

# ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

С.А. Королёв

## «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГЕКЛЬБЕРРИ ФИННА» КАК ROAD MOVIE

**Аннотация.** Автор рассматривает роман Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» как знаковое произведение, в котором нашли отражение основные принципы жанра роуд-муви, «дорожного кино». При этом понятие роуд-муви трактуется широко, не только как определённый жанр кинематографа, но и как близкий по принципам сюжетостроения литературный жанр. В статье также анализируется ряд проблем типичных для роуд-муви как для жанра, который имплицитно описывает движение индивида к свободе: проблема выбора, преодоление стереотипов, наблюдение и постижение действительности. Проводится сравнительный анализ литературных произведений, описывающих движение индивидов в пространстве, и соответствующих произведений кинематографа, а также сопоставляются произведения, тяготеющие по своей структуре к роуд-муви, созданные в России/СССР/России, с классическими работами в данном жанре. Автор показывает, что «Приключения Гекльберри Финна» заложили основные принципы жанра роуд-муви как в общепринятом смысле термина (определённый жанр кинематографа), так и в расширительном, метафорическом, характеризующем соответствующий литературный жанр. В статье также констатируются различия между традиционным жанром роуд-муви и его российскими модификациями, для которых характерно существенно иное отношение к движению как приближению к свободе.

**Ключевые слова:** Марк Твен, роуд-муви, пространство, движение, свобода, рабство, стереотип, выбор, наблюдение, Россия.

**Review:** The author examines the novel by Mark Twain "The Adventures of Huckleberry Finn" as a landmark work that reflects the basic principles of the road movie genre. In this case, the concept of road movie is interpreted broadly, i.e. not only as a specific genre of cinema but as a specific literary genre. The author also examines a number of problems typical for road movie as a genre that implicitly describes the individual moving towards freedom: the problem of choice, overcoming of stereotypes, observation and comprehension of reality. A comparative analysis of literary works that describe the motion of individuals within space and related films was carried out as well as works created as a road movie in Russia / USSR / Russia were compared with the classic works in this genre. The author shows that "The Adventures of Huckleberry Finn" laid the basic principles of the genre in the conventional sense of the term (a specific genre of cinema) as well as in the relevant literary genre. The author also notes the differences between the traditional genre of road movie and its Russian modifications that are characterized by significantly different attitude to the movement as an approximation to freedom.

**Keywords:** stereotype, slavery, freedom, movement, space, road movie, Mark Twain, choice, observation, Russia.

**М**арк Твен написал «Приключения Тома Сойера», первую часть своей знаменитой дилогии, в 1876 г., а «Приключения Гекльберри Финна», продолжение, – спустя восемь лет, в 1884-м. За эти годы Марк Твен очень изменился как человек и как писатель, обрёл немало горького опыта, и не случайно в ряду великих книг человечества стоит именно «Гекльберри Финн». Эта книга – пик литературной карьеры выдающегося писателя. В 1886 г.,

спустя всего два года после выхода книги о приключениях Гека Финна, Марк Твен сказал своей четырнадцатилетней дочери Сюзии, что думает создать еще одну книгу и после этого согласен больше ничего не писать, умереть [1]. Книга, о которой шла речь, – «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», но это для нас не столь существенно; важнее, что Твен, только что перешедший пятидесятилетний рубеж, полагал, что главное в своей жизни он уже сделал.

Хэмингуэй когда-то сказал, что из «Приключений Гекльберри Финна» вышла вся американская литература. Мы думаем, что из этой книги вышла не только американская литература, но и тот жанр кинематографа, который принято называть на американский манер *road movie* (буквально «дорожное кино») – фильм-путешествие, герои которого находятся в дороге, как объясняет нам Википедия. Та же Википедия приводит определение известного американского кинокритика Дэйва Кера: «Неотъемлемая часть путешествия – движение по ландшафту, непродолжительное взаимодействие с людьми, местами и предметами. Место назначения не имеет значения и зачастую определяется произвольно. Вечное путешествие воспринимается как поиски своего места в мире. Естественно, эти поиски никогда не заканчиваются – для завершения пути героям не хватает времени, пространства или веры» [7].

Сделаем одну небольшую оговорку: в данном тексте понятие *роуд-муви* используется нами в несколько метафорическом смысле, не только для обозначения произведений кинематографа, но и для обозначения определённого литературного жанра.

