

КУЛЬТУРА

А.А. ЗУДИНА

Наука и образ ученого в советском кино (1928–1986 годы)

В статье рассматривается динамика общественного восприятия науки и особенности конструирования образа ученого в советском кино в период с 1928 по 1986 г. Анализируется степень, в которой приписываемые системы значений соответствовали базовым ценностям “научного этоса”, по Р. Мертону, и создавали возможность для профессиональной и культурной автономии ученых.

Ключевые слова: публичная репрезентация, общественное восприятие, наука, образ ученого, научный этос.

The article discusses the dynamics of public perception of science and prominent features of the scientist image in the Soviet cinema in the period 1928–1986. The author examines the extent to which the system of values ascribed to the basic values of “the ethos of science” as advanced by R. Merton created opportunities for professional and cultural autonomy of scientists.

Keywords: public representation, public perception, science, scientist image, the ethos of science.

Общественное восприятие науки и конструирование образа ученого в кино происходит на пересечении двух направлений социологии – социологии науки и социологии культуры (в данном случае – кино). Для социологии науки ученые выступают объектом анализа в качестве профессиональной общности, деятельностью которой является центральной для функционирования науки как социального института [Barber, 1968]. Так, американский социолог Р.К. Мертон описал особый “этос” (или систему ценностей) научного сообщества, который включает в себя:

- универсализм (убеждение в том, что природные явления повсюду одинаковы и что истинность утверждений относительно их не зависит от утверждающего);
- общность (принцип, согласно которому знание должно свободно становиться общим достоянием);
- бескорыстность (ученый не должен использовать свои открытия для личной выгоды – финансовой, престижной или прочей);
- организованный скептицизм (ответственность каждого ученого за оценку добротности работы других и за предание этих своих оценок гласности) (цит. по [Сторер, 1972]).

Для социологии культуры, в свою очередь, наука и ученые, подобно другим социальным институтам и явлениям, выступают в качестве объекта символического

Зудина Анна Алексеевна – аспирантка факультета социологии Центра трудовых исследований, младший научный сотрудник Национального исследовательского университета – Высшей школы экономики.

отображения, закрепляемого в разнообразной культурной продукции – сообщениях средств массовой информации, литературе, кинематографе и т.п. Символическое отображение предполагает социальное конструирование и может сопровождаться публичной репрезентацией образа. При этом социальное конструирование и публичная репрезентация не являются произвольными, а обуславливаются широким социальным контекстом [Бергер, Лукман, 1995].

Необходимо отметить исходную “некинематографичность” образа ученого для массового кино, где персонажи и сюжет подчинены развлекательности и занимательности: сам по себе ученый и научная деятельность для массового зрителя особого интереса не представляют. (В отличие от профессий, которые сопряжены с риском и требуют мужества или традиционно привлекают внимание публики – артистические профессии, шоу-бизнес.) Поэтому конструирование кинематографического образа предполагает включение ученого как социального персонажа в зрелищные жанры – детектив, комедию, мелодраму. Другой прием конструирования кинематографического образа ученого – включение его в сюжет через общезначимые реальные события (война, политический кризис), вымышленные драматические ситуации (радостное/трагическое событие в личной жизни) или изображаются как результат научно-технической деятельности (например, авария в лаборатории).

”Некинематографичность” образов ученых предполагает также, что их репрезентация в кино происходит не только напрямую (через фигуры самих ученых), но и косвенно – посредством артефактов науки (изобретений, машин, техники), воплощающих ее возможности, а также через “смежные” образы, “близких” (носители прикладных знаний) и “дальних родственников” ученых (представители других “интеллектуальных” профессий) или их заместителей (обладатели врожденных талантов, реальных или фантастических).

Социальное конструирование – не единственный этап в движении образа к массовой аудитории. Не менее важна публичная репрезентация, то есть наличие у культурного продукта возможности на законных основаниях открыто предъявлять себя обществу [Ионин, 1996]. Акт публичной репрезентации сам по себе удостоверяет общественную значимость того, что становится его предметом. Как и социальное конструирование, публичная репрезентация приписывает отображаемому объекту определенные социальные значения, которые иногда приводят к существенному отклонению от его исходных качеств: одни могут воспроизводиться достаточно адекватно, другие – отторгаются, а третьи подвергаются новой интерпретации.

Отдельно следует отметить особенности социального конструирования и публичной репрезентации образа ученого в советском кино. Сведения об общественно-политическом устройстве советской системы позволяют утверждать, что между отображением науки и ученых в советском кинематографе и их общественным восприятием нельзя ставить знак равенства. Так, образы ученых свидетельствуют прежде всего о том, какими общество *должно* было воспринимать науку и ученых с точки зрения представителей официальной идеологии. При этом и два других участника социального конструирования образа ученого (“производитель” – кинематограф и “потребитель” – массовый зритель) влияют на итоговый результат.

