

УДК 7.01:791.43  
doi:10.35853/vestnik.gu.2025.13-4.14  
5.7.3.

## Любовь как дождь: ранние фильмы Сергея Соловьёва

Леонид Сергеевич Чернов

ФГБОУ ВО «Уральский государственный горный университет», Екатеринбург, Россия,  
[leon-chernov@yandex.ru](mailto:leon-chernov@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2277-2899>

**Аннотация.** Статья посвящена первой кинотрилогии российского режиссера Сергея Соловьёва, в которой описывается подростковая любовь. Автор отмечает, что в отличие от «школьной любви», тема которой была популярна в советском кинематографе того времени, анализируемые им работы продолжают и переосмысливают отношения любви на основе русской классической литературной традиции. Данные работы парадоксально сочетают визуальные сцены русской природы и плотную аудиальную составляющую. Герои всех трех фильмов много и содержательно говорят, слушают друг друга, ведут сложные диалоги, тем самым заставляя зрителя с усилием «слушать кино», а не только его смотреть, как это происходит в настоящее время. В каждом из фильмов присутствует базовое литературное произведение или автор, которые либо вдохновляют героев, либо высвечивают из прошлого их специфические психологические черты. Та внутренняя форма любви, которая в итоге объединяет героев всех трех фильмов, оказывается близка новозаветной форме любви, выраженной апостолом Павлом. Эта любовь не является прагматичной, корыстной и близка платонической форме любви, хотя и не в полной мере. В результате исследования автор указывает, что любовь «не как страсть» и «не как помутнение» должна иметь под собой минимум «сочувствия» и обычного человеческого внимания. Герои анализируемых в работе фильмов данным качеством не обладают, и показать наличие данной антропологической характеристики средствами современного кино крайне затруднительно. Сегодняшний молодежный кинематограф, как правило, понимает любовь и демонстрирует любовь через телесный контакт и поступки.

**Ключевые слова:** С. А. Соловьёв, советское кино, «Трилогия о любви», «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой», любовь, прощение, «слушать кино»

**Для цитирования:** Чернов Л. С. Любовь как дождь: ранние фильмы Сергея Соловьёва // Вестник Гуманитарного университета. 2025. Т. 13, № 4. С. 157–164. DOI 10.35853/vestnik.gu.2025.13-4.14.

## Love like Rain: Sergey Solovyov's Early Films

Leonid S. Chernov

Ural State Mining University, Yekaterinburg, Russia,  
[leon-chernov@yandex.ru](mailto:leon-chernov@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2277-2899>

**Abstract.** The article is devoted to the first film trilogy by the Russian director Sergei Solovyov, which tells and describes the story of teenage love. The author notes that, unlike “school love”, the theme of which was popular in secular cinema of that time, the works he analyzes continue and rethink love relationships based on the Russian classical literary tradition. These works paradoxically combine visual scenes of Russian nature and a dense auditory component. The characters of all three films speak a lot and meaningfully, listen to one another, engage in intricate dialogues, thereby forcing the viewer to “actively listen to the movie”, and not just watch it,

which is common nowadays. Each of the films contains a basic literary work or an author who either inspires the heroes or highlights their specific psychological traits from the past. The internal form of love that ultimately unites the characters of all three films turns out to be close to the New Testament form of love expressed by the Apostle Paul. This love is not pragmatic, selfish and is close to the Platonic form of love, although not entirely. As a result of the study, the author points out that love “not as passion” and “not as clouding” should have a minimum of “sympathy” and ordinary human attention. The heroes of these films do not possess this quality, and it is extremely difficult to show the presence of this anthropological characteristic by means of modern cinema. Modern youth cinema, as a rule, understands love and demonstrates love through physical contact and actions.

