

МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA  
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године  
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници  
Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,  
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,  
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер  
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредништво

Др Марта Бјелетић, др Николај Богомолов (Москва),  
др Џон Болт (Лос Анђелес), др Михаил Вајскопф (Јерусалим),  
академик Вилем Вестстејн (Амстердам), др Дојчил Војводић,  
др Роналд Врун (Лос Анђелес), др Ханс Гинтер (Билефелд), др Зоран Ђерић,  
академик Наталија Корнијенко (Москва), др Јаромир Линда,  
др Сињити Мурата (Токио), др Људмила Поповић, др Тања Поповић,  
др Љубинко Раденковић, др Игор Смирнов (Констанц),  
академик Андреј Топорков (Москва),  
академик Борис Успенски (Рим – Москва)

Главни и одговорни уредник  
др КОРНЕЛИЈА ИЧИН

ISSN 0352-5007 | UDC 821.16+811.16(05)

**ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА  
СЛАВИСТИКУ**

**92**

**НОВИ САД • 2017**

МАТИЦА СЕРБСКАЯ  
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA  
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК  
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

92

НОВИ САД

# VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT

Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова

Редакторы-составители: Николай Поселягин и Михаил Трунин



## САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

Николай Поселягин, Михаил Трунин, Отредакторы-составители . . . . .	15
---	----

### РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Александр Дмитриев, Русский «страх влияния»? (Формальная школа между исторической поэтикой и компаративизмом) . . . .	19
Кэрил Эмерсон, Пережив темноту сталинской ночи, Михаил Бахтин вновь размышляет о формализме . . . . .	39
Галин Тиханов, Владимир Лаптун, Педагогическая деятельность М. М. Бахтина (1920-е – начало 1960-х годов) . . . . .	57
Микела Вендитти, Структура поэтического символа у Андрея Губера (1927): между семантикой и риторикой . . . . .	69
Марина Акимова, Редакционная история «Метрического справочника к стихотворениям А. С. Пушкина» Н. В. Лапшиной, И. К. Романовича и Б. И. Ярхо . . . . .	81
Peter Steiner, A Close Encounter of the Fourth Kind: When Marxism Met Structuralism for the First Time in Prague, 1934 . . . . .	101
Богуслав Жилко, Семиология Фердинанда де Соссюра в семиотике культуры Тартуско-московской школы . . . . .	111
Сурен Золян, Юрий Лотман и социальная семиотика: К постановке проблемы . . . . .	123
Екатерина Вельмезова, Калеви Кулль, Тийт-Рейн Вийтсо, лингвист-несемиотик Тартуско-московской семиотической школы . . . . .	151
Николай Поселягин, Михаил Гаспаров как деконструктивист . . . . .	163

### РАЗДЕЛ 2. КУЛЬТУРА SUB SPECIE SEMIOTICAE

Федор Успенский, Опыты в стихах и прозе с острова Туле: «Младшая Эдда» как памятник лингвистической мысли XIII века . . . . .	175
Яника Андерсон, Мария-Кристина Лотман, Внутрисемиотический перевод при копировании античного искусства (На примере коллекции Художественного музея Тартуского университета) . . . . .	187

Томаш Гланц, Космополитическое месиво «de Dieu et de bordel»: Что думал Роман Якобсон о дада? . . . . .	211
Роберт Бёрд, Вождь в саду . . . . .	219
Ян Левченко, Среди своих: Антисоветская Прибалтика на советском экране . . . . .	239
Пирет Пейкер, Постколониальный взгляд на эстонский национализм (пер. с англ. Николая Поселягина) . . . . .	261
Денис Иоффе, К вопросу о взаимоотношениях текстуального и живописного в поэзии московского концептуализма. (Насекомый Жук Ильи Кабакова: ракурсы демонологии, интертекстуальной иронии и юмора) . . . . .	273
Silvia Vergini, Grisha Bruskin: Alphabets of Memory . . . . .	291
Оге Ханзен-Лёве, Русские как кочевники: Концепты номадизма в русской культуре . . . . .	317

### РАЗДЕЛ 3. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: XIX ВЕК

Борис Орехов, Перевод «Слова о полку Игореве» Н. И. Язвицкого: генетические связи и стилевые особенности . . . . .	331
Алина Бодрова, Из истории одного эпиграфа, или Когда Пушкин впервые прочел Вальтера Скотта . . . . .	341
Джозеф Пешо, Жалоба Валериана Олина: Материалы из архива Санкт-Петербургского цензурного комитета . . . . .	355
Роман Лейбов, Из заметок на полях тютчевских комментариев . . . . .	375
Михаил Трунин, Домашняя семантика в фельетонах А. В. Дружинина: Как понять «Чернокнижника»? . . . . .	383
Сергей Зенкин, Образ и сказ: «Запечатленный ангел» Лескова . . . . .	413
Антон Кюналь, Из наблюдений над русскими «толстыми» журналами 1890-х годов: О разнообразии материалов в журнале «Книжки Недели» (1891–1901) . . . . .	429

### РАЗДЕЛ 4. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: XX ВЕК

Олег Лекманов, «Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина» (Из комментария к «Антоновским яблокам» И. А. Бунина) . . . . .	455
Александра Чабан, Лермонтов vs. Пушкин: О «поэтической генеалогии» А. Блока в критике Н. Гумилева . . . . .	461
Лада Панова, «Друг Данте и Петрарки друг». Статья 3: Мандельштам – соавтор 164-го сонета Петрарки . . . . .	473
Александр Жолковский, Еще два интертекста к «Бессонице...» Мандельштама . . . . .	499
Елена Куранда, Зайчи моноложки Игоря Северянина . . . . .	529
Евгений Добренко, Мистика «московского текста»: От метафоры к метонимии . . . . .	539
Татьяна Нешумова, Новые стихи Д. С. Усова из частного собрания . . . . .	555
Михаил Мейлах, Commentariuncula nabokoviana (Заметки преимущественно к «Дару») . . . . .	561

Александр Федута, Реинкарнация Башмачкина (Маленький человек как свидетель Истории) . . . . .	585
---	-----

## РАЗДЕЛ 5. ИСТОРИЯ СЛОВ

Евгений Сошкин, К истории формулы «земной бог» . . . . .	597
Станислав Савицкий, Об истории бытования в России девиза Вольтера <i>écrasez l'infâme</i> . . . . .	627
Игорь Добродомов, Русское диалектное слово русского Севера и Сибири (урос) . . . . .	635
Михаил Лотман, Ёксель-моксель, ёлки-палки, (h)uina-muina и прочие штучки-дрючки . . . . .	641

## РАЗДЕЛ 6. СТИХОВЕДЕНИЕ

Вячеслав Вс. Иванов (†), Перевод стихов и энтропия языка . . . . .	675
Андрей Добрицын, Измерение ритмического разнообразия четырехстопного ямба и вычисление удаленности стихотворного ритма от языкового . . . . .	679
Сергей Ляпин, К проблеме описания стихового ритма (На материале русского четырехстопного ямба) . . . . .	699
Кирилл Корчагин, Типология систем стихосложения и метрический статус дольника на двусложной основе . . . . .	707
Вера Поллова, О неклассическом стихе Бальмонта: Ритмическая структура «прерывистых строк» . . . . .	731
Сергей Кормилов, Гулистан Аманова, Корейские сиджо среди стихотворных твердых форм мировой поэзии . . . . .	747

## РАЗДЕЛ 7. СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ИГОРЯ АЛЕКСЕЕВИЧА ПИЛЫЦИКОВА (с 1988 по 2017 гг.) . . . . .

Указатель ключевых слов . . . . .	801
Список авторов публикаций . . . . .	804
Требования к оформлению статей . . . . .	809

Ян Левченко

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики», Москва  
janlevchenko@hse.ru

## СРЕДИ СВОИХ: АНТИСОВЕТСКАЯ ПРИБАЛТИКА НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

В статье анализируется ряд советских фильмов, посвященных советскому присутствию в Балтийском регионе после Второй мировой войны. В советское время вся мощь пропаганды была направлена на то, чтобы представить этот болезненный и противоречивый процесс в терминах (интер)национальной борьбы «всего народа советских балтийских республик». Став независимыми странами Балтии после распада советской империи, они договорились отвергать язык оккупации и признавать советскую культурную продукцию только в том случае, если она содержит «диссидентские» намеки. Однако фильмы о так называемых «лесных братьях», которые начали выходить в СССР с середины 1960-х, имели дело с процессом «внутренней колонизации» (термин А. Эткинда) и демонстрировали гораздо более сложную позицию, чем можно разглядеть сквозь запотевшую постсоциалистическую оптику. Такие фильмы, как «Никто не хотел умирать», «Гнездо на ветру», «Лесные фиалки» или «Личной безопасности не гарантирую...», показывают неожиданное разнообразие концепций национальной идентичности и путей ее развития.

*Ключевые слова:* вестерн, исследования национализма, история СССР, колониальная политика, герилля.

