

Идиллия как симптом: от «Учителя» к «Урокам французского»

ВАДИМ
МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА
БЕЛЯЕВА

«O rus!..
Nor.
O, Русь!»
Пуш.

1. ДЕРЕВНЯ КАК ДРУГОЙ

Наверное, ни одна из многочисленных европейских культурных традиций последних нескольких веков не обошлась без того, чтобы сформировать собственный дискурс о деревне. И вне зависимости от того, кто и когда бы ни приступал к подобному проекту, сам процесс неизбежно включал в себя работу с одной и той же моделью, неотъемлемой от соответствующих европейских дискурсов со времен поздней античности, – с моделью идиллической. Объем, в котором она бывала востребована, мог быть совершенно различным: идиллия могла выступать как системообразующее начало и «формулировать» базовую систему месседжей, как у некоторых сентименталистских или романтических авторов, – а могла быть задействована в качестве периферийного декоративного элемента, как у авторов просветительской или реалистической ориентации. Она могла использоваться в разных, иногда противоположных модусах: от апологетики до пародии и тотального отрицания. Но даже в тех случаях, когда автор-натуралист вроде Эмиля Золя в «деревенском» тексте вроде «Земли» устраивает настоящую пляску на костях идиллической традиции, тот шоковый эффект, на который он рассчитывает, был бы попросту невозможен, если бы в системе читательских ожиданий не присутствовал заранее и прочно встроенный буколический образ деревни.

Необходимость идиллии объясняется очень просто. Она стала первым литературным жанром, в рамках которого была обозначена одна из базовых для любой высокой цивилизации когнитивных границ: непреодолимая дистанция между гиперусложненным культурным пространством, малопредсказуемым и стрессогенным местом, где при этом рождаются «интересные» смыслы, – и пространством элементарным, где и смыслы, и модели поведения немногочисленны и предельно прозрачны.



Вадим Михайлин (р. 1964) – историк культуры, социальный антрополог, переводчик, профессор Саратовского государственного университета.

Галина Беляева (р. 1975) – старший научный сотрудник Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, научный сотрудник Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии. Сфера научных интересов – иконография и иконология советского изобразительного искусства.



Современное сознание почти неизбежно спешит расставить по обе стороны от этой границы понятия «нового» и «старого». Но для Феокрита, создателя идиллического жанра, его Тирсисы и Коридоны ничуть не архаичны. Они просто живут по «правильную», как сказал бы Лоренс Даррелл, сторону Средиземного моря, на малой родине, куда его читателю, уставшему от придворной суеты и городского быта, очень хотелось бы вернуться. А уж если вернуться все равно нельзя, то можно по крайней мере обзавестись набором картинок с видами.

Идиллия впервые конструирует Своего-как-Другого: не варвара, не иноземца, не человека с другим цветом кожи или разрезом глаз. Вас могут разделять временные границы, но это не обязательно: конечно, Дафнис умер давным-давно, но, говорят, где-то в Аркадии или на Сицилии и сейчас есть места, где люди продолжают жить, оглядываясь на Пана и проводя время с нимфами. Различия могут иметь социальный характер, но и это не обязательно: рабы и свободные люди есть и в Александрии, и на Косе. Принципиальная разница в другом: в праве назначать других людей персонажами придуманной тобой истории. Александрийский придворный привык быть одновременно вписан в большое количество реальностей и ситуативных рамок – как привык и к неотъемлемому от такого положения вещей состоянию стресса: поскольку, в конечном счете, подобную реальность невозможно не то что контролировать, но даже увидеть во всей полноте. А вот реальность идиллическую – можно. Более того, здешние персонажи играют по известным тебе правилам, которые придумал ты сам – или которые для твоего удобства заранее придумал Феокрит.

По сути, Феокрит выстроил прототипическую модель того, что позже получит название колониального дискурса, поскольку постулировал границу между пространством, в котором формируется язык описания (как в отношении самого себя, так и в отношении Другого) – и пространством, где живут субалтерны, по определению, лишенные права на производство самостоятельных, самоопределяемых смыслов. Два пространства разделены границей, наделенной весьма специфической проницаемостью, подобной проницаемости микроскопа, которая позволяет ученому разглядывать амебу, но не предполагает за амебой не то что права, но даже и самой возможности смотреть в ответ. Первое из них, по определению, шире второго (пусть даже во второе со временем и будет втиснуто подавляющее большинство человечества), поскольку Феокрит, сицилиец и александриец, говорит и на культурном александрийском койнэ, и на «деревенском» дорийском диалекте, да еще и владеет языком древних гомеровских поэм, – а вот его Праксиноя или Киниска говорят только на дорийском, и слышно их за версту.

Точно так же, как много позже и в совершенно другой климатической зоне русский дворянин говорил на языке Пушкина и Жуковского, читал по-французски и по-немецки, а при случае мог перейти на аутентичные «надысь» и «кубысь». Ну, или по крайней мере ему самому они казались аутентичными – крестьянское мнение на сей счет его не интересовало ни в малейшей степени.

Итак, любому современному исследователю, пытающемуся разобраться в очередном «деревенском» дискурсе – кем бы и когда он ни формировался от лица очередного широкого публичного пространства, понимаемого как «общекультурное», – имеет смысл особо внимательно приглядываться к его идиллической компоненте. Поскольку анализ того, как именно, в каком объеме и с какими инструментальными целями он используется, многое может сказать и о самом «общекультурном» пространстве, и о том агенте, который формирует конкретный дискурс.

Любому современному исследователю, пытающемуся разобраться в очередном «деревенском» дискурсе – кем бы и когда он ни формировался от лица очередного широкого публичного пространства, понимаемого как «общекультурное», – имеет смысл особо внимательно приглядываться к его идиллической компоненте.

Не меньший интерес в этом – сугубо инструментальном – смысле представляет и другая устойчивая компонента: образовательно-воспитательная, связанная с нормализующим и формирующим воздействием со стороны «культуры». В исходном, феодритовском, варианте она никак не направлена на «модификацию субалтерна»; наоборот, она является одним из основных инструментов конструирования границы между «культурным» и «идиллическим» пространствами. В одиннадцатой идиллии Феодрита Киклоп, исполняющий свою любовную песню, не читал Гомера и поэтому не отдает себе отчета в том, что некоторые из строк, которые он «сочиняет на ходу», предсказывают его собственное будущее – причем самым неприятным для него образом. А вот читателю, который живет на соседней с Феодритом улице и учился на тех же классических текстах, что и он, не нужно ждать еще двадцать лет, чтобы узнать, чем закончится сюжет Полифема. Киклопу он по данному поводу может сочувствовать, может над ним иронизировать, а может делать и то и другое параллельно: в любом случае освоенная им самим «культура» незримо маячит рядом с ним в процессе чтения и дает ему возможность чувствовать себя выше этой

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...



