

Н.В. ТИЩЕНКО

МИФОЛОГИЗАЦИЯ ТЮРЕМНОЙ СУБКУЛЬТУРЫ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: АНАЛИЗ ДВУХ КИНОТЕКСТОВ

В статье анализируются два способа репрезентации тюремной субкультуры в советский период: риторика официальной власти, представленная в периодической печати, и образы тюремного мира, созданные в двух советских кинофильмах — «Джентльмены удачи» и «Калина красная». Киноматериалы рассматриваются в качестве кинотекстов, в которых выделяются системы культурных кодов, составляющих ценностную и символическую системы культуры. Посредством анализа культурных кодов воссоздается практика мифологизации тюремной субкультуры в советской культуре.

Ключевые слова: тюремная субкультура, кинотекст, культурные коды, образ преступника, власть, нормы и ценности.

Тюрьма, колония, зона — эти понятия постоянно используются представителями власти, общественными деятелями, правозащитниками, обывателями. С одной стороны, все знают, что такое тюрьма как институт наказания, и в то же время, мало кто действительно представляет, что происходит по ту сторону тюремных стен. Образы тюремного заключения, которые в геометрической прогрессии распространяются в печати и на телевидении, как в документальных, так и в художественных фильмах, порождают только лишь новые мифы о тюремной жизни, легко укореняющиеся в массовом сознании.

Возникает парадоксальная ситуация: с одной стороны, тюрьма репрезентируется как явно негативное явление, где индивид, человеческая личность подвергается дискриминации, а с другой — нормы и правила тюремной субкультуры присутствуют сегодня в большинстве сфер деятельности людей, например, в искусстве, языке повседневного общения, способах взаимодействия между людьми, жизненных ценностях и пр. Границы между заключенными и остальным обществом размываются, но это ведет не к гуманизации процессов, происходящих в тюрьме, а к криминализации повседневной жизни.

С помощью специфических средств художественной выразительности современной киноиндустрии удалось придать тюремной

Тищенко Наталья Викторовна — кандидат культурологии, доцент кафедры «Культурология» Саратовского государственного технического университета им. Ю.А. Гагарина. **Адрес:** 410054, Саратов, ул. Политехническая, д. 77. **Телефон:** (8452) 99–85–10. **Факс:** (8452) 50–62–90. **Электронная почта:** mihailovan@inbox.ru

субкультуре и ее представителям романтические, героические черты. Образ осужденного преступника стал востребованным и популярным в культуре как символ борьбы с произволом чиновников. В современном кинематографе был создан героический образ заключенного, противостоящего власти и обладающего собственным чувством справедливости.

Истоки сложного отношения между институтом тюрьмы и обществом в России достаточно глубоки. Проблему породили отнюдь не «лихие 90-е», хотя именно в этот период нормы, ценности и принципы, действовавшие в тюремной субкультуре, получили масштабное распространение в обществе в целом, что можно проследить и в повседневной культуре, и в средствах массовой информации, и даже в искусстве, например, кинематографе. Условия и предпосылки для формирования уникальной по силе воздействия тюремной субкультуры возникли значительно раньше. Мифологизация образа преступника и осужденного существовала еще в советском кинематографе. В данной работе предлагается анализ этих стратегий мифологизации¹.

Тюремная субкультура в официальной риторике

Не будет преувеличением отметить, что в советский период осужденные не попадали в поле зрения общественного внимания и социологических исследований. За осужденными надзирали, но их при этом «не видели» и «не знали». С 1926 по 1970 год в стране не было проведено ни одной полномасштабной переписи заключенных и осужденных. Существовали только отчеты НКВД о численности осужденных и статистическая отчетность ГУЛАГа. В 1970 году была осуществлена первая специальная перепись осужденных по пяти категориям, включающим: 1) мужчин, отбывающих наказание в исправительно-трудовых колониях (ИТК) общего, усиленного, строгого и особого режима; 2) женщин, отбывающих наказание в ИТК общего и строгого режима; 3) отбывающих наказание в тюрьмах; 4) отбывающих наказание в ИТК-поселениях; 5) отбывающих наказание в воспитательно-трудовых колониях. В этой переписи впервые переписной лист содержал вопросы социально-демографического, уголовно-правового, исправительно-трудового характера. Также в перечень входили оценочные вопросы, но касались они исключительно таких характеристик, как отношение заключенных к труду и степень их исправления [1, с. 19].

На протяжении 44 лет в СССР осужденные были лишены гражданских прав и социальной защиты. Власти декларировали пользу труда в деле исправления преступников и заявляли о правах трудящегося

¹ Предлагаемая статья является частью исследования кинотекстов, посвященных тюремной субкультуре.