The article analyzes a series of Soviet films devoted to the obtrusion of the Soviet authorities in the Baltic region after the World War Two. During Soviet times, all propagandistic capabilities were tapped to present this painful and contradictory process in terms of the (inter)national struggle of “the entire people of the Soviet Baltic Republics”. Finding themselves independent Baltic States after the decline of the Soviet empire, they agree with each other to negate the language of occupation and admit Soviet cultural production only insofar as it contains “dissident” allusions. Nevertheless, films about the so-called “forest brothers”, which began being produced in the USSR in the mid-1960s, dealt with the process of “internal colonization” (A. Etkind) and revealed a more complex position than it could be seen through the steamy lens of the post-socialist state. Such films as *Nobody Wanted to Die*, *Nest in the Wind*, *Forest Violets* or *Personal Safety not Guaranteed* demonstrate the surprising variety of conceptions of national identity and ways of its cultivation.

*Key words:* western film, nationalist studies, history of the USSR, colonial policy, guerilla.

Настоящее эссе содержит ряд наблюдений о советских кинокартинах, так или иначе затрагивающих проблему распространения советской власти в странах Балтии. Мне не близка односторонняя трактовка советского присутствия в этом регионе как причины беспроблемных страданий живущих в нем народов. Она лишь меняет знак эмоционально-оценочного восприятия «своего» и «чужого», которое культивировал советский дискурс и которое остается востребованным в современной России<sup>1</sup>. Мне интересна та символическая оптика, которую советские кинематографисты применяли для демонстрации недавнего прошлого во всей его гетерогенности и противоречивости. Мне бы также хотелось показать, как, будучи ограничены официальными запретами и (само)цензурой, создатели фильмов о советизации стран Балтии сумели вывести на массовый экран свои амбивалентные послания. Амбивалентность задавалась самой темой, при том что одни авторы были благонадежными приверженцами советского героического кино, а другие, напротив, разрушали его затвердевшие малоинформативные формы и производили продукт, с которым возникали проблемы на всех этапах продвижения – конечно, не в коммерческом, но в идеологическом смысле.

Продолжительное время тема советизации стран Балтии в результате их аннексии Советским Союзом освещалась в кино слабо. Кинематографисты новоиспеченных республик предпочитали снимать фильмы либо о современности в ее «зачищенном» виде, либо о далеком прошлом, где вековечное угнетение народа ведет к созреванию освободительного движения. После смерти Сталина на волне общей эмансипации легитимируется и внимание к смене политических режимов в странах Балтии в период Второй мировой войны. В 1956 году Борис Шрейбер снимает в Литве картину «Мост» о сознательном выборе местной интеллигенции в пользу красных партизан (другие ни разу не называются, но лишь подразумеваются). В 1962 году первая эстонка с дипломом ВГИКа, Лейда Лайус, выпускает на Таллиннской студии фильм «С вечера до утра» об эстонской крестьянке, которая укрывает на хуторе советского военно-

---

<sup>1</sup> В России большой популярностью пользуется позиция «осажденной крепости», из которой то и дело вылетают снаряды в сторону неблагодарных и враждебных соседей. Широко известны выступления Александра Дюкова – автора книг «Миф о геноциде: Репрессии советских властей в Эстонии» (2007), «Распотанная Победа: Против лжи и ревизионизма» (2011) и др., получившего благодарность президента РФ за «противодействие фальсификации истории», конкретнее – за книгу о великодушии советской власти к своему противнику (Дюков 2009). Ныне вопросы, поднимавшиеся балтийскими странами после распада СССР, в России закрыты и считаются выгодными исключительно ее внешним и внутренним врагам. Аннексия стран Балтии – это истерика прибалтийских «Несторов-летописцев», ставящих по заказу НАТО «давно заезженную», «набившую оскомину» пластинку (Орешина 2011: 144, 153). Российские историки восхваляют войска НКВД, принявшие «основную нагрузку» по борьбе с «изменниками родины» и «националистскими формированиями» на «присоединенных» территориях (Руденко 2014: 190–191). Безапелляционность доминантного дискурса заставляет отнести к взвешенным исследованиям таких профессионалов, как Елена Зубкова (2008) или Олег Будницкий (2012), как к образцам своего рода «альтернативной» истории.

пленного, бежавшего из расположенного поблизости концлагеря. Оба фильма старательно демонстрируют лояльность, пусть и обнаруживают оттепельный гуманизм, осторожно открывающий индивидуальный внутренний мир человека, не имевший ни языка описания, ни образной системы в эпоху сталинского «большого стиля» (Марголит 2012: 399–414).

Чтобы заговорить о партизанской войне против новых захватчиков, переросшей в многолетнюю гражданскую, то есть о трансформации внешнеполитического конфликта во внутренний путем расширения территории, требовалась оптика, которая толком не настроена до сих пор<sup>2</sup>. Сложность заключается в субстантивации самого понятия «гражданская война»: в советской культуре Гражданской была «та единственная», с «комиссарами в пыльных шлемах» из песни Булата Окуджавы. Военные действия в Балтии, занятой СССР перед Второй мировой войной и пережившей повторную аннексию после нее (в советской версии – «освобождение» (Таннберг 2010: 19)), отражали процесс превращения оккупационной войны в гражданскую. Однако сам термин был занят и наделен сакральными значениями. Как и термин «партизаны», которые могли быть только «красными», или «советскими».

О партизанской войне в странах Балтии и на других «возвращенных» территориях империи молчали не только деятели искусства. Советская власть отгораживалась от проблем балтийского противостояния, для простоты именуя всех участников «бандформирований» «изменниками родины» (которая, как и партия, была одна по умолчанию). Но именно отгораживалась, так как оказалась неспособна быстро покончить с разобщенными и плохо оснащенными группами повстанцев:

Широкое движение вооруженного сопротивления в Прибалтике стало в послевоенные годы одной из главных внутривосточных проблем. Несомненно, масштабы и жестокость вооруженного сопротивления стали для союзного руководства и неприятным сюрпризом: такой «войны после войны» они не ожидали (Кантор 2011: 163).

Впрочем, разобщенность в разных странах была различной. Например, эстонский *Relvastatud Võitluse Liit* (Союз вооруженной борьбы) в реальности даже не собирался координировать деятельность партизан, склоняя наиболее сознательных граждан к ненасильственному сопротивлению<sup>3</sup>. В Литве, напротив, действовала хорошо организованная

<sup>2</sup> Ср. богатую предложениями и версиями различных консенсусов дискуссию о применимости термина «постколониализм» к балтийской проблеме в сборнике Keletas 2006.

<sup>3</sup> В постсоветских странах Балтии традиция ненасильственного сопротивления позиционируется как национальная особенность (ее культурно-антропологический анализ см. в работе Gross 2002). Актуальный прежде всего для Латвии и Эстонии, термин «поющая революция» в идеалистически-почвенническом духе артикулирует инструмент выражения политической воли – через песню как «душу народа», не склонного к насилию (Clemens 2009). Интеллектуалы балтийского происхождения, как правило, выступают адептами (Niitsoo 1997) или крайне осторожными критиками этого концепта (Šmidchens 2014). Вместе с тем балтийские ученые нового поколения признают необходимость

Lietuvos Laisvės Armija (Литовская освободительная армия)<sup>4</sup>, равномерно рассредоточившаяся по лесам после того, как немецкое оккупационное командование так и не сумело переподчинить себе литовские территориальные силы обороны, мобилизованные в 1944 году из-за отчаянного положения на Восточном фронте (Зубкова 2008: 215–222). В отличие от удавшихся в Эстонии и Латвии рекрутских наборов в части Waffen-SS, литовцы дали себя уговорить лишь на условиях создания национальной армии, но при первых же попытках гитлеровцев взять ее под свой полный контроль оказали вооруженное сопротивление. Поэтому когда в Литву вошли советские части, их ждали уже обученные «лесные братья» в военной форме, дававшие присягу отечеству, выпускавшие пропагандистскую прессу (в том числе листовки на русском языке для разъяснительной работы) и т. д.

Столкновение с балтийской герильей стало для советской военной машины таким испытанием еще и потому, что довоенный СССР шел, как некоторое время искренне полагало его руководство, антиимпериалистическим курсом<sup>5</sup>. При этом фактическая перезагрузка имперской экспансии на рубеже 1930–1940-х не сопровождалась реабилитацией ее языка – это противоречило «прогрессивной» репутации страны. Земли на берегу Балтийского моря объявлялись освобожденными – хотя бы потому, что накануне войны они якобы добровольно вступили в многонациональную семью народов СССР под чутким наблюдением Москвы. До сих пор ведутся споры, был ли советский режим оккупационным. Существует мнение, что оккупационный режим – по определению временный, тогда как СССР изначально закреплялся в странах Балтии навсегда (Зубкова 2008: 93–100). Уже в 1944 году кремлевский эмиссар Николай Шаталин высказывался за «настоящий советский порядок», связанный со скорейшим внедрением практики «чисток» (Таннберг 2010: 27–28), а к началу 1950-х, то есть с укомплектованием управленческого аппарата республики, следует вести речь уже о каком-то ином режиме. Кажется, это и есть колонизация, является ли она внешней или затем по российской традиции превращается во внутреннюю<sup>6</sup>.

---

вскрытия всех политических подтекстов формально пацифистского развития балтийских стран за последнюю четверть века (Pawłusz 2016).

<sup>4</sup> Масштабное сопротивление в Литве сопоставимо с аналогичным движением в Украине. В свою очередь, российско-украинская сравнительная фильмография Второй мировой представляет собой отдельное поле конкурирующих интерпретаций (Yekelchuk 2013; Федоров 2014; Chernetsky 2016).

<sup>5</sup> Ср.: «...Советский Союз стал первым многоэтничным государством в мировой истории, заявившем о себе как об антиимпериалистическом государстве. Вожди были безразличны к слову “империя”. Они его категорически отвергали» (Мартин 2011: 105).