Цель данной статьи – анализ отражения образа ученого в отечественном кинематографе, благодаря которому открывается возможность уточнения социального статуса ученого и общественного положения науки в разные периоды существования Советского Союза. Главное внимание уделяется фильмам, где ученый выступает в роли центрального персонажа или занимает важное место в развитии сюжета¹. Анализ образа ученого предполагает рассмотрение проблемы не только в контексте социальной ситуации советского общества, но и в культурном контексте, то есть учитывается присутствие “смежных” образов, которые сопровождают, дополняют, заменяют образ ученого или, наоборот, расширяют его присутствие в советском кинематографе (например, изобретатель, интеллигент, студент).

¹ Проанализирована информация о 4953 кинофильмах из базы данных веб-сайта “Кино-Театр-РУ”.

Социальный контекст и образ ученого в период “сталинской классики” (1929 – 1953 гг.)

Практически с самого начала наука и ученые оказались в противоречивом положении в советском обществе. С одной стороны, задачи индустриального обновления страны требовали включения в этот процесс ученых. С другой стороны, официальная идеология сама претендовала на научный статус (“марксистско-ленинская наука”), воспринимала ученых в частности и представителей старой интеллигенции в целом как идеологически опасных соперников, и стремилась к тотальному контролю над обществом, который не допускал автономию, естественную для науки.

В отношении естественно-научной элиты, особенно ее наиболее видных представителей, проводилась последовательная политика “приручения”: создавались благоприятные условия для проведения научных исследований, а лояльным ученым, работавшим над решением крупных народнохозяйственных задач, предоставлялись материальные привилегии. Это создало реальные возможности для развития науки, а для ученых – возможность “ослепления научно-исследовательским проектом”, бегства в работу от действительности, замыкание в привилегированной “башне из слоновой кости” [Байрау, 1994]. Но привилегии не спасали естественно-научную элиту от репрессий, связанных с экспансией официальной идеологии и борьбой различных группировок в большевистских верхах. Результатом стали физическая ликвидация значительного числа выдающихся ученых и уничтожение научных школ и целых направлений, объявлявшихся “идеологически вредными”.

Как утверждает российский исследователь кино В. Матизен, «дореволюционный кинематограф ими (учеными. – А.З.) не интересовался, а советский поначалу беспокоился только о том, чтобы они пошли служить советской власти, как профессор Полежаев из фильма “Депутат Балтики”. Но едва они перешли на службу коммунистическому режиму, тот стал изображать их как вредителей народного хозяйства (“Встречный” С. Юткевича), агентов иностранных разведок или, в лучшем случае, как невольных пособников врага (“Ошибка инженера Кочина” А. Мачерета)» [Матизен]. Однако эта оценка нуждается в уточнении.

Ранний советский кинематограф проявлял явный интерес к теме науки и фигурам ученых. Они становятся главными героями фильмов как символ союза науки с советской властью в борьбе с традиционным укладом жизни и авторитетом религии и церкви (“Альбидум” – реж. Л. Оболенский, 1928 г., “Саламандра” – реж. Г. Рошаль, 1928 г., “Сын рыбака” – реж. А. Ивановский, 1928 г.). Лояльность “честных” старых специалистов, оставшихся в Советской России, также получала общественное признание в кинематографе (“В город входить нельзя” – реж. Ю. Желябужский, 1928 г., “Инженер Елагин” – реж. В. Фейнберг, 1929 г.).

Ситуация заметно изменилась после 1928 г., с переходом к политике форсированной индустриализации. Была развернута кампания против “буржуазных специалистов”: организовано “Шахтинское дело” и сфальсифицированы политические процессы, в том числе по делу так называемого “Инженерного центра (или Промпартии)”. Насаждается подозрительное отношение к “спецам” – “буржуазным специалистам”, получившим высшее образование и квалификацию в дореволюционный период. Все это находит продолжение в социальном конструировании образа ученых в кинематографе. Если из 59 фильмов, выпущенных в 1928 г., в шести на долю ученых и специалистов приходились главные роли (из них пять – положительные), то в 1929 г. из 46 фильмов ученый оказывается главным героем только в одном, и это отрицательный персонаж (“Человек с портфелем” – реж. Ч. Сабинский, 1929 г.).

Деградация науки в кинематографе особенно заметна в переломном 1929 г., где она представлена артефактами (“Каан-Кэрэдэ” – реж. В. Фейнберг, 1929 г., “На повороте” – реж. Л. Шеффер, 1929 г.), носителями “полезного знания” – полярниками-метеорологами, среди которых оказывается “вредитель” (“Ледяная судьба” – реж. Е. Петров, 1929 г.), “вредителями” на промышленном предприятии (“Рельсы

гудят” – реж. Ю. Леонтьев, 1929 г.) и, наконец, изобретателем из народа как “заместителя” ученого и специалиста (“Сто двадцать тысяч в год” – реж. Г. Черняк, 1929 г.).

