

Разувалова Анна Ивановна

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4
rai-2004@yandex.ru

О специфике современного кинопрочтения деревенской прозы: *Братья и сестры* Ф. А. Абрамова — *Две зимы и три лета* Т. Р. Эсадзе

Для цитирования: Разувалова А. И. О специфике современного кинопрочтения деревенской прозы: *Братья и сестры* Ф. А. Абрамова — *Две зимы и три лета* Т. Р. Эсадзе. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 575–594.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.311>

В центре внимания автора статьи — недавняя экранизация знакового произведения деревенской прозы — романной тетралогии Ф. А. Абрамова *Братья и сестры*. Демонстрировавшийся телеканалом *Россия-1* сериал Т. Р. Эсадзе *Две зимы и три лета* (2014) рассматривается в контексте масштабного процесса, который социолог Б. В. Дубин назвал «примирением» с советским прошлым (его важным симптомом была волна экранизаций советской классики во второй половине 2000-х — 2010-е гг.). Настаивая на том, что абрамовские романы являются классикой русской литературы, Эсадзе стремился извлечь из них, во-первых, релевантные формулы коллективной идентичности, во-вторых, объяснительные модели, способные пролить свет на социальные процессы в поздне- и постсоветском обществе. Способы использования режиссером концептуального аппарата и образно-риторической системы деревенской прозы трактуются в статье как попытка реанимировать в новых условиях критический дискурс позднесоветского неопочвенничества. В статье исследуется амбивалентная стратегия сериала Эсадзе, с одной стороны, ориентированная на точное следование абрамовскому тексту и, с другой стороны, учитывающая повествовательную и изобразительную логику телевизионного сериала, как правило, адресованного массовой аудитории. Автор рассматривает сериал Эсадзе как воплощение эстетики *нового традиционализма*, как попытку возродить дискурс 1970–1980х гг. с его стремлением к сохранению коллективной культурной идентичности. Делается вывод об эпигонском характере и невысоком аналитическом и рефлексивном потенциале данной стратегии, зависимой от обобщенного медиального образа русской деревни, усвоенного посредством литературных, кино- и телерепрезентаций, коллективных (семейных) или персональных воспоминаний.

Ключевые слова: Федор Абрамов, Теймураз Эсадзе, деревенская проза, телевизионный сериал, экранизация.

Деревня на экране: постсоветский период

В 1990-е гг. крестьянско-деревенская тема почти исчезает с экранов телевизоров: десятилетие социально-экономического и культурного перехода к рынку выдвигает новых героев, последовательно игнорируя тех, кого советская пропаганда

считала ключевыми фигурами социалистического общества и кто на протяжении десятилетий был объектом пристального внимания со стороны писателей, режиссеров, художников. Позднее, в 2000-е гг., современная деревня и ее жители возвращаются на российские телеэкраны, правда, в подавляющем большинстве случаев — в коммерческих продуктах невысокого качества, снятых обычно в формате сериала¹. В этих фильмах деревня предстает едва ли не опереточным пространством «не-города», лишенным какой бы то ни было социально-экономической или этнографической конкретности, населенным простодушными, работающими, честными людьми, в жизни которых разыгрываются мелодраматические или детективно-авантюрные коллизии.

Приняв во внимание эту жанровую тенденцию, определяемую вкусовыми предпочтениями аудитории, идеологической конъюнктурой, спецификой современного кино- и телепроизводства, логично предположить, что деревенская проза постсоветским кинематографистам вряд ли интересна. Ведь что может быть более «старомодным» сегодня, чем социально-этический пафос деревенщиков или их твердое убеждение в том, что самочувствие российского общества напрямую зависит от экономического и культурного состояния села? Тем не менее в 2000–2010-е гг. режиссеры не раз обращались к прозе неопочвенников. Чаще всего экранизировалась проза В. М. Шукшина, что можно объяснить, во-первых, ее давно признанной «кинематографичностью», во-вторых, своего рода культурной инерцией, подчиняясь которой режиссеры, экранизировавшие шукшинские тексты в предшествующие десятилетия, продолжили делать это, реализуя собственный художественный проект (случай актера и режиссера С. П. Никоненко). Помимо рассказов Шукшина, внимание современных кинематографистов привлекли большие жанровые формы неопочвеннической прозы (романы, романские циклы), которые были переведены в формат телевизионного сериала / многосерийного фильма. Среди экранизаций деревенской прозы, появившихся в первые два десятилетия XXI в., стоит упомянуть:

- полнометражные и короткометражные фильмы: «Живи и помни» (реж. А. А. Прошкин, 2008) по одноименной повести В. Г. Распутина, снятые на основе шукшинских произведений «Шукшинские рассказы» (реж. А. В. Сиренко, 2002), «А поутру они проснулись» (реж. С. П. Никоненко, 2003), «Верую» (реж. Л. А. Боброва, 2009), «Охота жить» (реж. С. П. Никоненко, 2014), «Жена мужа в Париж провожала» (реж. С. Будич, 2019);
- телевизионные сериалы²: «Две зимы и три лета» (реж. Т. Р. Эсадзе, 2013) по романной тетралогии Ф. А. Абрамова «Братья и сестры», «Мужики и бабы» (реж. С. В. Бобров, 2015) по одноименному роману-хронике Б. А. Можяева (продюсером обоих фильмов выступил С. А. Сендык).

¹ Индустрия по производству такого рода квазидеревенских сериалов хорошо отлажена и постоянно поставляет на медиарынок новую продукцию. Среди сериалов российского и украинского производства, демонстрировавшихся в России, назову лишь несколько: «Участок» (2003), «Батюшка» (2008), «Байки Митяя» (с 2011), «Манна небесная» (2011), «Фродя» (с 2013), «Любовь не картошка» (2013–2014), «Аленка из Почтанки» (2014), «Деревенский роман» (2014), «Бабий бунт, или Война в Новоселково» (2015).

² Термины «сериал» и «многосерийный фильм» в статье используются как синонимичные. См. примеры подобного отождествления: [Акопов 2011; Кирчанов 2019]; различные аспекты взаимосвязи позднесоветского многосерийного фильма и постсоветского сериала рассматриваются в: [Большой формат 2018].

Развернутое описание философии и поэтики визуального воплощения деревенской прозы в отечественном кинематографе — дело будущего (пока что исследование этой проблемы находится на уровне отдельных статей, а в случае Шукшина, который проходил как по литературному, так и по кинематографическому «ведомству», — на уровне монографий (см., напр.: [О Шукшине 1979; Тюрин 1984; Givens 2000; 2005])). Цель, которую мы ставим в рамках данной статьи, тоже локальна — описать специфику кинематографического прочтения абрамовской тетралогии «Братья и сестры» в 26-серийном фильме Теймураза Эсадзе «Две зимы и три лета» и осмыслить, хотя бы в первом приближении, теоретические и культурно-идеологические основания постсоветских киноинтерпретаций деревенской прозы. Мы исходим из того, что специфика последних во многом обусловлена стремлением постсоветского субъекта адаптировать к своим сегодняшним потребностям широко понимаемый советский — культурный, исторический, антропологический — опыт. Современные способы работы с деревенской прозой как частью «советского наследия», которое подвергается реактуализации и трансформации, и будут нас интересовать.

«Советская классика» на телеэкране: «примирение с прошлым» и традиционалистский поворот (2000–2010-е гг.)