<sup>6</sup> В убедительной и увлекательной книге Александра Эткинда, всесторонне обосновывающей понятие «внутренней колонизации» России и описывающей «бремя брिटского человека», заинтересованного в собственной чуждости бородатому народу, которого следует закрепощать (Эткин 2014: 192–200), обсуждаются в основном стабильно колонизированные Север и Восток, тогда как отношения метрополии с Югом (за вычетом Кавказа) и Западом империи, чьи границы на протяжении XIX–XX веков отличались

Свою роль в постановке ранее невозможных вопросов сыграла не столько оттепель, чье искусство с огромным и не всегда благодарным трудом изнутри преодолевало сталинский язык, сколько взлелеянное ею поколение, заявившее о себе на ее историческом излете. Переломным моментом, заявкой на обсуждение далеко не единственной гражданской стал знаменитый фильм Витаутаса Жалакявичюса «Никто не хотел умирать» (1966), определивший появление еще нескольких картин о повторной колонизации северо-западных соседей и их вооруженном сопротивлении. В тот же год, что и фильм Жалакявичюса, выходит «Лестница в небо» (Раймондас Вабалас, 1966), а через год Алоиз Бренч снимает на Рижской киностудии шпионский боевик «Когда дождь и ветер стучат в окно». По сценарию Жалакявичюса в 1968 году Альмантас Грикявичюс и Альгирдас Дауса выпускают лирическую вариацию на тему определения своего и чужого («Чувства»). Наконец, Марионас Гедрис, который еще в 1961 году сделал нравоучительную картину о бывшем «лесном брате», не сумевшем после тюрьмы вписаться в колхозную жизнь («Чужие»), на рубеже десятилетий ставит «Мужское лето» (1970) – вызывающе амбивалентный фильм, незаслуженно оказавшийся в тени фестивального успеха Жалакявичюса.

Вторая волна фильмов о «лесных братьях» появляется в конце 1970-х, когда Олав Неуланд ставит на «Таллинфильме» «Гнездо на ветру» по сценарию Григория Кановича, – фильм, также получивший широкий международный резонанс. Если в прошлый раз тон задали литовцы, которых поддержали не только латыши, но и пережившие аналогичную драму молдаване (ср. картину «Горькие зерна» Валериу Гажиу и Вадима Лысенко<sup>7</sup>), то в период позднего застоя тему подновляют эстонцы, которым вторят не только соседи, но и симпатизанты с Западной Украины – ср., например, «Багряные берега» Ярослава Лупия (1979). Хорошо заработали в прокате «Лесные фиалки» Кальё Кийска (1980), а латвийский сериал «Долгая дорога в дюнах» (1980, Алоиз Бренч) с его ставкой на «простые человеческие чувства» стал культовым явлением позднесоветской телевизионной культуры наряду с сериалом «Цыган». Вторая волна показательна еще и тем, что историю антисоветского сопротивления освещают не только выходцы из национальных элит, но и внешние наблюдатели, занимающие имперскую позицию, – таков фильм «Личной безопасности не гарантирую...» (1981, Анатолий Вехотко). Однако вне зависимости от особенностей видения национальной проблемы во многих

---

высокой подвижностью, затрагиваются меньше. Действительно, и в Средней Азии, и на Западе Российская империя и далее СССР осуществляли никак не внутреннюю, а совершенно внешнюю колонизацию с поправкой на континентальный характер империи.

<sup>7</sup> 7 апреля 1970 года вышел приказ № 64 за подписью председателя Госкино Молдавской ССР Ивана Йорданова, посвященный «серьезным идейным недостаткам в фильмах, выпускаемых киностудией “Молдова-Фильм”». Это разгром картины, «надуманно изображающей националистические тенденции»: «Показанное в фильме вооруженное сопротивление части населения Советской власти является грубой клеветой на молдавский народ» (Фомин 1996: 429–430).

фильмах очевидны ревизионистские детали, по мере окостенения и обветшания режима делающиеся все более настойчивыми. Большинство фильмов балтийской герильи были сняты на студиях союзных республик, но о расчете на внутренний рынок говорить не приходилось – они тут же дублировались и шли в союзный прокат. Следовательно, они не были локальны в своем стремлении наладить диалог со зрителем, способным осознать сложность отношений своего и чужого, центра и периферии в структуре внешне единого Союза. Это были прецеденты визуализации и экспликации проблем, сама постановка которых расширяла пространство свободы.

«Никто не хотел умирать» («*Niekas nenorėjo mirti*», 1966) – фильм первопроходческий. Достаточно сравнить его с вышедшей в том же году «Лестницей в небо» Раймондаса Вабаласа, чтобы увидеть результат зачистки под учебник истории СССР. Концепция задается прологом<sup>8</sup>: «Шел трудный сорок восьмой год... Еще дымились развалины войны, а на полях Литвы опять загрели выстрелы...» И если Вабалас предсказуемо противопоставляет «пособников оголтелого буржуазного национализма» и тех, кого «народ назвал своими защитниками», то Жалакавичюс рискованно акцентирует родовую специфику национальной и классово-борьбы. Первоначальный сценарий вовсе назывался «Локисы» – по фамилии четырех братьев, у которых гибнет отец, председатель местного сельсовета. Имя рода в названии отсылало среди прочего к готической новелле Проспера Мериме «Локис» (1869), рассказывающей об оборотне, по ночам превращающегося из утонченного дворянина в свирепого медведя. Текст Мериме в переводе Михаила Кузмина был известен в России, но Жалакавичюс мог знать его по меньшей мере по литовским переводам 1915 и 1955 годов<sup>9</sup>. В новелле граф Михаил Шемет поименован как вымышленным славянизмом женского рода («*Meszka*» = «Мишка»), так и литовским существительным мужского рода *Lokis* («Медведь»). В нем борются две

<sup>8</sup> Кстати, пролог, в котором практически без исключений конкретизируется год и место действия, выступает обязательным нарративным элементом фильмов балтийской герильи, что вызвано необходимостью ограничить борьбу советской власти с «недобитками» 1947-м, самое позднее – 1948 годом. Тогда начинается «унификация политических режимов восточноевропейских стран по советскому образцу» (Зубкова 2008: 130), и признание «национальных особенностей» у населения этих территорий сменяется жесткой политикой, закончившейся депортацией 1949 года. Упоминание этого года в национальных кинематографиях Балтии табуировано, более поздние годы означают, что новая власть уже продолжительное время не может справиться с очагами сопротивления.

<sup>9</sup> Подробнее об источниках и референциях «страшной повести» Мериме, ее литовском культурном субстрате см. Завьялова 2005. Уместно вспомнить и латвийского народного героя Лачплесиса (*Lāčplēšis* (латыш.) – «ломающий медведя»), называемого также *Lāčausis* – «медвежеухий», ибо этот тотемный атрибут дает герою силу в сражениях с захватчиками родной земли. О латвийском фильме «Лачплесис» (1930), строившем параллели между мифом, историей борьбы с тевтонским орденом и, наконец, с Российской империей на рубеже XIX–XX веков (подробнее о ней см. Novikova 2012: 368–370), Жалакавичюс, проживший 10 лет в соседней независимой Литве, не мог хотя бы не слышать. Иначе бы его герои не получили фамилию, о которой у Мериме сказано: «Локис – это не имя человека».

стихии – заимствованная христианская и автохтонная языческая. Так же мечутся в фильме братья-«медведи», стремящиеся наладить в деревне мирную жизнь. Родовой закон мести за отца преодолевается у них идейно и прагматически. Для начала им невыгодно воевать, и этот мотив если не подменяет, то корректирует идею классовой борьбы.

Братья сажают на место убитого шерифа подсадную утку – человека, связанного с лесной герильей, чтобы тот установил с ней устойчивую связь и способствовал ее устранению. Карикатурно напуганный Вайткус вдруг перерождается и добровольно, даже слегка неправдоподобно сначала помогает красным, а потом идет на заклание. Жалакявичюс допускает эту натяжку не только в угоду прокатному удостоверению. Поступок Вайткуса возвышается здесь над низменным натурализмом. Его недавние соратники невольно приносят его в жертву будущему и тем самым реализуют его предназначение – любыми средствами остановить братоубийственную войну (Švedas 2010: 163–164). Если Вайткус – посредник, ставший перебежчиком, то в Локисах изначально совмещены противоположности: они признают новые порядки, но в их мире продолжают действовать и старинные табу, нарушать которые – смертный грех. В советской картине мира подобные представления однозначно толкуются как «пережитки», но для Прибалтики делается исключение: здесь это «национальные особенности», вдобавок переживающие реабилитацию в эпоху оттепели. Немало тому способствует типичный для позднего сталинского нарратива архетип большой семьи, который легко поддается спекулятивному сближению с архаической семьей<sup>10</sup>. Поэтому учителю Миколасу позволяется вести с матерью такой провокационный разговор: «Сколько нас, литовцев, осталось, а режем друг друга не хуже фашиста». Мать парирует: «Так разве ж по своей воле? Разве не нашего отца первым обидели?» Следующая реплика Миколаса маркирует сложность ситуации: «Я все понимаю, “классовую борьбу” головой понимаю, а на сердце тошно! А может, мое сердце – мой классовый враг?»<sup>11</sup>

В аспекте сосуществования старого и нового, своего и чужого показательна линия брата Донатаса, неспособного сдержать жажду мести и наказываемого сначала судьбой, не давшей выстрелить его винтовке, а потом и братьями, сажающими его на гауптвахту за попытку самосуда. Сцена с неудавшейся расправой над убийцей старшего Локиса завершается планом молитвенного древа, чья скульптура иконографически напоминает и Троицу, и Пьету. С одной стороны, и советский солдат (судя по форме Донатаса) имеет право на корни, если этот солдат – литовец. С

<sup>10</sup> О «большой семье» в сталинском кино см. Гюнтер 1996; Woll 2000; Прохоров 2004.