**Keywords:** S.A. Solovyov, Soviet cinema, “Trilogy of Love”, “One Hundred Days After Childhood”, “The Rescuer”, “The Direct Heiress”, love, forgiveness, “listening to a movie”

**For citation:** Chernov LS. Love like Rain: Sergey Solovyov's Early Films. *Vestnik Guumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University. 2025;13(4):157-164. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2025.13-4.14.*

Сергея Александровича Соловьёва знают как автора знаменитого фильма «АССА», вышедшего в советский прокат в 1987 году, в эпоху начала перестройки. С точки зрения популярности, влияния на массового зрителя «АССА» – действительно самый репрезентабельный соловьёвский фильм. Помимо детективного сюжета, известных актеров, видов зимней экзотической Ялты, – в фильме звучала музыка советских рокеров, так называемых неформальных музыкантов. В фильме появлялся сам Виктор Цой, звуковая дорожка фильма была составлена в основном из песен «Аквариума», среди которых была и знаменитая «Над небом голубым...». На фирме «Мелодия» была выпущена виниловая пластинка с музыкой к фильму, перед премьерой был организован музыкальный фестиваль. Иными словами, С. Соловьёв был одним из первых российских режиссеров, кто сам занимался активным «промоушеном» своих фильмов и делал в этом продвижении ставку на молодежь, кто говорил о том, что он хочет зарабатывать на кино, хочет известности. Ничего особенного в этом нет; это нормально, естественно для художника и автора. Позднее сам режиссер скажет о себе: «Я – конформист» [Соловьев 2024]. Согласимся: иронично и искренне с общественной, социальной точки зрения. Ибо быть известным режиссером (а кино – массовое искусство) и не быть при этом в чем-либо конформистом – невозможно.

Однако С. Соловьёв, кроме «АССЫ» и фильмов, подобных ей, снимал и другие, совсем не массовые, известные узкому кругу зрителей фильмы. Вышедший на экраны за год до мегапопулярной «АССЫ» фильм «Чужая белая и рябой» – пример экспериментального, душевного и умного кино. Таких фильмов (конкретно этот близок по тематике «Подранкам» Н. Губенко) много в российском кинематографе, они малоизвестны, и приходится удивляться, как один и тот же человек мог сотворить совсем разные и по духу, и по настроению работы фактически одновременно. Фильм «Чужая белая и рябой» в 1986 году был отнесен Венецианским фестивалем.

Мы остановимся на так называемой «первой трилогии» режиссера, посвященной детям, подросткам и совсем молодым людям. Кратко проанализируем три ранние работы С. Соловьёва – «Сто дней после детства» (1975), «Спасатель» (1980) и «Наследница по прямой» (1982). За фильм «Сто дней после детства» режиссер получил «Серебряного медведя» Берлинского фестиваля как режиссер. Об этих работах можно говорить много, они интересны и заслуживают многократного просмотра с разных точек зрения и по разным причинам. Без преувеличения можно сказать: с этими работами можно жить всю жизнь. Этого нельзя сказать, например, про поздние работы Алексея Германа, одного из сильнейших режиссеров советского кино. (Работы Германа-старшего похожи на кунсткамеру или поход в музей концентрационного лагеря – сходить нужно обязательно, но тут же хочется забыть.)

В ранних работах С. Соловьёва – и музыка И. Шварца, и актеры – «звезды» советского и российского кино, и знаменитые операторы Л. Калашников, П. Лебешев (работавшие с А. Тарковским и Н. Михалковым). Уже этот внешний «технологический» контекст убеждает в необходимости знать эти фильмы. Здесь сконцентрируемся на теме любви, на той форме рассказа о любви и тех видах ее переживания, которые в этих работах представлены. Тема вечная/неисчерпаемая, всегда спорная, разная в каждом конкретном случае. В этих трех работах есть нечто ее объединяющее, нечто устойчивое, обязательное в любви. Рассмотрим это нечто. Отметим еще раз: в работах помимо этой темы есть и многое другое, достойное внимательного рассмотрения. Будем держаться конкретного «предмета».

В фильме «*Сто дней после детства*» Митя Лопухин влюбляется в Лену Ерголину, которую знает давным-давно, они одноклассники. Он удивляется сам себе, любовь настигает его как удар, как тяжелейший нокаут, он буквально падает в обморок, его «болтает», заносит, он попадает в медпункт. Этот удар заставляет Митю совершать нелепые подростковые поступки. Митя пытается обратить на себя внимание Лены самыми различными способами: то здоровую ногу загипсует, то на дерево залезет. Страдания Мити усугублены тем, что Лена симпатизирует другому, «плохому» мальчику, обманщику и цинику Глебу Лунёву, и на последней встрече с Митеей признаётся, что ей нравится этот «другой Лунёв» и что она ничего не может с собой поделать.

