

Потерянная невинность.
Экокритический анализ фильма «У озера».

Йенни Симиля
Университет г. Тампере
Институт современных языков, переводоведения и литературоведения
Русский язык и культура
Дипломная работа
Апрель 2013

Tampereen yliopisto
Venäjän kieli ja kulttuuri
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

SIMILÄ, JENNI: Poterjannaja nevinnost'. Èkokritičeskij analiz fil'ma "U ozera". Menetetty viattomuus. Ekokriittinen analyysi elokuvasta "U ozera".

Pro gradu -tutkielma, 66 sivua
Huhtikuu 2013

Tässä pro gradu -työssä tarkastellaan Baikäljärven metaforista representaatiota, ihmisen luontosuhteen esittämistä ja nuoren naispäähenkilön psykologista kasvutarinaa elokuvassa "U ozera" ("Järven rannalla" 1969, ohjaaja Sergej Gerasimov) ekokriittisen luennan keinoin. Elokuvan päähenkilö Lena Barmina asuu isänsä A.A. Barminin kanssa Baikäljärven rannalla. Elokuvan tapahtumien pohjana ovat todelliset tapahtumat, jotka saivat lähtösäyöksensä päätöksestä rakentaa selluloosakombinaatti Baikäljärven rannalle vuonna 1958. Hanke kohtasi paljon vastustusta ja herätti odottamattoman ja Neuvostoliitossa ennennäkemättömän julkisen keskustelun. Tarkastelen työssä tätä Baikalin kulttuurihistoriallisesta ja ekologisesta arvosta nousevaa yhteiskunnallista keskustelua pohjustaakseni elokuvan käsittelemää aihetta. Selluloosakombinaatti otettiin käyttöön vastalauseista huolimatta. Elokuvassa kommentoidaan suoraan Baikalin veden ja ympäröivän luonnon tilaa, mutta luonnolle annetaan myös metaforisia merkityksiä. Lena Barminan tarina kietoutuu selluloosakombinaatin rakentamisen ja sen myötä alueelle saapuvien uusien ihmisten ympärille, kun nuori koulunsa päättänyt Lena aikuistuu, ottaa paikkansa yhteisössä isänsä työn jatkajana kirjastossa, ja etsii rakkautta.

Työn teoreettisena pohjana oleva ekokritiikki tutkii luonnon representaatioita kulttuurissa. Kulttuurikritiikin avulla ekokritiikki pyrkii vaikuttamaan ekologisten ongelmien ratkaisuun, ja se sidotaan usein poliittiseen vihreään agendaan ja moraalikysymyksiin. Metaforisia representaatiotapoja tarkastelemalla elokuvasta voi löytää kuvauksen puhtaasta, viattomasta luonnosta, jota halutaan suojella. Luonnon koskemattomuuden menettäminen rinnastuu nuoren ja viattoman Lenan aikuistumiseen selluloosakombinaatin noustessa puhtaan järven rannalle, sillä kuten työssä esitetään, Lena rakastuu itseään paljon vanhempaan mieheen, selluloosakombinaatin johtajaan V.V. Černyhiin. Neuvostoelokuvalle ei ollut tyypillistä näyttää intiimejä suhteita, ja elokuvassa "U ozera" rakkaussuhde jää tulkinnanvaraiseksi. Hypoteesin, eli viattomuuden menettämisen, kannalta ei kuitenkaan ole olennaista suhteen luonne, vaan halu, ja Lenan petetyksi tuleminen tunne, joka käy selvästi ilmi elokuvassa. Äidittömyydellä ja vahvalla isällä on suuri merkitys Lenan sisäisissä ristiriidoissa. Työssä tarkastellaan äidin ja isän roolia suhteessa näiden symbolien historialliseen käyttöön. Vastakkainasettelussa luonto/kulttuuri vahva isä rinnastuu urbanisoituneen kulttuurin puolelle, jossa luonnon selättävä tahdonvoima ja järki nousevat Lenan hahmolle kuuluvien tunteiden yli.

Ekokritiikin avulla osoitan päähenkilön kehityksen ja luonnon metaforisten merkitysten yhteyden elokuvan yhteiskunnalliseen sanomaan. Luonnon koskemattomuuden rikkoutumisen uhka rinnastuu Lenan hahmon sisäiseen ristiriidan tämän pyrkiessä harmoniaan sekä isän että V.V. Černyhin kanssa. Elokuvan – ja Baikäljärven – loppuratkaisu on avoin, mutta luonnossa ja Lenassa tapahtunut muutos tuodaan siinä esiin. Tyttären nostaminen näin keskeiseen rooliin kuitenkin jo sinänsä todistaa, että hän on huomion arvioinen.

Avainsanat: Baikäljärvi, ekokritiikki, elokuva, metafora, representaatio

Содержание

Содержание.....	0
1. Введение.....	1
1.1 Исходный пункт и цели данной работы	1
1.2 Ход данной работы	4
2. Тема Байкала	5
2.1 Экологическое значение озера Байкал.....	5
2.2 Общественная дискуссия	8
2.2.1 Байкал в газетных статьях.....	9
2.2.2 Художественная литература и народная традиция.....	11
2.3 Отношение к природе	14
3. Фильм «У озера» в контексте советского кино.....	18
3.1 Режиссер С.А. Герасимов.....	20
3.2 Центральные характеры фильма «У озера» и сюжет	22
4. Экокритика	24
4.1 Возможности экокритики.....	24
4.1.1 Объект анализа в экокритике.....	29
4.1.2 Натурфилософия и деревенская проза.....	31
4.2 Гендерные вопросы в области экокритики.....	32
5. Репрезентация.....	35
5.1 Метафора	36
5.2 Тропы как средство метафорического чтения	37
6. Стремление к гармонии природы и культуры	42
6.1 Цель героини и тематическая структура фильма «У озера».....	43
6.2 Метафоры «природы» и «культуры» в семье Барминых	49
6.3 Разнородные защитники природы.....	53
6.4 Развитие чувства и расставание главной героини с Байкалом	57
7. Заключение	63
Библиография.....	67

1. Введение

1.1 Исходный пункт и цели данной работы

Общественное осознание проблем окружающей среды начало развиваться в западном мире в 1960-ые годы. Представления об окружающей среде углублялись, и «окружающая среда» уже означала не только окружающие нас существа и организмы, но и базу нашего материального существования. Из-за проблем состояния окружающей среды человеческое существование уже не представлялось естественным делом. (Lahtinen, Lehtimäki 2008: 9.) В Советском Союзе развитие взглядов на окружающую среду было противоречивым, так как в 1930-ых годах центральной целью являлась эксплуатация природы для развития экономики, промышленности и транспорта страны. Но вопросы исчерпаемости природных богатств возникли и в СССР, и например, Байкала журналисты и ученые забили тревогу. Проблема сохранения чистой воды и гордости всей России, озера Байкал, стала актуальной для многих сибирских жителей.

Экологические проблемы, кажется – это, прежде всего научные проблемы, а не объекты анализа культуры. Все-таки и в литературоведении обратили большое внимание на вопросы экологии. Проблему культурного аспекта можно решить следующим образом: тогда как «проблемы экологии» - это научные проблемы, которые должны решать экологи, «экологические проблемы» - обозначают некоторые «аспекты нашего общества», которые в нашей культуре определены как «проблемы». Таким образом, «экологические проблемы» содержат, кроме научных проблем, желание изменения к лучшему, и мы можем рассматривать такие проблемы в культуре. Экокритика анализирует разные репрезентации природы и с помощью такого анализа культурных феноменов участвует в представлении и решении экологических проблем. В экологической литературе базовым стало произведение Рейчел Карсон «Безмолвная весна» (первое английское издание *Silent Spring*, 1962), которое художественными средствами показало угрозы окружающей среде. «Фабула завтрашнего дня» в книге Карсон представляет естественную красоту и природу, которая когда-то существовала, но которую разрушили действия человека. Таким образом, основной текст современной западной идеологии охраны окружающей среды начинается с поэтической метафоры («безмолвная весна»). Когда книгу опубликовали, ее критиковали за

художественные приемы, которые, согласно представителям химической промышленности, несовместимы с научной точностью. Как отмечает литературовед Г. Гаррард, Карсон рассматривала проблемы экологии, чтобы показать опасность отравления окружающей среды, но роль «Безмолвной весны» скорее культурная, чем научная, так как книга участвует в обсуждении моральных вопросов. В этом широком смысле экокритика также может участвовать в определении, поиске и решении экологических проблем. (Garrard 2004: 5-6.) Произведение Карсон считается началом современного экологического движения, потому что благодаря этому произведению, угроза экологической катастрофы стала общеизвестной (Lahtinen, Lehtimäki 2008: 7).

В настоящей работе я предполагаю обсудить проблему взаимосвязи человека и природы в советской культуре. Основной темой является репрезентация природы, экологические проблемы озера Байкал и общественная дискуссия о Байкале. Я выбрала озеро Байкал объектом своего анализа, так как это всемирно известное природное место, ценимое за свои экологические достоинства, оно имеет богатую культурную традицию, и «проблема Байкала» до сих пор жива. В качестве материала данной работы я буду использовать фильм Сергея Герасимова «У озера» (1969). «Озеро» в фильме С. Герасимова — это именно озеро Байкал. Главную задачу данной работы можно сформулировать следующим образом: я стремлюсь рассмотреть, как озеро Байкал репрезентировано с экокритической точки зрения в избранном фильме. В своем исследовании я, на общем уровне, рассматриваю такие вопросы, как, например: Как изображено озеро Байкал в фильме «У озера»? Дает ли фильм советы о том, как должен человек жить в связи с природой и какие? Высказывает ли фильм свою точку зрения на то, должен ли человек сохранить Байкал? Каким образом? Прежде всего, в своем исследовании рассмотрю роль метафор в фильме: как отношения Лены к разным персонажам (первоначально к отцу и к В.В. Черных) репрезентируют ее связь с Байкалом или связь человека с природой в широком смысле. Какими художественными (например, визуальными или вербальными) средствами выражается эта связь, и как это соотносится с понятиями «природы» и «культуры»? Я предполагаю, что развитие чувств главной героини имеет свою «природную» параллель. Таким образом, я предполагаю, что история Лены и развитие ее чувств выражают метафорически ухудшившееся состояние Байкала.

Вопросы, представленные выше, входят в области экокритики. Экокритика — это, в первую очередь, метод литературоведения, который рассматривает взаимосвязь литературы (или, как в данной работе, фильма) и окружающей среды. Таким образом, экокритика будет основной теоретической базой данной дипломной работы. Не все экокритики согласны с тем, какие тексты можно анализировать с помощью экокритики, и я кратко рассмотрю это разногласие. Так как чтение литературы и фильмов различаются немного друг от друга, в данной работе нужно рассматривать средства выражения в кино. В качестве методологии полезным будет произведение Х. Бэкона про аудиовизуальное повествование. Параллельность развития главной героини и озера Байкал содержит некоторые гендерные вопросы, которые обсуждаю кратко. Гендерные вопросы в области экокритики входят в категорию экофеминизма, подкласса экокритики.

Центральный аспект в экокритике — это то, что когда она рассматривает репрезентации, она отключается от антропоцентризма и от всех таких точек зрения, в которых человек в центре внимания, и сосредоточивается на точке зрения природы. Но именно в этом лежит фундаментальная проблема экокритики: все решения человека обязательно ставят человека в центр, так как в отношениях человека и природы не существует демократии. У природы нет представителя «своего мнения», с которым человек мог бы советоваться. (Bertens 2008: 203.) Отключиться полностью от антропоцентризма очень непросто. Проблема антропоцентризма в данной работе в том, что в анализируемом фильме человек, или молодая девушка Лена, в центре всех событий. Таким образом, я не могу отключиться от точки зрения человека: более продуктивно в данной работе рассматривать то, как природа репрезентирована в фильме «У озера» *с помощью* человеческих чувств. «У озера» показывает стремление человека узнать, как жить *в природе* и *с природой*.

По моему мнению, фильм С. Герасимова, без сомнения, участвует в общественной дискуссии, касающейся Байкала, и таким образом, он будет интересным в контексте анализа общественной дискуссии. Фильм касается тех же самых фактов, что и газетные статьи и очерки, которые доминировали в общественной дискуссии об озере Байкал в 1950-1980-ых годах. В данных статьях, которые также затрону в работе, можно найти некоторые эмоциональные аспекты, даже художественные средства, но фильм «У озера» — это именно

художественное произведение, и таким образом, он подходит в качестве объекта анализа культуры.

1.2 Ход данной работы

Чтобы понимать тему избранного фильма, во второй главе я намереваюсь воссоздать так называемый «широкий контекст» озера Байкала. В данной работе я рассматриваю «экологические проблемы» с точки зрения культуры, но за вопросами культурных репрезентаций существуют реальные проблемы, «проблемы экологии» озера Байкал. Поэтому я хочу коротко затронуть проблемы байкальской экологии. Общественная дискуссия о сохранении Байкала началась уже в 1950-ых годах. Чтобы понимать характер и длительность этой дискуссии, я представлю некоторые статьи, опубликованные в «Литературной Газете» в СССР. Через эти статьи можно представить некоторые аспекты общественного мнения. Общественная дискуссия, которая основывалась на экологических вопросах, соединяется с вопросами модернизации, быстрой индустриализации СССР и прежде всего, с вопросами взаимосвязи человека и природы.

После представления вспомогательной информации, я рассмотрю кратко историю советского кино, работу режиссера С. Герасимова и, наконец, представлю сам фильм «У озера». Как отмечено выше, теоретической основой данной работы является теория экокритики, которая рассматривает, например, репрезентации природы или роль окружающей среды в литературе. Понятие «репрезентация» часто повторяется в языке, и в пятой главе я стараюсь рассмотреть его разные аспекты, особенно использование разных метафор и троп в культуре. Значение репрезентации я проиллюстрирую с помощью примеров из фильма «У озера». Итак, после того, как я воссоздам «широкий контекст» Байкала, т.е. экологию и историческую общественную дискуссию вокруг Байкала и представлю анализируемый мной фильм, его сюжет и мотивации главной героини, я рассмотрю теории способов чтения природы в литературе и в культуре. Чтобы анализировать произведение согласно идеям экокритики, я представлю идею репрезентации и метафор. И, наконец, в выводах покажу, какое положение у фильма «У озера» в контексте проблемы экологической репрезентации культуры.

2. Тема Байкала

Задача данной работы – рассмотреть разные репрезентации и метафоры в фильме, который будет представлен в следующей главе. Чтобы анализировать метафорические значения, которые связаны с Байкалом, важно рассматривать экологическое значение озера Байкал, так как с помощью экологической уникальности часто мотивируют защиту окружающей среды, и особенно озера Байкал. Экологи изучали особенный характер озера Байкал уже давно. Я коротко рассмотрю изучение Байкала в главе 2.2, и обращу внимание на общественную дискуссию, которая была активной с 1950-ых годов, и которая в какой-то степени продолжается до наших дней.

Таким образом, я постараюсь воссоздавать «широкий контекст Байкала»: т.е. рассмотреть, какие значения связаны с озером Байкал, и какие исторические факты влияют на его понимание. Эти факторы – центральная база того, о чем мы думаем, когда говорим об озере Байкал. Также обращу внимание на отношение к природе в широком смысле в СССР.

2.1 Экологическое значение озера Байкал

Байкал находится в южной части Восточной Сибири, на границе Иркутской области и Республики Бурятия. Озеро всемирно известно благодаря своей уникальности. Озеро Байкал самое древнее и глубокое озеро в мире, крупнейший природный резервуар пресной воды, и с 1996 года входит в список объектов Всемирного природного наследия ЮНЕСКО. Включение Байкала в список объектов Всемирного природного наследия означало признание со стороны Организации Объединенных Наций уникальности озера. Также это было признание работы, уже сделанной ради него, но в то же время признание включало в себя обязательство остановить ухудшение природного состояния озера. (Keskitalo 2001: 128; Беркин 2009: 6, 240-241.)

Байкал содержит примерно 20% пресной воды всего мира. Длина озера Байкал – 636 километров и глубина больше 1600 метров. В него впадают около 300 рек, но из него вытекает только одна река, Ангара. Озеро Байкал сформировалось около 25 миллионов лет

назад. Вследствие его оформления в рифтовой зоне, Байкал окружен горами со всех сторон, и там до сих пор временами происходят землетрясения. В Байкале найдено значительное число эндемических видов флоры (150 эндемиков из всего 570 видов) и фауны (745 эндемиков из всего 1340 видов). Эндемичные виды – это виды, которые живут только в данной конкретной местности и не встречаются в других местах, в данном случае они встречаются только в Байкале. Байкальская нерпа хороший пример животного мира Байкала, так как ученые всегда обсуждали то, как впервые появилась нерпа в Байкале. Экологическое достоинство озера – бесспорное, но важность озера зависит от чистоты воды. Эту чистоту нельзя считать естественным делом, так как действия людей влияют на жизнь Байкала. Густая тайга, которая окружает озеро Байкал, со своей стороны защищает качество воды. Вопросы леса и чистоты воды связаны друг с другом, так как вырубки леса приводят к эрозии, и поэтому грунтовой материал намывается через реки в озеро. Омуль, особая рыба Байкала, страдает от сплава бревен, и вследствие разложившихся бревен на дне Байкала, рыбы не могут метать икру в типичной для себя окружающей среде. Одним из самых больших потребителей леса является Байкальский ЦБК, который до сих пор работает. Удивительно, что несмотря на загрязнение, вода Байкала осталась особенно прозрачной. (Keskitalo 2001: 114-115,122; Русинек 2009: 16, 142-149, 202.) Жители Иркутской области с удовольствием доказывают, что воду возможно пить прямо из Байкала. По сравнению с разными экологическими катастрофами, такими, как ядерная авария Чернобыля или высыхание Аральского моря, экологический ущерб на Байкале остался небольшим. Это свидетельствует о способности природы к регенерации, но все-таки ко всем угрозам надо относиться серьезно. (Peterson 1993: 82-83.)

Окружающую среду Байкала утомляли, начиная с 1950-ых годов лесозаготовки, сельское хозяйство и загрязнение воздуха. Иркутская Гидроэлектростанция (ГЭС), строительство которой началась в 1950-ом году и которая работает с 1956-ого года, повысила поверхность воды на полметра. Кроме этих факторов, природу отравляет Байкальский ЦБК и Селенгинский завод целлюлозы и картона, из которых первый еще сегодня вызывает дискуссию. Ядовитые выделения обоих комбинатов направлены на южную часть озера. (Keskitalo 2001: 118, 121-122.)

В 1987-ом году появилось постановление ЦК КПСС *«О мерах по обеспечению охраны и рационального использования природных ресурсов бассейна озера Байкал в 1987 - 1995*

годах». Согласно постановлению, производство целлюлозы должно было прекратиться на Байкальском ЦБК. К 1993-му году производство целлюлозы должно было быть заменено другими средствами, не загрязняющими Байкала. Задача постановления все-таки не была доведена до конца, но БЦБК все-таки не закрыли. (Keskitalo 2001: 120-121.)

Итак, экологическое значение озера Байкал – бесспорное. Байкал исследовали с XVII века, но первое научное учреждение в Сибири, Лимнологический институт, возникло вследствие интереса к вопросам Байкала в 1928-ом году на месте Байкальской Лимнологической станции. Байкал – чрезвычайно интересный объект для изучения именно из-за своего происхождения, и предлагает вопросы разным областям изучения, например, лимнологии, микробиологии, зоологии и молекулярной биологии. Его сравнивают с Галапагосскими островами из-за длительной эволюции флоры и фауны. Для международного сообщества изучение Байкала по-настоящему стало возможным только в 1990-ые годы, когда был основан «БМЦЭИ», Байкальский Международный центр экологических исследований (*Baikal International Center for Ecological Research BICER*). «БМЦЭИ» был основан на базе Лимнологического института СО РАН. Его первым директором стал М.А. Грачев. Михаил Грачев стремился уже в 1980-ых годах к тому, чтобы Байкал вошел в список ЮНЕСКО, и как выше уже отмечалось, это желание Грачева сбылось в 1996-ом году. Кроме Сибирского Отделения Российской Академии Наук, членами-учредителями «БМЦЭИ» были университеты и институты из США, Великобритании, Швейцарии и Японии. (Keskitalo 2001: 125; Беркин 2009: 8, 13-15.)

