

ВАДИМ
МИХАЙЛИН

Любовь среди развалин: «Маленькая Вера» Василия Пичула¹



*Вадим Михайлин
(р. 1964) – историк
культуры, социальный
антрополог, переводчик,
профессор Саратовско-
го государственного
университета.*

«ИДИЛЛИЧЕСКАЯ МИНА» ПОД БАЗОВЫМ СОВЕТСКИМ МИФОМ

Я начну издалека: с мифа, связанного с метафорами строительства и руинирования², мифа о разрушении всего старого, отжившего и о строительстве на том же месте чего-то принципиально нового, прекрасного и неотразимо привлекательного для всякого порядочного человека. Этот миф, один из базовых для советского проекта в целом, с самого начала был зыбким и обманчивым, поскольку хотел казаться футуроцентричным, антитрадиционалистским – но на деле же под него исходно была заложена своего рода «идиллическая мина», ибо в самой его основе лежало представление об идеальном грядущем мире как о технократически обновленной версии первобытного коммунизма, придуманного Марксом и Энгельсом в начале 1880-х после того, как они начитались Льюиса Моргана.

Конструируя мифологему коммунизма, Маркс и Энгельс следовали той же нехитрой манипулятивной технологии, которая была привычна, скажем, для афинских законодателей времен архаики и классики: если хочешь что-нибудь радикально реформировать, прежде всего расскажи принимающим решения согражданам, что на самом деле когда-то давно именно так все и было, но потом эта единственно правильная и от предков идущая норма была забыта – либо в силу несовершенства человеческой памяти, что само по себе достойно сожаления, либо стараниями людей злонамеренных, которые исказили исконный порядок вещей в угоду своим корыстным интересам и чьи потомки до сих пор продолжают обманывать доверчивый

1 Статья представляет собой переработанный комментарий к кинопоказу в рамках сдвоенной конференции «Строители и руины & Конструирование предсказуемости. Интерпретация культурных кодов» (XVIII–XIX Пирровы чтения. 24–26 июля 2021 года). Кинопоказ прошел 25 июня 2021 года в лектории Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. Запись: www.youtube.com/watch?v=uk_DEu4mwdY&t=971s.

2 Эта метафора крайне любопытным образом соприкасается с соответствующими образными рядами в ма-сонской мифологии – что не так уж и удивительно в контексте той экзальтированной декадансно-мистической атмосферы, в которой формировалась рефлексирующая (и пищащая) революционистская элита рубежа XIX–XX веков.

народ. И шанс на успех любое новшество имело только в том случае, если подавалось как возрожденная из руин традиция.

«Идиллическая мина» просто не могла не сработать под коммунистическим проектом на уровне элементарных когнитивных диспозиций, не говоря уже о сюжетах политического и экономического характера, как только исходный революционный порыв с неотъемлемым от него пафосом обновления начал сходиться на нет. По большому счету, если в гегельянской спирали ослабить восходящий момент, она свернется в сюжет о вечном возвращении. В языках, на которых говорило советское искусство – в том числе и кино, – соответствующие тенденции ощутимы уже в рамках поздне сталинского «большого стиля» с его непреодолимой тягой к идиллическим сюжетам в идиллических же декорациях, замкнутых в счастливой бесконечности нового «золотого века», который, собственно, уже наступил – если не в жизни простого советского человека, то уж во всяком случае в жизни его экранных суперэго. «Искреннее» искусство хрущевской оттепели, пришедшее на смену «большому стилю», попыталось вдохнуть в революционную риторику новую жизнь, но очарование идиллии было настолько непреодолимым, что позволяло ей проникать даже в кинотексты, совершенно плакатные по своей природе, вроде райзмановского «Коммуниста» с пасторальной любовной сценой, снятой едва ли не в духе пырьевской комедии о трактористах. А через четыре года после «Коммуниста» в фильме «А если это любовь?» – весьма провокативном и остро полемичном для 1961 года – дискурс строительства уже не отталкивается от дискурса руинирования, а выступает с ним в плотном и прекрасно сбалансированном тандеме. Фоном для подростковой драмы здесь становится не только активно строящийся городок при промышленном гиганте³, но и совершенно буколический полуразрушенный храм в лесу, куда герой и героиня забираются, чтобы спрятаться от внезапно хлынувшего дождя, – сюжетный ход, отчетливо восходящий к аналогичной сцене между Энеем и Дидоной в Вергилиевой поэме, незнакомой широкому советскому зрителю, но прецедентной, как и весь Вергилий, для европейской идиллической традиции. И, несомненно, прекрасно известной Юлию Райзману, выпускнику одной из самых престижных московских классических гимназий, а затем и литературно-художественного отделения МГУ. При

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

- 3** С лагунковскими пятиэтажками в качестве символа новой, обновленной советской публичности, с ее реальной, а не плакатной заботой о нуждах и чаяниях простого человека. На рубеже 1950–1960-х этот визуальный сигнал воспринимался совершенно серьезно и сугубо позитивно, в контексте поступательного движения к обществу всеобщего изобилия и социальной справедливости, поскольку панельное строительство позволило если не полностью решить острейшую проблему с нехваткой городского жилья, то во всяком случае существенно улучшить качество жизни населения в быстро растущих советских городах, хотя бы отчасти компенсировав негативные эффекты мобилизационной урбанизации.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

этом «прогрессистские» декорации фильма сопряжены с травматическим опытом, а буколические руины (вкуче с букетом других идиллических сигналов, формирующих полноценный феокритовский *locus amoenus*) – с кульминацией чистого и почти беспримесного личного счастья⁴.

В позднесоветской культуре идиллия – с ее культом приватности, замкнутых пространств, руин и маленького эротически окрашенного счастья – цветет пышным цветом, причем в крайне широком и диверсифицированном спектре вариантов: от пейзажной буколической⁵ до декаданса и от мифа об утраченном «золотом веке» (древнерусском, екатерининском, пушкинском, символистском, нужное подчеркнуть) до мифа о Дафнисе и Хлое в джинсах. Снимая в 1987 году свою «Маленькую Веру», Василий Пичул эту позднесоветскую идиллию жестко деконструировал, развернув ее к той реальности, на фоне которой в массе своей существовал рядовой гражданин Союза и в которой желание выстроить маленькую частную Аркадию на

4 Развернутый анализ фильма см. в: Михайлин В. *Корректировка проекта: новый габитус советского человека в фильме Юлия Райзмана «А если это любовь?» // Человек как проект. Интерпретация культурных кодов 2016.* Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2016. С. 147–197.