заключенного, при том что органы надзора с трудом представляли себе, кто именно содержится в местах лишения свободы. Любопытно содержание работы Л.Г. Крахмальника «Труд заключенных и его правовое регулирование в СССР», изданной в 1963 году. Не имея статистических данных об условиях труда осужденных, о трудовом травматизме в колониях, даже о точном возрасте тех, кто отбывает наказание, автор книги подробно разбирает по пунктам, какими правами и обязанностями в области труда обладают заключенные в советском государстве [6, с. 83].

Столь же неубедительна риторика в периодических изданиях. Журнал «Социалистическая законность» (с 1987 года — «Законность») постоянно обращался к теме прокурорского надзора за соблюдением законности в исправительных учреждениях. Главный лейтмотив этих статей — нужно «уделять в тюрьмах и колониях больше внимания исправлению и перевоспитанию заключенных» [4 с. 3–7]. Некоторые авторы открыто обвиняют тех прокуроров и их помощников, которые «много уделяют внимания сбору цифровых данных, не характеризующих состояние законности (как то: возраст заключенных и пр.), и в то же время слабо реагируют на правонарушения» [5, с. 8–11]. Однако ни в одной статье не сказано, а кто же должен заниматься сбором подобной информации, если допуск в места лишения свободы имеют только прокурор и его помощники [2, с. 3–26].

Не менее расплывчато статьи говорят и о характере «правонарушений», которые прокурорский надзор должен выявить².

² Здесь можно встретить упоминания о незаконном заключении в следственный изолятор лиц, совершивших правонарушения, не влекущие за собой подобную меру пресечения. Или же говорится о нарушении правил расконвоирования и неправильном размещении заключенных в колонии; встречаются случаи неправомерного прошения о досрочном освобождении со стороны администрации колонии; несколько раз упоминаются отказы прокуроров реагировать на жалобы заключенных [8, с. 32–41]. Возникает множество вопросов: в чем смысл «неправильного размещения заключенных в колонии»: не было соблюдено правило дифференциации преступлений, или же камерах помещалось слишком много людей? На что именно жалуются заключенные — на жестокие дисциплинарные взыскания, на незаконное удержание заработной платы, на антисанитарные условия? Кто жалуется больше — мужчины или женщины; впервые попавшие в колонию или те, кто отбывает повторный срок? Почему администрации тюрем ходатайствуют о досрочном освобождении рецидивистов и не делают этого в отношении инвалидов, первый раз попавших в тюрьму и примерно исполняющих свои обязанности? Почему руководство колоний не получало сведения о повторных преступлениях бывших заключенных? Какая велась социальная работа с

Вызывает большие сомнения и эффективность прокурорского надзора в местах лишения свободы в советский период. Во-первых, за соблюдением законности государством следил государственный же чиновник, который к тому же законодательно не имел права инспектировать оперативно-хозяйственную или иную управленческую деятельность администрации тюрем. Следовательно, управление тюрьмами было почти не регулируемым, так как общественные и государственные комитеты по тюрьмам серьезного правового или экономического статуса не имели. Во-вторых, инспектирование мест лишения свободы находилось на очень низкой ступени в иерархии прокурорских обязанностей. Согласно статистическим данным по бывшим республикам СССР (РСФСР здесь не учитывается), работники, занимавшиеся надзором за тюрьмами, по образованию и уровню специальной подготовки были слабее работников других отраслей прокурорской деятельности, среди них была большая текучесть кадров и чаще встречалась неуккомплектованность штатов [9, с. 12–16]. В результате надзор за местами лишения свободы был односторонним и некомпетентным. Осужденный продолжал оставаться для власти неинтересным объектом, ни он, ни его семья не входили в число лиц, нуждающихся в социальной работе и общественном внимании.

Даже по официальным данным тюремное население в СССР было в разы больше, чем в европейских странах и Америке. Хотя число учтенных преступлений за рубежом в 2–3 раза превышало соответствующий показатель в СССР. Этот парадокс объясняется не только гуманистической судебной практикой западных стран. Сам тип преобладающей преступности в этих государствах совсем иной: до 90% — это мелкие кражи, за совершение которых не полагается тюремного заключения. Тогда как в СССР и современной России большинство преступлений связаны с насилием, грабежом и участием в криминальных группировках и караются длительными сроками заключения [7]. Кроме того, сложная иерархическая структура тюремной и криминальной субкультуры ведет к высокой латентности преступности, к терпимому отношению общества к некоторым видам преступлений и правонарушений (экономическим, должностным, домашнему насилию), вызывает неуважение к закону. Игнорируя тюремную субкультуру, власть в Советском Союзе не обращала внимания на огромный пласт взаимоотношений и ценностей, присутствующий в культуре.

Почему власть не готова к разговору о тюремной субкультуре

Существование тюремной субкультуры игнорировалось официальными властями по нескольким причинам. Во-первых, признание

семьями осужденных? Список вопросов, не вошедших в оглашенные прокурорские отчеты, можно продолжать до бесконечности.