Работа ученых – ценная, и я выше в своей работе старалась показать экологическую мотивацию изучения Байкала. Кроме особого характера экологии Байкала, работа ученых важна для защитников окружающей среды. Говорят, что экологическое движение в России начиналось на Байкале, и активной защитницей его являлась советская интеллигенция – ученые, писатели, журналисты и другие общественные деятели. Разные общества охраны природы были созданы уже в 1960-ых годах и современное экологическое движение в России началось с этих разных региональных групп. (Zabelin 2007: 86.) С другой стороны, Дуглас Р. Винер считает, что охрана окружающей среды уже существовала в России, когда большевики пришли к власти в конце 1917-ого года. Согласно Винеру, для этой эпохи можно определить три разных точки зрения на охрану природы: пасторальный, экологический, и утилитарный

взгляд. Из этих трех точек зрения особенно пасторальный и утилитарный взгляд преобладали перед революцией. Пасторалисты хвалили природу по эстетическим и моральным причинам. Тогда как пасторальный взгляд строится на том, что природа ценна, независимо от пользы для человека; утилитарная точка зрения, или «умное потребление», основывается на том, чтобы природные ресурсы использовались более эффективно. В Советском Союзе экологическая точка зрения уже достигла доминирующего положения. Она представляла природу особой, своеобразной структурой, и предупреждала о разрушении природы. Все-таки сторонники экологической точки зрения сосредоточивались на том, что будет с цивилизацией, если природа не выдержит экологических нагрузок. Экологический взгляд также ставит человека вне природы, как если бы человек был ненатуральным. Это проблема, которую рассматривают, в том числе и экокритики. Положение охраны природы в политическом поле в СССР не было обеспеченным. (Weiner 1988: 229-231.)

2.2 Общественная дискуссия

В современной культуре общее публичное мнение играет значительную роль в том, как мы относимся к фактам. Поэтому я рассмотрю публичную дискуссию. Проекты, угрожающие Байкалу встречали много сопротивлений. Удивительной для того времени (с 1958-го года) было публичность расходящихся мнений. Дискуссия, о которой скажу ниже, все-таки не смогли воспрепятствовать проекту, и БЦБК открылись в 1966-ом году. (Weiner 1999: 357-358.)

Работа ученых была базой для общественной дискуссии. Эта дискуссия начиналась уже в конце 1950-ых годов, и продолжается до сегодняшнего дня. Дискуссия о том, что можно и чего нельзя делать вблизи от Байкала, жива. В российских СМИ тема озера Байкал обсуждается более-менее постоянно, и в 2011-ом году вопросы состояния сегодняшнего Байкала достигли главной газеты Финляндии¹. Литературная газета (ЛГ) была активной в дискуссии и публиковала тексты, которые поддерживали защиту Байкала с 1950-ых годов. Авторами этих статей, открытых писем и очерков являлись ученые и писатели. Уже по

¹Helsingin Sanomat 23.11.2011 ”Baikal herätti huolen ympäristöstä Venäjällä”.

шести статьям можно сформулировать представление о дискуссии вокруг вопросов Байкала и сейчас я рассмотрю коротко некоторые тексты 1958 – 1972 гг.

2.2.1 Байкал в газетных статьях

Первый текст, в хронологическом порядке, - статья «В защиту Байкала» 21.10.1958-го года. Авторами этой статьи являются – *А. Бочкин*, депутат Верховного Совета РСФСР, начальник строительства Иркутской ГЭС. *Г. Галазий*, директор Байкальской лимнологической станций Академии наук СССР. *А. Гайдан*, журналист, *К. Гречищев*, кандидат технических наук, *Я. Грушко*, профессор, доктор медицинских наук, *М. Кожов*, профессор Иркутского университета, *Г. Кунгуров*, писатель, и другие. Это разнообразные лица, имеющие влияние на общественное мнение. В данной статье эти специалисты разных областей высказывают пожелание объявить Байкал заповедником. Они изображают Байкал как «озеро-море – колоссальное хранилище гидроэнергии, богатейшую сокровищницу животного и растительного мира» и «естественный музей, живую лабораторию природы». Таким образом, авторы этой статьи не отрицают того, что вода Байкала нужна промышленности, но авторы напоминают и об интересах ученых. Авторы задают вопрос о том, какая у Байкала роль и какое значение в будущем. С одной стороны, рыбный промысел на Байкале важен, но, с другой стороны, озеро – и место массового туризма. Флора и фауна также на Байкале богаты, и их надо сохранить. Вопрос в том, хватит ли места для всех. Аргументация авторов основывается на том, что «Байкал принадлежит не только нам, но и нашим потомкам, людям эпохи коммунизма». Авторы показывают, как изменения, связанные с промышленностью, влияют и на жизнь людей. (Бочкин и др. 1958.)

Вторая статья – «Байкал должен быть заповедником» – написана Францем Таурином и опубликована 10-го февраля 1959-го года также в ЛГ. Таурин – русский советский писатель-журналист. Его стиль – хвалебный, выразительный, и художественный в сравнении с первой статьей. Ф. Таурин, например, использует некоторые метафоры. Идея Таурина понятна уже из заголовка: цитируя буквально: «Байкал должен быть заповедником» (Таурин: 1959). Это не только мнение автора а, по мнению Таурина, – желание всех, даже авторов гидропроектов.

Три из шести статей были опубликованы в одном и том же 1965-ом году, две из них написаны Олегом Волковым. Первая из них (6.2.1965) это – «Туман над Байкалом». Так как вторая статья О. Волкова (13.4.1965) называется «Туман не рассеялся» – ее можно понять как очевидное продолжение первой статьи. Волков основывает свои аргументы на научных результатах, но отказывается назвать свои источники, и отмечает только, что у него «длинный список перед глазами» и что «достаточно сказать, что среди научных учреждений – около десяти институтов Академии наук» (Волков: 1965a). В своих статьях О. Волков обращается к научным результатам, и утверждает, что строящийся завод сразу устареет, он будет неустойчивым: заводом с устаревшей технологией. Во второй своей статье Волков цитирует «Госком», письменный ответ которого опубликовали 10-го апреля в ЛГ. Потом он заявляет, что неопубликованных протестов так много, что их «бессмысленно» приводить: «Сейчас просто невозможно привести все документы, содержащие протесты общественности и компетентную критику специалистов: их слишком много, этих неопубликованных обращений, этих неслышанных протестов!» (Волков 1965b.) Между статьями О. Волкова, 18-го марта, опубликовали письмо в редакцию, «В защиту Байкала». В этом письме Байкал описывается как «символ величия Родины, глубины и чистоты народной души, как совершенный образец неповторимой красоты родной русской природы». Согласно авторам² этого письма, потребности промышленности можно реализовать другими способами, «не угрожая Байкалу». (Соболев и др. 1965.) Последняя статья написана М. Подгородниковым и В. Травинским под названием «Байкал сегодня». Статья опубликована в ЛГ 5.4.1972-го года. Авторы (Подгородников, Травинский: 1972.) сосредотачиваются на проблеме леса, но обсуждается и качество воды, и состояние разных видов рыб.

Итак, в общественной дискуссии многосторонне обсуждали состояние и будущее озера Байкал. С одной стороны, авторы статей признавали, что богатства Байкала нужны промышленности страны, но, с другой стороны, они старались показать научно обоснованно, что строение БЦБК – ненадежное решение. Некоторые поддерживали взгляд, что Байкал должен быть заповедником, и человеческое воздействие должно быть сведено к минимуму. В статьях старались также обратить внимание на будущее следующих поколений, как часто

² Леонид Соболев, Сергей Сартаков, Франц Таурин, Анатолий Никульков, Евгений Буравлев, Георгий Граубин, Валентин Глущенко, и Марк Сергеев

бывает в дискуссиях об окружающей среде. Авторы высказывают свою тревогу о состоянии Байкала в будущем, и центральными объектами являются леса, рыба и вода озера.

Эта общественная дискуссия, которая началась вскоре после того, как опубликовали планы строительства БЦБК, была активной много лет и в ней участвовали как ученые, так и обычные люди (Keskitalo 2001: 119). Надо также помнить, что «общественное мнение» - это не единая целостность. Большинство обычных советских людей не успевало сосредоточиваться в вопросах экологии и к тому же в Советском Союзе существовало мнение, что СССР – такая крупная страна, что природа никак не может быть в опасности. (Weiner 1988: 234-235.) Кроме этих шести статей опубликовали больше десяти похожих заметок, которые я здесь подробнее не рассматриваю, и также некоторые художественные тексты, как, например очерки В. Чивилихина и В. Распутина, на которых стоит остановить внимание.

2.2.2 Художественная литература и народная традиция

Кроме статей и писем, представленных выше, в газетах и журналах были опубликованы и более художественные тексты, как, например, очерк В. Чивилихина «Светлое око Сибири». Он был впервые опубликован в литературно-художественном и общественно-политическом журнале «Октябрь» 4-го апреля 1963-го года. Владимир Алексеевич Чивилихин (1928-1984) – русский писатель. Данный очерк Чивилихина начинается с изображением осенней болезни, которую рассказчик называет «сибиркой». Это не просто «тоска по родным местам», но почему-то, как рассказчик описывает «болезнь», хочется ехать на восток, в Сибирь. В первых четырех главах автор сосредоточивается на описании именно того, что *видно* в природе Байкала и какие чувства это вызывает. Автор разделяет вопросы, относящиеся к Байкалу, на простые и сложные вопросы. Например, вопрос «почему байкальская вода такая чистая» – это, согласно автору, простой вопрос, тогда как вопрос – «почему люди против строительства заводов» – уже сложный вопрос. Состояние сегодняшнего Байкала и его будущее автор изображает следующим образом: «Наконец, Байкал – древнейший водоем земли, ему уже двадцать миллионов лет, и в его жизни, наверно, давно все определилось и устоялось. Новая жизнь сегодняшнего Байкала заметно изменяет его берега». (Чивилихин 1963: 153.)

Второй хороший пример – это очерк Валентина Распутина «Байкал, Байкал», который был опубликован в 1981-ом году. В нем автор изображает озеро Байкал как существо, которое невозможно сравнить ни с каким другим явлением. Точнее сказать, автор ставит озеро выше всех явлений, вне любых сравнений, так как сравнение никак не может изображать величие озера Байкал. С точки зрения автора, человек слишком ничтожен, чтобы изобразить Байкал. Все-таки человек пробует исследовать все его богатства и чудеса. Очерк В. Распутина, написанный через 15 лет после того, как открыли БЦБК, уже не обсуждает влияние целлюлозно-бумажного комбината эксплицитно. Тогда как В. Чивилихин многословно изображает лес, который был срублен на берегах Байкала, В. Распутин сосредоточивается на изображении красоты Байкала.

Байкал является одним из самых популярных объектов изучения экологов, но в литературоведении он не стал специальной областью обсуждения. Г.А. Эмирова (2005) изучила экологическую проблематику в текстах Распутина, но сосредоточивалась большей частью на развитии стиля и художественно-публицистического метода В. Распутина. Рассмотрев экологические проблемы в творчестве Распутина, Г.А. Эмирова касается тематики Байкала, но публицистика Распутина на общей уровне обсуждает состояние всей Сибири. В очерках Распутина Г.А. Эмирова обращает внимание на документальную форму и называет «Байкал, Байкал» самым поэтическим очерком Распутина. (Эмирова 2005, [www](#).) Интересной является также работа Е.В. Петушковой (2004, [www](#)) «*Экологические проблемы в отечественной публицистике второй половины XX века: С. Залыгин, В. Астафьев, В. Распутин*», в которой автор сосредоточивается на том, как избранные писатели говорили об экологических проблемах. Более близкая к моей работе – эта работа А.И. Литовкиной (2008, [www](#)) «*Концепт "Сибирь" и его эволюция в русской языковой картине мира: от "Сибирских летописей" до публицистики В.Г. Распутина*», которая рассматривает лингвистически-метафорическое оформление «Сибири». Таким образом, в литературоведении рассматриваются или экологические проблемы в публицистике, или мировоззрение и развитие проблематики у авторов. Работы о тематике Байкала не было найдено, но может быть, в работах, обсуждающих тематику Сибири, можно найти части, сосредоточивающие на Байкале.

История Байкала живет не только в письменной форме, о Байкале легенды до бесконечности. Намного раньше представленной дискуссии стихотворение Д.П. Давыдова «*Думы беглеца на Байкале*» (1858) стали народной песней «*Славное море – священный Байкал*» с некоторыми изменениями оригинального текста. Таким образом, Байкал вдохновляет артистов, художников, ученых и журналистов. Художественная форма этой тематики включает в себя также фильм, который является материалом данной работы, и который я рассмотрю в третьей главе. Многочисленные мифы связаны с Байкалом – он считают даже святым. По одной легенде, Байкал родился, когда Бог сбросил красивую жемчужину в середину тайги. Поэтому Байкал часто называется «Жемчужиной Сибири». Народная традиция прибайкальских этносов содержит уважение к природе. Исторически значительный на районе Байкала шаманизм включает в себя идею о том, что природа – общий божественный храм и поэтому конкретных храмов не нужно строить. (Keskitalo 2001: 114.) Природу уважали и старались не вмешиваться в природную жизнь. Можно предполагать, что начало строительства БЦБК было значительным моментом в истории байкальской природы с точки зрения байкальского дискурса, так как после этого началась эпоха более критических текстов.

Конечно, невозможно перечислить все произведения, в которых можно найти Байкал, и это не входит в задачи данной работы. Но приведенными примерами я хотела показать богатство представлений Байкала. Итак, дискуссия о Байкале была живой и касалась разных предметов, о чем я выше дала некоторые примеры. Базой этой дискуссии являлись особенности байкальской природы и настоящая тревога об экологическом состоянии озера Байкал. Дискуссия о Байкале потом вышла за пределы научной полемики – в газеты и журналы и превратилась в публичную дискуссию, где обсуждалась как тематика нравственности человека, так и вопрос устойчивости экологии Байкала. На общем уровне, – это вопрос о том, насколько человек может влиять на окружающую свою среду. Во многих произведениях можно заметить эстетичность и стремление к представлению красоты Байкала. В центре данной дипломной работы – вопрос о том, как представляется природа, и, следовательно, как люди относятся к природе.

2.3 Отношение к природе

То, как люди относятся к окружающей среде, изменяется со временем. Для экологической этики типично разделять ценности на две группы: на антропоцентрические и природоцентрические ценности. Так как природа производит разные вещи, которые нам нужны, она является средством антропоцентрических ценностей. Но природа может иметь ценность, несмотря на то, какова ее оценка, полученная с использованием инструментальных средств. Тогда говорят о природоцентрических ценностях. Биологически человек – часть природы, но человек все-таки отличается от остальной природы из-за своего высокого сознания и моральной ответственности. Вся природа, как нетронутая, так и обрабатываемая, работает по одним и тем же экологическим законам, а влияние человеческого действия различается. Все-таки важно отделять человека как части экосистемы от человека как ответственного пользователя природы. (Pietarinen 2000: 38-39.) Ученые-экологи обсуждают вопрос антропоцентризма и считают, что человеческой точки зрения избежать невозможно, так как это единственная точка зрения человека. Но важно заметить, что этические проблемы возникают именно в человеческом размышлении. (Haila, Levins 1992: 308.) Я в этой работе не стараюсь ответить на вопрос, является ли природа объектом защиты или эксплуатации, так как я полагаю, что очевидно, что Байкал служит объектом и того, и другого. По моему мнению, необходимость защиты, по крайней мере в случае Байкала, возникнет именно с того момента, когда действия человека начинают мешать природной жизни. По представленной общественной дискуссии можно предложить, что планы Байкальского ЦБК в 1958-ом году были таким моментом для Байкала. По крайней мере, тогда началось время общественной тревоги о Байкале.

До строительства Байкальского ЦБК, очевидной причины для защиты озера Байкал не было. Общество реагировало сравнительно быстро на намерение строительства комбината, может быть из-за конкретности и видимости БЦБК: угрозой стал один комбинат, который появился в нетронutom ландшафте Байкала. Строительство БЦБК – часть огромного процесса в Советском Союзе – модернизации. Модернизация – это движение от аграрных сельских обществ к современным, промышленным обществам, в которых доминируют обычно городские местности, и индивидуализм. Как отмечает А. Вишневский, в процессе

модернизации СССР старался быстрым темпом достичь уровня развития других развитых стран, хотя в России стремились к модернизации уже при царизме. (Vishnevsky 2006, www.) Целью Советского Союза было достичь развития страны через плановое экономическое хозяйство. С 1930-ых годов были осуществлены огромные проекты индустриализации страны и развития тяжелой промышленности. Первая пятилетка являлась утопическим планом решения проблемы разделения народа на две категории: ученые и неученые, богатые и бедные, город и село. Была сильная вера в то, что электрификация всей страны сможет все изменить и решить все проблемы, когда «город» (т.е. электричество, обучение и технология) придет во все сельские местности. (Clark 1981: 95.) В русской классике XIX – начала XX вв. природа играла значительную роль, но революция 1917-го года породила тему человеческого страдания в новой советской литературе и привела к «почти полную отсутствию тематики охраны природы»: природа не интересовала литературу. Реконструкцию природы и общества с 1920-ых годов поддерживали идеи о светлом будущем. (Штильмарк 1999: 25-26.)

Хотя коммунистическая партия оптимистично верила в развитие, одновременно существовала боязнь, что Советский Союз не достигнет уровня развитых стран: сельскую местность и природу рассматривали как угрозы развитию. Таким образом, природой надо было управлять и контролировать ее. Были опасения, что если страна не достигнет определенного уровня развития, то остальной мир уничтожит ее. В советской политике природу понимали как препятствие социализму, и лишь меньшинство людей сосредоточивалось на защите природы. В литературе и прессе антипатия к природе привела к антропоморфизации природы. Природу репрезентировали как антисоциалистическую действующую силу, которую надо было подчинять. Природу считали враждебной, так как она якобы стремится «уничтожить человек как динозавра». Поэтому в России было довольно трудно распространять идеи о том, что у природы больше причин бояться человека, чем наоборот. (Weiner 1988: 168.) Ф.Р. Штильмарк напоминает, что хотя 1920-ые годы «характеризовались довольно активным общественным движением за охрану природы в СССР, однако, советская литература, по сути, осталась от него в стороне». У писателей все-таки значительная роль в «пропаганде экологических представлений», т.е. хотя в литературе, может быть, не было конкретики охраны природы, литература являлась важным инструментом выражения мнений. (Штильмарк 1999: 28.) Многочисленные гидроэлектростанции

были первым и самым значительным проектом в области модернизации, и любимым проектом И. Сталина. Гигантские водные проекты являлись угрозой русским деревням и историческим памятникам. В сороковых годах интеллигенция смотрела на них с гордостью, но двадцать лет спустя изменение в позиции привело к тому, что те же самые люди считали, что их родину разрушили во имя прогресса и модернизации. Тайга для этих людей репрезентировала последнее «сердце» русской культуры. Очерк В. Чивилихина «Светлое око Сибири» входит в этот ряд. (Weiner 1999: 356.)

