



От власти над землей к власти земли

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Настоящая статья посвящена истории репрезентации в отечественном кинематографе связи человека и земли. Автор утверждает в своей работе, что характер этих отношений прошел три этапа: попытка установить власть над землей (этап коллективизации и оттепельное покорение целины), осознание власти земли над человеком в 1960–1970-х годах, понимание разрыва связей между человеком и землей в 1970–1980-х годах. На примерах ряда фильмов выстраивается логика цикла рождения и смерти почвеннического кино в СССР.

The article studies the evolution of representing the connection between man and the earth in Russian cinema. The author argues that this evolution has gone through three stages: an attempt to conquer the earth (the Collectivization and the Virgin Lands campaign), the awareness of the earth's power over man in the 1960s and 1970s, and the perception of the complete disruption between man and the earth in the 1970s and 1980s. The logic of the birth and death cycle of 'pochvennik' cinema in the USSR is established through the examples of a number of films.

Сельская тема в истории отечественного кинематографа является одной из центральных, отражающих идеологические, мировоззренческие принципы, которые претерпели за историю XX века важные изменения. Особые отношения человека и земли сформировали так называемое почвенническое кино. Менялись исторические эпохи и менялась демонстрация характера связей между человеком и землей. Первоначально (первый этап — конец 1920-х — начало 1930-х годов, второй — с 1954-го по начало 1960-х годов) в нашем кинематографе была

отражена попытка установить власть человека над землей, затем (в 1960–1970-х годах) наступило осознание того, что сама земля обладает властью над человеком, который должен внимательно прислушиваться к ней, и в итоге (конец 1970-х годов) сформировалось понимание, что связи человека и земли разорваны чуть ли не навсегда.

Власть над землей

С середины 1920-х годов деревенская тема постепенно заявляет о себе на советском экране. С 1924 года начинают выходить первые фильмы, посвященные жизни современной деревни: «Всем на радость» (1924, реж. А. Анощенко-Анод), «Первые огни» («Огни» / «Дела-делишки» / «Маяк», 1925, реж. Ю. Тарич), «На верном следу» / «На новом фронте» (1925, реж. А. Дмитриев), «Кто кого?» (1925, реж. Е. Петров) и др. Основная тема этих картин — борьба с кулаком за советскую власть на селе и, соответственно, за новые формы хозяйствования (коммуна, артель). С 1928 по 1937 год в стране пройдет процесс коллективизации (решение о коллективизации было принято на XV съезде ВКП(б) в 1927 году) и будет заключаться в объединении единоличных крестьянских хозяйств в коллективные (колхозы и совхозы). К этому времени линия партийно-государственной политики в стране резко изменилась, окончательно была свернута политика НЭПа и взят курс на индустриализацию и насильственную коллективизацию. Собственно, именно с этого времени на экране активно станут появляться картины, отражающие этот процесс.

Основная сюжетная линия подавляющего количества этих картин рождается из конфликта старого и нового укладов: частной и коллективной форм хозяйствования. В этом заключается новый тип связи человека и земли, формирующий почвенную тему в отечественном кинематографе. Как правило, сюжетно это выливалось в борьбу беднейшего крестьянства против кулаков, которая, естественно, заканчивалась победой первых и воцарением новой прогрессивной системы коллективного хозяйствования, дающей обильные урожаи, которые приводят к всеобщему благоденствию.

Наряду с борьбой с кулаками, важнейшим образом нового мира становится освобожденная женщина, которая активно подключается к социалистическому преобразованию на селе: «Женщина» (1932, реж. Е. Дзиган), «Старое и новое» / «Генеральная линия» (1929, реж. С. Эйзенштейн). Более того, женский образ часто становится метафорой самой земли, которая

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советский кинематограф, «писатели-деревенщики», Г.И. Успенский, почвенническое кино, фильмы о целине

KEYWORDS

Soviet cinema, "village writers", G.I. Uspensky, pochvennik cinema, films about virgin lands

находится в плену и которую необходимо освободить, как, например, в картине «Земля в плену» (1927, реж. Ф. Оцеп). Кроме освобождения, в системе советских преобразований ее необходимо оросить, как в картине «Земля жаждет» (1930, реж. Ю. Райзман); распахать ее межи (сделать общей для всех), как в фильме «Земля» (1930, реж. А. Довженко) или «Хлеб» («Тысяча девятьсот двадцатый год», 1930, реж. Н. Шпиковский); связать малую землю, символизирующую изначальный патриархальный мир, с большой и индустриальной, построив дорогу, как в картине «Соль Сванетии» (1930, реж. М. Калатозов) и т. д.