самостоятельной социальной группы осужденных расходилось с нормами господствующей морали, утверждающей высокий уровень социальной ответственности у советского гражданина. Наличие преступности не отрицалось полностью. Преступления совершались, но предполагалось, что это были вопиющие исключения, подлежащие осуждению и неотвратимому наказанию. Лучше всего эту идею иллюстрируют слова из песни к телевизионному сериалу «Следствие ведут знатоки»: «Если кто-то кое-где у нас порой честно жить не хочет...»

Во-вторых, тюремная субкультура, несомненно, представляет собой форму инакомыслия, только в крайнем, маргинальном, его проявлении. Ведь основные положения тюремного кодекса (несотрудничество с властями, институт авторитетов и т. д.) сформировались именно как альтернатива советской идеологии. Государственная власть, претендовавшая на тотальный контроль, не могла допустить существования альтернативных идеологий. Здесь закрадывается парадокс взаимоотношений советского государства и тюремной субкультуры. С одной стороны, последняя представляет собой явную угрозу любой системе моральных ценностей, в том числе и «социалистической морали». С другой стороны, искоренить криминальную субкультуру не представлялось возможным, так как тюремное заключение, лагерь оставались долгое время самым действенным способом борьбы с инакомыслием в Советском Союзе. В результате тюремная субкультура, вместо того чтобы встретить общественное осуждение, в какой-то степени стала флагманом идеологической борьбы с тоталитарной властью. Конечно, прошедших лагеря и тюрьмы Д. Лихачева, А.И. Солженицына, В. Шаламова, Л. Разгона, А. Жигулина, Г. Жженова и многих других ученых, писателей, поэтов, публицистов, актеров бессмысленно подозревать в связях с криминальными авторитетами, использовании блатного жаргона и «жизни по понятиям». Однако в сознании нескольких поколений россиян полученный этими людьми опыт лагерной жизни ассоциировался с высокой гражданской позицией и личным мужеством. Человек, прошедший тюрьму, наделялся героическими чертами, и с точки зрения обывателей — не важно, какая именно статья Уголовного кодекса привела его за решетку. Та тюремная мясорубка, через которую прошло население России в XX веке, привела к размыванию ценностных ориентиров, потере уважения к официальной власти и мировоззренческой аморфности и апатии.

Советский кинематограф о тюремной субкультуре

Поскольку в советские годы существование тюремной субкультуры официально не признавалось, постольку и в кинематографе до второй половины 80-х гг. соответствующие сюжеты и персонажи

практически отсутствовали. Хотя определенный дискурс о тюрьме и криминальном сообществе допускался. Примерами тому служат детективные и приключенческие ленты, многие из которых вошли в золотой фонд отечественного кинематографа: «Рожденная революцией» (1974–1977), «Место встречи изменить нельзя» (1979), «Петровка, 38» (1980), «Противостояние» (1985), серия фильмов об участковом Анискине и т. д. В большинстве этих фильмов утверждается идея, которую условно можно выразить словами Глеба Жеглова: «Вор должен сидеть в тюрьме...» Все нарративы, звучащие в этих фильмах, ведутся от лица персонажей, представляющих власть, — милиционеров, военных и пр. Причем в конце фильма обязательно из уст главного положительного персонажа звучит моралите.

Преступник, как правило, лишен индивидуальных черт, максимально обобщен, он — воплощение определенного типажа, который общественным мнением осуждается и порицается. В монологах следователя или участкового лейтмотивом выступают общественные интересы, самопожертвование, поиск истины. Представители криминальных сообществ с киноэкрана пропагандировали крайний индивидуализм, презрение к обществу и материальный фетишизм. Издевка и абсолютный скептицизм к социалистической законности сквозит во всех монологах вора-рецидивиста Лехи Дедушкина по кличке «Батон» из кинофильма «Гонки по вертикали» (1982): «Я у вас в уголовке жалование не получаю»; «Ничего себе премии на вашем конкурсе. Вам, значит, — по медали, а мне — пятерик?» (монт. зап.).

Но есть в советском кинематографе два фильма, которые представляют собой два полюса дискурса власти о тюремной субкультуре: «Джентльмены удачи» (1972) — дискурс-пародия, и «Калина красная» (1973) — дискурс-утопия. Эти фильмы выражают две мифических крайности. С одной стороны — фарс, где тюрьма и ее порядки — это веселый спектакль, с другой — утопия, в которой возвращение к нормальной жизни происходит на фоне деревенской идиллии. А между пародией и утопией располагается настоящая тюрьма, с ее традициями и культурой, чьи коды оказались закрыты для власти и общества.