5 В плоскости реальных жизненных стратегий трансформировавшаяся для позднесоветского горожанина в дачную утопию. Которая – если рассматривать ее с сугубо антропологической точки зрения – для весьма значительной доли городского населения приобрела статус культовой практики, в какой-то мере подменив и вытеснив как элементы советских культов, выхолощенных и дискредитированных, так и элементы культовости религиозной. Последние вполне могли существовать – и существовали в достаточно массовом порядке – на правах маргинальных элементов частного быта, скрываемые от посторонних глаз в периоды особо рьяной борьбы с религиозными предрассудками, как, скажем, в самом начале 1960-х, или мягко-демонстративные, как в интеллигентской моде на иконы как элемент интерьера и на прочую «этнографическую религиозность» в 1970-е. Но они в любом случае не могли в полной мере обеспечить одной из главных функций любого культа: не помогли в создании социально приемлемой и широко одобряемой идентичности. А вот служение шести соткам эту задачу решало вполне и обладало большинством признаков, необходимых для успешного культа: 1) Приоритет символической экономики. Бессмысленный и беспощадный труд на дачном участке, конечно, приносил некоторый «продукт» в виде «помидорчиков, выращенных вот этими руками» и теми же самыми руками закрученных на зиму. Причем этот продукт даже имел некоторый прагматический смысл, если принять во внимание ассортимент и качество еды, продававшейся в советских магазинах. Но количество вложенных в дачу ресурсов – материальных, социальных, временных – многократно превышало получаемую таким образом пользу. 2) Псевдоэлитарный статус. Позднесоветская дача обладала особой символической ценностью как имитация одного из элементов престижного образа жизни, свойственного советским номенклатурным элитам сталинских времен, в свою очередь пытавшихся имитировать практики элит дореволюционной России и, шире, в традиционные европейские аристократические практики. Возможность обладать собственным буколическим «карманом бытия», таким скромным Трианоном вдали от шума городского, была неотразимо привлекательной. Собственно, в общую идиллическую проекцию вполне укладывалась даже имитация крестьянского труда, и позднесоветский горожанин в закатанных трениках в определенном смысле был здесь наследником вполне почтенной и репрезентативной традиции, включавшей пеструю компанию из Марии Антуанетты, графа Толстого и Александра Энгельгардта. 3) Создание собственной социально-коммуникативной среды со встроенным набором поведенческих и дискурсивных жанров. Разговор о режимах полива и способах борьбы с разного рода дачными напастями помогал найти заинтересованного партнера по коммуникации едва ли не в любой ситуации и компании. 4) Наличие ритуализированных практик. Особую прелесть этому культу придавала – значимая с представленной здесь точки зрения – возможность трансформации его в культ приватный, ограниченный членами малой группы, как правило, семейной. Что отнюдь не противоречило социально-репрезентативной прагматике: сопоставление маленьких личных Аркадий, обставленных ритуальными визитами «на шашлыки» и соседским обменом даров земных на дары земные.

фоне очередного гиганта социалистической индустрии слишком часто наталкивалось на обстоятельства непреодолимой силы – к примеру, на элементарное отсутствие свободного пространства, куда эту Аркадию можно было бы втиснуть.

ВАДИМ МИХАЙЛИН
ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

Если хочешь что-нибудь радикально реформировать, прежде всего расскажи, что на самом деле когда-то давно именно так все и было, но потом эта единственно правильная и от предков идущая норма была забыта.

СОВЕТСКИЕ СТРОИТЕЛЬСТВО: ЭРОТИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ

Еще один любопытный и значимый в нашем случае тренд в советском искусстве – это установка на эротизацию строительства, строителей и вообще технократической тематики, также восходящая к исходной, большевистской, версии советского проекта и пережившая весьма специфический ренессанс в позднесоветские времена. Установка, которая по простетивии нескольких советских эпох, пришедшихся на середину века, сама по себе стала казаться вполне парадоксальной, поскольку одновременно с той общей и крайне резкой сменой вех, которая в 1930-е ознаменовала собой переход от большевистского революционного порыва к сталинскому неоимпериализму, в отечественной культуре воцарилась совершенно пуританская атмосфера – во многом определяющая умонастроения сограждан и до сей поры.

В 1920-е построение нового мира, поданное средствами нового же искусства, было предельно физиологичным. Возвышенные видения в духе юоновской «Новой планеты» (1921) и предельно бесплотный авангардный мистицизм быстро сходят со сцены, уступая место торжествующей телесности Ассоциации художников революционной России или Общества художников-станковистов (ОСТ), где революционная современность позиционируется как некий пролог к технологически перенасыщенному будущему, в котором строительство новой индустрии и строительство нового человека будут элементами единого процесса. В ОСТовском постэкспрессионистском конструктивизме телесность имеет природу скорее биомеханическую и сексуальная природа персонажа неотъемлема от производительности как биологической, так и технологической – достаточно вспомнить живописные работы Александра Дейнеки



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

(«На строительстве новых цехов» (1926), «Утренняя зарядка» (1932)) или Юрия Пименова («Даешь тяжелую индустрию!» (1927))⁶. В «Метростроевках» (1933–1934) Александра Самохвалова эта биомеханика эротизирована уже до предела. Женские тела не перестают рифмоваться с архитектурными и механическими конструкциями, но зритель видит скорее сонм оживших неолитических Венер, использующих стропы, мотки кабеля и отбойные молотки как атрибуты brutального эротического культа. В кино этот сплав созидательного пафоса и эротизированной телесности проникает в куда меньших масштабах – отчасти из-за того, что изобразительные искусства все еще считаются главным инструментом пропаганды, а отчасти по причинам, связанным с материями организационными и экономическими. Частные кинотеатры, которых в 1920-е в стране большинство, крайне неохотно пускали в прокат советские пропагандистские ленты, поскольку зритель совершенно отчетливо голосовал ногами за мелодраму, криминальный жанр и вестерн – причем по преимуществу западного производства⁷. Ситуация радикально изменится в следующем десятилетии, когда не контролируемого государством кинопроката в стране попросту не останется, – но произойдет это уже в рамках сталинского пропагандистского проекта, в котором отношение к эротике будет совершенно иным. Впрочем, по обе стороны этого водораздела встречаются знаковые с данной точки зрения ленты – вроде «Третьей мещанской» (1927) Абрама Роома⁸ или «Колыбельной» (1937) Дзиги Вертова⁹.

- 6** Реже у ОСТовцев эротичность фигур, напротив, педалирована, но происходит подобное, как правило, за рамками станковой живописи, в работах сатирического или бурлескного характера, как на графических листах («Кабаре» (1921) или «Акробаты» (1931) Александра Дейнеки, «НЭП. В ресторане» (1927) Юрия Пименова), – либо же в работах откровенно интимной природы, тематика которых подчеркнута вынесена за пределы публичного поля («На балконе» (1931) Дейнеки), а иногда и вовсе приобретает откровенно порнографическую природу, как в случае с написанной в качестве дружески-провокативного подарка Федору Богородскому картиной того же Дейнеки «За занавеской» (1933).
- 7** См.: Юсупова Г. *Кассовые феномены искусства 1920-х годов и легенда о «новом зрителе»* // Киноведческие записки. 2013. № 102–103. С. 151–167; Она же. *«С большим материальным и художественным успехом...»*. *Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов. Кино. Литература. Театр*. М.: ГИИ, 2016. С. 34–55; Фёдюк А. В. *Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920–1930-е гг.* Дис. канд. ист. н. Новосибирск: Институт истории СО РАН, 2009.
- 8** Где важна не только анекдотически-провокативная сюжетная линия о любви троим, но и совершенно роскошные мизансцены, обыгрывающие эротику в ироническом ключе. Чего стоит один только эпизод с обеденным перерывом на 13-й минуте фильма, где персонаж Николая Баталова, прикончив на строительных лесах реставрируемого Большого театра положенную бутылку кефира, усаживается у ног клодтовского Аполлона курить и поглядывать с высоты на Москву ровно так, чтобы отчетливо рифмоваться с членом бога, а потом и вовсе – закинув руку за голову – превращается в физическое продолжение этой скульптурной детали. Не знаю, пробовал ли кто-нибудь наложить на эти кадры «Марш высотников» из «Высоты» (1957) Александра Зархи, но фраза «наше первое свидание / пускай пройдет на высоте» явно заиграла бы свежими красками.
- 9** Более предметный разговор об эротических и прокреативных подтекстах этой картины см.: Михайлин В. *Образ матери в советской «военной» визуальной культуре 1940-х годов и производство аффекта* // Миргород. 2020. № 1(15). С. 168–206.