2. ОБ ЭВОЛЮЦИИ ИДИЛЛИЧЕСКОЙ И «ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ» КОМПОНЕНТ В СОВЕТСКОМ КИНО НА ДЕРЕВЕНСКУЮ ТЕМУ

В кинодискурсе, который обслуживал все версии советского проекта, сменявшие друг друга на протяжении конца 1920-х – начала 1950-х, идиллическая и образовательная компоненты, по большому счету, работали согласно одной и той же модели: от десятилетия к десятилетию менялись акценты, но не структура высказывания. Деревня мыслилась прежде всего как неорганизованная и косная социальная стихия, по основным своим характеристикам подобная стихии природной и так же, как эта последняя, подлежащая нормализации и освоению. Элиты, формировавшие этот дискурс – как властные, выступавшие в роли заказчика (с начала 1930-х безальтернативного), так и культурные, непосредственно работавшие над его созданием, – более всего были заинтересованы в том, чтобы четко прописать границу между «культурной» реальностью и стихией. И в том, чтобы перетянуть на «культурную» сторону максимальное количество зрителей, сперва «назначив» их горожанами, а затем постепенно привив им соответствующие установки.

В данном контексте идиллия была полезна прежде всего как готовая культурная модель, позволявшая формировать жесткую культурную границу. При этом реальность экранной деревни неизбежно полагалась фантазийной по определению и потому могла быть заполнена любым набором элементов: если только элементы эти воспринимались как приметы Другого, как «чужое», отличное от «культурного». Соответственно, сколько-нибудь системная достоверность экранного образа деревни не просто не была необходима – по большому счету, она была противопоказана «правильному» фильму о деревне. Подобный ракурс восприятия и подачи деревенских образов в сталинском кино диктовал и соответствующую модель их «идиллизации».

Во-первых, они должны были казаться городскому зрителю максимально экзотичными – конечно, настолько, насколько это позволяла конкретная географическая привязка места действия. Алтай в «Одной» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, или Чукотка в «Романтиках» (1941), или «Алитет уходит в горы» (1949) Марка Донского предоставляли в этом отношении неограниченные возможности. Но и в тех случаях,



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...



Илл. 1. Буколика в первом кадре «Учителя» (1939).

Илл. 2. Встреча города и деревни. «Учитель» (1939).

когда деревня предполагалась вполне русская, ходы, нацеленные на достижение соответствующего эффекта, использовались весьма активно. Так, в первом же кадре фильма Сергея Герасимова «Учитель» (1939) зрителю предлагается самозабвенно буколический родной пейзаж с березками, пасущимся на лугу коровьим стадом и старым пастухом на переднем плане, который как раз собирается скрутить козью ножку (илл. 1). В кадр входит персонаж Бориса Чиркова, главный герой картины, человек подчеркнуто городской, – и узнавший его старик поднимается с земли для разговора: сперва встав перед горожанином на четвереньки, потом на колени и только потом «дорастая» до своего визави (илл. 2).

Экфрастическая рамка этой сценой не заканчивается: прежде, чем добраться до родного дома, герой совершает прогулку по совершенно левитановской березовой роще, потом проходит через шишкинское поле спелой ржи, затем попадает к саврасовскому склону с дорогой, ведущей вверх, к деревне. Если бы фильм снимался в современном техническом оснащении, в этой, последней, сцене следовало бы непременно дорисовать радугу; но в 1939 году подобных возможностей не было, и потому нелинейный саврасовский мостик между разными уровнями природного бытия рекомбинируется – холм, дорога и низина с ручьем остаются на своих местах, но дополняются восходящей диагональю околицы, вертикалью элеваторной башни и движением сверху вниз пестрой массы детей, бегущих навстречу герою.

Принцип «картинки» (а здесь, пожалуй, стоит напомнить, что именно так переводится с древнегреческого слово «идиллия») со ступенчатым «погружением» в нее соблюден полностью. Мало того, следует помнить еще и о том, что даже среднеграмотный отечественный горожанин практически в обязательном порядке был знаком с уже сформированным к рубежу 1930–1940-х канонем нарративных и визуальных сигналов, размечающих историю и культуру (прежде всего, конечно же, отечественную) на емкие, простые для восприятия и обставленные соответствующим аппаратом¹ области, каждая из которых предполагала вполне однозначный режим эмоциональной включенности – и «родная/русская природа» была таким же неотъемлемым элементом этой системы, как «тяжелое прошлое», «непобедимая и легендарная» или «советский человек».

Во-вторых, помимо буколического пейзажа, деревенская реальность имела быть дополнена сигналами «некультурности». Собственно, именно для этого в первой же сцене картины появляется дед Семен. «Умилительное» любование красотами родного края вовсе не должно было подталкивать зрителя к феокрытовскому томлению по утраченной малой родине: задав необходимую дистанцию, авторы фильма тут же напоминали зрителю, что его актуальный культурный статус – по крайней мере в идеале – существенно выше всего того, что может предложить деревня. И потому березки и проселки надлежало как следует разбавить смешной, «дикарской» телесностью эндемиков, «некультурной» речью, нелепыми деталями костюма, архаичными предметами, свидетельствующими о допотоп-

1 Начиная от системы прецедентных текстов, предъявляемых публике именно как единый монолитный комплекс через школьные учебники (с текстами для чтения и репродукциями картин), книгоиздательское дело, театральный и кинорепертуар, способы организации музейных коллекций, медийный дискурс (газетный, радио, агитационный и так далее). И заканчивая заранее предложенными моделями интерпретации тех же текстов в школьном, медийном и публично-коммуникативном пространствах.

ных бытовых и хозяйственных практиках, внятными маркерами низкого социального статуса.

В-третьих, режим восприятия кинематографической деревни должен был строиться на срыве инференции. Если советский зритель сталинских времен попадал в экранную городскую квартиру, он не воспринимал это воображаемое пространство как чуждое и/или нежилое – даже при том, что в подавляющем большинстве случаев это залитое светом, просторное и обставленное хорошей мебелью помещение достаточно радикально отличалось от тех квадратных метров, на которых жил он сам. Здешние персонажи были похожи на людей, которых он привык видеть в городской повседневности, и воспринимались как подобные ему самому или – чаще – как люди, которым он со временем мог уподобиться. Заполнено это пространство было предметами, которые он видел в витринах магазинов и обладателем которых – со временем – надеялся стать.