«Великое преобразование природы» – это известный лозунг советских газет и политики. Основной идеей того времени было утверждение, что до того как человек начинает активно эксплуатировать природу, у нее нет никакого значения для общества. В созданий этой идеологии значительную роль играли писатели, особенно, Максим Горький. М. Горький выражает одну из центральных идей данной эпохи: «Человек, изменяя природу, изменяет самого себя». Во время первого пятилетнего плана осуществлялись огромные преобразовательные проекты, как, например, строительство «Беломор-канала» и поворот рек. (Weiner 1988: 170-171.) М. Горький верил во всевластие человека над природой. Штильмарк (1999: 26) упоминает Ж. Верна как одного из вдохновителей М. Горького, так как, например, один персонаж романа Ж. Верна говорит: «Мы увидим, кто победит – человек или природа». Я предполагаю, что эту идею можно заметить и в фильме «У озера» (1969) и в шестой главе «Стремление к гармонии природы и культуры» буду рассматривать, как человек в этой борьбе окончательно удастся. Почему же так важно рассматривать эту идеологию, была такой влиятельной за тридцать лет до того, как сняли фильм «У озера»? Потому, что, как я считаю, многие из этих идей выжили и такие типы можно найти в избранном мной фильме.

Выше я изложила некоторые взгляды на то, как человек оценивает природу. Но что такое «природа»? Какая у нее связь с (человеческой) культурой, и можно ли их отделить друг от друга? Как отмечает Пиетаринен (2000: 38-39), обычно, говоря о природе, определяется, «тронутая» она человеком или нет. Таким образом, города, или вообще строения человека, не принято считать частью природы. Вместо природы принято говорить об «окружающей среде», которая в таком значении более аккуратно подходит к нашему контексту, так как окружающая среда включает в себя все, что окружает человеческое общество, не оценивая, нетронутая это природа или нет. (Haila 2001: 10.) Согласно марксистским идеям, человек и

природа, или культура и природа – не являются отдельными силами, а принадлежат к одному целому. В сталинскую эпоху эту идею на практике не соблюдали. В советское время природу часто понимали отдельной от людей, она была репрезентирована как враждебная сила, что можно заметить, например, в текстах М. Горького и В. Маяковского. (Weiner 1988: 234-235.)

В 1960-ых годах уже началось обсуждение вопросов ответственности человека по отношению к природе и устойчивости природы, как в общественной дискуссии, представленной выше, так и в фильме Сергея Герасимова. Важно все-таки держать в памяти то, что в разные времена к природе относились по-разному и что идея о ценности природы относительно новая. В 1950-ые годы «пафос покорения природы» вместе с «культом вождя» привели к тому, что ценили тяжелую промышленность и полное уничтожение природы, чтобы заново отстроить страну. Хотя некоторые писатели сохранили тему природы и говорили о ценности природы, как, например, Леонов о лесах, или М. Шолохов о Байкале и Доне, но эти тексты «не принесли никаких реальных результатов». (Штильмарк 1999: 29-30.) Окончание сталинской эры и культа личности вождя в 1956-м году привело к изменению атмосферы в СССР, что повлияло и на литературу. Постепенно прибавилось текстов об охране природы, и в следующем десятилетии тематика, направленная на охрану природы, также расширилась. Характерными для 1960-ых годов и нового поколения писателей были публицистика и обсуждение актуальных тем. Но, как отмечает Штильмарк, несмотря на усилия, художественная литература и публицистика практически не смогли улучшить состояние природной среды в СССР. Позже, в 1970-1985-ых гг. вновь возрождается «пафос борьбы с природой», который также связан с байкальским регионом из-за Байкало-Амурской магистрали. (Там же: 31-32.) Фильм «У озера» (1969) участвует в живой дискуссии 1960-ых годов рассматривает и изображает ценности своей и предыдущей эры. В конечном итоге о литературе, рассматривающей природу, можно сказать, что она изменилась со временами. Вопросы окружающей среды – не простые вопросы и простых ответов нет. Таким же образом история литературы и кино об окружающей среде не единая и не простая.

3. Фильм «У озера» в контексте советского кино

Фильм «У озера» прямо связан с публичной дискуссией, которая представлена выше. Фильм продолжил дискуссию в новой форме и расширил художественную «картину» о Байкале. Чтобы лучше понимать условия, в которых С. Герасимов снимал фильм, важно узнать не только об общественной дискуссии 1960-ых годов, но и об истории советского фильма до конца 1960-ых годов. До 1969-го года, когда вышел фильм «У озера», развивался особенный стиль советского кино. На это развитие влияли идеология и политика, стремление к социалистическому реализму в искусстве, три войны и развитие страны в послевоенные годы.

Жанр мелодрамы, категории в которую входит и «У озера», преобладал в дореволюционном русском кино. Героем тех фильмов являлись личность – один герой, на котором фильм сосредоточивается, и мысли которого представляются глубоко. Советское кино не было стилистически единым. В 1918-1919-ах делали агитационные фильмы и показывали их на улицах. В них часто старались показывать разницу между Красной и Белой армиями, и таким образом воспитывать народ. Постепенно героем советских фильмов стал коллектив, а не личность. В 1920-ых годах кроме старых профессионалов в кино пришел ряд новых режиссеров. Одним из них был Сергей Эйзенштейн (1898-1948), который с своим экспериментальным монтажом является яркой звездой довоенного советского кино. Его первый фильм «Стачка» (1924) показывал общественный конфликт между рабочими и управлением с помощью коллективного образа героя-массы. Кроме С. Эйзенштейна знаменитыми режиссерами были, например, В.И. Пудовкин (1893-1953), А.П. Довженко (1894-1956) и Дзига Вертов (1895-1954), которые часто показывали в своих фильмах исторические бои (Vorontsov, Rachuk 1980: 35-45, 56).

Советское кино 1925-33-ых годов оказало огромное влияние на мировой кинематограф. Х. Бэкон разделяет фильмы на пять категорий повествования: во-первых, он называет категорию основного направления кино. Во-вторых, художественное кино, в-третьих, стилистическое кино, которое сосредоточивалось на эстетическом впечатлении. Четвертое – это риторическое повествование, и пятая категория – это авангард, который я здесь не буду обсуждать, так как в нем мало используются традиционные средства

повествования кино. Бэкон этими категориями хочет выяснить разные цели направлений кино. Например, целью советского кино 1930-ых годов была интеграция и помощь в создании идентичности «нового человека». Категория риторического повествования строится на традициях раннего советского кино. В данной категории самым важным является использование художественных средств не только для эстетического впечатления, но и для того, чтобы убеждать зрителей в верности идей, представленных в фильме. У аргументации большая роль в жанре риторического повествования, и как сценарий и съемка способствует аргументации. Советское кино играло значительную воспитательную роль в советской культуре. Сюжеты фильмов первых десятилетий СССР не скрывали тенденции и цели, и использованные средства были открыто риторические. Целью кино было убедить зрителей в историческом значении и необходимости революции. (Васон 2000: 31, 88–89.) Я считаю, что «У озера», может быть, старается привлечь зрителей к проблеме экологической состояния Байкала. В нем можно заметить и черты художественного кино. В художественном кино чаще всего стараются показать, что обсуждаемый вопрос важен не только с точки зрения героя, но имеет общественное значение. Тогда как в риторическом повествовании в начале фильма представляется проблема, которую стремятся решить до конца фильма, художественное кино сосредоточено на экзистенциальных вопросах, и цель в нем не так важна. Но, как считает Х. Бэкон, важным в обеих категориях является то, каким образом фильм заканчивается. (Там же: 102-103.)

1920-ые годы были продуктивными в многонациональном советском кино. В 1930-х годах в кино сформировался социалистический реализм, и это направление стало доминирующим (Vorontsov, Rachuk 1980: 66). Исторически-революционный жанр активно развивался в 1930-ых годах. Патриотизм и образ героя-массы в кино 1930-ых годов преобладали, а в конце десятилетия некоторые антифашистские фильмы обсуждали, например, тему защиты страны. Исторические фильмы обучали советских людей бороться за свою страну. (Там же: 108-109, 145.) Если Октябрьская революция и гражданская война были главной темой кино 1920-30-ых годов, то Великая Отечественная война стала темой большинства фильмов, снятых во время войны, прежде всего в документалистике. В послевоенные годы были сняты многие фильмы о Великой Отечественной войне, формируя тематическую целостность в сфере художественного кино. За первые семь послевоенных лет

в результате огромных усилий страна была восстановлена до довоенного уровня. Идеал модернизации и городской жизни распространилась в культуру. (Vorontsov, Rachuk 1980: 99, 191, 227.)

Эпоха немого кино кончалась уже в конце 1920-ых годах, и технология развивалась. Цветные фильмы расширились в 1950-ых годах, но большинство фильмов сделали черно-белыми до 1980-ых годов из-за недостатка материала и уравновешенного качества черно-белого фильма в сравнении с цветным фильмом. В 1950-ых годах советское кино изображало герои гражданской и второй мировой войн, но и мирные строители нового советского общества, жизнь обычных советских людей в современном обществе, так и литературные мировые классики. (Vorontsov, Rachuk 1980: 255, 257.)

Характерным для советского кино 1960-1970-ых годов было расширение тематики и поиск новой стилистики. В начале 1960-ых годов многие фильмы старались анализировать противоречивые тенденции жизни первых послевоенных десятилетий. Таким фильмом был, например, «Люди и звери» (1962) С. Герасимова, характеры которого были сильно поляризованы. Темами фильмов 60-ых годов являются нравственные, философские и политические проблемы жизни и будущее планеты и человека. Кинематограф изображали в сюжетах своих фильмов таких людей, профессии которых были прямо связаны с общественными проблемами. Например, в фильме «У озера» – это ученые, инженеры и журналисты, которые работали над проблемой Байкала. (Vorontsov, Rachuk 1980: 261-262.)

3.1 Режиссер С.А. Герасимов

Сергей Аполлинариевич Герасимов (1906-1985) – один из самых известных советских кинорежиссеров и сценаристов долгое время работавший в кино и обсуждавший в своих фильмах многие актуальные общественные темы. Он изучал сценические искусства и дебютировал в кино как актер в 1925-ом году. Режиссерскую работу С. Герасимов начал уже в 1930-ом году. Герасимов начал свою карьеру в значительную эпоху истории кино: фильмы стали звуковыми и это изменило тематику и стиль фильмов, сделало их более психологическими, режиссёры стали изображать жизнь в ее реальной форме и деталях. Темами первых фильмов молодого Герасимова была жизнь советской молодежи.

Характерный стиль С. Герасимова как режиссера сформировался уже в первых его фильмах, которые были по стилю документальными, верными обычной жизни и правдивыми в изображении психологии героев. В центре событий первых фильмов С. Герасимова «Семеро смелых» (1936) и «Комсомольск» (1938) был коллектив, группа рабочих, или образ массы-героя по образцу фильмов 1920-ых годов С. Эйзенштейна. Место центрального героя занимал единый, гармонично работающий коллектив, в котором каждый его член стремился стать лучше. Во многих фильмах 30-ых годов изображали новую деревенскую жизнь, как и в фильме «Учитель». (Vorontsov, Rachuk 1980: 84-86.)

«Учитель» (1939) стал значительной работой С. Герасимова перед войной, так как здесь он обращал внимание на критическое состояние советской образовательной системы и показывал моральный долг человека по отношению к обществу (Leyda, J. 1960: 357). Четыре фильма С. Герасимова «Журналист» (1967), «У озера» (1969), «Любить человека» (1973), «Дочки-матери» (1975) обладают объективностью повествования и психологической точностью в работе актеров. Все эти четыре фильма также обсуждают общественные проблемы и не только показывают значительность этих проблем, а провоцируют на дискуссию о гражданском долге, работе, о новых стандартах жизни и ответственности за будущее. (Vorontsov, Rachuk 1980: 261-262.) Таким образом, «У озера» - хороший пример кино своего времени. С. Герасимов часто изображал сильные образы женщин, которые показывали, что женственность – это не синоним для слабости или равнодушия. Образ Натали Соловьевой в фильме «Комсомольск», которая расстается с любимым, но слабым и нечестным человеком – пример женского образа, характерного Герасимова. (Там же: 86.) Такой же хороший пример – Лена Бармина в фильме «У озера», главная героиня (личность, а не коллектив здесь в центре внимания) принимает участие в общественной дискуссии, несмотря на свой молодой возраст. Важнее, чем тема школы и обучения в данном фильме – тема участия каждого человека в исполнении общего долга.

Тематика молодежи и обучения, которую Герасимов обсуждал в фильме «Учитель», стала важной темой кино 60-70-ых годов. Тематика фильмов расширилась в эти годы сильно. Советскую реальность, революционную историю и классику литературы показывали на экранах. (Vorontsov, Rachuk 1980: 70, 258.) Фильм «У озера» – двадцать первый фильм режиссера С. Герасимова в хронологическом порядке. Фильм – публицистическая лента,

которая обсуждает ответственность человека за природу. Параллельно с общественной темой С. Герасимов показывает психологию молодой героини. Символика фильма, как я предполагаю, построена с помощью этой синхронности. Так как та общественная дискуссия, которая была актуальна во время выхода фильма уже известна, читателю легче понимать связь фильма с современной общественной тематикой того времени.

3.2 Центральные характеры фильма «У озера» и сюжет

Как выше отмечалось, материалом моей дипломной работы является черно-белый фильм Сергея Герасимова «У озера» (1969), один из фильмов Герасимова, обсуждающих актуальные темы. Действие фильма «У озера» происходит на берегу Байкала в 1960-ые годы. В фильме обсуждаются те же самые вопросы, что и в газетных статьях, описанных выше. Строительство целлюлозно-бумажного комбината на Байкале приводит новых людей в жизнь ученого биолога А.А. Бармина (Олег Жаков) и его дочери Лены (Наталья Белохвостикова). Лена – главная героиня фильма. Лена и Александр Александрович Бармин стараются защищать байкальскую природу. Они в фильме представляют советскую интеллигенцию, и библиотека-дом Барминых является одним из центральных мест действия в фильме. Роль интеллигенции в фильме сильная и тематически важная, хотя я в данной работе обсуждаю роль интеллигенции и значение библиотеки и литературы в жизни Лены только частично.

Фильм состоит из двух частей, часть первая называется «Отец», вторая «Дочь». Рассказчик в большей части фильма – Лена Бармина, дочь. Таким образом, зритель узнает об отце только то, что в фильме изображается с точки зрения Лены, так как в большей степени фильм представляет точку зрения героини. В данном фильме очень ясная степень представления места действия и характеров. Вступительная сцена в фильме «У озера», которая будет представлена ниже – происходит в вагоне-ресторане поезда. Озеро Байкал видно из окна, и главная героиня говорит прямо в кинокамеру, и кроме того, Лена показывает на карте, где она живет, т.е. где происходят события данного фильма. Как выше уже было определено, для режиссера С. Герасимову было характерно использовать «документальный» стиль, т.е. подчеркивать аутентичность места действия и психологию характеров. В данном фильме окружающая среда и природа озера Байкал будут особенно важными. Байкал – это не

только место действия, но и причина того, почему герои фильма находятся в данном месте, так как Байкал определяет все поступки персонажей.

В центре действия главная героиня и ее развитие. Она заканчивает школу, и остается на Байкале работать в библиотеке с отцом, другими словами, она продолжает работу отца. Важной темой фильма является связь Лены и отца, но еще важнее – развитие чувств Лены и ее стремление к любви. Молодой ученик и коллега А. Бармина Коля Ткаченко ухаживает за Леной, но остается в стороне из-за строгой реакции отца. Лена влюбляется в директора комбината В.В. Черных (Василий Шукшин), который намного старше ее. В фильме представляется и третий молодой человек: Алеша. Параллельно в фильме развивается история самого озера Байкал: БЦБК работает на берегу озера и беспокойство за последствия строительства существует у героев. Голос общественной дискуссии представляет журналист Валя Королькова, которая также играет метафорическую роль в фильме. Она также хочет защитить Байкал, но она все-таки представляет «внешних», городских людей. Продолжительность действия фильма — четыре года, во время которых умирает отец, А.А. Бармин. Лена переживает изменение в своей жизни и пространстве и старается до конца оправдать надежды отца.

В следующей главе я представлю экокритику, теоретическую базу данной работы. С помощью экокритики возможно рассматривать репрезентации природы в данном фильме. Как выше уже отмечалось, развитие героини является центральным как и в фильме, так и в данном анализе. Я предполагаю, что женский образ Лены сопоставляется с изображением природы. В фильме «У озера» обсуждается ответственность человека за природу, но анализируемый мной фильм не дает простых ответов.

4. Экокритика

Природу принято отделять от всего человеческого и от культуры, но природа также является концептом, с помощью которого рассматривается естественное или искусственное поведение, культурные явления, или влияние природы и культуры на личности. С природой также связаны символика и противоречивые идеологии. Из-за экологического кризиса природа стала политическим вопросом, через который обсуждается использование природных ресурсов, отношения человека к другим живым существам и обязанности человека к экосистеме. Природа – сложное понятие, так как ее значения для нас одновременно известные и привычные, и недостижимые. (Lahtinen, Lehtimäki 2008: 9.) Эти вопросы естественной, «нечеловеческой» природы или окружающей среды и человека в природе рассматривается в литературоведении с помощью экокритики.

В данной главе я постараюсь рассмотреть разные направленности и методы чтения взаимоотношений человека и природы. Для данной работы, по моему мнению, важно рассмотреть два способа: во-первых, я определяю экокритику с точки зрения англо-американской традиции. С помощью экокритики я потом проанализирую материал, выбранный мной. Во-вторых, я пополняю англо-американскую традицию экокритики с русской традицией «натурфилософии».

4.1 Возможности экокритики

Экокритика – это область исследования, которая развивалась во второй половине XX века, реагируя на общественное движение охраны окружающей среды в 1960-1970 гг. Вместе с философией и историей, рассматривающими отношения к окружающей среде, и исследованиями места, пространства и ландшафта, экокритика составляет базу для междисциплинарных гуманистических наук, относящихся к окружающей среде. (Raune 2010: s.v. ecocriticism.) Как отмечают финские литературоведы Т. Лахтинен и М. Лехтимяки (Lahtinen, Lehtimäki 2008: 13), экокритика, - это область исследования, которая сосредоточивается на значениях окружающей среды в литературе. Сам термин «экокритика»

придумал в 1976-ом году Виллиам Руккерт, а по-настоящему его стали использовать на двадцать лет позже. Экокритика связана как и с этикой, так и с политикой. В. Руккерт в своей статье об экокритике строит связь между литературой и экологией с помощью «закона экологии», формулированного Берри Коммонером: «*everything is connected to everything else*» или «все относится ко всему» (Rueckert 1996: 108). Лахтинен и Лехтимяки считают, что статья В. Руккерта создает основу для последующей экокритики, так как она обращает внимание на взаимосвязь литературы и окружающей среды. Признается, что теория экокритики требует уточнения, и определение еще динамичное: дискуссия о значениях и положениях теории продолжается. Все-таки, хотя вопросы исследования многосторонние, для всей экологической литературной критики общим является взгляд, согласно которому человеческая культура связана с окружающей материальной средой. (Lahtinen, Lehtimäki 2008: 12-14.) Также, экокритики по большей части согласны в том, что человечество достигло уровня, когда действия человека уже причиняют серьезный ущерб природе, и только изменение его поведения может предотвратить экологическую катастрофу.

В 1996-ом году Черилл Глотфелти определила экокритику как «исследование взаимосвязи литературы и вещественной окружающей среды» в своей экокритической антологии, в которой собраны разные экологические литературные тексты с 1960-ых годов. Хотя простое определение Глотфелти критиковали, «экокритика» стала центральным понятием в исследовании связей между культурой и природой. По сравнению с терминами, начинающие с базой «*enviro-*», «эко» является более объективной, так как понятие «окружающая среда» указывает, что человек находится в центре «окружающего» его мира. Экокритика старается рассматривать мир как целостность, и не считает человека и природу отдельными силами. После того как определили термин «экокритика», более ранние тексты, рассматривающие взаимосвязи литературы с природой, получили статус экокритического текста. По мнению Ч. Глотфелти, экокритика рассматривает мир с довольно обширной точки зрения, так как обычно в литературоведении слово «мир» понимается почти синонимом слова «общество». В экокритике понятие «мир» включает в себя целую экосистему, и таким образом, когда рассматриваются взаимосвязи литературы и «мира», экокритика автоматически включает в себя вопросы окружающей среды. Понимание репрезентаций и стереотипов позволяет рассматривать отношения к природе в культуре более критично, и, на

мой взгляд, именно в этом важнейшая задача экокритики. Экокритики рассматривают литературу с точки зрения природы, и задают такие вопросы как, например: «как природа репрезентирована в этом тексте», «какая роль у места действия в тексте», или «какие в нем метафоры и как они влияют на том, как мы относимся к природе»? (Glotfelty 1996: xviii-xix.) Я стараюсь рассматривать похожие вопросы, и разные формы репрезентаций, именно метафорические, станут центральными в данной работе.

