Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного профессионального образования
«АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ»

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Шестакова Ирина Валентиновна

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ КИНЕМАТОГРАФА В.М. ШУКШИНА

Специальность 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……..2
ГЛАВА 1. ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ДИНАМИКА ШУКШИНСКОГО МЕТАТЕКСТА……..30
1.1 Первый режиссерский опыт В.М. Шукшина: «Из Лебяжьего сообщают»…30
1.2 От рассказов к фильму «Живет такой парень»……51
1.3 Принципы неореалистической эстетики в изобразительной системе киноленты «Живет такой парень»……..……69
ГЛАВА 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ РЯД В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИХ КИНОЦИКЛАХ О «БЛУДНЫХ СЫНОВЬЯХ» И «СТРАННЫХ ЛЮДЯХ»...109
2.1 Онтология и поэтика «деревенского» кинематографа В.М. Шукшина: «Ваш сын и брат»……...109
2.2 Экспериментальная стратегия «авторского кино» в новеллистическом киноцикле «Странные люди».....…….....158
2.2.1 «Братка»…….....165
2.2.2 «Роковой выстрел»……..…177
2.2.3 «Думы»……..…...187
ГЛАВА 3. ДЕРЕВНЯ И ГОРОД В ШУКШИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ…….211
3.1 Художественно-изобразительные доминанты в киноленте «Печки-лавочки»…….....211
3.2 Эстетика и семантика цвета в фильме «Калина красная»…….....256
3.3 Музыкально-звуковая архитектоника картины «Калина расная»……277
ЗАКЛЮЧЕНИЕ……292
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК……303
ПРИЛОЖЕНИЯ……..….342

ВВЕДЕНИЕ

Кинотворчество В.М. Шукшина стало заметным явлением в кинематографе XX в., преломляя в себе мировые художественные тенденции, традиции русской культуры, но при этом сохраняя индивидуальное своеобразие. По словам Л.И. Емельянова, оно становится «фактом духовной жизни новых эпох, новых поколений», сохраняет свою эстетическую ценность, обнаруживает неисчерпаемый философский потенциал[1]. Имя Шукшина прочно заняло свое место в ряду художников, обращавшихся к исследованию души русского народа, ее глубины и своеобразия.

Многие выдающиеся мастера искусства дают высокую оценку художественным поискам Шукшина. Так, С.А. Герасимов, называя его «народным художником», «истинным летописцем изумительной эпохи», «человеком, который рассматривал мир во всех его аспектах и с самых неожиданных сторон», формулу его таланта определял «степенью отзывчивости на жизнь, на мир людей, людских страстей, самой природы»[2]. Кинорежиссер С.Ф. Бондарчук выделил коренную черту Шукшина – «первородство», не позволившее ему потерять «предельную натуральность» и «необыкновенную подлинность»[3]. Эти же качества отмечает актер М.А. Ульянов: «Выйдя из народа и став одним из крупнейших художников кино и литературы, Шукшин приобрел интеллектуальный багаж, оставшись тем, кем был. <…> У него была мощная корневая система, она питала его и сделала тем, кем он стал: Шукшиным»[4]. Писатель В.Г. Распутин, подчеркивая огромное значение творческого наследия Шукшина в русской культуре, отметил: «Казалось, он сделал все и даже больше, чем мог один человек, писатель, режиссер и актер, сделать для собирания разрозненного, растрепанного по кусочкам, разроссиенного населения со слабой памятью, оставлявшего свои

---

[1] Емельянов Л.И. Василий Шукшин. – М., 1984. – С. 3.
[2] Герасимов С. Народный художник // О Шукшине. Экран и жизнь. – М., 1979. – С. 5.
[3] Бондарчук С. Первородство // О Шукшине. Экран и жизнь. – М., 1979. – С. 191.
[4] Ульянов М. Сын родной земли// О Шукшине. Экран и жизнь. – М., 1979. – С. 315.

исконные веси и забывающего свои старинные песни, в одно духовное и родственное тело, называемое народом» [5]. Он заговорил о главном – о душе, о русском крестьянине и его судьбе.

Актуальность темы научного исследования

Исследователь национальных образов мира Г.Д. Гачев писал: «В ходе истории, и особенно в XX веке, сблизились и унифицировались все народы по быту (у всех телевизоры и авто…) и мышлению (интернационализм и математизация наук), и тем не менее в ядре своем каждый народ остается собой до тех пор, пока сохраняется собственный климат, пейзаж, этнический тип, язык и проч., ибо они непрерывно питают и воспроизводят национальные склады бытия и мышления»[6]. Шукшин – один из тех русских художников, кто, принадлежа к ядру своего народа по месту рождения и жизни, этническому типу и языку, все свое творчество посвятил воспроизведению и сохранению национального бытия. И в этом своем существе его наследие, перешагнув границы XXI в., остается актуальным, упрочивая свои позиции в современном культурном пространстве России. Его знания о собственной культуре, ее обычаях и ценностях свидетельствуют об этнокультурной компетентности Шукшина.

В последние годы появилось немало новых свидетельств весьма значительной роли Шукшина в развитии национальной культуры. Его книги, собрания сочинений издаются и переиздаются, его фильмы не сходят с экранов телевидения, тиражируются на видеодисках, востребованы в интернете, спектакли по его прозе и пьесам – в репертуарах театров, снимаются фильмы-экранизации, расширяется объем изучения его произведений в школах и вузах. При этом жизнеспособность творчества Шукшина требует поиска новых подходов к исследованию художественного мира его кинолент, особенностей стиля его режиссуры, актерского мастерства. Анализ художественно-изобразительной системы фильмов Шукшина имеет первостепенное значение

---

[5] Распутин В. Твой сын, Россия, горячий брат наш // Шукшинские чтения. – Барнаул, 1984. – С. 14.
[6] Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М., 1988. – С. 23.

не только для углубленного понимания культурного феномена его кинотворчества в рамках искусствоведческой, и в частности киноведческой, работы, но и для развития теории и практики кинематографа как вида искусства.

Степень изученности и разработанности темы

Творчество Шукшина уже более полувека привлекает внимание отечественных и зарубежных исследователей русской литературы и искусства. Возникла и успешно продолжает развиваться целая отрасль гуманитарной науки – шукшиноведение, в рамках которой проводятся международные конференции, издаются монографии, энциклопедические справочники, словари языка писателя, защищаются диссертации. Между тем следует заметить, что кинематограф остается наименее изученным в наследии Шукшина, хотя «визуальное мышление» – примета видеотехнического прогресса XX в. – свойственно Шукшину не только как режиссеру, но и как писателю. Не случайно шукшиноведы настойчиво подчеркивают кинематографизм его прозы. В его творчестве, публицистике, по мнению Н.В. Халиной, «очевидно устремление автора поставить перед собой само сущее так, как с ним обстоит дело, и постоянно иметь его поставленным перед собой, а, следовательно, очевидна его потребность «установить» сущее в виде картины, <…> характерной чертой которой является метаморфоза-движение»[7]. Тем не менее, изобразительные принципы Шукшина, как в прозе, так и особенно в кинематографе, почти не изучены. Такое отношение к художественной стороне его фильмов во многом связано с устойчивым представлением о том, что Шукшин как режиссер был «стихийным», «интуитивным» художником-примитивистом, не владевшим и не стремившимся овладеть новейшими средствами киноязыка. Однако подобное же представление о языке прозы писателя Шукшина оспорено в работах сначала зарубежных, а затем отечественных исследователей, использовавших структурно-семиотический,

[7] Халина Н.В. Созерцание умопостигаемого разумной душой в публицистике В.М. Шукшина // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре : материалы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 247.

сравнительно-типологический, интертекстуальный методы в анализе и интерпретации его рассказов. Ученые Л. Геллер, Д. Немец-Игнашева, Г.А. Белая, Н.Л. Лейдерман, С.М. Козлова, А.И. Куляпин[8] и другие открывают сложную многоуровневую систему шукшинских нарративов, что позволило интерпретировать глубинные философско-нравственные смыслы его прозы. В этом свете весьма актуальным представляется использование новейших методов исследования произведений искусства и в отношении к кинематографу Шукшина, в частности в анализе изобразительной стилистики его фильмов.

В целом степень изученности этой стороны кинематографа выглядит следующим образом. Начало серьезной аналитической рефлексии кинолент Шукшина положили критики Р.Н. Юренев и Л.А. Аннинский в статьях, публиковавшихся в журнале «Искусство кино» при жизни режиссера. При этом, если Р.Н. Юренев[9], обстоятельно рассматривая социально-нравственную проблематику первых картин Шукшина, выбор актерского ансамбля, игру артистов, в то же время настаивает на посредственности и небрежности собственно художественно-конструктивного плана, то Л.А. Аннинский[10], отмечая в фильме «Ваш сын и брат» такую особенность, как «непреднамеренность» шукшинских бытовых прелюдий, именно в этом видит мастерство Шукшина-режиссера. По сути, он открывает направление изучения изобразительного стиля кинематографа Шукшина. Причем именно Л.А. Аннинский оказался и более проницательным критиком прозы Шукшина, написавшим уже после смерти писателя основополагающую для всего последующего шукшиноведения книгу «Василий Шукшин»[11].

---

[8] Геллер Л. Опыт прикладной стилистики. Рассказ В. Шукшина как объект исследования с переменным фокусным расстоянием // Wiener Slawistischer Almanach, 1979. – N 4. – С. 95-123; Nemec Ignashev D. The Art of Vasilij Suksin: Volya through Song // Slavic and East European Journal, 1988. Vol. 32. – N 3. – P. 415- 427; Белая Г.А. Парадоксы и открытия Василия Шукшина // Художественный мир современной прозы. – М. , 1983. – С. 93-118; Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982. –256 с.; Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. – Барнаул, 1992. –184 с.; Куляпин А.И. Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина. – Барнаул, 2000. – 200 с.

[9] Юренев Р.Н. Талант обещает многое // Искусство кино. 1973. –№ 12. – С. 97-103.

[10] Аннинский Л.А. Не в этом дело, тятя! // Искусство кино. 1966. –№ 7. – С. 15-20.

[11] Аннинский Л.А. Василий Шукшин. – М. , 1976. – 24 с.

Важным этапом в исследовании творческого и жизненного пути Шукшина как писателя, режиссера, актера стала монография В.И. Коробова[12], которая до сих пор остается источником информации об истории создания фильмов, об их судьбе в прокате, в зрительской аудитории, в критике, в саморефлексии автора-режиссера.

Особенно плодотворными в изучении как литературного, так и кинематографического творчества Шукшина стали 1980 – 1990-е гг., когда появились первые собрания сочинений писателя, видеозаписи его фильмов, на основе которых развернулись систематические исследования. Именно в это время вышли монографии о творчестве Шукшина в России и за рубежом, в которых отчасти рассмотрены и проблемы его кинематографа: В.Ф. Горна, Л.И. Емельянова, В.М. Карповой, С.М. Козловой, Н.П. Толченовой, Е.В. Черносвитова, Г. Биновой, J. Givens, L. Kelecsenyi, E. Pawlak, E. Wertlib[13].

Так, европейские ученые L. Kelecsenyi, A. Zebrowska [14] в своих работах рассматривают отражение актуальных, жизненных проблем в литературе и кинематографе Шукшина, E. Pawlak, H. Wust[15] – типологию его персонажей. K. Mucha заметил, что в рассказах писателя значительно ощутимо влияние кинопоэтики: «Najlepsze swe karty pisal jak scenariusze filmowe: kadrami, krotkimi zblizeniami, bez przystawania nad panorama, z poslizgiem kamery po szczegolach. Jego opowiadania sa pisane jak reportaze» («Лучшие свои страницы он писал как киносценарии: кадрами, короткими приближениями, без панорамных задержек,

---

[12] Коробов В. Василий Шукшин. – М., 1988. – 286 с.