Фильм «Две зимы и три лета» режиссера Т. Эсадзе, выступившего в данном случае еще и сценаристом, вышел спустя десять лет после того, как на российском телевидении началась волна сериальных экранизаций классики. В череде телевизионных постановок были фильмы по центральным произведениям XIX в. («Идиот» В. В. Бортко, 2003; «Дело о “Мертвых душах”» П. С. Лунгина, 2005; «Преступление и наказание» Д. И. Светозарова, 2007; «Братья Карамазовы» Ю. П. Мороза, 2008 и др.), но количественно все же преобладала классика советская («Мастер и Маргарита» В. В. Бортко, 2005; «Доктор Живаго» А. А. Прошкина, 2005; «Золотой теленок» У. В. Шилкиной, 2006; «В круге первом» Г. А. Панфилова, 2006; «Завещание Ленина» Н. Н. Досталю по прозе В. Т. Шаламова, 2007; «Жизнь и судьба» С. В. Урсуляка, 2012). В этот период она оказалась включенной в процессы культурного «омассовления», которые с конца 1960-х до середины 1980-х переживала русская классическая литература XIX в. Тогда волна экранизаций классики, вызванная, среди прочего, культурной экспансией кинематографа, казалась многим критикам и литературоведам покушением на непререкаемое первенство литературы и переживалась едва ли не как десакрализация святыни, упрощение ее до вкусов массового зрителя. В 2000-е гг. вопрос о возможности найти визуальный эквивалент литературному образу уже не стоял так остро: в подавляющем большинстве рецензий перевод классики в формат телесериала признавался вполне «законным», более того, способным «поднять рейтинг» литературного первоисточника, с которым широкая аудитория, как выяснилось, знакома не была, несмотря на его «классичность».

Не менее важным, нежели аспект «технологический» (перевод с языка литературы на язык кино), представляется и аспект идеологический. По мнению Б. Дубина, поток экранизаций советской классики был связан со стремлением «примириться» с советским прошлым, выйти из напряженных и эмоционально заряженных от-

ношений, обусловленных его «отрицанием» или «восхищением» им³. Отмеченный Дубиным парадокс заключался в том, что такое «примирение» осуществлялось во многом благодаря экранизациям произведений, чьи авторы отличались критическим настроем в отношении советского порядка. Именно по этой причине их главные книги не были легитимированы в качестве современной классики вплоть до конца 1980-х — начала 1990-х. В предшествующие десятилетия «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго», «Жизнь и судьба», «Колымские рассказы» и т. д. «были или полностью запрещенной (“В круге первом”), или, по крайней мере, никак уж не рекомендуемой официальными инстанциями (“Мастер и Маргарита”, “Золотой теленок”) словесностью и в этом качестве, в виде сам- и тамиздата, входили в круг “заветного” чтения образованных и урбанизированных слоев умеренно-критически настроенной интеллигенции»⁴.

Входила ли в круг «заветного» интеллигентского чтения тетралогия Абрамова? В том смысле, как его понимает Дубин, — нет, хотя Абрамова, несмотря на противоречивое отношение к его личности, в интеллигентской среде, безусловно, читали. Общеизвестно, что романы писателя нередко с трудом пробивались в печать и вызывали неприятие официальной критики, однако выходили они в итоге в крупных издательствах и тиражи их были внушительными, сам же писатель снискал признание не только у фрондирующей интеллигенции (о чем косвенно свидетельствовали постановки абрамовских произведений в Театре на Таганке и Малом драматическом театре), но и у власти — в 1975 г. он удостоился Государственной премии СССР за трилогию «Пряслины». В отличие, например, от А. И. Солженицына, но подобно большинству деревенщиков, Абрамов был ярким представителем «разрешенной фронды», сдвигавшим границы между идеологически дозволенным и недозволенным, находясь внутри подцензурной советской культуры и умело используя предоставляемые ею возможности. Потому на написанные им тексты читатель из интеллигентской среды нередко смотрел как на максимально допустимый в советском обществе уровень «правды»: одну часть читательской аудитории это привлекало, другую, настроенную эстетически и идеологически более радикально, — отталкивало.

Из перспективы «революционной» эпохи 1990-х гг. культурно-идеологические нюансы позиции, подобной абрамовской, осмеивались, игнорировались или просто оказывались неразличимы. Однако характерный для деревенщиков язык внутрисистемного критицизма, легитимирующий себя отсылками к «народному опыту», нигде не исчез, хотя и был на некоторое время отодвинут на периферию: разновидность подобного критицизма можно обнаружить в публичных выступлениях Эсадзе⁵, который риторически дистанцировался и от радикального («либерального») отрицания советской эпохи, и от консервативно-патриотической ее апологии, и от инструментализма провластных политтехнологов, привычно ре-

³ См.: Дубин Б. Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 273–277. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁴ Дубин Б. Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 273–277. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁵ См.: Эсадзе Т. Выступление в «Российской газете». 2020, (25 февраля). <https://www.youtube.com/watch?v=C4BUyDR99Ys&t=1s> (дата обращения: 20.11.2020).

комбинирующих элементы распавшегося советского словаря в зависимости от текущих политических задач.

«Примирение» с советским прошлым в современной России по большей части неотделимо от нормализации советской истории, и создание сериалов-экранизаций предстает одним из ее эффективных инструментов: «массированное производство сериалов» по созданным в советский период произведениям «началось в эпоху, когда в учебниках и масс-медиа возникает новая “нормализованная” версия истории XX века. Российское телевидение становится пространством формирования эклектичного “большого стиля”...»⁶

Реанимация «большого стиля» и связанного с ним «большого» исторического нарратива, с точки зрения консервативно ориентированных интеллектуалов, политтехнологов и медиаменеджеров, позволяла преодолеть кризис, обусловленный эрозией прежних форм коллективной идентичности и отсутствием консолидирующих постсоветское общество символических ценностей. Это обстоятельство, на наш взгляд, следует иметь в виду, когда речь заходит об экранизациях тетралогии Абрамова или романа В. С. Гроссмана «Жизнь и судьба», которые анонсировались к показу как масштабное, адресованное всей стране повествование о ее истории. Например, в репортаже о близящемся показе сериала «Две зимы и три лета» он был назван «рассказанной с болью и любовью историей большой страны»⁷. Такого рода дефиниции заставляют вспомнить, что произведения Абрамова и Гроссмана — важные звенья длительной традиции историко-патриотического нарратива, образцовым воплощением которого был роман Л. Н. Толстого «Война и мир», построенный на переплетении «мысли народной» и «мысли семейной» и базовой для национального самосознания идее единения разных слоев общества в деле защиты Отечества. Как известно, советская культура после 1917 г. сохранила ориентацию на сложившийся нарративный и жанрово-риторический канон, соединяющий историю семьи с изображением переломных исторических событий, трактуемых, однако, уже в новом идеологическом ключе (данной нарративной формулой с большей или меньшей степенью сознательности руководствовались множество советских писателей в диапазоне от М. А. Шолохова до Г. М. Маркова и А. С. Иванова). Абрамовская тетралогия «Братья и сестры» также была тесно связана с толстовской традицией. В открывавшем тетралогию одноименном романе 1958 г., посвященном периоду Великой Отечественной войны, прозаик осмысливал судьбу советской деревни в рамках национально-патриотического нарратива, одновременно оспаривая (не всегда убедительно) его соцреалистическую версию. В следующих трех романах («Две зимы и три лета», 1968; «Пути-перепутья», 1973; «Дом», 1978) он продолжил исследование условий, при которых возникает, сохраняется или исчезает людское «единение». Добавим, что интерес к природе «роевого» начала, этическим коллизиям взаимоотношений рода и индивида был обусловлен не только жанрово-видовыми соображениями: он коренился еще и в крестьянском происхождении Абрамова, с тревогой наблюдавшего за закатом сельского мира, «испорченного», как казалось писателю, разобщенностью людей, больше не свя-

⁶ От редактора. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 271–272. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/ot-redaktora-27.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁷ Представление фильма «Две зимы и три лета» в программе «Вести». https://vk.com/topic-518053_29570974?z=video88934915_167840850%2F5c450a503a3c3083bf (дата обращения: 20.11.2020).