Инаковость деревенского интерьера могла подчеркиваться разными, зачастую противоположными способами – в зависимости от тех задач, которые решались в конкретной сцене. Такое пространство могло подаваться как принципиально дискомфортное, в тех случаях, когда речь шла о городском персонаже, приехавшем «поднимать» деревню, либо о деревенском персонаже в самом начале процесса нормализации. Так или иначе, это была стартовая точка, сюжетный надр, движение от которого было возможно только вверх, и маркировался он сигналами, создающими ощущение «первородного хаоса»: обилием углов и ниш, неравновесием перегруженных и пустых зон, перенаселенностью и суетой и просто «материей» – занавесочками, салфеточками, перинами, висящей и наваленной одеждой. В этом пространстве было легко представить себе – и поставить – праздник (свадьбу, проводы, поминки), но «цивилизованный» быт в нем был не представим². В тех же случаях, когда требовалось показать «вражеское» пространство, перегруженность вполне могла уступить место зловещей пустоте, размеченной экспрессионистскими акцентами (резкими пятнами света и тени, обнажением структурных элементов, ракурсом) – как в сцене смертельно опасного

- 2** В «Учителе» сцена первой встречи «городского» протагониста с отцом, председателем колхоза, оформлена весьма показательным образом. На переднем плане суетятся трое-четверо персонажей, с понятным распределением телесных техник между единственным сдержанно-улыбчивым «горожанином» в костюме, галстук и с подарками – и его по-деревенски одетой родней, которая демонстрирует весь положенный набор «этнографических» поз и жестов. Сцену можно было бы снять средним планом, но Сергей Герасимов ставит глубокий кадр, так что перегруженный передний план уравнивается огромным пространством комнаты, предел которой задает окно, до которого от переднего плана по меньшей мере метров десять: советское колхозное крестьянство живет в домах, в которые при желании можно вместишь полдеревни – что чуть позже и происходит в сцене праздника. Это пространство одновременно выглядит как слишком просторное для жилого, пустое – и как перегруженное за счет множества мелких деталей, разного рода «тряпочек».

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...



ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

Илл. 3. Экспрессионистская эстетика в «страшном» деревенском интерьере. «Сельская учительница» (1949).



для героини визита в «логово кулаков» из «Сельской учительницы» (1949) Марка Донского (илл. 3).

Деревенский интерьер должен был апеллировать к одной из контринтуитивных эмоций, обостряющих внимание к деталям: провоцируя либо ощущение опасности, либо смех. И тот и другой вариант встречаются как в самом начале сталинской эпохи, так и в ее конце, но по мере «приручения» деревни соотношение между ними меняется. «Страшные» деревенские интерьеры продолжают встречаться и на рубеже 1950-х, как в той же «Сельской учительнице», но, во-первых, их относительная доля существенно падает, а во-вторых, они становятся эндемиками фильмов на историческую тему. А вот современная деревенская жизнь, чем дальше, тем очевиднее переселяется в жанр комедии и мелодрамы³.

«Образовательно-воспитательная» составляющая сталинского кинематографического дискурса о деревне строилась на представлении об учителе как об агенте и о школе как об инструменте разрушения узких и «темных» социальных сред, культурных контекстов и режимов памяти – с параллельным подключением к средам, контекстам и режимам памяти не просто широким, но общегосударственным и «всемирно-историческим». Конкретные кинотексты устойчиво включают в себя «колониальный» сюжет⁴ о миссионере, который вторгается в со-

3 «Новый дом» (1947) Александра Корш-Саблина, «Драгоценные зерна» (1948) Александра Зархи, Иосифа Хейфица и Семена Деревянского, «Девушка Араратской долины» (1949) Амо Бек-Назаряна, «Кубанские казаки» (1949) Ивана Пырьева, «Щедрое лето» (1950) Бориса Барнета – на фоне «серьезных» «Сельской учительницы» и «Кавалера Золотой звезды» (1950).

4 О колониальном дискурсе применительно к советскому кино см.: Михайлин В. *Locus amicus: «особый путь» колониального и постколониального дискурса в отечественном кино* // Новое литературное обозрение. 2020. № 6(166). С. 474–491.

общество, чьи повседневные практики основаны на традиционном укладе (или во всяком случае насыщены его элементами), и индивидуальная «судьба» которого неразрывно связана с выполняемой культурной миссией. Этот сюжет может служить основой высказывания⁵, а может составлять один из значимых структурных элементов общего целого⁶, но так или иначе без него не обходится практически ни один сталинский фильм о сельской жизни. При этом сам носитель цивилизации имеет право на некоторые сомнения и колебания – но исключительно в том, что касается его собственной готовности к исполнению принятой на себя миссии⁷. Сама же миссия во всей ее полноте – начиная от этических оснований и заканчивая конкретными способами осуществления – является предметом не колебаний, а безоговорочной веры и оформляется для зрителя в аксиоматическом ключе. Поэтому деревенская школа в сталинском кинематографе не используется как модель социума, с помощью которой можно было бы проблематизировать те или иные общезначимые темы⁸: в отличие от школы городской или от детского дома, которые, пускай в режимах весьма осторожных, в этой функции уже использовались⁹.

Сюжет личного становления протагониста в контексте выполняемой цивилизаторской миссии – с обязательными препятствиями и с неперенным воздаянием в конце¹⁰ – был важен прежде всего потому, что основным адресатом этого кино было

ВАДИМ МИХАЙЛИН,

ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

- 5** Во всех без исключения фильмах, снятых в жанре серьезной производственно-социальной драмы, исторического или «этнографического» кино: уже упомянутые «Одна», «Учитель», «Сельская учительница», «Романтики», «Алитет уходит в горы», а также «Алмаз» (1936) Ага-Рзы Кулиева, «Женщина» (1932) Ефима Дзигана, «Без ошибки» (1935) Петра Зиновьева, «Последний табор» (1935) Евгения Шнейдера и Моисея Гольдבלата, «Хижина старого Лувена» (1935) Александра Литвинова, «Золотистая долина» (1937) Николая Шенгеля и Диомиде Антадзе и других.
- 6** Как практически во всех буколических комедиях сталинского времени, начиная с тех же «Трактористов» с тамошней сценой наведения героем Николая Крючкова правильных порядков в тракторной бригаде, сплошь укомплектованной «этнографическими» типажамы во главе с персонажами Бориса Андреева и Петра Алейникова. В «серьезных» жанровых фильмах позднесталинской эпохи вроде «Кавалера Золотой звезды» этот сюжет также может работать на правах дополнительного.
- 7** Дополнительным фактором неопределенности обычно служат перипетии любовного сюжета, ориентированного на очеловечивание протагониста и на повышение градуса зрительской эмпатии по отношению к нему.
- 8** Были у подобного «ограничения режимов символизации» и причины, куда более элементарные. Сельская школа 1930–1940-х чаще всего сводилась к пространству, предельно одномерному – как с физической, так и с социальной точки зрения. Если в селе или в деревне не было специализированных зданий дореволюционной постройки, оставшихся от земских или церковно-приходских школ, то использовалось зачастую более или менее случайное помещение, в котором работали один–два учителя.
- 9** Городская школа: «Красный галстук» (1948) Владимира Сухобокова и Марии Сауц, «Весенний поток» (1940) Владимира Юренева, «Аттестат зрелости» (1954) Татьяны Лукашевич; детские образовательные учреждения закрытого типа: «Путевка в жизнь» (1931) Николая Экка, «Брат героя» (1940) Георгия Васильчука, «Педагогическая поэма» (1955) Алексея Маслюкова и Мечиславы Маевской.
- 10** Общепризнанная медийная слава и специальный самолет, посланный на выручку героине в «Одной»; должность депутата Верховного совета СССР и специальный самолет (аж с комбригом в качестве персонального летчика), посланный за героем в «Учителе»; всенародная медийная слава и орден Ленина в «Сельской учительнице» – и так далее.



