Тимур Ермаков, ФилФ, 3-й курс

**«РАЗВОД ПО-НАРЫМСКИ», ИЛИ КТО ТАКОЙ СОВЕТСКИЙ ДЕТЕКТИВ**

Когда я смотрю на топы лучших фильмов, оставленных нам советской эпохой, предложенные картины можно разделить на следующие жанры: производственная драма, комедия, мелодрама и детектив. И если причину популярности первых я ещё могу объяснить, то чем вызвана такая массовая любовь к человеку в форме, что преследует нарушителя закона (а иногда симпатия направлена и к самому обаятельному аферисту) – для меня остаётся загадкой.

Тем не менее, эта любовь сформировала свой отдельный жанр в кинематографе, называемый «советский детектив» (по аналогии с «истерном», советской вариацией на сеттинг Дикого Запада). И чтобы вывести черты такого детектива, я решил посмотреть одного из представителей жанра – выбор, так уж получилось, пал на короткометражный фильм «Развод по-нарымски», основанного на одноимённой повести 1968 г. Это вторая экранизация в квадрологии «Деревенский детектив» Виля Липатова, и во всех топах, про которые я писал выше, так или иначе фигурирует хотя бы один фильм из серии, а значит материал стоит внимания.

Из названия становится ясно, что местом действия фильма станет село Нарым, что в Томской области. Здесь лейтенант милиции и по совместительству тот самый «деревенский детектив» Фёдор Иванович Анискин (Михаил Жаров) следит за соблюдением правопорядка и, как он это сам называет, «сохранением советской семьи». А именно с последним наблюдаются проблемы: в один из вечеров, в калитке его дома показывается женщина. Одета она бедно: старые тряпки, которые руки прижимают к телу, чтобы хоть как-то согреться, голова закутана в платок, а взгляд (согласно ремарке в оригинальном тексте) «полон печали».

Знакомьтесь, это Вера Косая (Мария Фомина). И она пришла искать защиты у «с*а*мого» Анискина. Несмотря на говорящую фамилию, Вера нисколько не косоглазая, а даже напротив – её глаза часто прищурены, внимательно изучая человека перед ней, а в некоторые моменты и вовсе будто пускают искры. Есть что-то осторожное и движениях Веры: она медленно открывает калитку, осматривается и затем заглядывает в окно, точно кого-то выискивая. «Ну проверяет она, есть ли Анискин дома, что придрался,» – скажете вы. И я бы согласился, но только завидев после этого Глафиру Лукьянову (Мария Овчинникова), жену Анискина, она тут же начинает разговор, который по своему настроению больше похож на допрос: *«Чёрну-то рубашку в сельпе брала? Я такие комбинации что-то в сельпе не видела…»*, *«А вот те чулки, они что, фильдекосовы или капроновы?»*, *«И где это только люди шерстяны кофточки достают…»* Всё это не похоже на светскую беседу, а скорее на попытку что-то выведать, найти, к чему бы придраться, хоть и подвидом простого интереса. Разберём реплику про чулки: во время событий фильма (я предполагаю, что это вторая половина 60-х, по времени публикации повести) капроновые чулки были повсеместны в силу дешевизны их производства, в то время как чулки из фильдекоса были редким удовольствием (чаще всего импортированным, ибо требовали специальную химическую и термическую обработку). Возникает вопрос: откуда Вера, женщина, которая сама ходит в тряпье, о чём она неоднократно напоминает другим, может так хорошо разбираться в моде, чтобы на глаз определить, из какого материала сделана одежда? Или, говоря про рубашку, она вставляет короткое «что-то не видела», которое мы используем в речи, когда хотим показать своё сомнение или недоверие собеседнику, но с чего бы девушке так относится к Глафире? И вот из подобных мелочей и состоит весь образ Веры – она кажется одним человеком, но если смотреть внимательно и знать контекст, то мы заподозрим в ней наличие «второго дна» её ещё раньше, чем произойдёт «разоблачение», и в этом большая заслуга исполнительницы – Фомина смогла вложить тонкие движения (не знаю, как передать термин subtle expression) в свой перфоманс, которые могут раскрыть её героиню ещё до того, как начнётся сама драматургия (что и показано на примере её появления в сцене). А в те моменты, когда маска спадает, и Вера Косая предстаёт в своём истинном облике, нас одновременно и завораживает, и пугает её мимика, слова, действия. По сути здесь Фоминой приходится попеременно играть двух персонажей, что является задачей не из простых.