[13] Горн В. Ф. Характеры Василия Шукшина. – Барнаул, 1981. – 248 с.; Емельянов Л. Василий Шукшин: Очерк творчества. – Л., 1983. – 152 с.; Карпова В. М. Талантливая жизнь. Василий Шукшин-прозаик. – М., 1986. – 302 с.; Козлова С.М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина. – Барнаул, 1992. – 184 с.; Толченова Н. Слово о Шукшине. – М., 1982. – 160 с.; Черносвитов Е.В. Пройти по краю. В. Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии. – М., 1989. – 235 с.; Бинова Г. Творческая биография В. Шукшина: нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы. – Brno, 1988. –252 p.; Givens J.D. Provincial polemics: folk discourse in the life and novels of Vasilii Shukshin. – Aim Arbor, 1993. – 389 c.; Kelecsenyi L. Vaszilij Suksin: kortarsainka film. – Budapest, 1982. – 112 p.; Pawlak E. Wasilij Szukszyn. – Warszawa, 1981. – 219 z.; Wertlib E. Vasily Shukshin's and russian regeneration. –New York, 1990. – 269 s.

[14] Kelecsenyi L. Vaszilij Suksin: kortarsainka film. – Budapest, 1982. – 112 p.; Zebrowska A. Wasilij Szukszyn – wczesny okres tworczoszi // Filologia Rosyjska, 1977. – Z. 3-33.

[15] Pawlak E. Wasilij Szukszyn. – Warszawa, 1981. – 219 z.; Wust H. Tradition und Innovation in dor sowjetrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre: Zu Funktion, Darstellung und Gehalt des dorflichen Helden bei Vasilij Suksin und Valentin Rasputin. – Munchen, 1984. –249 S.

со скольжением камеры по деталям. Его рассказы написаны как репортажи»)[16]. Рисуя образ Шукшина, E. Pawlak, автор монографии и многих статей о писателе и режиссере, поражался его огромным темпераментом, всесторонними талантами: «Uparty w dazeniu do celu, niecierpliwy, bezustannie poszukujecy, calkowicie oddany sztuce, spalal sie dla niej bez reszty» («Упрямый в достижении цели, нетерпеливый, неустанно ищущий, полностью преданный искусству, сжигал себя ради него до конца»)[17]. Он, делая ретроспективный обзор фильмов Шукшина, прослеживает движение киногероя от Пашки Колокольникова до Егора Прокудина.

В центре внимания английской и американской славистики – отношение Шукшина к деревенской и городской культуре (G. Hosking, K. Parthe)[18], экзистенциальная проблематика воли (D. Nemec Ignashev)[19] и другие. J. Givens, поднимая в своих работах вопрос об экранизации литературы, стремится «расшифровать» и «раскодировать» глубинный подтекст шукшинского кинообраза, специфический синтез его творческих ипостасей[20]. В статьях филологов Г. Биновой, Л. Геллера[21] освещены основные аспекты шукшинского творчества не только по филологической, но и кино- и театроведческой проблематике.

Деятели итальянской культуры M. Morandini и E. Bazzarelli весьма проницательно утверждают, что «наследие Шукшина лишь на первый взгляд кажется таким простым»[22] и что поэтому «Шукшин до конца не изучен и не открыт»[23]. Его произведения еще ждут всестороннего критического

---

[16] Mucha K. Szukszyn – blizej jest do serca // Kamera 1979. – N23. –S. 5.
[17] Pawlak E. Wasilij Szukszyn. – Warszawa, 1981. –Z. 200.
[18] Hosking G. The Fiction of Vasily Shukshin // Shukshin V. Snowball Berry Red and other stories. – N.Y., 1979. P. 3-21; Parthe K. Russian Village Prose: The Radiant Past. – Prinseton University Press, 1992. – 203 p.
[19] Nemec Ignashev D. The Art of Vasilij Suksin: Volya through Song // Slavic and East European Journal, 1988. Vol. 32 . –N 3. – P. 415-427.
[20] Givens J.D. Provincial polemics: folk discourse in the life and novels of Vasilii Shukshin. – Aim Arbor, 1993. – 389 p.
[21] Бинова Г. Творческая биография В. Шукшина: нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы. – Brno, 1988. – 252 p.; Геллер, Л. Опыт прикладной стилистики. Рассказ В. Шукшина как объект исследования с переменным фокусным расстоянием // Wiener Slawistischer Almanach, 1979. – N 4. – C. 95-123.
[22] Morandini M. Fuori campo: V. Suksin. // L'Europeo. – Milano, 1978. 10 mar. –P. 76.
[23] Bazzarelli E. A che serve l'eroe Э «positsvo»? // Corriere della sera. –Milano, 1978. 26 febr. – P. 14.

истолкования. Тем не менее, зарубежные историки и теоретики культуры создали панорамный «мозаичный портрет» Шукшина, отражающего национальную специфику его восприятия. Важными источниками информации о восприятии шукшинских кинолент за рубежом являются монография Н.И. Стопченко[24], статья Г.Л. Нефагиной[25].

С конца 1980-х гг. началась публикация материалов научных конференций, результатов исследований, посвященных творчеству Шукшина, проводившихся на базе Алтайского государственного университета (Барнаул). Главным итогом работы этого центра отечественного шукшиноведения стали коллективные и авторские монографии, в том числе С.М. Козловой, А.И. Куляпина, О.Г. Левашовой, Н.В. Халиной[26] и другие, а также издание трехтомного энциклопедического словаря-справочника «Творчество В.М. Шукшина» (2004), в 3-м томе которого в статьях С.М. Козловой и Т.Л. Рыбальченко[27] обстоятельно рассматриваются все киноповести Шукшина и его литературный сценарий «Странные люди». Авторы статей, с одной стороны, развивают некоторые идеи работы И.А. Мартьяновой[28] о жанровых типах сценария, прежде всего киносценария, с другой стороны, фиксируют внимание на факте создания Шукшиным нового литературного жанра, ориентированного на кинематограф, – киноповести. Т.Л. Рыбальченко замечает, что «в 1970-е гг. Шукшин связывал путь кино в “серьезное искусство” именно с появлением авторского кино, где автор (режиссер) будет иметь право на импровизацию, творческое отношение к замыслу и концепции, если он сам создаст

---

[24] Стопченко Н. И. Василий Шукшин в зарубежной культуре. Т.2. – Ростов-на-Дону, 2001. – 342 с.

[25] Нефагина Г.Л. Люди земли поймут друг друга: В.М. Шукшин в польских научных исследованиях и критике // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 207-222.

[26] Козлова С.М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина. – Барнаул, 1992. – 184 с.; Куляпин А.И. Проблемы творческой эволюции В. М. Шукшина. – Барнаул, 2000. – 200 с.; Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в.: (Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой). – Барнаул, 2001. – 264 с.; Халина Н.В. Созерцание умопостигаемого разумной душой в публицистике В.М. Шукшина // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре : материалы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 247-256.

[27] Козлова С.М. Странныые люди. Литературный сценарий // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник : в 3 т. – Барнаул, 2007. Т. 3. – С. 274-276.; Рыбальченко Т.Л. Калина красная. Киноповесть //Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. – Барнаул, 2007. Т. 3. – С. 124-127.

[28] Мартьянова И.А. Мастерство Шукшина-сценариста: композиционно-синтаксический аспект // В.М. Шукшин – философ, историк, художник. Тр. кр. музея ист. лит-ры, искус. и кул-ры Алтая. Вып. 3. – Барнаул, 1992. –С. 148–168.

литературную основу фильма. Фильм не будет похож на сценарий, а за литературной основой сохранится собственная значимость после создания фильма: “Сценарий – это законченная повесть…” (“Воздействие правдой”). Так возникает авторское обозначение “киноповесть”»[29]. В свете этого определения исследователи анализируют киноповести Шукшина в рамках филологического подхода, то есть с точки зрения жанровых трансформаций рассказов в повесть, но учитывают при этом «разрывы» в повествовании, обусловленные режиссерской тактикой автора. Так, по мнению С.М. Козловой, «богатый “киношный” потенциал в фильме “Ваш сын и брат” несли мотив бегства из тюрьмы, неореалистическая этнография сельских праздников, зрелищность цирковых сцен»[30]. В картине «Живет такой парень» «спецификой искусства кино обусловлен композиционный принцип монтажа эпизодов в литературном тексте», в частности, использованы «интеллектуальный», «вертикальный», «обертонный» типы монтажа. В то же время С.М. Козлова констатирует, что «доминирование установок на зрелищность над повествовательными принципами привело к упрощению структуры характера главного героя, «омассовлению», социальной типажности его образа, что обусловило его рецепцию в критике как комедийного простака. <…> Позднее, обращаясь к жанру киноповести, Шукшин будет стремиться к более гармоничному взаимодействию кинематографических и литературных принципов в художественной разработке характеров»[31]. Возможно, подобная оценка визуальной доминанты справедлива для литературного жанра, однако сама постановка проблемы взаимодействия принципов разных видов искусства в тексте киноповести требует более углубленного исследования этой новой жанровой формы. Т.Л. Рыбальченко, рассматривая киноповесть «Калина красная», также отмечает, что «черты кинематографической поэтики

---

[29] Рыбальченко Т.Л. Киноповести // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник.– Барнаул, 2007. –Т.2. – С. 51.

[30] Козлова С.М. Ваш сын и брат. Киноповесть // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 45.

[31] Козлова С.М. Живет такой парень. Киноповесть // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник в 3 т. – Барнаул, 2007. – Т.3. – С. 99.

обнаруживаются в опоре на визуальность, мизансценирование изображаемого; членение на сцены, принцип монтажа вместо повествовательного соединения эпизодов; “плотное”, детализированное изображение и выделение доминанты образа, порой сводимого к эмблематичности»[32]. Очевидные филологические предпочтения в анализе такого «гибридного» жанра, как киноповесть, тем не менее составляют развитие исследований кинотворчества Шукшина в направлении его изобразительной специфики.

К 80-летию Шукшина выпущен сборник «Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве», куда вошли статьи отечественных и зарубежных ученых. В статье А.Ю. Большаковой[33], посвященной поэтике произведений Шукшина, отмечается усиливающаяся художественная условность, смещение и размывание границ реальности, монтажный принцип киноповестей, что свидетельствует о модернистских тенденциях в его творчестве. В этом же сборнике А.И. Куляпин, исследуя прием вторжения биографического автора в текст фильма «Странные люди», подчеркивает противоречивую концепцию картины и последовавшей неудачи: «Шукшин режиссер < > ориентируется на те творческие принципы, которые Шукшин-писатель уж преодолел»[34]. О.С. Овчинникова[35], опираясь на киноповесть и фильм «Калина красная», пишет о духовных исканиях героев и самого Шукшина-художника. Американский исследователь Дж. Гивенс обнаруживает парадокс в экспериментальных поисках кинематографического языка Шукшина. Рассматривая первые три полнометражные фильма Шукшина,

---

[32] Рыбальченко Т.Л. Калина красная. Киноповесть // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник.– Барнаул, 2007. – Т. 3. – С. 127.

[33] Большакова А. Поэтика В. Шукшина: между модернизмом и реализмом // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы VIII Всерос. юбил. науч. конф. – Барнаул, 2009. – С. 40-50.

[34] Куляпин А.И. Логика жизни и логика искусства в произведениях В.М. Шукшина// Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве»: материалы VIII Всерос. юбил. науч. конф. – Барнаул, 2009. – С. 155.

[35] Овчинникова О.С. Шукшин как носитель русской духовности (на материале киноповести «Калина красная) // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы VIII Всерос. науч. конф. – Барнаул, 2009. – С. 184-189.

он находит «самой интересной и провокационной» картину «Странные люди»[36].