Кроме окружающей среды и природы, темами экокритики являются, например, звери, реки, горы, пустыни и города. В экокритике существует также политический аспект, так как ее можно сравнить с такими теоретическими подходами, как феминизм и марксизм, и экокритики открыто связывают свои анализы с зеленой этикой и политическими целями. Вся речевая деятельность, относящаяся к окружающей среде, до какой-то степени, является политической. По мнению литературоведа Г. Гаррард, экокритики могут помогать в решении экологических проблем только через *анализ культуры*, так как экокритика рассматривает именно изображения природы в культуре, а не биологические или экологические структуры, хотя те настоящие проблемы часто существуют в анализируемых текстах эксплицитно. (Garrard 2004: 3-6.) Также, метафорическое изображение природы позволяет нам вообразить изменения в природе и, конструировать сами по себе новые представления (Kolodny 1996: 178). По моему мнению, важно участвовать в попытке развивать понимание экологии. Кроме того я стараюсь развивать свое знание о понимании экологии 1960-х годов в историческом контексте.

Экокритика родилась из-за экологического кризиса, но «экологический кризис» окружающей среды является недостижимым: он существует в статистике, но его трудно заметить глазами. Статистика (например, уровень загрязнения или виды, находящиеся под угрозой) является стабильной, но определения или значения меняются. Может быть, как выше уже обсуждалось, тревога о Байкале стала такой живой именно потому, что сам БЦБК был таким видимым изменением в природе Байкала, и таким образом, угроза стала конкретной. Также, озеро Байкал бесспорный объект национальной гордости, и, конечно, привлекает внимание публики и вразумительно вызывает эмоции. На общем уровне, экологические вопросы можно описывать как крупные и длительные. Они часто бывают «публичными слухами», о которых исследователи спорят. На 2010-ом десятилетии уже говорят, что

экологическую катастрофу уже невозможно остановить. Экологический кризис – это нечто такого рода, что происходит или где-то далеко «в другом месте», или локально, в одном месте. (Kerridge 1998: 1-2.) Таким образом, экологический кризис, на который экокритика реагировала, содержит проблему репрезентации. В этом смысле, несмотря на статистику, «кризис» создан социально, по законам культуры.

Взаимосвязь ландшафта, окружающей среды, или природы и морали уже давно использовались в литературе. «Пастораль» - это жанр, в котором данный ландшафт и гармонический моральный порядок соединяются в размышлении. Урбанизированный порядок сравнивается с пасторальным порядком. Природа является источником человеческих моральных забот. Природа играет роль измерителя морали, но и эстетическую роль, в которой природу хвалят. В некоторых текстах, например, природу и ее истинность хвалят, по сравнению с окружающей средой, построенной человеком. Природа может и выражать чувства ностальгии. «Дикая» природа может являться местом искушений или свободы, но и выздоровления. Она может являться загадочной, отражением наших страхов и мечтаний. Природу можно представить бесконечными средствами. Трудно сказать, можно ли в 2010-ых годах еще говорить о природе как какой-то отдельной от деятельности человека сила. Кошка – это домашнее животное, уже не зверь. А относится ли она к природе? (Vertens 2008: 196-197.)

В анализируемом мной фильме есть одна сцена, в которой представляется разница «истинной природы» и «природы, построенной человеком». В этой сцене Лена и отец А. Бармина посещают новый клуб в Ангарске. В вестибюле есть большие пальмы, с помощью которых, по словам директора, они на заводе «борются за зиму» (Часть первая. 31.00). Таким образом, так как сибирская зима такая суровая, она, во-первых, станет какой-то враждебной действующей силой, против которой нужно бороться и от которой защититься. Эта идея советской политики касается эры сильной модернизации 1930-ых годов (Weiner 1988: 168). Во-вторых, выражается идея о том, что человек может встроить природу туда, где это для него нужно, но и о том, что у человека есть нужда в окружающей природе, хотя бы искусственной. Относятся ли данные пальмы тогда к природе? Таким образом, строится граница между двумя формами природы, и выражается идея, что человек может достичь чувства природы в вестибюле. Также важно отметить, что здесь *пальмы* являются метонимией лета и тепла, так как пальмы растут в теплых местах (Knowles, Moon 2006: 8-9).

Далее, экокритика рассматривает репрезентации природы в разных текстах и обращает внимание особенно на то, как в этих репрезентациях конструируют природу. Экокритика рассматривает не только эти репрезентации, но и концепты «природы» и «дикости», как и концепты «машинной культуры». Так как природа – не только дискурс, принесенный человеком, но она живет по своим условиям, экокритика сосредотачивается на том, что такое «природа». Точное, объективное определение дикой природы или разделение человека и природы – невозможно. В реальном мире нет ничего, что объявляло бы себя «диким», а идея эта придумана человеком. Человек не может знать, где кончается конструирование «дискурсивной природы», т.е. природа, изображенная нами, и где начинается сама природа. (Bertens 2008: 200-202.)

В американском литературоведении, занимающимся проблематикой окружающей среды, центральной работой является работа *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, (1964) Л. Маркса («Машина в саду. Техника и идеал сельской жизни в Америке»). Работа Л. Маркса – это анализ пасторали в американской литературе. В ней прямо не обсуждаются вопросы экологии, но работа говорит о проблематичном положении техники в американском ландшафте того времени (Garrard 2004: 36). Соответственно в британском литературоведении такое произведение — это *Country and the City*, (1973) Р. Уильямса («Сельская местность и город»). Оба произведения известны в области экокритики, так как они рассматривают перемены в культуре после индустриализации и переезда народа в город с помощью метафор. К. Кларк на основе произведений Маркса и Уильямса сравнивает использование метафор «машина», «сад», «село» и «город» в литературе сталинской эпохи, особенно 1920-1940-х годов. В советской культуре первой пятилетки (1927-31 гг.), «машина» являлась символом гармонии, контроля, развития, тогда как все, что не было связано с машиной, понимали как хаос и тяжелую работу: считали, что одна машина сделает больше, чем несколько рабочих. Таким образом, машина стала доминирующим символом русского общества. Например, метафорой советского общества первой пятилетки является поезд, который бежит вперед. И, согласно речи И. Сталина 1928-го года, этот «поезд» должен достичь уровня развития западного мира за десять лет и исправить столетнее отставание Советского Союза. (Clark 1981: 94-95.) Поезд имеет многие метафорические значения в русской культуре, и сопоставление с идеей модернизации или перемены иногда может

приводить к негативным коннотациям. На мой взгляд, поезд в анализируемом мной фильме не репрезентирует негативных перемен, а выражает отделенность Байкала от остального мира, но и связь Байкала с миром, так как проезжающие на поезде разговаривают о Байкале. Поезд является связью между Байкалом и остальным миром. Также, у поезда в данном фильме можно заметить и традиционную роль показателя перемены. Когда первая пятилетка пришла к концу, в риторике 1930-х годов символ «машины» заменили с символом «семьи», «отцов и сынов». Семья – это репрезентация государства, вождь которого – это И. Сталин, или «отец» страны. (Там же: 114.) Я возвращусь к символу «семьи» в главе 6.2, в которой сосредоточусь, во-первых, на характере отца, А. Бармина, во-вторых, на отсутствии матери Лены Барминой, и, в-третьих, конечно, на значении этих связей для молодой героини.

Итак, К. Кларк приходит к выводу, что самые традиционные понятия «природа» и «культура» - самые подходящие для анализа советской культуры, вместо соединений «машина/сад» и «город/село», которые более ограничены. «Природа» может включать в себе все значения «сада» или «села». Таким образом, «культура» в этом контексте репрезентирует машину, город, и освещение. «Природа» включает в себя, как и метафору природы как гармонического «сада», так и природу как место, где человек показывает силу воли в борьбе с силой природы. (Clark 1981: 106.) Идея борьбы против природы включает в себя идею природы как «врага», идею (любимую, в том числе и М. Горьким) которая обсуждалась выше в данной работе. На мой взгляд, черты обеих точек зрения на «природу» можно найти в фильме «У озера». Важнейшей в диалогах станет борьба за защиту природы, и на уровне сюжета — это собственная борьба Лены со своими чувствами и стремление к гармонии. Невинность в этом фильме представляет Лена, и ее невинность с самого начала под угрозой.

4.1.1 Объект анализа в экокритике

Материал экокритики, *объект анализа*, вызывает разные мнения. В определении объекта экокритики есть некоторые проблемы. Например, чистый художественный способ рассмотрения исключает многие жанры, и поэтому экокритика уже понимается не как просто литературоведение, а как более обширная культурная критика. Границы экокритики вызывают дискуссии, так как в области экокритики границы материала или методологии не

определены строго. Экокритику критиковали за недостаток методов, так как она обширно позволяет рассматривать тексты с разных точек зрения. Но в то же время обширность методологии можно понять как преимущество, и, по мнению финского литературоведа Т. Лахтинена, теорию нельзя ограничивать слишком строго, потому что тогда, может быть, некоторые жанры, как, например, сатира, остаются вне рассмотрения. (Lahtinen 2008: 31, 46.)

Не все экокритики согласны с тем, какие тексты можно рассматривать с помощью экокритики: литературовед Л. Бюэлл, например, ограничивает объект анализа довольно строго. По определению Бюэлла, «тексты окружающей среды» должны иметь четыре критерия, которые лучше подходят к нехудожественным, т.е. документальным текстам. Многие тексты имеют некоторые из предложенных Л. Бюэллом критериев, и редко бывает, что текст не имеет ни одного критерия из четырех. Во-первых, природа и окружающая среда должны являться не только местом действия, но играть важную роль показателя исторической связи человека и природы. В анализируемом мной фильме, на первый взгляд, нелегко решить, что более важно в фильме: состояние Байкала, или любовная история героини Лены Барминой? То есть, любовная история и история развития главной героини и ее собственное стремление к хорошей и правдивой жизни могли бы происходить и в другом месте. Но, Байкал не только место действия в данном фильме, так как сохранение озера и одновременное строительство ЦБК определяет все поступки героев, и таким образом, не может происходить в другом месте. Во-вторых, по мнению Л. Бюэлла, преимущество человека не является единственным справедливым преимуществом, и, в-третьих, ответственность человека по отношению к природе является частью этики фильма. Герои данного фильма поддерживают обе стороны (потребности человека, но и сохранения уникальной природы). Кроме того, историю Байкала представляют многослойно, маленькими деталями, и таким образом, строится исторически богатая картина озера Байкал. Четвертый и последний критерий, определенный Бюэллом, это то, что текст не изображает природу постоянной и неизменной, а выражает идею о природе как процесс. (Vuell 1995: 7-8.) В случае фильма С. Герасимова интересно то, что все критерии Л. Бюэлла подходят к этому фильму. Можно предположить, что эти критерии, обычно подходящие именно к фактическим текстам, хорошо подходят к фильму «У озера», потому что база сюжета – это подлинная история строительства Байкальского ЦБК. Фильм все-таки художественная мелодрама, а не документальный фильм.

Я считаю, что объект анализа нельзя ограничить слишком строго на уровне содержания, так как, согласно Т. Лахтинену, остаются целые жанры вне исследования. С помощью критериев Л. Бюэлла все-таки можно определить многосторонне и глубоко содержание произведения, касающегося вопросов окружающей среды.

4.1.2 Натурфилософия и деревенская проза

Отношения между человеком и природой в художественной литературе исследовали также в России, но с довольно иной точки зрения, чем в западной традиции. А.И. Смирнова в своей статье об «актуальных проблемах изучения современной натурфилософской прозы» рассматривает так называемую «философию природы» в русской художественной литературе. Согласно А. Смирновой, «[п]онятие «натурфилософия» по отношению к художественной литературе означает ее стремление философски осмысливать и толковать связи и закономерности явлений природы». (Смирнова 2001: 5.) Таким образом, «натурфилософия», в частности, согласуется с принципами экокритики. Но в чем тогда разница между западной (в первую очередь британской и американской) и русской точкой зрения?

Согласно А. Смирновой, Галина Белая определила роль природы в русской литературе в 1980-х годах. С одной стороны, согласно Г. Белой, «наступила пора романтической ее [природы] идеализации», с другой стороны, «тревожных размышлений о грозящих ей [природой] опасностях» (Смирнова 2001: 7). Промышленность росла быстрыми темпами с 1960-х годов, и отношения человека с природой осложнялись. Это можно заметить и в развивающейся экологической тематике в художественной литературе. Это было ясно видно в так называемой «деревенской прозе» 1970-х годов. В деревенской прозе центральным являлся все-таки *человек* и его будни в сельской местности. Образ жизни человека (в гармонии с природой) был под угрозой из-за быстрого развития промышленности. Моральной базой деревенской прозы является стремление к уважению природы. Быстро развивающаяся промышленность создавала проблемы для окружающей среды, и эти проблемы обсуждали открыто в художественной литературе. Экологическое состояние Байкала была одной из тем деревенской прозы 1970-80-х годов. (Rytkönen 2011: 573.) Например, В. Распутин и В. Чивилихин входят в список писателей деревенской прозы, и они проблематизировали

экологические проблемы во многих своих текстах. В прозе 60-х годов роль природы была связана с тем, что отношение к природе «рассматривалось как критерий этической сущности человека» и, в основном, в литературе представляли «потребность «восстановить» природу в своих правах». Далее, в 1970–1980-х годах «проблема взаимоотношений человека и природы не только становится ведущей, но и подчиняет себе художественную концепцию в целом, определяя философию произведения». (Смирнова 2001: 7-8.)

А. Смирнова предполагает, что «взаимоотношения человека и природы воспроизводятся не в каких-то специальных жанрах, изолированных от прочей литературы», т.е. отношения человека и природы можно рассматривать в любом тексте, – идея, которая не согласуется с мнением Л. Бьюэлла. Все-таки А. Смирнова отмечает, что обширность рассмотрения «темы природы» является центральной только в «натурфилософской прозе». (Смирнова 2001: 5.) Как я это понимаю, А. Смирнова считает, что если «тему природы» можно считать центральной в тексте, только тогда текст входит в категорию «натурфилософской прозы». Таким образом, Смирнова уже ограничивает то, что можно включать в категорию натурфилософской прозы.

Итак, у экокритики (англо-американская традиция) довольно сильная политическая роль, тогда как у русской традиции (натурфилософия) корни в философии. Несмотря на ее политическую роль, я в данном анализе соблюдаю принципы экокритики, так как я считаю, что экокритика позволит мне связывать метафорические вопросы данного анализа с общественным уровнем. Самой интересной и самой трудной проблемой экокритики является то, как уже определено выше, что «природа» всегда построена социальными средствами но, с другой стороны, природа существует в реальном мире – она является естественным явлением.

4.2 Гендерные вопросы в области экокритики

У экокритики многие разных подклассов, как, например «экофеминизм», который рассматривает гендерные вопросы изображения окружающей среды. Экофеминизм признает, что в культуре существует модель, в которой женщины ассоциируются с природой и эмоцией, а мужчины с культурой и рациональностью (Garrard 2004: 23). Это важное наблюдение, так как, на мой взгляд, фильм «У озера» 1969-го года повторяет такие взгляды. А. Колодни

рассматривает гендерные вопросы ранней пасторали, и называет идею природы идей «женского рода» и гармонию человека с этой женской природой самой старой фантазией в американской культуре. Женская природа — это нетронутая «девственная» природа, рай, который зовет путешественника-исследователя и предлагает человеку выздоровление и изобилие. (Kolodny 1996: 171.) Традиция американской пасторальной литературы основывается на пасторали европейской литературы, но американская пастораль XVI века изображала природу женской, и понимала метафоры, как бы они являются буквально правильными. Американская пастораль родилась из-за переезда европейцев из «бесконечной бедности» Европы в «многообещающую материальную легкость» Америки. (Там же: 173.) Переезд, все-таки, породил противоречие. Поселение означало и требовало способности владеть землей, и, таким образом, нетронутые районы превратились в нечто иное: в начале построили крестьянское хозяйство, деревни и дороги, потом каналы, железную дорогу, рудники и заводы, и, наконец, города и урбанизированную нацию, которая уже мало похожа на идеальную природу пасторали. В результате, люди, которые ожидали женского ландшафта, разочаровались. (Там же: 174.)

Колодни отмечает, что история американского подчинения природы далеко не уникальная, но в других культурах «такая же история произошла, но слишком медленно или так рано в истории, что ее невозможно помнить». Только в Америке, согласно А. Колодни, весь процесс остался в памяти, давая американцам «уникальную возможность видеть самих себя как эксплуататоров земли». (Перевод мой, ЙС. Kolodny 1996: 175.) Я считаю, что изменения в отношениях к земле и природе в Америке не уникальное явление, так как с 1960-ых годов идея политической экологии распространилась не только в англо-американской культуре, но и в СССР, например в случае Байкала. А. Колодни продолжает: «With the pastoral impulse neither terminated nor yet wholly repressed, the entire process — the dream and its betrayal, and the consequent guilt and anger — in short, the knowledge of what we have done to our continent, continues even in this century, as Gary Snyder put it, «eating at the American heart like acid.»» (Там же.) То есть, уничтожение природы приводит к чувству виновности, которое влияет на народ исторически, как и в настоящее время, так как жанр пасторали живет до настоящего момента. Пасторальное изображение природы приводит к мечтам о чистой, нетронутой, дикой природе, мечтам, которые будут разрушены раз за разом. Винодность

рождается от знания того, что человек сам причинял этот ущерб. Потеря иллюзии приводит к разочарованию.

Итак, я предполагаю, что Лена Бармина переживает такие же чувства в фильме «У озера». У нее есть мечта о любви: она верит в В.В. Черных, который, может быть и сознательно, обманывает ее, и Лена в этом случае чувствует ненависть. Поэтому я предполагаю, что в анализируемом мной фильме природа сопоставляется с женщиной, невинность которой разрушается. В анализе я хочу доказывать, что роли героев в обществе сопоставляются с образом природы неспособной защититься, но чтобы понимать эту связь, я сейчас рассмотрю понятие репрезентации.

5. Репрезентация

Так как экокритика в основном рассматривает вопросы репрезентации природы, обязательно надо определить сам термин «репрезентация» для употребления в данной работе. Я стараюсь уточнить понятия как «репрезентация» и «метафора» с помощью конкретных примеров из анализируемого фильма.

Репрезентация, изображение или представление присутствует во многих человеческих действиях. Привычно думать, что разные знаки, модели, звуки и ассоциации представлений репрезентируют или изображают что-то вне себя. Многообразный характер репрезентации можно заметить в том, что ее можно использовать различным образом, и в том, что к самому термину относятся по-разному в разных областях науки и искусства. Репрезентация стала центральным понятием в области гуманитарных и общественных наук. В науках, изучающих человека, культуру и общество, используются разные теории и модели, которые должны каким-то образом изобразить свой объект. Сегодня для значения репрезентации предлагают глагол «представлять», который включает в себя идею существования «вместо кого/чего», так же как его английское соответствие «*to stand for*». Хотя обобщающаяся идея о репрезентации как представителе – только одно определение термина, оно уже самое обычное и преобладающее. Репрезентацию, представляющую реальный или нереальный объект, типично изображать такими языковыми образами как «зеркало» или «портрет». (Knuuttila, Lehtinen 2010: 7-10.)