В эпоху «большого стиля» телесность в советской визуальной культуре начнет выполнять совсем другие задачи, связанные не с возбуждением зрительского внимания, а скорее с комфортизацией и адаптацией к «сиюминутной вечности» сталинского СССР, и зритель погрузится в атмосферу пуристского классицизма, в котором сексуальные подтексты будут маркировать едва ли не исключительно персонажей «других», «не наших» – во всем возможном спектре ролевых моделей. В «Цирке» Григория Александрова (1936) американская актриса Мэрион Диксон в исполнении Любви Орловой, одетая в вызывающее трико, кокетливый котелок и с «бобом» на голове¹⁰, исполняет совершенно кабаретный номер: она «чужая», но потенциально «наша», жертва шантажа и капиталистической эксплуатации; она просто не знает, что так себя вести не следует. Как нужно правильно выглядеть и как вливаться в праздничные контексты, она поймет ближе к концу картины и в финале будет бодро шагать в первомайской колонне, одетая в советский экранный «унисекс» (плотный белый свитер, скрадывающий очертания груди и абсолютно идентичный свитерам на шагающих рядом мужчинах; юбка в три четверти, на голове – перманентная «Фантазия № 9»), пластика ее станет строго физкультурной, утратит всякую излишнюю гибкость, привлекающую внимание к особенностям фигуры, и строиться будет на размашистых энергичных движениях, демонстрирующих готовность к труду и обороне. В «Радуге» Марка Донского (1944) или в «Поединке» (1945)¹¹ Владимира Легошина эротизируется «предательница» – советская женщина, идущая на сотрудничество с врагом¹². Эротика и строительство светлого будущего на некоторое время принципиально расходятся – чтобы встретиться снова, как только сталинский стиль начнет сдавать позиции¹³.

Попытка реанимировать революционный миф, ставшая вывеской хрущевского мобилизационного проекта, вернула к жизни и творческий тандем строительства и эротики. В живописи эта тенденция проявилась быстрее и отчетливее, чем в кинематографе, рассчитанном на гораздо более массовую аудиторию и вследствие этого куда более консервативном. Уже в начале 1960-х бывший ОСтовец Юрий Пименов заново отстроит семан-

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

10 Об эволюции причесок в СССР см.: ЛЕБИНА Н. *Волосы и власть: советский вариант* // Теория моды. 2007. № 4. С. 119–130.

11 Фильмы датируются по времени выхода на большой экран.

12 Обе роли сыграла Нина Алисова. О том, насколько важным для советской пропаганды было создание соответствующего образного ряда, свидетельствует то обстоятельство, что за роль в «Радуге» актриса получила Сталинскую премию *первой* степени.

13 Впрочем, успев за двадцать лет задать крайне высокую – пуристинскую, по сути – планку недопустимости, которая относилась к любым публичным репрезентациям сексуальности. Планку, которая моментально вернулась на место, как только российские элиты уже XXI века взяли курс на активную эксплуатацию советского символического ресурса.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

тические мостики – правда, в совершенно ином стилистическом регистре и с той интеллигентской приправой из лиризма и иронии, которая вообще была характерна для оттепельного отношения к «нашим революционным истокам» («Первые модницы нового квартала» (1961), «Лирическое новоселье» (1965))¹⁴. Не пропадет втуне и тяга Ассоциации художников революционной России к гиперизобилию плоти, пропущенная через барочную сталинскую парадность, как на «задорных» жанровых картинах Татьяны Яблонской («На стройке» (1957)) или на кокетливо-раблезианских групповых женских портретах Николая Карачарскова («О нас пишут» (1969), «Солнце, зерно и девчата» (1978)). Кинематографическая оттепельная эротика предпочитает совсем другие декорации, максимально удаленные от «здесь и сейчас» массового советского зрителя – за счет экстраполяции в пространстве и времени, которая в данном случае выполняет роль эстетической дистанции, способной претворить голое тело в обнаженную натуру¹⁵. Другой допустимый вариант дистанцирования – комедия или фантастика¹⁶. Одно из немногих «посюсторонних» исключений – упомянутый фильм Юлия Райзмана «А если это любовь?», где полностью оставшийся за кадром первый секс героя и героини демонстративно привязан к строящейся хрущевской пятиэтажке и противопоставлен невинной полудетской эротике в буколической сцене, с декорациями из лесной чащи и руинированного храма.

В 1970-е и в начале 1980-х годов строительный или технологический бэкграунд способен выполнять для эротического сюжета разве что сугубо декоративную роль – как на картинах

14 Если во второй картине акцент сделан на лирической составляющей этого коктейля, то в первой лирический взгляд на три стройные девичьи фигурки, пробирающиеся (в праздничных платьях) по трубам сквозь новостроечную грязь, служит достаточно надежным прикрытием для тотальной иронизации сюжета – причем иронизации, достаточно циничной. Ключевой сигнал, полностью переворачивающий восприятие картины, исходит от висящей на столбе киноафиши калатозовского фильма «Летят журавли» (1957) – этой квинтэссенции как оттепельной искренности, так и оттепельного обращения к экспериментальной эстетике 1920-х. Массовой публике – к которой, вне всякого сомнения, относились бы и изображенные на картине девушки, забреди они на выставку Пименова, – совершенно незачем было знать о той пикантной истории, которая имела место на Каннском фестивале 1958 года, отборочный комитет которого настоял на том, чтобы поменять название картины с «Quand passent les grues» («Летят журавли» или, буквально «Когда пролетают журавли») на «Quand passent les cigognes» («Когда пролетают аисты»), поскольку первый вариант любой француз сразу прочел бы как разговорное «Когда мимо идут шлюхи» – что, в контексте основной сюжетобразующей истории фильма, существенно повлияло бы на его восприятие. Юрий Пименов, как и вся остальная московская богема, просто не мог об этом не знать.

15 Самый распространенный вариант – колониальный, пропущенный через жанр советского «кистерна», что позволяло одновременно сделать пространство картины экзотическим и отодвинуть его во времени. «Сорок первый» (1956) Григория Чухрая, «Первый учитель» (1965) Андрея Кончаловского, «Белое солнце пустыни» (1969) Владимира Мотыля делают сцены топлес вполне возможными. Впрочем, другие исторические периоды также способны дать необходимую меру отстранения – как Древняя Русь в «Андрее Рублеве» (1966) Андрея Тарковского или Вторая мировая война в «Здравствуй, это я!» Фрунзе Довлатяна.

16 Комедия – «Бриллиантовая рука» (1968), «Операция “Ы”» (1965) и «Кавказская пленница» (1966) Леонида Гайдая. Фантастика – «Человек-амфибия» (1961) Геннадия Казанского и Владимира Чеботарева, «Разбудите Мухина» (1967) Якова Сегеля.

«Сотворение мира» (1973) Юрия Пименова или «Бело-голубой день» (1975) Яна Крыжевского. Зато расцветает в полную силу (и – эротизируется!) поэтика руин – самозабвенно серьезная, традиционалистская, как у Тарковского или Авербаха, лирическая, как в «Любовь и голуби» (1984) Владимира Меньшова, или иронично-декадансная, как у Сергея Соловьева и Романа Балаяна, – которая ко второй половине 1980-х становится вполне законной составной частью «чернушной» эстетики, как и эротика.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

Попытка реанимировать революционный миф, ставшая вывеской хрущевского мобилизационного проекта, вернула к жизни и творческий тандем строительства и эротики.