В сборнике статей «Василий Шукшин и православие» опубликована интересная статья протоирея С. Фисуна[37] с рассмотрением киноновеллы «Думы» из фильма-загадки «Странные люди» и некоторых эпизодов киноленты «Калина красная», где утверждается мысль о сложности духовного мира Шукшина и необратимой направленности вектора его духовного развития – к обретению им веры. Мы также включились в полемику по поводу интерпретации этой новеллы. С.М. Козлова[38], исследуя библейские мотивы в киноповести и фильме «Калина красная», рассматривает три теории искупления в соотношении с тремя жизнями, о которых говорит Прокудин. А И.В. Бобровская[39], рассматривая киноповесть «Калина красная» через призму житийного жанра, уделяет внимание символическим образам тюрьмы, церкви, креста, колокольному звону. О.А Скубач[40] также фокусируют внимание на христианском (православном) аспекте в творчестве Шукшина.

В последнем сборнике, выпущенном к 85-летию со дня рождения Шукшина «Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре», известные литературоведы и культурологи вновь обращаются к творчеству писателя и режиссера: анализируя поэтику и язык его произведений, проводят параллели между В.М. Шукшиным и М.А. Шолоховым, В.Г. Распутиным, В.С. Высоцким, А.П. Платоновым, В.С. Маканиным, В.О. Пелевиным, Б. Акуниным. Представляет интерес статья Я.П. Изотовой[41], посвященная поэтике заглавия

---

[36] Гивенс Дж. Screening the Short Story: The Films of Vasilii Shukshin (Экранизация рассказа: первые три фильма В.М. Шукшина) // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы VIII Всерос. науч. конф. – Барнаул, 2009. – С. 372.

[37] Фисун С. О духовных исканиях В. М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина. – М., 2012. –С. 128-147.

[38] Козлова С.М. «Искупительная жертва» Егора Прокудина в свете христианской сотериологии // В.М. Шукшин и православие: сб. статей о творчестве В.М. Шукшина. – М., 2012. – С. 429-434.

[39] Бобровская А.И. Сюжет кризисного жития в киноповести В.М. Шукшина «Калина красная» // В.М. Шукшин и православие: сб. статей о творчестве В.М. Шукшина. – М., 2012. – С. 234-262.

[40] Скубач О. Образ церкви в творчестве В.М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина. – М., 2012. – С. 202-212.

[41] Изотова Я.П. Поэтика заглавия повести В.М. Шукшина «Калина красная» // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Меж. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 411-418.

киноповести «Калина красная». Исследователь И.И. Плеханова[42], рассматривая прозу Шукшина как литературное воплощение модуса «высокого примитива», отмечает духовное родство самобытных народных художников П.П. Леонова, И.Е. Селиванова, М.А.Примаченко с героями рассказов и фильмов Шукшина.

Ученые В.В. Десятов, В.И. Новиков[43] при анализе произведений Шукшина заявляли о его экспериментаторстве и модернистской ориентации. Настаивая на эволюции писателя и режиссера, прошедшего путь от установок в ранний период на принципы соцреализма, а в поздний – на условные формы искусства, «игровую», «цитатную» прозу, что сближает его с модернизмом и постмодернизмом. Большое значение в разработке этого вопроса принадлежит А.И. Куляпину[44], который в своих монографиях говорит об интертекстуальности в произведениях Шукшина, о своеобразном концептуально-игровом поведении автора-героя.

Существенной научно-теоретической опорой для работы в избранном нами направлении послужила киноведческая литература. В разработке темы диссертации значительную помощь оказали киноведческие труды 1960-х–1970-х гг., посвященные анализу художественных принципов и режиссерского мышления кинематографистов: сборники «Молодые режиссеры советского кино», «Советская кинорежиссура конца 60-х – начала 70-х годов»[45], авторы которых в анализе фильмов используют общий «ключ» оттепельной критики «поэзия-проза»; монография А.В. Мачерета[46] о стилистических тенденциях нового «драматического» кино, книга Н.М. Зоркой[47] об образе режиссера и

---

[42] Плеханова И.И. Образ В.М. Шукшина: трагедия высокого примитива // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 29-45.

[43] Десятов В.В. Птица-тройка, семерка, туз: «уроки родной литературы» в рассказе «Забуксовал»// Провинциальная экзистенция. – Барнаул, 1999. С. 56-58; Новиков В. Василий Шукшин и Владимир Высоцкий: мифология и реальность // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 117-127.

[44] Куляпин А. И. Проблемы творческой эволюции В. М. Шукшина. – Барнаул, 2000. – 200 с.; Куляпин А.И. Творчество Шукшина: от мимезиса к семиозису. – Барнаул, 2005. – 140 с.

[45] Молодые режиссеры советского кино. – М., 1962 – 185 с.; Советская кинорежиссура конца 60-х – начала 70-х годов: сб. тр. – Л., 1976. –211 с.

[46] Мачерет А.В. Художественные течения в советском кино. – М, 1963. – 336 с.

[47] Зоркая Н. Портреты. – М., 1966. – 312 с.

его художественного мира; четырехтомник «История советского кино. 1917 – 1967»[48].

Известный киновед К.Л. Рудницкий, подчеркивая самобытность дарования Шукшина, выделяет характерные черты его стиля, некоторые художественные приемы, отмеченные печатью мощной и оригинальной личности художника. В статье о «Калине красной» он интерпретирует некоторые сцены, обрисовывает их композицию, наблюдает за амплитудой колебаний характера Прокудина, но и отмечает «небрежность, граничащую с непрофессиональностью, условность на грани заведомой неправды» в создании некоторых эпизодов[49]. Автор диссертации вступает в дискуссию с киноведом по вопросу профессиональной небрежности Шукшина.

В.В. Соловьев, анализируя литературный и кинематографический метод Шукшина, рассматривает принципы экранизации шукшинских произведений, «породу странных людей – чудаков, правдолюбцев и фантазеров», неоднозначность образов его героев. При этом он довольно убедительно доказывает, что фильм «корректирует сценарий, дает ему образно-ассоциативную энергию… < > В сценарии исследование проведено вширь, в фильме – вглубь»[50].

Киноработы Шукшина – режиссера и актера всегда вызывали резонанс в обществе, получали большую кинокритику, имели много отзывов коллег по цеху. Большое значение имеет посмертный выпуск сборника «О Шукшине. Экран и жизнь», где собраны лучшие статьи как кинокритиков Е.С. Громова, Г.А. Капралова, Н.М.Зоркой, так и режиссеров и актеров С.Ф. Бондарчука, М.М. Хуциева, М.А. Ульянова, Ю.В. Никулина, соратников Л.В. Куравлева, В.А. Гинзбурга, В.В. Санаева, Н.А. Сазоновой[51]. Среди данного вида работ

---

[48] История советского кино. 1917 – 1967 в 4-х т. – М., 1978.

[49] Рудницкий К.Л. Проза и экран: заметки о режиссуре В. Шукшина // О Шукшине: Экран и жизнь. – М., 1979. – С. 55-113.

[50] Соловьев В. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному // Искусство кино, 1975, №10. – С.16–29; № 12. – С.33-49.

[51] О Шукшине: Экран и жизнь. – М., 1979. – 335 с.

стоит отметить книги А.Д. Заболоцкого[52] о совместной работе на съемочных площадках, А.П. Саранцева[53], П.В. Чекалова[54] и др.

Вехами в изучении кинотворчества Шукшина стали работы киноведа В.И. Фомина[55], который в поисках ответов на вопросы о замыслах фильмов заглянул в творческую лабораторию режиссера, на съемочные площадки, в павильоны киностудий. Опираясь на личные наблюдения за разными стадиями работы над картинами 1970-х гг., в том числе Шукшина, автор анализирует своеобразие творческих почерков режиссеров, непохожесть устремлений и вместе с тем «пересекаемость» их в достижении главной цели – идейно-художественного контакта со зрителем.

Единственным до сих пор монографическим исследованием является книга Ю.П. Тюрина[56] «Кинематограф Василия Шукшина», в которой автор последовательно воспроизводит хронику жизни и творчества режиссера в советском кинематографе. Исследователь обстоятельно воссоздает историю создания каждого фильма с учетом актуального историко-культурного контекста, подробно рассматривает сюжет, драматургию картин, характеры героев, создаваемых киноактерами, которых «открывал» Шукшин, описывает функции музыкального ряда, особенности монтажа. Однако своеобразие изобразительной стилистики шукшинских кинолент остается непроявленным в массе фактологического и проблемно-тематического материала, хотя в плане полноты источниковедческого подхода книга Ю.П. Тюрина сохраняет свою актуальность.

В 2009 г. С.П. Сагатчук[57] защитила диссертацию, где были выявлены основные черты кинематографа Шукшина как эстетического явления и

---

[52] Заболоцкий А. Шукшин в кадре и за кадром: Записки кинооператора. – М., 1997. – 256 с.

[53] Саранцев А. «Что с нами происходит?» Василий Шукшин. – М., 1999. – 192 с.

[54] Чекалов П. Воспоминание о песне // Шукшинские чтения: статьи, воспоминания, публикации. – Барнаул, 1984. – С. 97-104.

[55] Фомин В.И. Пересечение параллельных. М, 1976. – 360 с.; Фомин В. Василий Шукшин. «Ванька, смотри!» // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. – М., 2009. – С. 325-435.

[56] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М. 1984. – 319 с.

[57] Сагатчук С.П. Феномен художественной правды в советском киноискусстве второй половины XX века: на примере творчества В.М. Шукшина. Автореф. дис…. канд. филос. наук. – М., 2009. – 22 с.

проанализированы особенности использования режиссером выразительных средств создания образа киногероя в соотнесении с рядом философско-эстетических идей М.М. Бахтина.

Важным звеном в изучении особенностей режиссерской манеры Шукшина явилась статья С.И. Фрейлиха[58], в которой известный критик и теоретик советского кино предпринимает опыт сравнительно-типологического анализа творчества художников, казалось бы, далеких друг от друга по своим эстетическим установкам, но при этом не противопоставляет их, а сопоставляет как режиссеров одной школы – мастерской М.И. Ромма – и, главное, как режиссеров одной кинематографической эпохи, стиль которой складывался под влиянием, с одной стороны, теории и практики выдающихся отечественных кинематографистов С.М. Эйзенштейна, Л.В. Кулешова, В.И. Пудовкина, с другой стороны, новых течений западного кинематографа: неореализма, авторского кино, поэтического кино и др. Эти влияния обусловила общность поисков Тарковского и Шукшина, пробовавших себя как в камерных рамках психологического, автобиографического фильма («Зеркало», «Странные люди»), так и в монументальных исторических лентах («Андрей Рублев», «Степан Разин»).

Предложенный С.И. Фрейлихом методологический подход в современном киноведении использует В.П. Филимонов[59], сравнивая содержание и способы художественно-эстетической разработки образа Дома в фильмах В.М. Шукшина, А.А. Тарковского, А.С. Кончаловского. Автор статьи интерпретирует изобразительную семантику этого объекта, прослеживая сходство и различие в нравственно-эстетических концепциях трех режиссеров.

Развивая идею С.И. Фрейлиха «сходство различного есть стиль времени», А.Г. Лукашова расширяет спектр видения этой проблемы, поставив целью своей диссертационной работы исследование изобразительных тенденций в

---

[58] Фрейлих С.И. Тарковский и Шукшин // Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М., 1992. – С. 197-229.

[59] Филимонов В. Экогнозия русского кино: Шукшин, Тарковский, Кончаловский // После Оттепели: кинематограф 1970-х. – М., 2009. – С. 169– 210.