Параметры и результаты исследования

В данном разделе мы определим параметры анализа и дадим определения основным концептам, используемым в исследовании. Главное понятие, определяющее теоретическое направление исследования, — кинотекст (film text, film construct), то есть набор неких сообщений, связанных между собой внутренней логикой и содержащих информацию, раскрывающую основную проблематику киноматериала [10, с. 17]. Кинотекст относится к так называемым креолизованным текстам, представляющим собой соединение двух систем передачи

информации — вербальной и визуальной [3, с. 180]. Следовательно, анализ кинотекста подразумевает изучение определенных конструктов, соединяющих в себе и текстовый, и визуальный ряды. Кинотекст представляет собой дискретную единицу, внутри которой проводится выделение отдельных элементов, а также их перегруппировка. Одним из вариантов подобных единиц выступают культурные коды — характерные для определенной культуры коннотации, идеи, которые могут быть выражены через набор высказываний, визуальную систему, художественные образы, материально-предметный мир и проч. Мы предполагаем, что трактовка образов и понимание информации, заложенной в кинотекстах, происходят на основании системы ценностей, символических рядов, характерных для конкретной культуры, определенных социальных практик. Кинотекст является некой интерактивной единицей, возникающей на пересечении художественного образа, рожденного чьей-то творческой фантазией, и восприятия зрителя, усвоившего в той или иной степени культурные коды своей эпохи [13, с. 483]. Поэтому культурные коды, представленные в кинотекстах, не только выражают мнение авторов фильма (режиссера, сценариста, оператора, актеров и др.) о какой-то проблеме, но и, в зависимости от объема аудитории, посмотревшей фильм, оказывают влияние на формирование представлений о различных социальных институтах, практиках, отношениях и т. д.

Выделение кодов основано на функциональной значимости их в пространстве кинотекста. В ходе исследования нами было проанализировано 28 кинофильмов, посвященных тюремной субкультуре. Весь киноматериал был разделен на функционально значимые темы, определяющие сюжетную линию, характеры персонажей, построение диалогов, символическую образную систему (символы дороги, времени, природных сил и т. д.), материальный мир (интерьер, одежда, вещи), ландшафты (урбанистический, сельский, идиллический). После отбора мы остановились на восьми основных кодах, выражающих представления о тюрьме и ее обитателях в современной культуре: 1) «герой-одиночка»; 2) «персонаж-проводник»; 3) «криминальное сообщество», 4) «свой и чужой», 5) «дом», 6) «власть» 7) «закон», 8) «сила». Но в данной статье речь пойдет о первых пяти.

1) Код «герой-одиночка». Главный герой в силу своих моральных качеств, интеллектуальных характеристик, жизненного опыта превосходит окружающих, принимает решения, от которых зависят жизнь и благополучие окружающих. Нередко, осознав неэффективность официальной судебной системы, герой берет на себя роль судьи, вынося приговор и наказывая других персонажей за их проступки. Действия героя могут быть альтруистичны, но им может руководить и личная неприязнь, месть и т. д. В любом случае, герой стремится восстановить некогда нарушенное равновесие сил и попорченную справедливость.

Герой в равной степени противостоит и официальной власти, и криминальным кругам. Он олицетворяет высшую справедливость, которую не способна обеспечить ни одна власть. Жизнь и благополучие героя на протяжении всего фильма находятся в опасности, его нравственные принципы подвергаются испытаниям. Окружающие не всегда воспринимают действия героя положительно, даже в тех ситуациях, когда он отстаивает их интересы. Образ Егора Прокудина из кинофильма «Калина красная», с его стремлением заново выстроить свою жизнь, которое не получает понимания и одобрения ни у его прежних подельников, ни у нового окружения, является ярким выражением кода «герой-одиночка». Но и на первый взгляд комедийный персонаж Евгений Иванович Трошкин, директор детского сада, сумевший в одиночку справиться с группой закоренелых преступников, также повторяет основные коннотации этого кода, пусть и саркастическим, карнавальным способом.

2) Код «персонаж-проводник». В бесконечных столкновениях и конфликтах «героя-одиночку» сопровождает двойник-антипод, своеобразный трикстер. Двойник может выступать и в роли помощника, возлюбленной(-ого), но может и противодействовать герою, чинить ему всякие препятствия на пути утверждения высшей справедливости. Противоположность двойника главному герою выражена в различных ипостасях. Он может быть другого пола (Люба и Прокудин в фильме «Калина красная»), может обладать совершенно несхожей внешностью, или, напротив, иметь полное внешнее сходство, как Доцент и Трошкин, но быть абсолютным антиподом в нравственном, эмоциональном отношении. В ряде случаев он лучше осведомлен и разбирается в ситуации, чем главный герой, может давать ему советы и помогать ему. Все действия персонажа-проводника вызваны его личным отношением к главному герою (привязанностью или ненавистью).