## Река как путь к свободе

По жанру роман Марка Твена – роуд-муви в доавтомобильный век. Плот спускается вниз по Великой Реке. Плывут в основном ночью. Огни городов – туманы и грозы – жуткие и фантазмагорические фигуры, которые попадают в пути. Вместо автозаправок, контрольных точек на карте классического, автомобильного роуд-муви, – дневные высадки на берег с целью передохнуть и пополнить запасы провизии.

Если мистера Пиквика у Диккенса, троих экстравагантных приятелей с собачкой у Джерома или не знающего, куда себя деть, писателя в «Путешествии с Чарли в поисках Америки» движет любовь к путешествиям в чистом виде, стремление развеяться и узнать что-то новое, то Гек Финн и его спутник бегут, бороздят американское пространство, повинувшись суровой необходимости. Они скорее походят на Гумберта Гумберта и Лолиту, которые мечутся по Америке суетливо и беспорядочно, но не бесцельно и бессмысленно, ибо скрываются от эвентуального преследования. Вернее, – не будем грешить против хронологии – это Гумберт и Лолита напоминают героев «Приключений Гекльберри Финна».

В любом роуд-муви один из определяющих моментов – проблема развилки, выбора между тем пу-

тем и этим, той жизнью и этой. Здесь выбор пути географического подразумевает и жизненный выбор. Первый выбор за Гека Финна делает судьба – в тумане Гек и Джим проскакивают место слияния двух рек, и их неумолимо несет в южные, рабовладельческие штаты. Другой выбор – помогать беглому негру до конца, рискуя попасть в тюрьму и погубить свою бессмертную душу, а главное, утратить самоуважение, – Гек Финн делает сам.

Интрига заключается в том, обретёт ли в конце пути беглый негр свободу или будет возвращён в состояние рабства. Для Гека свобода – это привычное состояние, вне которого он не может существовать. Собственно, предельное ограничение его свободы вдовой Дуглас и третирование вечно пьяным отцом и подтолкнуло его к бегству из Сент-Питерсберга. Но мысль о том, что свобода – естественная потребность и право всех, ему не близка. Таково воспитание, такова судьба, таков набор социальных стереотипов. Способствовать обретению свободы Джимом – это в системе координат Гека преступление, это нарушение законов божеских и человеческих, это, наконец, кража имущества, живого, одушевленного, но все же имущества, принадлежащего старой мисс Уотсон.

Напомним, что в культовом фильме Денниса Хоппера «Беспечный ездох» (1969), который, как говорят киноведы, стал эталоном современного роуд-муви, герои, в соответствии с твеновской матрицей, пускаются на поиски свободы по южным штатам Америки. Они перемещаются из Калифорнии в Луизиану, пытаются успеть на праздник марди гра. Герои фильма оказываются в общине хиппи, в каком-то провинциальном городке их забирают в местное КПЗ, они знакомятся с разными интересными и неинтересными людьми, в том числе с сильно пьющим, склонным к философствованию адвокатом (которого в фильме играет Джек Николсон). Все это – в рамках канона, заданного некогда в великом романе Марка Твена. И не столь существенно, что коммуна хиппи заступает на место патриархальной, враждующей с соседями, следующей законам кровной мести семьи, а в участок забирают не Гека и Джима, а их попутчиков Короля и Герцога. Структура действия остается той же самой и развивается в соответствии с теми же канонами, по которым выстроил свой роман Марк Твен.

В фильме Хоппера герои погибают. Их убивают те, у кого стремление других людей к свободе вызывает ненависть. Убивают, собственно, на пороге достижения цели, в двух шагах от вождельной

обетованной земли, накануне обретения гипотетической свободы и счастья. Твен более снисходителен к своим читателям. «Приключения Гекльберри Финна» имеют благополучный конец – бедолага Джим обретает свободу, причем, дважды: потому что его спасает Том Сойер и потому что еще до этого его по завещанию освободила мисс Уотсон.

Конечно, когда мы говорим, что настоящее роуд-муви предполагает движение к свободе, мы несколько преувеличиваем. Роуд-муви может описывать бегство, просто бегство («Лолита»), бегство от себя и бегство в поисках себя. Движение в надежде обрести свободу – это, так сказать, «идеальный тип» (в веберовском понимании термина) процесса. Процесса, освобожденного от всего того, что исследователь считает второстепенным или, во всяком случае, не первостепенным.