Характерно, что фильм снят не в школе, не в атмосфере класса, парт, досок и школьных коридоров. Он снят нарочито литературно, на фоне русской природы. Герои живут, разговаривают, выясняют отношения на фоне то ли пруда, то ли пирса, расположенного на островке с романтическим мостиком, на фоне степи, старых развалин, в дореволюционном особняке. Привычная «школьная любовь» в пионерских галстуках и школьных пиджачках у мальчиков, знакомая зрителю 70–80-х годов по известным картинам «Вам и не снилось», «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Когда я стану великаником», не опосредована школьной обстановкой и атмосферой. Она перенесена на открытую природу, на воздух, на простор, где герои остаются наедине с собой и своими чувствами. Данное обстоятельство делает персонажей, с одной стороны, одинокими, а с другой – обнажает их эмоции и чувства до максимальных. Здесь нет родителей, заучней, директоров школ, подъездов и закоулков городов. Есть солнце, свет, воздух, мастерски снятые оператором Л. Калашниковым. Отсутствие цивилизации делает любовь и отношения героев главной концентрированной мишенью для зрителя. Герои много говорят, их надо слушать, вникать в их слова. И на этом сочетании литературности, свойственной и двум другим фильмам трилогии, и прозрачности, пространственности, визуальной природности, – возникает специфическое напряжение, составляющее ядро фильма. Имена героев – Лопу(а)хин, Лебедев, Соня Загремухина плавно перенесены на экран из литературы XIX века если не буквально, буква в букву, то все равно фонетически гладко, естественным образом.

С одной стороны, простор – степь, горизонт, лес, вода, а с другой – чудовищная слепота Мити в отношении всего того, что касается его любви. Его зацикленность на самом себе мешает ему дружить с Лебедевым, которого он нещадно психологически эксплуатирует, и самое важное – он не видит любви к нему самому скромной, тихой девочки из его отряда. Хотя Митя – человек умный, «тонкий»; он блестяще играет Евгения Арбенина в самодеятельном спектакле лермонтовского «Маскарада». Играет так, что зрители, буквально раскрыв рты, видят и чувствуют, как Арбенин/Митя любит Нину, которую играет, конечно, «его Лена».

Подчеркнем, смотреть и слушать кино одновременно крайне затруднительно. Безусловно, кино – визуальное искусство, а реплики и разговоры героев в нем, как правило, иллюстрируют визуальный ряд. Пример яркого аудиального кино – фильмы А. Германа, имя которого уже вспоминалось. В «Кочегаре» А. Балабанов нарочито заглушает реплики героев и кажется, что звуковое сопровождение вообще испорчено и громкая музыка мешает расслышать содержание разговоров. Смотреть такие фильмы

тяжело и трудно, как в случае с «Кочегаром» или «Хрусталёвым...». Сегодня зритель привык получать в первую очередь визуальное удовольствие от просмотра экрана, или визуально бояться, пугаться, восхищаться и т. д. «Слушать кино» трудно, литературная составляющая кино уходит в сценарий, в отдельные фразы, реплики. Смотреть в наше время, например, «Романс о влюбленных» или «О тебе», где герои поют и говорят стихами и в словах песен и стихов заключен смысл происходящего, значит совершать непривычные нам уже аудиальные усилия. Поэт Денис Новиков писал, что в России 90-х перестали читать стихи так же неожиданно, как изменилась экономическая система (см.: [Кравцов 2018]). С. Соловьёв нарочито заставляет зрителя слушать диалоги и монологи героев, хотя кажется, что природный простор позволяет просто визуально любоваться пейзажем и «думать тут особо не о чем». Такая сложность, зрительское напряжение должны коррелировать с предметом рассмотрения – с любовью. Любовь, которая должна быть проявлена (в нашем случае – в словах героев, а не просто в видах природы), очевидно, «дело непростое», можно сказать – самое сложное в мире дело. Она требует напряжения, усилия, неспешности, хотя и кажется, что настигает нас как нокаут или обморок.