<sup>11</sup> Приводя ту же цитату, советская критика пронизательно сокрушалась, что на этот вопрос «нет убедительного ответа в пределах фильма» (Маматова 1986: 89). Григорий Чухрай, бывший на 9 лет старше Жалакявичюса, вспоминал роль подобных вопросов в своей биографии: «Я постепенно стал понимать, что классовая борьба – это страшная борьба, когда народ разрывается пополам искусственно и течет кровь» (Трояновский 1996: 170).

другой стороны, языческая месть пресекается осечкой – по сути, христианским знаменем, напоминающим о прощении. Неслучайно из всех братьев погибает именно Донатас, искупая свою вину за страсть и почву, но в то же время воплощая экзотическую «литовскость», которая поражает здесь советского зрителя подобно гуцульскому гипнозу «Теней забытых предков» (1964) Сергея Параджанова. Примечательно, что молитвенное древо вновь попадет в кадр уже в финале, где под загадочную музыку лошади тащат сквозь лесные дебри разбитый «Студебеккер», знаменуя торжество священной литовской природы и над американской машиной, и над человеческой суетой. Трудно не заметить на борту грузовика номер 64-66 – это годы съемки картины, которые вместе с эмблематической композицией финального кадра задают дерзкую проекцию в современность.

Родоплеменной вестерн с национальным колоритом – жанр непреходящий. Еще не вышли «Неуловимые мстители» и «Белое солнце пустыни», где развлекательный компонент будет намеренно выдвинут вперед ради маскировки ревизионистского отношения к прошлому. Проблемы в этих фильмах обнаружатся внутри неделимой советской общности, тогда как у Жалакавичюса впервые признается сложность и неочевидность соседства национального и советского. В этом смысле картина если не «антисоветская», то по крайней мере «непротокольная» (Тарханова 2015), при этом начисто лишенная спасительной развлекательности. Как индульгенция сработало посвящение 50-летию Октябрьской революции – «ответственная» параллель, подчеркнутая беседами о классовый борьбе. Среди картин первой волны балтийской герильи «Никто не хотел умирать» обнаружил наибольший пиетет перед Большой историей, «посланцами» которой, по выражению Евгения Марголита (2012: 468), выступали положительные герои, носители правды по умолчанию.

В отличие от авторского фильма Жалакавичюса, картина Алоиза Бренча «Когда дождь и ветер стучат в окно» («Kad lietus un vēji sitas logā», 1967) по повести Арвидса Григулиса претендовала не на авторскую полемику с жанровой моделью, но на ее реализацию. Криминальный детектив о латвийском послевоенном подполье отличается разве что едва заметной иронией в отношении как жанра, так и предмета изображения. Сюжет фильма перекликается с вышедшей годом ранее и немедленно отправленной на полку трагической лентой Роландса Калныньша «Я все помню, Ричард», один из героев которой приезжает в советскую Ригу 1960-х с нелегальным заданием и встречается там со своим другом – сослуживцем по легиону *Waffen-SS*<sup>12</sup>. Фильм Бренча эксплуатирует аналогичную фабульную завязку. Перебравшийся в 1944 году на Готланд, бывший офицер легиона Лейнасар через три года нелегально попадает в советскую Латвию, чтобы наладить связи с местным сопротивлением. Жанровый характер картины плюс дерзость Бренча, имевшего среди

<sup>12</sup> На эту параллель указано, в частности, в кратком обзоре истории латвийского кино, впервые появившемся на ресурсе «KinoKultura» в 2012 году (Perkone 2013: 9).

советских режиссеров наиболее выраженный вкус к приемам B-Movie и гангстерского кино (Novikova 2012: 379–380), постоянно напоминает о себе. Лейнасар укрывается в домике пастора и спит с его племянницей прямо под взором Иисуса Вседержителя. Предводитель герильи, как настоящий *inglorious bastard*<sup>13</sup>, ходит в португее голым по пояс с вафельным полотенцем на шее и выражается следующим образом: «Это была твоя ошибка, Фред, что ты упустил того парня». Его подчиненные вторят боссу: «У меня уже автомат ржавеет, но ничего, скоро и для нас найдется дельце». В фильме много зрелищных драк, ночных погонь, людей выкидывают из поезда, – события прямо апеллируют к нуару и криминальному фильму. Прибалтийская натура экзотична, но не в родовом и / или эпическом смысле, а как туристическая декорация. Это кино для поклонников Юрмалы, шпрот и рижского бальзама, которые считают Прибалтику своим разрешенным Западом.

Национальная специфика акцентирована тут иначе, нежели в эпическом вестерне Жалакявичюса. Лазутчик агитирует латышей за борьбу с коммунизмом другими средствами, ссылаясь на фултонскую речь Черчилля. Лейнасара принимают за провокатора, но это не означает его идейного крушения. Это значит, что авторы думают не об основном мифе, а о сюжете, о том, как привлечь зрителя «несоветским» поведением героев и динамичностью сюжета, работая как рекламный буклет для общесоюзной аудитории<sup>14</sup>. Единственный и, похоже, спасительный для прокатного разрешения якорь – его лирическая линия. Лейнасар знакомится с девушкой, влюбляется, страдает и вопреки всякой конспирации изливает ей душу. Она же становится невольной причиной его провала, сопровождающегося искренним раскаянием. Но такое намеренное неправдоподобие – не от эпической условности. Ей Бренч противопоставляет хрупкую связь развлекательного жанра и советского героического нарратива с его неизбежным возмездием.

Случалось тем не менее, что и кинематограф советской Прибалтики, посвященный столь щекотливым темам, позволял себе двусмысленности там, где следовало быть предельно лояльным. Таким случаем является «Мужское лето» («Vugų vasara», 1970, Марионас Гедрис) – фильм, кажущийся парафразом парадигматической картины Жалакявичюса. В ролях здесь заняты фактурные Будрайтис и Адомайтис, да и концепция выпрямлена,

<sup>13</sup> С подачи Квентина Тарантино, снявшего в 2009 году ремейк итальянской картины Энцо Кастеллари «Этот проклятый бронепоезд» («Quel maledetto treno blindato», 1978), шедшей в американском прокате как «Inglorious Bastards», это словосочетание стало нарицательным для обозначения гротескных героев культового военного кино, принципиально дистанцирующегося от этических проблем в пользу повышенной постмодернистской цитатности, иронии, пастиша (подробнее об этом см., в частности, статьи сборника Dassanowsky 2012).

<sup>14</sup> На фестивале «GoEast!» (Висбаден) в 2016 году фильмы Бренча были в центре внимания в связи с темой «криминального фильма» и работой его жанровых схем (Powell 2016).

как можно подумать, в угоду цензуре<sup>15</sup>. Борьба «лесных братьев» подается как заведомо проигранная, и к ней нельзя относиться всерьез. «Скоро будет вам тишина и покой», – обещает командир повстанцев мирным обывателям. И мрачно иронизирует: «Гробовая тишина. Поставите ли вы хотя бы крест на наших могилах?» Победитель известен, а сражение за идею проиграно, поскольку простой человек ждет, когда наступит понятная жизнь. Чтобы ускорить это наступление силами новой власти, основной сюжетной фигурой становится чекист-оборотень Зигмас, брат-близнец погибшего лесного партизана. Он проникает в отряд под чужой личиной и приводит его к гибели.

В отличие от картины Бренча, оборотничество для Гедриса – не только основа фабулы, оно задает важный модус восприятия «добра», способного на любые средства в борьбе со «злом». Особо выделяется двусмысленный разговор, который Зигмас, только что отпустивший приговоренного к расстрелу, ведет с командиром «лесных братьев» Антанасом. Подчеркнуто убежденный офицер ЛЛА спрашивает, каковы цели его визави, чего он добивается. И оборотень из МГБ даже не лжет, когда отвечает: «Того же, что и вы». Вопрос, почему командир не скажет своему отряду «правду», вплетает нить лояльности в принципиально нелояльный, если не опасный, разговор. Чекист подбадривает, а в действительности провоцирует командира: «Мы пришли сюда не затем, чтобы умереть» (= надо уезжать?). Уже под дулом пистолета он пойдет ва-банк – пойдет буквально, наступая на камеру: «Я пришел сюда не ради золота и погон, а ради моей Литвы». Зигмас дан с намеренно заниженной точки, тогда как командир внутри монтажной восьмерки остается в горизонтали – вервольф нависает над ним и теснит. Впрочем, командир не отступает, заявляя: «Либо ты негодяй, либо действительно святой». Зритель знает, что чекист – не святой, и приходится делать усилия, чтобы не давать ход заданной провокационной логике.