Это задает основные параметры представительства науки в сталинском кино. Центральное место в нем занимают ключевые социальные персонажи официальной идеологии (партийные вожди и активисты, комсомольцы, военные, чекисты, рабочие и колхозники). Место ученого же – периферийное и подчиненное. Важная особенность репрезентации науки в кинематографе “сталинской классики” – разделение научных знаний и ученого. Приобретению научных знаний приписывается высокая социальная ценность (положительные герои, главные и второстепенные, часто едут учиться), но использование знаний предполагается преимущественно прикладное (после приобретения знаний следует возвращение на производство). В подчеркнутой форме утверждается верховенство политической воли и государственной власти над авторитетом науки.

На длительное время главным представителем науки в советском кино становится вовсе не ученый, а носитель “служебного знания”, то есть специалист-практик со средним специальным, реже – с высшим образованием. В кинематографе этого времени большое место занимают “родственные” образы, представляющие утилитарную ценность науки: изобретатели, конструкторы и проектировщики, инженеры, естествоиспытатели, геологи, медики, архитекторы. Почетное место занимают полярники – центральные персонажи официального героического мифа о покорении Арктики [McCannon, 1997]. Присутствуют и “заместители” ученого – изобретатели (рабочие, или молодые инженеры из рабочих), “новаторы производства”, “рационализаторы”.

Еще один способ непрямой репрезентации науки – представительство посредством артефактов. Эту роль играют всевозможные станки, механизмы, промышленное оборудование, машины – военные и гражданские (танки, тракторы, самолеты), крупные объекты, приобретшие символическое значение (Днепрогэс), и даже воображаемые “социальные сооружения” (агрород в фильмах “Взорванные дни” – реж. А. Соловьев, 1930 г. и “Аэроград” – реж. А. Довженко, 1935 г.). Служебная роль знаний постоянно акцентируется. Главное предназначение ученых и специалистов – передать свои знания “на службу социализму” – советским рабочим и советскому государству. Наиболее отчетливо эта тема проявляется в образах иностранных ученых и специалистов, приехавших на работу в СССР (“Дела и люди” – реж. А. Мачерет, 1932 г., “Четыре визита Самюэля Вульфа” – реж. А. Столпер, 1934 г.).

Редкие образы ученых, выступающих в роли главных героев, поляризованы на “положительных” и “отрицательных”. Примером “положительного” ученого уже давно считается “профессор Полежаев”, в образе которого служение науке растворилось в преданности государству и партии (“Депутат Балтики” – реж. И. Хейфиц, А. Зархи, 1936 г.). После этого образы политически лояльных ученых старой школы становятся обязательной частью парадного социального портрета страны, который утверждается в сталинском кинематографе.

Отрицательные персонажи, представляющие науку в довоенном советском кино, более многочисленны (“вредители”, “шпионы”, “предатели”). Среди них есть и ученые (“Тайна Кара-Тау” – реж. А. Дубровский, 1932 г., “Частный случай” – реж. И. Трауберг, 1933 г.), и носители “полезного знания” (“Встречный” – реж. Л. Арнштам, Ф. Эрмлер, С. Юткевич, 1932 г., “Большая игра” – реж. Г. Тасин, 1934 г.). Образ Лазарева из фильма “Встречный” стал таким же стереотипным для “вредителя-инженера”, как и образ “профессора Полежаева” для положительных представителей дореволюционной науки. Во второй половине 1930-х гг. в репрезентации науки в советском кино усиливается тема происков иностранных разведок: отрицательных персонажей, вредителей начинают замещать шпионы. “Прикладные знания” вместе с их носителями становятся государственной тайной, которую охраняет госбезопасность (“Партийный билет” – реж. И. Пырьев, 1936 г., “Высокая награда” – реж. Е. Шнейдер, 1939 г., “Ошибка инженера Кочина” – реж. А. Мачерет, 1939 г.). С этого времени тема внимания к советской науке и ее представителям со стороны враждебных сил постоянно присутствует в кинематографе.

В кинофильмах этого времени представители гуманитарных наук не появляются: мы не встретим ни филолога, ни историка, ни философа, ни психолога (если только психология не подается как часть медицины). Право на ограниченную и опосредованную репрезентацию признается за отраслями науки, которые приносят прямую народнохозяйственную пользу и сливаются с военными нуждами. Одно из исключений – кинофильм “Весна в Москве” (реж. Н. Кошеверова, И. Хейфиц, 1953 г.) с молодым историком в главной роли. Но то, как интерпретируется образ историка, скорее, подтверждает правило: интрига состоит в том, что герой отрывается от коллектива, чрезмерно увлекшись научной работой, но в конце концов “воссоединяется” с ним. Образы ученых часто окрашены комически и выстроены таким образом, чтобы вызывать иронию. Акцентируются “тепличность”, неприспособленность к реальной жизни, откровенная беспомощность в быту, их потребность в “заботе” и руководстве со стороны партии.