Применительно к «Маленькой Вере» это контекст, весьма немаловажный. Прежде всего необходимо заметить, что в СССР 1988 года, когда картина вышла на экраны, она совершенно однозначно воспринималась как первый советский эротический фильм – и для массового зрителя эта его жанровая принадлежность была определяющей¹⁷. Еще никогда в советском кино не было – в кадре – полового акта, поданного как значимая часть нормальной человеческой жизни. Справедливости ради следует заметить, что фильм «Меня зовут Арлекино» Валерия Рыбарева вышел на экран несколькими месяцами ранее «Маленькой Веры». Но тамошний эпизод с изнасилованием, во-первых, был нужен прежде всего для того, чтобы педалировать «чернушный» месседж, как характеристика образа жизни, любим «человеческим» представлениям о норме категорически противопоставленного. А во-вторых, подан он был через серию флэшей со средними планами, на которых видна грудь героини – а затем через более продолжительный и максимально удаленный план с набором визуальных сигналов, по которым зритель сам должен был достроить сцену насилия. В «Маленькой Вере» герои занимаются сексом прямо перед камерой, почти полторы минуты экранного времени, снятые крупным планом, да еще и продолжают при этом общаться между собой – как если бы сидели за завтраком или прогуливались в парке.

Обнаженной натуры советская кинематографическая традиция также старательно избегает. Если таковая и появляется на экране, то, как правило, в режиме флэша – техники, которой советские режиссеры пользовались достаточно умело, прекрасно отдавая себе отчет в том, что применительно к застегнутой на

17 «Маленькая Вера» – полноценный советский блокбастер, самый кассовый фильм 1988 года, собравший в кинотеатрах более 55 миллионов зрителей.



все пуговицы отечественной массовой культуре самого факта «случайного» и мимолетного появления на экране голого женского (как правило) тела уже достаточно для радикального повышения степени зрительского внимания. Поэтому в советских картинах флэш, как правило, предшествует принципиально значимым сигналам, которые режиссер считает необходимым максимально усилить¹⁸.

Эротическая составляющая в «Маленькой Вере», во-первых, никоим образом не была ограничена «случайными» ракурсами обнаженной натуры. Наталья Негода абсолютно естественно чувствовала себя в кадре вне зависимости от степени одетости или раздетости. И одно это уже не могло не восприниматься как жест, не могло не шокировать советскую зрительскую аудиторию. Во-вторых, эротика выполняла совершенно непривычные для советского кино (и, конечно же, для массового советского зрителя) функции, поскольку режиссер не использовал эротику как экфрасическую рамку для некоего особым образом выделенного месседжа, а напротив, максимально плотно вписывал ее в повседневность, – тем самым «напрягая» эту повседневность изнутри.

Массовый советский человек к 1988 году уже начал понемногу привыкать к тому, что запретные плоды – в том числе и видеокассеты с сюжетами, относящимися к неприемлемым жанрам¹⁹, – становятся доступны не только в номенклатурных квартирах, где видеомагнитофоны «прописались» еще с середины 1970-х, но и в его собственном быту. Он смотрел ужастики, порно, боевики и клипы зарубежных поп-звезд в кооперативных видеосалонах или частных квартирах, и приглашение в гости на «видюшник посмотреть» содержало в себе мотивацию, столь же законную, как «телек посмотреть» в сере-

18 Причем происходит подобное время от времени даже в таких фильмах, где эротика вроде бы не предполагается в принципе – хотя бы в силу жанровой принадлежности ленты. Например, в школьном кино, как в случае с «Переходным возрастом» Ричарда Викторова, где режиссер именно при помощи прекрасно продуманного (и максимально скраденного) флэша готовит позиции для запуска одной из самых эмоционально насыщенных линий сюжета. Подробнее об этом см. в: Михайлин В., Беляева Г. *Смена вектора: конструирование памяти о войне в «Переходном возрасте» Ричарда Викторова* // Неприкосновенный запас. 2022. № 3(143). С. 233–258.

19 «Порнография», под которой подразумевалась любая, даже самая мягкая эротика; социальная или политическая критика советского или других «прогрессивных» режимов; восточные боевые искусства; мистика. Неприемлемость всех этих жанров, конечно же, была функцией от официального советского дискурса со всеми его воспитательными, просветительскими по происхождению и структуре комплексами. Но – как и любые другие ограничения, навязываемые советской культурой сверху, – запретные жанры порождали в массовом советском человеке сложную, напряженную изнутри систему установок, часть из которых по видимости была противоположной. В рамках советской «культуры дефицита» любой запрет автоматически повышал символическую ценность запрещаемого и переводил его в категорию «товара повышенного спроса». Что в свою очередь почти автоматически приводило к выстраиванию иерархий доступа, стратегий нормализации, каналов доставки и так далее. В то же время привычка к *doublethink* практически неизбежно порождала и *doublethink*, в основе которого лежало прежде всего заинтересованное, инструментальное использование соответствующей риторики. В современной России мы имеем дело с весьма любопытными эпифеноменами этих двоесмыслий и двоеречий.

дине 1960-х. Но только еще более привлекательную, поскольку двадцать лет назад речь шла просто о технологическом новшестве, теперь же новшество начало играть служебную роль – как средство доставки удовольствия, буквально вчера полузапретного и практически невозможного. Если главный герой шикарного фильма молодых Игоря Масленникова и Ильи Авербаха «Личная жизнь Кузьева Валентина»²⁰ звал приятеля всего лишь на трансляцию хоккейного матча, то в «Маленькой Вере» молодежь, собравшаяся на проводы приятеля в морское училище, замороженно наблюдает за непривычной пластикой и демонстративно сексуализированным видеорядом клипа Си Си Кэтч на «Heaven and Hell» – кстати, «практически свежего», всего лишь двухлетней давности.

Но вот тут-то и кроется главная причина, в силу которой советский человек 1988 года воспринял фильм Василия Пичула как зрелище, во многом шоковое. В большинстве своем он уже успел посмотреть по видео эротику куда более крутого замеса, чем та, что была показана в «Маленькой Вере», – но это было *по видео*, то есть в принципиально других ситуативных рамках, в приватной атмосфере, да еще и с неким остаточным привкусом запретности, четко противопоставленной атмосфере советского кинотеатра, который совершенно однозначно воспринимался как сегмент «официального» пространства. То есть пространства, безальтернативно присвоенного государственной властью и строго «заточенного» под задачи, связанные с идеологической обработкой населения. Любой сигнал, исходящий с этой территории, привычно воспринимался как моделирующий, дидактический, как часть единой нормы, известной и понятной не только работникам идеологического фронта, но и всякому социально адекватному гражданину СССР, который давно уже привык к параллельному существованию двух (на самом деле больше, чем двух) нормативных реальностей и к тому, что граница между публичным поведением и поведением *entre nous* не должна быть проницаемой. А потому демонстративное нарушение нормы, принятой «на людях», перенесение в публичное поле любого феномена, возможного только в поле приватном, не могло не восприниматься как свидетельство тектонического сдвига системы в целом.