отечественном кинематографе 1960–1980-х гг. Привлекая в качестве материала исследования «фильмы самых разных жанров, тематики, стилистики», автор понимает, что это может показаться «недостаточно четким структурированием отобранных фильмов», но настаивает на том, что «разнообразие фильмографического материала позволяет, с одной стороны, выявить широкий спектр изобразительных тенденций кинематографа рассматриваемого периода, с другой же, – проследить, как сходные образно-смысловые задачи решаются разными, а порой и полярными художественными средствами»[60]. Кроме того, А.Г. Лукашова ограничивает рамки исследования, фокусируя внимание на одном из течений этого периода, а именно на «поэтическом кино» и на творчестве одного из его представителей – С.И. Параджанова. В ее поле зрения не попали фильмы Шукшина, поэтому их место в многообразии изобразительных тенденций кинематографа рассматриваемого периода не определено. Тем не менее ее работа подтверждает продуктивность и необходимость сравнительно-типологического подхода в решении этой проблемы.

Следует заметить, что в диссертации А.Г. Лукашовой, как в ряде других работ киноведов, обратившихся к исследованию изобразительной специфики кинематографа, в центре внимания оказывается сопоставление визуального ряда в фильмах и живописи. В связи с этим можно упомянуть статью О.В. Ковальковской[61]. Г.П. Чахирьян указывает, что зачастую термины кино подменяют терминами изобразительного искусства, как, например, «кинопортрет» называют «крупным планом» и наоборот. На наш взгляд, справедливо утверждение искусствоведа, что «анализ художественного кинопроизведения принципиально отличается от анализа, например, произведений живописи или графики»[62]. «Кинематографическая техника

---

[60] Лукашова А.Г. Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 1960-х– 1980-х гг.: автореф. дис. … канд. искус. – М., 2007. – С. 8.

[61] Ковальковская О. Влияние живописных традиций на изобразительный ряд// Киноведческие записки, 2011. №98. – С.152-163.

[62] Чахирьян Г.П. Изобразительный мир экран. – М., 1977. – 193 с.

определила средства кинематографического искусства, – пишет исследователь, – позволили сформировать новый вид портрета, в котором сказалось величайшее преимущество перед другими видами искусства изображения человека – движение. Кроме того, динамическая природа фильма обусловила другую особенность кинопортрета, которая не позволяет применить критерии, используемые при анализе портретов в живописи, даже к отдельному крупному плану»[63]. «Если в живописи законченная форма портрета заключается в изображении одного фиксированного положения человека в той или иной обстановке, то в фильме к законченной форме портрета мы относим целый ряд кинокадров и даже эпизодов, которые в сочетании дают характеристику человека, то есть его подлинный кинопортрет»[64]. Поэтому в искусствоведческих исследованиях изобразительной стилистики фильмов необходимо прибегать к методам и терминологии киноведения. В частности, на этом основании Г.П. Чахирьян подробно разрабатывает методику и язык описания содержания и композиции кинопотрета, затрагивает и такие свойства, которые обусловлены синтетической природой кинематографа: «Искусство кино, где изображение сочетается с непосредственным подлинным движением, действием, со свободным развитием событий во времени, с живой речью, звуком, часто и музыкой, с актерским мастерством, обладает наиболее мощными средствами создания портрета в самом широком смысле этого слова»[65].

В этом широком смысле искусствоведческие исследования изобразительной системы фильмов должны по необходимости обновляться новыми подходами к синтетическим искусствам. Причем в отношении к кинематографу еще С.И. Фрейлих в своих теоретических заметках предлагал различать понятия «синтез искусств» и «синтетическое искусство». По его убеждению, «синтез, к которому стремится живопись и архитектура, по самой

---

[63] Чахирьян Г.П. Изобразительный мир экрана. – М., 1977. – С. 80.
[64] Там же, С.81.
[65] Там же, С.79.

своей методологии противоположен синтетичности кино. Принципиальное различие обнаруживается здесь в двух отношениях. Первое. Архитектура и живопись, образуя некую гармоническую целостность, не растворяются в ней, каждое из искусств продолжает оставаться самостоятельным феноменом. <…> В кино же, напротив, различные выразительные средства не просто взаимодействуют, не «солируют», а существуют в единстве и, более того, – проявляются одно через другое. Второе. Синтез архитектуры и живописи предполагает, что эти искусства входят в новое единство. В кино же новые выразительные средства появляются не извне; осуществляя свою синтетичность, кино развертывает собственные возможности. Как бы при этом кино ни приближалось к другим искусствам, как бы ни взаимодействовало с ними, оно не переступает их границ»[66].

Работы последних лет определили явную потребность в новых методах исследования художественных кинопроизведений, одним из которых является интермедиальный подход. Теория интермедиальности, восходящая к исследованиям интертекстуальности в работах Б. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Женетта[67] и др., становится концептуально-методологической базой для исследования проблем взаимодействия видов искусств, многообразия форм этого взаимодействия в современной «техногенной» культуре, к которой принадлежат кино и телевидение.

Отечественными разработками данного научного направления, развивающегося на базе зарубежных трудов М. Маклюэна, Н. Лумана, А. Ханзена-Леве, Й. Шретера[68] и др., занимаются Н.В. Тишунина, И.Е. Борисова, А.Ю. Тимашков, И.Г. Минералова, Н.М. Мышьякова, А.Г. Сидорова, В.О.

---

[66] Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М., 1992. – С. 305.

[67] Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М., 1989. – 616 с.; Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М., 2004. – 656 с.; Genette G. Palimpsestes. La litterature au second degre. – Paris, 1982. – 467 p.

[68] Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М., 2003. – 464 с.; Луман Н. Медиа коммуникации. – М., 2005. – 280 с.; Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst // Dialog der Texte. – Wein, 1983. – S. 291-360; Schroter J. Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. // Montage/av 7/2/1998 – S. 127-131.

Чуканцова[69]. В определении медиа российские ученые, как правило, ссылаются на И.П. Ильина, философа, имевшего в виду под этим термином любые «знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слово писателя, цвет, тень, линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода»[70]. Каждый «медиум», по теории В. Флюссера, представляет собой «конкретную материальную структуру, содержащую “код”, – “традиционное изображение”, “текст” и “техногенное изображение”»[71]. Именно «медиа» определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств.

Интермедиальность, как и интертекстуальность, выступает в двух модальностях: «как универсальный принцип творчества и как авторская стратегия, обусловленная историческим развитием художественной культуры»[72]. Но если понятие интертекстуальности касается, по мнению А.Ю. Тимашкова, только «взаимодействий вербальных текстов и обозначает непосредственные цитаты, реминисценции, аллюзии, плагиат, то есть весьма

---

[69] Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI в.: материалы Межд. науч. конф. – Спб., 2001. – С. 149-153; Борисова И.Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дис. … канд. культур. – СПб., 2000. – 218 с.; Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. … канд. искус. – СПб., 2012. – 24 с.; Минералова И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX в.: дис. докт. филол. наук – М., 1994. – 367 с.; Мышьякова Н.М. Опыт интермедиального анализа (музыкальность лирики А.А. Фета) // Вестник Оренб. ун-та. 2002. – № 6. – С. 55-58; Сидорова А.Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: дис. … канд. филол. наук – Барнаул, 2006. – 24 с.; Чуканцова В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда. дис…. канд. филол. наук – СПб., 2010. – 19 с.

[70] Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.,1998.– С. 8.

[71] Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. … канд. искусс. – СПб., 2012. – С.8.

[72] Там же, С. 6.

ограниченный круг межтекстовых связей», то интермедиальность выражается «в формально-содержательном взаимодействии не только разных видов искусства, но и любых других дискурсов. <…> Явления медиа и интермедиальности находятся в ситуации взаимного означивания: без понимания медиа невозможно выявить интермедиальные связи, а без процесса интермедиальности невозможно определить границы различных медиа»[73]. Опираясь на статью Й. Шретера «Интермедиальность»[74], он выделяет четыре варианта понимания интермедиальности: «1. Интермедиальность как синтез медиа, результатом которого становится возникновение некого единства *Gesamtkunstwerk'a*. <…> Такой синтез медиа позволит возвратить утраченную целостность бытия. 2. Трансмедиальная интермедиальность понимается как соотношение проявлений одного и того же нарратива в разных т.н. «медиальных субстратах» – медиа (например, воплощение одного и того же сюжета средствами разных видов искусства). 3. Трансформационная интермедиальность <…> предполагает перевод с одной знаковой системы в другую, своеобразную трансформацию информации при переходе в другой медиум. Так, живописное полотно, изображенное в кино, или здание на фотографии уже являются не картиной или зданием, а неотъемлемой частью репрезентирующего медиума. 4. Онтологическая интермедиальность предполагает наличие неких общих и отличительных черт у различных медиа, например музыкальности поэзии или театральности прозы, обусловленных свойствами этих медиа, свидетельствующих об их системном характере»[75]. Как автор замечает, несмотря на различие этих подходов, «в рамках одной работы зачастую находят отражение и переплетаются различные точки зрения»[76]. Необходимость такого совмещения различных вариантов понимания интермедиальности возникает и для нас, так как многогранность творческой

---

[73] Тимашков, А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. … канд. искус. – СПб., 2012. – С.10.

[74] Schroter J. Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs // Montage/av 7/2/1998– S. 127-131.

[75] Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке. – СПб., 2007. – С. 24-25.

[76] Там же, С. 25.

личности Шукшина обусловила интермедиальность его «текстов» в планах «синтеза отдельных медиа» и «трансформаций медиа и передачи информации в процессе мульти- или интермедиальной коммуникации, и как «авторефлексия медиа и обнаружение ими собственных границ»[77].

Предпосылками изучения интермедиальности стали исследования проблемы взаимодействия искусств И.А. Азизян, Н.А. Дмитриевой, А.И. Жеребина, А.К. Якимовича[78] и др. Изучение интермедиальности произведений киноискусства также опирается на предшествующую традицию решения проблемы синтеза искусств в создании киноообраза Р. Арнхейма, Б. Балаша, А. Базена[79] и др.

Собственно культурсемиотическое направление изучения произведений экранных искусств развивалось в работах Ю.М. Лотмана[80] и ученых тартуско-московской школы, которые ввели в словарь описания этих искусств термины «текст», «язык» и «код» и предложили первые опыты семиотического анализа «киноязыка» и «кинотекста», – В.В. Иванова, Ю.Г. Цивьяна, М.Б. Ямпольского[81] и др. В настоящее время, по справедливому замечанию А.Ю. Тимашкова, теория и практика интермедиальности в сфере экранных искусств «находится в стадии становления»[82].

Таким образом, актуальность настоящего диссертационного исследования обусловлена непреходящей жизнеспособностью творчества Шукшина в современной культуре, малой степенью изученности художественно-эстетического своеобразия его фильмов, необходимостью

---

[77] Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке. – СПб., 2007. – С. 25.

[78] Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. – М., 2001. – 400 с.; Дмитриева Н.А. Изображение и слово. – М. 1962. – 345 с.; Жеребин А.И. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. –2009. –№ 4– С. 5-23; Якимович А. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. – М., 2004. – 492 с.

[79] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.– М., 1974. – 392 с.; Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. – М., 1968. – 328 с.; Базен А. Что такое кино? – М., 1972. –384 с.

[80] Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Избранные статьи в 3х т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 110-120.

[81] Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.– 560 с.

[82] Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке. – СПб., 2007. – С. 26.

использования для решения этой проблемы современных методологических подходов, в частности интермедиального.

Объектом нашего исследования является кинематограф Шукшина.

Предмет изучения – художественно-изобразительные принципы, средства, приемы в фильмах Шукшина: особенности визуального, вербального, аудиального планов в формально-содержательном единстве его кинопроизведений.

Материал исследования составили видеозаписи фильмов Шукшина, опубликованные сценарии и киноповести писателя, автографы режиссерских сценариев или их сохранившиеся фрагменты из фондов Всероссийского мемориального музея-заповедника в Сростках и Государственного музея искусства, литературы и культуры Алтая; публицистика, интервью, письма Шукшина, а также видеозаписи картин других киномастеров, используемые в сравнительно-типологическом анализе.