С победой большевиков воцарялось счастье колхозной жизни. Этой теме будут посвящены множество картин, главным образом начиная с середины 1930-х годов: «Чудесница» (1936, реж. А. Медведкин), «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев), «В поисках радости» (1939, реж. Г. Рошаль и В. Строева), «Член правительства» (1939, реж. И. Хейфиц, А. Зархи), «Светлый путь» (1940, реж. Г. Александров) и др.

Начавшаяся война предсказуемо создает экранный образ потерянного рая: в счастливый мир вторгся враг и разрушил гармонию. Но надо жить, надо воевать — защищать землю от захватчика и продолжать ее возделывать. Так появляются несколько картин периода ВОВ, посвященных деревне. Например, режиссерский дебют актера Бориса Бабочкина «Родные поля» (1944, реж. Б. Бабочкин, А.Ф. Босулаев) рассказывает историю, произошедшую в 1941–1942 годах в деревне Быковка, из которой на фронт один за одним уходят все мужчины, оставляя хозяйство на женщин, стариков и детей.

После окончания войны тематика довоенного образа колхоза-рая на краткое время будет возрождена. Первой такой работой становится вышедшая в 1947 году картина «Новый дом» режиссера В. Корш-Саблина. Самым же известным и любимым у зрителя произведением становится фильм-визитная карточка послевоенного кинематографа «Кубанские казаки» (1949) И. Пырьева — советская сказка об изобилии и отсутствии противоречий, конфликтов в послевоенной советской действительности. Надо напомнить, что в послевоенный период набирала обороты теория бесконфликтности, «борьба хорошего с лучшим», что работало на создание идеального мира на экране.

За этой картиной последуют другие киносказки о рае на земле в образе колхоза, схожие с пырьевской лентой: «Счастливая встреча» (1949, реж. Н. Санишвили), «Девушка Араратской долины» (1949, реж. А. Бек-Назарян), «Щедрое лето» (1950, реж. Б. Барнет). Несколько позже выходят: «Свадьба с приданым»

(1953, реж. Т. Лукашевич и Б. Равенских), «Гость с Кубани» (1955, реж. А. Фролов), «Когда поют соловьи» (1956, реж. Е. Брюнчугин) и др. В этих фильмах создается образ прекрасной земли, находящейся в гармонии с человеком от того, что она наконец-то подчинена его власти.

Целина и новое крестьянство

Начало хрущевской оттепели было связано с новым проектом освоения целинных земель. В 1954 году февральско-мартовский пленум ЦК КПСС принял постановление «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель».

Освоение целины стало масштабным продолжением проекта 1936 года, проводившегося с более высокой степенью разработанности, чем во многом авантюрный план 1954 года. Несмотря на то что этот проект был продолжением довоенного, у него была весьма важная особенность. Надежда возлагалась не на традиционных представителей крестьянства, которые должны были бы осваивать новые земли, а на «новое крестьянство» — молодых горожан: людей разных профессий, основу которых составлял рабочий класс. Нашлось место даже студентам. Первые стройотряды поехали именно на целину.

По сути, ставка делалась на людей, лишенных корневой системы и мелкособственнических черт, которые сохранялись, несмотря на коллективизацию у советского крестьянства. Это был именно оттепельный пассионарный проект, который создавало новое руководство страны.

Первая картина, откликнувшаяся на это событие, называлась «Надежда» (1954, реж. С. Герасимов). Работа демонстрировала энтузиазм молодых колхозников из некогда целинной Сталинградской области в освоении новых земель. Показательно, что инициатива вновь принадлежит девушке. Это желание не поддерживает ее жених, который решил остаться в родном селе. Интересная подробность. На проводах целинников приходит школьная учительница, дарит молодежи том стихов Некрасова и неторопливо зачитывает строки из поэмы «Мороз, Красный нос»: «Есть женщины в русских селениях...» С томом Некрасова она когда-то приехала сюда, а теперь передает его героине фильма.

В конце концов жених не выдерживает разрыва и следует за своей невестой. Услышав пламенную речь невесты на митинге в Сталинграде, он окончательно решает уехать с ней на целину. Так выглядят первые экранные образы целинников, последовавших призыву партии. Что важно, а это часто подчеркивает-

ся, целина встает в череду подвигов советского народа: строительство Сталинграда и освоение местных степей (целинная преемственность), победа в Великой Отечественной войне, послевоенное восстановление страны.