вовсе не колхозное крестьянство¹¹. Помимо задач, связанных с формированием образа «настоящего советского человека», и общих задач развлекательного характера, «деревенские» фильмы транслировали мобилизационные модели, нацеленные на формирование жизненных стратегий потенциальных «выдвиженцев», предлагая им готовые матрицы «правильной» советской идентичности и представления о том, как функционируют социальные лифты¹².

К оттепельному рубежу 1950–1960-х репрезентация деревни в советском медийном – в том числе и кинематографическом – дискурсе существенно изменилась. Деревня перестала быть советским Другим, и причин тому было несколько. Во-первых, советские властные элиты деревню окончательно перестали бояться, так что отпала и нужда в ее экранной маргинализации. Во-вторых, хрущевская риторика, ориентированная на «возрождение» исходного большевистского проекта, реанимировала эгалитаристские установки, мало совместимые с реалиями позднесталинского общества с его все более и более ощутимыми сословными границами – так что деревенских обитателей волей-неволей приходилось признать полноценными гражданами Советского Союза, хотя бы на словах или на экране. Третья причина была сугубо демографической: к 1961 году численность городского и сельского населения в СССР выровнялась. Необходимость в проведении и постоянном утверждении жесткой границы между городом и деревней отпала, а вместе с этим претерпели существенные изменения и способы работы с идиллическим дискурсом.

11 Которое – особенно в первой половине 1930-х – к навязываемым сверху образовательным инициативам относилось весьма неоднозначно. Особенно если учесть тот факт, что платить за радость приобщения к умению читать советские газеты приходилось самим же крестьянам, и платить немало. В 1932 году колхозник в среднем получал за свои трудовые 108 рублей в год (простые ботинки стоили порядка 100 рублей, «городское» пальто – от 250 рублей и выше), из которых как минимум 15 рублей уходило на обязательный «культжилбор», за счет которого содержались местные школы – в том числе и выплачивалась зарплата учителям (порядка 100 рублей в месяц). А если учесть, что большую часть денег и без того съедали разного рода выплаты (сельхозналог, «самообложение» и так далее) и что любые расходы, связанные с образованием (отопление и ремонт школьных зданий, покупка учебников, тетрадей и пособий, транспортировка учеников, если школа находилась в соседнем селе, и так далее) так же осуществлялись за счет колхозной кассы, отсутствие излишнего энтузиазма по поводу школы станет понятным. К концу 1930-х, когда возможность продолжить образование за пределами родной деревни превратилась в один из немногих возможных способов выбраться в город и приобрести элементарные гражданские права (паспорт, прописка), отношение колхозников к школьному и в особенности послешкольному образованию изменилось в положительную сторону. См.: Головин С.А. *Имущественная дифференциация доходов населения СССР в 20–30-е годы XX века* // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2008. № 66. С. 177–186; *Численность и заработная плата рабочих и служащих в СССР (итоги единовременного учета за март 1936 г.)*. М.: Редакционно-издательское управление ЦУНХУ Госплана СССР и в/о «Союзоргучет», 1936. С. 8, 295.

12 При этом реальная жизнь сельского учителя, конечно же, была крайне далека от экранной. См.: Фицпатрик Ш. *Сталинские крестьяне. Социальная история Советской России в 30-е годы: деревня*. М.: РОССПЭН, 2001. С. 251–260; Протасова Э.Е. *Сельская школа на Урале в 1929–1941 гг.* Канд. дис. Екатеринбург: УГПУ, 2002.

Идиллия уходит на уровень набора декоративных элементов, необходимых для создания эффекта достоверности у зрителя, уже обладающего соответствующим набором установок и ожиданий, почерпнутых отчасти из того же сталинского кино, отчасти из школьной литературной традиции, а отчасти из бытовых контекстов: он ждет деревню – он получит деревню. Более того, становятся допустимы даже натуралистические, деконструирующие модели работы с идиллией: в рамках предельно «достоверной» неореалистической эстетики, демонстративно противопоставленной «пырьевской» лакировочной буколке¹³. Единственная устойчивая идиллическая характеристика, сохраненная оттепельной традицией применительно к деревенским контекстам, – это незамутненность буколического человека: элемент, крайне значимый и удобный в контексте общей установки на «искренность».

ВАДИМ МИХАЙЛИН,

ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

«Деревенские» фильмы транслировали мобилизационные модели, нацеленные на формирование жизненных стратегий потенциальных «выдвиженцев», предлагая им готовые матрицы «правильной» советской идентичности и представления о том, как функционируют социальные лифты.

Соответственно, меняется и кинематографический типаж деревенского жителя, сталкивающегося с городской средой. В раннем советском кино это, как правило, был самый настоящий дикарь, переживающий травматический сюжет адаптации к городским условиям – как в «Доме на Трубной» (1928) Бориса Барнета. В фильмах 1930-х «понаехавший» пришелец из деревни может обнаружить не только комические черты¹⁴, но и черты откровенно вражеские, звериные¹⁵. В любом случае, он подлежит нормализации – либо через обучение, либо через ликвидацию. Город может дать ему все, он городу – ничего, если не считать негативной идентичности, набора примеров того, каким горожанин быть не должен. Оттепельное же кино начинает использовать сельского визитера в роли вольтеровского Простодушного, в качестве удобного инструмента анализа собственно городского образа жизни – как это происходит в «Приходите завтра» (1963) Евгения Ташкова.

13 Как в «Председателе» (1964) Алексея Салтыкова или в «Знойном июле» (1965) Виктора Тругубовича.

14 Персонажи Любви Орловой в начале «Веселых ребят» (1934) и «Светлого пути» (1940) Григория Александрова; солдат Иван Шадрин из «Человека с ружьем» (1938) Сергея Юткевича и так далее.

15 Протагонист «Партийного билета» (1936) Ивана Пырьева.



Впрочем, случаи, когда идиллия в оттепельном кино наносит визит городу, не слишком многочисленны, куда более распространен сюжет ответного визита, поскольку он идеально укладывается в схему, базовую для хрущевской пропаганды¹⁶. Перенос мобилизационного акцента на уровень личной ответственности за судьбы бытия предполагает интериоризацию ведущего конфликта, и сюжет о «воспитании деревни» сменяется сюжетом о «воспитании деревней»: на смену цельному герою, вовлеченному в миссию по нормализации узкой социальной среды, приходит противоречивый и неопределенный герой, которому узкая социальная среда предлагает идеальные условия для принятия единственно верного решения. Этот сюжет порождает удивительные системные схождения. В роли городского «попаданца», переживающего в деревне некую внутреннюю трансформацию, оказываются самые разные социальные типы – вплоть до академиков, как в «Полустанке» (1963) Бориса Барнета. Но чаще всего – учителя («До будущей весны» (1960) Виктора Соколова, «Отчий дом» (1959) Льва Кулиджанова) и... бывшие уголовники («Когда деревья были большими» (1961) Льва Кулиджанова, «Калина красная» (1973) Василия Шукшина).