Цель диссертационной работы – исследование своеобразия режиссерской манеры Шукшина в воссоздании на экране визуально-аудиальной картины бытия в соответствии с нравственно-эстетической программой художника.

В осуществлении этой цели решались следующие задачи.

1. Изучить современные методологические подходы к анализу художественных произведений кинематографа как медиаискусства и продолжить их разработку на материале кинотворчества Шукшина.

2. Проследить эволюцию взглядов Шукшина на средства литературы и средства кино и их влияние на выбор изобразительных решений фильмов, рассматриваемых в хронологической последовательности, обеспечивающей системность и полноту исследования данной проблемы.

3. Исследовать процесс междужанровой и межвидовой трансформации текстов рассказов, литературных и режиссерских сценариев в фильме «Живет такой парень», а также способы изображения природы, человека, быта в

киноленте «Ваш сын и брат» в аспекте авторского решения проблемы сохранения традиционных ценностей русской национальной культуры.

4. Выявить и описать «следы» влияния изобразительной эстетики итальянского неореализма, французской «новой волны», своеобразие шукшинской разработки принципов этой школы западного кинематографа.

5. Рассмотреть особенности режиссерской техники и эстетики Шукшина в изображении быта и культуры русской деревни в плане «онтологизма» создаваемого им «деревенского кинематографа», аналогичного «деревенской прозе» в литературе. Используя метод сопоставления изобразительного ряда в кинолентах Шукшина, в советских «колхозных» фильмах, в кинодрамах С.И. Ростоцкого и А.С. Кончаловского, обосновать приоритеты Шукшина в формировании последующей традиции «деревенского кино» в отечественных и зарубежных экранных произведениях.

6. Проанализировать экспериментирующую стратегию Шукшина в фильме «Странные люди» в русле эстетических и изобразительных тенденций «авторского», «условно-метафорического», «интеллектуального» кино и др. Охарактеризовать теоретические и фактологические предпосылки этих экспериментов, обусловивших драматизм его критической саморефлексии фильма как творческой неудачи.

7. Обозначить поворот в эволюции шукшинского кинематографа, обусловленный переориентацией режиссерских поисков в изобразительных решениях фильма «Печки-лавочки» со средств литературы на средства кино с опорой не на готовый литературный материал, а на специализированный киносценарий, в связи с чем провести анализ особенностей режиссерско-операторской техники в создании кинопортрета, в семантизации интерьеров, отдельных бытовых предметов, ландшафтных образов, онейрических параллелей и др.

8. На основе интермедиального подхода проанализировать визуально-аудиальную систему первого и единственного цветного фильма Шукшина

«Калина красная», интерпретировать семантику цвета, музыки, звуков в раскрытии сложного, противоречивого характера главного героя.

9. Выявить восприимчивость Шукшина к современным технологиям, в частности к телевидению.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

1. Обосновано определение творчества Шукшина как метатекста, в свете которого по-новому решается проблема художественно-эстетической целостности его творческого наследия, органической частью которого является его кинематограф.

2. В рамках системно-комплексного анализа прослежена эволюция художественно-изобразительных принципов в шукшинских фильмах с учетом культурно-исторического контекста их формирования, в связи с чем углублено представление о месте и поисках Шукшина в пространстве стилевых течений западного и отечественного кинематографа.

3. Последовательно проанализирована и описана визуально-аудиальная система каждого фильма Шукшина, выявлено индивидуальное своеобразие его изобразительных принципов.

4. На основе культурсемиотического метода по-новому интерпретированы изобразительные комплексы и мотивы кинолент Шукшина, определяющие своеобразие визуального мышления художника.

5. Использован и получил развитие интермедиальный подход к кинематографу Шукшина, позволивший по-новому осветить проблему взаимодействия литературы, режиссуры, актерского мастерства в его картинах.

6. Выявлена роль изобразительной семантики картин Шукшина в решении художником важнейшей для него нравственно-философской проблемы сохранения и защиты русской национальной культуры.

Теоретической и методологической основой исследования стали:

труды классиков отечественного и зарубежного кинематографа (С.А. Герасимов, Г.М. Козинцев, В.И. Пудовкин, М.И. Ромм, С.М. Эйзенштейн, Б. Балаш, А. Базен, З. Кракауэр, П. Пазолини и др.);

исследования по истории, теории изобразительного искусства, теле- и киноискусства (Н.А. Дмитриева, Л.А. Зайцева, Р.Н. Ильин, К.М. Исаева, О.В. Ковальковская, Л.К. Козлов, К.К. Огнев, Т.И. Степанская, Н.И.Утилова, С.И. Фрейлих, Г.П. Чахирьян, Ю.Г. Цивьян и др.);

работы по истории и критике отечественного и западного кинематографа 1950–1970-х гг. (Н.П. Баландина, Н.В. Глебкина, Н.М. Зоркая, А.Г. Лукашова, Е.Я. Марголит, Ж.-Л. Годар, А. Прохоров, Ф. Трюффо и др.);

теоретические разработки интермедиального подхода в его культурсемиотическорм аспекте (А. Ханзен-Леве, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Й. Шретер, И.Е. Борисова, И.Г. Минералова, А.Г. Сидорова, А.Ю. Тимашков, Н.В. Тишунина, В.О. Чуканцова и др.);

исследования литературного творчества Шукшина (Е. Вертлиб, В.Ф. Горн, Л.И. Емельянов, В.М. Карпова, О.Г. Левашова, С.М. Козлова, А.И. Куляпин, Т.Л. Рыбальченко, В.К. Сигов, Н.И. Стопченко, О.А. Скубач, Н.В. Халина, Е.В.Черносвитов и др.);

монографии, критические и научные статьи о кинотворчестве Шукшина – режиссера и актера (Л.А. Аннинский, Дж. Гивенс, В.И. Коробов, К.Л. Рудницкий, Ю.П. Тюрин, В.П. Филимонов, В.И. Фомин, Р.Н. Юренев и др.).

Методология исследования опирается на синтез методов и приемов гуманитарных наук, в том числе философии, искусствоведения, киноведения. Значимыми для данной работы являются идеи и концепции герменевтики (Г.-Х. Гадамер, М. Хайдеггер), интертекстуальный анализ произведений (М.М. Бахтин, М.Б. Ямпольский). Искусствоведческий подход, рассматривающий кинематограф Шукшина с точки зрения совокупности всех взаимосвязанных с ним видов искусства (интермедиальный анализ), дополняется привлечением принципов структурно-семиотического анализа (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю.М.

Лотман), что связано с междисциплинарным характером работы. Кроме того, данное исследование опирается на методологический инструментарий современного киноведения (Ж.-Л. Годар, К.Э. Разлогов).

Исследование кинематографа Шукшина основывается на использовании дескриптивного метода, дающего глубокое представление о его кинотворчестве в сочетании с элементами биографического, аксиологического, культурно-исторического, сравнительно-исторического методов. Художественно-эстетической основой служат экранные новации кинохудожника, значимые для отечественной изобразительной традиции. Логика исследования предполагает последовательный в хронологическом порядке анализ изобразительных визуально-аудиальных комплексов каждого фильма.

Основным методологическим принципом избираем опору на непосредственно кинематографические тексты. Обращение к фильмам (сценариям, замыслам) дает возможность подняться не только до уровня философско-аналитического восприятия кинопроизведений Шукшина, но выявить особенности изобразительного ряда. Анализ художественной ткани и образно-смысловой структуры фильмов Шукшина дается в контексте творчества режиссера и историко-культурном пространстве эпохи.

Положения, выносимые на защиту.

1. Метатекстовая динамика кинематографа Шукшина развертывается как непрерывный полилог текстов рассказов, созданных на их основе сценариев, перекодирующих последние на язык киноискусства, фильмов, рефлексирующих по их поводу «послесловий», статей, интервью, возникающих на опыте авторефлексии замыслов новых кинолент и т.д. Каждое из звеньев этой цепи является вторичным по отношению к предыдущему, выполняя функции самоинтерпретации, саморефлексии, саморазвития, образуя в целом метатекстовое единство.

2. Формирование индивидуального художественного стиля Шукшина осуществлялось как под влиянием итальянского неореализма и французской

«новой волны», так традиционного реалистического направления в отечественном кинематографе. Культурная восприимчивость Шукшина позволила преодолеть художнику разрыв между элитарным и массовым искусством кино.

3. Вследствие многогранной творческой личности Шукшина его кинематограф представляет собой единое и уникальное пространство взаимодействия литературного, живописного, музыкального видов искусств в их органической художественной целостности.

4. В изобразительной системе шукшинского кинематографа представлены почти все виды искусства: архитектурные памятники, городское и сельское домоустройство, репродукции станковой живописи, иконография, плакатно-стендовая агитпродукция, соц-арт, народные художественные ремесла (вышивка, кружева, аппликации, национальные костюмы). Кажущаяся пестрота стилевых кодов воссоздает парадигму истории русского изобразительного искусства от иконы до советского агитпропа.

5. В процессе творческих интермедиальных трансформаций литературных и кинематографических текстов Шукшина особое значение приобретает тип «трансмедиальной интермедиальности» (Й. Шретер): он один и тот же сюжет многократно воспроизводит средствами разных жанров и видов искусства: рассказ – литературный сценарий – режиссерский сценарий – фильм – киноповесть.

6. В интермедиальной системе фильмов Шукшина доминирует визуальная составляющая, подчиняющая себе другие медиальные компоненты: музыка, речь, цвет и т.д. Интермедиальная поэтика его кинолент осуществляет авторскую стратегию доведения своих нравственно-философских идей до массового читателя и зрителя.

7. Плотность изобразительного ряда в кинотекстах Шукшина расширяет их смысловое пространство как в нарративном (изображение событий), так и интерпретативном (образно-символическая система) планах, способствуя

максимально зрелищному воплощению философско-эстетической концепции автора.

8. Эволюция изобразительных средств в киноработах Шукшина осуществляется в направлении последовательного утверждения идеи национальной и социально-нравственной идентичности русского человека, развития и сохранения русской национальной культуры. В этом плане важным этапом эволюции кинотворчества Шукшина является разработка принципов авторского кино как средоточия в одном лице сценариста, режиссер, исполнителя главной роли, а также усиление автобиографических элементов в изобразительной стилистике фильмов.

9. Шукшин выступил создателем «деревенского кинематографа», аналогичного «деревенской прозе» в литературе, выдвинув на первый план онтологические аспекты изображения деревенского мира и человека.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Данная работа может быть полезна как в теоретическом, так и в практическом аспекте. Теоретическое значение данного исследования – в разработке на материале кинематографа Шукшина интермедиального метода исследования и описания «текстов» экранного искусства; в обосновании положения о его творчестве как метатексте; в развитии принципов жанровой дифференциации таких «текстов», как литературный, режиссерский сценарий, новеллистический киноцикл, кинокомедия, кинодрама, киноповесть и др.

Результаты исследования имеют важное значение для разработки вопросов, касающихся эволюции кинорежиссера, его стиля и т.д. Анализ изобразительного ряда, художественных приемов в фильмах Шукшина приближает нас к пониманию замысла автора, нравственно-философских задач, которые он перед собой ставил. Выводы данного исследования должны восполнить наметившийся в последнее время пробел в изучении явлений, возникающих на стыке литературы, экранного искусства, музыки, живописи.

Работа предназначена научным и творческим работникам в сфере киноведения и искусствоведения, а также студентам, изучающим

соответствующие дисциплины. Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в учебных курсах «История отечественного кинематографа», «Визуальная культура», «Теория и методология культуры», спецкурсах и спецсеминарах по истории региональной культуры.