Но возвращаясь к фамилии: «косая» указывает не на внешний дефект, а на черту характера – это имитация, притворство, способность «кривить душой», и всё это Вера делает: претворяется, что у неё радикулит, и потому не может работать (при этом же спокойно носит мешки с картошкой); играет в бедную сироту, но по дому ходит в кофточках и носит серьги (здесь есть такой особый момент, когда в кульминации фильма в дом Косых приходит бригадир, и Вера успевает снять серьги и накинуть платок. Ясно, какой она хочет казаться для вошедшего); наконец, идёт писать жалобу на мужа, мол, тот её избивает, а на деле сам супруг регулярно получает от неё, но то ли из жалости, то ли из гордости не может об этом рассказать другим (даже Анискину врёт, что царапины на лице от бревна) – всё это раскрывает Веру как женщину хитрую, ставящую своё благополучие превыше других и не важно, каким способом она будет добиваться этого.

Главным персонажем, первым вступающим в конфликт с Верой и, по началу, единственный, кто видит её фальш (*«Восемь групп в школе окончила, а говоришь, как старуха какая-то»*), становится Фёдор Анискин. Он может показаться простодушным стариком: хочет пить чай, может вовремя поддержать чей-то тезис (*«Как я не знал, что путь к сердцу лежит через желудок?!»*), а где-то и пошутить. Его профессиональные рассуждения выглядят пародией на известный дедуктивный метод Шерлока Холмса – все его заключения кажутся совершенно алогичными, а ход мысли неясен. На деле же его метод основан на глубоком понимании психологии деревенских людей, а главный инструмент – задавать наводящие вопросы и позволять человеку самому выдать себя (словами такого же «псевдо» детектива Бенуа Бланта, *«[я] иду по дуге, и истина падает к моим ногам»*). Скажем, вытягивая из Вари признание о ложном доносе, он показывает ей свёрнутый лист бумаги, мол, смотри, вот твоё признание. Варя, как и любой в этой ситуации, начинает возмущаться: *«Нельзя посылать жалобу тому, на кого жалуются!»* И вдруг Анискин разворачивает лист, и это оказывается обычная бумажка, но Вера-то уже выдала себя реакцией, и тут уже не отвертеться. Актёр Жаров смог совместить в образе деревенского полицейского одновременно доброго, но в тоже время хитрого и внимательного лейтенанта, который ценит сохранение порядка и честность. Поэтому Вера Косая становится идейным антагонистом Анискина, и из слов детектива становится ясно, что они не в первый раз сталкиваются, только все предыдущие разы тот старался действовать гуманно: *«Я [её] и уговаривал, и кричал, и пугал, и упрашивал ребёнка родить – ничего не выходит»* Наконец, не приняв заявление на её мужа, Павла Косого, и получив прямой вызов (*«Ну ладно! Ну погоди!»*), Анискин начинает действовать, побуждаемый двумя вещами: 1) спасти Павла, 2) показать всем, какая Вера на самом деле.