Арбенин не верит Нине, хотя она его любит и он ее любит. Он повторяет ошибку Отелло, который перед своей смертью признаётся вслух, что «любил Дездемону не мудро» [Шекспир 1968, с. 261]. И любовь, таким образом, начинает приобретать качество не просто нокаута, удара, помутнения, как мы привыкли ее понимать и воспринимать в современном кино, а качество мудрости, философичности, рассудительности. В работе «Сто дней после детства» именно такую любовь мы в итоге и видим, хотя кажется, что мы видим любовь детскую, романтическую, чувственную, солнечную и, так сказать, «визуально импрессионистическую».

Итогом фильма является, как водится в русской литературе, сцена объяснения возле романического мостика. Митя пишет письмо Лене, Лена приходит под утро и, запрещая ему говорить о своей любви к ней, прямо признаётся, что ей нравится другой – Лунёв. Он, полагая, что, если не скажет ей о своих чувствах, не произнесет слов любви, – говорит, что умрет. Так и говорит: «Если я не скажу этого, то умру». Так сильно его чувство, и оно хорошо знакомо каждому, кто безумно влюблялся в старших классах средней школы. На это она отвечает ему, что «он ее измучил», что она давно всё видит, понимает, но ничего с собой сделать не может. И он, чтобы далее не мучить ее, прекращает разговор и просит у нее *прощения* за то, что заставил страдать. Любовь осталась недосказанной, невысказанной, как бы не проявленной в словах. При этом «на поступках» она очевидна, видима. Казалось бы, что еще нужно, вот она любовь, вот такое оно есть – «митино страдание». Схема проста: он ее любит, она его – нет.

Но в конце фильма, на фоне романтического мостика, перед самыми титрами фильма, появляется Соня Загремухина и, отвечая на грубость и бесчувствие Мити, признаётся, что давно его любит, а он не замечает ее чувств, грубит ей, кричит на нее. Характерно, что Митя обвиняет Соню в том, что она ведет себя как «мамочка, как тетя, слишком душевно». Признание Загремухиной, ее слезы, попытка вернуть «всё обратно» – еще один удар, теперь уже не в голову, а в сердце Мити. Оказывается, он не видел того, чем сам владел. Если ты любишь, то и любовь для тебя видима. Ты ее понимаешь, чувствуешь, как минимум осознаёшь ее присутствие. Старый естественный закон – подобное порождает подобное. Но если ты не видишь любви вовне, можно ли тогда говорить о любви внутри? Все митины страдания как страдания любви неожиданно ставятся под сомнение. Он в недоумении от неожиданных слов Сони, он не знает, что делать; оказалось, что он, как Эдип [Софокл 2017], не понимал себя, не видел того, что с ним происходит, не смог посмотреть на себя глазами Другого человека. Она литературно по-русски спрашивает, а что же им теперь делать, как теперь с этим жить? И Митя отвечает, на этот раз мудро: «Делать ничего не нужно, нужно жить с этим, с тем, что всё случилось именно так». И, самое важное в нашей теме, – он говорит о том, что им «*друг от друга ничего не нужно*». Та любовь, которую они несут в душе, в

сердце, – не требует от Другого ничего взамен. Здесь сами собой вспоминаются слова апостола Павла: «Любовь <...> не ищет своего <...> всему верит, всего надеется, всё переносит» (1 Кор. 13: 2-8) [Библия 1991, с. 1256]. Согласимся, такое понимание любви молодых людей в современном кинематографе и современной жизни либо невозможно, либо крайне редко. Даже такие хорошие российские фильмы, как «Тряпичный союз» и «14+», сразу демонстрируют в любви телесный контакт, взрослые отношения, показанные с максимальным откровением и анатомической конкретностью.