занных потребностью в выживании. Подчеркивая абрамовское внимание к «неизбежному драматизму отношений между личным и общим», современные исследователи справедливо называют тетралогия «Братья и сестры» «монументальной народной эпопеей» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 19].

В этом смысле выбор романов Абрамова не просто для экранизации, но для экранизации в формате сериала, впоследствии транслирующегося на одном из главных государственных каналов, как нельзя лучше отвечал уже упоминавшейся стратегии возвращения к «большому стилю» и «большим нарративам» (в их традиционных конституирующей и объяснительной функциях): создатели фильма обращались к произведениям, причисляемым к «национальной “высокой литературе”» (о чем речь пойдет в следующем разделе), отсылающей к «символам “родового”, “своего” и вместе с тем “подлинного”, “настоящего”, “реального”», наделенной признаками «эпичности», что подразумевало «капитальный объем и/или широкий круг действующих лиц, внимание к биографии, к конструкциям “жизненного пути” или “переплетения судеб”, к семейной истории»⁸.

Абрамов-классик: к вопросу о символическом статусе литературного текста и экранизации

Отправной точкой для киноинтерпретации абрамовских романов стало декларирование Эсадзе их классического статуса: «Начнем с очевидного. То, что тетралогия Федора Абрамова “Братья и сестры” — отечественная классика, априори сомнений не вызывает»⁹. Не вдаваясь в споры по поводу правомерности этого утверждения, замечу, что бескомпромиссность интонации, с которой оно было сделано, обусловлена, среди прочего, советским культурным бэкграундом автора. Человек, родившийся, как Эсадзе, в 1962 г., то есть принадлежащий к общности, названной А. В. Юрчаком «последним советским поколением», с несколько большей вероятностью, нежели представители постсоветской генерации, осмысленно откликнется на сформировавшееся к началу 1980-х представление о деревенщиках как о современных классиках. Неудивительно, что бесспорный для Эсадзе статус Абрамова-классика¹⁰ был вовсе не очевиден для членов его киногруппы. Режиссер признавался, что экранизируемые романы до начала работы над фильмом не читал почти никто из участников съемок¹¹, и знаменитая фраза Марка Твена («Классика — то, что каждый считает нужным прочесть и никто не читает»), обнажающая парадоксальность читательского отношения к классике, на наш взгляд, вряд ли может считаться исчерпывающим объяснением такого положения дел. Скорее всего,

⁸ Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 278–294. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

⁹ Эсадзе Т. Послесловие к экранизации тетралогии Федора Абрамова. https://vk.com/wall88934915_409 (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁰ Для подтверждения классического статуса абрамовской прозы в глазах современной аудитории Эсадзе предпринял дополнительные просветительские усилия: уже после выхода на экраны своего сериала он снял документальный фильм «В поисках Абрамова» (2019), адресовав его по преимуществу молодежной аудитории.

¹¹ См.: Антон Хабаров и Тэмо Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020).

подобная амбивалентность в восприятии писательской фигуры Абрамова (классик для одних и малоизвестный советский автор для других) свидетельствует не только о фрагментации читательской аудитории (в том числе по поколенческому признаку), но и о существовании «серых зон» в самой конструкции «классика советского периода», а также об изменениях в культурном статусе некоторых деревенщиков, в последние годы — из-за сложившихся на рынке культуры приоритетов — перемещенных в разряд писателей регионального значения.

Возводя тетралогию Абрамова в ранг классики, Эсадзе сразу подчеркивал высокий ценностно-культурный статус и литературного текста, и описанных в нем моделей социального поведения (прежде всего самоотверженного труда и единения во имя патриотических целей). Как следствие символический капитал причисленного к классике литературного текста увеличивал символический капитал экранизации оригинала. Развивая тезис о «классичности» «Братьев и сестер», Эсадзе настаивал, что романы Абрамова удовлетворяют двум важнейшим критериям: критерию универсальности, открывающей «всеобщее» в этнокультурной и исторической специфичности; критерию «гиперактуальности», то есть способности автора создавать художественную квинтэссенцию *Zeitgeist* и тем самым предлагать обществу формулы самопонимания и самоопознания, работающие вне пределов того периода, когда они появились¹². Некоторые идеи абрамовской прозы Эсадзе рассматривал не только как емкие идентификационные формулы, но и как объяснительные схемы, позволяющие концептуализировать «преемственность»¹³ и «наводить мосты» между «советским» и «постсоветским». Возвращая зрителю/читателю отодвинутого на второй план автора и утверждая последнего в звании классика (даже если держать в уме дискуссионность подобного определения), Эсадзе и свой фильм, вслед за литературным первоисточником, перемещал в разряд высказываний о национальной идентичности и «вечных» вопросах русской жизни.

Конструирование «преемственности»: «советское» в «постсоветском»

Объясняя обращение к прозе Абрамова, Эсадзе — сознательно или бессознательно — воспроизводил риторику утраты памяти о прошлом, к которой в свое время прибегали деревенщики. В данном случае речь шла о «вытесненном», «забытом», «игнорируемом» социальном и этическом опыте крестьянского сословия, вынесшего на себе трудности послевоенного восстановления страны: «Мне очень хотелось, чтобы житейский и гражданский опыт поразительных людей, живших своей непростой жизнью в деревне Пекашино на берегу темноводной Пинеги,

¹² См.: Эсадзе Т. Послесловие к экранизации тетралогии Федора Абрамова. https://vk.com/wall88934915_409 (дата обращения: 20.11.2020).

¹³ Подобное видение классики и критериев принадлежности к ней формировалось в течение длительного времени (едва ли не двух веков). В позднесоветской культуре, озабоченной вопросами «преемственности» и «наследования», оно функционировало уже как трюизм. Представляется, что именно позднесоветские представления о классике существенно повлияли на суждения Эсадзе об этом предмете. Кстати, как раз тогда, в 1970-е — начале 1980-х, критики и литературоведы стали рассматривать деревенщиков как наиболее вероятных претендентов на роль главных «наследников» или «продолжателей» традиции русской классики XIX в. (см.: [Разувалова 2015: 189–196]).

стал актуальным для ныне живущих»¹⁴. С точки зрения режиссера, историческая и эмоциональная связь («память») с этим опытом в современной России не была отрефлексирована, что привело к моральным деформациям постсоветского субъекта и имело тяжелые социально-политические последствия¹⁵. Отсюда амбициозная цель сериала «Две зимы и три лета» — не просто восстановить «утраченную память» о целом пласте отечественной культуры и событиях, плохо известных молодым поколениям, но осмыслить постсоветского субъекта как модификацию субъекта советского:

Советский человек никуда не делся. Мы говорим о том, что Советского Союза нет уже двадцать лет, а советский человек жив, он сидит в каждом из нас. И вся наша гражданская импотенция, которая до сих пор существует, внутренняя абсолютная неспособность к принятию решений... — это те навыки, которые мы, к сожалению, унаследовали... и благополучно передаем по наследству уже своим детям¹⁶.

