», который ежегодно проводит общественная организация «Перспектива». Эти фильмы показывают, что инвалидность, наряду с другими формами физического отличия, стала полисемантическим визуальным означающим, открытым многочисленным поискам и

сюжетным мотивам, ориентированным в более целостной, подлинно гуманной перспективе – некоторые с энтузиазмом воспринимаемые самими инвалидами, а другие – отрицаемые. И все же нередко авторы попадают в ловушку прежних и чрезвычайно устойчивых метафор.

Аналитические проблемы, которые решаются в исследовании репрезентаций инвалидности – это, во-первых, определение, кто допускается, а кто вытесняется на периферию или за пределы социальной приемлемости. Во-вторых, вопрос о том, каким образом в репрезентациях оформляются социальные различия между инвалидами и не-инвалидами, как очерчиваются границы, как сравниваются между собой и характеризуются группы в отношении друг к другу. Для такого анализа важно прочитывать и понимать смысл сюжетов, помещая их в контекст социальных практик. Другой способ демистифицировать кинорепрезентации инвалидности – рассмотреть их тематические определения: в каких поворотах сюжета они возникают, и во имя чего разрешаются связанные с ними проблемы? Раскрытые нами метафоры – это символические коды беспорядка и опасности, контраста и испытания, преодоления и угнетения, утраты женственности и мужественности, которые олицетворяются «инвалидными» Иными.

Сегодня среди инвалидов растет сопротивление негативному культурному образу инвалидности в СМИ и популярной культуре, где инвалидность показана как объект милосердия и благотворительности или занятный медицинский факт. Слишком долго литература, кино и популярные СМИ, массовая культура использовали инвалидность как метафору для придания своим сообщениям нужной степени накала, драматичности и событийности, создавая «инвалидизирующие» образы, выставляя реальных людей причудливыми, беспомощными или героическими калеками, что усиливало стереотип патологии. Дело – за новыми авторами, новым пониманием многогранности человеческой жизни и творческими открытиями.

Список источников

1948: ОБХСС в Главное управление милиции МВД СССР в борьбе с хищениями социалистической собственности 16.02.08 // <http://www.svobodanews.ru/Transcript/2008/02/16/20080216224431477.html>.

Михалков-Кончаловский А. О фильме // Киноканал «Культура», 20.08.2007 // www.tvkultura.ru/news.html?id=45690&cid=1484 - 41k.

Бауман З. Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2002.

Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. М.: Медиум, 1995.

Берлянд. Агитпропработу – на службу трудоустройству // Социальное обеспечение. 1931. № 12. С. 13–14.

Булгакова О. Фабрика жестов. М.: НЛЮ, 2005.

Вержиловский П. О мерах борьбы с классово-чуждым элементом в рядах инвалидов // Социальное обеспечение. 1932. № 9–10. С. 28.

Вертов Д. «Мы». Манифест 1921 // http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov/index.html.

Вольхин А.И. Оперативная работа территориальных органов НКГБ среди инвалидов Великой Отечественной войны в 1943–1945 годы // Исторические чтения на Лубянке, 1997. Российские спецслужбы: история и современность. М.; В. Новгород: ФСБ РФ: НовГУ, 1999. С. 100–106.

Вспоминая Юрия Нагибина // Журналист, сентябрь 2005. С. 92 // <http://www.journalist-virt.ru/mag.php?s=200509921>.

Гуськов Г. Труд – для нас благо // Социальное обеспечение. 1973. № 5. С. 27–29.

Дашкова Т. Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года: Проблематизация переходного периода // СССР: Территория любви. М.: Новое издательство, 2008. С. 146–169.

Делез Ж. Логика смысла. М.: Академия, 1995.

Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007

Доклад Народного Комиссара социального обеспечения И.А. Наговицына. М., 1926: В 5 т. // Социальная политика и законодательство в социальной работе / Сост. М.В. Фирсов. М.: Сварогъ, 1995. Т.3. С. 281–299.

Как это было. Очерки истории инвалидного движения в России и создания ВОИ. М.: Сопричастность, 1998. Цитируется по: Как это было. Гл. III. Мифы и действительность // Индекс. Досье на цензуру. 2008. 28. С. 197–213.

Кара-Мурза С.Г. Советская цивилизация. Т. 2: От великой победы до краха. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.