3) Код «криминальное сообщество». Отношения в группе строятся по принципу бесконечной преданности лидеру и общему делу. Идея дружбы, единства, сплоченности воплощается здесь в искаженной форме, ведь объединяют людей не положительные эмоции и позитивные дела, а убийства, насилие, разбой. Впрочем, общий криминальный бизнес не мешает участникам групп совершать по отношению друг к другу героические поступки: жертвовать личным счастьем и даже жизнью ради благополучия сообщества. В кинотексте «Джентльмены удачи» этот код представлен в комической, «перевернутой» форме, где участники криминального сообщества, имитируя принципы и нормы тюремной субкультуры, доводят их до абсурда. В кинофильме «Калина красная» код «криминальное сообщество» лишен комических черт, но в образах Губошлепа, Бульдога и Люсьен зло и агрессия выражены настолько гипертрофировано, что они столь же неправдоподобны, как и комические персонажи Косой, Хмырь и Василий Али-Бабаевич из «Джентльменов удачи».

4) Код «свой и чужой» сформировался именно в советском кинематографе. Разделение на «своих» и «чужих» было очень характерно для большинства советских кинолент не только по идеологическим причинам. Сама советская действительность порождала эту проблему, поскольку чуть ли не вся нация состояла из прошедших лагеря и родственников тех, кто сидел, разнообразных «перемещенных лиц», завербованных работников, мигрантов и «лимитчиков». Человек без «корней», без прошлого, действующий без страха, создающий новую жизнь из ничего, — узнаваемый образ в советском кинематографе.

5) Код «дом» является еще одним кодом интерпретации тюремной субкультуры в советское время. Этот код олицетворяет социальный идеал, к которому стремятся персонажи фильмов. Дом, некое место, где нет социальной несправедливости, борьбы, предательства. Код может быть воплощен и в реально существующем доме, куда пытаются добраться герои, и в образе матери (семьи) или родины. Как правило, по сюжету фильмов этот идеал оказывается недостижимым, навсегда утерянным.

Фильм «Джентльмены удачи» снят режиссером А. Серым, который сам провел в колонии четыре года из восьми, полученных за драку в ресторане, и знал о тюремной субкультуре не понаслышке. Вряд ли авторы стремились обратить криминальный образ жизни в фарс, скорее всего, они просто хотели снять хорошую комедию. Все сцены в этом фильме (от поездки в цистерне с бензином до построения поделщиков в ряд, как на детском утреннике), все реплики, ставшие крылатыми выражениями («Плохой человек, редиска», «Помогите! Хулиганы зрения лишают», «Пасть порву, моргалы выколю» (монт. зап.)), не только высмеивали тюремную субкультуру, но и создавали у зрителя иллюзию безобидности этого явления.

Код «герой-одиночка» связан с образом главного героя — директора детского сада Евгения Ивановича Трошкина. Этот персонаж символизирует сложные иерархические отношения, представ в тюремной камере в роли криминального авторитета Доцента — Сан Саныча Белого (код «персонаж-проводник»). Герой с легкостью утверждает свое господство над сокамерниками, повторяя только что выученные блатные жаргонизмы. Замкнутость тюремной субкультуры, ее недоступность для непосвященных (то есть тех, у кого за плечами нет определенного количества «ходов» в тюрьму) разрушается еще и тем фактом, что по сюжету фильма всем премудростям блатной жизни главного героя обучают милиционеры по дороге в колонию. Своего автономного, недоступного для власти кода тюремная субкультура не имеет, она абсолютно прозрачна для власти, раз милиционеры с легкостью могут воспроизводить ее основные смыслы. Показательно,

что действительность абсолютно противоположна кинореальности. В предыдущем исследовании, посвященном тюремной субкультуре, нами были проведены интервью с осужденными. Один из респондентов, который принадлежал к «семье» авторитета, рассказал, что в помещении клуба, где часть осужденных проводили много времени, сотрудники колонии никогда не заходили. Это была территория, подвластная исключительно тюремным авторитетам [11, с. 146]. Поэтому о какой прозрачности тюремной субкультуры для власти можно говорить, если эта власть далеко не все пространство колонии может контролировать!