За этой работой последует «Первый эшелон» (1955, реж. М. Калатозова), где целинный подвиг мыслится схожим образом: «Строили Комсомольск-на-Амуре, в Войне победили, а нам сейчас надо поднять целину и дать много хлеба народу».

Строит новый совхоз городская молодежь под руководством опытных земледельцев. Главное, что подчеркивается, крестьянами становятся люди других профессий, прежде всего рабочие — представители «плавающего населения». В этом должна была заключаться формула, гарантирующая успех¹, несмотря на бытовые трудности, некомпетентные министерские распоряжения, встречающееся порой разгильдяйство, пьянство — уродливые явления, позорящие молодежь.

Показательно, что тезис о невозможности реализации такого проекта людьми с мелкособственническими взглядами был продемонстрирован в работе «Березы в степи» (1956, Алма-Атинская киностудия, реж. Ю. Победоносцев, сцен. Б. Метальников). На сей раз это история крестьян средних лет, подавшихся на целину. Здесь нет юношеского энтузиазма, а есть расчет на зажиточную жизнь. Но этот расчет не оправдался — кругом одни сложности и отсутствие перспектив: не получается ни заработать, ни дом построить. Районный начальник — болтун, ведущий разрушительную политику. В конце концов, семья приехавших разваливается — муж, мечтающий о богатой жизни, сбегает, а жена остается одна с ребенком. Правда, финал фильма весьма позитивный: жизнь женщины постепенно налаживается, и она находит себе нового спутника жизни. Прижились саженцы берез, привезенные с собой, прижилась и русская женщина в казахской степи... Но, как мы понимаем, осваивать целину должны молодые люди. И в этом же году выходит картина «Это начиналось так...» (реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель), которая демонстрирует целинное испытание как школу жизни, воспитывающую молодежь. Примером такого воспитания становится дочка начальника строительства, изнеженная и легкомысленная городская особа, в конце концов решающая остаться на целине.

Последовавший через два года фильм «Иван Бровкин на целине» (1958, реж. И. Лукинский), несмотря на популярность у зрителя, выглядел явно запоздавшим. Первая картина «Иван Бровкин» вышла в 1954 году и соответствовала модели кинематографа с его радостным почти идеальным миром послевоенного

¹ Как в период коллективизации было создано движение «двадцатипяти тысячников» — рабочих, направленных на хозяйственно-организационную работу в колхозы.

кино. Новая же работа «Иван Бровкин на целине», конечно, пыталась отвечать политическому моменту, но по своей сути осталась в прошлом. Слишком много произошло за эти годы, и снимать так, как в 1954-м, было уже нельзя. Вновь на экране появлялись идеальные образы, псевдоконфликты. На чистеньких улицах целинного поселка стоят новые благоустроенные дома, построена и работает вся инфраструктура. Выглядит все так, словно надо поднимать деревню откуда приехал Бровкин, а не целину.

Самой лучшей работой о целине становится картина Бориса Барнета «Аленка» (1961), своего рода роуд-муви целинного фронтира. В кузове грузовика, словно в дилижансе из какого-нибудь вестерна, мчатся несколько человек, приехавших на освоение земель, олицетворяя новое движение мира. В какой-то момент машина сбивается с пути, и мы видим застывший, почти неподвижный патриархальный мир прошлого, который они должны разрушить (преимущественно женщины).

Открывает череду образов девочка Аленка, которая станет своего рода символом будущего этих земель. Она своим рассказом о споре с подружкой, что получит в школе пять двоек, выполняет функцию разрушения мира взрослых, в котором она устроит веселый карнавал. В одном из эпизодов Аленку, испачканную золой, местный мальчик в шутку назовет «шайтан»... Собственно, этому образу придавался особый смысл — детский взгляд, непосредственность противопоставлялась рутинному сознанию взрослых, олицетворявших прошлое. Все новое в отечественном кино транслируется через взгляд на мир ребенка или молодого человека.

Еще один архетипический образ — женщина с младенцем. Мадонна, идущая по казахским степям, советскому фронтиру, в который должна прийти цивилизация. Словом, мать и дитя становятся символами возрождения этой земли.

Едет на целину и зубной врач из Риги — девушка по имени Эльза, недавно окончившая институт. В сопоставлении с системой персонажей вестерна, она весьма напоминает священника. Только здесь, в этом целинном карнавале, она представляет образ-перевертыш: закон божий — это медицина, врачевание тела (точнее, зубов), а не души! Но духовный посыл авторы ей оставляют (на этом строится комизм ее образа) — она, жертва-пассионарий, едет поднимать целину, свято веря в коммунистическую идею и коммунистических «святых». Комизма добавляет и то, что она при всем при том еще из Прибалтики... В тяжелые минуты она говорит себе: «Мужайся, Эльза! Что бы на твоём месте сделал бы Павка Корчагин?!»