### Плот как инструмент воспитания

Итак, плот, на котором уютятся юный бродяга Гек Финн и беглый негр по имени Джим, несётся по водам великой реки Миссисипи, днём и ночью, оставляя справа и слева, по берегам, огни городков, приставая к берегу в поисках пищи, знакомясь с разными достойными или недостойными людьми, сталкиваясь с неведомыми беглецам доселе феноменами человеческого общежития вроде кровной мести или самозванчества. Парадоксально, но кровная месть в обществе, где рабство является нормой, кажется аномалией. И все время пути Гека раздражает конфликт между усвоенными в заштатном Сент-Питерсберге расистскими стереотипами и реальным жизненным опытом, источником которого служит прежде всего общение с его спутником, беглым черным рабом по имени Джим.

Сент-Питерсберг – американская глушь, где расизм даже не воспринимается как некий осознанный принцип существования; это – неосознанная, не подвергаемая рефлексии норма. Представление о том, что негр – это не человек или не совсем человек или человек второго-третьего-четвертого сорта – это основа бытия.

«– У нас на пароходе взорвалась головка цилиндра.  
– Господи помилуй! Кто-нибудь пострадал?  
– Нет, мэ. Убило негра.

– Ну, это вам повезло. А то бывает, что и ранит кого-нибудь...».

Это сознание милейшей и добрейшей тети Салли.

«Приключения Гекльберри Финна» – это история о том, как белого подростка из самых низов

американского общества воспитывает и формирует общение с беглым полуграмотным негром. В каком-то смысле это роман если не воспитания, то становления и самовоспитания. Собственно, это отображение конфликта Гека Финна – американца из провинциальной глуши и Гека Финна – человека, наделённого чувством благодарности и справедливости: допустимо ли помогать беглому негру? Возможно ли признать правоту негра – правоту негра в споре с белым? Возможно ли, в конце концов, извиниться перед негром, если был не прав? То есть повести себя так, как будто негр – такой же человек, как ты сам? Гек Финн в конце концов находит ответ на все эти вопросы.

*«Что ж, он был прав; он почти всегда бывал прав, голова у него работала здорово, – для негра, конечно».*

*«Прошло, должно быть, минут пятнадцать, прежде чем я переломил себя и пошёл унижаться перед негром; однако я пошёл и даже ничуть об этом не жалею и никогда не жалел».*

Гек Финн – это человек, который, с одной стороны, представляет собой некий эталон нормальности. Наблюдает, оценивает и переоценивает, осмысливает и переосмысливает ненормальный, деформированный, искореженный мир, где существует рабство и кровная месть. А с другой, – он напичкан предрассудками, прежде всего расовыми, суевериями и является человеком совершенно невежественным.

В какой-то момент присущие Геку чувство справедливости и здравый смысл перемальвают усвоенные с детства стереотипы. Путешественники в тумане проскакивают городишко Каир, после чего течение неумолимо несет их в рабовладельческие южные штаты, и Гек принимает решение до конца помогать беглому негру, рискуя попасть в тюрьму и погубить душу. И это решение осознается им как моральное падение.

Маркс Твен весьма впечатляюще описывает борьбу, происходящую в душе героя; Гек Финн, уже, казалось бы, собравшийся стать доносчиком, от доносительства отказывается, причём, понимая при этом все возможные драматические последствия этого решения. Сначала Гек берёт бумагу и карандаш и пишет: *«Мисс Уотсон, ваш беглый негр Джим находится здесь, в двух милях от Пайксвилла, у мистера Фелпса; он отдаст Джима, если вы пришлёте награду. Гек Финн».* И чувствует невыразимое облегчение: *«Мне стало так хорошо, и я почувствовал, что первый раз в жизни очистился от греха и что*

*теперь смогу молиться. Но я всё-таки подождал с молитвой, а сначала отложил письмо и долго сидел и думал: вот, думаю, как это хорошо, что так случилось, а то ведь я чуть-чуть не погубил свою душу и не отправился в ад».*