Пародийность тюремной субкультуры в киноленте «Джентльмены удачи» выражается и кодом «криминальное сообщество». Участники такого сообщества — Хмырь, Косой и Василий Али-Бабаевич — являются не столько представителями маргинальных групп, сколько людьми с заниженным социальным статусом: «бывший интеллигентный человек», детдомовец, представитель национального меньшинства. Всем троим социальные блага не доступны в полном объеме, и это является источником различных неприятностей. Тюрма для них — не социальное пространство, где они получают определенный опыт и знания, а место, где они укрываются от многочисленных проблем. Кроме того, в том, что они вместе, больше случайности, чем сознательного выбора: «*Все побежали, и я побежал*» (монт. зап.). И у всех троих есть мечта — обрести когда-то давно утраченные или никогда не существовавшие в реальности дом, семью, как символы благополучия, социальной престижности: «*...Там тепло, там мама*» (монт. зап.). Стремление или мечта о некоем идеальном месте является элементом кода «дом», который также представлен в кинотексте через ряд симуляций. Персонажи постоянно переезжают с места на место — гостиница, старый дом, приготовленный к сносу, дача — и каждое пространство, в котором они размещаются, только усиливает ощущение потери дома настоящего.

Смешной и добрый фильм-сказка, в котором даже у криминального авторитета фамилия — Белый, а опасные рецидивисты оказываются неплохими, отзывчивыми, стремящимися к исправлению людьми. Но представленная в пародийном виде тюремная субкультура становится еще опасней для обывателя. Возникает впечатление, что бояться ее влияния не нужно, раз в тюрьмах содержатся люди, представляющие опасность только для самих себя, не способные сами, без внешнего воздействия, встать на путь исправления. Смешение доброго и злого, опасного и безобидного мешает обществу вырабатывать механизмы защиты против воздействия разрушительных маргинальных субкультур.

Другой знаковый фильм, повествующий о тюрьме, — «Калина красная» — фильм-утопия, фильм-метафора. Метафоричны большинство

сцен в этом фильме, от начальной сцены: самодеятельный хор в колонии исполняет «Вечерний звон», до финала: бывший уголовник гибнет от рук подельников, хватаясь изо всех сил за символические березки. Метафоры эти прозрачны для понимания и актуальны: дом, светлые воспоминания о безмятежной жизни в нем и понимание, что вернуть этот дом, несмотря на все старания, невозможно. Главный герой фильма — вор-рецидивист Егор Прокудин по кличке Горе, решивший «завязать» с прошлым, начинает новую жизнь в деревне, где живет героиня Люба Байкалова, с которой он переписывался, отбывая срок. Человек, имеющий самое отдаленное представление о жизни на воле (у Егора было семь тюремных заключений), в окружении абсолютно чужих людей, достаточно быстро находит свое «место под солнцем». У него теперь есть работа, любимая женщина, новые друзья. Здесь, также как и в киноленте «Джентльмены удачи», используется код «дома». Если в первом случае этот код является лишь мечтой и проявляется в нарративах персонажей, то в кинотексте «Калина красная» он выражается в реальных образах и интерьерах русской деревни (дом Байкаловых). Но жизнь Егора Прокудина в новой для него обстановке больше похожа на фантазм, складывающийся, словно кусочки калейдоскопа, в сознании человека, решившего отказаться от прошлого, но не знающего правил и норм жизни на свободе. То, что он к ней не приспособлен, окружающие сначала понимают. Но под действием какого-то фантастического магнетизма, отличающего характер Прокудина, и Люба, и ее родители, и сельчане принимают Егора.

«Ну, расскажи, как думаешь жить, Прокудин. Егор (за кадром): Честно» (монт. зап.).

«Вот теперь заживет! По внутреннему распорядку. Язви ты в душу! Вот это отчебучила дочь!» [12, с. 306].

«Сразу на арапа берут! Гражданин! Какой я вам гражданин! Я вам товарищ. И даже друг и брат» (монт. зап.).

И весь этот фантазм мог бы оказаться сказкой с хорошим концом, если бы не появление прежних подельников героя. Однако убийца, Губошлеп, также как и остальные персонажи фильма, лишен реалистичности. Он приходит в кадр из ниоткуда и уходит в никуда. Это не реальный человек, а символ неизбежности судьбы: *«Я сдохну, а он будет землю пахать — где же справедливость? Что, он мало натворил?»* (монт. зап.). Да и само убийство не подготовлено сюжетом, постановочно надрывно, не вызвано никакими предыдущими действиями персонажей фильма. Образы Губошлепа, Бульдога и Люсьен условны и схематичны еще и потому, что, будучи связаны с кодом «криминальное сообщество», они представляют его характерным для

советской эпохи образом — разобщенные, ненавидящие и не доверяющие друг другу индивиды.

Одним из основных в фильме «Калина красная» является код «свой и чужой»: «чужак» Прокудин приезжает к «заочнице» — знакомой по переписке — и отказывается признавать «своих», когда старые приятели находят его. Кинотекст стремится сгладить различия между «своими» и «чужыми», сделать эту разницу минимальной, а в ряде случаев уничтожить ее совсем: речь, внешний вид Егора, его подельников и жителей деревни максимально схожи. Егор не пользуется «блатным» жаргоном, просто его монологи и фразы перегружены оборотами и сравнениями. Сделано это главным образом для того, что продемонстрировать сложную внутреннюю борьбу, огромную духовную работу, характерную для этого персонажа и выгодно отличающую его от окружающих людей, которые принимают действительность как должное и не пытаются понять свое предназначение.