Мужчины же этого фронта — грубоватые, недалекие, но не бездушные. Таков еще один персонаж — рабочий-псевдоправедник. О себе: «Работаю хорошо, зарплата дай бог каждому, не пью, не курю!» Да, еще он моралист! Но его пещерные этические и эстетические представления не соответствуют взглядам девушки из Москвы, которую он решил взять в жены. После всех перипетий она наконец привыкает к «фронтиру», к своему праведному «вестернеру» и становится еще одним персонажем-перевертышем — завклубом. Как известно, в вестерне сердцем фронта является салун, здесь же — клуб с библиотекой. И певичка из салуна классического вестерна превращается в библиотекаря.

Уже традиционно для целинного фильма вводится история с сакральной жертвой, которой становится женщина (в классическом вестерне женщина часто ценой своей жизни спасает главного героя). В фильме молодая девушка тонет, ринувшись спасать семена, брошенные водителем. Могилу ее собираются перенести на площадь будущего города — сакральный центр.

В финале фильма, в сущности, рождается тот самый Новый мир: возвращается из Москвы жена механика-моралиста, советскую Мадонну забирает муж, а русская девочка Аленка и казахский мальчик, ученик суворовского училища, вместе с наслаждением едят эскимо... И зритель понимает, если у всех у них есть будущее, значит, есть будущее и у этой земли.

Возделывание целины как символическое оттепельное действие дается и в дебютной картине Ларисы Шепитько, вышедшей в следующем году, — «Зной» (1962). История о том, как вчерашний школьник едет работать в полевую бригаду на целину. Основной конфликт разворачивается между ним и трактористом-передовиком Абакиром — усталым, раздраженным и, что главное, разуверившимся в идеалах строительства коммунизма, называющим их болтовней. Не верит он и в подъем целины: «Посмотри на эту мертвую землю. Мы пашем эту пыль, чтобы доказать потомкам, что здесь не может расти даже люцерна». Он и есть, собственно, олицетворение черт прошлого (сталинского времени), с которым борется оттепельное поколение. В результате противостояния уйти вынужден Абакир.

И последняя картина, снятая в 1960-х годах о целине, называлась «Последний хлеб» (1963, реж. Б. Степанов). Еще один роуд-муви по целинному фронтиру. По сюжету фильма пожилого тракториста обворовывает механик — снимает с его трактора комплект дефицитных шестеренок и устанавливает их на другие тракторы, мотивируя это тем, что пусть один трактор стоит,

а не три. Пожилой тракторист воспринял это решение трагически, считая, что это его последняя пахота и зимой он обязательно умрет. Тогда трое молодых целинника (двое юношей и девушка) отправляются на поиски таких же шестеренок по близлежащим колхозам. И зритель вместе с ними видит весьма неприглядную картину жизни целинников. Действительность груба, тяжела и враждебна. Конечно, люди разные, но нашим герои на пути встречаются в том числе и трусы, пьяницы, насильники... В этой работе целину действительно в полной мере можно назвать фронтиром — вольница, где бурлит дикая необузданная энергия, как в одном из персонажей, что украл мотоцикл. В ответ на вопрос милиционера зачем он это сделал, ведь и ездить-то на нем не умеет, и продать не сможет, он с пугачевской тоской в глазах задумчиво отвечает: «Эх, Иван, не твоего ума это дело. Ну, чего ты понимаешь...» Однако в отношении трех молодых людей милиция проявляет понимание и человечность (это новые представители власти). Милиционер достает им эти шестерни... Так молодые люди и милиционер помогают трактористу, выполняя роль вестернера, но в итоге мир остается прежним...²

² Фильм был положен «на полку» из-за создания слишком мрачной действительности и отсутствия оптимистически настроенного экранного героя нашего времени.

С постепенным закрытием целинного проекта из кинопроизводства исчезли и фильмы этой тематики. Возвратятся к этой теме в кино лишь в 1979 году в киноповести «Вкус хлеба» Алексея Сахарова, посвященной 25-летию начала освоения целины. Показательно, что премьера состоялась в одно время с выходом книги воспоминаний Л.И. Брежнева.

Главный посыл фильма, скрывающийся за всеми обсуждениями, конфликтами, экспериментами — человек должен не грубо побеждать природу, а познавать ее. Познавать землю, понимать ее особенности, душу — значит сделать процесс ее обработки гармоничным и приносящим изобилие. Та истина, к которой придут лишь к концу 1960-х годов.