Потом Гек Финн вспоминает историю их взаимоотношений с Джимом, путешествие по реке и всё время видит перед собой Джима, как живого: то днём, то ночью, то при луне, то в грозу, вспоминает, как они плыли на плоту, и разговаривали, и пели, и смеялись. Гек оказался не в состоянии припомнить ничего такого, чтобы настроить себя против Джима. Наоборот, он вспоминает, как Джим стоял вместо него на вахте после того как отстоял свою и не будил Гека, чтобы тот смог выспаться; он видит, как Джим радовался, когда Гек вернулся на плот во время тумана или когда они опять повстречались с ним на болоте, там, в деревеньке, где была кровная вражда. И какой он всегда был добрый. В конце концов Гек вспоминает, как уже он спасал Джима, сказав, что у них на плоту оспа, и как Джим был ему за это благодарен и говорил, что лучше Гека у него нет друга на свете. И внезапно в сознании Гека происходит перелом. *«И тут я нечаянно оглянулся и увидел своё письмо. Оно лежало совсем близко. Я взял его и подержал в руке. Меня даже в дрожь бросило, потому что тут надо было раз навсегда решиться, выбрать что-нибудь одно, – это я понимал. Я подумал с минутку, даже как будто дышать перестал, и говорю себе: “Ну что ж делать, придётся гореть в аду”. Взял и разорвал письмо».*

Гек Финн обретает свободу от предрассудков, Джим обретает просто свободу. Первое в известном смысле является условием второго.

Действительно, настоящее роуд-муви – это то, где герой в конце пути иной, чем в начале. Дорога и люди, которых он встречает в пути, его как-то меняют. И это в полной мере относится к великой книге Марка Твена. Более того, именно Твен, думаю, и открыл этот закон, этот механизм сюжетостроения. И понял, что надо не просто привести к финалу иного героя, но и показать, как и почему он становится иным.

### Раздвоение наблюдателя

Гек Финн – непредвзятый наблюдатель с большим багажом предрассудков и стереотипов и со своей весьма специфической шкалой оценки наблюдаемого. Шкала оценки – это, с одной стороны, система координат невежественного подростка, живущего на улице. Но, с другой стороны, этот свободный,

«уличный» тип существования как ничто укрепляет повседневный здравый смысл, пусть и весьма своеобразный, ибо здравый смысл – это залог выживания в подобных условиях. Том Сойер может себе позволить быть одновременно и очень практичным (вспомните эпопею с покраской забора), и очень книжным подростком. У Гека Финна такой возможности нет.

Казалось бы, у Гека должен быть очень серьёзный стимул для наблюдения. И прежде всего следовало бы говорить об обычном, нормальном постижении мира подростком. Ведь в книге ему 13-14 лет, и есть много всякого разного, что ему еще предстоит узнать и понять. Конечно, никто в детстве и отрочестве не ставит перед собой задачу – постичь и понять мир. Но в процессе решения повседневных жизненных проблем это постижение так или иначе происходит, и этот процесс так или иначе отражается в сознании. Но Гек Финн имеет абсолютно устоявшуюся картину мира, свою систему координат, у него сложившееся мнение обо всех и обо всем, он уверен в правильности и единственности своих представлений, и в этом смысле он совершенно взрослый, хотя и достаточно ограниченный человек.

В какой-то момент в произведении внезапно изменяется тип наблюдения Гекльберри Финна; он становится внимательным к мельчайшим деталям, чего, вероятно, трудно было от него ожидать. Возьмем, например, описание дома Грэнджерфордов: *«Семья была очень хорошая, и дом тоже был очень хороший. Я еще никогда не видал в деревне такого хорошего дома, с такой приличной обстановкой. Парадная дверь запиралась не на железный засов и не на деревянный с кожаным ремешком, а надо было повертывать медную шишку, все равно как в городских домах. В гостиной не стояло ни одной кровати, ничего похожего на кровать, а ведь даже в городе во многих гостиных стоят кровати. Камин был большой, выложенный внизу кирпичами; а чтобы кирпичи были всегда чистые, их поливали водой и терли другим кирпичом: и иногда их покрывали, на городской манер, слоем красной краски, которая называется «испанская коричневая». Таган был модный и такой большой, что и бревно выдержал бы. Посредине каминной доски стояли часы под стеклом, и на нижней половине стекла был нарисован город с кружком вместо солнца, и видно было, как за стеклом ходит маятник. Приятно было слушать, как они тикают: а иногда в дом заходил бродячий часовщик, чинил их и приводил в порядок, и тогда они били*



*раз двести подряд, пока не выбьются из сил. Хозяева не отдали бы этих часов ни за какие деньги».*

