

ОБУЧЕНИЕ СТУДЕНТОВ ВУЗА РЕЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

Флоря А.В.

Орский гуманитарно-технологический институт, г. Орск

В 2012 г. Н. Михалков выступил с инициативой приобщать школьников к шедеврам отечественного кинематографа. И хотя это предложение так и осталось нереализованным, на Официальном сайте Министерства культуры Российской Федерации до сих пор находится проект списка «100 фильмов», рекомендованных к показу в средней школе [2]. Под №13 там числится культовая комедия Э. Рязанова «Берегись автомобиля». Вероятно, школьники смотрят советские фильмы сами, но воспринимают их весьма своеобразно: в соответствии с тем, какое воспитание они получают в настоящее время. Как следует обучать школьников правильному восприятию кинематографа — это важная задача вузовской подготовки педагогов.

В мае 2016 г. автор этих строк оказался на одном студенческом мероприятии, организованном Орской епархией совместно с ОГТИ. Это были чтения, посвященные российскому (в основном советскому) кинематографу. Доклады делали главным образом студенты ОГТИ, но принимали участие и учащиеся некоторых других учебных заведений г. Орска. Практически обо всех фильмах речь шла в православном аспекте — что весьма неожиданно по отношению к советской эпохе.

На этих чтениях выступила школьница с докладом о фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля». Подробности для нас не актуальны. Выступление было достаточно наивным, и о его научной значимости говорить не приходится. Школьница поставила вопрос: грешен ли Юрий Деточкин, и ответила на него положительно — он грешен, поскольку нельзя делать добрые дела, причиняя несчастье другим людям (владельцам угнанных им автомобилей), но Бог простил Деточкина, потому что тот руководствовался добрыми побуждениями. В качестве иллюстрации к последнему тезису был продемонстрирован отрывок из фильма — сцена суда.

Это выступление вызвало весьма бурную реакцию. Во время короткого обсуждения было высказано, в частности, такое заявление: если Деточкин хотел помочь детским домам, он не имел права делать это преступным образом, т. е. за счет угона машин у жуликов. Он имел право только продать свое имущество — прежде всего квартиру. Один этот пример показывает, насколько далеки современные молодые люди от советской эпохи.

И первый вывод, который был сделан автором этих строк, состоит в следующем: зрители, не знавшие советских реалий, вовсе не обязательно восполняют эти пробелы через фильмы — даже очень реалистические, в которых эти детали показаны подробно. Молодые зрители скорее склонны чужую реальность рассматривать через призму той реальности, в которой существуют они сами, и прилагать к этой реальности понятия, которым их учат сейчас.

Никакой системы и, тем более, методологии в этом рассуждении о фильме, конечно, не было — и в выступлениях студентов тоже. Прежде всего следовало бы исходить из принципа историзма, т. е. из конкретных историко-культурных условий эпохи, в которую был создан фильм. Кроме того, необходимо соблюдать принципы системности и целостности анализа, т. е. рассматривать фильм в контексте творчества Рязанова, его эстетики, идеологии, во взаимоотношении с другими картинами и произведениями.

Вопрос, который возникает прежде всего: это проблема дискурса, культурного контекста, в котором можно рассматривать это произведение. Насколько вообще правомерна оценка советского фильма в рамках религиозного дискурса? Формально фильм не дает оснований для этого.

Между прочим, уже в самом начале авторы указывают на античные языческие параллели для этой истории: она сопоставляется с поэмами Гомера (своей необыкновенностью и баснословностью: о том, где она происходила, тоже спорят семь городов). И сообщает об этом закадровый голос — аналог античного Хора. Для нас не важно, что эти переключки эстетически не уместны (возможно, в этом и состоит их художественный эффект). Важно то, что эта история сразу же сближается не с христианским, а с языческим дискурсом.