Очевидно, что оптика режиссера в данном случае была настроена по образцу абрамовской оптики, чтобы осмысливать «повторяющиеся» сценарии взаимодействия «народа» и «власти», выяснять природу переживаемых членами крестьянского сообщества внутригрупповых конфликтов и пролонгированного социально-культурного эффекта исторических потрясений. Нельзя сказать, что дискурсивная стратегия, которой придерживался Эсадзе, — сосредоточенная на осмыслении континуальности национальной истории, обнаружении «преемственности» через аналитику «разломов», констатации регрессивного характера современности, все больше удаляющейся от «подлинности», — характерна исключительно для консервативных сообществ; однако в данном случае ее консервативный, восходящий к критицизму позднесоветского неопочвенничества генезис, равно как и интегрированность (хотя бы на уровне языка) в современный традиционалистский тренд, очевидны. Но как Эсадзе работал с этим «наследуемым» дискурсом — отстранялся от него и проблематизировал? Вполне сознательно оставался в пределах традиционалистского художественно-идеологического и риторического инструментария? Осознавал ли формирующее воздействие позднесоветского консервативного языка?

Историческая рамка: кинохроника и закадровый комментарий

В статье об экранизациях классики, созданных в 2000-е гг., И. М. Каспэ поставила ряд вопросов, обнажающих многослойную структуру этого феномена:

...что именно воплощается на экране — уникальный читательский опыт создателей фильма? Стандартные модели восприятия данного текста, скажем, те интерпретаци-

¹⁴ Эсадзе Т. Послесловие к экранизации тетралогии Федора Абрамова. https://vk.com/wall88934915_409 (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁵ См.: Антон Хабаров и Тэмо Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁶ Антон Хабаров и Тэмо Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020). Ср.: Эсадзе Т. Выступление в «Российской газете». 2020, (25 февраля). <https://www.youtube.com/watch?v=C4BUyDR99Ys&t=1s> (дата обращения: 20.11.2020).

онные стереотипы, которые воспроизводятся критиками и фиксируются в школьных учебниках? Будут ли эти модели исключительно «литературными» или их формируют, в числе прочего, книжная графика, театральные постановки, уже существующие традиции кино- и телепоказа, медиа как таковые?¹⁷

Если следовать за размышлениями Каспэ, то применительно к сериалу Эсадзе нужно поставить вопрос о том, к какому полюсу ближе экранизация абрамовских «Братьев и сестер» — «точного следования литературному тексту» или «вольной интерпретации»? В случае с сериалом «Две зимы и три лета» очевидно, что его режиссер руководствовался апробированным и обычно чреватым наименьшими рисками подходом — следовать оригинальному тексту. Будучи режиссером и сценаристом в одном лице, Эсадзе осторожно пользовался опциями сокращения или рекомбинирования основных мотивов/эпизодов тетралогии, стараясь сохранять фабульную первооснову (собственно, этой цели послужил внушительный хронометраж фильма в 26 серий)¹⁸. Он пытался по возможности точно воссоздать абрамовское представление о кризисе русской деревни и общества в целом, который прозаик описывал социологически и моралистически — как распад «гемайншафтных» связей и победу «рационалистических» принципов поведения над «иррациональными» самоотдачей и жертвенностью.

В presupпозиции такого «иллюстрирующего» подхода может лежать представление о первенстве «нарративности» над «атмосферностью»¹⁹, обусловленном как презумпцией величия литературного канона, так и специфичной для телесериала инерцией мышления в повествовательных категориях. Если важны повествование, узнавание разворачивающихся на экране конфликтов, аффективное присвоение стоящего за ними социального и культурного опыта, то необходимо создать контекстуально насыщенную и связную картину прошлого. Один из самых распространенных в сериальных экранизациях классики способов исторически контекстуализировать изображаемое — ввести кинохронику. Им и воспользовался Эсадзе. Снабженная закадровым комментарием, кинохроника стала структурным элементом, превратившим я режиссера в активную интерпретирующую инстанцию — она как бы устранила ограничения, налагаемые «литературоцентричной» стратегией, и сделала фильм чем-то «большим», нежели просто «экранизация»²⁰. Отсюда бурное возмущение Эсадзе решением телеканала «Россия-1», вырезавшего

¹⁷ Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 278–294. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

¹⁸ Интересно, что подобный пиетет перед литературной основой показался избыточным даже вдове писателя, литературоведу Л. В. Крутиковой-Абрамовой: «Авторы следуют буквально за каждым эпизодом абрамовского текста. Этого нельзя было делать. Чувства драматизма у зрителя не возникает. Он успевает следить за событиями, а не сопереживать им» (см.: Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмо Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020)).

¹⁹ Ср. с рассуждениями Н. В. Самутиной, которая, собственно, и оперирует этими терминами, анализируя соотношение «нарративности» и «атмосферности» в европейском heritage cinema: [Самутина 2007: 37–39].

²⁰ См.: Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмо Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020).

без согласования с ним двухминутные хроникальные вставки в начале каждой серии:

Мы подавали ее (кинохронику. — А. Р.) как контрапункт к тому, что происходит на экране в игровом пространстве. Сопоставлялись некоторые главы романа и ключевые события в стране, которые определили ее развитие в определенном направлении. В этом заключалась задача картины — показать, насколько человек зависим от своего знания и незнания того, в каком мире он живет. Без кадров кинохроники — это просто экранизация. А у меня был разговор о сегодняшнем дне, о нашем незнании собственной истории²¹.

Кинохроника в этом сериале, действительно, решает просветительские задачи, обеспечивая сведениями о происходивших в «большом мире» процессах и раздвигая пространственно-временные рамки тетралогии, сосредоточенной на деревне Пекашино. При этом полной синхронности между хроникой и событиями фильма нет: темы историко-хроникальных экспозиций могли напрямую соотноситься с изображаемым (например, информация о послевоенном состоянии системы ГУЛАГ предваряет серию, повествующую об аресте Лукашина и т. п.) или отставать от сюжета. Содержательно и конструктивно важны не синхронность хроникального и игрового пластов фильма, а сделанная режиссером выборка хроникальных фактов и характер их истолкования.

Эсадзе оперирует фактами, которые были опорными точками сложившегося в позднесоветское время исторического нарратива, но в его дополненной «ревиизионистской» перестроечной редакции²². В поле зрения режиссера попадают поражения и победы в Великой Отечественной войне, пугающая статистика людских потерь, громкие политические кампании вроде борьбы с низкопоклонством перед Западом, данные об экономических провалах и победах, ГУЛАГ, доклад Н. С. Хрущева о культе личности, программа косыгинской реформы и т. п. В тетралогии Абрамова большая часть этих событий не упоминается, но риторически они упорядочены в закадровом комментарии с опорой на абрамовское видение этических, социально-экономических, политических проблем, возникавших на разных этапах воплощения советского проекта и не находивших адекватного разрешения. От Абрамова режиссером унаследовано, например, внимание к теме социальной апатии населения, прежде всего деревенского — сначала надломленного экстремальным напряжением военных и первых послевоенных лет, затем дезориентированного экономически нерациональной политикой государства в отношении крестьянства²³. Комментарий, завершающий сериал, симптоматично вбирает в себя

²¹ Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмэ Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020).

²² Уже упоминавшееся решение телеканала «Россия-1» вырезать кинохронику из сериала было мотивировано как раз общеизвестностью приводимых фактов, которые якобы не вносят ничего нового в понимание сюжета «Двух зим и трех лет» (см.: Ефимов С. Режиссер сериала «Две зимы и три лета» Тэмэ Эсадзе: «Мою картину порезали!» *Комсомольская правда*. 23 января 2014. <https://www.kp.ru/daily/26185.4/3073460/> (дата обращения: 20.11.2020)).

²³ См.: «Он не целовал народ». Теймураз Эсадзе рассказал о творчестве Абрамова. *Аргументы и факты — Архангельск*. 2017, (17 мая). https://arh.aif.ru/culture/on_ne_celoval_narod_teymuraz_esadze_rasskazal_o_tvorchestve_abramova (дата обращения: 20.11.2020).