Этот шок, судя по всему, был намеренно заложен в «настройку» фильма, поскольку эротическая составляющая картины, помимо решения собственно художественных задач, выполняла еще одну функцию: отвлекающую. Главная идеологическая диверсия была в другом. В точном, моментально опознаваемом (авто)портрете массового советского человека как он есть,

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

20 Подробный анализ картины см. в: Михайлин В., Беляева Г. *Чужие письма: границы публичного и приватного в школьном кино 1960-х* // Неприкосновенный запас. 2016. № 2(106). С. 106–128.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

в естественных условиях обитания, с естественным же набором реакций на эти условия. Коллективным портрете латентных строителей коммунизма, при создании которого авторы фильма тщательно избегали «милых» позднесоветских штампов с деревенскими чудаками²¹ и симпатичными, тонко чувствующими аутсайдерами (в миру – ироничными слесарями с глубоким внутренним миром)²². И портрет этот был настолько (само)убийственным, что требовал скрытой подачи. Эротика в «Маленькой Вере» не привлекала внимания к «точечному» месседжу, а заслоняла собой месседж системный: она была растворена в экранной повседневности, как острая приправа, заставляющая зрителя без особого сопротивления и шока проглотить основное блюдо. Поскольку это была не просто любовь среди развалин. Это была любовь среди развалин той вселенной, которую советские люди строили на протяжении семидесяти лет.

Демонстративное нарушение нормы, принятой «на людях», перенесение в публичное поле любого феномена, возможного только в поле приватном, не могло не восприниматься как свидетельство тектонического сдвига системы в целом.

СТРОИТЕЛИ РУИН

Если все происходящее в мире, который показан на экране Василием Пичулом, попытаться представить как некий единый процесс, то обозначить его можно словосочетанием «самовоспроизводство руин». У персонажей фильма есть некая понятная и привычная им жизнь, они строят планы на будущее, они где-то кем-то работают и учатся – или готовятся учиться и работать. Но что бы они ни строили, они строят руины, столь же непригодные для жизни, как и тот выморочный мир, в котором они обитают прямо здесь и сейчас. Им скучно, или страшно, или больно – и вместе они держатся не потому, что им есть, что делать вместе, а просто потому, что им скучно, страшно и больно. Об этом же, собственно, и сюжетобразующая история двух протагонистов: яркого мальчика из среды мелкой – областно-разлива – номенклатуры, и драйвовой девочки из пролетар-

21 «Печки-лавочки» (1972) Василия Шукшина, «Деревня Утка» (1976) Бориса Бунеева, «Баламут» (1978) Владимира Рогового, «Любовь и голуби» (1984) Владимира Меньшова – и прочая, прочая, прочая.

22 «Москва слезам не верит» (1980) Владимира Меньшова, «Влюблен по собственному желанию» (1982) Сергея Микаэляна.

ской пятиэтажки. История про двух покалеченных людей как потенциальных создателей очередной социальной ячейки.

За пять лет до Василия Пичула, в «Полетах во сне и наяву», Роман Балаян уже создал очень злой и точный портрет советского человека. Но то был портрет сугубо локальный, привязанный к конкретному поколению и конкретной социальной страте: портрет интеллигента-шестидесятника, получившего в первой половине 1960-х техническое или естественнонаучное образование, а к концу следующего десятилетия, к собственным сорока годам, потерявшего смысл того, что происходит как вокруг, так и внутри него. У Пичула же выведен позднесоветский человек *en masse*, с этакой постнеореалистической установкой на снятие эстетической дистанции.

Поэтому фильм подчеркнута неполиткорректен и подчеркнута жестко работает с цитатами из кинематографа, привычного тогдашнему отечественному зрителю. Именно с такой цитаты Пичул и начинает свою ленту, «подложив» под титры любовную отсылку к одной из самых популярных картин конца брежневской эпохи – к «Вам и не снилось». Этот фильм, снятый Ильей Фрэзом за восемь лет до «Маленькой Веры» в самом конце брежневской эпохи, представлял собой вдохновенный гимн семидесятичной грезе о маленькой приватной идиллии и весь был построен на эскапистском мифе о всепобеждающей любви малых мира сего, на сюжете о современных Дафнисе и Хлое²³, где есть место испытаниям и смерти, но есть и обещание невиданного счастья вдвоем, которое позволит юным героям отрясти от ног прах убогой и бескрылой повседневности.

В мелодраме Ильи Фрэза под титры шел длинный общий план, неотразимо таинственный благодаря сопровождающей его романтической балладе Алексея Рыбникова на слова Рабиндраната Тагора²⁴. Абсолютно черный экран с одной-единственной светящейся точкой, из которого постепенно начинал проступать пейзаж свежестроенного московского спального района – с одиноким, как маяк, окном, где свет горел всю ночь. Василий Пичул буквально повторил этот визуальный сюжет, вот только огонек у него с самого начала не один, их множество – они предмет статистики, а не романтического лю-

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

23 Очевидные как в фильме, так и в повести, по которой он был снят, отсылки к шекспировской традиции (в литературном первоисточнике героев звали Рома и Юля), совершают своего рода подмену референтной базы, переадресуя публику не собственно к Шекспиру, а к значительно более поздней романтизированной традиции вчитывания сюжета о Ромео и Джульетте во вполне бытовые, насквозь пропитанные «коровьим теплом» (как сказал бы один из персонажей Томаса Манна) современные сюжеты, предлагая читателю и зрителю не трагедию, а скорее сентиментальную драму. И, несмотря на то, что в исходном варианте повести сюжет заканчивался трагически, то была скорее трагичность городского романа. Подробный анализ фильма см. в: Михайлин В., Беляева Г. *Ромео, сын Джульетты: трансформация представлений о публичном и приватном в фильме «Вам и не снилось»* // Неприкосновенный запас. 2017. № 3(113). С. 193–210.

24 В исполнении ансамбля «33 1/3».



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

бования. И в центре этого созвездия, в качестве его средоточия, практически сразу проступают газовый факел и адское пламя «Азовстали». В конечном же счете бархатная ночная тьма сменяется у него не чистеньким московским пейзажем, а кошмарной панорамой города Жданова, где облупленные человеичники безнадежно замкнуты в кольцо дымящих заводских труб и с самого утра утоплены в ядовитом мареве²⁵. Города, в котором не то что быть счастливым, а просто жить по-человечески невозможно. И напряжено-таинственное вступление, под которое стартует этот план, разрешается не рыбниковским эстрадным шедевром, а незамысловатым шлягером Владимира Матецкого – главного поставщика хитов для Софии Ротару²⁶. В этой мелодии романтики ничуть не меньше, вот только напоминает она не о тропических островах, а о взгляде нетрезвой буфетчицы из придорожного ресторана. Это стартовая отсылка к той нарочито китчевой эстетике, которая в «Маленькой Вере» проникает повсюду, как запах тройного одеколона и «Коксохима»²⁷, и полностью покрывает представления персонажей о «красоте» и «искусстве».

Жданов, как и любой другой советский город, созданный, чтобы обслуживать крупное промышленное производство, пережил период взрывной урбанизации. Если точнее, таких периодов было два: один в 1930-е, когда был построен комбинат «Азовсталь», а другой на рубеже 1950–1960-х, после создания «Ждановтяжмаша». И если в середине 1920-х в городе обитали порядка 50 000 человек, то ко времени действия «Маленькой Веры» численность населения перевалила за полмиллиона. Понятно, что в подавляющем большинстве это были вчерашние крестьяне, носители травматического опыта коллективизации, репрессий и войны, правдами и неправдами выбравшиеся из колхозов, утратившие деревенскую идентичность, но так и не получившие особых шансов на то, чтобы обзавестись идентичностью городской.