Традиционно репрезентация понимается как объект, состояние или свойство, задача которого – сослаться на что-то вне себя. Таким образом, репрезентация связана с проблематикой присутствия и отсутствия. Что-то, что отсутствует, и заменено каким-то другим видом присутствия. Новое присутствующее представляет того, что отсутствует: например, очерк В. Распутина «Байкал, Байкал» представляет естественный отсутствующий объект – озеро Байкал. Но проблема в этой «идее представителя» в том, как представитель может достичь свойства отсутствующего? В. Распутин сам говорит об этом парадоксе в очерке «Байкал, Байкал»: «Байкал не столь прост, чтобы так легко можно было лишить его таинственности и загадочности, но, тем не менее, как это и должно быть, по своим физическим данным он поставлен на соответствующее ему место в ряду величин описанных и

открытых. И он стоит в этом ряду... потому лишь, что сам-то он, живой, величественный и нерукотворный, ни с чем не сравнимый и ни в чем нигде не повторимый, знает свое собственное извечное место и свою собственную жизнь. Как и с чем действительно можно сравнить его красоту?» (Распутин 1981: 233.)

Такие социальные репрезентации, как карты и научные модели также являются представлениями чего-то отсутствующего, но могут ли они достичь всех аспектов первоначальной реальности? В области философии финские ученые Кнууттила и Лехтинен обсуждают эту проблему, и предполагают, что если все, что мы знаем, передано репрезентациями, и мы должны решить, во-первых то, как репрезентации ссылаются на представленные объекты и, во-вторых, какая связь у субъекта и объекта. Являются ли репрезентации только человеческим воображением или можно ли предполагать, что внешние объекты влияют на репрезентации о них? (Knuuttila, Lehtinen 2010: 10-12.)

Репрезентацию уже не понимают как точное представление реальности, а пробуют показать разные материальные процессы и определенные средства изображения. Г. Гаррард рассматривает репрезентации в культуре с помощью так называемых «тропов» или образных выражений. Проблема экокритиков, согласно литературоведу Г. Гаррарду, это: «to keep one eye on the ways in which ‘nature’ is always in some ways culturally constructed, and the other on the fact that nature actually exists, both the object and, albeit distantly, the origin of our discourse». (Garrard 2004: 10.) Т.е., с одной стороны, важно помнить, что «природа» всегда построена социальными средствами (нп. образ природы, который я построю в данной работе) но, с другой стороны, природа существует в реальном мире – она является естественным явлением, как, например, реальная природа на Байкале.

5.1 Метафора

Метафора является одним из средств репрезентации. У метафоры есть разные подклассы, такие как аллегория и метонимия, которые я выше уже коротко обсуждалась. Сравнение (*simile*) – часто строится с помощью частицы «как» («он бежит, как леопард»). Сравнение часто содержит сравнение или сопоставление. Метафорическое выражение самого примера это: «он – леопард». Таким образом, тогда как метафора буквально невозможна и

нереализуема, сравнение является буквально правильным и верным, несмотря на то, что он может являться неясным. Тогда как метафора – буквально невозможная и нереализуемая, метонимия – отчасти реальна. (Knowles, Moon 2006: 8-9.)

В фильмах используется, например, такие общепринятые метафоры, как персонажи, которые исчезают в закате солнца (метафора остальной их общей жизни) или шторм (нп. прилив чувств) или туман (загадка). Такие метафоры возможны и в нарративе. Примером метонимии являются церковные колокола, которые могут обозначать или свадьбу или похороны. Конечно, такие примеры зависят от культурного контекста, так как соединить источник (колокола) и объект (свадьбу) умеет только человек, который понимает эту связь через культуру. Коммуникация – возможна и без метафор, но метафоры обогащают язык, и позволяют адресату делать свои выводы и участвовать в построении значения. (Knowles, Moon 2006: 11.)

5.2 Тропы как средство метафорического чтения

Литературовед Г. Гаррард рассматривает культуру как продукцию, репродукцию и трансформацию крупных метафор, и каждый троп (нп. пастораль, апокалипсис) обозначается в какой-то метафорой. Гаррард представляет разные полезные тропы, каждый из которых является предметом воображения. Значения тропов связаны с более широким социальным контекстом, так как они развиваются и изменяются со временем: тропы не являются неизменной совокупностью. С экокритической точки зрения, роль науки – это амбивалентная: наука и вызывает ущерб окружающей среде, но и критикует этого самого ущерба. Таким же образом тропы – неоднозначные. (Garrard 2004: 7-8.) Эта амбивалентность тропов выявляется и в анализируемом мной фильме, и можно предлагать, что эта амбивалентность – это центральный аспект в изображении ущерба окружающей среде.

Гаррард основывает свои идеи на конструктивизме, но критикует его за то, что конструктивизм намекает, что «природа» - придумана единственно для потребностей одной социальной группы. Гаррард разделяет концепты «природы» и «окружающей среды» на части с помощью тропов, или основных метафор, и таким образом позволяет рассматривать

тематические, исторические и географические особенности дискуссии об окружающей среде. (Garrard 2004: 14.)

Троп пасторали, вероятно, самый центральный троп в художественной литературе. Пасторальный троп проблематичен с точки зрения охраны окружающей среды и глубоко укоренен в западной культуре и является центральной тревогой экокритики из-за ее длительной истории и вездесущего характера. Она может превращаться до бесконечности, и поэтому ее можно использовать для разных политических целей. Согласно Гиффорду (1999) (Garrard 2004: 33) у пасторали три разных формы. Во-первых, пастораль – это художественная традиция, в которой главное – отъезд из города в сельскую местность. Эта традиция стала центральной в европейской литературе в эпоху Возрождения. Эту форму пасторали Г. Гаррард называет «классической пасторалью». Во-вторых, это «всякая литература, которая изображает сельскую местность с имплицитным или эксплицитным контрастом к городскому пространству». Так как эта «романтическая пастораль», как Г. Гаррард называет вторую форму, развивалась во время сильной урбанизации, контраст между сельской местностью и городским пространством подчеркивался. Этот контраст стал реальностью для многих людей. И, в-третьих, пасторальная традиция – эта тот уничижительный образ, которым «пастораль» идеализирует жизнь в сельской местности, забывая труд и бедствие. (Там же.) «Classical pastoral was disposed, then, to distort or mystify social and environmental history, whilst at the same time providing a locus, legitimated by tradition, for the feelings of loss and alienation from nature to be produced by the Industrial Revolution». (Там же: 39.) Таким образом, пастораль упрощает историю и идеализирует ее, и в то же время пастораль позволит нам чувствовать потерю и отделение от природы.

В зависимости от того, как в ней представлено время, пастораль можно разделить на три группы: элегия, идиллия и утопия. Идиллия охвалит прекрасное настоящее время, а утопия смотрит в будущее. Элегия рассматривает прошлое с ностальгией: элемент, который легко найти в очерках В. Распутина и В. Чивилихина, отмеченных выше, потому что большая часть риторики связана с длительной историей байкальской природы и ее ценностью. Говоря об экологической литературе, которая связана с кризисом окружающей среды, по моему мнению, тексты на общем уровне логично подходят к этой категории. Гаррард все-таки определяет здесь черты *классической* пасторали, категории в которую он включает всю

пасторальную литературу до XVIII века. (Garrard 2004: 37.) Также, пастораль часто намекает, что природа как бы реагирует на человеческие чувства. Это явление называется «патетической иллюзией» (*pathetic fallacy*), так как в нем чувство (*pathos*) находится, например, в горах или деревьях. Проблема патетической иллюзии – это в том, что когда природу рассматривается как отражение стесненного положения человека, забывается интерес к самой природе. (Там же: 35-36.)

Несмотря на ограничения Г. Гаррарда, я предполагаю, что в фильме «У озера» есть черты классической пасторали. В данном фильме, когда Лена говорит о своей молодости, она отмечает ностальгию по прошлым временам, когда электричества еще не было. Электричество имеет сильную метафорическую, но и конкретную роль в строительстве советской культуры. В 1920-ом году В.И. Ленин выразил идею нового общества: «Коммунизм — есть советская власть плюс электрификация всей страны». В каком-то смысле здесь есть черты философии Просвещения, так как в это время были желание и вера, что электрификация приводит к концу «темноты» деревни, принесет ей «просвещение» и освещение. Электрификация должна была «покончить с безграмотностью и разделением народа». (Clark 1981: 93.) Сцена, в которой Лена смотрит в прошлое с ностальгией — это, конечно, элегия. Сильное изменение идентичности Лены и окружающей ее среды приводит к внутреннему противоречию, и таким образом, ей трудно усваивать что входит в «просвещение». Поэтому она вспоминает с ностальгией время, когда электричества не было. Также поэтому эта ностальгия показывается зрителю с помощью ретроспекцией, чтобы подчеркивать это чувство прошлых времен.

Идиллия, или «прекрасное настоящее время» в фильме показывается интересно. Так как строительство БЦБК уже начато, влияние уже видно. В воспоминаниях Лены начала фильма Лена рассказывает о том, как она с отцом ехала на гидроэлектростанцию:

Когда смотришь всю эту махину, ну, просто невозможно избавиться от мысли, что люди все это сделали своими мягкими пальцами. Перекрыли Ангару. (Часть первая. 27.50)

На мой взгляд, это противоречиво, что сама Лена выражает ценности сталинской эры, так как я считаю, что Лена репрезентирует саму природу. Реплика интересна с точки зрения представления времени. Это – больше всего идиллия, хотя для зрителя эта реплика показана в

ретроспекцию. Когда Лена встречается с В.В. Черных в его кабинете, они обсуждают картину на стене:

ЛЕНА: А это тот самый завод.

ЧЕРНЫХ: Да, вот это тот самый завод. Видите какой – красивый.

ЛЕНА: Да, особенно дым из труб.

ЧЕРНЫХ: (*смеется*) Дым-то. Тут если уж быть честным до конца, так его будет побольше, дыму-то. Это художник просто, чтобы не возбуждать лишних страстей взял и несколько смягчил. (Часть первая. 1.03.30-1.04.00)

Как можно предполагать по определению Г. Гаррарда приведенному выше, у пасторали позитивное отношение к природе и окружающей среде. Такие тексты, в которых каким-то образом рассматриваются состояние окружающей среды или положение человека в связи с природой, все-таки очень часто изображают проблемы в природе. Содержит ли пастораль негативные отношения? Если нет, то чем тогда выражать негативные отношения? В чем воплощается «тревога о Байкале»? И кроме того, в связи со всем этим, как соотносится фильм «У озера» с этими категориями экокритики?

С начала времен люди верят в конец света. Апокалиптическая риторика включает в себя пророчества кризиса, и эта риторика хорошо подходит для нужд движения за охрану окружающей среды. Согласно определению Томпсон (1997), апокалипсис – это «жанр, родившийся из кризиса». Для литературного анализа все-таки более интересно воображаемое будущее апокалипсиса, т.е. апокалипсис находится в зависимости от человеческой фантазии, так как он еще не совершился. Апокалипсис также включает в себя важную для анализа диалектику, так как он и реагирует на кризис («жанр, родившийся из кризиса»), но и строит (*produce*) кризис из-за своего пророческого характера. Эта диалектика важна для экокритического анализа тропа. (Там же: 85.) Я предполагаю, что в анализируемом мной фильме не только одна форма пасторали, а в нем соединяются и пасторальная идиллия, и элегия с критическим представлением, и, может быть, черты апокалипсиса байкальской природы.

Итак, в анализируемом мной фильме рассматривается жизнь нескольких героев у озера Байкал. Я предполагаю, что в фильме «У озера» человеческие чувства переданы природе, как в классической пасторали. С одной стороны, в фильме представлена уникальная природа Байкала и возможности, которые озеро предлагает жителям, но, с другой стороны, в фильме обсуждается тревога, возникшая из-за строительства целлюлозно-бумажного комбината.

Угроза кризиса окружающей среды существует в фильме, но ЦБК и модернизация в более широком смысле представлены не только негативно, что приводит к амбивалентности между защитой и эксплуатацией Байкала. Эта амбивалентность в связи с модернизацией, может быть, выражается в качестве внутреннего противоречия характеров, но и изображение природы также амбивалентное. В следующей главе я рассмотрю как культура, и природа выявляются в фильме, и стараюсь показывать, как представляется «гармонический сад» и «место борьбы человека».

6. Стремление к гармонии природы и культуры

Метафор используется много, как в фильмах и рекламах, так и в литературе. Для деревенской прозы, определенной выше – важная тема, в которой город завладевает деревню, приводя к концу невинности и целостности деревни и природы. Примером в области литературы можно назвать произведение Б. Васильева «Не стреляйте белых лебедей», в котором электричество, завод и железнодорожная дорога (три метафоры индустриализации) проникают в отделенный посёлок. Таким образом, в данном произведении используют традиционные метафоры природы и модернизации, и активно их противопоставляют. (Clark 1981: 247.) Такую же тему можно заметить в фильме «У озера», так как БЦБК в основном мешает миру и покою байкальской природы и жизни местных людей. Я предполагаю, что негативные отношения между «природой» и «культурой» связаны с комбинатом.

Также, я предполагаю, что Байкал в данном фильме — это уникальное пространство, так как на Байкале встречаются интеллигенция, местные жители (например, буряты) и рабочие. На Байкале город и село соединяются. На Байкале противоречивые идеи живут рядом, и все могут участвовать в дискуссии о Байкале. Байкал в фильме – это гармонический сад интеллигенции. Также на Байкале, каким он представлен в фильме «У озера», люди живут как в городе. Семья Барминых репрезентирует интеллигенцию, которая уже давно расположилась на берегу Байкала, не из-за гармоничной жизни в природе, но из-за научных возможностей. Во-первых, Бармины уже в нескольких поколениях собирали книги в своей библиотеке, и, во-вторых, отец, А. Бармин, сам отмечает причину своего местожительства:

Да, здесь постоянно живу. [--] Основная работа здесь, конечно. Лаборатория рядом, и Байкал. (Часть первая. 48.38-48.56.)

Таким образом, интеллигенция в этом пространстве уже владеет природой. В фильме «У озера» сельская жизнь — это городская жизнь, в том смысле, что библиотека, например, – это «сердце» изображаемого общества. Байкал является темой, которая соединяет всех: во-первых, — это тема, по которой у всех есть мнение, несмотря на степень образованности. Во-вторых, Байкал конкретно соединяет людей в одном месте. Библиотека, семейная традиция Барминых, развивается в место встречи всех, кто работает поблизости. Таким образом, как я предположу, в фильме «У озера» такого сильного разделения «города» и «села» нет, а

противоречие «природы» и «культуры» рождается в чем-то другом. Человек в анализируемом мной фильме не в полной гармонии с природой. Сейчас я рассмотрю цель героини в фильме, и от тематики фильма «У озера» перейду к анализу метафор «природы» и «культуры» в семье Барминых.

6.1 Цель героини и тематическая структура фильма «У озера»

В данной главе я приведу пример метафорической репрезентации, и невинности Лены с помощью сцены из начала фильма «У озера». Мотивация главной героини – эта центральная часть строения сюжета. Чаще всего, в основном направлении кино после того, как зритель познакомится с местом действия, героями фильма и отправным пунктом, начинается ряд событий. Драма требует событий, которые замедляют или препятствуют герою достичь своей цели. Стремление, сопряженное с трудностями и достижение цели – это центральные аспекты структуры драмы. Согласно когнитивной модели развития повествования, зрители стремятся понимать сюжет, и сами строят «схему» того, как повествование строится. (Васон 2000: 48.) В самом начале фильма «У озера» нет одного значительного или драматического события, на которое герои могли бы реагировать. Но зрителю дают много информации о теме в первые двадцать минут фильма. Предопределение сюжета или «очевидность» сюжета – это характерная черта основного направления кино. Логика сюжета строится на том, что намеки начала фильма поддерживают строительства сюжета, и в конце фильма все эти намеки определяют логичное заключение. Эта логичность называется композиционной мотивацией повествования. Детали, которые руководят вниманием зрителя, но которые оказываются незначительными, могут стать тематически важными. Конец фильма, согласно логике композиционного повествования, может являться удивительным, но слишком неожиданное заключение, которое не работает по законам сюжетной логики, может вызывать чувство обмана в зрителе. (Васон 2000: 71-72.)

Переходя от титров к самому фильму, видим поезд, идущий по берегу Байкала, потом камера перемещается внутрь поезда. В вагоне-ресторане видим разговор разных пассажиров. В данной сцене описывается место действия фильма, т.е. озеро Байкал и его окрестности. Оно описывается, во-первых, деликатно, в диалогах пассажиров, сидящих в вагоне-ресторане и,

во-вторых, в картинах, видных сначала из окна вагона-ресторана и потом действительно на лугу, где идет Лена, главная героиня. В данной сцене природа, кажется, представляется нейтрально. Музыка – обычная, и сильных контрастов нет. Выше я предполагала, что природа служит в метафорической роли, а данная сцена также строит сюжет.

За одним столом речь идет о «*баргузине*», особом ветре на Байкале. Сейчас уже виден пейзаж за окном – мужчина на поезде замечает девушку, которая идет по берегу, неся книги.

МУЖЧИНА: Посмотри, какая тоненькая девушка, несет книги.

ЖЕНЩИНА: Почему ты решила, что книги?

МУЖЧИНА: Видно. Посылка книги почтой.

ЖЕНЩИНА: Подумать какая точность! И еще девушка, а не девчонка...

МУЖЧИНА: Ну почему, девушка...

ЖЕНЩИНА: Ну хорошо, хорошо, пускай девушка... Тоненькая девушка мелькнула за окном... (Часть первая. 9.50-10.17)

Мужчина и женщина обсуждают то, можно ли сказать, что она уже девушка, то есть вопрос о возрасте и, таким образом, о психологической развитости Лены возникает в самом начале фильма. В следующей сцене вдруг в кадре не Лена, а пчела и цветы на лугу (часть первая. 10.18). Пчелка перелетает с цветка на цветок. Потом опять видна Лена – она идет по тому же лугу в лес, где она собирает ягоды. Ее преследует молодой человек, который хочет с ней познакомиться. Возникают два параллельных смысла: во-первых, идея «тычинки и пестика» и, во-вторых, идея библейской истории о Еве, которая в Эдемском саду сорвала яблоко с Древа Познания. Другими словами, представляется девушка, юность и невинность которой подчеркивается, так как Лена категорически не хочет с молодым человеком знакомиться. Когда он спрашивает: «Ты кто?» Она отвечает: «Какая разница – человек!» Они идут дальше, подходят к лагерному костру. «А вот в чем дело, романтики, пожалуй», – говорит она. Видно и слышно, что никакого уважения у нее к этим молодым людям нет. Все-таки она остается слушать с интересом, как один молодой человек играет на гитаре, и поет песню. «Господи, какая чепуха», – говорит она, когда молодой человек еще раз спрашивает, кто она. (Часть первая. 13.40)

Итак, в анализируемом мной фильме пчелку, перелетающую с цветка на цветок, можно читать как тематический намек. Пчелка, перелетающая с цветка на цветок, – это намек на начинающуюся любовную историю фильма, – она подчеркивает юность и плодородие Лены

или ее пробуждающуюся сексуальность, согласно тому, что выше обсуждалось о разнице девчонки и девушки. То, что Лена идет по полю как в Эдемском саду, поддерживает гипотезу о невинности, находящейся под угрозой. Эта первая сцена, по которой я предполагаю, что данный фильм представляет собой любовную историю Лены и то, как она становится женщиной. Все-таки в этой сцене ясно, что Лена совершенно не интересуется знакомством с этим молодым человеком. Как узнаем в самом конце фильма, его зовут Алеша. Позже, когда Лена понимает что он – студент, она уже более одобрительно относится к нему. Значит, образование для Лены очень важно.