Отсутствие кровати в гостиной – вероятно, признак состоятельности семейства. И далее комнату ощупывает все тот же внимательный, фиксирующий малейшие нюансы взгляд. «Справа и слева от часов стояло по большому заморскому попугаю из чего-то вроде мела и самой пестрой раскраски. Рядом с одним попугаем стояла глиняная кошка, а рядом с другим – глиняная собака, и если их нажать, они пищали; только рот у них не раскрывался и морда была все такая же равнодушная. Они пищали снизу. Сзади всех этих штучек были засунуты два больших развернутых веера из крыльев дикого индюка. На столе посреди комнаты стояла большая корзина с целой грудой яблок, апельсинов, персиков и винограда, гораздо красивей и румяней настоящих, только видно было, что они ненастоящие, потому что местами они облупились и под краской белел гипс или мел – из чего там они были сделаны».

Впечатление такое, что автору необходимо было описать родовое гнездо Грейнджеров, чтобы охарактеризовать среду, куда попал Гек Финн. И отчасти показать ту Америку, по которой Гек и Джим перемещаются. В то, что это именно Гек Финн так видит интерьер дома, не очень верится.

Или впечатляющее описание рассвета на большой реке: «Мы плыли по ночам, а днем отдыхали и прятались. Бывало, как только ночь подходит к концу, мы останавливаемся и привязываем плот – почти всегда там, где нет течения, под отмелью, потом нарежем ивовых и тополевых веток и спрячем плот под ними. После того закинем удочки и лезем в реку, чтобы освежиться немножко, а потом сядем на песчаное дно, где вода по колено, и смотрим, как светает. Нигде ни звука, полная тишина, весь мир точно уснул, редко-редко заквакает где-нибудь лягушка. Первое, что видишь, если смотреть вдаль над рекой, – это темная полоса: лес на другой стороне реки, а больше сначала ничего не разберешь; потом светлеет край неба, а там светлая полоска расплывается все шире и шире, и река, если смотреть вдаль, уже не черная, а серая; видишь, как далеко-далеко плывут по ней небольшие черные пятна – это шаланды и всякие другие суда, и длинные черные полосы – это плоты; иногда слышится скрип весел в uključинах или неясный говор, – когда так тихо, звук доносится издалека; мало-помалу становится видна и рябь на воде, и по этой ряби узнаешь, что тут быстрое течение разбивается о корягу, оттого в этом месте и рябит; потом ви-

*дишь, как клубится туман над водой, краснеет небо на востоке, краснеет река, и можно уже разглядеть далеко-далеко, на том берегу, бревенчатый домик на опушке леса, – должно быть, сторожка при лесном складе, а сколочен домик кое-как, щели такие, что кошка пролезет; потом поднимается мягкий ветерок и веет тебе в лицо прохладой и свежестью и запахом леса и цветов, а иногда и кое-чем похуже, потому что на берегу валяется дохлая рыба и от нее здорово несет тухлятиной; а вот и светлый день, и все вокруг словно смеется на солнце; и певчие птицы заливаются вовсю!».*

Скорее, и дом Грейнджеров, и эта тщательно выписанная поэтическая картина рассвета на Миссисипи – это наблюдение автора, который пытается нас убедить (может быть, не так уж и настойчиво), что так видит мир Гек Финн. Возможно, для этого в весьма поэтическую ткань описания Большой Реки вкрапляются словечки, могущие принадлежать к лексикону Гека Финна, *тухлятина*, например. Но от этого картина не становится тем, что может увидеть и видит *мальчик-с-улицы*. Наверное, этот мальчик может увидеть и рассвет на великой реке, и черные пятна лодок, и длинные черные пятна плотов, и рябь на воде, но как-то по-другому.

А вот наблюдение самого Гека, и здесь уже нет сомнений, что это именно его видение мира, видение мира не автора, а персонажа: «Хорошо нам жилось на плоту! Бывало, все небо над нами усеяно звездами, а мы лежим на спине, глядим на них и спорим: что они – сотворены или сами народились? Джим думал, что сотворены, а я – что сами народились; уж очень много понадобилось бы времени, чтобы наделать столько звезд. Джим сказал – может, их луна мечет, как лягушка икру; что ж, это было похоже на правду, я спорить с ним не стал; я видел, сколько у лягушки бывает икры, так что, само собой, это вещь возможная».