Как и в большинстве советских фильмов о вервольфах, враги доверяют Зигмасу, а командир и вовсе «верит, как богу». Перестрелка между рассорившимися «лесными братьями» – лучший момент, чтобы выполнить задание и доставить командира чекистам. Но это ложный финал, ибо мнимый радист отряда выносит раненого Антанаса из боя с засадой НКВД и прячет его на конспиративной квартире. Этому повороту сюжета отлично соответствует эпизод, когда за несколько минут до появления русских один из партизан успевает зарыть в землю автомат и пристроиться пахать на невесть откуда взявшейся лошади. Финал картины еще

<sup>15</sup> Несмотря на работу вторым режиссером у Жалакявичюса, этого постановщика не относят к «авторскому» кино, чему способствует его крайне эклектичная фильмография. Исторический байопик «Геркус Мантас» («Gerkus Mantas», 1972) и экранизация «Американской трагедии» Теодора Драйзера (1981) описываются как «незаслуженно забытые» (Mikonis-Railienė – Kaminskaitė-Jančorienė 2015). Подобно многим другим литовским режисерам, Гедрис в своих притязаниях – не «художник», но «профессионал» (Šukaitytė 2013).

менее предсказуем: грузовик с командиром и чекистом, продолжающим играть роль его соратника, направляется через поля к государственной границе. С одной стороны, их там точно возьмут. С другой стороны, зритель этого не увидит. Как не узнает, кем же на самом деле был засланный в герилью чекист. В образе близнецов-антагонистов Гедрис воплощает двойственность, в состоянии которой Литва продолжает жить и на момент создания фильма...

Вторая волна картин о прибалтийской герилье инициируется «Гнездом на ветру» («Tuulte Pesa», 1979) Олава Неуланда<sup>16</sup>, чье действие происходит осенью 1945-го – зимой 1946 года в Эстонии. Живущий на уединенном лесном хуторе Юри Пийр (piir *эст.*) – «граница») не умеет мыслить широко. Не то что бывший учитель, ушедший в лес, чтобы стать идейным партизаном, и теперь наведывающийся на хутор за мясом и выпекающий хозяина за то, что для кого-то родина – это вся Эстония, а для кого-то – его поле. Люди учителя наказывают Юри, чтобы тот не давал хлеб советам: эстонский хлеб должны есть эстонцы. «Лесных братьев» смеяет другой уверенный в себе визитер, Тийт Пальясмаа (paljasmaa *эст.*) – «голая земля»), выдвигенец из местной бедноты, председатель сельсовета. Этот вестник индустриализации в лесной глуши приезжает в летном шлеме и очках-консервах на мотоцикле с коляской. Но даже эстонский фильм остается советским и не может провести внятную аналогию двух одинаково враждебных властей – Пальясмаа лишь задает деловитые вопросы, интересуется, кто ходит да когда, но заканчивает редуцированной, проглоченной угрозой: «Чтобы завтра в районе был хлеб!»

Над входом в районную контору висит лозунг: «Eesti talupojad! Kõik vilii riigi heaks, rahva heaks!» («Эстонские крестьяне! Весь урожай на благо государства, на благо народа!»). Отдать нужно все. Ирония лозунга очевидна зрителю конца 1970-х, но его контекст и стилистика вне подозрений. Лозунг работает как девиз, предваряющий встречу Юри с соседом, который подает для приветствия левую руку, демонстрирует важность и гневается при поддержке портрета Сталина за спиной (в кадре от него сознательно оставлен лишь кусок узнаваемого френча). Вывалившись из кабинета в отчаянии, Юри замечает мертвеца, накрытого шинелью. Кошмарный давящий саундтрек усиливает ужас крестьянина, остающегося всегда крайним. Его оседлое хозяйство – полигон для вторжений коммунистов и «лесных братьев», которым одинаково безразлично, насколько еще хватит этого ресурса, – они приходят и все забирают.

<sup>16</sup> Ученик Витаутаса Жалакявичюса и Глеба Панфилова, имеющий педагогическое образование, Неуланд начинал на ТВ, куда и вернулся в постсоветские годы. «Гнездо на ветру» – его игровой дебют, получивший призы в Киеве, Душанбе и Карловых Варах. Успех пусть и в социалистическом, но зарубежном контексте, вынуждавший казенную советскую критику сквозь зубы говорить о «зрелости» и «всепроникающей полемичности» (Б. Рунин) картины, предотвратил ее несчастливую судьбу. Эстонское киноведение признает, что заслуги Неуланда советского периода в создании «национального ландшафта» (nation-scape) эстонского кино «невозможно переоценить» (Näripea 2010a: 180).

Эволюционируя от эпоса к трагедии «маленького человека», балтийский вестерн продолжает изображать пришедший в движение трансгрессивный мир, где водораздел проходит не по национальному или даже политическому признаку, но по признаку ведения хозяйства. Отличие Неуланда от Жалакявичюса состоит в том, что для Юри не существует мира, кроме семьи («гнезда»). Ему равно враждебны свои, ставшие чужими в лесу, и чужие, ставшие теперь более своими на земле, чем Юри, который ее обрабатывает. В борьбе за сферы влияния крестьянин оказывается лишним.

Важный элемент в реализации антитезы своего и чужого – приблудившийся к хутору незнакомец, выдающий себя за немца и действительно оказывающийся немцем, точнее, дезертиром-австрийцем. Эстонец пригрел беглеца из вермахта, который заменил дочери погибшего мужа. Все это не умещается в голове Юри, но изменить что-либо ему не под силу. Агенты истории всюду принимают решения за него, в том числе у него дома. На хуторе закипает бой, оказавшийся следствием рокового столкновения председателя с «лесными братьями». Обе враждующие стороны ведут себя одинаково – поочередно приводят подмогу, заподозрив недоброе по косвенным признакам. Неуланд вновь уравнивает советскую и «лесную» власть – их тактики и цели ничем принципиально не отличаются. Более того, пришедшие с обыском и понятыми люди из района вызывают у многих местных зрителей воспоминания о депортации. Важно, что все эти людоедские процедуры продельвают не русские, но «свои», и объясняется это не только тем, что в противном случае ревизионизм картины немедленно вышел бы на поверхность, но и следованием исторической логике гражданской войны<sup>17</sup>. Юри погибает в этом бою, прикрывая своим телом корову, которую не удалось увести «лесным братьям». В пронзительной сцене прощания с ни в чем не повинным отцом дочь Лийса, лишившаяся заодно и новоиспеченного мужа (австрийца, разумеется, арестовывают и увозят в район), говорит, напрямую обращаясь к Пальясмаа, что пуля ошиблась.

Фильм Неуланда спасли от полки два фактора. Во-первых, ставший общим местом в историях недавнего прошлого либерализм прибалтийского партийного начальства, позволявшего искусству на национальных языках значительно больше вольностей в силу его закрытости, локальности, отсюда – безопасности<sup>18</sup>. Во-вторых, фильм был выдвинут эстонским

<sup>17</sup> Вообще, убедительно обосновывает отсутствие русских историй и русских актеров в эстонских картинах советской эпохи глубокий знаток материала Эва Нярипеа, полагающая, что взаимная дистанция между национальными кинематографиями была актом превентивной самооценки: «Во-первых, легко вообразить противостояние с центральными кинематографическими властями, когда сами экранные истории демонстрируют что угодно, кроме сердечной дружбы между добрыми соседями. Во-вторых, кинематографисты стремились к согласию с местной аудиторией, которая подзревала (и не всегда безосновательно), что кинематограф – это троянский конь советской идеологии и тщательно замаскированный агент колонизации» (Näripea 2014: 307).

<sup>18</sup> Подробнее о внутренней эмиграции в национальную культуру, конструирующую локальные, национально-специфичные пространства, см. Näripea 2010b: 67 ff.

отделением Союза кинематографистов на фестивальные показы, в результате чего попал в Карловы Вары и повторил там успех «Никто не хотел умирать». Но спустя 13 лет от суровой эпики Жалакявичюса мало что осталось. Единственный родоплеменный мотив (хотя и пронизывающий фильм вплоть до аллегорического финала) – это Лийса, рожающая ребенка от австрийца. Идея рода по сравнению с литовским фильмом ослабевает, едва теплится и трепещет, как развешиваемые на ветру пеленки. Проблема для Неуланда – не в поисках корней, а в тотальной неразрешимости противоречий, потерянности, обреченности человека как такового. Аллегоричный финал, резко приподнимающий над обыденностью историю «маленького человека», также выступает своеобразной охранной грамотой – оставшаяся с матерью и ребенком Лийса сливается с армией послевоенных женщин, лишившихся мужей, но растящих детей «ради жизни на земле».

Точно так же, как «Мужское лето» оказалось в тени увенчанной призами картины «Никто не хотел умирать», успех «Гнезда на ветру» заслонил появление следующей важной эстонской работы – фильма «Лесные фиалки» («Metsakannikesed», 1980) Кальё Кийска, имевшего хорошие сборы, но, как правило, упоминаемого пунктиром в связи с другими произведениями на близкую тему (Novikova 2012; Федоров 2014)<sup>19</sup>. Здесь, как и в «Мужском лете», важную роль играет оборотничество. Агент МГБ Рейн, получивший задание внедриться в банду «лесных братьев», встречается на явочной квартире связного. Агент смертельно рискует, играя перед простодушным деревенским парнем городского пижона, в частности – широко улыбается, что безошибочно выделяет чужого среди настороженных и забитых жизнью людей<sup>20</sup>. Встык идет сцена, играющая на руку чекисту: на квартиру является настоящий городской связной. Он сразу чует подвох, и Рейну приходится инсценировать побег от облавы НКВД. Вместе с перепуганным «лесным братом» Тыну они несутся среди бела дня по городу, минуя, в частности, пропагандистский плакат «Не верь провокационным слухам», что выглядит по меньшей мере иронично.