В немногочисленной галерее образов ученых появляются особый тип – “ученый-жертва”, который призван показать, что капитализм – враг ученых и науки. В роли “жертвы” чаще фигурировали иностранные ученые (“Серебристая пыль” – реж. А. Роом, 1953 г.), но в ситуации конфликта с враждебным миром встречаются и “домашние” образцы (таков советский ученый-математик, угнанный в Германию и замученный в плену в кинофильме “Человек номер 217” – реж. М. Ромм, 1944 г.).

После окончания Великой Отечественной войны противоречивость социального контекста ученых и науки еще более обостряется. С одной стороны, усиливаются знаки официального недоверия к науке и ученым – носителям прикладного знания: разворачивается кампания против “космополитизма”, борьба против научной биологии, новая наука – кибернетика – официально осуждается как “лженаука”, предпринимаются попытки создания “идеологически правильной физики”, начинается “дело врачей”. Ценности универсальности и международные связи ученых оказываются под ударом. В кинематографических образах усиливается акцент на национально-государственной принадлежности науки (“Суд чести” – реж. А. Роом, 1948 г.). Советское кино подключилось и к идеологической кампании против научной биологии (“Великая сила” – реж. Ф. Эрмлер, 1949 г.). С другой стороны, в кинематографе наступает полоса прославления приоритета отечественной науки и наших ученых и представителей “прикладного знания” (“Пироги” – реж. Г. Козинцев, 1947 г., “Мичурин” – реж. А. Довженко, 1948 г., “Академик Иван Павлов” – реж. Г. Рошаль, 1949 г., “Пржевальский” – реж. С. Юткевич, 1951 г.). Наука официально признана составной частью государственного престижа. Но по содержанию образы ученых мало чем отличались от образовцов, появившихся в 1930-е гг., а роль науки продолжала трактоваться сугубо утилитарно.

“Оттепель”: новый социальный контекст и эволюция образа ученого (1954–1975 гг.)

После 1953 г. социальная ситуация советской науки заметно изменилась. Приход ядерного века обусловил признание огромного вклада науки в обеспечение безопасности страны. Ценой огромных затрат СССР начинает догонять США в области стратегических вооружений [Пихоя, 2000]. Открытия советских ученых стали получать международное признание: с 1956 по 1964 г. наши ученые трижды становились лауреатами Нобелевской премии.

Повышается общественное значение науки, а вместе с ним – и авторитет. Этот процесс совпадает с периодом общественного подъема. Заметно повысился жизненный и образовательный уровень. Студенчество, научно-техническая и гуманитарная интеллигенция становятся массовыми. Со второй половины 1950-х гг. начался подъем в литературе, искусстве, кинематографе, куда пришли свежие силы. Политическое руководство и общественность начинают воспринимать науку как новый источник общественного развития. В языковую практику входит понятие “научно-технической революции”. К началу 1970-х гг. ученые стали формироваться как полуавтономное социальное сообщество. Рождаются оригинальный научный фольклор (“физики шутят”) и собственная субкультура, располагающая широкими социальными связями. Научная

среда превращается в островок культурного вольнодумства, где организуются закрытые просмотры зарубежных фильмов, читаются запрещенные произведения. Научная фантастика превращается в популярный литературный жанр². Ученые обретают моральную автономию, проявляют общественную активность, предлагают собственный проект будущего, в котором центральное место займут наука и интеллигенция: образ “коммунистического будущего” в произведениях А. и Б. Стругацких окрашен именно в эти тона. Наконец, ученые присоединяются к оппозиционным писателям, заступаясь не только за науку и за “своих”, но и за “чужих”. Академик А. Сахаров становится “общественным адвокатом”.

Повышение общественной значимости науки и расширение влияния ее ценностей на общество не сразу находят отражение в нашем кинематографе, еще долго сохраняется инерция изображения традиционных образов науки и ученых, утвердившихся в сталинский период: все так же преобладают носители “прикладного знания”, инженеры и конструкторы. Воспроизводятся обе ветви традиционного сюжета – высокая социальная оценка приобретения научных знаний и социально одобряемое возвращение после приобретения знаний на производство (“Дорога уходит в даль” – реж. А. Вехотко, 1959 г.).