Заключительная сцена фильма «Сто дней после детства» – запуск детыми бумажного змея. Змей летит над оврагами, над лесом, над полем, над девушками и парнями. Под музыку Исаака Шварца фильм заканчивается голубым небом; тем самым указано, что любовь, как главная тема фильма, по-платоновски «происходит свыше», оттуда. «Влюбленный очарован не просто красотой предмета своей любви, он способен узреть божественную суть, божественный замысел об этом предмете или об этом человеке. Умные очи – влюбленные очи» (см.: [Погорельская 2023, с. 138]). Любовь не может в нас родиться, мы не можем ее родить, ибо человек на это не способен по природе своей. Он может ее взять, воспринять, вспомнить, разжечь в себе. Ф. Петрарка писал, что через любовь к женщине он «побуждается любить Бога» [Петrarка 2011, с. 97]. И напомним здесь: как утверждают историки, Петрарка с Лаурой никогда не разговаривал и не держал ее за руку.

В фильме «Спасатель» от имени молодого человека со странным именем Виля показана история двух дней маленького провинциального городка. Через два дня Виля уходит в армию, и ему нужна девушка, которая бы провожала его и которую он своей маме представил бы как «свою девушку». Эта история со «своей» девушкой Вили продублирует историю любви Аси Веденеевой и учителя литературы Ларикова. В обоих случаях безответственно сказанные слова будут иметь драматические последствия.

Веденеева влюблена в Ларикова и приходит в школу поздравить его с днем рождения. Он ее либо не помнит вообще, либо помнит крайне смутно. Она закончила школу, уже замужем, учится в институте, но сейчас вдруг понимает, что любит Ларикова. Веденеева постоянно вспоминает, как однажды они с Лариковым, во время поездки с классом на природу, оказались под проливным дождем вдвоем под деревом, как он читал ей стихи Ф. И. Тютчева: «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется, – / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать...» [Тютчев 2003, с. 73]. Эта сцена дождя будет постоянно сопровождать всё повествование фильма. Веденеева не просит ответной любви Ларикова, она хочет обычного, простого внимания, уважения, она хочет, чтобы Лариков ее вспомнил, заметил, хоть как-то отреагировал на ее существование и ее появление уже не в статусе ученицы. Но Лариков этого не делает, не может этого, не считает это нужным. Он хочет быть один, он любит быть один, он мечтает уехать в Москву в аспирантуру, и Ася Веденеева – одна из тех многих, кому он так горячо и искренне говорил о любви героев литературы XIX века. Он ведь не виноват, что эти страсти и чувства романтические девочки примеряли и переносили на себя, на него, на свою жизнь.

Фильм богат на различного рода абсурдистские диалоги и сцены, которые С. Соловьев мастерски и в избытке будет использовать в своих поздних работах. Муж Аси вызывает Ларикова на дуэль, Виля спасает Аси от утопления в заливе, в котором воды – по колено. В итоге именно она провожает Вилю в армию, «в которую» тот уплывает на пароходе. Напомним, за год до выхода фильма на экраны советские войска вошли в Афганистан, и, возможно, Виля там и окажется. В 1980 году в Москве проходила Олимпиада, и это было событие масштаба страны, о котором в кино не сказано ни слова.

Виля соблазняет Олю, которая пришла к нему на проводы только ради его мамы. (Нельзя же, чтобы тебя никто не провожал.) Напившись, он говорит ей, что любит ее, и она ему верит. Ася верит Ларикову, который говорит о любви и понимании, а сам не может ее понять. Эти непонимания, безответственно сказанные слова постоянно со-

проводятся тютчевскими словами – «Нам не дано предугадать...» и тем деревом, у которого скрывались от дождя Ася и Лариков.

«Благодать», которая нам дается, а по сути – даруется, очевидно, не человеческого происхождения, мы понимаем, что основной смысл стиха в том, что человек лишь человек, а часть его жизни зависит от Бога, от того, кто дает тебе «благодать». Но сочувствие – это то, что в наших силах, что нам подвластно, и это как раз то, чем *не обладают* герои «Спасателя». Они не могут сочувствовать, проще – видеть чувства Другого и сопереживать им. О какой такой любви может идти речь, если нет того, что ей предшествует, является ее основой, ведь в любви мы любим не себя, а Другого. Только в случае любви-страсти, любви-«солнечного удара», любви-наваждения сочувствие может и не успеть себя проявить. Вновь вспомним Отелло и еще Ромео и Джульетту, которые были обязательно (сочувственно, с точки зрения отца Лоренцо) венчаны после того, как попали под власть этой самой любви-наваждения.

