



В О С П О М И Н А Н И Я
О Ш У К Ш И Н Е

ШУКШИН ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ: ТЕХНИКИ ТЕЛА И ЖИЗНЕННЫЕ МИРЫ

СВЕТЛАНА АДОНЬЕВА

Многие режиссеры используют элементы документального кино, решая при этом задачи кино игрового. Чаще всего так они работают со временем: документальные кадры его замедляют или ускоряют, сходятся и расходятся ритмы частного и общего. Документальные кадры входят в ткань игрового фильма — как частная история входит в большую Историю. Так, например, работает документальная фактура в фильме Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957). Координируется масштаб игрового сюжета, события становятся соразмерными пластике повседневной жизни (как в «Городском романсе» Петра Тодоровского, 1971). А у Андрея Тарковского документальные кадры помещают событийное время в рамку вечности. Схваченные хроникой действия занимают ровно столько экранного времени, сколько занимают. Они длятся неотменяемо.

У документальных эпизодов в фильмах Василия Шукшина иная миссия. Для него важна

достоверность жизненной пластики деревенских жителей, которую невозможно изобразить, если она не встроена в тело и привычку. За этой пластикой стоят ценности и смыслы, которые более не подлежат никаким иным способам артикуляции.

То, как люди бегают, как плачут, как пляшут, как сидят, как приветствуют друг друга, определено общим кругом занятий, навыков, правил и убеждений, образующих их жизненный мир. Телесные практики встроены в телесные привычки старших, и ты их просто воспроизводишь, делаешь, как принято. «Деревенское» трудно имитировать, если только актер не имел весь набор деревенских привычек и навыков в своем практическом опыте. Пластика косаря, которую усваивают с детства, обеспечивает пластику пляски, пение на открытом пространстве определяет постановку голосов, привычка здороваться «в охапку» — качество отношений. Морис Мерло-Понти писал: «Необходимо отбросить предрассудок, согласно которому

любовь, ненависть или гнев являются „внутренними реальностями“, доступными единственному свидетелю — тому, кто их испытывает. Гнев, стыд, ненависть, любовь не являются психическими фактами, скрытыми в интимных глубинах другого, они представляют собой типы поведения или стили жизни, видимые извне»¹. Но стиль жизни и тип поведения обусловлен множеством скоординированных между собой пластических и речевых сценариев. Стиль жизни — продукт определенного жизненного мира и вместе с тем аппарат его воспроизводства. «Мир повседневной жизни не есть частный мир, он общий для меня и моих спутников», — заметил

Альфред Шюц². Жизненный мир представляется тем, кто в него вовлечен, тождественным реальности, слитым с ней. Это происходит до тех пор, пока происходящие в нем сбои не обнаружат иные топологии, иначе — возможность иных жизненных миров.

В советском культурном поле со второй половины 1930-х годов кодифицируются способы изображения советской деревни «в слове и образе»: определяется легитимный способ говорить



«Печки-лавочки». Реж. Василий Шукшин. 1972

о деревне и способ ее изображать. Он остается единственно допустимым вплоть до конца советского периода. Так, например, журналист А. Жукова в книге о выдающемся художнике Аркадии Пластове, изданной в 1980-е годы, точно следует дискурсу 1930-х годов: «И революция свершилась, и кулачье побеждено, и колхоз построен. Мало того — в силу вошел колхоз и празднует праздник урожая. Счастье и изобилие писал Пластов на этой картине»³. Так



она пишет о картине «Колхозный праздник», на которую в 1937 году художник получил первый свой заказ от государства. Образ деревни складывался благодаря живописи соцреализма, которую тиражировали школьные учебники, а также благодаря отечественному кинематографу: отсталость «бывших» (бороды чуть дурковатых старичков, гадание и ворожба старух, «мелкособственнические» интеллерсы отрицательных персонажей иных возрастов)

сталкивалась с передовыми устремлениями универсального советского человека с его тягой к знанию, новому быту, общественным интересам и коллективистским ценностям. Стиль советской деревни выстраивался из стилизованных под фольклор песен, исполняемых хором имени Пятницкого и Людмилой Зыкиной, предписанных в качестве национального городу и деревне в равной мере. Но для советских людей, которые жили в деревне, нормативный образ деревни был как костюм с чужого плеча. Для того чтобы быть собой — жителем деревни, нужно было одновременно представлять себя как носителя разработанного советскими художниками и литераторами «деревенского стиля». Различие между деревенским стилем жизни, в пластике которого скрыто присутствует лояльность прежним поколениям, и созданным советским искусством образом «советской деревни» показывает Шукшин в столкновении неигровых кадров с игровыми. Фильм «Ваш сын и брат» начинается с долгого эпизода, сшитого из игровых и документальных кадров, в которых представлена панорама весенней