В фильме это родители Веры – горожане в первом, максимум в «полуторном» поколении. Здесь типажно все. Риторика,

25 Автор отдает себе отчет в том, какие ассоциации вызывает у современного читателя название «Мариуполь» – да еще и в сочетании с темой руин. Но в этой статье речь идет о городе, снятом в конкретном позднесоветском фильме и поданном как «саморазоблачающееся» пространство. Поэтому я последовательно и принципиально буду использовать исключительно советское название: Жданов.

26 Песни которой будут назойливо врываться в кадр на всем протяжении фильма.

27 Автор статьи прекрасно знает, о чем пишет, поскольку в глубоком советском детстве из лета в лето выезжал «на море» в тот самый Жданов, из которого впоследствии вырвался в Москву Василий Пичул. И в который будущий режиссер привозил молодую жену Марию Хмелик – автора сценария к «Маленькой Вере». И на нее, и на меня, и – уже в конце 1980-х – на съемочную группу город произвел впечатление ада на земле, с воздухом, которым нельзя дышать, и водой, которую нельзя пить (члены съемочной группы, по их собственным воспоминаниям, десятками литров закупали березовый сок, самый дешевый и гораздо больше похожий на воду, чем та жидкость, которая шла из крана). И с центром города, зажатым между огромными, непрерывно дымящими предприятиями – «Азовсталью», «Коксохимом» и «ММК им. Ильича».

исходящая из представлений о жесткой семейной иерархии, на самой вершине которой стоит мужчина, «кормилец», чье мнение – закон и чьи потребности, вне зависимости от того, как они соотносятся с интересами других членов семьи, подлежат неукоснительному удовлетворению. В этой своей роли отец Веры²⁸ непоколебимо уверен как в единственно возможной и время от времени демонстративно настаивает на уникальности своего положения – как в самом начале фильма, в пьяном приступе неизбывной русской тоскливой жалости к самому себе. Между тем его жена, как и все советские женщины, за исключением разве что номенклатурных матрон и офицерских жен в отдаленных военных городках, тоже работает. Конечно, в должности диспетчера на ткацкой фабрике она получает раза в два меньше, чем муж, водитель грузовика – даже если принимать во внимание только официальные заработки, не связанные с тем, что вверенной ему машиной он пользуется как законным ресурсом для извлечения ситуативных выгод²⁹. Но уж прокормить-то себя она явно была бы в состоянии и без него. Старший сын уже давно получил диплом врача, у него собственная семья, и живет он в Москве. Младшая дочь только что выпустилась из школы, но и у нее на горизонте брезжит какое-никакое училище связи. И тем не менее статус «кормильца» непреложен – по крайней мере на уровне риторики и привычных ритуализированных моделей поведения. Отца могут шпынять и даже покрикивать на него, когда он пьян и не вполне адекватен, но в любой момент он имеет право демонстративно взять вожжи обратно в руки.

Мать, гениально исполненная Людмилой Зайцевой³⁰, – еще одно стопроцентное попадание в типаж. Потухшая женщина с «проволочным» перманентом на голове, которая привычно волочет на себе дом, пьющего мужа, непутевую дочку: этакий тусклый винтик в механизме советской повседневности. Она готова согласиться со всеми и со всем на свете, придерживаясь только тех позиций, которые приемлемы ситуативно, – и поэтому вопиюще неестественна. Но всякий раз от своей выгученной гибкости она получает какую-нибудь маленькую выгоду:

28 Артист Юрий Назаров.

29 В фильме – привозит домой банку спирта в середине рабочего дня, на выходных везет семью за город на пляж, едет в аэропорт встречать сына и так далее. Кстати, сам по себе спирт, любовно разливаемый далее по бутылкам (из-под «Бифитера»! – красивая жизнь должна быть красивой во всем), явно куплен не в магазине, а вероятнее всего, получен по натуробмену в качестве оплаты за то, что переправил кому-нибудь на дачу пару тонн ворованного песка.

30 Начинающему режиссеру Василию Пичулу каким-то непостижимым образом удалось собрать актерский состав, который идеально «лег» на предлагаемые обстоятельства. Юрий Назаров играет отца так, как будто родился и вырос в этой роли. Но, пожалуй, самая сильная актерская работа в картине – это именно мать, при том, что исходно Людмила Зайцева, до нынешнего времени придерживающаяся вполне советских убеждений и привыкшая играть положительные роли «тружениц», от роли отказывалась, справедливо углядев в ней жесткую карикатуру на советского человека.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

не столько лично для себя, сколько ради устойчивости и неизменности того семейного пространства, которое считает зоной своей преимущественной ответственности. Все остальные члены семьи являются неперенными атрибутами этого пространства, со своими раз и навсегда отведенными нишами и заранее прописанными ролями – и должны оставаться на местах. Любое отклонение подлежит нормализации за счет мягкого, наивного до нелепости, но неизменно действенного давления. Одним из наиболее наглядных показателей благополучия этого пространства является его наполненность ресурсами – и мама безостановочно крутит банки с огурцами и помидорами, которые затем в навяз переправляются сыну в Москву. В Москве они, вероятнее всего, особо никому не нужны, но обязательны к принятию, поскольку сам акт передачи гарантирует правильность бытия.

В одном из эпизодов «зять», которого дочка привела в дом, задает ей вполне логичный вопрос: зачем она закручивает столько огурцов? Ну, как же – отцу нужно чем-то закусывать. А вам нравится, что он пьет? Ну, а если огурцов не будет, он, что, пить перестанет? Сбить ее с толку невозможно именно потому, что логика рационального мышления, с отслеживанием причин и следствий, выстраиванием позиций и подбором аргументов не играет для нее никакой роли. Ее рациональность – сугубо поведенческая, а точки зрения, моральная приемлемость или неприемлемость, да и просто одобрение и неодобрение на уровне бытового взаимодействия суть не более чем инструменты поддержания гомеостаза. Стороннему наблюдателю может показаться, что среда, репрезентативный образ которой выстраивает Людмила Зайцева, предельно ригидна и что ригидность эта уходит корнями в априорные моральные установки – на уровне «духовных скреп». Собственно, так оно и есть – с одной существенной оговоркой. Оценка каждого события здесь и впрямь исходит из предельно жесткой системы координат. Вот только этих систем координат как минимум несколько, они подчиняются принципиально разным логикам, и переключение между ними происходит в автоматическом режиме, который носителем даже не отслеживается. Полное неприятие приведенного дочерью в дом «жениха» в течение нескольких секунд сменяется включением в число «своих», как только выясняется, что дочь беременна и жениться на ней молодой человек не отказывается. При этом беременность выдумана дочкой на ходу – она тоже не с печки свалилась и знает, как переключать режимы.

Эта среда воспроизводится и в следующем поколении. Старший сын, Виктор, выучившись на врача, уехал от любящей семьи куда подальше – в Москву, в Москву, в Москву. Но там не

адаптировался, поскольку женился на москвичке и попал уже в другую, чужую для себя среду. Это здесь, в Жданове, он интеллигентный человек, а там – лимита из райцентра, с неистребимыми следами южнорусского габитуса и склонностью к реактуализации моделей поведения, с детства записанных «на корочку». Потому что от моделей этих деться ему некуда. Он может сколько угодно разыгрывать из себя самокатящееся колесо, настаивать на собственном профессионализме, он может кричать родственникам о том, как он их ненавидит, но, когда мама выставляет на стол две двухлитровые баночки солений плюс четыре трехлитровые и беспомощно напоминает, что это «для Мишечки», он достает спортивную сумку с надписью «USSR» и начинает банки загружать. Для себя или для кого угодно другого он бы все это не потащил – но волшебное слово «Мишечка» включает в голове режим «кормильца», тот самый, предками данный. И выхода не остается. У него нет билета на поезд. Под окнами ждет порожний тепловоз, который должен подбросить его до Харькова³¹ – а дальше как получится. Что в реалиях 1988 года на «южном направлении», да еще в конце лета означало многочасовое стояние в очередях у вокзальных касс в ожидании, что – может быть – «выкинут бронь». Но он попрет на себе до Москвы пуд чистого веса, не считая стекла, проложенного газетками или тряпочками, чтобы не побилось по дороге, – потому что в Москве таких соленых помидоров нет, а Мишечке нужны витамины. Отсюда же и общая готовность смириться – рано или поздно – с любой некомфортной ролью, лишь бы эта роль была привычной³².