Фигура учителя удобна возможностью «встречной проработки» двух формирующих дискурсов, публичного и «аутентичного», – на стыке которых протагонист и должен, в конечном счете, обрести собственную позицию. Фигура уголовника даже максимально возможную «чистоту случая», поскольку предполагает «буколику в квадрате», сюжет истинного дикаря, человека, лишённого собственной ниши даже в самых элементарных системах человеческих отношений, который постепенно обретает человеческое лицо, взаимодействуя с простыми и искренними обитателями советской идиллии. Даже если протагонист исходно пытается использовать наивных деревенских людей для собственной выгоды, его уловки, действенные во внесоциальной (с точки зрения нормализующего дискурса) маргинальной среде, не срабатывают – или, вернее, срабатывают неожиданно для него образом, способствуя процессу социализации. Впрочем, по большому счету, в фильмах о городских «попаданцах» деревня едва ли и не полностью утрачивает свою неповторимую специфику, становясь в один ряд с целинными бригадами, мостотрядами, заводскими цехами и городскими средними школами – и сохраняя, как и было сказано выше, необходимые для «искренности» и достоверности идиллические декорации.

Выбор правильного жизненного пути в оттепельном кинематографе самоценен и не нуждается в подкреплении статусны-

16 См.: Михайлин В., Беляева Г. *Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 226–235.

ми бонусами, которыми столь щедро прельщало целевую аудиторию сталинское кино. В фильмах на деревенские сюжеты, снятых с конца 1950-х по конец 1960-х, практически исчезают сказочные социальные лифты. Истории о Золушках уступают место¹⁷ историям с финалами, ориентированными либо на утверждение «простых человеческих радостей»¹⁸, либо на этические доминанты, связанные с готовностью простого советского человека к подвигу, каким бы проблемным или легкодоступным этот человек ни казался на протяжении всей картины¹⁹.

Крах последнего сколько-нибудь успешного мобилизационного проекта – оттепельного – породил в советском деревенском кино непривычную для него разногласицу. Элементы идиллического дискурса в фильмах 1970–1980-х встраиваются в самые разные идеологические перспективы и жанровые модели. Наиболее очевидным – по крайней мере на первый взгляд – представляется «почвеннический» вариант, связанный с переводом на киноязык соответствующего литературного дискурса, уже успевшего сформироваться и как набор мировоззренческих установок, и как система прецедентных текстов еще во второй половине 1960-х. Переход от сугубо оттепельных сюжетов, построенных на «воспитании деревней» или на критическом потенциале «простодушного» деревенского взгляда на городскую современность, к почвенническим представлениям о деревне как о последнем оплоте «вечных истин» кажется прямым и логичным. Но не все так просто.

«Искренность» оттепельных буколических персонажей и демонстративная простота нравов были элементами более сложного высказывания, ориентированного на вполне модернизаторский проект – то есть на систему установок, диаметрально противоположную почвеннической, основанной на развороте колониального дискурса на 180 градусов: для позднесоветских авторов-деревенщиков источником смыслов становилась уже не сложно устроенная урбанизированная культура, а культура локальная, которой приписывались качества вполне мифологической «исконности» и «всеобщности». Впрочем, адресность этих текстов и жизненные стратегии самих авторов²⁰ вносят в это представление некоторые коррективы: «развеществлен-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,

ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

17 Чтобы вернуться уже в следующем десятилетии в успешном громко заявить о себе («Москва слезам не верит» (1978) Владимира Меньшова), но так и не успевшем состояться жанре гламурной советской мелодрамы.

18 «И жили они долго и счастливо, и умерли в один день», «До будущей весны» (1960), «Когда деревья были большими» (1962) и так далее.

19 Подвиг в оттепельном (и постоттепельном) деревенском кино с удивительным постоянством совершается при посредстве грузовика: «Живет такой парень» (1964) и «Калина красная» (1974) Василия Шукшина, «Знойный июль» (1965) Виктора Трегубовича, плюс не вполне деревенский «Порожний рейс» (1962) Сергея Антонова.

20 Писатели-деревенщики охотно завещали похоронить себя на малой родине, но жить до самой смерти предпочитали в крупных городах.



ная идиллия» Василия Шукшина была преимущественно ориентирована вовсе не на деревенского читателя и зрителя, выстраивая проективные реальности, комфортные прежде всего для традиционалистски ориентированных городских элит второго и третьего порядков.

Выбор правильного жизненного пути в оттепельном кинематографе самоценен и не нуждается в подкреплении статусными бонусами, которыми столь щедро прельщало целевую аудиторию сталинское кино.

Нашлось в позднесоветском кино и место для полноценной буколической идиллии: с положенным набором из остраивающих экфрастических техник²¹, иронически заряженных столкновений идиллического персонажа с широким (городским) контекстом²², игры с эротическими и хтоническими отсылками и «языческих» эпизодов единения с природой²³. И для социального анализа со взаимной аннигиляцией деревенской и городской идиллий, как в «Родне» (1981) и в «Неоконченной пьесе для механического пианино» (1977) Никиты Михалкова. И, наконец, для инструментального использования идиллии при конструировании очередного интеллигентского эскапистского мифа, как в «Уроках французского» (1978) Евгения Ташкова – фильма, который, собственно, и послужил поводом для данной статьи.

3. «УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО»

Когда работаешь с экранизацией, одна из самых прагматичных стратегий связана с анализом кинотекста через систему расхождений с литературным первоисточником. В случае с экранизацией рассказа Валентина Распутина «Уроки французского», опубликованного за пять лет до того, как Евгений Ташков взялся перевести его на язык кино²⁴, зазор между исходным

21 Вставные эпизоды с кадрилию в «Любовь и голуби» (1985) Владимира Меньшова.

22 Взаимный обмен визитами между городской и буколической реальностью в той же меньшовской лирической комедии – или в сказочной «Деревне Утке» (1976) Бориса Бунеева.

23 Финальный разговор протагониста с солнцем в «Белых росах» (1983) Игоря Добролюбова.

24 Первая публикация в Иркутске, в областной комсомольской газете «Советская молодежь», явно не стала событием для широкой советской публики и ничего не добавила к уже закрепившемуся за автором «Денег для Марии» образу «молодогвардейского почвенника». Но двумя годами позже рассказ был опубликован стотысячным тиражом в московском издательстве «Современник», не менее традиционалистски ориентированном, чем «комсомольская» «Молодая гвардия». См.: РАСПУТИН В. *Живи и помни. Повесть, рассказы*. М.: Современник, 1975. Фильм Евгения Ташкова привел к взрывному росту популярности и автора, и текста. Рассказ вошел в школьную программу и в начале 1980-х несколько раз выходил уже отдельными иллюстрированными брошюрами, стотысячными же тиражами. См.: Он же. *Уроки французского. Для среднего*

текстом и экранным воплощением устроен достаточно прихотливо. Все основные элементы распутинского месседжа сохранены, по крайней мере на поверхности: архетипический для русской литературы сюжет о детской травме, связанной с отправкой десятилетнего (плюс-минус пара лет) мальчика «в люди»; максимальный акцент на достоверности рассказанной истории; эмоционально заряженный контраст между деревенским детством и приговоренностью к «злой» городской жизни. Но базовая структура высказывания претерпевает существенные изменения, причем изменения эти производятся настолько аккуратно, что зритель попросту не обращает на них внимания. Распутинский рассказ представляет собой незамысловатое эго-высказывание, открыто автобиографический характер которого уже сам по себе призван служить гарантией достоверности предлагаемого читателю опыта и создавать интимизированный «портал», позволяющий подключиться к этому опыту и принять его едва ли не на правах лично пережитого. Евгений Ташков сохраняет общую интонацию распутинского дискурса, но достигает этого радикальным и разнонаправленным смещением двух компонентов – так, чтобы в итоге получить тот же баланс, но только из иной перспективы.