деревни. Музыкальным фоном для экспозиции служит песня «Восемнадцать лет»: «За рекой, за лесом, солнышко садится, что-то мне, подружки, дома не сидится...» Эта песня, известная каждому советскому человеку, поскольку постоянно исполнялась по радио, воспринималась всеми как «народная» именно в том, выше определенном, легитимном качестве. И она оказывается иностранной, когда ложится на документальный видеоряд. Деревенские люди, их походка, повадка и пластика компрометируют ее «достоверность».

В тело встроены опыт поколений: он передается иногда через телесный навык, иногда через объяснения, но именно таким образом переданные практические знания и привычки определяют общий рисунок жизни, который современники Шукшина «читали» как деревенский или городской. Стиль и тип поведения, которое присуще человеку, часто значительно старше его, и даже его родителей. Будучи носителями привычек, определявших практики, которые ушли в прошлое, человек может не различать их осмысленных оснований. Но



они обеспечивают настоящее смысловой глубиной, а людей, их использующих, — переживанием родовой согласованности, а с ней и благодатью, посылаемой предками в ответ на лояльность. За изменением простейших привычек скрываются события и переживания экзистенциального масштаба. Выбор и сознательное освоение иных телесных пластик в какой-то жизненный момент стали актом отрицания своей принадлежности семье, роду и социальной

группе. Случившаяся мимикрия под нового советского человека была третьим шагом – «фазой присоединения» – в пережитой первыми советскими поколениями трансформации⁴. Первым этапом было обесценивание того жизненного мира и отказ от того стиля жизни, в реальностях которого проживали родители. «Складывается впечатление, – отмечала социолог Наталья Козлова, рассматривая ситуацию выхода из крестьянства, пережитую первыми советскими поколениями, – что каждый из моих героев пережил травму, сопровождаемую ощущением близости смерти или, по меньшей мере, смертельной опасности. Напомню, что эту опасность они переживали уже не со своей общиной и сообществом, но – поодиночке»⁵. Козлова изучала биографические тексты советских горожан 1930–1940-х годов – горожан в первом и втором поколении. Они переживали травму вины за то, что они по происхождению принадлежат к «отживающему классу», к «бывшим». Каждый знал это о себе и хранил, как свою постыдную тайну, меняя свое тело и его привычки, чтобы не быть раскрытым: «их превращали различными

способами, главным образом через „запись на теле“: меняли жизненный ритм, приучали к новым типам подчинения. Этой цели служили и „макаренковская“ система воспитания, и карточное распределение, и милитаризация гражданской жизни, и новые массовые праздники, слагавшие орнаменты из человеческих тел во славу „вечно живых“. Тела приравнивались к новым функциям. Пролетариат был социальным артефактом, но диктатура от его имени была „физической реальностью“. Неподдающихся выталкивали в пространства ниже общества: лагерь, скитания, голод и смерть»⁶. Но изменение тела и его привычек тоже предполагало смерть, ту самую временную смерть, которую переживает человек на рубеже самопонимания, это и есть его экзистенциальные границы. За обретенной привычкой сидеть, говорить и проводить досуг «по-городскому» у людей, родившихся в деревне в 1930–1940-е годы, скрывается опыт отказа от себя, своих родных, своего детского прошлого. Отказ от своей социальной группы в пользу нового образа себя каждый переживал наедине с собой. ¶

¹ Мерло-Понти М. Кино и новая психология / Пер. М. Ямпольского. Цит. по: kinogramma.ru/merleau_ponty.

² Шютц А. Аспекты социального мира // Шютц А. Смысловая структура повседневного мира. Очерки по феноменологической социологии. М.: Институт фонда «Общественное мнение», 2003. С. 116.

³ Жукова А. Пластов из Прислонихи. М.: Детская литература, 1982. С. 37.

⁴ Я пользуюсь определениями Ван Геннепа, он различал в посвяжительных процедурах три фазы: фазу отделения от прежней группы, фазу перехода или лиминальности и фазу присоединения (Ван Геннеп А. Обряды перехода. М.: 1998).

⁵ Козлова Н. Горизонты повседневности советской эпохи: Голоса из хора. М.: Институт философии РАН, 1996. С. 124.

⁶ Там же. С. 131.