Собственно религиозная тема присутствует только в одном эпизоде — и в очень непрезентабельном виде: машину, угнанную Деточкиным у Димы Семицвотова, покупает прибалтийский пастор — на пожертвования прихожан. Но хуже всего другое: это не просто жулик — он верит в Бога. Именно так он отвечает на вопрос изумленного Деточкина «И вы верите в Бога?». Он говорит: «Все люди верят. Одни верят, что Бог есть, другие верят, что Бога нет. И то и другое недоказуемо». То есть перед нами — антирелигиозная пропаганда. Кстати, у Рязанова служитель культа впоследствии появляется еще раз — и тоже в негативном контексте: поп, играющий карты в «Жестоком романсе».

Заметим, что в «Бедном гусаре» полковник Покровский, который не совершает в кадре никаких христианских действий (не молится, не крестится, зато трижды плюет через плечо при виде черной кошки при первой встрече с ней и сворачивает с дороги — при второй), обращается к Мерзляеву таким образом: «Совесть у тебя есть, Мерзляев? Небось в Бога веруешь». Нетрудно заметить, что Покровский повторяет тот же вопрос, который Деточкин адресовал мошеннику-пастору. А в «Жестоком романсе» Лариса кричит соблазнившему и обманувшему ее Паратову: «Это же безбожно! Безбожно!» (не совсем точная цитата из А. Островского). Таким образом, мы видим, что в рязановских фильмах отрицательных персонажей, наверняка не являющихся атеистами, вера не удерживает от подлостей, а положительные герои не проявляют ярко выраженной религиозности, зато могут проявлять ярко выраженную суеверность.

Производит ли впечатление религиозного художника сам Рязанов? На этот вопрос трудно ответить однозначно. Из фильмов советской эпохи по внешним признакам ближе всего к религии «Забытая мелодия для флейты», в которой Филимонов сначала во время сердечного приступа заглядывает в иной мир, затем заявляет Лиде, что он атеист по мировоззрению и по должности, но

ему кажется, что их встречу устроил кто-то свыше (примечательно, что Лида отказывается от такого предположения). Потом Филимонов переживает клиническую смерть и уже оказывается в потустороннем мире — в очереди на последний суд, — и разговаривает с душами родителей. Врачи не могут реанимировать его, однако Лида обращается к Богу — даже не с молитвой (она не знает, как молиться), но Филимонов воскресает. Эта религиозность, однако, производит амбивалентное впечатление. Всё это с одинаковой долей вероятности может оказаться и подтверждением существования сверхъестественного, и просто видениями и галлюцинациями измененного человеческого сознания. Тем более что высший Суд даже не показан, а репрезентован (обозначен, представлен) весьма неортодоксально. Эзотерика Рязанова больше напоминает то, что называется «*итсизмом*», характерным для позднесоветского периода, когда люди были готовы стихийно поверить в существование «чего-то» за пределами материального мира, но имели очень туманное представление о догматах конкретных конфессий.

Еще более характерен фильм «Небеса обетованные», чье название уже указывает на ту же амбивалентность религиозной тематики. С одной стороны, для названия этого фильма имеется библейский первоисточник, с другой стороны, в фильме этот источник не просто изменяется, а заменяется на противоположность: Земля обетованная — на небеса обетованные. В сущности, это даже антибиблейский образ, отрицающий Землю обетованную (если герои спасаются на небесах — значит, на земле спасения уже нет). В фильме есть обращение к Богу в виде песни на стихи Рязанова — но это не молитва, не канонический, а весьма свободный по форме и содержанию текст.

Еще один небезынтересный момент, относящийся к христианской идеологии: в «Небесах обетованных» в однозначно отрицательном контексте звучит слово «милосердие» (советские зрители должны были хорошо помнить произнесенную народным киногероем Глебом Жегловым фразу «Милосердие — *поповские* слово»). Для «перестроечного» периода была характерна профанация религиозных понятий — по невежеству говорящих или просто из фарисейства, как в этом фильме, где милосердием называется показная и лицемерная «благотворительность» в виде столовой для неимущих. Соответствующая сцена омерзительна. Главная героиня фильма бомжиха Сима даже заявляет: «Я тоже политическая: я борюсь с ихним милосердием».