Власть земли

Начало 1950-х годов было не столь однозначным, как это принято воспринимать. Была не только «борьба хорошего с лучшим», но и было ставшее знаменитым, сталинское высказывание, что советской литературе необходимы новые Гоголи и Щедрины [6, с. 228], которое потом повторит Г. Маленков [4]. К пониманию идеи власти земли приходили постепенно. Началось все с сомнений в правильности политики колхозов. Так в 1952–1956 годах появились очерки В. Овечкина «Районные будни», в которых критически выводилась партийная бюрократия.

тическая машина (возможно, что и таким образом готовилась новая волна чисток). Получалось так, что среднее звено руководителей надо было «подправить» — находится чуть ли не противостоянии с простыми тружениками села, не желают ничего делать, не умеют, не компетентны... В результате такого управления крестьяне теряют вкус к земледелию. Более того, автор замахивался на большее, он с цифрами доказывал неэффективность колхозного хозяйства в том виде, в котором оно существует. Неверная власть над землей — главный вывод Овечкина. В 1956 году выходит картина «Своими руками» (1956, реж. В. Войтецкого), снятая по мотивам очерков «Районные будни» и «Своими руками».

Овечкин не был единственным, кто поднял эти проблемы. Вслед за его очерками публикуются на эту же тему В. Тендряков, А. Калинин, Г. Троепольский, А. Яшин, Е. Дорош, С. Залыгин и др., которые стали предтечей деревенской прозы 1960-х годов, нашедшей отражение и в кинематографе.

Оттепельное идеологическое послабление позволило поднять проблемы деревни с особой для того времени остротой. Осмысливалась тема неоднозначности коллективизации и раскулачивания, поднимались вопросы противопоставления города и деревни, началось исследование потери связи человека с землей, проблемы оттока крестьян в город и т. д. Зазвучали такие имена, как В. Астафьев, В. Распутин, П. Проскурин, В. Белов, Ф. Абрамов, М. Алексеев, В. Шукшин, С. Залыгин, В. Лихоносов, Б. Можаяев, Е. Носов.

Писатели-деревенщики выступают за возрождение национального культурного самосознания, крестьянского мира и критикуют современный цивилизационный проект с его урбанизацией.

В основе мировоззрения писателей-деревенщиков, как правило, лежало представление о подчиненной роли человека земле, что впрямую противоречило советскому подходу. Для понимания такой традиции весьма продуктивно обратиться к одному из идейных отцов этого движения Глебу Успенскому и его работе «Власть земли» (1882). Успенский противопоставлял понятие «власти над землей», в понимании писателя безнравственной и преступной, понятию «власти земли», основы нравственности и гармонического бытия человека. Сила земли, ее власть над крестьянином давала ему особую роль, особое мировоззрение как участника великого хода мира. Человек, лишенный связи с землей, преодолевший ее силу, разрушает свой мир. Подобные люди превращаются в так называемый сельский про-

летариат (то, что насильственно совершили впоследствии большевики). Приведем фрагмент из книги Г. Успенского «Власть земли»: «Оторвите крестьянина от земли, от тех забот, которые она налагает на него, от тех интересов, которыми она волнует крестьянина, — добейтесь, чтоб он забыл “крестьянство”, — и нет этого народа, нет народного мирозерцания, нет тепла, которое идет от него. Остается один пустой аппарат пустого человеческого организма. Настает душевная пустота, “полная воля”, то есть неведомая пустая даль, безграничная пустая ширь, страшное “иди, куда хошь...”» [7, с. 213].

Вот суть проблемы, которую разрабатывают писатели, обратившиеся к теме связи человека и земли в эпоху оттепели. Через многие их произведения проходит мотив расставания с крестьянским миром, который есть прямая противоположность холодному, вечно спешащему и, по сути своей, безнравственному городу. В этих произведениях обозначаются два типа движения: в город за его «благами», которые разрушают человека, и возвращение обратно, приводящее измучившуюся душу к гармонии.

Активное бегство крестьян в город было отмечено в фильмах начиная с начала 1950-х годов. Сначала уезжает молодежь, стремящаяся поступить в институты, затем это крестьяне, ищущие лучшую долю, — уж больно работа тяжела и быт неустроен... Впервые полноценно тему миграции раскрывает картина «Судьба Марины» (1953, реж. И. Шмарук и В. Ивченко), осуждающая героя, разорвавшего связь с малой родиной и с семьей.