«Лесной брат» Тыну, с готовностью бравирующий ролью «дурака и деревенщины», олицетворяет обманутый народ – простодушно-хитрый, себе на уме, но постоянно попадающийся на мелочах. Рейн говорит ему прямым текстом: «Дураки нужны при любой власти» (советская – не исключение) – и разъясняет в более понятном ключе: «Если бог дураков

<sup>19</sup> Период творческих удач Кийска обычно помещается между «колхозным» фильмом «Оглянись в пути» (оригинальное название – «Следы» («Jäljed»), 1963), где метафорой депортации становится расставание вчерашних собственников со скотиной (Näigre 2014), и экзистенциальной драмой «Безумие» («Hullumeelsus», 1968), снятой уже в стилистике европейской «новой волны» (Kärk 2010).

<sup>20</sup> Напомню, что в финале «Никто не хотел умирать» после освобождения деревни от повстанцев постоянно звучит счастливый смех, маркирующий разрядку от напряжения и начало «новой» жизни, организованной по канонам сталинской комедии, где смех не смолкает, а счастье – беспредельно.

выдумал, значит, и они зачем-то нужны». Такая амбивалентность, причем вновь в исполнении чекиста-вервольфа, не может пройти незамеченной. Можно предположить, что Кийск эксплицитно ориентируется на «Мужское лето», ведь и в его картине человек из спецслужб проникает в отряд повстанцев и ведет психологическую войну с командиром. Впрочем, о прямом заимствовании вряд ли уместно говорить: здесь в ряды «лесных братьев» пытаются влиться «лесные фиалки» (таков пароль операции), выдающие себя за иностранных диверсантов. Это друзья Рейна – команда типажей из приключенческих романов вроде «Трех мушкетеров».

В отличие от своего предшественника из «Мужского лета», неуловимый Старик – командир Сандер – не ведет с лазутчиками душеспасительных бесед. Он смеется над ними, скрывая смятение (так как должен им верить, но не верит). Сделать с этим что-либо он тоже не может. Они, в свою очередь, парируют его издевки и в качестве приветствия зрителю бесстрашно запевают песню «Jää vabaks, Eesti meri» («Оставайся свободным, эстонское море»; автор слов – Виктор Оксворт, 1916). В 1919–1940 годах ее исполнял на марше Отдельный батальон охраны таллиннской Минной гавани Эстонских сил обороны. В период двух оккупаций сочетание «метелей и штормов», которых «не боится грудь эстонца», без ущерба для ритма заменяли на «германцев и русских» («siis tuisku ega tormi / siis venelast ning sakslast / ei karda eesti rind»). Вдобавок глагол *Jää* (оставайся) менялся на *saa* (стань), чтобы соответствовать реалиям времени. Для самого Кийска эта песня – автоцитата: он использовал ее в картине «Нам было по восемнадцать» («Me olime kaheksateistkümnepäevased», 1965). Режиссер, который в 1944 году, то есть как раз в возрасте 18 лет, служил в зенитном расчете 20-го батальона 1-й эстонской дивизии *Waffen-SS* (Kiisk 2005), после чего с 1962-го по 1987 годы был первым секретарем Союза кинематографистов Эстонской ССР, позволяет себе рискованный жест, пусть и безупречно мотивированный сюжетной интригой. Сандер с усмешкой наблюдает, как обрадованные угощением «лесные братья» согласно подпевают чекистам, сдвигая стаканы с виски *Ballantine's* (убедительно наводящим на след империалистических разведок и одновременно доказывающим, что съемочной группе не составило труда достать бутылку с такой этикеткой в портовом Таллинне). Он понимает, что происходит что-то не то. Во всяком случае, что конец близок и борьба проиграна. Под занавес облавы, в которой погибают его соратники, Сандер комментирует свое отчаянное положение, уходя вглубь болот: «Счастливого эстонец – мертвый эстонец». И это уже не ирония, но радикальный сарказм.

Двусмысленность – вечный спутник идеологически нагруженного кинематографа. Контекст, от которого зависит интерпретация практически любого высказывания, в советском «колониальном» дискурсе усложнял и без того непростые трактовки своего и чужого, центра и периферии. Единственно-верная точка зрения могла быть в любой момент инвертирована, а безупречные удостоверения лояльности внезапно обнаруживали (невольную) рискованность. Культовый латвийский сериал

Алоиза Бренча «Долгая дорога в дюнах» («Ilgaīs ceļš kārās»), показанный по ТВ в 1981 году, не стал исключением. В этой эпической, хотя и начисто лишенной возвышенного неомифологизма мелодраме достаточно эпизодов, которые могут прочитываться в двойной кодировке. Например, главный герой Артур Банга получает первую зарплату в рублях и читает на банкноте: «Союз Советских Социалистических Республик». Подняв глаза на бухгалтера, он продолжает, едва сдерживая волнение: «Это и мы тоже? Даже как-то не верится», – а затем уже для риторического усиления повторяет: «Говорю, в голове как-то не укладывается».

Сага о многолетней разлуке и встрече влюбленных на фоне балтийской и далее советской истории первой половины XX века, разумеется, не оставила равнодушным обывателя эпохи разложения советского государства<sup>21</sup>. Под этим сентиментальным прикрытием в картину пробрался и «очерняющий» советскую действительность сюжет депортации. Мирные жители, ставшие жертвами операции «Прибой»<sup>22</sup> за свои связи с «лесными братьями», платят высокую цену, искупая непримиримую позицию защитников независимости. В фильме командир повстанцев следующим образом резюмирует их положение: «В лесах мы не одни, наша борьба не окончена. Я вам скажу, что в истории всегда бывают неожиданные повороты». Эффект обещания усиливается тем, что встывает сцена, где коммунист Калныньш, служащий в органах, является к главной героине Марте выведывать, где прячутся партизаны. Он быстро переходит от соседского тона к угрозам. Логика сериала, строящаяся на углублении зрительской эмпатии к героям вне зависимости от их идейных убеждений, наделяет Калныньша чертами злодея, по меньшей мере – вестника несчастья. Из-за его избыточной бдительности Марта попадет в Сибирь. Чекист не ценит желание сотрудничать, давит на принципиальность, но когда дело доходит до поимки бандитов, совершающих налет на сельский магазин, обнаруживается беспомощность советской власти. А когда у командира повстанцев гибнет в перестрелке сын, можно уже не сомневаться, кому зритель сочувствует. Но и этого авторам сериала кажется мало. Потеряв людей и веру в борьбу, бывший командир перед своим бегством на баркасе за границу падает на морской берег и наскребает в кулак родной латвийской земли. При этом по сюжету советы снова дают ему уйти – в точности как в «Мужском лете» Марионаса Гедриса.

«Долгая дорога в дюнах» – важный индикатор эмансипации советского сознания. Авторы рискнули усложнить схему, казавшуюся в советском

<sup>21</sup> Характерным образом петербургский экономист Дмитрий Травин, рассуждая о господстве так называемых «семидесятников» в российском истеблишменте, цитирует Алексея Кудрина, считающего сериал «Долгая дорога в дюнах» наглядной иллюстрацией собственной семейной истории: «Отец – военный, мать – репрессированная латышка, вернувшаяся из Сибири в 1956 году» (Травин 2015: 202).

<sup>22</sup> Подробнее об операции, разработанной под патронажем Совмина СССР, как и о литературе по данному вопросу, см. Попова 2015.

искусстве незыблемой и лишь слегка пошатнувшейся в период поздней оттепели. Чекисту здесь можно бросить в лицо, что отправлять в лагерь людей проще, чем разбираться, «лесной брат» может искренне любить родную землю, представительницу зажиточного слоя, осужденную за пособничество гитлеровцам, оправдывают за подвиг во время войны<sup>23</sup> и т. д. Сентиментальная сюжетная линия, имеющая для поздних советских сериалов парадигматическое значение, подчеркивает и драматизирует сложность недавней истории. Обнажается роковое заблуждение, определяющее социальные отношения на всех уровнях, – презумпция виновности, которая сохраняется и в современной России, о чем свидетельствует популярность циничного выражения «был бы человек, а статья найдется».

Во второй волне фильмов о «лесных братьях» появляются и сторонние игроки, чья продукция интересна иными акцентами, нежели намеки, что из фильма в фильм расставляют автохтонные авторы. «Личной безопасности не гарантирую...» (1981, Анатолий Вехотко) – случай именно такого «остранения» сепаратизма с внешних для Балтии позиций. Кастинг главных ролей здесь прибалтийский: советского офицера здесь сыграл Иварс Калныньш, а командира повстанцев – Леонхард Мерзин. Между тем, фильм снят на студии «Ленфильм» на русском языке, и содержание понятий «свое» и «чужое» здесь соответственно инвертируется по отношению к рассмотренному выше материалу.