Вся первая половина фильма посвящена подготовке к противостоянию: детектив привлекает Анну Борисовну Старкову (Юлия Буригина), которая хоть является секретарём сельсовета, ничего не знает о сложившейся ситуации (это показывает, насколько хороший обман создала Вера), собирает всех в доме Косых, где и разыгрывается второй акт на 30 минут. Один за другим в комнату заходят свидетели, раскрывая одно из «преступлений» женщины, будь то обман, стукачество, насилие, наконец, тот факт, что Вера выгнала собственную приёмную мать из дома. Кульминацией становится момент, когда Павел наконец решает: *«Уйду. Восемь лет терпел, а теперь уйду»* Здесь Вера понимает, что её план с разводом провалился, она раскрыта, и в финальной тираде уже себя не сдерживает, клянётся советской властью, личными связями, что заставит всех в этой комнате пожалеть: Анискина лишить погонов и партийного билета, а перед Старковой, которая до последнего была мягка с Косой, показывает знания и её «грешков».

В критике принято не сравнивать книгу с фильмом, потому что это абсолютно разные произведения, но сейчас это важно сделать, так как если до финала повествование шло близко к тексту, то финалы кардинально различаются. В то время, как на протяжении всей повести происходит предзнаменование дождя, который в конце концов пошёл, и все персонажи расстаются под ним (*«Павел […] скрылся в серости и мороке»*, *«Морочно было, серо на улице, но все равно Анна Борисовна увидела, как участковый улыбнулся крепкими белыми зубами»*), что добавляло хоть и хорошей концовке немного горькости (то, что на английском именуется ёмким «bittersweet»), в телеспектакле светит солнце. Это даёт более положительное звучание, учитывая, что к двоим потом подсаживается повеселевший Павел, а следом и бригадир, пока на фоне играет весёлая музыка (эта композиция звучит на протяжении всего фильма, задавая тому достаточно лёгкую атмосферу при всей притчевости истории).

Наблюдается разница и в финальном посыле: там, где книжный Анискин говорит Анне Борисовне, что ей нужно «лучше к народу приглядываться», в фильме, сидя на скамейке, он произносит: *«Мне тоже жалко Верку, но я считаю так: пусть уж лучше страдает один человек, чем двое…»* – переводя проблему с частного характера на общечеловеческий (ну понимаете, общее над частным, хотя и первая мысль остаётся в ёмком «будешь узнавать человека без бумажки»). Тем не менее, о глубокой трактовке происходящего мы поговорим чуть позже, а сейчас переключимся на аудиально-визуальную составляющую.

В отличие от других частей «Деревенского детектива», снятых на профессиональной киностудии им. Горького (к тому моменту уже просуществовавшей 52 года и запомнившаяся производством такой классики, как «Доживём до понедельника», «А зори здесь тихие…», «Мне двадцать лет» и другие), «Развод…» был поставлен как телеспектакль. Это создавало определённые ограничения, отразившейся в общей статичности планов, однако постановщик Виктор Рыжков смог использовать хоть и простые, но действенные приёмы. Как пример: в первом сегменте фильма, когда к Анискину приходят попеременно супруги Косовы, он разговаривает с ними, стоя на веранде, однако если с Верой он делает это буквально возвышаясь над ней, из-за чего женщине приходится запрокинуть голову, то с Павлом детектив стоит практически на одном уровне. Эта разница в позиции показывает отношение Анискина к двум персонажам: в случае Веры Косой он демонстрирует над ней силу и превосходство, так как, во-первых, он по званию выше, а во-вторых он знает всю «подноготную» Веры, и потому не боится её; когда же дело доходит до разговора с Павлом, то позиция Анискина уже не столько осуждающая, а скорее наставническая, что в купе с советами, которые он даёт Косому, делают из детектива отцовскую фигуру (да и сам он признаётся, что переживает за Павла и тому нужно скорее бросать Верку). Павел же в отличие от супруги избегает зрительного контакта, смотря в землю, и немногословен, что показывает его стеснённость обстоятельствами.