В лесу, в малиновых кустах происходит и другая сцена, в которой еще сильнее выражается метафора «запретного плода». В этой сцене, в воспоминаниях Лены, Коля-ученик целует руку Лены в малиннике. Это, конечно, довольно безобидный жест, особенно по сегодняшней шкале. На мой взгляд, все-таки, в этом невинном жесте показывается начало или потенциал любовной истории. Отец все это видит из окна библиотеки и позже отчитывает Колю. В результате Коля уже не приближается к Лене. Зритель, таким образом, узнает строгость отца с самого начала фильма.

ЛЕНА: А ведь действительно никогда не повысит голос, как бы не волновался. Нет, вот один раз он сорвался. Было три года назад. Я тогда испугалась до полусмерти. Ну, я стояла в малиннике. А Коля Ткаченко... Ой, чудак невозможный, он и сейчас такой же... Тоже подошел и стал есть малину. А потом вдруг ни с того, ни с сего говорит: «Лена, а хотите я вам по руке погадаю?» Ну, я руку-то протянула, а она вся в малине. Представляете? Ну, а он наклонился и поцеловал ладонь. (Часть первая. 20.48-21.29)

Лена в этой сцене ведет себя застенчиво, она удивляется и поворачивает голову, но не препятствует Коле. Лена продолжает:

А отец видел! Я поняла, что видел, когда он нарочно громко окно захлопнул. На следующий день вхожу в лабораторию, а отец, ударяя тетрадью по столу, кричит: «Если Вы будете так работать, уважаемый, из вас вообще никогда ничего не получится!» Можете себе представить, Коле, любимому ученику! На Вы и «уважаемый». Когда я вошла, повернулся через плечо: «Что тебе?!» Тогда пробкой вылетела, проплакала до утра. Слышала, как отец все ходит-ходит за стеной. А утром я слышала как он приглашал Колю обедать. Таким потеряннным голосом, что я опять заревела. Коля так обедать и не пришел. На следующий день подошел ко мне и говорит: -- (Часть первая. 21.30-22.17)

Зритель видит, как взволнованный Коля объясняет Лене ситуацию около кустов на дворе. Лена слушает, с опущенной головой. Так как звука в данной сцене нет, точно невозможно сказать, что Коля говорит, но после этого Лена в настоящее время истории заявит «Ну, ладно,

об этом как-нибудь потом. Я же об отце рассказывала.» – и начинает говорить о чем-то другом. Таким образом, так как эта сцена является ретроспекцией, можно предлагать, что одна причина равнодушия Лены к Алеше – это строгий запрет отца, который Лена еще помнит. Важно все-таки заметить, что Лена сразу не верит отцу и не отказывается от любви: Лена пробует приблизиться к Коле еще раз. Директора целлюлозно-бумажного комбината И.С. Иванов и В.В. Черных приходят в гости к А.А. Бармину. Мужчины сидят за столом и разговаривают о Байкале, точнее – о сохранении природы. Коля в этой дискуссии играет значительную роль, но потом спорят В. Черных и А. Бармин:

ИВАНОВ: Так Вы что же, вообще против освоения Сибири? Это, знаете, как-то даже удивительно.

КОЛЯ: Откуда Вы это взяли? Речь идет о сохранении пп... природы.

ИВАНОВ: Давайте сразу уточним: человек для природы или природа для человека?

КОЛЯ: А вот это — дд... демагогия.

БАРМИН: Коля, Коля...

ИВАНОВ: И сразу демагогия...

КОЛЯ: Александр Александрович, я только хочу сказать, что человек тоже часть природы. К тому же и зависимая часть.

ИВАНОВ: Но мыслящая, что весьма существенно.

КОЛЯ: Тем более...

ИВАНОВ: Правда только, что во всем бывают досадные исключения.

КОЛЯ: Вот эту мысль я охотно возвращаю Вам.

А.А. БАРМИН: Коля, Коля...

ИВАНОВ: Храбрый молодой человек.

ЧЕРНЫХ: Хе-хех! *(смеется)* Схватились крепко!... Позвольте мне, в виде реплики. Вообще говоря, с Вами нельзя не согласиться. Человек часть природы, да. Мыслящий, зависимый, как хотите. Только зачем уж из природы делать какой-то мертвый фетиш? Ведь нам же с ней жить! Если уж дошло до формулировок, я бы сказал как-нибудь так: “не назад к природе, а вперед к природе”.

ИВАНОВ: Во-во! Во, во, во...

ЧЕРНЫХ: Да, но к природе. К при-ро-де. Стало быть, природу надо беречь. Это главное! А искать вокруг этого вопроса какие-то обтекаемые решения не стоит. Всякие ужимки и прыжки здесь просто не помогут.

ИВАНОВ: Да, но заметьте, Василий Васильевич, пока Вы не сказали ничего конкретного. А по опыту мы с Вами знаем, уже знаем, как говорится, «не разбив яйцо, не изжаришь яичницу».

ЧЕРНЫХ: Да так-то оно так, только опыт-то у нас с Вами в этом случае главным образом негативный. А здесь, как видно, придется делать все иначе.

БАРМИН: А лучше не делать совсем! *(ставит стакан с чаем на стол)* Дело в том, что это не вообще природа. Это Байкал! Достояние всей страны. А вернее, всего человечества. Явление феноменальное, а значит — заповедное. Если хотите – не-при-кос-но-вен-ное. Неприкосновенное. И оберегать его надо по-особому.

ИВАНОВ: Так, пошли по второму кругу.

БАРМИН: Ну это ж, я могу по пятому, по десятому, до тех пор пока это не будет понято.

ИВАНОВ: Желаю успеха. Что же Вы думаете, нам хочется калечить эту красоту? Что мы — изверги что ли какие?

БАРМИН: Я понимаю Вас. Калечить не хочется, но будете.

ИВАНОВ: Так ведь решение уже принято!

БАРМИН: Значит будем бороться.

ИВАНОВ: С кем, с государством?

БАРМИН: *(смеется)* Я уже знаю, знаю. В таких случаях, извините меня, принято всегда ходить с больших козырей. Государство, народ, понимаете ли... Будем бороться против тех, кто не хочет понять простых истин. Да и еще других вводят в заблуждение.

ИВАНОВ: Кого же Вы имеете в виду?

БАРМИН: Ах... *(вытирает пот со лба)* (Часть первая. 51.20-54.30)

Черных встает первым, потом Иванов. Они прощаются, А. Бармин извиняет за спор. После того как ушли гости, Лена снова приходит в комнату. Лена кладет руку на плечо Коли, но он говорит: «Лена, никогда не делаете этого. Никогда. Это просто нечестно». (Часть первая. 55.30) Коля отвергает Лену и больше за ней не ухаживает, и Лена к нему уже не приближается.

Если Лена – рассказчик, как вначале казалось, возникает вопрос, как мы видели эту сцену, если Лены не было в комнате, т.е. откуда рассказчик может знать, что произошло? Это легко: она приходит в комнату и говорит Коле: «Я все слышала» (часть первая. 55.09). Практически всегда в фильмах есть чередование в точке зрения повествования, как и здесь. Редко бывает, что точка зрения только одного характера руководит повествованием с самого начала до конца фильма. Намного чаще повествованием руководит точка зрения нескольких героев – зритель видит то, что он или она видит, знает и слышит. Зритель понимает события с точки зрения одного героя, и таким образом, он знает только то, что знает данный герой. Глубина повествования повышает передачу данных, так как зритель узнает больше и многостороннее о характерах и их мотивах. Обширность и глубина повествования в фильме не являются стабильными, а постоянно изменяются. Их взаимосвязь также может измениться в течение развития сюжета. (Васон 2000: 39-40.) Во второй части фильма «У озера» происшествия больше всего происходят вокруг комбината: повествование отключается от точки зрения Лены, и становится более объективным. То, насколько фильм рассказывает о чувствах или внутреннем состоянии героев, также выражает глубину повествования. Драматургия, конечно, влияет на то, сколько информации получает зритель.

Зрителю ясно, что у дочери и отца сильная связь. На последнем уроке Лены учитель спрашивает некоторых учеников, что они хотят делать, когда закончат школу.

УЧИТЕЛЬ: Бармина? А ты о чем мечтаешь, Лена?

ЛЕНА: Хочу, чтобы все люди выучились говорить то, что думают.

УЧИТЕЛЬ: ..Ага.. Я же не о людях спрашиваю а про тебя самому. Сама ты чего хочешь?

ЛЕНА: Ну я сама хочу чтобы все люди выучились говорить правду.

УЧИТЕЛЬ: Ты покажи пример, не залетай под небеса, просто по-человечески. Что сама думаешь делать?

ЛЕНА: Хочу остаться здесь на Байкале. С отцом.

УЧИТЕЛЬ: Ну, это тоже ясно. Скромно. Удобно.

ЛЕНА: А почему Вы так говорите? Ведь вы меня совсем не поняли.

УЧИТЕЛЬ: Ну девушка, нам понятно. Садись.

ЛЕНА: Работать буду, разумеется.

УЧИТЕЛЬ: Разумеется, садись. (Часть первая. 39.55-40.59)

Данная сцена не только показывает желание Лены, но и ее позицию – как будто она немного лучше других. Ее представляют ответственной, и она, например, пренебрегает школьником, который мешает преподаванию. Это сцена, в которой именно определяется цель героини, так как Лена сама отвечает на вопрос, что она хочет делать: «Хочу остаться здесь на Байкале. С отцом.» (Часть первая. 40.26) Это, по моему мнению, именно та цель, к которой героиня стремится. В этой сцене эксплицитно не говорится о любви, но, имплицитно, конечно, Лена здесь выражает любовь к отцу. Более ясно любовь к отцу выражается в сцене, перед тем, как В.В. Черных и И.С. Иванов первый раз приедут к Барминым. Лена сидит в своей комнате, причесывает волосы. Она смотрит из окна на улицу, где отец встречает гостей. Она говорит вслух:

Папа... Совсем белый стал. Никогда и никого я не буду любить больше тебя – никогда и никого! (Часть первая. 47.00)

Слова Лены, кажется, *предсказание*, эти слова наложат отпечаток на ее цель. Согласно композиционной мотивации сюжета фильма можно строить гипотезу, что до конца фильма Лена не полюбит никого другого. Более вероятная гипотеза, согласно законам логичного строения сюжета фильма, следующая: Лена влюбится, и таким образом, как бы предаст свое обещание отцу. Такая цель событий начинала бы драму или внутреннее противоречие, типичное для мелодрамы. Можно предполагать, что любовь к другому мужчине и неисполненное обещание приведут к чувству вины.

Что еще значительно в этой сцене — это слова Лены: «папа совсем белый стал». Это означает то, что отец становится старше, но и Лена тоже. Может быть, Лена заметит, как время проходит, когда она смотрит отца. Дальше в этой сцене показывается противоречие чувств Лены. После того, как гости вошли в дом, Лена все еще сидит в своей комнате и шепчет:

Откуда. Откуда эта тоска? Ну, сказал два слова. Написал эту глупость. Ну что ж... Откуда. Откуда. Откуда. Надо идти, все равно папа сейчас позовет.» (Часть первая. 47.28-48.10)

Несмотря на то, что Лена только что так сильно говорила о своей любви к отцу, она в то же время говорит о «тоске», которой не понимает. Почти сразу после этих слов, она хвалит Колю, и кладет руку на его плечо. Может быть, тогда можно сделать вывод, что тоска — это к любви.

Итак, цель героини — это остаться «у озера» с отцом, но легко догадаться, что героиня будет стремиться к цели. Внутренняя борьба героини и «падение» приведет к чувству обмана. Возвращусь к вопросу о «падении» ниже, и обсужу гипотез о метафорическом сопоставлении байкальской природы и героини. Сейчас рассмотрю характер отца, так и отсутствие матери Лены и потом сосредоточусь на характере В.В. Черных, который, по моему мнению, вызывает противоречивые чувства в Лене.

6.2 Метафоры «природы» и «культуры» в семье Барминых

Выше уже была обозначена идея «культуры» и «природы» и описано то, как «культура» в советской культуре, особенно сталинской эры, означала обучение и порядок, ум и силу воли против свободы и невинности природы. Я предположу, что Лена является метафорой невинной природы в фильме «У озера», тогда как ценности «культуры» в данном фильме изображаются с помощью характера отца, А.А. Бармина. Семья Барминых состоит из Лены и отца. Сама семья — это сильный символ сталинской эпохи, который заменил символ «машины» после первой пятилетки, так как в культуре хотели изображать «лица отцов». Семья означала единство, связи, и общую цель (Clark 1981: 117, 246).

Мать Лены умерла, но ее смерть в фильме не обсуждается, так как это произошло уже много лет назад. Смерть является не только символом советских десятилетий, но и фактом

жизни многих семей, следствием войн или чисток. В 1960-70-ых годах советская литература эксплуатировала тему смерти и разлуки, особенно популярной была тема разлуки *сына с отца*. Разлука из-за смерти или отчуждения приводит к прерыванию семейной линии, к невозможности передачи знания следующему поколению, и таким образом у сына нет наставника. Смерть играет значительную роль как в сталинскую, и в хрущевскую эру. Но, если в прозе сталинского времени смерть означала героическую возможность, в данном историческом контексте смерть получила значение разделения. В конечном итоге смерть и разбитые семьи являются метафорой *неоднородности*. (Clark 1981: 246-247.) Связи *сына и отца* и *дочери и отца* сравнительно разные, как на конкретном, так и метафорическом уровне. Также, исходная точка действия фильма строится на том, что мама умерла, и дочь и отец живут вдвоем. Таким образом, речь идет о разделении *дочери с матерью*. Ниже рассматривается значение этого разделения.

В начале фильма «У озера», когда Лена представляет себя и говорит прямо в кинокамеру, она вспоминает одну сцену, к которой она возвращается, когда говорит с журналисткой Валею Корольковой на берегу Байкала. Значит, эта сцена каким-то образом важна. В этой сцене Лена говорит о женщине, которая была близка отцу. Она вспоминает ее:

Вот дядя Митя, папин брат. Дмитрий Александрович. Это дом в Иркутске. А вот, его тут лучше видно. Видите, смеется. Он всегда такой, всегда смеется. Я прямо его очень люблю за это. А это Лина. Я уж не знаю кем она мне приходится... Может тетка, может двоюродная сестра. Вообще, это его невестка. Такая боевая! Вообще, она, конечно, славная. Но, вот года два назад, ну, я тогда совсем еще маленькой была. У нас с ней получился конфликт. А, вот, как раз там снимали. (Часть первая. 22.45-26.05)

Лена потом показывает фотографию, которую сняли на юбилее, и от фотографии монтаж в ретроспекцию, в которой отец, Лена и многие другие сидят за столом и празднуют. Лена продолжит рассказывать о том, как люди громко говорили «кричали», пели и пили алкоголь. Таким образом, Лена выражает свою неуместность в данной ситуации. Что заметно, Лена сама считает, что она тогда была «совсем маленькая», как бы она сейчас уже совсем взрослая. На вечеринке много пьют, и Лене тоже предлагают водку. В начале кажется, что ей удобно и приятно, но когда отец танцует с Линой, Лена практически тащит отца с вечеринки. Второй раз, когда Лена вспоминает эту сцену, она с Валею говорит о К. Коновалове.

ВАЛЯ: Хм... А ты хочешь, чтобы еще и не пил? Такого не бывает...

ЛЕНА: Ну, почему, бывает.

ВАЛЯ: Ну, например?

ЛЕНА: Ну, например, мой отец.

ВАЛЯ: Ну, это совсем другое...

ЛЕНА: Почему другое?

ВАЛЯ: Во-первых, он — интеллигент. А потом, пожилой человек. Это совсем другое.

ЛЕНА: А он молодой такой же был.

ВАЛЯ: А ты откуда знаешь? Когда он был молодой, тебя вообще не было.

ЛЕНА: Да так, от других слышала.

ВАЛЯ: Ты знаешь, людям свойственно идеализировать прошлое.

ЛЕНА: Прошлое?... А отец никакое не прошлое. Он самое что ни на есть настоящее! (Часть первая. 1.11.05-1.13.20)

Если рассмотрю слова Лены в связи с гипотезой, что она представляет «природу», отец «культуру», зачем она защищает актуальность отца, т. е. культуры? Как и Валя говорит, люди идеализируют прошлое. Таким образом, можно предполагать, что у Лены слишком позитивный взгляд на отца, и она хочет верить в самое лучшее о своем отце. Потом Лена вспоминает вечеринку, и кажется, ей как бы жалко, что она утащила отца домой. «Папа тогда очень хорош был...» (часть первая. 1.13.57) она раздумывает сама по себе. Во-первых, если рассматриваю характер отца как метафору машинной, организованной «культуры», кажется, отцу не позволена «свобода». Алкоголь, танец и застольные песенки не входят в образ порядка. Во-вторых, в фильме повторно выражается идея Лены о том, что отец контролирует себя и свои чувства, и к этому стремится и Лена. В-третьих, как по данной сцене можно предполагать, Лена своего отца ни с кем не хочет делить, но ей все-таки как-то жалко, что она не позволяла отцу наслаждаться на юбилее. Согласно Г. Гаррарду в жанре классической пасторали можно распознавать две традиции: различие пространства (город/село) и времени (прошлое/настоящее время). Т.е. тогда как «город» представляет безличность и бурную жизнь, «село» представляет гармонию, изобилие и богатство природы. Прошлое – это идиллия, тогда как настоящее время представляется как «падшее» (*'fallen'*). (Garrard 2004: 35.) Таким же образом Лена повторяет идею идиллического прошлого, и, может быть, поэтому идеализирует образ отца.

После того, как зритель узнает о смерти отца, картина фильма переходит из воспоминаний Лены в настоящее время, где Лена смотрит на природу Байкала из окна. Алеша ходит по берегу озера, как бы ожидает чего-то, или кого-то: Лены. Она переживает смерть отца снова в воспоминаниях. Разговор Лены и отца идет о том, как человек должен жить свою жизнь. Кажется, отец жил бы по-другому, если мог бы начать сначала. (Часть вторая. 52.40.)

Отец лежит на постели, и трогает белую стену, на которой показалась тень, может быть, электрического столба.

ОТЕЦ: Тебе надо думать о себе, Лена.

ЛЕНА: О чем ты говоришь? Я обо всем подумала, когда пошла в библиотеку. Мне нравится эта работа, и ты рядом.

ОТЕЦ: Мир велик. Книги все-таки не люди. Нельзя прожить всю жизнь у озера.

ЛЕНА: Но ты же прожил, и живешь!

ОТЕЦ: Мир велик.

ЛЕНА: А помнишь, ты говорил, что сам человек – это целый мир. И каков человек, таков мир и откроется ему.

ОТЕЦ: Вот, как ты запомнила.

ЛЕНА: Да, на всю жизнь. (Часть вторая. 54.12)

Итак, когда отец на постели говорит Лене, что «мир велик, книги все-таки не люди», он выражает свое отеческое беспокойство о том, что дочь отделяется от остального общества. Лене, с точки зрения отца, нужно жить свою жизнь, встретить новых людей, т. е. жить в действительном мире, а не в мире книг и работы. Выражается, что природа должна быть во взаимодействии с людьми и что невинная природа нуждается в порядочной культуре, как дочь нуждается в отце. Книги не люди, и в книгах невозможно достичь действительности и природы.

Мать Лены упоминается в фильме «У озера» только два раза. Первый раз — когда Лена представляет себя в кинокамеру и говорит, что ее мама умерла, когда Лене было меньше четырех лет. На стене – портрет мамы. (Часть первая. 14.55) Потом только в конце второй части фильма Лена сидит у окна и вспоминает отца. Отец спрашивает Лену, помнить ли она свою маму. Она отвечает, как она и в начале фильма говорит, что ее совсем уже не помнить (Часть вторая. 49.10). Таким образом, Лена забыла свои корни. «Природа» в данном фильме является не природой, какой ее исторически понимали, («родина-мать», рождающая новую жизнь), а женской, девической, даже детской природой, которая требует отеческой заботы. Согласно К. Кларк (Clark 1981: 116), в России существует исторически сильная патриархальная культура в оценке семейной линии, т.е. исторически, линию родства мужчины ценили больше, чем женщины, так как, например, жена традиционно переезжала в семью своего мужа. Таким образом, у символа «отца», может быть, более глубокое значение, и оно начинается ранее в истории.