Реализация и апробация работы

Основные положения диссертации отражены в 18 публикациях в журналах из списка изданий, рекомендованных ВАК РФ, 13 – в изданиях РИНЦ и докладах на научных конференциях: VII Международной научно-практической конференции «Культура. Духовность. Общество» (Новосибирск, 2013), Всероссийской научно-практической конференции «Алтайский текст в русской культуре» (Барнаул, 2013, 2015), Международной научной конференции «Традиции творчества В.М.Шукшина в современной культуре» (Барнаул, 2014), VI Всероссийской научно-практической конференции «Литература и кино – в поисках общего языка» (Владимир, 2014), Международной научно-практической конференции «IV Боранбаевские чтения» (Астана, 2015). Материалы глав диссертации отражены в монографии «Интермедиальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина» (Барнаул, 2013), в статьях Шукшинской энциклопедии (Барнаул, 2011).

ГЛАВА 1. ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ДИНАМИКА ШУКШИНСКОГО МЕТАТЕКСТА

1.1 Первый режиссерский опыт В.М. Шукшина: работа «Из Лебяжьего сообщают»

Творчество Шукшина в современном художественном пространстве представляет собой единое целое, включающее такие виды искусства, как литература, кинематограф, театр. Его художественная проза, сценарии, фильмы образуют метатекст, содержание и стилевое единство которого обусловлены творческой индивидуальностью автора. Многогранная артистическая природа Шукшина не случайно ищет и находит себя в таком синтетическом виде искусства, каким является кинематограф. Его путь сценариста, режиссера, актера интересен как диаграмма пути кинохудожника, и мы попытаемся выяснить его истоки.

Шукшин начал писать в 1944–1947 гг., когда учился в автомобильном техникуме Бийска. Он отправлял свои рассказы в Москву, но печататься стал только во время учебы во ВГИКе (1954–1960). В 1956 г. состоялся дебют Шукшина в кино: в фильме С.А. Герасимова «Тихий Дон» он сыграл в крошечном эпизоде – изобразил выглядывающего из-за плетня матроса. С этого матроса и началась кинематографическая судьба Шукшина-актера. Летом он оказался на практике в Одессе и совершенно внезапно получил приглашение от режиссера М.М. Хуциева сыграть главную роль в его картине «Два Федора» (1958). После этой работы посыпались приглашения сниматься, и студент-дипломник сыграл роли в кинолентах И.Я. Гурина «Золотой эшелон» (1959), Ю.П. Егорова «Простая история» (1960). Это была не просто проба его актерских способностей, но и знакомство с методами работы опытных режиссеров. Здесь он как бы примеривался к своей будущей профессии.

Ко времени работы Шукшина над дипломным проектом во ВГИКе отечественный кинематограф уже вошел в эпоху выдающихся достижений, возродивших традиции 1930-х гг. и поставивших его на уровень мировых

стандартов: киноэпопея «Тихий Дон» (1958), кинодрамы «Летят журавли» (1957), «Судьба человека» (1959), «Баллада о солдате» (1959), экранизация «Идиот» (1958) и др. Так что найти свое место, свою манеру начинающему режиссеру было чрезвычайно трудно. Судя по письмам тех лет, Шукшин пытается сориентироваться в многообразии художественных направлений. Его явно волнуют исторический масштаб в сочетании с этнографической достоверностью казачьего быта в экранизации «Тихого Дона». Несомненно, под влиянием этого события в кино Шукшин пишет в конце 1950 – начале 1960-х гг. свою сибирскую казачью эпопею «Любавины» с возможным расчетом на кинопостановку. Поводом для такого предположения могут послужить строчки из письма двоюродному брату И.П. Попову: «Все дело в сценарии. Задумал большую штукенцию. <…> Писать буду сам. Не верю нашим молодым пижонистым лоботрясам-сценаристам. Разве они лучше меня знают деревню? Да и мне нужно бы оживить свою память…»[83]. В том же письме он выражает свое отношение к «экспериментальному» направлению: «Скоро выйдет фильм Алова и Наумова «Ветер». Сценарий их. Смотрел. Дело в том, что они, кажется, замастерились. Сплошной бешеный ритм, энергия, темперамент, а …человека в фильме нет. Актерам не верю. И мысли нет (новой)»[84]. Еще раньше в письме к двоюродному брату И.П. Попову Шукшин позволяет себе «критиканство» по поводу фильма «Сорок первый» (1956), в котором операторская работа, по его мнению, выглядит «слишком красиво», «неприятно гнетет» игра Извицкой – рафинированно красивой, превращающейся в «грубую и нежную дочь моря», «герой любуется собой». «Это несколько субъективно, но я не выношу красивых мужчин. <…> И вообще – не выходят у нас еще т. н. «простые люди». Тут происходит своеобразная переоценка ценностей. Мы отказываем этим «простым» людям в уме, в сложной психологии и оставляем им лежащее наверху, вроде – «рыбьей холеры» и т.п. Забыли, что Чапаев, Максим – тоже были простые люди. <…> Я

---

[83] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. Т. 8. – С. 216.
[84] Там же, С. 217.

очень хорошо знаю фильм Протазанова по этому же рассказу. Немой. Тот несравненно лучше»[85].

Так вырисовываются определенные художественно-тематические предпочтения начинающего режиссера: Сибирь, простые люди, неяркий, неброский, близкий к натуре типаж, традиции режиссеров 1930-х гг.: бр. Васильевых, Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга, Я. А. Протазанова. Знаменателен в этом же направлении поисков Шукшина вопрос, которым заканчивается это же письмо 1957 г. «Как относишься к Тендрякову?»[86].

Писатель В.Ф. Тендряков выступил в это время как автор повестей о колхозной деревне, которые были тут же экранизированы: по повести «Не ко двору» режиссером М.А. Швейцером снята драма «Чужая родня» (1955), по роману «Тугой узел» – фильм «Саша вступает в жизнь» (1957), по повестям «Чудотворная» и «Суд» – одноименные картины В.Н. Скуйбина (1960, 1962). Вместе с очерками Г.Н. Троепольского (фильм «Земля и люди» реж. С.И. Ростоцкого, 1955), прозой Ю.М. Нагибина (фильм «Председатель» реж. А.А. Салтыкова, 1964), С.П. Антонова (фильм «Дело было в Пенькове» реж. С.И. Ростоцкого, 1957) они составили литературную основу нового социально-нравственного направления в кино «колхозной» проблематики, в которое в конечном счете включилась дипломная работа В. Шукшина.

Работа над дипломным проектом, как показывают биографы Шукшина В.И. Коробов, В.М. Карпова, В.И. Фомин[87], продвигалась долго и трудно одновременно с интенсивными съемками в качестве актера у разных режиссеров и напряженным литературным трудом. Его многогранная артистическая природа неслучайно ищет и находит себя в кинематографе, как неслучайно и то, что в первой своей – дипломной – работе он стремится предельно интегрировать составляющие кинематографического синтеза в

---

[85] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8.– С. 213.
[86] Там же, С. 214.
[87] Коробов В. Василий Шукшин. – М., 1988. – 286 с.; Карпова В. М. Талантливая жизнь. Василий Шукшин-прозаик. – М., 1986. – 302 с.; 306. Фомин В.И. Пересечение параллельных. – М., 1976. – 360 с.

одном лице, выступая одновременно и сценаристом, и режиссером, и актером своего фильма «Из Лебяжьего сообщают»[88].

Сначала Шукшин предлагает для постановки свой сценарий «Хлеб», принятый как заявка и озаглавленный «Посевная». С февраля по май 1960 г. сценарий перерабатывался автором неоднократно. В марте в заключении редакторов Третьего творческого объединения на киностудии «Мосфильм» была отмечена литературная одаренность Шукшина с его «верным и своеобразным отношением к жизни», умением «тонко и глубоко наблюдать и думать». Художественный совет, обсудив и одобрив сценарий, высказал автору ряд пожеланий, среди которых были требования «более четкого и ясного кинематографического решения вещи», «более глубокого и драматургически точного показа столкновений разных отношений к жизни в эпизоде в столовой», «психологически более сложной обрисовки отношений <…> Ивлева с женой»[89].

На заседании Художественного совета Третьего творческого объединения от 19 апреля среди других сценариев («Короли и капуста», «Чистое небо», «Тучи над Борском») еще раз состоялось обсуждение литературного сценария Шукшина «Посевная». Режиссер Ю. Райзман отметил понравившиеся моменты (жизненная ситуация, подлинность обстановки, диалог), но был обеспокоен тем, что «герои вещи живут скучно и мучительно. «Посевная» вызывает тяжелое впечатление. Здесь искажено самое ощущение жизни». В. Шукшин согласился «найти какой-то новый поворот. <…> Этот же материал можно будет дать бодрее. Показать, как люди захвачены стихией, как им некогда думать о личном…»[90]. Председатель Художественного совета объединения М.И. Ромм и его члены 5 мая рассмотрели третий вариант литературного сценария, постановив запустить сценарий «Посевная» в режиссерскую

---

[88] Из Лебяжьего сообщают – СССР, «Мосфильм», 1960, ч/б, 35 мин.

[89] Российский государственный архив литературы, искусства (далее: РГАЛИ). Ф. 2453. Оп. 4. Д. 1091, Л. 22-23.

[90] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 1091. Л. 15-18.

разработку и предлагая найти более точные и интересные монтажные переходы в некоторых эпизодах.

В результате сценарий поражает причудливой эклектикой стилей: первая часть, описывающая в документально-очерковой манере трудности весенней страды в одном из сельских районов, сменяется далее драматизированным изображением семейных разводов персонажей с попытками психологической разработки характера одного из героев – Ивлева; наконец, в третьей части все колхозные проблемы и семейные драмы неожиданно разрешаются в шумном карнавале веселой «компании» секретарей, председателей и тружеников полей с разухабистыми плясками, театрализованной пантомимой и «дарами волхвов» по случаю рождения «тройни» в селе Лебяжьем. Лишен стилевого единства язык сценария: информационно-репортажная, деловая манера повествования неожиданно оборачивается идеологической риторикой, лирический диалог душевных откровений – анекдотом, шутовством, комедийной перебранкой, то ли автор хотел блеснуть своей вездесущей режиссерской восприимчивостью, то ли иронизировал над стереотипами советского кинематографа, ставшими обязательными требованиями к выпускной работе.

Сценарий в процессе работы над фильмом был существенно отредактирован. Он начинался коротким прологом в спальном вагоне поезда, проезжавшего мимо Березовского района. Газетка попала в руки пассажира, читающего вслух, зевая, и «с комической важностью», информацию из передовицы о том, что в районе успешно завершена посевная кампания. «Мужчина небрежно кинул газету на столик», занялся «картишками» с соседкой, а «камера стремительно наехала на нее, на газетку… И так же стремительно отъехала»[91], но уже от двери кабинета секретаря райкома, состыковав пространственно удаленные две сцены. Уже в литературном сценарии были отмечены кинематографические технические приемы: затемнение, ремарки типа «камера стремительно наехала на газетку», указания на названия песни и

[91] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 тт. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 202 с.

музыкальной темы «Ландыши», «В музыке Ивлев», которые станут частью режиссерского сценария.

В черно-белом фильме «Из Лебяжьего сообщают» этот вступительный фрагмент опущен. В первом кадре на весь экран – газета «Заря коммунизма», где крупно даются строки об успешном выполнении плана хлебоуборочных работ в с. Лебяжьем, тогда как в сценарии говорилось о посевных работах.

Смысл бывшей монтажной склейки в сценарии «объясняет» спокойный, ровный закадровый голос: «Всего несколько строк, за которыми – большая напряженная жизнь района: люди, дела их. Великое множество всяких дел и вопросов, и каждый день новые, порой самые неожиданные возникают они перед секретарем райкома парии». И «документ», и закадровый голос, минуя «игривый» зачин сценарной версии, задают строгий деловой настрой фильма на «правду факта». Сцена в приемной секретаря райкома также сокращена в пользу все той же строгой деловитости. Комический эпизод с «чубатым» посетителем, который хотел показать Сене Громову, «как надо с секретарями разговаривать», закончившийся конфузом, исключен. От него остался лишь анекдот с коленчатыми валами, разыгранный с другим персонажем – Евгением Ивановичем – алиментщиком, который ведет и завершает сцену в приемной.