За год до «Спасателя» на экраны выходит «Сталкер» А. Тарковского, который тоже заканчивается стихами Ф. Тютчева [Тютчев 2003, с. 477]<sup>1</sup>. В этих стихах говорится о любви чувственной, взрослой, не детской; говорится издалека, косвенно, на грани возможного языкового выражения четкой мысли. Говорится тогда, когда в кадре находится ребенок со взрослой судьбой (Мартышка, дочь Сталкера и дитя Зоны). Спасатель, которым работает Виля на лодочной станции, в некотором смысле слова сталкер, ведь Сталкер спасает людей. Виля превращается в маленького сталкера, тоже нелицеприятного, тоже говорящего правду в лицо, как герой А. Кайдановского, не идеального, не умеющего любить, но могущего спасти.

Фильм «*Наследница по прямой*», на наш взгляд, наиболее психологичен из всех трех рассматриваемых фильмов. Оттенки детской влюбленности, ожидания любви (А. С. Пушкин: «душа ждала... кого-нибудь»), наивной доверчивости – показаны Татьяной Ковшовой гениально. Женя влюблена в Володю, который на несколько лет старше ее, а ему нравится заезжая певичка Валерия, красивая и циничная. Женя пытается обратить на себя внимание Володи, стрижет волосы, неумело шьет платье из маминой шторы, смешно танцует на дискотеке. Как самую сокровенную тайну она рассказывает Володе историю о том, что ее прабабушка была знакома с А. С. Пушкиным, когда тот приезжал в Одессу, и Женя приводит Володю в тот старый дом, где, как она думает, встречались влюбленные. Она считает себя наследницей поэта «по прямой линии», по рождению.

Володя предает Женю, он приводит певичку Валерию в тот заветный для Жени дом, и в самом конце фильма возле этого дома, вооружившись знанием научных исторических документов, он говорит Жене, что она всё выдумала, что ее мечты и фантазии – сочинительство и ложь. Фильм заканчивается дракой, разоблачением негодяев, театральными взрывами и игрой в пожар. Самая последняя сцена – появление А. С. Пушкина и чтение нескольких строк из заключительной главы «Евгения Онегина»: «Прости же ты, мой спутник странный, / И ты, мой верный идеал, / И ты, живой и постоянный...» [Пушкин 2010, с. 171]. Последнее произнесенное слово фильма – «прости». «Прости», – говорит Митя Лене Ерголиной, когда она признаётся, что «он ее измучил». Герои смиряются с тем, что их любовь не находит ответа. Они не сходят с ума, не совершают диких и необдуманных поступков. Неявное «прости», сказанное преданной им Веденеевой, говорит учитель Лариков во внутреннем монологе и решается никуда, ни в какую аспирантуру из школы не уезжать.

Подводя итог, мы фиксируем: данная трилогия С. Соловьёва демонстрирует нам любовь-фантазию, любовь-мечту, любовь бескорыстную и непрагматичную. Эти форма и способ показа любви противоположны тому способу ее демонстрации, который

<sup>1</sup> «Люблю глаза твои, мой друг, / С игрой их пламенно чудесной, / Когда их приподымешь вдруг / И, словно молнией небесной, / Окинешь бегло целый круг... / Но есть сильней очарованья: / Глаза, потупленные ниц / В минуты страстного лобзанья, / И сквозь опущенных ресниц / Угрюмый, тусклый огнь желанья» [Тютчев 2003, с. 477].

формируется и распространяется в российском кино 80-х, 90-х, 2000-х. Там любовь – сексуальная, чувственная, запрещенная, откровенная, «правдивая». Здесь любовь – чистая, возможная, далекая, если и происходящая телесно, то за кадром, в голове у зрителя. Любовь символическая. М. К. Мамардашвили писал в свое время: «То, что избыточно, что не имеет никакого прагматического и практического основания, имеет решающее значение по отношению к нам, и к нашей жизни, и к нашей истории в том, как она складывается тайными путями» [Мамардашвили 2012, с. 62]. Это то «матричное состояние», в котором рождается вторично человек.