Итак, я считаю, что в анализируемом мной фильме отец, А. Бармин – это метафора порядочной, рациональной «культуры» как антитеза природе, несмотря на то, что он стремится защитить Байкал и свою дочь. Противоположность культуры и природы воплощается именно в том, как, согласно основной идее экофеминизма, эмоции в фильме относятся к природе. Рационализм относится, прежде всего, к образу отца. Рождение новой жизни можно считать первоначальной задачей или сущностью материнской природы. Можно ли тогда предполагать, что Лена как метафорический образ девственной природы, невинность которой (почти) потеряна, потеряла свою связь с материнской природой, так как Лена практически всю жизнь прожила без матери? Разделение дочери и матери выражает кризис современного человека, который потерял свою связь с природой. Невинность природы и Лены выявляется только вместе с антитезой отеческого порядка культуры. В фильме можно найти и другие антитезы, такие, как «свои» и «чужие», или те, кто за природу и те, кто против. Связь отца и дочери не выражает такой антитезы, так как Лена всяким образом старается угодить отцу, т.е. они оба «за природу».

6.3 Разнородные защитники природы

Я предполагаю, что в фильме представляется идея «своих» и «чужих» в отношении с тем, кто самый сильный защитник природы. Первый раз идея местных и посторонних представляется, когда В.В. Черных и И.С. Иванов приедут в гости к Барминым. Они входят в комнату, и А.А. Бармин интересуется, как гости доехали:

БАРМИН: Ну, как же Вы добирались на «Волге»? Растрясло наверное?

ИВАНОВ: Да, дорога была трудная. Потрясло немного. Все это нужно перестраивать заново

ЧЕРНЫХ: (*перебивает*) Дорога – нормальная. (Часть первая. 48.15-48.25)

После представлений речь идет о библиотеке – это семейная традиция Барминых, которую Лена будет продолжить. Библиотека, таким образом, была на этом месте уже три поколения. Обнаруживается, что *Черных* – это сибирское имя и он «из-под Читы», значит — В.В. Черных приехал обратно «домой», чтобы работать. Он относится равнодушно к состоянию дороги, так как, это для него норма.

В Новосибирске зрителю представляют журналистку Валю Королькову (часть первая. 55.58), которая хочет узнать мнение ученых о Байкале. Она приедет на Байкал, очевидно, чтобы интервьюировать, в том числе и В.В. Черных. Лена и Валя Королькова решаются ехать в гости к Кате, лучшей подруге Лены, так как Валя хочет встретиться с бурятами. По пути к Кате, В.В. Черных предлагает возить Лены и Вали тут, и так они все ужинают вместе с семьей Кати. На столе бурятское национальное блюдо – позы. В.В. Черных говорит: «Ну, сейчас посмотрим, кто из нас истинный сибиряк» (Часть первая. 1.24.27) и предлагает Вале позы, и как бы ожидает ее ошибки: она не знает, что позы едят ручкой. Здесь показано противоречие или амбивалентность положений этих героев: в принципе, Черных как директор ЦБК – «угроза Байкалу», и журналист – «за природу», судя по тому, кем они работают и какие у них, таким образом, ценности. Но Черных – сибирский, местный, а Валя – внешняя, посторонняя, городская. Можно предложить, что В.В. Черных просто намекает Вале, что она и ее статьи посторонние, потому что ситуацию на Байкале могут понимать только местные люди. Несмотря на это, они все сидят за одним столом.

Утром Катя занимается разминкой в загоне с овцами (Часть первая. 1.24.57). В этой сцене также выражается амбивалентность характеров «У озера»: как бы Катя ближе к природе из-за того, что она бурятка, хотя она же училась в Москве, и таким образом она представляет высшую культуру. А Лена, которая прожила у озера, и ни разу не была в Москве, представляет байкальскую интеллигенцию. Итак, с помощью таких примеров в фильме построена антитеза «своих» и «чужих», но эти категории не строго ограничены. Особенно в характере В.В. Черных проявляется амбивалентность: он не злой, так как он старается улучшить качество воды на ЦБК и содействует развитию библиотеки. Вторая часть фильма начинается со сцены в библиотеке: Лена представляет В.В. Черных библиотеку и рекомендует читать Александра Блока, так как это ее любимый писатель. Они говорят о А. Блоке, и возвращаясь к значению Блока в фильме ниже.

Потом видим сцену на комбинате: делегация журналистов и ученых знакомится с функционированием ЦБК.

ЧЕРНЫХ [Ч]: Ну, пойдёмте дальше. Сейчас пройдем к отстойникам.

ЧЛЕН ДЕЛЕГАЦИИ [Д]: Да, взвешенных частиц еще хватает.

Ч: Да, хватает.

Д: И сколько времени отстаивается это?

Ч: Полтора часа.

Д: А надо бы?

Ч: А надо бы три. Но окончательные суждения попозже вынесем, после фильтров, пруда и аэратора. Потом вас в лабораторию сведу. Там наши химики все вам расскажут подробно. Расскажут-покажут. Ничего не скроем от вас. (Часть вторая. 9.10-9.45)

В.В. Черных и И.С. Иванов с делегацией переходят в лабораторию.

ХИМИК: В этом аквариуме у нас двукратно разбавленная очищенная сточная вода. Вот и они живут здесь уже месяц, сердечные, не жалуются. Даже больше немножко, с третьего февраля стоит.

ИВАНОВ [И]: А вы что, хотите рыбок послушать? Они же молчат. Как бы пленка не кончилась. Так что вот.

Д: И что? Стало быть, проблема решена?

И: А вы, простите кто, я не познакомился.

Д: Это из прессы товарищ. Из прессы.

Ч: *(Включается в разговор с другой стороны комнаты)* Я бы не делал таких поспешных заключений. Тут еще много нерешенных вопросов.

Д: Например?

Ч: Например истребление прибрежных лесов. Неизбежные последствия сплава. Топляк.

И: Да ну, это уже другой вопрос.

Ч: Да нет, это все те же вопросы. Если угодно — рыба. А наши очистные сооружения в тех масштабах, какие они есть у нас, позволяют покрыть только треть программной мощности завода.

И: 38 процентов.

Ч: Вот. Стало быть, будем расширять, совершенствовать всю систему очистки.

Д: Это сколько ж потребуется вложений?

Ч: А до полной кондиции. До полной кондиции. Вот сейчас входим в правительство. Идеальная очистка — дело новое. Надо искать. Байкал того стоит. (Часть вторая. 11.25-12.50)

Таким образом, В.В. Черных не боится выражать свое мнение перед журналистами. Он честно и открыто говорит о проблемах комбината, которые хочет решить. После данной сцены, в которой сильно выражается позиция В.В. Черных, переход в библиотеку. Начинается читательский кружок, на котором Лена читает стихотворение А. Блока «Скифы». На мой взгляд, В. Черных удивляется выбору Лены, и выглядит даже сердитым. После чтения начинает разговор. В.В. Черных длительно говорит о А. Блоке:

ЧЕРНЫХ: Да, Блок. Конечно. Тут вот верно говорили, не все удалось предугадать. Кто именно будет «в церковь гнать табун и мясо белых братьев жарить». Куда... заведет «сумрачный германский гений»? В Хиросиме за несколько секунд двести тысяч зажарили. Без гуннов обошлось. А есть ведь совпадения. Поразительные! Такие, что руками разведешь... Мороз по коже, верно товарищ говорил. Видно, не все и мы могли предугадать. Ну монголы, монголы. Да ведь у Блока это как, символ, обобщение... Откуда ему про сегодняшних-то монголов было знать? Они вон взяли да из феодальной дикости своей и маханули аж прямо в социализм. Это ж факт, с этим не поспоришь! Так сегодня-то что же с Блока спрашивать? Скажем «пролетарский интернационализм». Когда и в наши-то дни не все, как видно, разобрались в этом вопросе. Не все, к сожалению. Даже те, кому, так сказать, историей предписано. Путают.

Так что, спасибо Блоку, что Россию любил. Что понимал ее, во все времена. Что от революции не шарахнулся в кусты, как многие иные. Слушайте, так написать: «О, Русь моя, жена моя, до боли нам ясен долгий путь». (Часть вторая. 22.35-25.00)

Писатель А. Блок в 1916-17-х годах интересовался дикими скифами и видел в них символические фигуры, изображающие всемирный бунт народа, который решит, как проблему социальных противоречий, так и проблему борьбы между культурами востока и запада. «Скифы» А. Блока выражают любовь к революции. Он также высказывал в некоторых своих стихотворениях критику индустриализации и переезда в города. (Baschmakoff, Pesonen 1975: 11, 13.) В фильме «У озера» стихотворение «Скифы», может быть, отражает как сильное идеологическое сознание Лены, как и ее романтическую душу и начитанность. Но, данный разговор вокруг «Скифов» может быть понят и как метафора «своих» и «чужих». В стихотворение изображается сильное разделение России и Европы.

Россия - Сфинкс! Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью!..
Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит! (Блок 1918; часть вторая. 16.05-16.30)

Я предполагаю, что этим выбором чтения Лена как бы тестирует Черных. Согласно гипотезе «своих» и «чужих» Лена отождествляется с «Россией» стихотворении. В нем же изображается нападение или угроза европейцев, т.е. можно предлагать, что В.В. Черных для Лены – это такой внешняя сила. С другой стороны, как выше уже цитировалось, Черных после чтения Лены говорит:

Так что, спасибо Блоку, что Россию любил. Что понимал ее, во все времена. Что от революции не шарахнулся в кусты, как многие иные.

Может быть, здесь Россия – это метафора для Черных, социальное положение которого на Байкале не простое. Я считаю, что эту реплику Черных можно понимать так, что он просит Лену понять его сложное положение и не судить его.

Во второй части фильма выражается строгое отношение отца к В.В. Черных и прямо высказывается идея разделения на две группы:

ОТЕЦ (О): А как Чёрных?

ЛЕНА (Л): Черных? А что Черных?

О: Черных... Вон, ему тут тоже попадает. Деятелю./Где это? Да вот заявляется: «За раздувание проблемы очистных сооружений». Поди-ка трудно ему. С двух сторон наседают.

Л: Да, ему трудно.

О: А как же? Это удел каждого, кто хочет угодить и нашим, и вашим.

Л: Погоди, пап. Тут я что-то совсем уж ничего не понимаю.

О: Что ж тут понимать?

Л: Кому это «и нашим, и вашим»?

О: Ну, тем, кто был за и кто против.

Л: Ты говоришь, как будто все это он сам придумал.

О: Но выполнил-то он!

Л: А это не одно и то же!

О: Нет, уважаемая. Это совершенно одно и то же, в этом все дело. (Часть вторая. 28.45-29.40)

Итак, данная сцена поддерживает, по крайней мере, гипотезу, что отец представляет более строгое отношение к защите природы, чем В.В. Черных, характер которого представляет амбивалентность отношения к защите и использованию Байкала. До какой-то степени все герои в фильме – защитники Байкала, или, по крайней мере, никто в фильме не хочет испортить природу. Употребление воды Байкала – это обоснованное решение, и так как БЦБК уже построен, вопрос уже не в том, можно ли на берегу Байкала вообще строить, а в том, как решить экологические проблемы, возникшие на Байкале? В фильме, с помощью характера В.В. Черных, показывается, что даже те, кто хотят использовать природу, страдают морально от последствий. С другой стороны, фильм отлично представляет то, что защитники природы могут идти к цели по-разному. Цель В.В. Черных, кажется, – это использовать воды Байкала как можно с меньшим дефектом, тогда как А.А. Бармин с удовольствием запретил бы все действие на берегу Байкала. Поэтому же и в поезде уже говорят: «Бармин – фанатик» (часть вторая. 32.50). То есть, мнение А. Бармина такое жесткое, что его уже не слушают. Можно и предполагать, что в фильме интеллигенция, в первую очередь ученик А. Бармина, представляется неспособным защищать природу, несмотря на все свои знания и научные исследования.

6.4 Развитие чувства и расставание главной героини с Байкалом

Я предполагаю, что в фильме «У озера» показывается развитие любовной истории Лены Барминой и В.В. Черных. Деликатность изображения этой связи все-таки не позволяет делать какие-то однозначные выводы. Сила фильма и любого художественного произведения – это

то, как они дает возможности воображению. Потенциальная любовная история развивается в публичных встречах Лены и В.В. Черных, но для зрителя единственные намеки — это интенсивные взгляды. Например, после того как Лена прочитала стихотворение «Скифы» и началась дискуссия, время от времени кажется, что кроме Лены и В. Черных в комнате никого другого нет. Монтаж в фильме построен так что, как бы Черных прямо смотрит в Лену.

В сцене, в которой Катя занимается разминкой в загоне с овцами (часть первая. 1.24.57), Лена опирается на забор, но, кажется, не замечает Катю, хотя она двигается рядом с Леной. А Лена смотрит на берег, потому что В. Черных там на рыбалке. Камера следует за В.В. Черных, когда он уходит с берега, хотя он ничего особенного не говорит. В фильмах, соблюдающих композиционную мотивацию, показывают только то, что важно, и здесь важно кто смотрит на кого. Вечером дома после визита к Кате, когда отец уже пожелал Лене спокойной ночи, она в одиночестве говорит вслух:

ЛЕНА: Слаб человек... До чего ж слаб... И ничего отцу не скажу. Разве можно об этом сказать? Об этом и подумать страшно... Что я за человек? Ничтожество какое-то... Ну ехали вместе, говорили. Что ж из этого следует? Господи... Взрослый человек. Пожилой даже. Что я ему, да и зачем?... Когда прощались, взял за руку. У меня ноги подкосились. Что это со мной такое... Не человек, а животное какое-то. Совершенно не способна управлять собой. Кому об этом скажешь?... Ужас! (Часть первая. 1.31.45-1.33.05)

Кажется, она влюблена в В.В. Черных. Почему любовь для Лены такой ужас? Я предполагаю, что, это — из-за отца. Любовь для Лены – это запретное чувство. Не ясно, знает ли она, что В.В. Черных — женат. Можно предполагать, что Лена даже не хочет узнать, так как первый раз, когда Черных приходит по своим делам в библиотеку, Лена говорит: «все, что мне нужно, я о вас знаю» (часть вторая. 04.35).

После того, как Лена спорит с отцом о В.В. Черных, как представлено в предыдущей главе (часть вторая. 28.45-29.40), Лена является потрясенной.

Л: Ну, пап, ну что ж это такое?

О: Ну, что ты, ну, что ты. Перестань, ну, перестань.

(Лена опирается на книжную полку и всхлипывает. Отец ходит по комнате.)

О: Он что ж, бывает здесь?

Л: Да, бывает. Ну, в библиотеке, конечно.

(Лена плачет и думает про себя) Господи, как страшно...

О: Получил письмо от Коли. Передает тебе привет.

Л: Спасибо.

О: Пишет, что, может быть, на каникулы приедет. Может быть... Ну, поди ко мне. *(Снова обнимаются, отец успокаивает свою плачущую дочь.)* (Часть вторая. 29.40)

На мой взгляд, по данному диалогу можно предполагать, что отец понимает чувства Лены к В.В. Черных. Вслух Лена говорит, что Черных бывает «в библиотеке», чтобы подчеркнуться причину его посещений. Но ей страшно скрывать свои чувства, или даже истинный характер их встреч.

Зрителям жена В.В. Черных показывается только во второй части. Однажды жена В.В. Черных приходит к Лене в библиотеку. Жена обращается к Лене по имени, но, так как Лена по имени не отвечает, можно предлагать, что она не знает имени оппонента. Жена сообщает, что В.В. Черных «библиотеку использовать уже не будет» (часть вторая. 35.10). Кажется, Лена только сейчас узнает, что Черных – женат. Важно отметить, что зритель никак не может этого знать, и женщина не представляется женой В.В. Черных. Таким образом, только по следующим событиям можем сделать вывод, что, во-первых, эта женщина – жена В. Черных. И, во-вторых, по тому, какой потрясенной Лена становится после этой встречи, можно подвести итог, что она действительно влюблена в В.В. Черных. Лена в следующей сцене звонит В. Черных, чтобы встретиться где-то, где их не видят. «Только не у меня и не у вас» (часть вторая. 40.48), как Лена говорит. Это первый настоящий намек на секретную связь. Встреча на берегу озера – драматичная. После звонка начинается драматическая музыка, которая подчеркивает драму встречи. На пути к встрече Лена говорит:

Девчонкой я видела сон, который не хочу вспоминать. Когда проснулась, сказала себя: если что-то подобное случится со мной в жизни, я перестала бы жить. И вот это случилось и я живу. Я никогда не думала, что можно так ненавидеть человека. Пережить такую боль и унижение, и вот я живу! (Часть вторая. 41.12-41.30)

В.В. Черных стоит у провалившегося дерева и Лена бежит к нему. Они обнимаются, оба плачут. Понятно, что если какая-то любовная история развивалась между этими двумя характерами, она уже закончилась. От данной сцены переход в общую картину, в которой видно озеро и поезд, который гудит. Поезд традиционно метафора, например, для развития страны в СССР, или, может быть, просто для намерения путешествовать. Но в звуке меланхолический тон. Может быть, поезд здесь выражается перемену.

После сцены, описанной выше, в библиотеку приходит Алеша встретить Лену. Его первые слова – это: «Здравствуй Лена. Ну вот, я и нашел тебя». Она, во-первых, его не

помнит. Это тот же молодой человек, который хотел с ней познакомиться в самом начале фильма, и повесил вывеску «Все равно я тебя найду!» (Часть первая. 45.50).

ЛЕНА: Ты изменился... Не очень, но все-таки.

АЛЕША: Четыре года прошло.

ЛЕНА: Да, четыре...

АЛЕША: Ты тоже изменилась, сильно. Хуже не стала, только совсем другая.

ЛЕНА: Что? ...А у меня недавно умер отец. (Часть вторая. 44.20-45.10)

Эти слова до какой-то степени, подтверждают гипотезу о перемене. Также, за четыре года обязательно в человеке, особенно в таком молодом, как героиня, происходит какая-то перемена. Когда Лена говорит, что отец умер, ее лицо совсем не видно. Таким образом, выражается волнение Лены.

Лена потом вспоминает отцу, и как выше уже отмечалось, она решает уехать с Байкала. В конце фильма она садится в автобус с Валею Корольковой. Они разговаривают в автобусе:

ВАЛЯ: Да, Байкал. Ну ничего. Лена, Байкал стоит.

ЛЕНА: Ты-та откуда знаешь? Ты сама первый раз.

ВАЛЯ: Ну что, это же общеизвестно. (Часть вторая. 73.50-74.00)

Автобус уходит дальше и дальше от берега Байкала и Лена смотрит из окна на улицу. «Держи мне покрепче» (Часть вторая. 1.16.23) говорит она, когда видит В. Черных рядом с дорогой. Когда автобус проезжает В. Черных, она говорит:

ЛЕНА: (*Говорит киноаппарату*) Ну, вот и все. Сейчас мы расстанемся с вами. Быть может, Вы будете осуждать меня, но я не могла поступить иначе. Человек сам должен решать свою судьбу, иначе жить не стоит. Мне очень трудно уезжать отсюда. Я, наверное, вернусь, когда силы мои окрепнут. Когда уйдет из сердца эта боль, от которой я слабею и могу все перепутать. А надо быть сильной, надо стать сильной. Как отец. (Часть вторая. 1.17.23)

На мой взгляд, то, что Черных приедет на машине к дороге значит, что он приедет прощаться, так как он не мог это делать публично перед всеми людьми.