Тем не менее, изменения налицо. Во второй половине 1950-х–начале 1960-х гг. происходит экспансия образа инженера в советском кино. Инженер как носитель “полезного знания” становится главным героем “производственного фильма”, потеснив рабочего. Резко расширяется присутствие геолога, прямого наследника героических полярников 1930-х–1940-х гг. Но теперь в этом кинематографическом персонаже наблюдается естественное соединение “интеллигентности” и “мужественности”, которые ранее были разведены или подавались лишь в связи с самоотверженным исполнением долга (“Неотправленное письмо” – реж. М. Калатозов, 1959 г., “Долгая счастливая жизнь” – сцен. и реж. Г. Шпаликов, 1966 г.). Образы ученых по-прежнему появляются нечасто и решены вполне традиционно: это ученый-изобретатель, потенциальная жертва происков иностранной разведки, нуждающийся в защите и присмотре со стороны власти, или стилизованный сталинский академик (“Опасные тропы” – реж. А. Алексеев, Е. Алексеев, 1954 г., “След в океане” – реж. О. Николаевский, 1964 г., “Полустанок” – реж. Б. Барнет, 1963 г.). Воспроизводится и традиционный для сталинского кино образ ученого – “жертвы капитализма” (“Суд сумасшедших” – реж. Г. Рошаль, 1961 г., “Человек-амфибия” – реж. В. Чеботарев, Г. Казанский, 1961 г.).

С конца 1950-х гг. происходит обновление образа ученого: в кинофильмах в роли главных героев выступают представители наиболее авторитетных научных профессий – ученые, связанные с космосом, и физики. Приоритет в освоении космического пространства привел – после длительного перерыва – к возвращению в советское кино темы космоса, но теперь уже не как мечты, а как области реальных достижений. В этом контексте кинематографический образ первого русского ученого, исследователя космоса и строителя ракет К. Циолковского, вполне ожидаем. Но здесь в образе ученого впервые возникает новая краска – он представляет уже не просто советскую науку или “страну Советов”, а всю Землю (человечество) (“Человек с планеты Земля” – реж. Б. Бунеев, 1958 г.). Рождается новый образ ученого как полноценного центрального персонажа, воплощающего “этос науки” и гуманистические ценности. Это – представитель естественных наук – физик-атомщик (“Девять дней одного года” – реж. М. Ромм, 1961 г.). Но затем кинематограф делает шаг назад, происходит традиционализация образа ученого, ассимиляция его привычными стереотипами (“Все остается людям” – реж. Г. Натансон, 1963 г.).

Расширяется и список профессий, представленных в кино: в нем появляются представители гуманитарных наук – археологи, музыковеды, филологи (“Неповторимая весна” – реж. А. Столпер, 1957 г., “Я вам пишу” – реж. М. Израилев, 1959 г., “Возвращенная музыка” – реж. В. Аксенов, 1964 г.). Забегая вперед, отмечу, что в

²Интересно, что первый советский научно-фантастический фильм появляется намного раньше – “Аэлита”, реж. Я. Протазанов, 1924 г.

самом конце советского периода в кинематографе появляются, и часто – не в главных ролях, образы представителей прикладных социальных наук – социологии, психологии, а также кибернетики (“Самая обаятельная и привлекательная” – реж. Г. Бежанов, 1985 г., “Вариант “Зомби” – реж. Е. Егоров, 1985 г., “Приближение к будущему” – реж. С. Шахбазян, 1986 г.).

Параллельно в кино приходит широкий спектр персонажей, связанных с “интеллектуальными” и “интеллигентными” профессиями. По-новому кинематографисты взглянули на традиционные образы врачей и учителей. Среди них – носители автономного этического кодекса, а не только официальных моральных добродетелей (“Дорогой мой человек” – реж. И. Хейфиц, 1958 г., “Коллеги” – реж. А. Сахаров, 1962 г.). Впоследствии обновленный образ врача подкрепляется откровенно сказочными персонажами (доктор Гаспар из фильма “Три толстяка” – реж. А. Баталов и И. Шапиро, 1966 г., главный герой фильма Айболит-66 – реж. Р. Быков, 1967 г.). Еще одним представителем новой “интеллигентной профессии” в советском кино все чаще и чаще становится журналист (“Наш корреспондент” – реж. А. Граник, 1958 г., “Журналист” – реж. С. Герасимов, 1967 г.).