И это тоже, несомненно, Гек Финн: «Я поднялся к себе наверх с огарком свечки и поставил его на стол, сел перед окном и попробовал думать о чем-нибудь веселом, – только ничего не вышло: такая напала тоска, хоть помирай. Светили звезды, и листья в лесу шелестели так печально; где-то далеко ухал филин – значит, кто-то помер; слышно было, как кричит козодой и воеет собака, – значит, кто-то скоро померет. А ветер все нашептывал что-то, и я никак не мог понять, о чем он шепчет, и от этого по спине у меня бегали мурашки. Потом в лесу кто-то застонал, вроде того как стонет привидение, когда оно хочет рассказать, что у него на душе, и не мо-

*жет добиться, чтобы его поняли, и ему не лежит спокойно в могиле: вот оно скитается по ночам и тоскует. Мне стало так страшно и тоскливо, так захотелось, чтобы кто-нибудь был со мной...».*

Идентификация двух слоев, двух пластов наблюдений показывает нам, что в книге – два Гека Финна: Гек Финн, за которым скрывается автор, может, даже, не очень заботящийся о том, что его обнаружат, и собственно Гек Финн – подросток, выросший на улице. Это двойное видение – не стереоскопия, вернее, более чем стереоскопия. Стереоскопическое видение – это удвоение точки взгляда, работа двух симметричных, однотипных и, по большому счету, одинаковых визуальных инструментов. Здесь каждый из двух взглядов – *другой* и имеет свою, отдельную, особую позицию видения. И если вся современная американская литература вышла из этой книги Марка Твена, то она в значительной степени вышла как раз из этого стыка, из этого конфликта между двумя Гекельберри Финнами и двумя моделями видения, восприятия действительности.

## Роуд-муви: российская специфика

В Америке дорога, движение – это нормальное, перманентное состояние. Такова была история страны, такова была структура американской колонизации. Прежде всего в Америке не было «центра» географического пространства и, соответственно, центра пространства власти. То есть не было субстанции, которая контролирует, ограничивает, выстраивает пространство, замыкая его на себя. Отвоёванное колонистами-переселенцами у природы и индейского населения географическое пространство так или иначе стратифицировалось, но при этом не замыкалось на «центр», на «Москву» или «Петербург», а рано или поздно становилось однородным, организованным «по горизонтали». Микрокосмы власти, неизбежно вкрапливавшиеся в это пространство в процессе колонизации, впоследствии поглощались, растворялись самим этим пространством; в промежутках, в лакунах между микрокосмами власти развивалось гражданское общество [2, с. 17-20].

Специалисты-диалектологи, кстати, полагают, что именно особенности колонизационных процессов в Америке, высокая мобильность населения обусловили относительную гомогенность американского варианта английского языка и высокую степень сходства диалектов различных частей США при весьма незначительных различиях между ними [3, с. 95].

Неудивительно, что именно в США многие жанры кинематографа сливаются с роуд-муви. Вспомним, например, знаменитый гангстерский боевик «Бонни и Клайд» с Уорреном Битти и Фэй Донауэй (1967). Трудно представить, чтобы в России подобного рода деятельность, ограбление банков и других предрасположенных к этому заведений, осуществлялась бы в процессе челночного перемещения на автомобиле по стране.

Российские дороги таковы, что носиться по ним без большой необходимости не хочется, да и едва ли это возможно. Учитывая как расстояния, так и качество дорог. Первое и, пожалуй, единственное знаменитое российское роуд-муви (в нашем, метафорическом и крайне расширительном понимании термина), где действие происходит в дороге и в переносном смысле слова (т.е. в пути), и в прямом (герой перемещается по дороге как по полосе земли, используемой для передвижения), – это «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева.

Но дело даже не в состоянии дорог, составляющих, как известно, одну из двух главных бед России, а в способе структурирования российского пространства. Это пространство – бескрайнее, бесконечное, народ расплывается по нему и растворяется в нём. Поэтому естественным стремлением власти является локализация населения, цель, реализуемая посредством разного рода технологий, от закрепощения до паспортной системы и прописки. В России поздней, имперской, когда пространство уже «схвачено» властью, и в СССР, когда оно схвачено еще более жесткой властью и еще жестче, свободное перемещение не является нормой, вернее, все менее является нормой. Человеческие множества не перемещаются – их перемещают, и это перемещение принимает различные, но равным образом несвободные формы: вербовка на великие стройки социализма, перемещение значительных масс населения в ГУЛАГ, депортации народов, кампания по освоению целины и т.д. Перемещение в центр технологического пространства – по приказу, по вызову, по инициативе этого центра – или перемещение на периферию пространства, туда, где необходимы в данный момент человеческие ресурсы, – но тоже по указанию этого всемогущего центра.