Действие начинается 17 марта 1946 года, о чем сообщает лист календаря. Андрей Бологов, практикант Высшей партийной школы, прибывает в некую западную область. В милиции ему объясняют обстановку: «Граница рядом, до моря рукой подать. Советская власть меньше года была. В сороковом освободили, а в сорок первом немцы пришли». После идеологической экспликации упоминаются деревня Валаховка и какие-то «слободки», звучит кличка главаря местной банды – «Кряк». Натура напоминает скорее восточную Польшу и / или Беларусь. Это почти так и есть. По словам недолго прожившего в сюжете оперативника Ковалева: «Люди русские, а молятся разным богам. Вот церковь, там костел, а за поворотом кирха стоит. В общем, Бологов, тут такой перекресток...» Следует уточнить, что до моря близко скорее по меркам русского начальника милиции – около 200 км. На экране – Латгалия, юго-восточная область Латвии с преобладанием русского населения, которая во времена империи относилась к Витебской губернии, а в 1920 году отошла к только что образованной Латвийской Республике.

Бологов направлен в помощь председателю сельсовета по фамилии Моргунок. Он из местных, поэтому позволяет себе множество вольностей

<sup>23</sup> Вряд ли можно согласиться с автором обзора латвийского кино советской эпохи в том, что Марта показана как «жертва роковых обстоятельств, тогда как прочие латвийские изгнанники выведены фашистами, чья депортация была оправданна» (Perkone 2013: 11). Речь идет о единственной женщине, служившей надзирательницей в концлагере, что не противоречит общеизвестным фактам о латышском контингенте в охране так называемых «трудовых лагерей» Валмиера и Саласпилс.

– заигрывать с теми, кто ему выгоден в данный момент, затем резко менять милость на гнев, не гнушаться пьянством в кабаке, куда регулярно являются «лесные братья», и называть даму, которая вызывает у него классовую ненависть, ксенофобским словом «полукровка». Хотя некоторая половинчатость характеризует скорее самого Моргунка, который с каждым лично стремится быть «своим», но в ситуации публичности срывается на крик и угрозы, воспроизводя драматургию советских митингов. Вдвоем с Бологовым они пытаются сообща навести советский порядок, ни разу на протяжении всего действия не столкнувшись с языковыми и культурными барьерами. Это «русский мир» с его внутренними проблемами. Например, одна из ключевых дискуссий разгорается вокруг того, почему люди остаются в лесу, почему не верят советам. Воспроизводится тот же механизм, что определяет киномифологию Гражданской войны 1918–1923 годов в России. Тут тоже «буржуям», «помещикам», «капиталистам» противостоит «простой народ», за который вступаются советы. Других матриц не существует, как нет и языка описания вторичной имперской экспансии, о чем шла речь в начале статьи. И так как это фильм не балтийский, но снятый с внешней точки зрения, из перспективы метрополии, то и сопротивление объясняется исключительно тем, что «опять война будет – американцы с англичанами начнут». Поэтому и бывший землевладелец Евгений Краковский, по упрощенной схеме названный в фильме «помещиком», надеется заполучить назад свое добро, воюя из чисто меркантильных интересов.

Фильм не обходится без двусмысленностей, которые, однако, связаны не с местной спецификой, а с упомянутой мифологией «единственной гражданской». Это романс «Закатилась зорька за лес...», который поет под гитару ленинградский «король романса» Валерий Агафонов, играющий здесь опустившегося пьяницу Антека: «И присяга верней, и молитва навязчивей, / Когда бой безнадежен и чуда не жди. / Ты холодным штыком мое сердце горячее, / Не жалея мундир, осади, остуди». Автор песни – Юрий Борисов, ленинградский подпольный бард, чьи стихи в советские годы ходили в андеграунде и только в 1989 году были изданы в исполнении уже покойного на тот момент Агафопова на альбоме «Белая песня». Через год после выхода пластинки Борисов умрет в возрасте 46 лет, – скажут годы в колониях, куда он регулярно попадал за хулиганство, тунеядство и нарушение паспортного режима<sup>24</sup>. Песня, звучащая в фильме, относится к имитациям «белогвардейского» репертуара, которые начиная с подростковой картины «Таинственный монах» (1967, Аркадий Кольцатый) время от времени появляются на советском экране под

<sup>24</sup> Подробнее о биографиях Агафопова и Борисова см. Кравчинский 2008. Известный энтузиаст изучения советской массовой культуры Ричард Стайтс в своих работах практически не затрагивает пласт так называемого «шансона», за исключением нескольких упоминаний в антологии (Geldern – Stites 1995), охватывающей период до смерти Сталина. Исследования на эту популярную, но стигматизированную тему носят неакадемический характер, ограничиваясь мемуарами и журналистскими сенсациями.

прикрытием сюжетной мотивировки – в исполнении офицеров в «золотых» погонах или певиц в «роскошных» заведениях<sup>25</sup>. Однако случай с песней Борисова особый. Это даже не полузапрещенный репертуар, к примеру, профессионального артиста Владимира Высоцкого, а настоящий андеграунд, оставшийся нераспознанным благодаря тому, что чиновники «Ленфильма» ничего не поняли. К счастью, они не знали текстов Борисова, больше подходивших для фильма: «...И неслышно шла месть через лес / По тропинкам, что нам незнакомы. / Гулко ухал кулацкий обрез / Да ночами горели укомы» (из песни «Справа маузер, а слева – эфес...»). Белогвардейская романтика, усвоенная авторами фильма как уже состоявшаяся традиция советского кино, показательно заслоняет далекие и непонятные обиды «ограбленных помещиков» и страхи людей, которые рады бы избавиться от неведомых «лесных братьев» (они же – обыкновенные бандиты), да страх не пускает...

Фильмы балтийской герильи, чья поэтика начала формироваться в эпоху поздней оттепели, а в годы позднего застоя антиципировала процессы либерализации и отделения стран Балтии от СССР, культивировали язык сопротивления – иронии и намеков, двусмысленностей и совпадений. Попытки живого диалога балтийского советского кино с недавним прошлым оказывались продуктивными только в том случае, если авторы шли на риск, взламывая навязанный сверху дискурс, одолевая страх перед «большим Другим» и придавая своему альтернативному восприятию проблемы эпическую («Никто не хотел умирать») или аллегорическую («Гнездо на ветру») форму. Упомянутым картинам было суждено стать триггерами двух этапов кинематографического осмысления вторичной балтийской аннексии, которую осуществил Советский Союз в первой половине 1940-х годов. Наряду с ними свою лепту внесли мастера жанрового кино, в первую очередь Алоиз Бренч с его репутацией одного из наиболее «прозападных» режиссеров, имевших советское гражданство. Во всех трех балтийских республиках СССР фильмы о «лесных братьях» принадлежали героико-патриотической парадигме военного кино, нередко приближаясь к полной перестановке идеологических акцентов, но, разумеется, ни разу не переступив черту дозволенного. Будучи увидена со стороны, как в картине Вехотко, история балтийского сопротивления мгновенно теряла внутренний драматизм и остроту идеологической двусмысленности (в частности, реализованной в других лентах в образе вервольфа). В постановке «Ленфильма» к повстанцам не проникают, с ними просто воюют и побеждают. Источником двусмысленностей выступает здесь не столкновение имперского (чужого) с национальным (своим), а

<sup>25</sup> Ср. «Русское поле» Инны Гофф в исполнении Владимира Ивашова («Новые приключения неуловимых» Эдмонда Кеосаяна, 1967), «Ваше благородие» Булата Окуджавы в исполнении Павла Луспекаева («Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля, 1970), «Господа юнкера» Булата Окуджавы в исполнении Татьяны Дорониной («На ясный огонь» Виталия Кольцова, 1976), «Целую ночь соловей нам насвистывал...» Михаила Матусовского в исполнении Павла Кравецкого («Дни Турбиных» Владимира Басова, 1976) и др.

«белогвардейско-эмигрантский» след, находящий более живой отклик у русскоязычного зрителя, распознающего в нем разные ипостаси «своего» – России как объекта ностальгии и благородного «белого», что просвечивает под линялым «красным».

Проблема своего и чужого особенно остро заявляет о себе на периферии культурной ойкумены, в зонах контакта носителей различных норм, верований и стереотипов. Особенности балтийской периферии создавали ей двоякую репутацию. С одной стороны, обитатели метрополии восхищались прибалтийскими республиками, даже отчасти усиливая эффекты колонизации, направленной от границ внутрь империи, характеризовавшие многовековое континентальное расширение русских земель<sup>26</sup>. С другой стороны, очевидным было и остается недоумение по поводу недовольства объектов колонизации своим привилегированным положением (особое снабжение, якобы ослабленный идеологический надзор, право развивать, пусть и куда скажут, свою национальную культуру и т. д.). Опыт балтийского кино показывает, что граница между своими и чужими пришла в движение по воле истории раньше, чем балтийские культуры оказались готовы к преодолению субстанционального понимания национальности. В фильмах балтийской герильи можно видеть, как закрепляется и консервируется реактивный (не реакционный!) национализм как синоним «своего», который лишь в наши дни получает не только стимулы, но и рабочие инструменты преодоления. В первую очередь, это критика, которая только учится дистанцироваться от анализируемых позиций.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Будницкий О. В., Зеленина Г. С. «Свершилось. Пришли немцы!» *Идейный коллаборационизм в СССР в период Великой Отечественной войны*. Москва: РОССПЭН, 2012.
- Гюнтер Х. «Большая семья в советском кино». *Искусство кино* 4 (1996): 103–108.
- Дюков А. *Милость к нашим: Советские репрессии против нацистских пособников в Прибалтике*. Москва: Фонд «Историческая память», 2009.
- Завьялова М. «Фольклорные и мифологические реминисценции в новелле Проспера Мериме “Локис”». Топоров В. Н. (ред.). *Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой*. Москва: Языки славянской культуры, 2005: 682–696.
- Зубкова Е. *Прибалтика и Кремль. 1940–1953*. Москва: РОССПЭН, 2008.
- Кантор Ю. «Прибалтика: Война без правил: (Фрагменты из книги)». *Звезда* 6 (2011): 141–166.
- Кравчинский М. *Песни, запрещенные в СССР*. Нижний Новгород: Деком, 2008.
- Маматова Л. *Ветви могучей кроны*. Москва: Искусство, 1986.
- Марголит Е. *Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов*. Санкт-Петербург: Сеанс, 2012.
- Мартин Т. «Империя положительной деятельности: Советский Союз как высшая форма империализма». Суни Р. Г., Мартин Т. (ред.). *Государство наций: Империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина*. Москва: РОССПЭН; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011: 31–87.