Егор: *«Нет, я сиротинушка горькая... Но все же ты мне на мозоль, пожалуйста, не наступай. Не надо. Я еще не побирюшка. Чего-чего, а магазинчик подломить я еще смогу. Иногда я бываю фантастически богат, Люба. Жаль, что ты мне в ту пору не встретишься... Ты бы увидела, что я эти деньги вонючие... вполне презираю.»*

Люба: *Презираешь, а идешь из-за них на такую страсть.*

Егор: *Я не из-за денег иду.*

Люба: *Из-за чего же?*

Егор: *Никем больше не могу быть на этой земле — только воров»* [12, с. 308–309].

В фильме для определения «чужих» и «своих» используются общие знаковые системы — добрые глаза, застолье, отношение к дому и проч.:

Люба Байкалова: *«А вот кажется мне, что он хороший человек. Я как-то по глазам вижу... Еще на карточке заметила: глаза какие-то... грустные. Вот хоть убейте вы меня тут — мне его жалко»* (монт. зап.).

Образ Любы — центральный элемент кода «персонаж-проводник». Она сопровождает главного героя на всем пути его самообретения и одновременно осуществляет связь между ним и другими персонажами, предотвращая и улаживая конфликтные ситуации.

Ярче всего коннотации кода «свой и чужой» проявляются, когда герой просит Любу поехать к своей матери, но отказывается сам встретиться с ней, понимая, что еще не овладел всеми составляющими кода «свой»:

Егор: *«Не могу больше, Люба, не могу больше. Тварь я последняя, тварь! Тварь подколотная! Не могу так жить, не могу больше. Господи,*

прости меня, Господи, если можешь. Не могу больше муку эту держать! Да как у меня сердце-то вытяжело, Господи. Что же там камень, что ли!

Люба: Егорушка, миленький, что с тобой, успокойся! Что?

Егор: Ведь это же мать моя. Лю... мать моя, мать! Ой! И сестру я видел в городе, не узнал только.

Люба: Твоя родная мать?

Егор: Ой!

Люба: Ну как же так? Поехали, вернемся! Поехали к ней.

Егор: Не время, не время. Дай срок.

Люба: Да какое время, что ты, Егор.

Егор: Ох, о... о... ох. Дай хоть волосы мои отрастут, я хоть на человека похожий стану» (монт. зап.).

Для Егора Прокудина встреча с матерью — это последний этап на долгом экзистенциальном пути от абсолютного «чужого» — тюрьмы — к абсолютно «своему» — родному дому. Главным герой Василия Шукшина больше напоминает не рецидивиста-уголовника, а сказочного персонажа, проходящего ряд испытаний на пути к достижению счастья, а тюрьма в кинофильме — не государственный исправительный институт, а некое темное начало, небытие, через которое, как через тридцатое царство в народных сказках, лежит путь домой. И хотя этот фильм — не комедия, не фарс, не розыгрыш, все сцены максимально приближены к действительности, отдельные эпизоды снимались даже в настоящей колонии, реалистичности происходящего в нем не чувствуется. Бесконечно пафосные монологи Егора лишают фильм последней связи с реальностью. Герой готов поделиться тем, что у него на душе, с любым встречным, даже с неодушевленными предметами. Он обращается к березам: *«Маленькие, ишь, спрятались. Какие, спрятались и молчат. Невестушки мои хороши. Вы хоть бы крикнули, позвали что, иди, мол, Егор, проведай нас. Нет, спрятались, и молчат. Ну, уж теперь сам увидел. Здравьте! Ох, вы мои хороши. Ну что, как вы тут? Дождались — скоро совсем тепло будет. Хм... Ну, ладно, мне пахать надо. Я теперь рядом буду здесь, заходить буду к вам. Ишь, стоят. Ну, стойте, стойте, а мне надо выходить в стахановцы» (монт. зап.).* Эти монологи, составляющие лингвистическую систему «Калины красной», принципиально расходятся с нелингвистической составляющей кинотекста: образом самого Прокудина, интерьером, где монологи произносятся, движениями и мимикой персонажей, слушающих его речь. Подобный эффект усиливает нереальность, фантазмагоричность картины и превращает ее в утопический дискурс о тюрьме: злостный рецидивист под воздействием русской природы и жалостливой женщины трансформируется в высоконравственного человека, гибнущего от рук темной силы.