Уезжают, как правило, либо пустые никчемные, поддавшиеся городскому соблазну, либо люди, совершающие ошибку, за которую они потом расплатятся. Так в 1956 году выходит картина «Две жизни» режиссера К. Воинова, посвященная жизни двух сестер. Одна осталась жить в деревне, а другая уехала в город за красивой жизнью, но в итоге оказалась несчастной. На тему погони за материальными благами, ведущей к трагическим последствиям, начинают сниматься множество фильмов 1960-е годы. Вырванный из родной почвы, сельский житель так и не приживается в городе.

В 1967 году Будимир Метальников снимает одну из центральных картин этой тематики «Дом и хозяин», через три года после нашумевшей картины «Председатель» (1964). Если в «Председателе» фронтовик приезжал в деревню и поднимал разрушенный колхоз, то здесь фронтовик уезжал из деревни на заработки, оставляя семью. Собственно, картина становится продолжением темы, начатой им в сценарии фильма «Березы в

степи». Главный герой, оказавшись с семьей в тяжелом материальном положении, уезжает на заработки и так увлекается этим процессом, что в итоге остается один. Сказав себе однажды, что всех денег не заработаешь, он возвращается в деревню, но огромный дом, который он построил, оказался пуст: дети, выросшие без него, женились и разъехались, вместе с ними уехала и его жена, уставшая всю жизнь ждать его. И это судьба очень многих крестьян того времени, ставших пролетариатом, разорвавших связь с землей, своим домом. Однако мыслями герой фильма продолжает быть с землей и формулирует принципиально иное к ней отношение: «Вот чего я никак не могу понять. Ну почему битва за урожай? Обыкновенное крестьянское дело. Поспел урожай — убирай его. С природой, стало быть, и боремся. А чего с землей бороться? Ее уважать надо и понимать. Тогда она и кормить будет. А то понасадят черт-те чо, а потом кричат, что борются. Какое же терпение надо иметь. Я б первым делом сказал колхознику: “Вот тебе земля, вот тебе машина. Хозяйствуй. Часть тебе — часть государству”. Но что мужику положено — отдай, не грехи. А главное, чтобы мужик сам думал, что пахать, когда пахать и где пахать. И чтоб решал сам мужик, а не дядя за него».

Допустимо уехать в город и остаться лишь избранным, имеющим несомненный талант, как, например, в фильме «Приходите завтра», повествующей о девушке-певице, самородке, приехавшей поступать в Московскую консерваторию. Родную почву может заменить лишь реализация своего таланта.

Конечно, в какой-то момент появляются работы, которые отходят от простого определения: уехал — значит сделал ошибку. Все представляется теперь значительно сложнее. Как, например, в картине «Женщины», повествующей о трех работницах мебельной фабрики разных поколений, уехавших из деревни.

Но не только об отъезде и понимании трагизма такого решения снимаются картины в этот период, но и том, как, возвращаясь на свою малую родину, в деревню, человек находит себя. Об этом, например, фильм Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961). В особенности эта тема становится популярной уже в поздний этап существования СССР: «Долги наши» (1976), «Баламут» (1978), «Возвращение чувств» (1979), «Родное село» (1979), «Блудный сын» (1984) и др.

Создаваемые образы в некоторых произведениях начинают приобретать библейские значения в категориях покаяния и прощения, а судьбы людей — носить житийные черты, в особенности это касается женских образов. Собственно, это и есть

одно из воплощений власти земли, когда женщин, которые посвящают свою жизнь не себе, а служению: «Материнское поле» (1967), «Журавушка» (1968), «Русское поле» (1971), «Мачеха» (1973) «Вдовы» (1976) и др. Особое место в череде этих образов занимает образ Аси в фильме «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967). Как пишет исследовательница этой темы М. Пальшкова: «Центром притяжения интереса были не личные перипетии, а образ героини — лучезарной, терпеливой, искренней Аси, современной праведницы, искупающей своей любовью бесполезную Степанову жизнь. В ее незлобливом смирении, принятии оскорблений и оплеух было что-то и от юродивости князя Мышкина, и от христианской самоотверженности Сони Мармеладовой. Но тихая жертвенность Аси лишена трагического надрыва. Источником ее являлось не желание “испить чашу страдания до дна”, но прекрасный дар принятия жизни в любых ее проявлениях» [5, с. 240].