С одной стороны, Ташков переводит повествование в третье лицо, автоматически снижая тем самым как автобиографическую заряженность текста, так и интимность интонации. Вместо «искренного» эпизода из авторской биографии, зрителю предлагается «картинка», иллюстрация к действительности, существенным образом отличающейся от его повседневного опыта, особенно если учесть, что в 1978 году целевая аудитория фильма – это городские жители, преимущественно с высшим или средним специальным образованием. История про Ваньку Жукова образца 1948 года далеко не в каждом из этих людей должна была зацепить личные струны; а вот куда более общее поле эмоциональной вовлеченности, сцепленное с уже вполне сформировавшимся к концу 1970-х «деревенским» традиционалистским дискурсом, обещало прямой и надежный доступ к чувствам зрителя. Поэтому преимущественным каналом для работы со зрительской эмпатией становится хемингуэевский режим соприсутствия, при котором сама отстраненность превращается в инструмент воздействия. И поэтому, с другой стороны, дистантность высказывания компенсируется эмоциональным давлением: те эпизоды исходного повествования, которые содержат не слишком явные, а зачастую даже пропущенные через

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

и старшего школьного возраста. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981; Он же. Уроки французского. Для среднего и старшего школьного возраста. М.: Советская Россия, 1981; Он же. Уроки французского. М.: Советская Россия, 1981; Он же. Уроки французского. Для младшего возраста. М.: Детская литература, 1982.



иронический модус отсылки к формирующейся травме, здесь педалированы и обрастают дополнительными сценами, а также целыми персонажами и сюжетами, отсутствующими в исходном тексте, но зато создающими мощный ресурс вовлеченности.

Распутинский текст – в полном соответствии с названием – строится вокруг сюжета об игре с учительницей на деньги. Все остальные сюжетные ходы выполняют роль подготовительных, создавая необходимую атмосферу и выстраивая сумму обстоятельств для этого центрального события. Хроническое недоедание, обусловленное как общими условиями существования протагониста в райцентре, так и недобросовестностью приютившей его хозяйки, ведут к необходимости как-то добывать деньги на еду – то есть к сюжету с игрой в чики. В свою очередь игра и связанный с ней травматический – во всех смыслах этого слова – опыт приводят к эмоциональному контакту с Лидией Михайловной. Первая ситуация если и создает у читателя ощущение формирующейся травмы, то никак не за счет авторской повествовательной интонации – отстраненной и даже ироничной (фраза о «чересчур прожорливых мышках» в хозяйской кладовке). Вторая слишком очевидно построена на сюжете преодоления, традиционно рассчитанном на формирование читательской эмпатии, но и столь же традиционно предсказуемого: герой, не умеющий плавать, в конце концов, непременно станет самым лучшим пловцом – и читатель следит за развивающимся сюжетом во многом именно потому, что ждет финального «воцарения». Неожиданной оказывается только последняя, ключевая, коллизия: ее сюжет менее предсказуем, но зато провокативен, представляя собой чистой воды анекдот – в том смысле, который это слово имело в XVIII–XIX веках, когда означало короткий рассказ о курьезном случае. Эмоционально емкое повествование о детском травматическом опыте Распутин формирует именно через неожиданную историю о взрослом городском человеке, который, будучи агентом системы, ответственным за нормализацию субалтернов, осознанно нарушает принятые в публичном пространстве нормы ради того, чтобы помочь одному из своих подопечных. Сюжет, тем более неожиданный, что городское пространство устойчиво показывается как «злое», враждебное, населенное людьми, в лучшем случае равнодушными, но чаще – корыстными и опасными: собственно, для того, чтобы сформировать эту установку, контрастную по отношению к основному сюжету, и нужны обе вводные ситуации.

Евгений Ташков рассказывает – на том же сюжете – совершенно другую историю: и для этого одновременно «отстраняет» распутинское повествование, и перенасыщает его сильными эмпатийными сигналами. Вместо прямого погружения в лично пережитую ситуацию, он с самого начала включает

режим экфрасы, предваряя и завершая сюжет короткими повествовательными ремарками: то есть, собственно, формирует дистанцирующую рамку. И одновременно с этим начинает выстраивать параллельную образную структуру, практически не связанную с повествованием на сюжетном уровне, но формирующую, во-первых, тот базовый каркас, на котором держится все высказывание, а во-вторых, ту систему смыслов, для которой история о мальчике и его нестандартной учительнице в итоге окажется историей внешней, нужной для того, чтобы намекнуть зрителю на необходимость если не понять, то почувствовать смысл скрытого сообщения.

Совершается эта операция через серию статичных однотипных кадров, которыми размечен весь фильм и которые неизменно приходятся на силовые позиции: начальную и финальную повествовательные рамки – и ключевые эпизоды, одновременно значимые для сюжетного развития и максимально плотно работающие со зрительскими эмоциями и зрительской эмпатией. Каждый из кадров представляет собой сельский пейзаж, обрамленный оконным проемом с раскрытыми створками. Кадры подаются и воспринимаются именно как пейзажи, как заключенные в рамку произведения искусства, иллюстрации, введенные в повествовательную ткань на правах визуального комментария. При этом их связь с основным сюжетом, причем связь ассоциативная, а не прямая, прослеживается в одном-единственном случае. Главный герой получает посылку с экзотическими для него макаронами и принимается их грызть, отстраненно глядя в школьное окно; игровой кадр перебивается пейзажной вставкой с окном уже деревенским, за которым колосится спелая рожь. Сельский мальчик не может не знать вкус сырого хлебного зерна: пейзажная экфраза комментирует для зрителя ту ассоциацию, которую вызывает у героя вкус сухих макарон. Во всех остальных случаях экфраза просто откликаются на очередное травматическое событие, формируя систему визуальных отсылок к той счастливой идиллической реальности, которая категорически недоступна для героя, погруженного в «злое» городское пространство²⁵. Реальности, в которой стоит вечное лето, в отличие от городских пустырей, закоулков и заброшенных бараков, где стылая осень, проливной октябрьский дождь, а потом снег.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,

ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

25 Прием со вставными идиллическими пейзажами, формирующими параллельный, подчеркнуто проективный визуальный сюжет, уже был отработан в предшествующей советской кинематографической традиции, причем применительно к достаточно разным жанрам и эстетикам. Ср. в этой связи соответствующие эпизоды в эзотерической военной драме «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского, волшебной сказке Александра Роу «Варвара краса, длинная коса» (1969), ироничном истерне «Белое солнце пустыни» (1970) Владимира Мотыля, ироикомиической исторической драме «Бумбараш» (1972) Николая Рашеева и Абрама Народицкого и героико-ревизионистском истерне «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) Никиты Михалкова.