<sup>26</sup> Ср.: «Необычным для европейских держав образом Российская империя демонстрировала обратный имперский градиент: на периферии люди жили лучше, чем в центральных губерниях» (Эткинд 2014: 387).

- Орешина М. «Рецепт исторической рефлексии по-прибалтийски». *Международная Жизнь* 3 (2011): 144–158.
- Попова Ж. «Лакуны в мемориальной политике: Память о депортациях из Литвы в 1940-е гг.». *Журнал исследований социальной политики* 13/3 (2015): 407–420.
- Прохоров А. «“Человек родился”: Сталинский миф о “большой семье” в киножанре “оттепели”». Ушакин С. (ред.). *Семейные узы: Модели для сборки: В 2 томах*. Т. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2004: 114–133.
- Руденко А. В. «Служебно-боевая деятельность войск НКВД по борьбе с националистическими формированиями на территории Прибалтики в 1944–1946 гг.». *Власть* 2 (2014): 189–192.
- Таннберг Т. (ред.). *Политика Москвы в республиках Балтии в послевоенные годы (1944–1956): Исследования и документы*. Москва: РОССПЭН; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2010.
- Тарханова Е. «Все хотели жить и работать: Взгляд на литовский вестерн о “лесных братьях”». *BaltNews. Vilnius News* <[http://baltnews.lt/vilnius\\_news/20150427/1013690578.html](http://baltnews.lt/vilnius_news/20150427/1013690578.html)>. 27. 04. 2015.
- Травин Д. «Как семидесятники создали Россию». *Звезда* 1 (2015): 194–207.
- Трояновский В. (ред.). *Кинематограф оттепели*. Кн. 1. Москва: Материк, 1996.
- Федоров А. В. «Украинские повстанцы 1940–1950-х годов в экранной версии Олеся Янчука: Медиакритический анализ». *Медиаобразование* 4 (2014): 156–163.
- Фомин В. И. (сост.). *Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства*. Москва: Материк, 1998.
- Эткинд А. *Внутренняя колонизация: Имперский опыт России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Chernetsky V. “Between the Poetic and the Documentary: Ukrainian Cinema Responses to World War II”. Brouwer S. (ed.). *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield*. Boston; Leiden: Brill; Rodopi, 2016: 1–20.
- Clemens Jr. W. C. “Culture and Symbols as Tools of Resistance”. *Journal of Baltic Studies* 40/2 (2009): 169–177.
- Dassanowsky R. von (ed.). *Quentin Tarantino’s Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York; London: Bloomsbury, 2012.
- Geldern J. von, Stites R. *Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays and Folklore, 1917–1953*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Gross T. “Anthropology of Collective Memory: Estonian National Awakening Revisited”. *Trames* 4 (2002): 342–354.
- Kelertas V. (ed.). *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- Kiisk K. “Kaljo Kiisa ebetavaline elu”. *Teater. Muusika. Kino* 12 (2005): 121–128.
- Kärk L. “Estonian Film: From *Bear Hunt* to *Autumn Ball*: Notes on Estonian Film History”. *KinoKultura* <<http://www.kinokultura.com/specials/10/kark.shtml>>. 06.10.2010.
- Mikonis-Railienė A., Kaminskaitė-Jančorienė L. *Kinas sovietų Lietuvoje: Sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.
- Näripea E. “Aliens and Time Travellers: Recycling National Space in Estonian Science-Fiction Cinema”. *Studies in Eastern European Cinema* 1/2 (2010a): 167–182.
- Näripea E. “From Nation-Scape to Nation-State: Reconfiguring Filmic Space in Post-Soviet Estonian Cinema”. *Acta Academia Artium Vilnensis* 56 (2010b): 65–75.
- Näripea E. “The Women Who Weren’t There: Russians in Late Soviet Estonian Cinema”. Mazierska Ewa, Kristensen Lars, Näripea Eva (eds.). *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen*. London: I. B. Tauris, 2014: 303–326.
- Novikova I. “Nation, Gender, and History in Latvian Genre Cinema”. Anikó I. (ed.). *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2012: 366–384.
- Pawłusz E. “The Estonian Song Celebration (*Laulupidu*) as an Instrument of Language Policy”. *Journal of Baltic Studies* 48/2 (2016): 251–271.
- Perkone I. “A Brief Look on Latvian Film History”. *Selection of Articles on Latvian Film: History and Present Trends* <<http://www.firstmotion.eu/art/MediaCenter/FirstMotion/Results%20and%20Outcomes/Overview%20on%20Latvian%20Film.pdf>>. Riga, 2013: 2–14.

- Powell L. "[Report]: Crime and Culture in Eastern European Film: *GoEast!* Festival of Eastern European Film, Wiesbaden, Germany, April 20–27, 2016". *Studies in Eastern European Cinema* 7/3 (2016): 296–298.
- Šmidchens G. *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. Seattle; London: University of Washington Press; Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2014.
- Šukaitytė R. "Practice-Based Film Education in Lithuania: Main Actors and Sites of Struggle". Hjort M. (ed.). *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Part 1. New York: Palgrave Macmillan, 2013: 25–43.
- Švedas A. "Has the Soviet Experiment Truly Come to an End? Historiography, Places of Memory and the Political Elite". *Lithuanian Historical Studies* 15 (2010): 157–170.
- Woll J. *Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw*. London: I. B. Tauris, 2000.
- Yekelchuk S. "Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War". *Australian and New Zealand Journal of European Studies* 5/2 (2013): 4–13.

Јан Левченко

#### МЕЂУ СВОЈИМА: АНТИСОВЈЕТСКА ПРИБАЛТИКА НА СОВЈЕТСКОМ ЕКРАНУ

Резиме

У чланку се анализира низ совјетских филмова који су посвећени совјетском присуству у Балтичком региону после Другог светског рата. У совјетско време сва моћ пропаганде била ја усмерена на то да се представи болан и противречив процес у терминима (интер)националне борбе „целог народа совјетских балтичких република“. Пошто су постале независне балтичке државе након распада совјетске империје, оне су се договориле да одбаце језик окупације и признају совјетску културну продукцију само ако она садржи „дисидентске“ алузије. Међутим, филмови о такозваној „шумској браћи“, који су почели да излазе у СССР-у средином 1960-х, имали су посла с процесом „унутрашње колонизације“ (термин А. Еткинда) и демонстрирали су много сложенију позицију него што то можемо да видимо кроз замагљену постсоцијалистичку оптику. Такви филмови као што су „Нико није хтео да умире“, „Гнездо на ветру“, „Шумске љубицице“ или „Личну безбедност не гарантујем...“, показују неочекивану разноврсност концепција националног идентитета и путева његовог развоја.

*Кључне речи:* вестерн, истраживања национализма, историја СССР, колонијална политика, герила.

др Владимир Лаптун, доцент  
Катедра педагогике, Факултет педагошког и уметничког образовања, Мордовски државни педагошки институт «М. Ј. Јевсејев», Саранск

др Јан Левченко, професор  
Катедра културологије, Факултет хуманистичких наука, Национални истраживачки универзитет «Висока школа економије», Москва

др Роман Лејбов, професор  
Катедра руске књижевности, Филолошки факултет, Тартуски универзитет

др Олег Лекманов, професор  
Школа филологије, Факултет хуманистичких наука, Национални истраживачки универзитет «Висока школа економије», Москва

др Марија-Кристина Лотман, доцент  
Катедра за класичну филологију, Филолошки факултет, Тартуски универзитет

др Михаил Лотман, професор  
Талински универзитет;  
Тратуски универзитет

Сергеј Љапин  
Главна геофизичка опсерваторија «А. И. Војејков», Санкт-Петербург

др Михаил Мејлах, професор  
Одсек за славистику, Факултет књижевности, Универзитет у Стразбуру

Татјана Нешумова  
Дом-музеј Марине Цветајеве, Москва

др Борис Орехов, доцент  
Школа лингвистике, Факултет хуманистичких наука, Национални истраживачки универзитет «Висока школа економије», Москва

др Лада Панова, професор  
Одсек словенских језика и књижевности, Универзитет Јужне Калифорније, Лос Анђелес

Пирет Пејкер,  
Универзитет у Талину

др Џозеф Пешио, професор  
Одсек за стране језике и књижевности, Колеџ књижевности и науке, Висконсински универзитет, Милвоки

др Вера Полилова, виши научни сарадник  
Институт за светску културу, Московски државни универзитет «М. В. Ломоносов»