Карл Л. «О героях и людях...» Советское кино о войне: взгляд из ГДР/ Пер. с нем. К.Н. Цимбаева. М.: Памятники исторической мысли, 2008.

Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.

Мануйлов. Против делячества, за действительное выполнение программы партии // Социальное обеспечение. 1931. № 11. С. 11–13.

Наговицин И. А. Славное пятнадцатилетие // Социальное обеспечение. 1936. № 12. С. 2–4.

Познер В. Советская кинохроника Второй мировой войны: новые источники, новые подходы // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск: Каменный пояс, 2008. С. 35–54.

Canner M. Повседневность воинственности в России: наследие милитаризованного социализма? // The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies Issue 3. 2005 // <http://www.pipss.org/index381.html>.

Третий год пятилетки // Социальное обеспечение. 1968. № 1. С. 2–5.

Трояновский В. «Павел Корчагин» // Энциклопедия кино / <http://mega.km.ru/Cinema/encyclor.asp?TopicNumber=3462>.

Туровская М. Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени // История страны. История кино / Сб.ст. под общ. ред. С. Секе-ринского. М.: Знак, 2004. С. 202–217.

«Тут не продумать надо, а почувствовать». Лекция-семинар Сергея Эйзенштейна во ВГИКе, Алма-Ата, 1942 год. Публикация В.С. Левитовой // Киноведческие записки. 2006. № 72 // <http://www.kinozapiski.ru/article/349/>.

Фефелов В.А. В СССР инвалидов нет!.. London: OPI, 1986.

Физелер Б. «Нищие победители»: инвалиды Великой Отечественной войны в Советском Союзе // Неприкосновенный запас. 2005. № 40–41. С. 290–297.

Фицпатрик Ш. Паразиты общества: как бродяги, молодые бездельники и частные предприниматели мешали коммунизму в СССР // Советская социальная политика: сцены и действующие лица, 1940–1985 / Под ред. Е. Ярской-Смирновой и П. Романова. М.: Вариант: ЦСПГИ, 2008.

Фомин В.Н. Полка. М.: НИИК, 1992.

Цели и задачи аттестационно-отборочной комиссии при бюро трудоустройства МООСО (АТОК) // Вопросы социального обеспечения. 1930. № 13–14. С. 13–15.

Чуева Е.В. «Мир после войны»: жалобы как инструмент регулирования отношений между государством и инвалидами Великой Отечественной войны // Советская социальная политика: сцены и действующие лица, 1940–1985: Науч. монография / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: Вариант: ЦСПГИ, 2008. С. 96–120.

Шаламов В. Аргист лопаты // Кольмские рассказы // Варлам Шаламов: Собрание сочинений в 4-х т. Т. 1. М.: Художественная литература: Вагриус, 1998.

Ямпольский М. Самодержец Российский, или Анти-Дарвин // Киноведческие записки. 2000. № 47. С. 26–46 // <http://www.kinozapiski.ru/article/379/>.

Ярская-Смирнова Е.Р., Романов П.В. «Коламбия Пикчерз не представляет...» Поэтика и политика кинорепрезентации инвалидности // Визуальные аспекты культуры / Под ред. В. Круткина. Ижевск: УдмГУ, 2006. С. 214–233.

Alaniz J. Cinema without Barriers. Disability in Russian Cinema: Some Tropes // Kinokultura. 2007. № 16 // www.kinokultura.com/2007/16-alaniz.shtml.

Barnes C. Disabling Imagery and the Media: An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People. Halifax: Ryburn, 1992.

Bonnell V.E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley: University of California Press, 1997.

Dunham V. Images of the Disabled, especially the War Wounded, in Soviet Literature // The Disabled in the Soviet Union: past and present, theory and practice / William O. McCagg and Lewis Siegelbaum, eds. Pittsburgh Pa.: University of Pittsburgh Press, 1989. P. 151–166.

Raymond P.D. Dissidence as disability: the Action group to defend the rights of the disabled in the USSR // The Disabled in the Soviet Union: Past and Present, Theory and Practice / Edited by William O. McCagg; Lewis Siegelbaum. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989. P. 236–237.

Rieser R. Disabling Imagery: A teaching guide to disability and moving image media. BFI. London: Disability Equality in Education, 2004.