И, наконец, «богами», в лучших традициях уфологии, оказываются инопланетяне.

Приведем еще один весьма характерный пример. Для «Служебного романа» Рязанов написал стихи для песни «У природы нет плохой погоды». Там есть строки, звучащие как будто вполне по-христиански, даже с соответствующей лексикой:

У природы нет плохой погоды.
Каждая погода — *благодать*.
Дождь ли, снег — любое время года
Надо благодарно принимать (...)
Осень жизни, как и осень года,

Надо, *не скорбя, благословить*.

Это стихотворение звучит так «не по-советски», что Рязанов даже шутки ради выдал его за перевод У. Блейка — поэта очень религиозного и мистического. Однако одно только слово снимает всякую трансцендентную окраску с этого текста: «у *природы* нет плохой погоды». Соответственно и конфессиональные слова теряют сакральный смысл и воспринимаются исключительно в смысле секулярном: *благодать* — это просто хорошая погода, а не помощь Всевышнего; *благословить* — значит просто: выразить благодарность или испытать чувство благодарности

С вымышленным текстом У. Блейка корреспондирует настоящее стихотворение его современника Р. Бернса “*For the sake o' Somebody*”, переведенное С. Я. Маршаком, где, между прочим, упоминаются “*Powers that smile on virtuous love*” (силы, которые покровительствуют чистой любви), или, в варианте Маршака, «хранящие любовь *неведомые* силы». То есть Маршак уводит текст в направлении к язычеству, а в виде песни из советского фильма этот текст и вовсе лишается мистического звучания, и обращение к «неведомым силам» становится чистой условностью.

Итак, в советских фильмах Рязанова мы видим скорее эзотерическую эклектику, чем религию.

В последующих — уже постсоветских — фильмах Рязанова довольно много мистики — гаданий, предсказаний, вещих снов, — однако это не только не имеет отношения к религии, но даже осуждается ею как суеверие. Религиозные же мотивы проявляются крайне мало: в основном это возникающие в кадре церкви, но они бывали и в его советских фильмах, причем довольно часто (заметим, что их нет в «Берегись автомобиля»). Зато в «Андерсене» появляется сам Господь Бог — а также св. Петр. Надо сказать, что этот Бог весьма неортодоксален: он порицает Андерсена за целомудрие. Это скорее *deus ex machina*: он появляется для того, чтобы произнести мораль фильма. Нетривиальное отношение к христианской морали проявляется и в другом эпизоде. Андерсен признается Йенни Линд в своей сексуальной невинности, и возлюбленная гения отшатывается от него и произносит с отвращением: «Ханс Кристиан, вы святой». Кроме этого случая, Андерсена называют святым тоже в весьма непривлекательном контексте. Это делает полицейский-антисемит по поводу сестры-проститутки, от которой добрый сказочник отрекается: «Эти твари способны опорочить даже такого святого человека». Понятно, чего стоит такая «святость» на самом деле.

Итак, мы видим, что конфессиональная лексика в рязановских фильмах нередко употребляется в некорректном, десакрализованном смысле. И «обетованные», и «небеса», и «милосердие», и «благодать», и «благословение», и «святость» у него означают не то, что в христианстве.

Мало того, Рязанов неоднократно рассказывал, как за несколько часов до премьеры «Иронии судьбы» его вызвали на телевидение и потребовали переписать вступительное слово только затем, чтобы заменить выражение «рождественская сказка для взрослых» на «новогоднюю сказку». «Я не стал говорить и объяснять, что “рождественская сказка” — специальный жанр в

искусстве, что Диккенс ежегодно публиковал свои рождественские сказки. Это было для меня не принципиально, лишь бы фильм показали» [1, 217]. Допустим, тогда это было не принципиально, однако и 20 лет спустя Рязанов рассказывает об этом так, будто это остаётся непринципиальным. Поскольку режиссер с явным неодобрением говорит о тупости чиновников, не понимающих условности выражения «рождественская сказка», то он, видимо, и сам продолжает воспринимать свои сказки «рождественскими» в условном смысле — что, кстати, и правильно, ибо они и в самом деле новогодние.