Во время съемок фильма происходили переделка сцен, поиск точных монтажных переходов. Так, при монтаже картины режиссер изъял эпизод с группой актеров на приеме к секретарю райкома, который выбивался из общего материала и затруднял действие. Переделка сцен, купюры, замены персонажей привели к эскизности, небрежности эпизода, которые Шукшин на защите дипломной работы объяснил желанием достичь «хроникальной достоверности»[92]. Действительно, документализм в литературе и кинематографе утверждал принципы достоверности, правды факта в противовес условной приблизительности и откровенной лакировке действительности в искусстве предшествующего периода, но эта новая

[92] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 50.

тенденция схвачена здесь Шукшиным весьма поверхностно и проявит свою глубинную суть лишь в зрелом творчестве (рассказ «Кляуза»).

Существенно отредактирован в фильме эпизод в кабинете секретаря райкома. Исключена довольно продолжительная сцена с бригадой артистов, выступающих с концертами на полевых станах и требующих отдыха. Изъят телефонный монолог секретаря, в котором он в духе комедийных «начальников» распекал «жирного» поставщика продуктов в полевые бригады, обещая сделать из него «шашлык». В фильмовой версии секретарь со знаковой «сибирской» фамилией Байкалов, явный потомок героев романа «Любавины», сразу вводит второго секретаря Ивлева в курс дела: метеосводка обещает затяжные дожди, если не принять меры, то пропадет хлеб на токах. Перед нами предстает кабинет Байкалова с типичной для партийного работника обстановкой: шкаф с книгами, плакаты-диаграммы, на стене географическая карта СССР и портрет Хрущева. На столе стоят телефонный аппарат, тяжелый письменный набор, настольная лампа. Полная окурков пепельница и разложенные бумаги говорят об основательности дела, которым занят секретарь. В производственный диалог включается председатель колхоза, который отказывается скирдовать хлеб, потому что у него нет лишних рабочих рук. В разгар яростного спора в кабинет входит молодая женщина: производственные проблемы отступают на второй план, уступая место семейной драме. Все фигуры эпизода сняты в поясных и крупных планах, акцентирующих характерологический и психологический аспекты развития действия. Причем камере явно тесно в замкнутом пространстве. Она мечется из угла в угол, от одной группы персонажей к другой, выхватывая и укрупняя лица. Не хватает общего плана, который бы связал и предварил развязку запутанной сюжетной ситуации. Оригинальный новеллистический пуант последней заключается в том, что миловидная женщина, вторгшаяся в деловой разговор, явилась к секретарю райкома с жалобой на мужа-подлеца – врача Наумова, изменившего ей с другой женщиной, которой, как выясняется

позднее, оказывается жена второго секретаря Ивлева, о чем пока никто из присутствующих, кроме него самого, не догадывается.

Психологические нюансы неловкого положения, вытекающего из необходимости публичного обсуждения интимного вопроса, рассредоточены между персонажами, каждый из которых по-своему переживает эту неловкость. Обманутая жена занимает наступательную решительную позицию, изображая при этом святую невинность и трогательную беззащитность. Но ее вычурная шляпка, украшенная воздушными цветами, выглядящая несколько легкомысленно и даже вызывающе, подчеркивает некую театральность и фальшивость игры плачущей женщины.

Байкалов, руководитель нового «оттепельного» времени, сознавая бессмысленность «партийного» вмешательства в личную жизнь и не особенно веря в серьезность дела, пытается быть деликатным, утешает плачущую женщину и обещает зайти к ней домой, поговорить с мужем. У случившегося здесь «чубатого» председателя остывает яростный пыл в решении производственных проблем. Он недоумевает по поводу названной ошибочно женщиной фамилии «разлучницы»: «У нас и нет таких – Головлевых. Я всех знаю», надеясь, что все это только недоразумение, и невольно соглашается на требование Ивлева прислать людей на помощь в хозяйстве. Но центром эпизода должен стать Ивлев. Он ретируется с председателем в дальний угол кабинета как будто для продолжения делового разговора, в то же время с напряжением прислушивается к диалогу у стола Байкалова. Последний, проводив Наумову, спрашивает у Ивлева мнение о ее муже – докторе Наумове. Ивлев, стараясь не выдать себя, стоит за плечом первого секретаря. Он положительно отзывается о работе врача и как будто небрежно уходит от ответа о его бытовом поведении. И все-таки герой не выдерживает роли лица, непричастного и равнодушного к судьбе семьи Наумовых. Уже покинув кабинет Байкалова, он возвращается и с неожиданной настойчивостью и невольным волнением просит товарища обязательно навестить Наумовых и разобраться в ситуации. Байкалов за минуту до этого уже узнал причину волнения Ивлева из анонимного письма,

сообщавшего о том, что его жена «отдалась» доктору, чему есть свидетели, но вновь проявляет предельную деликатность. Не желая еще более расстраивать своего сотрудника, которому предстоит решение сложных деловых проблем, он утаил записку и пообещал исполнить просьбу.

Таким образом, оригинальный сюжетный ход давал возможность актеру-Шукшину развернуть психологический рисунок роли. Режиссер выбирает фронтальную точку съемки эпизода «В кабинете Байкалова», где неподвижность камеры помешала использовать его в полной мере. Все фигуры эпизода сняты на средних планах, акцентирующих характерологический аспект развития действия. Крупно показано лишь задумчивое лицо Ивлева, мучительно переживающего измену жены. В теоретической части дипломного проекта он оправдывает скупость средств сознательным выбором и считает, что «специфические» кинематографические приемы (ракурс, монтаж, ритм) могут вытеснить характер.

Проблема характера в сценарии и в фильме решается Шукшиным противоречиво. Авторская характеристика Байкалова и Ивлева – совершенно отвлеченная, схематичная, сплошь составленная из публицистических штампов соцреалистического образа положительного героя: «несгибаемые партийцы, по гроб влюбленные в свое дело…, упорные и бескорыстные бойцы переднего края великой мировой борьбы за коммунизм», «образцы человеческой породы, которую выковала партия за много лет кропотливой работы», они «накрепко спаяны <…> скупой мужской дружбой» и т.п.[93]. С одной стороны, эта тирада выглядит как ритуальная формула верности автора любого научного и художественного труда марксистско-ленинской методологии и принципам социалистического реализма, местом которой обычно служило введение, теоретическая часть, предисловие, послесловие и пр., и едва ли она уместна в середине текста сценария. Поэтому, с другой стороны, внедрение этой риторической фигуры в сцену встречи «несгибаемых партийцев» с

[93] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 206.

«замученными» на пашнях артистами, коих они призывают к дальнейшим «фронтовым» подвигам, отзывается лукавой пародией на искусство, штампующее подобные образы руководителей. По крайней мере, характеры героев не имеют с последними ничего общего. Они, скорее, следуют другой тенденции, сложившейся на рубеже демократических 1950-х–1960-х гг. в «колхозном» кинематографе. Образцовый председатель, как правило, – выходец из народных низов, энергичный, напористый, инициативный, твердый и бесцеремонный в отношении к народу и властям. Образцовый секретарь райкома, напротив, умудренный, уравновешенный, внутренне сосредоточенный, деликатный, действующий твердо, но без суеты и горячки. И тот, и другой – обязательно с личной драмой.

Шукшин только что снялся в фильме С.И. Ростоцкого «Простая история» (1960), где встречался именно с такими типами колхозных руководителей, и, возможно, этот опыт использовал в своей дипломной работе. Председатель Грай, хотя и эпизодический образ, тем не менее демонстрирует в коротком фрагменте весь набор перечисленных выше характеристик. Так же, как и в образе секретаря Байкалова, – знакомые по другим фильмам черты. Но актер, играющий эту роль (В.И. Макаров), проявляет в портрете своего героя печать конкретных обстоятельств жизни и труда советского функционера: ссутулившийся под бременем постоянной ответственности за хозяйство большого района, измотанный проблемами очередной кампании, заботами потоком идущих через его кабинет людей, он сохраняет душевное равновесие, находит силы вникать и в хозяйственные нужды, и в сердечные дела. В сценарии есть моменты, когда он срывается, прибегает к брани, угрозам. В фильме Байкалов держится с достоинством истинного интеллигента в любой ситуации, убеждает, советует, просит. Режиссер делает акцент на внимательном, спокойном взгляде секретаря, за внешней невыразительностью и бесстрастностью которого проявляются в конечном итоге глубина и сила характера.

Более сложный и противоречивый характер намечен в образе второго секретаря Ивлева, которого играет сам режиссер. Он обуреваем эмоциями, которые едва сдерживает волевым усилием, точен без суеты в деле и нетерпелив в житейских обстоятельствах. Однако внешний контраст не определяет всю сложность взаимоотношений между героями. Душевно они близки, так как решают одни и те же производственные вопросы о машинах, уборке урожая и т.д.

На роль секретаря райкома режиссер пригласил В.И. Макарова, тоже сибиряка (род. в Новосибирской области), снявшегося в таких популярных картинах, как «Вихри враждебные», «Бессмертный гарнизон», «Высота». Он создает образ думающего немногословного секретаря, пытающегося разобраться в чужих проблемах. Режиссер и актер стараются избавиться от хрестоматийного образа партработника, но все же просматривается его типажность. Сам Шукшин исполняет роль инструктора райкома партии, который должен наладить работу по уборке хлеба, но мысли его сосредоточены вокруг семейной драмы.

Стремление кинематографистов нового поколения оживить, очеловечить образы «руководителей», наделить их личной судьбой неизбежно приводило к двуплановости действия фильма и развития образа главного героя, к эстетической неоднородности «производственной» и «бытовой» сюжетных линий. Так, в «Простой истории» С.И. Ростоцкого[94] «председательская» деятельность героини, образ которой создает Н.В. Мордюкова, развертывается в несколько остраненной, почти комедийной тональности. Героиня Н.В. Мордюковой – озорная, стремительная, эмоциональная – словно играет в председателя, и все другие персонажи ей подыгрывают, посмеиваясь, тоже озорничая, «подставляются», чтобы создать «трудное» препятствие, или «поддерживают», чтобы тут же его преодолеть, решая, как по волшебству, проблемы отсталого колхоза: нет кормов – секретарь лукаво подмигнул, и корма доставлены на место; нет агронома, а председатель не различает сортов

[94] Простая история – СССР, к/ст им. М. Горького, 1960, ч/б, 9 ч., 94 мин.

пшеницы – и, точно падает с неба, специалист с красным дипломом и т.д. В то же время в последовательно серьезной и драматичной тональности развивается лирическая линия сюжета. Всякое упоминание о личной жизни и судьбе председателя создает ритмический и эмоциональный контрапункт. Останавливается суетливый бег по колхозным делам, героиня «замирает», отдаваясь внутреннему волнению, действие продолжается в замедленном темпе, в затемнении экрана, под ведущую мелодию песни о любви.

Эту двуплановую конструкцию с тем же интонационным контрапунктом повторяет Шукшин в своем фильме. С момента вступления «семейной» темы действие раздваивается: «колхозная» и «личная» сюжетные линии монтируются параллельно. Первую ведет комедийная пара Сеня и Женя. Портрет Сени в сценарии почти гротескный: из двери «вылетел маленький человек в огромном брезентовом плаще», сильно заикаясь, по-детски лепечет: «Ои-нь ха-ха-рашо!»[95]. В фильме – Сеня (Л.В. Куравлев) высокий, но в подростковой вельветовой курточке, с круглыми глазами, и тоже сильно заикающийся в тревоге из-за простоя машины в Лебяжьем, где и без того аврал, в поиске коленчатых валов: «Нет, я ему ро-ро-ро-жу, эти коленчатые валы!» – реплика, на которой тут же строится анекдот: «Трудно тебе достается. <…> Рожать-то. Они ж <…> – Выгнутые, спасу нет»[96]. Его антипод Женя (Н.К. Граббе) – откровенно сатирический персонаж, работник прилавка, злостный алиментщик, пьяница, критикует власти, не верит в коммунизм, за что наказан Сеней, который пинками спускает его с лестницы «Чайной». Анекдот, балаган – и снова анекдот, завершающий развитие этой линии: Сеня нашел-таки нужные «позарез» валы … «под подушкой» у знакомого механика.