А если отец, как выше отмечалось, метафора машинной культуры и порядка, какое тогда значение В.В. Черных по отношению к невинной Лене? Я предполагаю, что, до какой-то степени, Лена ищет такую же сильную любовь, какая у нее к отцу. Отец в фильме самый строгий защитник природы, но в то же время в его образе связаны ожидания порядочной культуры, и, таким образом, отец репрезентирует, до какой-то степени, ценности сталинской эры. Строгость и защита отца – направлены на Лену, но, с другой стороны, Лена взвешенно

стремится к тому, чтобы стать такой же порядочной и хорошей как отец. Тогда как А. Бармин старается защищать и Лену и природу, В.В. Черных репрезентирует угрозу невинности, как и Лене, так и природе. С другой стороны, он сознает риски своей деятельности и стремится не уничтожить окружающую среду.

Также хочу уточнить, что чувства Лены к отцу, до какой-то степени, похожи на чувства к В.В. Черных, так как, когда Лена изображает время, когда электричества еще не было, она говорит:

А в центре всегда отец. Потому, что он знает много. Он знает все. И его можно что угодно спросить, он всегда ответить. *Отец – прекрасный человек.* (Часть первая. 20.15-20.25.)

А когда Алеша встречается Лену в библиотеке после того как зрителем стало ясно, что отец умер, Лена отвечает на вопрос Алеши теми же самыми словами:

АЛЕША: А что он, Черных?

ЛЕНА: Черных? *Черных – прекрасный человек.* А что? (Часть вторая. 56.45-56.55)

Хотя бы Черных точно не отвечает на чувства Лены, все-таки он является объектом ее любви, может быть, потому что Черных – старший и интеллигентный и предлагает Лене отеческую любовь. Таким образом, отец А. Бармин и В.В. Черных оба репрезентируют культуру как антитезу «природы», хотя и с разных точек зрения.

Если рассматривать психологию главной героини, по тому, как она выше изображается, можно предполагать, что она считает, что отец может полностью контролировать свою эмоциональную жизнь. Она же говорит: «Отец никогда не повысит голос, как бы не волновался» (Часть первая. 20.48). Таким образом, когда Лена стремится стать «сильной, как отец», она стремится к тому, чтобы она тоже могла бы контролировать свои чувства, и таким образом, потерять свою главную черту.

Итак, я предположу, что сложная любовная связь Лены и Владимира Владимировича Черных репрезентирует незаметную угрозу. Их связь как бы доказывает, как незаметно невинность уничтожается. Взаимоотношение Лены и Черных – неправильно, если Черных – женат. Поэтому Лене надо убежать от Байкала, чтобы «стать сильной, как отец», или чтобы уметь контролировать свои чувства. Таким образом, В.В. Черных Лене, это – как Байкальский Целлюлозно-бумажный комбинат Байкалу: незаметная угроза. Я предполагаю, что в фильме «У озера» байкальская природа играет роль арены борьбы. Но борьба это, – не против природных сил, хотя нам показывается, как в прежние времена ловили рыбу зимой на озеро,

сквозь метровый лед (часть первая. 18.40-19.15). А это борьба – за природу и сохранение исходной, чистой и невинной природы. Прежде всего, борьба – против ЦБК и современной угрозы. А борьба Лены — это внутренняя, психологическая борьба человека с противоречивыми чувствами, которые связаны с тем, как она становится взрослой и самостоятельной. Таким образом, это понятно, что природа временами является параллелью к чувствам Лены. Развитие главной героини показывает внутреннюю борьбу чувств: от детской свободы к любви, но, с другой стороны, к взрослой ответственности и сознательности или к тому, что прикажет отец: это все, что является антитезой чувства и все, что репрезентируется метафорой машины: порядок, планирование, эффективность и обучение. И так, так как строительству уже невозможно препятствовать, и «невинность» уже потеряна, Лена делает свое решение, и уезжает от Байкала. Это, как она говорит, нелегко. Фильм изображает сложность экологических вопросов на общем уровне, так как все герои анализируемого фильма являются каким-то образом амбивалентными. Я считаю, что это потому, что простых ответов или черно-белых мнений на экологические вопросы нет. Решения, которые связаны с окружающей средой, всегда нелегкие. Поэтому данный фильм отличный пример для экокритического анализа.

7. Заключение

В данной дипломной работе обсуждалась метафорическая репрезентация озера Байкал, взаимосвязь человека с окружающей средой, и психологическое развитие молодой героини в фильме «У озера» (1969) с помощью теории экокритики. Режиссер фильма, Сергей Герасимов, начинавший свою карьеру как актер уже в 1925-ом году входит в ряд мастеров советского кино. Таким образом, данный фильм – это качественный образец советского кино 1960-ых годов и в нем можно заметить стиль, свойственный С. Герасимову. Главная героиня фильма «У озера» Лена Бармина живет на берегу озера Байкал с отцом, А.А. Барминым. Базой сюжета является фактическая история строительства целлюлозно-бумажного комбината на Байкале, которое началось в 1958-ом году, и вызвало широкую публичную дискуссию. В данной работе рассматривалась эта дискуссия, которая началась из-за исторической, культурной и экологической ценности озера Байкал, для того чтобы показать значение озера Байкал, и то, насколько строительство БЦБК вызвало разных чувств.

В литературоведении эта тематика обсуждается с помощью теории экокритики, которая является теоретической базой данной работы. Экокритика – это универсальная теория в том смысле, что, во-первых, экологические проблемы возникают везде в мире, как и стремление к решению этих проблем. Природа и окружающая нас среда – всеобщие. Во-вторых, с помощью экокритики можно рассматривать, как и литературу и кино, так и разные явления в культуре. Основные вопросы экокритиков связаны с репрезентацией, фундаментальная идея которой – это то, что мир производится языком. Экологические проблемы живут в культуре, и общественная дискуссия может являться средством решения этих проблем. Тогда как в 1950-1970-ых годах публичная дискуссия о Байкале, в большей степени, состоялась из статей, чаще всего написанных учеными в некоторых газетах, в сегодняшнем мире не надо быть специалистом, чтобы участвовать в экологической дискуссии. Возможность общественной дискуссии открыта всем, но обширность дискуссии не обязательно улучшает ее качество. Поэтому еще важнее участвовать в дискуссии о репрезентациях окружающей среды в культуре.

Экокритика рассматривает экологические проблемы и участвует в их решении с помощью анализа культуры. В данной работе экокритика позволила мне вывести анализ метафор на общественный уровень. Я считаю, что изображение главной героини сильно совпадает с критикой экофеминизма тем, что Лена изображается невинной и эмоциональной, тогда как ее отец, А.А. Бармин, представляется строгим и рациональным защитником природы. В.В. Черных представляет модернизацию в целом, но он, как я считаю, не контролирует свои эмоции так строго, как отец Лены. В конце концов, характеры анализируемого мной фильма оказались далеко не простыми. На мой взгляд, режиссер С. Герасимов, таким образом, изображает сложность экологических вопросов.

В данной работе я предполагала, что Лена в фильме «У озера» представляет невинную природу, и строгий, но хороший и любимый Леной отец является метафорой упорядоченной культуры. Также, в работе рассматривалось развитие чувства главной героини, и то, как она становится взрослой женщиной. Лена Бармина влюбляется в директора целлюлозно-бумажного комбината В.В. Черных, но чувства Лены являются противоречивыми. В работе обсуждалась амбивалентность характера В.В. Черных как утилитарного защитника природы. Черных, во-первых, сибиряк «из-под Читы», и, во-вторых он директор БЦБК, но он стремится к тому, чтобы улучшить качество воды Байкала. Я предполагала, что Лена хочет одобрить более амбивалентное отношение к вопросу Байкала, так как БЦБК же не только плохое явление, а создает новые рабочие места для людей на Байкале, цель которых не уничтожить Байкал, а работать. Но так как Лена до конца соблюдает желания отца, последнему которых было «нельзя остаться у озера», она, в конце концов, возвращается к строгому бинарному разделению: природы и культуры, как двух отдельных сил. Когда Лена говорит, что «надо стать сильной, как отец», она признает, что отец («культура») сильнее ее самой («природы»). Таким образом, идея подчиненной природы проходит через весь фильм. Строительству БЦБК в фильме уже слишком поздно препятствовать, и невинность нетронутой природы потеряна. Лена делает свое решение, и уезжает, так как она неспособна действовать. Таким же образом каждый член общества должен определить свое положение по отношению к любому экологическому вопросу. Человечество должно жить с последствиями экологических кризисов.

Как в работе обсуждалось, по отсутствию матери можно предполагать, что в идеологию данного фильма не входит идея природы, которая рождает новую жизнь, так как человек сам способен контролировать окружающую среду, и таким образом, создавать новое. В пьесе «На дне» (1902) М. Горького подчеркивалась сила воли человека: «Все в человеке, все для человека. Существует только человек, все же остальное – дело его рук и его мозга.» Согласно Штильмарку, М. Горький уже в своих ранних текстах оформил эту идею «всевластия человека». (Штильмарк 1999: 25-26.) Восхищение трудом человека, идея, которая входит в ценности сталинской эры, до какой-то степени, представляется и в фильме «У озера». Когда Лена говорит: «такая кругом красота» (часть первая. 29.25) на Ангарской гидроэлектростанции, в фильме как бы выражается, что даже природа удивляется, на что способен человек. Фильм «У озера» изображает вид классической пасторали 20-го века, в котором соединяется две временные формы, идиллия и, отчасти, элегия. С другой стороны, К. Кларк (1981: 107) отмечает особый «вид советской пасторали», в которой идеализируется и упрощается действительность, несмотря на то, какая природа в данном контексте изображается.

Согласно с тем, что обсуждалось выше, Лена как представитель «природы» изображается как невинная, нетронутая природа, которая под угрозой. Как в работе отмечается, пасторальное изображение природы приводит к мечтам о чистой, нетронутый, дикой природе. Эта мечта разрушается, когда человек занимает свое место в природе. Уничтожение природы приводит к чувству вины, так как человек сам причинил этот ущерб. Лена Бармина в фильме «У озера» переживает чувство вины и обмана. У нее есть мечта о гармоничной и правдивой жизни, но она влюбляется в В.В. Черных, который не может отвечать на ее чувства. Также Лена стремится найти гармонию между указанием отца и действительностью, в которой БЦБК уже построили. Я использую идею патетической иллюзии в своем анализе, так как, на мой взгляд, чувства Лены, до какой-то степени, являются параллельными природе. Но в фильме «У озера» «интересы» природы прописаны в сюжете, т.е. «голос природы» в фильме выражается в диалогах и действиях героев фильма. В анализируемом мной фильме патетическая иллюзия употребляется таким образом, что развитие окружающей среды Байкала передано характером Лены. Поэтому чувства Лены являются параллельными природе.

Итак, с помощью экокритики в фильме можно найти изображение чистой, невинной природы, которую надо защищать от угрозы модернизации. В этом фильме угроза воплощается в БЦБК. Нетронутость природы сопоставляется с образом молодой и невинной Лены и с тем, как она становится взрослой, так как, как в работе предполагается, Лена влюбляется в директора комбината В.В. Черных, старше ее по возрасту. Таким образом, одновременно с тем, как комбинат построен на берегу озера и нетронутость потеряна, Лена переживает любовь и заблуждение. В фильме «У озера» любовную историю можно истолковывать по-разному, но, с точки зрения гипотезой, т.е. невинности природы и героини и их параллельности, качество связи главной героини и В.В. Черных – неважно. В фильме изображается развитие Лены, и поэтому важна только страсть к любви, образ В.В. Черных как объект искушения Лены, и конечное чувство обмана.

Центральными символами вопроса байкальской природы в данной работе стали «дочь» и «отец» или «природа» и «культура», хотя, без сомнения, метафорическое богатство данного фильма позволит рассматривать любую тематику. В фильме «У озера», как я предполагаю, культура не только сильнее природы, но это – факт, признанный всем. Фактом этой действительности является то, что окружающая среда уже не для того, чтобы рождать новую жизнь, так как человек сам на это способен. Невинность байкальской природы в фильме «У озера» потеряли, когда начали строительство БЦБК, ландшафт изменился, и появились новые люди. Конец фильма останется открытым, но, можно предлагать, что, так как две части фильма называются «*Отец*» и «*Дочь*» – это означает перемену в ценностях, так как дочь играет значительную роль в данной истории. Метафорически характер «дочери» является контрастом «отца». Лена, может быть, стремится к тому, чтобы справиться в мужественном мире, но, с другой стороны, ее собственные ценности ясно изображаются в фильме. Речь уже не идет только о «всевластии человека», а отмечается значительность природы. Дочь – достойна внимания.

Библиография

Первичный материал:

У ОЗЕРА. Россия, 1969. Киностудия им. М.Горького. 184 мин.
Режиссёр и сценарист С. Герасимов.
Актеры главных ролей: О. Жаков, В. Шукшин, Н. Белохвостикова.

Вторичная литература:

Bacon, H. 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.

Baschmakoff, N. Pesonen, P. 1975. Johdatukseksi. *Neuvostolyriikkaa I*. Toim. Baschmakoff, N. Pesonen, P. Rymin, R. Tammi: Helsinki.

Bertens, H. 2008. *Literary theory. The Basics*. Second edition. Taylor & Francis: London.

Buell, L. 1995. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge.

Clark, K. 1981. *The Soviet Novel: History as Ritual*. The University of Chicago Press: Chicago.

Garrard, G. 2004. *Ecocriticism*. The new critical idiom. Routledge: Oxon.

Glotfelty, C 1996. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. *The Ecocriticism Reader*. Ed. by C. Glotfelty, H. Fromm. The University of Georgia Press: Athens, p. xv-xxxvii.

Haila, Y. 2001. Johdanto: Mikä ympäristö? *Ympäristöpolitiikka: Mikä ympäristö, kenen politiikka*. Toim. Haila, Y; Jokinen, P. Vastapaino: Tampere, s. 9-20.

Haila, Y; Levins, R. 1992. *Ekologian ulottuvuudet*. Suom. Haila, Y. Vastapaino: Tampere.

Kerridge, R. 1998. *Writing the Environment. Ecocriticism & Literature*. Ed. Kerridge, R; Sammells, N. Zed Books Ltd: London.

Keskitalo, J. 2001. *Elonkehässä*. Ajatus: Helsinki.

Knowles, M; Moon, R. 2006. *Introducing metaphor*. Routledge: New York.

Knuuttila, T; Lehtinen, A.P. 2010. Johdanto. *Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus: Helsinki, s. 7-31.

- Kolodny, A. 1996. Unearthing Herstory: An Introduction. *The Ecocriticism Reader*. Ed. C. Glotfelty, H. Fromm. The University of Georgia Press: Athens, p. 170-181.
- Lahtinen, T. 2008. Eko, heko. Saako ympäristöhuolelle nauraa? Ekokarnevaali Veikko Huovisen Ympäristöministerissä. *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. WS Bookwell: Juva, s. 30-46.
- Lahtinen, T; Lehtimäki M. 2008. Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. WS Bookwell: Juva, s. 7-26.
- Leyda, J. 1960. *Kino. A history of the Russian and Soviet film*. Ruskin house: London.
- Peterson, DJ. 1993. *Troubled lands. The legacy of environmental destruction*. Westview Press: Boulder.
- Pietarinen, J. 2000. Ihmislähtöiset luontoarvot ja luonnon omat arvot. *Arvot ja luonnon arvottaminen*. Toim. Haapala, A; Oksanen, M. Gaudeamus: Helsinki, s. 38-54.
- Rueckert, W. 1996. Literature and Ecology: An experiment in Ecocriticism. In *The Ecocriticism Reader*. Ed. C. Glotfelty, H. Fromm. The University of Georgia Press: Athens, p. 105-123.
- Rytkönen, M. 2011. Pysähtyneisyydestä Perestroikaan: 1960-1990. *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Ekonen, K; Turoma, S. Gaudeamus: Tallinna, s. 567-607.
- Vorontsov, Y; Rachuk, I. 1980. *The phenomenon of the Soviet cinema*. Transl. D. Bradbury. Progression publishers: Moscow.
- Zabelin, S. 2007. Luonnonsuojelu ja ihmisoikeudet. *Venäjän ihmisoikeusliike*. Toim. J. Dzibladze, A. Sevortjan, A. Leppänen. Suom. A. Leppänen. Gaudeamus: Helsinki, s. 84-90.
- Weiner, D. 1988. *Models of Nature. Ecology, Conservation, and Cultural Revolution in Soviet Russia*. Indiana University Press: Bloomington.
- Weiner, D. 1999. *A Little Corner of Freedom. Russian Nature Protection from Stalin to Gorbachev*. University of California Press: California.
- Смирнова, А.И. 2001. Актуальные проблемы изучения современной натурфилософской прозы. *Природа и человек в художественной литературе: Материалы Всероссийской научной конференции*. Волгоград.

Газетные статьи:

Бочкин, А. и др. 1958. «В защиту Байкала». *Литературная Газета*, н. 126, с. 2.

Волков, О. 1965а. «Туман над Байкалом». *Литературная Газета*, н. 16, с. 1-2.

Волков, О. 1965б. «Туман не рассеялся». *Литературная Газета*, н. 45, с. 2.

Подгородников, М; Травинский, В. 1972. «Байкал сегодня». *Литературная Газета*, н. 14, с. 10

Соболев, Л. и др. 1965. «В защиту Байкала». *Литературная Газета*, н. 35, с. 2.

Таурин, Ф. 1959. «Байкал должен быть заповедником». *Литературная Газета*, н. 18, с. 2.

Чивилихин, В. 1963. «Светлое око». *Октябрь*, н. 4, с. 151-172.

Штильмарк, Ф.Р. 1999. *Гуманитарный экологический журнал*. Том 1, выпуск 2, с. 25-37.

Художественная литература:

Распутин, В. 1988/1981. Байкал. *Век живи, век люби. Рассказы, очерки, повесть*. Молодая Гвардия, с. 232-240.

Словарные статьи:

Payne, M. Barbera, J. 2010. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. John Wiley and Sons. Singapore, p. 205.

Материалы, опубликованные в Интернете:

Vishnevsky, A. 2006. Modernization and Counter-Modernization in Russia
Russia in Global Affairs 8.5.2006.
<http://eng.globalaffairs.ru/number/n_6569>. [Просмотрен 14.2.2012]

Беркин, Н.С. 2009. *Байкаловедение. Учебное пособие*. Изд-во Ирк. ГосУ: Иркутск.
Беркин, Н; Макаров, А; Русинек, О.
<<http://window.edu.ru/resource/541/63541/files/Baikal2009.pdf>>. [Просмотрен 3.4.2012]

Литовкина, А.М. 2008. *Концепт "Сибирь" и его эволюция в русской языковой картине мира: от "Сибирских летописей" до публицистики В.Г. Распутина*
<<http://www.dissercat.com/content/kontsept-sibir-i-ego-evolyutsiya-v-russkoi-yazykovoikartine-mira-ot-sibirskikh-letopisei-do>>. [Просмотрен 30.3.2012]

- Петушкова, Е.В. 2004. *Экологические проблемы в отечественной публицистике второй половины XX века: С. Залыгин, В. Астафьев, В. Распутин*
<<http://www.dissercat.com/content/ekologicheskie-problemy-v-otechestvennoi-publitsistike-vtoroi-poloviny-xx-veka-s-zalygin-v-a>>. [Просмотрен 30.3.2012]
- Русинек, О.Т. 2009. Биота оз. Байкал. *Байкаловедение. Учебное пособие*.
Изд-во Ирк. ГосУ: Иркутск. Беркин, Н; Макаров, А; Русинек, О.
<<http://window.edu.ru/resource/541/63541/files/Baikal2009.pdf>>. [Просмотрен 3.4.2012]
- Эмирова, Г.А. 2005. *Творчество В. Распутина: проблема художественно-публицистического освоения действительности*
<<http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-v-rasputina-problema-khudozhestvenno-publitsisticheskogo-osvoeniya-deistvitelnos>>. [Просмотрен 30.3.2012]