Кстати, религиозный и даже поцелованный Богом (в буквальном смысле) Андерсен в фильме показан хоть и не прямо отрицательным, но крайне одиозным персонажем. В его кошмарном сне хор проституток во главе с его сестрой Карен (умершей, но поднимающейся из гроба) выносит ему приговор: «Ханс Кристиан, ты расчетливый и холодный. Ты великий лжец и обманщик». А сам он кается перед Богом в эгоизме, скупости, тщеславии, предательстве матери и сестры. Даже в этом, наиболее связанном с христианским миром, фильме Рязанов сохраняет ту же старую тенденцию: религиозность не мешает людям совершать неблагоприятные поступки. Враги Андерсена — злобный и завистливый фарисей Мейслинг и его развратная жена Сьюзен — надо полагать, тоже не атеисты.

Итак, поэтика фильмов Рязанова не дает нам оснований усматривать в них ортодоксальную каноническую религиозность.

Обратимся теперь более подробно к «Берегись автомобиля». Никаких внешних признаков христианского мира в жизни героев нет. Мама Деточкина поет не псалмы, а нечто прямо противоположное — революционную песню «Наш паровоз, вперед лети! В коммуне — остановка». Сам Деточкин не молится и не крестится. В его комнате нет икон (допустим, что по цензурным причинам, хотя они есть в комнате ретушера Пети в следующем фильме Рязанова — «Зигзаге удачи»: конечно, это может мотивироваться его профессией художника).

Христианские мотивы вводятся в фильм косвенно, опосредованно, через код искусства — а именно через намеки на роли И. Смоктуновского, который играл Деточкина, — роли князя Мышкина (Люба, узнав о робингудовской деятельности своего возлюбленного, говорит ему: «Ты же идиот!») и Гамлета, которого Смоктуновский сыграл в фильме Г.М. Козинцева. (Есть еще Чацкий, которого актер не сыграл в БДТ, но сыграл Деточкин. Всех троих персонажей роднит тема мнимого безумия.)

Лев Николаевич Мышкин — «князь Христов» — это олицетворение христианского идеала, а Гамлет решает для себя фундаментальную религиозную проблему допустимости или недопустимости противления злу насилием. Подобно Смоктуновскому, Деточкин — актер, хотя и непрофессиональный. При этом он играет и в жизни, о чем саркастически отзывается Максим Подберезовиков: «Зачем вам парик? У вас и так вся жизнь прошла в гриме». Но нельзя сказать, чтобы Деточкин полностью терял грань между жизнью и театром, чтобы он сливался со своими театральными героями.

Он соотносится с ними амбивалентно. С одной стороны, отделяет себя от Чацкого: «Я про судей ничего такого не говорил». И это правда: на суде он произносит филиппику, имеющую очень отдаленное сходство с монологами Чацкого, и уж совсем не говорит ничего похожего на «А судьи кто?», изъясняя себя исключительно их союзником: «Я же вам хотел помочь, граждане судьи». С другой стороны, с Гамлетом во время спектакля Деточкин сливается до степени неразличения, когда он обращает реплику «Мать, прощай!» к своей собственной маме, и она отвечает: «Юра, я здесь!».

Связи «Берегись автомобиля» с религиозными аспектами «Гамлета» весьма амбивалентны. Перед спектаклем режиссер даёт Деточкину более чем странное напутствие: «И не забудьте сказать: “Быть или не быть”». Это выглядит как сугубо комическая фраза, хотя не исключено, что это ирония в адрес фильма Козинцева, где монолог так сокращен и ослаблен (Гамлет произносит его мысленно), будто он совсем не актуален. Но интересно, что в фильме Рязанова этот монолог действительно не звучит! Разумеется, в реальном спектакле он был, но в *показе* спектакля он отсутствует. Такое отсутствие говорит не о том, что его не было, но о том, что для рязановского фильма он *не актуален*. А именно в этом монологе содержится квинтэссенция религиозного содержания трагедии Шекспира. Главный религиозный смысл, связанный с «Гамлетом», оказывается выхолощенным. Однако в фильм вошел финал трагедии, в котором Гамлет и Лаэрт прощают друг друга, и Гамлет еще говорит Лаэрту: «Будь чист пред небом», т. е. христианский мотив (прощения врага) всё же присутствует.