Поведенческие установки, ориентированные на самовоспроизводящуюся экономику крестьянского хозяйства, в городской среде категорически неуместны и постоянно дают сбой – но точно так же, как в случае с маминой заботой о поддержании внутрисемейного гомеостаза, это ничуть не означает, что они не будут жить столько, сколько проживут сами эти люди, их дети, а потом и Мишечка со своими детьми и внуками. Постоянно действующая и морально обязывающая необходимость «не сидеть без дела» предполагает оправдание светлым будущим, которое не наступит никогда – в том числе потому, что никто не знает, как оно должно выглядеть и чем в этом будущем нужно будет заниматься. Ради будущего строятся планы, детализированные и с прилагаемым экономическим обосновани-

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

31 Если КАМАЗ свой, то почему бы и тепловоз время от времени не использовать для извлечения дополнительных ресурсов – «Все вокруг советское, все вокруг мое».

32 В одном из эпизодов мать главной героини вспоминает о собственном травматическом опыте включения в семью мужа, и ее оценка этого сюжета показательно мерцает между двумя несводимыми моральными позициями – осуждением и нормализацией – при полной готовности одновременно использовать обе в качестве морального основания для того, чтобы выстроить ситуативно выгодную модель давления на партнера по коммуникации.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

ем. Разведем кроликов, будем шапки шить, а мясо – на базар. Через месяц про кроликов уже никто не помнит, и возникает следующий проект: возьмем землю в аренду, сейчас можно, будем арбузы сажать. Машина, считай, своя... Ни одному из этих проектов реализоваться не суждено, да и проговариваются они для того же, для чего проговаривается вообще все здесь звучащее, – для поддержания гомеостаза.

Постоянно действующая и морально обязывающая необходимость «не сидеть без дела» предполагает оправдание светлым будущим, которое не наступит никогда – в том числе потому, что никто не знает, как оно должно выглядеть и чем в этом будущем нужно будет заниматься.

Это этика и экономика выживания, по происхождению сугубо крестьянская, суть которой не в попытке выиграть, а в стремлении не проиграть, попутно накапливая маленькие бонусы, которые в глазах родственников и соседей станут свидетельствовать о принадлежности семьи к «достойной» социальной страте. Накопление следует модели исключительно экстенсивной, поскольку любая попытка качественного прорыва чревата не уважением со стороны других «достойных» людей, а наоборот, вспышкой подозрительности и враждебности. По этой же причине жестко стигматизируется любая инаковость: ксенофобия здесь не результат внешнего научения, а встроенная социальная установка, вполне прагматически ориентированная на поддержание баланса идентичностей. Поэтому же микрогрупповые интересы неизменно пользуются приоритетом перед интересами индивидуальными, и этот приоритет закреплён на уровне априорной этической нормы. Любой член группы, выбивающийся из предписанных социальных ролей, имеет быть нормализован – вплоть до физического уничтожения. Удар ножом, нанесенный отцом Веры Сергею, – тоже своего рода самозащита: от вторжения в тотально предсказуемую и прозрачную повседневность внешней силы, которая действующие здесь правила не просто не желает соблюдать, а вообще не признает за таковые. «Совращение» дочери можно нормализовать, для этого есть устойчивые и признаваемые на уровне социальной среды процедуры вроде официального брака «с фатой», которая останется внешним знаком девственности, и знак этот будет считан и принят всеми родственниками, соседями и коллегами по работе, приглашенными на

свадьбу. Даже если к моменту бракосочетания беременность станет очевидной, это не отменит действительности как самой процедуры, так и того символического – опредмеченного – ряда, который будет ее сопровождать. Конечно, «бабы» будут подчеркнута внимательно оценивать фигуру невесты, а потом шептаться по углам, но им и положено сплетничать. Вполне возможно, что дело не обойдется без провокаций, когда гости уже достаточно выпьют и настанет время межсемейной сверки социальных капиталов, для которой также есть свои веками отработанные формы и формулы³³ – какая же свадьба без драки!.. С этой точки зрения «девичью беду» можно провести по разряду маленьких бытовых проблем, для коих всегда найдется приемлемое решение. Но угроза, которую представляет для семьи Сергей, куда страшнее, поскольку «сворачивание» носит не физический, а «духовный» характер, а потому вызывает потребность в ликвидации бескомпромиссной и тотальной. Попытка убийства весьма показательным образом совершается в состоянии не аффекта, но опьянения: это не истерика, а акт утверждения духовных скреп, и на него просто нужно решиться. А для этого снять ограничения, налагаемые повседневными формами поддержания контроля, за счет которых обеспечивается приемлемый уровень взаимной агрессии.

Агрессия – отдельный предмет разговора применительно к Жданову и другим подобным ему позднесоветским промышленным городам, разросшимся в результате травматической урбанизации. Уровень подросткового насилия в городе, по нынешним меркам, был крайне высоким, хотя наверняка вполне сопоставимым с аналогичными показателями в Люберцах, Нижнекамске или Череповце³⁴. Еще до эпохи полноценных уличных группировок, наступившей на рубеже 1970–1980-х,

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

33 Частушки: «А я с миленьким плясала / на покосе, на лугу, / а таперча пучит пузо, / пропердеться не могу»; «Милый Вася, я снеслася / у соседа под крыльцом. / Милый Вася, дай мне руку, / я ж не вылезу с яйцом». Частушки на любом празднике – неизменный инструмент провокации и всегда исполняются и считаются слушателями в максимально адресном контексте. Свадебные драки практически всегда провоцируются женщинами, зачастую статусными, которые доводят ситуацию до нужного накала, а затем провоцируют на агрессию молодых мужчин. Новово складывающееся – за счет брака – переплетение социальных связей между разными семейными, дружескими и прочими группами не может состояться без предварительной разведки боем, без возможности наглядно оценить расклад сил в «присоединяемой» группе. См. среди прочего: Кушкова А. *Крестьянская ссора: опыт изучения деревенской повседневности*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. С этой точки зрения крайне любопытен персонаж Александры Табаковой, сыгравшей в фильме единственную близкую подругу главной героини. Их модель общения предполагает возможность острой конкуренции за потенциального партнера, что никоим образом не отменяет доверительности и взаимной поддержки. И этот же персонаж наделен несомненным даром поэтической импровизации – причем размер используется частушечный, а сами тексты, как им и положено, служат инструментом ситуативно значимой провокации.