Другой пример: обстановка в доме. Он буквально поделён на две части: часть Веры красивая, уставлена мебелью, часть Павла – до гротескного пустая (он даже спит на печке!!). Но выделяется из этого антуража доска, что разделяет обеденный стол также на половины. Это одновременно и красноречивое отображение конфликта в их браке, и намёк на требование Вари разделить всё нажитое пополам. Хотя, если присмотреться, то заметим, что стол не делится равно, а напротив – у Вари все три четверти стола! Даже здесь она умудрилась схитрить…

Так чем можно объяснить такую популярность детективного жанра в СССР? Возможно дело в сюжете: если те же самые комедия показывают мир с несколько приукрашенной стороны (особенно если люди поют и делают это искренне, а не чтобы скрасить ту же работу в поле), то детективные истории затрагивают самые обыденные проблемы, показывая, что реальность далеко не так радужна, как можно подумать. Если говорить о смысле, заложенном в «Развод по-нарымски», то нам нужно в первую очередь обратиться к названию: оно является недвусмысленным оммажом на фильм Пьетро Джерми «Развод по-итальянски», 1961 г. Фильм был настолько успешен, что его заголовок стал фразеологизмом, означавшим «трудный развод, сопровождаемый судебными тяжбами и ссорами» (а по контексту фильма ещё и убийствами). Вилли Липатов берёт этот движок и переносит его в ситуацию советского село Нарым, где и разворачивается трагедия среднестатистической советской семьи со своими скелетами в шкафу (весьма хичкоковский сюжет). Чтобы понять Веру и что привело её к тому, чем она занимается, вспомним линию с её матерью, которая появляется ближе к концу «допроса» в доме Косых. Из рассказа пожилой Семёновной мы узнаём следующее: в годы войны на почтовой станции подобрали трёх девочек-одногодок, Веру, Надежду и Любовь. От любимого Валерия «с фронта сообщений не было, <…> Надежды, что Валерий жив, тоже мало было, а любовь, что любовь была, когда месяц…», и Семёновна удочерила Веру. Говорящая триада «Вера-Надежда-Любовь» использована здесь не спроста: после войны у людей не осталось ничего, кроме веры в будущее, которое, тем не менее, было искажено временем и обстоятельствами. Вера поняла, что нужно в первую очередь заботится о своём благосостоянии, и её эгоизм в конце концов приводит к изгнанию собственной матери из дома (в повести даже есть интересная ремарка, когда Семёнова появляется в истории: *«Женщина сделала шаг вперед, но что-то держало ее у порога дома, и она не решалась переступить квадратный брус»*). Весь ужас ситуации состоит в том, что Вера делает всё, прикрываясь защитой человека советской властью: *«Наша власть меня воспитала, она меня в обиду не даст!»* Сама же власть, представленная Анной Борисовной, которая до становления секретарём сельсовета преподавала советскую конституцию (то есть знает всё о правах человека), до самого конца не может поверить в происходящее: она (и Анна, и метафорическая власть) искренне верит, что семейный конфликт можно утрясти и «никто не допускает мысли о том, чтобы Павел и Вера могли развестись». На правду же ей указывает Анискин – человек, в силу своей профессии знающий общество как никто другой, и я бы даже сказал, представляющий народ (что прекрасно бы объяснило несколько хитрый и слегка простодушный характер лейтенанта, поскольку народ в русской литературе всегда изображается примерно так). Поэтому финальные сопоставление Анискина любви к курицам и любви к человеку (*«Ты любви курей, люби. Но ведь человека-то тоже надо любить»*), а также слова «нам, которые с людьми дело имеют, без этого [знать людей] невозможно» становятся прямым советом от народа советской власти: *«В этой арифметике [жизни] надо уж не одним человеком считаться, а покрупнее брать»*.

И хоть сам фильм может в первый раз смотрится тяжело – здесь нет высоких ставок, экшена, камера максимально неподвижна, а сюжет камерный – при повторном и внимательном пересмотре можно найти много интересных деталей, вложенных создателями в этот телеспектакль. В конце концов, сама мысль фильма актуально и сейчас, ведь сколько среди нас может быть таких Варь Косых: внешне кроткие, несчастные, а на деле хитрые манипуляторы.