В целом у Деточкина очень мало общего с героями, которых играл он или его исполнитель — Смоктуновский. Подобно Мышкину, ему угрожала психическая болезнь, он излечился, однако легкий оттенок аномальности сохраняется. Подобно Чацкому, он на суде обличает общественные пороки — но в прозе и весьма косноязычно. И, наконец, подобно Гамлету, он решается противостоять злу насилием, но практически не знает Гамлетовых сомнений. Можно даже сказать, что в нем нет главного от каждого из героев, сходство внешнее и поверхностное.

Согласно учению формальной школы, процесс анализа художественного произведения запускается приемом, вызывающим эффект острани(н)ения. Когда Максим Подберезовиков на суде говорит о Деточкине: «Он, конечно, виноват. Но он... не виноват!» — это парадокс, который, на первый взгляд, требует разъяснения, т. е. раскрытия, а для раскрытия требуется экранное время, т. е. продолжение фильма. Однако этот парадокс высказывается в конце фильма и не запускает процесс объяснения, а, наоборот, блокирует. Эти слова становятся итогом, хотя правота Деточкина отнюдь не безоговорочна.

В фильме Деточкин позиционируется как однозначно положительный герой. Об этом не только говорят, Рязанов это еще и *показывает* различными средствами. Вот, пожалуй, самый яркий пример. В сцене погони есть гениальный мизанкадр: инспектор на мотоцикле едет по насыпи, Деточкин — ниже. Они, скорее всего, не видят друг друга, т. е. движутся вслепую. Мотоцикл движется идеально прямо, корпус автомобиля качается вверх-вниз,

описывая синусоиду. При этом они идут параллельно друг другу. Эта композиция блестяще иллюстрирует противоречивые отношения — их дружбу-вражду, единство противоположностей. Эта диалектика афористически комментируется двумя диалогами, обрамляющими сцену погони. Антагонизм героев передается вторым диалогом:

— А чего это ты от меня удирал?

— Привычка: ты догоняешь — я удираю.

— И у меня привычка: ты удираешь, а я догоняю.

А в первом диалоге — до погони — инспектор Деточкину, который только что ему помог, обещает при необходимости свою помощь, на что Деточкин отвечает ему знаменательной фразой: «А вместе делаем общее дело: ты — по-своему, а я — по своему». Воистину — по-своему! Прямая траектория движения инспектора и верхнее положение в кадре, извилистый путь, которым продвигается Деточкин и нижнее положение показывают, что один идет законным и официальным путем, другой — недозволенным, но оба движутся параллельно, в одном направлении, хотя и вслепую и хотя это имеет вид конфронтации.

Другой эпизод погони, выражающий тот же смысл, — когда Деточкин и инспектор, проявляя обоюдное благородство, сбавляют скорость перед пионерским лагерем и движутся, держа постоянную дистанцию.

Неправота поведения Деточкина вполне очевидна. Юридическую сторону дела мы не обсуждаем. Рязанова она интересует меньше всего: *Dura lex, sed lex*. Отметим только, что Деточкин в целом усиливает правовой нигилизм вокруг себя. Все положительные герои однозначно сочувствуют ему. «Хуже, чем вором», т. е. бандитом, замахнувшимся на Конституцию, Деточкина называют его мерзкие жертвы, зато служитель закона Максим Подберезовиков говорит, что он «очень хороший человек», не может подобрать убедительных аргументов против его деятельности, не арестовывает его, т. е. нарушает служебный долг.