При этом некоторые знаменитые советские фильмы сделаны совершенно по кальке Марка Твена, причем, повторяют именно «речной» вариант роуд-муви. «Верные друзья» («Плыла-качалась лодочка по Язуе-реке»), наш ответ Марку Твену и Джерому К. Джерому, – безусловное роуд-муви (зна-

менитая книга Джерома, заметим, вышла лишь на пять лет позже «Гекльберри Финна»).

Популярная советская кинокомедия «Волга-Волга»: товарищ Бывалов ждет вызова в Москву, в центр властной, технологической паутины, и затем плывет на какой-то посудине по Волге, неумолимо приближаясь к этому центру, переживая какие-то смешные приключения. И в том же направлении плывет целый коллектив вполне положительных товарищей во главе с молодой женщиной по имени Дуня Петрова, она же Стрелка. «В Москву, в Москву!».

Главы из «Двенадцати стульев», где Остап Бендер и Киса Воробьянинов плывут на тиражном пароходе «Скрябин», а затем преследуют стулья по железной дороге и даже пешком, по Военно-Грузинской дороге, – это тоже стилистика роуд-муви. Не говоря уже о «Золотом тельнеке» с эпопеей «Антилопы-Гну» и поездом, несущимся к месту смычки Восточной Магистралю. У Ильфа и Петрова был вкус к движению.

Кстати, известный литературовед, комментатор произведений Ильфа и Петрова Ю.К. Щеглов обратил внимание на то, что «Антилопа-Гну» – это сознательная аллюзия: корабль Лемюэля Гулливера, на котором он попал в Лилипутию, назывался «Антилопа». Таким образом, авторы отчасти уподобляют перемещения охотников за «золотым тельцом» движению в водной стихии [6, с. 367].

Между тем, эпопея «Антилопы-Гну» происходит на фоне и в тени официального, санкционированного автопробега, который призван продемонстрировать, что действующая власть овладела техникой и поставила ее на службу целям строительства социализма. И типологически, конечно, автопробег, подпирющий сзади команду авантюристов под началом Остапа Бендера, – это характерное для данного, российско-советского, пространства форма перемещения внутри него. Ибо происходит своего рода огосударствление движения и соответствующего целеполагания: «Ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству» – советский лозунг, придуманный Ильфом и Петровым. Или, скорее, выкристаллизовавшийся из многих других прочих, реальных: «Ударим по обломовщине», «Ударим по бесхозяйственности», «Ударим по кулаку и его агентуре» и т.д. [6, с. 396].

С каких-то пор российское роуд-муви задействует и железную дорогу. Вспомним фильм Юлия Райзмана «Поезд идет на Восток» (1947) и первую часть детской ленты «Чук и Гек» (1953). Название

последнего фильма, в контексте наших штудий, представляется отчасти даже символичным. Чтобы оценить масштабы этого супердвижения, заметим, что даже сегодня путешествие по Транссибу от Москвы до Владивостока (9288 км) на фирменном поезде «Россия» занимает более шести суток. Наконец, знаменитая поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» тоже вне всякого сомнения представляет собой железнодорожное роуд-муви, но написанное в рамках того, что В.А. Подорога называет «другой литературой» [4, с. 29-45].

Железная дорога – это, во всяком случае, в России, государственное дело и сфера контроля государства. По российской железной дороге в поисках свободы перемещаться бесполезно.

Поэтому вопрос о том, в какой мере движение в советских роуд-муви является прорывом к свободе и насколько меняется герой в процессе скитания по российским бескрайним пространствам, не может не иметь ответа, весьма отличного от американского. Смыслы, стоящие за перемещением, и в частности, смыслы, стоящие за советскими роуд-муви как отображением этого движения-перемещения, несколько иные, чем в Америке. Советское роуд-муви – это не художественная эманация неких представлений о свободе человека, в том числе о свободе перемещения. Не символический путь к свободе.