Завершим эту работу отрывком из письма А. С. Пушкина, который режиссер С. Соловьев обнаружил в архивах поэта на французском языке и действительное подтверждение наличия которого (и всего письма) присутствует в документах. Поэт пишет в 1823 году неизвестной женщине из Кишинева в Одессу: «Не из дерзости пишу я Вам, но я имел слабость признаться Вам в смеиной страсти и хочу объясниться откровенно. Не притворяйтесь, это было бы недостойно Вас – кокетство было бы жестокостью, легкомысленностью и, главное, совершиенно бесполезной, — Вашему гневу я также поверил бы не более – чем могу я Вас оскорбить; я Вас люблю с таким порывом нежности, с такой скромностью – даже Ваша гордость не может быть задета. <...> Я не прошу ни о чем, я сам не знаю, чего хочу, – тем не менее я Вас...» [Пушкин 1951, т. 10, с. 62–63]. Этим письмом заканчивается фильм «Наследница по прямой» и на возможном продолжении этой письменной истории построен фильм благодаря фантазии его автора.

Во всех трех рассмотренных картинах мы видим литературную традицию показа любви, требующую от зрителя усилий, чтения визуального текста, а не просто его рассматривания или разглядывания. Сейчас такая форма подачи кинотекста кажется сложной, трудной, скучной, кажется, что в ней мало правды, мало «реальности» жизни «как она есть». Возможно, это так, но именно такого рода фильмы и конкретно – именно эти, рассмотренные нами фильмы, – помогают нам выжить, помогают спасать, помогают учиться говорить «прости». А это так важно в любви! Именно такую любовь человек вспоминает всю жизнь и хочет помнить ее до самого конца. На вопрос мужа в «Спасателе», что у нее было с учителем Лариковым, Ася Веденеева не задумываясь отвечает: «Дождь». Для нее этот дождь важнее и значимее, нежели нечто другое, то другое, что мы сейчас привыкли называть любовью.

### Список источников

- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. United Bible Societies, 1991. 1372 с.
- Кравцов К. Заостриться острой смерти // Новиков Д. Река – облака. М. : Воймега, 2018. С. 3–12.
- Мамардашвили М. К. Вильнюсские лекции по социальной философии: (Опыт физической метафизики). СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2012. 320 с.
- Петрарка Ф. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. Изд. 2-е. М. : ЛКИ, 2011. 145 с.
- Погорельская Е. Ю. Учение о *techne* в рассуждениях Платона // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 3 (42). С. 134–141. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.3(42).12. EDN ACHNQJ.
- Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах. Поэмы. Драмы. Сказки. М. : Эксмо, 2010. 640 с.
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Письма. М. ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1951. 897 с.
- Соловьев С. Записки конформиста : в 3 кн. М. : Омега-Л, 2024.
- Софокл. Эдип-царь : трагедия / пер. с греч. Д. С. Мережковского. М. : Директ-Медиа, 2017. 120 с. Текст : электронный. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=454402> (дата обращения: 04.09.2025). Режим доступа: по подписке.

Тютчев Ф. И. Велик грядущий день. Избранное. Екатеринбург : Истоки, 2003. 560 с.  
Шекспир Б. Отелло, Венецианский мавр : трагедия в 5 актах / пер. с англ. Б. Н. Лейтина. М. : Художественная литература, 1968. 264 с.

***Информация об авторе***

**Леонид Сергеевич Чернов**, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры философии и культурологии, ФГБОУ ВО «Уральский государственный горный университет» (Екатеринбург, Россия).

***Information about the author***

**Leonid S. Chernov**, Cand. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof., Assoc. Prof. at the Department of Philosophy and Cultural Studies, Ural State Mining University (Yekaterinburg, Russia).

*Статья поступила в редакцию | Submitted 04.09.2025.*

*Одобрена после рецензирования | Revised 17.09.2025.*

*Принята к публикации | Accepted 17.09.2025.*