и варьирует ключевые мотивы абрамовских размышлений о состоянии современной ему русской деревни, бедствии «равнодушия и пассивности» [Абрамов 1993: 16], о симбиотическом сосуществовании «власти» и «народа», благодаря которому функционировала основанная на лжи и насилии система. В заключительной серии хроникер утверждает, что

именно политико-административная система сталинского образца явилась главным препятствием на пути углубления экономических преобразований. Построенная на тотальной дезинформации, корыстной эксплуатации нравственных идеалов, пустых обещаний и провоцируемых ожиданий, в конечном счете она привела к глубокой социальной апатии и деградации общества. Потребуется еще долгие годы смуты и безвременья, чтобы понять, что цель не оправдывает средства, что даже самому благому обману и рациональному подлогу не может быть никаких высоких оправданий, двойная мораль разрушает человека... <...> И еще станет ясно, что не отдельные группы граждан и не власть, но только сплоченная единая нация способна изменить свою участь, только народ, будучи граждански активным, в состоянии заставить уважать себя²⁴.

Включив в сериал кинохронику, Эсадзе создал цепь ассоциаций и взаимопресечений (тот самый «контрапункт») между сюжетом тетралогии/сериала (fiction) и запечатленной документальной камерой версией советской истории (non-fiction): сюжет сериала насыщал хроникальную последовательность драмами героев, а хроника, обнаруживавшая для внимательного зрителя парадоксы взаимоотношений «народа» и «власти», проясняла этические и социальные превращения персонажей. В этом смысле соотнесенные с фабулой сериала комментарии к хронике работали еще и как дополнительная подсказка зрителю, прояснявшая, например, эволюцию одного из главных героев — Михаила Пряслина. Последняя представляла частным случаем масштабного процесса, угаданного, по мнению режиссера, Абрамовым²⁵. Речь идет о формировании (пост)советского обывателя, занятого удовлетворением своих потребительских интересов и в итоге «продавшего» страну²⁶. В принципе, основания для такой интерпретации писательских представлений о кризисе позднесоветского общества (Эсадзе просто проецирует их на постсоветский период) есть и в тетралогии, и в публицистике Абрамова — например, в характерно неопочвеннических ламентациях об «испытании сытостью», с которым не справился советский человек, превратившийся, подобно Пряслину, из честного труженика в «рвача темного» [Абрамов 2002: 48].

Между тем подтекстовая структура тетралогии и ее метафорика давали возможность для построения менее дидактичной и более объемной объяснительной конструкции. В частности, сюжетная линия Михаила позволяла проблематизировать сложившуюся в крестьянской культуре иерархию, в которой интересы общины и рода первенствовали над интересами индивида. Абрамовское отношение к этой иерархии и вытекавшей из нее этике было довольно сложным, в диапазоне

²⁴ «Две зимы и три лета». 26 серия, 2.39–3.30.

²⁵ См.: Антон Хабаров и Тэмо Эсадзе в программе радио «Маяк» «В ролях». 20 января 2014. <https://smotrim.ru/audio/836589> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁶ Эсадзе Т. Выступление в «Российской газете». 2020, (25 февраля). <https://www.youtube.com/watch?v=C4BUyDR99Ys&t=1s> (дата обращения: 20.11.2020).

от полного прития до осторожного спора. Изображая надломы Михаила, сначала отказавшегося от любви к Варваре ради выживания младших братьев и сестер, потом разочарованного сельским миром, предавшим Лукашина, запечатлевая последствия этих надломов (ожесточенность и ригоризм героя, попытки компенсировать недополученное в голодные годы и т. п.), прозаик сталкивался с фактом ограниченности ресурсов человека, длительное время находившегося в ситуации экстремального напряжения, и тем самым стимулировал читателя если не оправдывать, то хотя бы понимать Михаила. Вообще, линия этого персонажа, на наш взгляд, открывала возможности для режиссера, не ограничиваясь реконструкцией или тем более «выпрямлением» авторской интенции, реинтерпретировать исходный текст с учетом новых или ранее не учтенных социальных и историко-культурных контекстов, однако Эсадзе не стал обращаться к этим «ресурсам неоднозначности»²⁷. По существу, он остался внутри традиционалистской — успешно разрабатывавшейся теми же деревенщиками в 1970–1980-е гг. — критики «омещанившейся» личности и «народа», терпеливого и жертвенного, но уклоняющегося от принятия ответственности за свою жизнь (см.: [Абрамов 1993: 12–20, 299–307]). Вслед за Абрамовым он увидел в Михаиле массовый вариант перехода от этики выживания к этике благополучия, вслед за позднесоветской интеллигенцией национально-консервативного толка он продолжил описывать реальность (теперь уже постсоветскую) через конфликтное сопоставление мобилизационных ценностей и консюмеризма, «коллективного» («соборного») и «индивидуалистического».

Репрезентации «деревенского»: отказ от этнографизма и «непреднамеренная иллюстративность»

Как известно, в читательском сознании свободный от «соцреалистической лакировки» разговор о реальных проблемах советской деревни и крестьянства во многом связывался со становлением деревенской прозы и укреплением ее позиций. Параллельно в кинематографе 1960-х — возможно, не без влияния литературы, но в большей мере под воздействием «оттепельного» политического и культурного сдвига — формировались новые, полемичные по отношению к соцреализму способы изображения советской деревни. Один из них, работавший с сюжетно-мотивными блоками соцреалистических кино и литературы о преобразовании крестьянского мира, демонтировал «ложь» соцреализма путем обращения к натуралистической эстетике (как, например, в фильме «Председатель» (1964) режиссера А. А. Салтыкова по сценарию Ю. М. Нагибина). Другой, многое воспринявший из европейских неореализма и «новой волны», более тонко осмысливал природу хроникального изображения и документальности (например, «полочный» фильм А. С. Кончаловского 1966 г. «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»). Параллельно в «оттепельном» и «застойном» кинематографе существовали различные модификации соцреалистического канона: с одной стороны, это комедии на тему сельской жизни, с другой — многосерийный телевизионный «народ-

²⁷ Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *Новое литературное обозрение*. 2006, (2): 278–294. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/staroe-i-novoe-v-treh-teleekranizacziyah-2005-goda.html> (дата обращения: 20.11.2020).

ный эпос», авторы которого иллюстрировали позднесоветскую версию исторического нарратива, расставляя националистически-патриотические акценты («Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» В.И. Ускова и В.А. Краснопольского (1971, 1973) по прозе А.С. Иванова, «Строговы» В.Я. Венгерова (1976) по прозе Г.М. Маркова, «Любовь земная» и «Судьба» Е.С. Матвеева (1974, 1977) по прозе П.Л. Проскурина) (см.: [Мазур 2013; 2014]).

В отличие от многосерийных экранизаций модифицированного соцреалистического «народного эпоса», экранизации деревенской прозы в 1970–1980-е гг. не сложились в единую, устойчивую в своих очертаниях поэтику, которой можно было бы оперировать, как готовым киноязыком. Впрочем, даже перечисление Эсадзе удачных, с его точки зрения, советских фильмов о деревне (среди них упомянуты «Председатель», «Прощание» Л.Е. Шепитько и Э.Г. Климова по распутинской повести «Прощание с Матерой», шукшинские работы, «История Аси Клячиной...»²⁸) говорит не столько о режиссерской ориентации на эти образцы, сколько о том, что сконструированная Эсадзе в сериале «послевоенная советская деревня» — производное от целого ряда обстоятельств, факторов и воздействий: от персонального опыта прочтения абрамовской тетралогии, усвоенных в фоновом режиме дискурсивно-риторических схем позднесоветского неопочвенничества, различных языков кинорепрезентации «сельского» и «крестьянского», медиаформата современного телесериала, конвенций экранизации, жанровых параметров литературного первоисточника и т.д. Так или иначе, результировать эти многообразные влияния, согласно авторским намерениям и зрительским ожиданиям, должны были в «правдивость» повествования и «аутентичность» изображения деревни, отличавшие литературный первоисточник.