Напротив. Ужас несвободы у Радищева. Следование за ложной целью и, по большому счету, бессмысленность перемещений Остапа Бендера и его сподвижников. Суетность и комичность устремлений товарища Бывалова. Узнавание жизни у благополучных и несколько от неё оторвавшихся московских товарищей в «Верных друзьях». Обречённость героя у Венедикта Ерофеева, который неумолимо стремится в точку своей гибели. И только соцреалистические опусы наделяют действия героев и их перемещения неизбывным смыслом, высоким, гражданским, общественным. И побуждают читателя/зрителя гордиться масштабами преодолеваемого им пространства как таковыми. Действительно, отечественное роуд-муви – это не выражение сочувствия и поддержки людям, стремящимся к свободе и независимости и часто действительно становящимся независимыми от обстоятельств, в том числе и от диктата пространства. Скорее, это восхищение масштабами самого этого пространства: пространство как факт и фактор патриотизма. Наше пространство – самое огромное, самое бескрайнее, не имеющее и не могущее иметь аналогов. И страна, обладающая таким пространством, поко-

рившая его, – по определению не может не являться великой. И, помимо этого, восхищение разумностью организации этого пространства, предельно рациональной, *через-центр*. Но это имперское пространство. И для того, чтобы дезкоммуницировать империю, нужна, как в свое время заметил В.А. Подорога, система поперечных, не-через-центр, структур и коммуникаций, возникновение которой связано с самоопределением, обретением самостоятельности другими территориями и их саморазвитием [5, с. 53–54]. Впрочем, мы несколько отделились от темы нашего исследования и, в частности, от размышлений о том, как отражается стремление к свободе в ткани художественных произведений, выполненных в жанре роуд-муви.

В советские времена к свободе могли приблизиться только герои произведений типа «Золотого ключика». Только там свободу обретают не Джим и Гек Финн, вполне живые и реалистические фигуры, а Буратино и папа Карло, сказочные персонажи. И обретают ее, заметим, вне драйва движения, пробивая дырку в нарисованном очаге и одновременно переходя из царства необходимости в царство свободы. Но свободы без движения к свободе не бывает, и физическое движение в роуд-муви – это одновременно символическое движение к свободе и независимости. А «Приключения Буратино» оставались и остаются сказкой, утопией, которая попирается окружающей жестокой действительностью.

### Список литературы:

1. Ионкис Г. Марк Твен: путь от юмора к сатире // СловоWord. 2010. № 66.
2. Королев С.А. Донос в России. Социально-философские очерки. М.: Прогресс-Мультимедиа, 1996.
3. Немцова Н.В. Грамматические отклонения от нормы в произведении М. Твена «Приключения Гекльберри Финна» // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 22(203). Филология. Искусствоведение. Вып. 46.
4. Подорога В. Антропограммы. Опыт самокритики. М.: Логос, 2014.
5. Подорога В.А. Феномен власти (беседа с С.А. Королевым) // Философские науки. 1993. № 1-3.
6. Щеглов Ю.К. Комментарии к роману «Золотой телёнок» // Ильф И., Петров Е. Золотой телёнок. Роман; Щеглов Ю.К. Комментарии к роману «Золотой телёнок». М.: Панорама, 1995.
7. Kehr D. When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

### References (transliteration):

1. Ionkis G. Mark Tven: put' ot yumora k satire // SlovoWord. 2010. № 66.
2. Korolev S.A. Donos v Rossii. Sotsial'no-filosofskie ocherki. M.: Progress-Mul'timedia, 1996.
3. Nemtsova N.V. Grammaticheskie otkloneniya ot normy v proizvedenii M. Tvena «Priklyucheniya Gekl'berri Finna» // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010. № 22(203). Filologiya. Iskusstvovedenie. Vyp. 46.
4. Podoroga V. Antropogrammy. Opyt samokritiki. M.: Logos, 2014.
5. Podoroga V.A. Fenomen vlasti (beseda s S.A. Korolevym) // Filosofskie nauki. 1993. № 1-3.
6. Shcheglov Yu.K. Kommentarii k romanu «Zolotoi telenok» // Il'f I., Petrov E. Zolotoi telenok. Roman; Shcheglov Yu.K. Kommentarii k romanu «Zolotoi telenok». M.: Panorama, 1995.
7. Kehr D. When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade. Chicago: University of Chicago Press, 2011.