34 См., включая библиографию: *Молодежные уличные группировки: введение в проблематику* / Сост. Д. В. Громов. М.: ИЭА РАН, 2009. Весьма информативны и другие работы Дмитрия Громова: Громов Д. *Нормирование поведения в подростково-молодежных уличных сообществах (на материале советских городов, 1970–1980-е гг.)* // Антропологический форум. 2010. Вып. 12. С. 353–374 и др.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

массовые побоища между микрорайонами были обычным делом, причем в ходе них применялось холодное оружие, порой весьма экзотическое – вроде заточенных сварочных электродов, которые полагалось метать с близкого расстояния. В фильме эта тема затрагивается по касательной – в отличие, скажем, от того же «Меня зовут Арлекино», – но ряд значимых штрихов в общую картину все-таки добавляет. По той скорости, с которой старшие персонажи-мужчины (отец, старший брат) переключаются на агрессивное поведение, зритель не может не достроить их собственное – в анамнезе – участие в побоищах, подобных тому, что показано в самом начале картины³⁵. Тем более, если речь идет о зрителе позднесоветском, который, выйдя из кинотеатра, возвращается домой по плохо освещенным улицам, прекрасно отдавая себе отчет в том, что в любой из вечеров он сам может стать объектом уличного насилия.

Еще один значимый ингредиент ждановского антропологического коктейля позднесоветских времен – это «шикарная» и практически недоступная подавляющему большинству граждан внутренних советских территорий возможность ухватить крохи западного *lifestyle* – видеокассеты, кока-колу, доллары, шмотки, – которые, если пропустить их через поселковое китчевое сознание, дадут ощущение «красивой жизни». Жданов был портовым городом с выходом на международные маршруты, что автоматически превращало его в перевалочный центр законного, не вполне законного и совсем незаконного ввоза в страну всего того, чего в стране не было и что для среднестатистического советского человека составляло предмет томления. В фильме персонаж по имени Андрей, безнадежно влюбленный в героиню еще с недавних школьных времен, поступает в мореходку не в последнюю очередь потому, что уверен непоколебимо: она сама к нему прибежит сразу после того, как он «начнет ходить в загранку». Как ходит его отец, который, судя по всему, и обеспечивает его шмотками: по меркам 1988 года, Андрей одет, как мальчик из номенклатурной московской семьи, – впрочем, дьявол, как известно, в деталях. Перед тем, как сделать отчаянно-демонстративный жест на глазах у несостоявшейся невесты – прыгнуть в мутную и грязную портовую воду прямо в «понтovém» летнем костюмчи-

35 Эпизод, несколько «достроенный» для того, чтобы картинка получилась более наглядной, но явно снятый с большим знанием дела. Особенно прекрасны в нем милиционеры, которые прибывают на танцплощадку – место скорой и неотвратимой массовой драки – заранее, поскольку драки происходят на регулярной основе и весь город знает, где и когда будет весело. И поскольку они сами еще совсем недавно принимали в них самое заинтересованное участие. Собственно, они и теперь принимают в них участие вполне заинтересованное, хотя и с другим функционалом: факт, который, судя по выражению лиц, их слегка веселит, но скорее печалит.

ке стоимостью³⁶ в полугодовую зарплату Вериной мамы, – он аккуратно снимает и ставит на палубу заброшенного буксира итальянские кожаные туфли. Крестьянское нутро берет свое даже в таких случаях. Пронести незамеченным через таможенную летний костюм – одна история, а вот шузы... Так что в качестве вотивной жертвы в ритуале престижной траты используется ресурс дорогой, но потенциально возобновляемый: ресурс же, близкий к уникальному, остается сохранен.

Младшее поколение в фильме Василия Пичула выстраивает собственное поведение и собственную эстетику на демонстративном отрицании всего, что дорого сердцу поколения старшего – просто-напросто подменяя одну форму китча другой. Конфликт поколений отыгрывается как ему и должно – при том, что сам антропологический тип остается неизменным. Подросток не обладает – до поры до времени – необходимым спектром поведенческих моделей, а потому предпочитает режимы дистанцирования и провокации: просто в целях самосохранения. Но это не беда, пройдет совсем немного времени, мальчики и девочки переберутся и войдут в норму.

Это и есть советский человек в самой его репрезентативной, массовой ипостаси. Он моментально переходит от агрессии к беспредельной жалости к самому себе, от бескомпромиссного осуждения к «братанию в астрале» – и обратно. Он оперирует знаками смыслов, даже не догадываясь о самих смыслах³⁷. Он не видит разницы между набором внешних сигналов и эссенциальными характеристиками. Он соль земли советской, и Василий Пичул именно его назначает на все без исключения роли в своей деконструированной идиллии. Потому что «Маленькая Вера» есть городская идиллия, по отношению к которой сценарист и режиссер осуществили простую и понятную операцию, «сняв» привычное советское любовное кино мира сего и пропустив через систему жестких «реалистических» фильтров. Неотразимо обаятельный *locus amoenus* – обязательное для идиллии ностальгическое пространство – здесь жестко деконструирован и переведен на язык замусоренной выгородки между ждановскими промзонами. История про влюбленных пастушков целиком и полностью очищена от классического культурного бэкграунда и сведена к простым эротическим

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»

ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

36 На черном рынке, естественно. Ближайшее место, где можно было в 1988 году официально купить что-то подобное, находилось в одном из «открытых» туристических городов на побережье Черного моря – в Ялте или в Сочи. И в любом случае для подобной покупки гражданину СССР нужны были бы не рубли, а чеки Внешпосылторга – поскольку попытка расплатиться долларами была чревата арестом и посадкой по «бабочке» (88 статья УК РСФСР), по которой простому советскому человеку, виновному в том, что у него на руках оказалась иностранная валюта, грозил срок от трех до пяти лет. Именно это обстоятельство и вызывает в самом начале фильма панику у родителей Веры, у которой вдруг обнаруживается двадцатидолларовая бумажка.

37 «Плутоническая любовь».



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЛЮБОВЬ СРЕДИ РАЗВАЛИН:
«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»
ВАСИЛИЯ ПИЧУЛА

мотивациям, причем реализация оных осуществляется в декорациях, предельно неудобных, но доступных жителю позднесоветского захолустья. В перегороженной шкафом общежитской комнате с неотвязным запахом сырой штукатурки и дихлофоса. В забитой жалким барахлом брежневской трешке с раздвижным диваном, картинками, вырезанными из журналов, на обоях и с родителями за стеной, сквозь которую слышно, как упала на пол булавка. На замусоренном «пляже», между железобетонными глыбами, в подъезде, на брошенных у причала в дальнем конце порта ржавых буксирах. То есть, собственно, среди руин – этих неперменных эндемиков идиллического пейзажа: с той разницей, что в здешнем пейзаже ничего, кроме руин, по большому счету, нет. Здешняя смерть напоминает о смерти Дафниса примерно в той же степени, в которой блатной романс напоминает о рыцарском эпосе. Здешняя «наивная» поэзия – самодеятельное творчество Чистяковой и песни Софии Ротару. Здешний интеллектуализм – чистейшей воды пародия на позднесоветский технически-интеллигентский *New Age* со сведениями о йоге и самосожжении индийских жен, почерпнутыми из журнала «Наука и жизнь».

Феокритовы идиллии – напомним – написаны гексаметром. То есть по ключевому формальному признаку представляют собой эпос. Но только эпос этот, в отличие от гомеровского и ему подобных, слагается не на специальном искусственном языке, изысканно сочетающем элементы ионийского и эолийского диалектов – а на диалекте дорийском, на котором говорили на малой родине сицилийца Феокрита и который для изысканных александрийских читателей звучал примерно так же, как причерноморский суржик для «кареннова масквича». Вот и Василий Пичул возвращается на малую родину, чтобы снять свой маленький ностальгический эпос о тех местах, куда уходит советское детство. Чи шо?