Любопытно, что в роли нормозадающих кинообразцов для значительной части аудитории сериала «Две зимы и три лета» выступили, с одной стороны, многосерийные фильмы Ускова и Краснопольского, сформировавшие позднесоветские поп-культурные представления о том, как следует ставить и играть «деревенско-крестьянское» (речь о подборе «народных» типажей, достоверном воспроизведении предметно-бытовой среды, выборе локаций для съемки), а с другой — спектакль Л.А. Додина «Братья и сестры» (1978, 1985), ставший для многих его зрителей эталоном «авторского» прочтения абрамовской прозы. На соответствие критерию «правдивости», по-разному воплощенному этими кардинально различающимися по идеологической ориентации, модусу высказывания и жанрово-видовой природе произведениями, тестировались «Две зимы и три лета». Однако, как свидетельствуют дискуссии в зрительском сообществе, далеко не все сочли результаты подобного тестирования удовлетворительными относительно Эсадзе²⁹: зрителям в его фильме не доставало «натурализма» и этнографизма — давних и наиболее устойчивых маркеров «правдивости».

Если для Абрамова «жестокый реализм» был способом опровергнуть соцреалистические клише, то для Эсадзе отказ от «натурализма» (по сути, того же «жестокости» письма) был, скорее всего, продиктован спором с хронологически более

²⁸ См.: Тэмо Эсадзе: Вы для меня не чужие люди. *ИА Dvina* 29. 2015, (19 марта). <https://dvina29.ru/temo-esadze-vy-dlya-menya-ne-chuzhie-lyudi/> (дата обращения: 20.11.2020).

²⁹ См.: «Две зимы и три лета» (2013). Отзывы. *Кино-Темп.ру*. <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/101890/forum/f2/> (дата обращения: 20.11. 2020).

близким оппонентом — пристрастно-критичным «либеральным» подходом к изображению советской/российской действительности³⁰. В этом отношении расчет Эсадзе на иронически-остраняющие детали, нейтрализующие «надрывно-трагическое» изображение прошлого, решал неартикулированную задачу нормализации «советского». Так, режиссер пояснял:

Мы не хотели, чтобы актеры выглядели слишком уж трагично. <...> Специально попросили гримеров сделать персонажей немного смешными. Маковецкого одели в замызанную рубаху, а Балуеву чуть кривовато уложили волосы. И сапоги подобрали на размер меньше, чтобы при ходьбе он немного гримасничал...³¹

Однако «умышленный» характер деталей, наподобие «кривовато уложенных волос» или «замызанной рубахи», на наш взгляд, не считается зрителем, поскольку сами детали не складываются во внутренне завершенную и продуманную образно-риторическую систему, чья интенциональность (субверсивная по отношению к клишированным вариантам изображения «людей деревни» или, напротив, умножающая клише) для аудитории остается невнятной. Таким образом, «снимающими трагизм» эти детали остаются на уровне авторских деклараций, но не этики фильма.

Отказ от второго традиционного маркера «аутентичности» — локального этнографического своеобразия — был обусловлен, скорее всего, потребностью в максимальном расширении аудитории сериала — продукта массового и потому избегающего углубленности в «локальное», за исключением случаев, когда культурное производство «локального» является его целью. Первые же серии «Двух зим и трех лет» вызвали упреки со стороны, условно говоря, «земляков Абрамова». Эта часть публики, высоко ценившая культурно-биографическую «укорененность» писателя, ожидала увидеть на экране знакомые ландшафты и особый деревенский быт Архангельской области, но обманулась в своих ожиданиях: сериал снимался по большей части в Тверской области, в абрамовских местах была отснята только натура, обеспечившая узнаваемость севернорусского пейзажа. Местное речевое своеобразие тоже не было воспроизведено в сериале сколько-нибудь последовательно. В отличие от актеров Додина, проживших какое-то время в Верколе с погружением в языковую и культурную среду абрамовских героев и впоследствии на сцене интонационно и лексически точно передававших особенности местной речи, актеры сериала «Две зимы и три лета» не придерживались единого лексико-фонетического рисунка: они то пытались имитировать севернорусскую говорю, то воспроизводили некое условно «народное» произношение, то почти забывали о речевой специфике персонажей.

Отказ режиссера от воссоздания локального колорита предсказуемо обернулся претензиями в многочисленных неточностях, касающихся предметно-бытовой сферы (устройство дома, хозяйственная утварь, одежда и т. п.) или изображения

³⁰ См.: Тэмо Эсадзе: Вы для меня не чужие люди. *ИА Dvina* 29. 2015, (19 марта). <https://dvina29.ru/temo-esadze-vy-dlya-menya-ne-chuzhie-lyudi/> (дата обращения: 20.11.2020).

³¹ Балуев и Маковецкий поборются за место под солнцем. *7дней.ru*. 2013, (17 апреля). <https://7days.ru/stars/chronic/baluev-i-makovetskiy-poboryutsya-za-mesto-pod-solntsem.htm> (дата обращения: 20.11.2020).

крестьянского труда³². Зрительское недоумение распространилось также на выбор актеров (как утверждалось, не соответствующих крестьянским типам) и логику их замены по мере развития сюжета. В ответ на упреки в игнорировании «местного колорита» Эсадзе заявлял: «Изначально решил, что в фильме не будет этнографии, не буду снимать про конкретную Пинегу... Да почитайте еще раз абрамовский текст — там нет этой привязки, нет жаргонизмов, говори...»³³

В логике Эсадзе устранение примет «локального» и этнографически своеобразного должно смещать внимание зрителей на нарративную динамику и социально-психологическую достоверность изображаемых конфликтов. В принципе, подобный подход согласуется не только с коммерческой и повествовательно-изобразительной логикой телесериала, но и с постулатами реализма, который ради правды характеров может пренебречь бытописательскими подробностями. Однако нам такая стратегия представляется диссоциирующей со стратегией Абрамова.

Дело в том, что для прозаика, начинавшего свою литературную карьеру на рубеже 1940–1950-х, важно было проблематизировать представления о реальности, которые сложились в рамках «репрезентационного проекта» «сталинской (деполитизированной) культуры» [Добренко 2007: 5]. Демонтаж соцреалистического символического производства и включал в себя анализ социально-экономических проблем села и сознания его жителей не как объектов эстетики, а как компонентов «неэстетизированной»/«неокультуренной» реальности, которую, по убеждению Абрамова (или, например, А. Т. Твардовского, А. Я. Яшина и др.), следовало изображать «правдиво», то есть высвобождая из-под действия типичных соцреалистических «механизмов эстетизации», наподобие «лакировки», «романтизации» или «типизации» [Добренко 2007: 27]. В случае Абрамова «правдивость» предполагала знание и воспроизведение социальной, бытовой, эмоционально-психологической конкретики, в соцреалистической культуре остававшейся «сырьем» для «производства социализма» [Добренко 2007: 28]. Для Абрамова очерково-точные детали, «местный колорит» (правда, совершенно иного толка, нежели предельно формализованная поэтика локального своеобразия в культуре позднего соцреализма) составляли саму изобразительно-повествовательную ткань текста и не подлежали дальнейшей обработке. На наш взгляд, полемизируя с соцреализмом, Абрамов ощущал себя скорее «медиумом объективной правды жизни» [Венедиктова 2001: 188], разворачивающим реализм в сторону изначально связанных с этим методом критицизма и анализа.