Появляются и позитивно окрашенные образы молодой дореволюционной интеллигенции (“Первые радости” – реж. В. Басов, 1956 г.), а также привлекательные “интеллигентные персонажи”, профессиональная и социальная принадлежность которых имеет второстепенное значение. В кинематограф приходит “романтический герой”, наделенный атрибутами “интеллекта”: в нем акцентирована рефлексия (внутренний мир, сложность, трудность выбора), но в отличие от традиционного образа интеллигента, он способен к решительности, мужественности (“Летят журавли” – реж. М. Калатозов, 1957 г.). Новые образы ученых восстанавливают связь и с “этосом науки”, и с традициями интеллигенции. В первой половине 1960-х гг. выходят сразу несколько кинокартин, в которых центральное место занимает новый образ ученого, впервые продемонстрированный главными персонажами “Девять дней одного года” и представляющий самодостаточный социальный мир с автономной моралью (“Здравствуй, это я” – реж. Ф. Довлатян, 1965 г., “Иду на грозу” – реж. С. Микаэлян, 1965 г., “Лебедев против Лебедева” – реж. Г. Габай, 1965 г.).

С новым образом ученого начинает сближаться и обновляющийся образ интеллигента. Таковы персонажи второго плана в фильме “Приходите завтра” (реж. Е. Ташков, 1963 г.) – скульптор в исполнении молодого А. Папанова и профессор консерватории – наставник главной героини (интеллигент старой школы, учитель, способный разглядеть и воспитать талант из народа). Таков и главный герой фильма “Республика ШКИД” (реж. Г. Полока, 1966 г.) – педагог-новатор, интеллигент, свободный от слабости и нерешительности, “настоящий мужчина” и полноценный положительный герой.

Гуманизированный образ ученого начинает сближаться и с предпочтениями широкой аудитории. Рождается популярный персонаж, который естественным образом соединяет образ ученого с массовым зрителем, – это студент Шурик в исполнении А. Демьяненко («Операция “Ы” и другие приключения Шурика» – 1965 г., “Кавказская пленница” – 1967 г., “Иван Васильевич меняет профессию” – 1973 г., всюду реж. Л. Гайдай). Вскоре на центральное место в советском кинематографе выдвигается целое созвездие “интеллигентных профессий”, опираясь на социальный авторитет науки и знания.

Период “застоя”: официализация и рутинизация образа ученого (1976–1986 гг.)

Со второй половины 1970-х гг. социальная ситуация советской науки снова начинает меняться. Ставка на научно-технический прогресс при отсталом общественном строе перестает себя оправдывать. Большая советская наука превращается в бюрократический институт со своими проблемами. Общественный энтузиазм по поводу возможностей науки идет на убыль. Появляются и признаки возрождения официального недоверия к ней [Кнеен, 1978].

Официальная культура испытывала дискомфорт от вторжения субкультуры ученых и молодой интеллигенции. В кино начался новый приток стилизованных традиционных персонажей (передовые рабочие, военные, работники госбезопасности, партийные работники, спортсмены, колхозники как носители традиционалистской морали) [Зудин, 2002]. В кинематографе развернута репрезентация субкультуры науки так и осталась ограниченной: исследователи отмечают только один пример – фильм-шедевр А. Тарковского “Солярис” (1972 г.) [Матизен]. Отдельные ценности науки (высокая оценка интеллекта и личной одаренности, таланта) продолжают проникать в кинематограф, но встречаются там сдержанный прием (“Шапка Мономаха” – реж. И. Хамраев, 1982 г., “Как я был вундеркиндом” – реж. Е. Марковский, 1983 г.).

В репрезентации науки наступает новый этап, связанный с официализацией образа ученого и его атрибутов. Трансформация небольших научных коллективов в “большую науку”, бюрократизированную и опирающуюся на производственную базу, облегчало эту задачу. С середины 1960-х гг. началось сближение образов ученых с образами руководителей производства, военными и партийно-государственными деятелями (“Перекличка” – реж. Д. Храбровицкий, 1965 г., он же – режиссер более позднего фильма этого типа – “Укрощение огня”, 1972 г.). Происходит легитимация высокого социального статуса ученых и его атрибутов в кинематографе: о нем говорят открыто и без тени неодобрения. Научная степень из сомнительного атрибута, отвлекающего от “реального производства”, превращается в официально признанный показатель социального статуса (“Поздние свидания” – реж. В. Григорьев, 1980 г.).

В кинематографе происходит официализация высокого авторитета науки. По сюжету ученые оказываются за рубежом и представляют уже не только самих себя, но и советское государство (“Медный ангел” – реж. В. Дорман, 1984 г., «Вариант “Зомби”» – реж. Е. Егоров, 1985 г.). Еще одно проявление процесса официализации: авторитет науки в кинематографе сначала начинают привлекать к борьбе с религией и церковью, а с конца 1970-х гг. – с набирающими силу ценностями потребительства и предпринимательства (“Обмен” – реж. Р. Вабалас, 1979 г., “Блондинка за углом” – реж. В. Бортко, 1984 г., “Искренне ваш” – реж. А. Сурикова, 1985 г.).