В системе конвенций, связанных с жанром идиллии, это экфрасы второго порядка. Экфрасу первого порядка Евгений Ташков выстраивает, как и положено, в самом начале фильма: она необходима, чтобы как можно комфортнее для зрителя перебросить его внимание и его воображение из актуальной для него реальности в реальность проективную, собственно идиллическую, а также задает сугубо идиллический режим восприятия предложенной картинки как населенной персонажами, по определению, менее компетентными, чем наблюдатель. В фильме необходимый эффект достигается сочетанием визуального ряда, в котором постановочные «пейзажи с окнами» перемежаются долгой панорамой вполне реального утреннего села (в той же блеклой туманной гамме) – с закадровым текстом, который читается в максимально доверительной интонации и одновременно формирует представление о том, что дальнейшая история отнесена на не слишком далекую, но все-таки ощутимую историческую дистанцию²⁶.

Экфраса второго порядка, экфраса внутренняя выполняет в идиллии совершенно иную функцию. Она не льстит читателю, приглашая его в ту же – максимально широкую – ситуативную рамку, которую отводит себе автор, и позволяя безнаказанно перемигиваться с автором поверх голов «внутриидиллических» персонажей. Напротив, она предлагает ему возможность заглянуть сквозь зыбкую ткань маленькой и завершенной в своем счастливом неведении идиллической реальности в потусторонний мир, населенный платоновскими идеями. Она предлагает знаки и символы, изображенные на «идиллических» предметах, но отсылающие к максимально абстрагированным, архетипическим смыслам, которые больше, чем личный опыт, и которые сообщают возможность удовольствия, куда более сильного, чем то, что можно получить, забавляясь созерцанием умиротворяющего идиллического пейзажа, на фоне которого умиротворительно наивные пастухи и пастушки разыгрывают свои незамысловатые сюжеты²⁷.

По законам другого жанра, пейзажного, сформулированного еще в эпоху раннего Нового времени, пейзаж – помимо перспективы и рамочной композиции – должен включать в себя еще и стаффаж, фигурки живых существ, желательно человеческие²⁸,

26 По Яну Ассману – в пределах коммуникативной памяти.

27 Модель, заданная уже в Первой идиллии Феокрита, где последовательность изображений на плющевом кубке фактически представляет собой универсальную базу повествовательных сюжетов для всей последующей литературной традиции, а сам кубок позволяет играть смыслами, связанными с идеей художественного творчества. Подробнее см.: Михайлин В., Иванова Д. *Два пастуха разглядывают кубок: Феокрит и рождение современной литературной традиции // Агрессия. Интерпретация культурных кодов: 2010*. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2010. С. 141–161.

28 Или хотя бы следы созидательной человеческой деятельности: постройки, руины, срубленные деревья и так далее.

которые будут динамизировать изображенную *natura naturata*, намекать на скрытые символические смыслы и задавать направление и последовательность движения зрительского взгляда. Это правило Евгений Ташков нарушает не то чтобы демонстративно – в паре пейзажей есть детские фигурки²⁹, еще в одной лошади, – но достаточно явно. Его пейзажи, пойманные в раскрытые окна деревенского дома, подчеркнута пусты. Потому что этот набор экфрас нужен ему не только и не столько для того, чтобы просто выстроить за спиной у выморочного городского пространства утраченную сельскую Аркадию. Он решает задачу более высокого порядка. В его Аркадии нет людей – по крайней мере взрослых и/или занятых сколько-нибудь осмысленной деятельностью³⁰. Она не для того, чтобы в нее возвращаться. Она – вместилище архетипического Дома с окнами, открытыми одновременно на все стороны света.

Этот постепенно формирующийся образ непроявленного закадрового пространства собирается воедино после того, как закрывается финальная внешняя рамка: поскольку все ранее показанные окна³¹ появляются еще раз, в сплошной последовательности, в качестве подложки под финальные титры – перемежаясь динамичными крупными планами двоих протагонистов, мальчика и учительницы, занятых игрой. Уже рассказанная история – в ее недолгом счастливом течении – оказывается перед глазами зрителя в предельно сконцентрированном виде и без остатка вписывается в Дом. И – задает мощный заключительный аккорд, символистский в самом непосредственном смысле этого слова, поскольку суть полученного зрителем меседжа остается непроявленной: он успеваешь разглядеть виды за окнами, он становится свидетелем трагико-анекдотической истории о нарушении статусных границ, но присутствие Дома он может только чувствовать.

Впрочем, сами обрамленные окнами пейзажи и не рассчитаны на пристальное разглядывание: они держатся на экране ровно столько, сколько нужно зрителю, чтобы окинуть картинку взглядом и почувствовать ее соответствие некоему встроенному «образу Родины» – совсем как в случае с начальными эпизодами герасимовского «Учителя». Если он станет вглядываться слишком пристально, у него начнут возникать вопро-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

- 29** За которыми угадываются «архетипы детских состояний». Убегающий от камеры маленький мальчик дает собственно «босоногое детство». Два похожих кадра – с мальчиком в лодке, очень похожим на протагониста, который отталкивается веслом от берега, и с тем же берегом, на котором лежит пустая лодка, – размечают начало сюжета «отлучения от дома» и момент прибытия в чужой дом, в райцентр.
- 30** Единственная безлюдная Аркадия в предыдущей советской традиции – в «Варваре-красе» Александра Роу. Впрочем, и там ощущение присутствия героев создается за счет движущейся камеры и закадрового текста.
- 31** Плюс еще одно, бонусное, для которого, видимо, не нашлось подходящей сильной позиции, но и терять которое было жаль.



ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

сы к достоверности этих постановочных кадров, совершенно излишние. Понятно, что Дом не обязан отсылать к какому-то конкретному домашнему пространству, так или иначе совместимому с сюжетом протагониста: в противном случае пришлось бы представлять себе строение с шестнадцатью окнами, некоторые из которых выходят непосредственно к низинному речному берегу, а другие смотрят на реку с холма; за одним растет рожь, доходящая до верхней трети оконного проема и, следовательно, высотой напоминающая сахарный тростник; другое расположено так, что ровно из-под него выходит проселочная дорога. При съемках явно использовались две или три переносные конструкции, которые устанавливались так, чтобы выбранный символически и эмоционально емкий пейзаж красиво смотрелся в кадре. Иногда съемка явно велась второпях, чтобы поймать нужное освещение, что приводило к довольно курьезным результатам. Так, на 25 минуте фильма зритель оказывается перед окном, освещенным солнцем изнутри, а на траве снаружи отчетливо видна тень от переносной конструкции с окошком. А левая створка закрыта, судя по всему, по той простой причине, что скрывает какой-то техногенный элемент, совершенно неуместный в буколической реальности – железнодорожное полотно, а то и вовсе крышу пятиэтажки (илл. 4). Впрочем, этого «возвышающего обмана» зритель не замечает – и не должен замечать.