Но поэтика экранизации абрамовских романов, при декларативной приверженности режиссера «правде», выстроена на ином фундаменте. Как уже говорилось, мир, изображенный в сериале Эсадзе, отсылает нас не столько к реальности военного и послевоенного существования севернорусской деревни, сколько к ее обобщенному медиальному образу, в главных своих чертах уже знакомому зрителям, — образу, усвоенному посредством литературных, кино- и телерепрезентаций,

³² См.: Правда о деревне Пекашино (Л. Ашиток). *ИА Dvina* 29. 2014, (30 января). <https://dvina29.ru/pravda-o-derevne-pekashino/> (дата обращения: 20.11.2020); «Две зимы и три лета» (2013). Отзывы. Кино-Театр.Ру. <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/101890/forum/f2/> (дата обращения: 20.11.2020).

³³ Тэмо Эсадзе: Вы для меня не чужие люди. *ИА Dvina* 29. 2015, (19 марта). <https://dvina29.ru/temo-esadze-vy-dlya-menya-ne-chuzhie-lyudi/> (дата обращения: 20.11.2020).

коллективных (семейных) или персональных воспоминаний. В итоге возникает эффект, описанный Б. Дубиным на материале сериала «Завещание Ленина» (2007) и названный исследователем «непреднамеренной иллюстративностью». Суть последней — в совмещении ориентации на литературные каноны с «визуальной узнаваемостью фигур, обстановки, ситуаций, даже, казалось бы, не содержащихся в зрительском опыте»³⁴. Особую роль при таком подходе приобретают «общие места» (если говорить о сериале Эсадзе, то это исполняемая на вступительных титрах народная песня, деревенские пейзажи, сцены коллективного крестьянского труда), отсылающие к опыту когда-то просмотренного и прочитанного и сплачивающие зрителей в эмоциональную и культурную общность. Косвенным свидетельством такого эффекта являются многочисленные зрительские отзывы, которые в полном соответствии с наблюдениями Дубина, квалифицируют в качестве «удачных» актерские работы и сцены, совпадающие «с самыми общими, массовыми и уже анонимными ожиданиями» публики³⁵: так, судя по отзывам, зрителей «Двух зим и трех лет» впечатлили работы А. Н. Балужева (Подрезов) и С. В. Маковецкого (Лукашин) — актеров, часто воссоздававших на экране именно советские типажи (например, в телесериале «Жизнь и судьба», премьера которого предшествовала премьере сериала Эсадзе).

В области экранизаций «непреднамеренная иллюстративность» стала, на наш взгляд, фундаментом новой традиционалистской манеры, приверженцы которой идеологически обычно совпадают с экранизируемым автором (то есть усваивают его концептуальный аппарат, адаптируя последний к актуальной повестке), но при этом не создают собственного, индивидуализированного языка. Язык литературного первоисточника а priori рассматривается ими как не нуждающаяся в проблематизации версия классического письма, запечатлевшего «национальный культурный код»³⁶, который якобы неизбежно активизируется читателем, погружающимся в «аутентичность» таких текстов и вследствие этого осознающим свою национальную идентичность³⁷. Практикуемый Эсадзе неотрадиционалистский подход может выражать честную и последовательную гражданскую позицию, однако слабость

³⁴ Дубин Б. Протокол как букварь с картинками: о банальности повествования. Сеанс. 2013, (55–56): 203–207. https://seance.ru/articles/varlam_shalamov_birthday/ (дата обращения: 20.11.2020).

³⁵ Дубин Б. Протокол как букварь с картинками: о банальности повествования. Сеанс. 2013, (55–56): 203–207. https://seance.ru/articles/varlam_shalamov_birthday/ (дата обращения: 20.11.2020).

³⁶ См. фильм «Русский Север. Рассветы и закаты» (2020) и примечательную терминологию монолога Эсадзе, рассуждающего о Русском Севере как о месте, где сформировался «генетический код русского человека» и хранится «национальный код» отечественной культуры (Русский Север. Рассветы и закаты (фильм). 2020, (17 августа). https://vk.com/videos-184557540?z=video-184557540_456239165%2Fclub184557540%2Fpl_-184557540-2 (дата обращения: 20.11.2020)).

³⁷ Сходный прием положен в основу фильма Эсадзе «В поисках Абрамова», герои которого — молодые люди, живущие, по утверждению режиссера, в цифровом мире, — путешествуют по Русскому Северу и в результате «прикосновения к истокам» испытывают что-то вроде духовного пробуждения (см.: Шаршова И. «Кони больше неактуальны»: Теймураз Эсадзе рассказал о своих поисках Абрамова. *News29.ru*. 2019, (5 декабря). https://www.news29.ru/m/kultura/_Koni_bolshe_neaktualny_Tejmuraz_Esadze_rasskazal_o_svoih_poiskah_Abramova/83855 (дата обращения: 20.11.2020)). Несложно заметить, что это путешествие описано через систему апробированных (в том числе деревенщиками) антитез, характеризовавших перемещение в пространство, за которым закреплены коннотации исторической и культурной подлинности. В итоге фильм оставляет все то же впечатление «непреднамеренной иллюстративности», а его конструкция — заданности, при помощи визуальных «общих мест» растолковывающих зрителю столь же общую идею.

его, как нам представляется, именно в отсутствии креативной силы, которая позволила бы заново продумать и пересобрать готовый репертуар культурно-идеологических идиом, не просто включив их в новые контексты, но открыв в них новые смысловые измерения и тем самым создав «точки входа» для людей с иным культурным бэкграундом.

Заключение

Сериал Эсадзе «Две зимы и три лета», поставленный по тетралогии Абрамова «Братья и сестры», мы рассматриваем как воплощение нового традиционализма, попытку повторного использования дискурсивно-риторических схем того сообщества, к которому в 1970–1980-е гг. принадлежал писатель и которое было озабочено сохранением коллективной культурной идентичности, деформируемой урбанизацией, «забвением корней», индивидуализмом, консюмеризмом, смысловым опустошением норм и ценностей, консолидировавших разрозненных людей в «народ». Режиссер, оперируя базовыми для позднесоветского интеллигентского словаря понятиями омещания, разобщенности, отчуждения, прочитывает романы Абрамова как диагностику тяжелого морального состояния позднесоветского и постсоветского общества, которое может быть исправлено своего рода «нравственной работой» по воспитанию гражданской самостоятельности. Последняя подразумевает прежде всего принятие на себя ответственности за собственное существование и существование «народной» общности, активное отстаивание собственных интересов в диалоге с властью и отказ от индивидуалистических ценностей.

Идеологическим ядром реанимированного Эсадзе дискурса становится демократически прочитанное неопочвенничество с его критикой проекта преобразования советской деревни, обличением репрессивной государственной политики, озабоченностью моральным состоянием атомизирующегося общества. Однако воспроизведение этого дискурса в новых условиях имеет, с нашей точки зрения, эпигонский характер: противопоставив свой сериал развлекательной продукции и манифестировав необходимость интеллектуальной и моральной ревизии постсоветского опыта через обращение к абрамовскому «жестокому» реализму, Эсадзе не предлагает сколько-нибудь нового прочтения литературного первоисточника и пытается осуществить подобную ревизию с помощью, во-первых, готовых схем, извлеченных из текстов Абрамова, и интеллигентских дискуссий позднесоветской и перестроечной поры (структурно эти объяснительные схемы оформлены как закадровый комментарий к кинохронике) и, во-вторых, уже сложившихся языков кинорепрезентаций деревенской жизни.