Рязанов сосредоточен на моральном аспекте деятельности своего героя, так что оценим вкратце эту деятельность с моральных и социальных позиций. Сам Деточкин, хотя и говорит Подберезовикову, что двойная жизнь всегда его угнетала и мучила, но реально мы видим, что его угнетают только две вещи: страх разоблачения и возникающие из-за этого сложности в отношениях с близкими людьми — прежде всего с Любой.

Во-первых, герой не только причиняет горе матери и Любе. Возникает также высокая опасность случайных жертв (врач, задержанный из-за него).

Во-вторых, Деточкин не учитывает неофициальных системных отношений, «социального гомеостазиса». Общественные связи, особенно скрытые, слишком сложны, и общее количество зла не уменьшится от его вмешательства. Отчасти это понимают и авторы фильма: Деточкин наказывает одних жуликов, но поощряет других, продавая им машины (об этом говорит Максим Подберезовиков) — и, скорее всего, дешевле реальной стоимости. Но, кроме того, Деточкин стимулирует различные мафиозные структуры, которые будут помогать жуликам-покупателям легализовать автомобили. В свою

очередь, жертвы Деточкина компенсируют ущерб, взвинчивая цены за свои «услуги». Деточкины умножают криминогенные условия, вовлекая в свою деятельность посторонних (крановщика — для угона машины Семицветовых; Рязанов развивает эту тему в «Стариках-разбойниках» и «Старых клячах»).

В-третьих, самочинными расправами с жуликами Деточкин вдохновляет и морально оправдывает своих будущих «последователей» — гораздо менее безобидных. Они тоже оправдывают свою деятельность благовидными предложениями, борьбой за нравственность. Знаменательно, что ярким сторонником Деточкина становится такой одиозный персонаж, как полковник Сокол-Кружкин (А. Папанов) — хам, бурбон, по-видимому, спекулянт, пособник зятя-жулика, мнящий себя олицетворением чести и справедливости. Не говорим уже о высоком риске ошибок (Деточкин, в конце концов, угоняет машину честного человека вместо взяточника Стелькина.)

Интересно, что Рязанов и Брагинский понимают всё это. Более того, прямой «наследник» Деточкина (а заодно и Подберезовикова) — следователь Мячиков в «Стариках-разбойниках» на замечание своего сообщника Воробьева, что они не сделали ничего плохого, отвечает: «Тебе это кажется». Он испытывает муки совести и даже арестовывает сам себя. Однако его покаяние не содержит даже намек на церковность. Интересно, что намек возникает в сцене суда над Мячиковым (аллюзии на суд над Деточкиным), где любимая женщина Анна Павловна говорит о нем: «Он святой... почти...». Именно — почти.

Между прочим, в кинематографе Рязанова от «Человека ниоткуда» до «Старых кляч» четко прослеживается деградация «благородного преступника» и его индивидуалистического бунта, цели которого становятся всё более эгоистическими и менее благородными. Тем более это относится к другим фильмам того же направления, где, между прочим, Деточкин и «старики-разбойники» упоминаются уже в негативном контексте (последние, например, в одном из фильмов о Каменской — в «Замене объекта»).

Итак, нет оснований говорить об ортодоксальной религиозности Рязанова и его фильмов. Религиозные мотивы, образы, термины используются, но скорее как художественные средства.

Подводим итоги. При обучении студентов трактовке фильма для будущего обсуждения в школе нужно учитывать следующие аспекты:

- 1) историзм — трактовку фильма в контексте эпохи его создания;
- 2) соотношение с творчеством режиссера (с учетом его эволюции);
- 3) учет межпредметных связей, прежде всего лингвистического плана: включения концептуально важных слов или идиом, афоризмов (в фильмах они присутствуют почти всегда);
- 4) обязательный выход на этическое содержание.

Список литературы

1. Рязанов, Э. А. *Неподведенные итоги* / Э. А. Рязанов. – М.: Вагриус, 1995. – 510 с. — ISBN 5-7027-0126-7 (рус.).
2. *Министерство культуры Российской Федерации. Официальный сайт*

[Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://mkrf.ru/press-center/news/spisok.php?print=Y>.