Анализируя советские фильмы, нельзя забывать о цензуре, которая вряд ли допустила бы в кинолентах объективный рассказ о тюремной субкультуре. Даже в окончательные варианты фильмов «Джентльмены удачи» и «Калина красная» были внесены определенные цензурные правки. Важна сама форма высказывания о тюрьме, которую избрали авторы кинолент: в первом случае это пародия, во втором — утопия. И в обеих кинолентах тюрьма оказывается символическим пространством, испытывающим душу, характер человека, и одновременно очищающим ее от бездуховности, выводящим из нравственного тупика. Тюрьма же как реальное социальное пространство оказывается вне официального дискурса.

Многолетнее замалчивание существования тюремной субкультуры обернулось тем, что с развалом советского строя, отменой цензуры на экраны вышло множество кинолент о тюрьме и криминальном мире, которые соперничали друг с другом в количестве сцен насилия и ненормативной лексики. Однако объективных представлений о том, что же происходит по ту сторону колючей проволоки, общество так и не получило.

Ценности, установки, ритуалы тюремной субкультуры не являются автономными единицами, воздействующими на остальное общество. Скорее, напротив, в отечественной социальной и культурной среде содержатся элементы, способствующие распространению маргинальных субкультур, в том числе и тюремной. Одним из таких элементов является сформированное официальной властью искаженное представление о тюремной субкультуре. Игнорирование этого социального явления, отсутствие широкомасштабных социологических, гуманитарных экспертиз в местах лишения свободы привело к рождению мифов и легенд.

Маргинальные установки таят в себе серьезную опасность для индивидов из-за своей латентности. Воспринимая их как часть обыденной, рутинной жизни, индивиды не подвергают их критическому анализу. Еще одна причина распространения принципов тюремной субкультуры в обществе связана с тем, что долгое время критическое отношение к властям было уголовно наказуемо, в результате — альтернативный способ управления, противостоящий официальной власти, оказался криминализован. В какой-то степени нишу гражданского общества в России заняли криминальные сообщества.

Чтобы остановить криминализацию повседневной жизни, необходим целый комплекс мер, в котором бы приняли участие самые различные группы общества: официальные власти, силовые ведомства, правозащитные организации, исследовательские центры, средства массовой информации, творческие коллективы и т. д. В качестве первых шагов самым важным представляется проведение

серии социологических и гуманитарных экспертиз в местах лишения свободы и информирование широкой общественности о результатах этих экспертиз, а также гуманизация и гуманитаризация системы образования для сотрудников служб, работающих с осужденными.

Распространение норм тюремной субкультуры — это не проблема отдельной социальной группы, это проблема всего общества, так как она чревата и социальными проблемами (нестабильностью, ростом преступности, криминализацией власти), и символическими (снижение уровня доверия к государству со стороны мирового сообщества), и культурными (утрата обществом ценностных ориентиров).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ананиан Л.Л.* Тюрьмы и заключенные. М.: РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. информ. центр МВД России, 1999.
2. *Борецкий А.* Совершенствование федерального законодательства о прокуратуре // *Законность*. 1993. № 11. С. 3–26.
3. *Ворошилова М.Б.* Креолизованный текст: аспекты изучения // *Политическая лингвистика: Сборник науч. трудов. Вып. 20 / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2006. С. 180–189.*
4. *Зарубин Н., Пахмутов А.* Участие общественности в прокурорско-следственной работе // *Социалистическая законность*. 1962. № 9. С. 3–7.
5. *Кориунов Ю.* Совершенствовать прокурорский надзор по гражданским делам // *Социалистическая законность*. 1962. № 9. С. 8–11.
6. *Крахмальник Л.Г.* Труд заключенных и его правовое регулирование в СССР. Саратов: Политиздат, 1963.
7. *Лунев В.В.* Преступление и наказание в России // *Бюллетень «Население и общество»*. Центр демографии и экологии человека Института народнохозяйственного прогнозирования РАН. 20 марта — 2 апреля 2006. № 239–240 [online]. Дата обращения 01.10.2010. URL: <<http://demoscope.ru/weekly/2006/0239/tema01.php>>.
8. *Патраков Ю.* Прокурорский надзор за законностью в местах лишения свободы // *Социалистическая законность*. 1963. № 8. С. 32–41.
9. *Сафронов А.* Улучшить надзор за соблюдением законности в местах лишения свободы // *Социалистическая законность*. 1962. № 9. С. 12–16.
10. *Слышкин Г.Г., Ефремова М.А.* Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004.
11. *Тищенко Н.В.* Гендерные аспекты тюремной субкультуры в современной России. Саратов: ООО Издательский Центр «Наука», 2007.
12. *Шукишин В.* Калина красная: Киноповести, рассказы. М.: Эксмо-Пресс, 1998.
13. *Ярская-Смирнова Е.Р.* Социологический анализ кинотекста // *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Сб. науч. ст. / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой. Саратов: Научная книга, 2007. С. 467–503.*