На наш взгляд, режиссерская интерпретация творчества и личности выдающегося прозаика (как в сериале, так и в фильме «В поисках Абрамова») от проблемы адаптации литературного текста к современному медиаформату уводит нас к гораздо более широкому кругу вопросов, среди которых: возможности, границы, условия использования языков различных позднесоветских культурных сообществ (в частности, неопочвеннического), а главное — их эвристичность в качестве объяснительных моделей применительно к постсоветскому периоду; способы доступа к советскому опыту, сейчас уже закрытому для большого сегмента аудитории; характерная для последнего десятилетия реактивация риторики этического и гражд-

данского выбора, в том числе в традиционалистском варианте, и ее культурные импликации. В такой перспективе анализ современной (кино)рецепции деревенской прозы может стать элементом обширной, нуждающейся в проговаривании теоретико-методологических оснований исследовательской программы по изучению различных форм трансфера позднесоветских дискурсивно-риторических моделей в постсоветскую культуру.

Источники

Абрамов 1993 — Абрамов Ф. А. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 5. Л.: Художественная литература, 1993.
Абрамов 2002 — Абрамов Ф. А. *Неужели по этому пути идти всему человечеству? Путевые заметки: Франция, Германия, Финляндия, Америка*. СПб.: Правда Севера, 2002.

Литература

- Акопов 2011 — Акопов А. З. *Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии*. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2011.
- Большой формат 2018 — *Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности*. Ч. 1. М.: Издательские решения, 2018.
- Венедиктова 2001 — Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века. В кн.: *Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000*. Андреев Л. Г. (ред.). М.: Высшая школа, 2001. С. 186–220.
- Добренко 2007 — Добренко Е. А. *Политэкономия соцреализма*. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Кирчанов 2019 — Кирчанов М. В. Советские и постсоветские сериалы в социальных историях классических и постклассических массовых культур: проблемы дискретности и континуитета. *Galactica media: Journal of Media Studies*. 2019, (2): 143–168.
- Лейдерман, Липовецкий 2003 — Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Академия, 2003.
- Мазур 2013 — Мазур Л. Н. Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг.: опыт количественного анализа. *Диалог со временем*. 2013, (43): 282–302.
- Мазур 2014 — Мазур Л. Н. «Деревенское кино» 1950–1980-х гг. как историко-культурный феномен советской эпохи. *Культурологический журнал* [электронное издание]. 2014, 1 (15). http://cr-journal.ru/files/file/04_2014_00_34_49_1397162089.pdf (дата обращения: 20.11. 2020).
- О Шукшине 1979 — *О Шукшине. Экран и жизнь*. М.: Искусство, 1979.
- Разувалова 2015 — Разувалова А. И. *Писатели-«деревенщики» и консервативная идеология 1970-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Самутина 2007 — Самутина Н. В. *Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино*. Препринт WP6/2007/01. Серия WP6. Гуманитарные исследования. М.: Высш. шк. экономики, 2007.
- Тюрин 1984 — Тюрин Ю. П. *Кинематограф Василия Шукшина*. М.: Искусство, 1984.
- Givens 2000 — Givens J. *Prodigal Son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian Culture*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- Givens 2005 — Givens J. Screening the Short Story: The Films of Vasilii Shukshin. In: *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word*. Hutchings S., Vernitski A. (eds). London; New York: Routledge, 2005. P. 116–132.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2020 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

**On the specifics of a contemporary film interpretation of *village prose*:
Brothers and Sisters by F. A. Abramov — *Two Winters and Three Summers* by T. R. Esadze**

For citation: Razuvalova A. I. On the specifics of a contemporary film interpretation of *village prose*: *Brothers and Sisters* by F. A. Abramov — *Two Winters and Three Summers* by T. R. Esadze. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 575–594. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.311> (In Russian)

The author focuses on the recent film adaptation of the iconic work of village prose — the novel tetralogy *Brothers and Sisters* by Fyodor Abramov. Teimuraz Esadze's TV series *Two Winters and Three Summers* (2014), which was shown on *Russia 1*, is considered as a part of a large-scale process that sociologist Boris Dubin has called *reconciliation* with the Soviet past (an important symptom of this process was a wave of film adaptations of Soviet classics in the second half of the 2000–2010s). Insisting that Abramov's novels are classics of Russian literature, Esadze sought to extract from them, first, relevant formulas of collective identity, and second, explanatory models capable of shedding light on social processes in late- and post-Soviet society. In the article, the way the director uses the conceptual apparatus and imaginative and rhetorical system of village prose is interpreted as an attempt to reanimate the critical discourse of late-Soviet *neopochvennichestvo* in new conditions. The article examines the ambivalent strategy of Esadze's TV series, on the one hand, oriented toward a precise reproduction of Abramov's text, and on the other hand, taking into account the narrative and figurative logic of the TV series, usually addressed to a mass audience. The article concludes that such a strategy has a low analytical and reflexive potential, depending on the generalized media image of a Russian village, internalized through literary, film- and television representations, collective (family) or personal memories.

Keywords: Fyodor Abramov, Teimuraz Esadze, village prose, TV serials, film adaptation.

References

- Акопов 2011 — Akopov A. Z. *TV series of the beginning of the 21st century in the context of Russian Film Drama Traditions*. Abstract of PhD thesis in History of Arts. Moscow, 2011. (In Russian)
- Большой формат 2018 — *Large Format: Screen Culture in the Age of Transmedia*. Part 1. Moscow: Izdatel'skie resheniia Publ., 2018. (In Russian)
- Венедиктова 2001 — Venediktova T. D. The Secret of the Middle World. The Cultural Function of 19th Century Realism. In: *Foreign Literature of the Second Millennium: 1000–2000*. Andreev L. G. (ed.). Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 2001. P. 186–220. (In Russian)
- Добренко 2007 — Dobrenko E. A. *Political Economy of Socialist Realism*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. (In Russian)
- Кирчанов 2019 — Kyrchanoff M. Soviet and Post-Soviet Serials in the Social Histories of Classical and Post-classical Mass Cultures: Problems of Discreteness and Continuity. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2019, (2): 143–168. (In Russian)
- Лейдерман, Липовецкий 2003 — Leiderman N. L., Lipovetsky M. N. *Modern Russian Literature: 1950–1990s*. In 2 vols. Vol. 2: 1968–1990. Moscow: Akademiia Publ., 2003. (In Russian)
- Мазур 2013 — Mazur L. N. The Images of Rural History in Soviet Art Cinematography, 1920–1991: Quantitative Analysis. *Dialog so vremenem*. 2013, (43): 282–302. (In Russian)
- Мазур 2014 — Mazur L. N. “Village cinema” of 1950–1980s as Historical and Cultural Phenomenon of the Soviet Era. *Kul'turologicheskii zhurnal [elektronnoe izdanie]*. 2014, 1 (15). http://cr-journal.ru/files/file/04_2014_00_34_49_1397162089.pdf (accessed: 20.11.2020). (In Russian)

- О Шукшине 1979 — *On Shukshin. Screen and Life*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. (In Russian)
- Разувалова 2015 — Razuvalova A. I. *Village Prose Writers and Conservative Ideology of the 1970s*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. (In Russian)
- Самутина 2007 — Samutina N. V. *Ideology of Nostalgia: Problem of the Past in Contemporary European Cinema*. Working paper WP6/2007/01. Moscow: Vysshiaia shkola ekonomiki Publ., 2007. (In Russian)
- Тюрин 1984 — Tyurin Yu. P. *Vasilii Shukshin's Filmmaking*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian)
- Givens 2000 — Givens J. *Prodigal Son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian Culture*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- Givens 2005 — Givens J. Screening the Short Story: The Films of Vasilii Shukshin. In: *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word*. Hutchings S., Vernitski A. (eds). London; New York: Routledge, 2005: 116–132.

Received: December 28, 2020

Accepted: April 7, 2022