Продолжением череды образов людей земли, черпающих от нее силы и потому сохраняющих нравственную, духовную чистоту, становятся так называемые «странные люди», как назвал их В. Шукшин. Это интереснейший феномен деревенского пассионария. Так, в 1969 году выходит картина В. Шукшина «Странные люди». Первая новелла под названием «Братка» была посвящена связи человека и родных мест. Главный герой по кличке Васька-чудик, живущий в деревне, поехал в гости к старшему брату, подавшемуся за красивой жизнью в Ялту. Особый ритуал при крестьянском отъезде — проводы. Надо отметить, что деревенские уезжают из родных мест словно их не будет несколько лет и неизвестно вернуться ли они: с крепкими объятьями, поцелуями и слезами. Как говорит соседка жене Васьки: «Не плачь, чай, не на войну провожаешь!» Однако для человека земли любое путешествие далекое, и главное — что оно в другой мир. А мир действительно другой. И нервы у городских... И брат стал другим — озабочен, как он говорит, устройством быта — надо выгодно жениться. Не по душе все это Ваське. Да и развлечения курортного города кажутся ему глупыми. Промаявшись день, уехал Васька из Ялты, даже не искупавшись. Дома сказал, что у брата он не был, деньги потерял, а эти три дня жил у дружка в райцентре...

В другой новелле — «Роковой выстрел» Бронька (Бронислав Иванович) Пупков рассказывает всем городским, приезжающим на охоту, одну и ту же выдуманную им историю о том, как было чуть не застрелил Гитлера. Всем местным, кто пытался его унять, он отвечал, что имеет на это право, ведь его работа не

печатная, намекая, что выступает он здесь как писатель и актер, точнее, создатель театра одного актера. И он может поразить город с его кино и театрами!

Третья новелла «Думы» рассказывает о том, как деревенский парень по имени Колька страдает от мук творчества. Деревенским жителям он кажется странным — все время о чем-то думает, вырезает фигурки из дерева, а жениться не торопится, крыша у него совсем прохудилась... Как примирить материю с духом — решается в этой работе. И есть ли этот дух, в котором первоначально очень сомневается председатель колхоза. Но оказывается, что есть он, этот дух, и любовь есть и обитают они здесь, а не в городе. Здесь и о корнях думают, и в небо смотрят...

Разрыв

Однако понимание власти земли приходит практически вместе с осознанием, что ее влияние на человека начинает ослабевать и в какой-то момент закончилось. Крестьянский мир уходит в прошлое, побеждаемый миром индустриальным. Собственно, это и становится основной темой фильмов конца 1970-х — начала 1980-х годов, свидетельствующих о проблемах кризиса в отношениях человека и земли: «Прости — прощай» (1979), «Прощание» (1979), «Белые росы» (1983). Как правило, героями, страдающими от такой потери, оказываются старики, которые как никто ощущают связь с родными местами. Потеря этой связи равнозначна для них смерти.

Хорошо известно и широко цитируемо интервью Виктора Астафьева, где он подводит итоги деревенской темы: «Думали, когда все сойдется в городе, будут братство, дружба, а вышло наоборот — город служит все большему разъединению крестьян... То же самое происходит и с литературой. Она ушла в город. Мы отпели последний плач — человек пятнадцать нашлось плакальщиков о бывшей деревне. Мы и воспеватели ее одновременно. Как говорится, восплакали хорошо, на достойном уровне, достойном нашей истории, нашей деревни, нашего крестьянства. Но это кончилось» [2].

В сущности, похоронив крестьянский мир, «деревенское кино» не заканчивается, а создает новую мифологию, основанную на критике постсоветской действительности. Причем город в постперестроечном кинематографе не становится центром силы. Как пишет в своей статье В. Эвальд: «В образах метафизически призрачных городов кинематограф материализует, визуализирует процессы умирания огромной системы. Города-призраки в интерпретации разными режиссерами имеют

общую концепцию: они становятся своего рода свидетелями и одновременно — экспозиционным пространством некогда мощной Идеи» [8, с.74].

Пожалуй, единственно ярким, в какой-то мере рудиментарным всплеском, демонстрирующем власть земли в кинематографе 1990-х годов, становится фильм «Окраина» (1998, реж. П. Луцик, сц. А. Саморядов). Созданная по образцу фольклорного эпоса, лента представляла собой что-то вроде сказа о том, как крестьяне за правдой в столицу ходили, добились своего, подожгли зловредный город Москву и вернулись к себе счастливо жить, возделывая землю. Вот таким парадоксальным образом киносказка закрывала эту тему: земля наконец досталась мужикам и наступила долгожданная гармония, которой в реальности так и не суждено было случиться. ■

Для цитирования: Виноградов В.В. От власти над землей к власти земли // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 29-43.