Приблизительно со второй половины 1970-х гг. в кинематограф проникают атрибуты “бюрократической” науки. Неизбежное следствие бюрократизации – чрезмерная специализация (“мелкотемье”) и отрыв от реальных потребностей науки и решения народнохозяйственных задач. (Достаточно вспомнить темы научных работ, которые озвучивают персонажи популярной кинокомедии “Гараж”, – реж. Э. Рязанов, 1979 г.) Происходит рутинизация кинематографического образа ученого: по мере того, как наука превращается в бюрократически организованную, специализированную и “неинтересную”, занятие ею становится условным обозначением профессии героя. Ученого сменяет “научный работник” (часто – “младший научный сотрудник”). Учреждения науки в кино оказываются практически неотличимыми от других государственных учреждений, а научные работники – от служащих, получивших высшее образование. В центр внимания кинематографа попадают “человеческие кулисы” организованной науки, где есть коллектив, взаимоотношения, страсти, привязанности и т.д. Ученый уже – не столько индивидуальный творец, сколько член научного коллектива.

Организованная наука становится микромиром, интересным рядовому зрителю просто из-за его похожести на тот, в котором живет он сам. Следствие “большой науки” – это и конфликты в среде ученых, борьба за административные позиции (“Встречи с 9 до 9” – реж. Р. Вабалас, 1980 г.), присвоение чужих научных открытий и изобретений (“Пена” – реж. А. Стефанович, 1979 г., “Летаргия” – реж. В. Лонский, 1983 г.), ограничения возможностей для самореализации и творчества. В науке появляются “лишние люди” (“Жил певчий дрозд” – реж. О. Иоселиани, 1970 г., “Полеты во сне и наяву” – реж. Р. Балаян, 1982 г.).

В связи с этим позитивно окрашенный образ самоучки, “изобретателя без науки”, который маргинализировался в 1970-е гг., обретает “второе дыхание”, а тема предпочтения науки производству (или ухода из науки) также активизируется и приобретает новый смысл (раньше это было проявлением подозрительного отношения к науке, стрем-

лением ограничить ее статусом прикладной). В конце советского периода появляется и образ ученого как жертвы не просто бюрократической организации науки, а более широкой институциональной системы (“Дорогой Эдисон” – реж. И. Фридберг, 1986 г.).

Со второй половины 1970-х гг. происходит возвращение к проблеме потенциальной опасности научных открытий и сложной технологии (“Комиссия по расследованию” – реж. В. Бортко, 1978 г.). Отображаются ситуации, когда ученому приходится выступать против развития производства (“Счет человеческий” – реж. А. Светлов, 1977 г.). Проблема опасных последствий научных изобретений в случае их попадания в “ненадлежащие руки” начинает трактоваться более универсально – это может произойти не только за рубежом, но и в Советском Союзе (“Лекарство против страха” – реж. А. Мкртчян, 1978 г.). Признается способность науки становиться неуправляемой (“Под созвездием Близнецов” – реж. Б. Ивченко, 1978 г.).

Правда, уже с начала 1980-х гг. наблюдается возвратная тенденция. Негативные последствия науки и техники снова объясняются политическими и идеологическими причинами: наука несет зло, если оказывается в руках военных преступников, агрессоров, подчинена “погоне за наживой” или общей логике развития капиталистического общественного строя (“Через Гоби и Хинган” – реж. В. Ордынский и Б. Сумху, 1981 г., “Голос памяти” – реж. В. Жилко, 1983 г., “Вариант “Зомби”” – реж. Е. Егоров, 1985 г., “День гнева” – реж. С. Мамилов, 1985 г., “Крик дельфина” – реж. А. Салтыков, 1986 г., “Человек, который брал интервью” – реж. Ю. Марухин, 1986 г.).

Тем не менее полного возврата в прошлое не происходит. Для репрезентации негативных значений, связанных с наукой, начинают использоваться предельно удаленные, фантастические образы. В советском кинематографе расширяется присутствие привычного для западного кинематографа образа “ученого-маньяка”. Интересно, что в своем первом воплощении в советском кино “маньяк”, который завладевает разрушительным научным изобретением, совсем не ученый – это инженер (то есть носитель “полезного знания”), который крадет результаты чужого открытия (“Гиперолоид инженера Гарина” – реж. А. Гинцбург, 1965 г.). Теперь же появляется сразу несколько картин (“Человек-невидимка” – реж. А. Захаров, 1984 г., “Завещание профессора Доуэля” – реж. Л. Менакер, 1984 г., “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда” – реж. А. Орлов, 1985 г.). Отмечу в данной связи проявление советской цензуры: фильмы про “ученого-маньяка” не касались отечественных реалий, они были либо экранизациями зарубежной литературы, либо действие в них происходило в капиталистических странах.