Илл. 4. Постановочная пейзажная экфраза из «Уроков французского» (1978).

У этого магического закадрового пространства есть еще одно измерение, существенно значимое для рассказанной Евгением Ташковым истории – предельно убедительное в силу точно такого же «возвышающего обмана». Зритель начинает приглядываться к этому измерению в первой же сцене, в которой главный герой оказывается в квартире у Лидии Михайловны.

Из распутинского текста об этой квартире мы можем узнать многое: там много книг, Лидия Михайловна ходит по ней в домашнем платье и в тапочках, а еще там есть радиола – чудо техники, которое на деревенского мальчика должно было произвести впечатление не меньшее, чем космический корабль. Собственно, этими скупыми деталями описание и ограничивается – если не считать одного замечания: «все здесь было для меня слишком неожиданным и необыкновенным, даже воздух, пропитанный легкими и незнакомыми запахами, иной, чем я знал, жизни»³². Вот из этой фразы режиссер и выстраивает отдельную, крайне значимую для него реальность: предельно недостоверную, если вдаваться в подробности, – и предельно достоверную, если в подробности не вдаваться и воспринимать фильм на заданных авторами условиях.

Экранная Лидия Михайловна обитает в пространстве, принципиально гибридном, сочетающем в себе предельно «достоверные» элементы, долженствующие убедить зрителя в аутентичности предложенного его взгляду сюжета (дровяная печь с плитой для готовки, крашеный дощатый пол, ситцевая занавеска, которой задернута вешалка), и элементы совершенно другой природы, назначение которых – создать для городского зрителя, живущего в конце 1970-х, то ощущение непреодолимой культурной пропасти, которое должен был испытать деревенский подросток конца 1940-х, впервые попав в интеллигентскую квартиру.

Если задаться целью и попытаться восстановить историческую справедливость, то выглядеть эта квартира должна была совершенно иначе. Молодой специалист, приехавший в 1948 году по окончании Краснодарского пединститута в алтайский райцентр и получивший от школы полдома в деревянной одноэтажке барачного типа, должен был обнаружить внутри – помимо печки и дощатого пола – в лучшем случае кровать с панцирной сеткой, некоторое количество списанной школьной мебели (стул, тумбочку, учительский стол) и минимально достаточный набор простой жестяной или фаянсовой посуды. В лучшем случае предыдущий постоялец мог оставить после себя клеенчатую скатерть на столе и горшок с геранью на подоконнике³³.

Вместо этого, мы видим полноценный зимний сад; мебель, частью сделанную в 1920-е, а частью дореволюционную; патефон, ручной работы кружевную скатерть на столе, живопись и графику на стенах, там же – декоративные керамические

32 Распутин В. *Уроки французского* (www.serann.ru/text/uroki-frantsuzskogo-9306).

33 Эта герань в фильме есть: она создает активное цветное пятно – и одновременно фоновое ощущение нищего мещанского быта – в нескольких кадрах, снятых во дворе того дома, в котором квартирует протагонист. Показательно, что внутри мы этого пятна не видим ни разу – при гипертерифированном количестве «тряпочек» и прочих примет районного быта, который утратил варварскую крестьянскую простоту, но катастрофически нелеп в своих попытках имитировать быт урбанистический.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,

ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...



тарелки и фотопортреты родственников в тяжелых рамках, под стеклом. На столе у Лидии Михайловны – полноценный фаянсовый сервиз не из дешевых, на окнах – шторы и тюль. Представить, что все это привезла из Краснодара в картонном студенческом чемоданчике, довольно затруднительно. Но с главной своей задачей – дать зрителю представление о культурном шоке, который должен был испытать одиннадцатилетний мальчик, выросший в нищем алтайском колхозе, – этот интерьер справляется вполне. Контраст с развоплощенной идиллией советской послевоенной деревни продолжает поддерживаться и далее за счет сигналов, не слишком явных, но зато наглядных до крайности – вроде звучащего в кадре текста из учебника, которого, конечно же, не было и быть не могло в распутинском рассказе:

«Я живу в большом новом доме. В этом доме много квартир. Наша квартира состоит из трех комнат: столовой, спальни моих родителей и моей комнаты. Еще есть кухня и ванная комната».

Евгений Ташков, который не только срежиссировал «Уроки французского», но и написал сценарий, оставляет этот текст без перевода на русский: для рядового советского зрителя его жестокий смысл будет столь же непрозрачен, как – до самого последнего кадра перед титрами – непрозрачен будет для протагониста основной смысл, который он должен вынести и из самого сюжета с учительницей, и из сигналов, распределенных по Эдемскому саду, куда его случайно допустили и где его учат нездешним языкам. Дело в том, что на стенах у учительницы тоже висят пейзажи – и отечественные, и откровенно нездешние. Но от тех буколических видов, которыми размечена история мальчика, их отличает одно значимое свойство: они встроены в интерьер – интеллигентский интерьер, неотъемлемый от личности владельца и определяемый не фактически возможностями окружающей советской действительности, а исключительно внутренними потребностями владельца. Лидия Михайловна возит свой Дом с собой – и мальчик получает ключ к этому искусству, когда в самом конце фильма впервые оказывается лицом к лицу с экфрасой интерьерной – с посылкой, поверх которой лежат волшебные райские яблоки и которая стоит на фоне непрозрачного заиндевевшего окна. Это не только экзотика для него, никогда в жизни яблок не видевшего. Это счастье, которое впервые получило шанс обосноваться внутри.

Евгений Ташков одомашнивает идиллию, конструирует миф об Аркадии, адаптированной к интеллигентской городской квартире. А заодно – снимает школьное кино, сюжет которого к школе имеет отношение сугубо внешнее. Да, мальчик

Володя, главный герой картины, готов к любым лишениям и травмам, чтобы окончить десятилетку и получить возможность строить свою дальнейшую жизнь не в родной деревне. Но природа того образования, которое он получает, не имеет никакого отношения ни к советской школьной программе, ни к советскому дисциплинарному дискурсу, отчетливо представленному в фильме фигурой директора³⁴. Суть научения здесь – воспитание способности к автономии, к умению выстроить и сбегать собственный внутренний *locus amoenus*, с мягкой травой, древесной тенью, свежей водой и яблоками. И с непременною нимфой где-нибудь за срезом экфрастической рамки. Таких идиллий в советском кино до Ташкова, пожалуй, и впрямь не снимали.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА
ИДИЛЛИЯ КАК СИМПТОМ...

34 Взяв на эту роль Олега Голубицкого, Евгений Ташков зашил в свою картину острый полемический выпад против одного из столпов сталинской образовательной системы, Антона Макаренко, с которым у артиста Голубицкого было несомненное фенотипическое сходство. И сцена «общественного суда» над незадачливым стукачом Тишкиным, умудрившимся разбить окно, превращается в очевидную злую пародию на макаренковские методы работы со вверенными ему субалтернами.