For citation: Vinogradov V.V. From the Power over the Earth to the Power of the Earth // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 29-43.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельчиков Ю.А. Глеб Успенский и «деревенский очерк» середины XX века (к 170-летию со дня рождения Г.И. Успенского) // Вестник Московского университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 1. С. 132–139.
2. Если хватит сил...: интервью с В.П. Астафьевым // Независимая газета, 1999. 30 апреля.
3. Мазур Л.Н. Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг.: опыт количественного анализа // Диалог со временем. 2013. Вып. 43. С. 282–302.
4. Маленков Г.М. Отчетный доклад Центрального Комитета ВКП(б) XIX съезду партии. URL: <https://stalinism.ru/dokumentyi/materialy-xix-s-ezda-vkp-b-kpss.html> (дата обращения 04.06.2024).
5. Пальшикова М. «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1966), реж. А. Михалков-Кончаловский // Кинематограф для подростков и молодежи: история формирования в советский и постсоветский периоды: Сборник статей. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова, 2024. С. 239–242.
6. Симонов К.М. Глазами человека моего поколения: Размышления о Сталине / сост., предисл. и подгот. текста Л. Лазарева. М.: Изд-во Агентства печати «Новости», 1988. 478 с.

7. Успенский Г.И. Власть земли / сост., авт. предисл. и примеч. А.П. Ланщиков. М.: Сов. Россия, 1988. 395 с.
8. Эвальд В.Д. Город-призрак в позднесоветском кинематографе // Артикульт. 2023. № 1 (49). С. 68–76.

REFERENCES

1. Bel'chikov, Yu. A. Gleb Uspenskij i "derevenskij ocherk" serediny` XX veka (k 170-letiyu so dnya rozhdeniya G.I. Uspenskogo) [Gleb Uspensky and the "Village Essay" of the mid-20th Century (on the 170th Anniversary of G. Uspensky)]. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhhkul'turnaya kommunikatsiya [The Bulletin of Moscow University. Series Linguistics and Cross-Cultural Communication], no. 1, 2014, pp. 132–139. (In Russ.)
2. Esli xvatit sil... [If you have enough strength]: interv'y u V.P.Astaf'evy`m]. Nezavisimaya gazeta Publ., 1999. 30 april. (In Russ.)
3. Mazur, L.N. Obrazy` sel'skoj istorii v sovetskom xudozhestvennom kinematografe 1920–1991 gg.: opy`t kolichestvennogo analiza [Images of Rural History in Soviet Feature Films 1920–1991: An Experiment in Quantitative Analysis]. Issue. 43. Dialog so vremenem, 2013. pp. 282–302. (In Russ.)
4. Malenkov, G.M. Otchetny`j doklad Central'nogo Komiteta VKP(b) XIX s`ezdu partii. [Report of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) to the 19th Party Congress]. Available at: <https://stalinism.ru/dokumentyi/materialy-xix-s-ezda-vkp-b-kpss.html> (Accessed 04 May 2024). (In Russ.)
5. Pal'shkova, M. "Istoriya Asi Klyachinoj, kotoraya lyubila, da ne vy'shla zamuzh" (1966), rezh. A. Mixalkov-Konchalovskij ["The Story of Asya Klyachina, Who Loved, But Didn't Marry" (1966), directed by A. Mikhalkov-Konchalovsky]. Kinematograf dlya podrostkov i molodezhi: istoriya formirovaniya v sovetskij i postsovetskij periody': Sbornik statej. Moscow, Vserossijskij gosudarstvenny`j universitet kinematografii im. S.A. Gerasimova Publ., 2024, pp. 239–242. (In Russ.)
6. Simonov, K.M. Glazami cheloveka moego pokoleniya: Razmy'shleniya o Staline [Through the Eyes of a Man of My Generation: Reflections on Stalin], sost., predisl. i podgot. teksta L. Lazareva. Moscow, Izd-vo Agentstva pečati "Novosti", 1988. 478 p. (In Russ.)
7. Uspenskij, G.I. Vlast' zemli [Power of the earth], sost., avt. predisl. i primech. A.P. Lanshhikov. Moscow, Sov. Rossiya Publ., 1988. 395 p. (In Russ.)
8. E'vall'yo, V.D. Gorod-prizrak v pozdnesovetskom kinematografe ["Ghost City in Late Soviet Cinema"]. Artikul't, no. 1 (49), 2023, pp. 68–76. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 07.05.2024; одобрена после рецензирования 21.05.2024; принята к публикации 27.05.2024.

The article was submitted 07.05.2024; approved after reviewing 21.05.2024; accepted for publication 27.05.2024.