Параллельно с пониманием ограниченности возможностей “обычной” науки в кинематографе усиливается интерес к чудесам и совсем ненаучной фантастике – современным волшебным сказкам. Наука и волшебство, ученые и чародеи – сливаются (“Обыкновенное чудо” – реж. М. Захаров, 1978 г., “Сталкер” – реж. А. Тарковский, 1979 г., “Тот самый Мюнхгаузен” – реж. М. Захаров, 1979 г., “Чародеи” – реж. К. Бромберг, 1982 г., “Уникум” – реж. В. Мельников, 1983 г.). Фантастика с темой космоса порывает с наукой и превращается в современную сказку или трансформируется в социальную сатиру (“Шанс” – реж. А. Майоров, 1984 г., “Гум-гам” – реж. О. Ерышев, 1985 г., “Кин-дза-дза” – реж. Г. Данелия, 1986 г.).

О чем свидетельствует эволюция образа ученого в советском кинематографе более чем за 50 лет?

1. Социальный облик ученого изменился: новый ученый – продукт советского строя. Возможно, поэтому образ “ученого-вредителя” исчезает и замещается родственным образом – ученый–“жертва” происков западных спецслужб. Происходит официальное признание высокого общественного статуса фундаментальной науки: антиинтеллектуализм оттеснен на периферию кино. Последовательность во времени признания научных профессий в кинематографе приблизительно соответствует их официальному статусу: на первом месте представители “прикладной науки”, потом – физики, следом – представители гуманитарных профессий и в самом конце – представители прикладных социальных наук.

2. На протяжении всего периода для советского кино характерно преобладание не прямых форм репрезентации науки – через артефакты и смежные персонажи, но

соотношение между ними носит подвижный характер и подвержено циклическим колебаниям. Удельный вес ученых в общем объеме кинопродукции и репрезентации науки резко падает в начале периода (после 1928 г.), постепенно увеличивается в середине периода (приблизительно с середины 1950-х до середины 1970-х гг.) и снова сокращается в конце периода (вторая половина 1970-х–первая половина 1980-х гг.).

3. Социальное конструирование образа ученого в советском кинематографе определялось не только изменением социального контекста науки и самого кинематографа, но и состоянием официальной идеологии. По мере ослабления она начинает прибегать к заимствованиям из различных источников, одним из которых становятся элементы “этоса науки” и культуры интеллигенции [Зудин, 1999]. Это приводит к тому, что влияние “заказчика” (власти) на “содержание” образа ученого начинает относительно уменьшаться, а “производителей” (кинематограф) и “потребителей” (массовые категории зрителей) – увеличиваться. Однако вплоть до начала перестройки официальный “заказчик” сохраняет право окончательного решения в процессе конструирования кинематографического образа ученого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Байрау Д.* Интеллигенция и власть – советский опыт// Отечественная история. 1994. № 2.
- Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М., 1995.
- Зудин А.* Истоки перемен. Культурная трансформация позднесоветского общества // Мировая экономика и международные отношения. 1999. № 4, 5.
- Зудин А.* Культура имеет значение: к предыстории российского транзита // Мир России. 2002. № 3.
- Ионин Л.* Социология культуры. М., 1996.
- Матизен В.* Учёное кино – Образ ученого в зарубежном и отечественном кино (<http://www.rusrev.org/content/review/default.asp?shmode=8&ids=143&ida=1743&idv=1761>).
- Пихоя Р.* Медленно тающий лед (1953–1958 гг.) // Международный исторический журнал. 2000. № 7.
- Сторер Н.У.* Социология науки // Американская социология. Перспективы, проблемы, методы. М., 1972.
- Barber B.* The Sociology of Science // International Encyclopedia of the Social Sciences. New York, 1968. Vol. 13.
- Kneen P.* Why Natural Scientists are a Problem for the CPSU // British Journal of Political Science. 1978. Vol. 8. № 2.
- McCannon J.* Positive Heroes at the Pole: Celebrity Status, Socialist-Realist Ideals and the Soviet Myth of the Arctic, 1932–39 // Russian Review. 1997. Vol. 56. № 3.

© А. Зудина, 2011

Сдано в набор 18.06.2011	Подписано к печати 29.07.2011	Формат бумаги 70 × 100 ^{1/16}		
Офсетная печать	Усл. печ.л. 14,3	Усл.кр.-отг. 7,5 тыс.	Уч.-изд.л. 18,6	Бум.л. 5,5
	Тираж 518 экз.	Зак. 1590		

Учредители: Российская академия наук, Президиум РАН

Адрес редакции: Мароновский пер., д. 26, Москва, 119049
Издатель – Российская академия наук. Издательство “Наука”: Профсоюзная ул., д. 90, Москва, 117997
Оригинал-макет подготовлен АИЦ “Наука” РАН
Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»: Шубинский пер., д. 6, Москва, 121099