В контрастной модальности развертывается «личная» тема, в которую Шукшин вносит не столько традиционно «лирический», сколько «аналитический» пафос. Как пишут авторы «Истории советского кино», супружеские ссоры, измены, ставшие едва ли не обязательным мотивом

---

[95] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 202.
[96] Там же, С. 203.

кинематографа новой волны, означали в первую очередь раскрепощение табуированной в советском искусстве камерной темы: высвобождение этой «пресловутой» темы из идеологических схем и трафаретов шло трудно и медленно. В кинолентах «Урок жизни» Ю.Я. Райзмана и Е.И. Габриловича, «Неоконченная повесть» Ф.М. Эрмлера, «Испытание верности» И.А. Пырьева ссора супругов, возникающая на «производственной» почве, перерастает в ситуацию нравственного выбора. При этом даже фильмы, «где моральные проблемы и личные отношения целиком укладывались в прежние трафареты («Дорога правды» Я.Б. Фрида, «Разные судьбы» Л.Д. Лукова), <…> пользовались огромным успехом у зрителя – столь велика была тяга к «личным» вопросам»[97].

Шукшин охотно отзывается на эту потребность широкого зрителя, но при этом на малом пространстве короткометражного фильма предпринимает, как и обещал в теоретической части дипломного проекта, «авторское исследование жизни, раздумье о судьбе, о времени»[98].

Свое исследование явления он начинает с наиболее очевидного и распространенного вида, воплощенного во всех его негативных штрихах в сатирическом образе Евгения Ивановича, «лысеющего субъекта», морально безответственного и на службе (долго на одном месте не задерживается), и в личной жизни. Этот достаточно «трафаретный» персонаж не стоил бы внимания, если бы не своеобразная идеологическая нюансировка образа, формирующая лукавый «подтекст» внешне бесхитростного фильма. Завязывающий «камерную тему» злостный алиментщик ищет защиты в райкоме партии. Наслышанный о демократизме первого секретаря, он, прежде чем зайти в кабинет, снимает галстук, изображая «демократа» под стать начальству. Получив отпор, Евгений Иванович в разговоре с Сеней ругает «заевшегося» секретаря, переходя с личности на обобщение «они» – власть и затем к заключению, что с такой властью «мы к коммунизму не придем». Так,

---

[97] История советского кино. 1917 – 1967 в 4-х т. – М., 1978.– Т. 4. – С. 33-34.
[98] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 50.

«личная» тема этого персонажа переключается в сферу политической демагогии, развиваясь в плане общественно-производственной линии сюжета. Захмелевший Женя невольно выдал задушевное страстное желание: Сеня не совсем верно его понял. Евгений Иванович не только не против коммунизма, он жаждет его скорого прихода, так как именно коммунизм дает полное материальное равенство: каждому – по потребности, а также общих жен и детей и, следовательно, – никаких алиментов. Женю раздражает, что процесс идет слишком медленно: «равенства» нет («Они сами, небось, на «Победах» разъезжают, а мы вкалываем»)[99]. «Законы» требуют расплаты за обобществление жен, и коммунист Байкалов не желает их отменять. А за горькую утрату веры в скорое пришествие коммунизма какой-то «чудак», не знающий вкуса «личной жизни», спустил его с лестницы.

Следующим «субъектом», ищущим в райкоме управы на изменника-мужа, является Наумова (И.И. Радченко), образ которой внешне тоже не выходит из рамок примелькавшихся на экранах обывательниц: миловидная, довольно простоватая мещаночка с острыми зубками хищницы – вот причина бегства из семьи хорошего врача Наумова. Ее женскую сущность подчеркивает модное облегающее ее платье с бантом.

В рамках этого же стереотипа строится сцена посещения секретарем семьи Наумовых. Споткнувшись о громыхнувшие пустые ведра в темном общем коридоре, Байкалов входит в ярко освещенную уютную комнату, обстановка которой намекает на конфронтацию в семье «мещанского» и «духовного» начал: с одной стороны, модный буфет с фарфоровыми безделушками, патефон, наигрывающий модную мелодию, напротив – этажерка с книгами. Посредине – круглый стол, покрытый белой скатертью – зона возможного семейного мира. Казалось бы, что здесь «исследовать», можно только констатировать еще одну причину развода на почве различных духовных интересов супругов. Именно так трактует этот эпизод в «теплом

[99] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т.1. – С. 213.

гнездышке» Ю.П. Тюрин[100]. Однако эту однозначную трактовку разрушает и здесь некий диссонанс. Наумова уходит «за водой», оставляя секретаря одного в комнате, за стеной которой в тишине звучит женский голос, напевающий колыбельную. Байкалов, уставший от забот и недосыпания, «уютно» примостившись головой на столе между романом «И один в поле воин» и чайным прибором, сладко засыпает. В сценарии герой видит сон: милая, ласковая Наумова с полными сочувствия словами: «Вы же очень устали» – заботливо укладывает Ивана Егорыча на кровать[101]. Пробуждение и в сценарии, и в фильме дает остро почувствовать зрителю одиночество, бесприютность «несгибаемого борца» на трудовом фронте, лишенного домашнего покоя и заботы близких. К чему ссоры, развод, что еще нужно человеку – вернувшийся к реальности секретарь не может понять явившегося с позднего свидания с чужой женой доктора Наумова, который по принципу «сытый голодного не разумеет» твердо стоит на разводе. По сценарию немного позднее мы вновь видим, как Байкалов уже за полночь сидит в кабинете, «сгорбатился – не то думает, не то читает», затем резко срывается с места, едет на «Победе» к дому Ивлева – спасать его семью.

В фильме секретарь райкома сталкивается с Ивлевым у калитки Наумовых. Тот ждет развязки с надеждой, что измена жены – только слухи. Позднее время, «затемнение» располагают к откровенному разговору двух соратников. Ивлев готов внять просьбе старшего друга не спешить, подумать, во что бы то ни стало вернуть жену, любимую женщину. Сопровождающая сцену песня о разлуке традиционно задает лирическую интонацию. Но подоспевший к дому Ивлева, чтобы поддержать его в трудной ситуации объяснения с женой, Байкалов видит, как она уже покидает дом с чемоданом в руках. В сценарии Шукшин пытался психологически усложнить и драматизировать сцену ухода жены Ивлева из дома. Она возвращается, снова идет к двери, ожидая оклика мужа, который бы примирил супругов. Но

---

[100] Тюрин, Ю. Кинематограф Василия Шукшина [Текст] / Ю. Тюрин. – М.: Искусство, 1984. – С.68-69.
[101] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. Т. 1. – С. 215.

уязвленная изменой мужская гордость, страх прослыть в общественном мнении «рогатым мужем» делают ситуацию разрыва необратимой. Так вскрывается еще одна неявная причина непрочности тыла на пути к трудовым победам, и в этом плане женатый Ивлев и одинокий Байкалов – как начало и конец одной личной судьбы.

Явное уклонение дипломника Шукшина от гражданской проблематики в «камерную тему», как и решение самому сыграть роль обманутого мужа, возможно, связаны с подобными личными обстоятельствами в жизни автора в то время. В письмах двоюродному брату И.П. Попову Шукшин, делясь соображениями по поводу работы над дипломным фильмом, кроме того, обсуждает с ним острую проблему невозможности побывать на родине, на Алтае, что дало бы необходимые впечатления для съемки фильма о Сибири: «Хочется вот поехать <…>, но там же сейчас… атмосфера. Ах, какую я ошибку сделал, Ваня! Пожалел человека, а себя не пожалел, идиот. Боже избавь тебя, брат, решать это дело так вот быстро и необдуманно. <…> О чем я думал? Ни о чем. Защищал свою совесть от упреков»[102]. Как полагают авторы комментариев к эпистолярному наследию писателя, речь в письме идет о М.И. Шумской: «Свадьба В.М. Шукшина и М.И. Шумской состоялась 16 августа 1956 г. в с. Сростки во время приезда Шукшина на каникулы. Фактически брак просуществовал недолго. Школьный товарищ В.М. Шукшина А.М. Калачиков вспоминал: «Она (т.е. М.И. Шумская) была симпатичная – за ней парни бегали. <…> Ждала она его с армии. Потом они поженились. Почему им не пожилось – уж не знаю. В Сростках Василию этого долго не могли простить: любили Машу. Спрашивал я как-то у него: почему? Он говорит: «Да, старик, нехорошо получилось». Больше ничего не сказал. Он сам не лез в чужие дела и не любил, когда в его дела лезли»[103].

Этот запутанный узел реальной жизненной ситуации определяет «обвал» семейных драм и серию «обманутых» и «обманывающих» персонажей. Наумов

---

[102] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 215.
[103] Там же, С. 424.

почти буквально повторяет Шукшина: «Как ты женился, я не понимаю?» – спрашивает Байкалов, а тот отвечает: «Просто: пошел в ЗАГС и расписался. Дали, правда, три дня подумать, но я их не использовал. Думать потом стал»[104]. Сам Шукшин, словно избывая свою вину, влезает в шкуру обманутого мужа, переживая в психологически напряженной, нервной игре душевные муки и обиды покинутой бывшей возлюбленной и недолгой жены.

Обобщающим поэтическим образом всей камерной линии фильма становится необыкновенно выразительная по своему нравственному смыслу, эмоциональной насыщенности и зрелищности метафора преданной любви в супружеских отношениях, исключающая любое оправдание их разрыва: в сцене у колодца Ивлев «подхватил бадью, поставил на сруб, наклонился и стал жадно пить. <…> Потом вылил из нее всю воду. Оба стояли и смотрели, как льется на землю, в грязь, чистая вода: «Вот так и любовь, Ваня… Черпанет иной человек целую бадью, глотнет пару раз, а остальное в грязь выливает. А ее тут на всю жизнь бы хватило…»[105]. Сознавая эстетическую ценность и дидактический заряд этого образа, Шукшин впоследствии неоднократно включал его в свои произведения.

Еще одной удачной режиссерской находкой можно считать завершающие фильм кадры: Ивлев и Сеня едут в секретарской машине в с. Лебяжье. Сначала дан крупный план страдальческого лица Ивлева, глядящего в заднее окно автомобиля. Встреченный на пути счастливый Сеня рассказывает смешную историю о том, как он нашел коленчатые валы. И снова на весь экран лицо Ивлева с широкой белозубой улыбкой, глядящего вдаль через переднее стекло машины. Двуликий Янус, печальный лик которого обращен в прошлое, а веселый – в светлое будущее, – образ, выражающий душевный перелом, преодоление мучительного кризиса, связанного с крушением семьи. Режиссер еще не может перенести центр тяжести с вопросов уборки урожая на исследование внутреннего мира героев, используя общепринятые модели

---

[104] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 216.
[105] Там же, С. 217.

кинематографического изображения руководителей, в жизни которых общественное ставится выше личного.

В окончательной фильмовой редакции был сокращен сценарный эпизод «Дома у Наумовой», исключены также два больших сценарных эпизода: визит Ивлева и Байкалова к «каменному гостю» – председателю богатого колхоза – с просьбой дать тракторы и машины в помощь лебяжинцам (в фильме он упоминается в первой сцене под прозвищем «каменного человека») и веселый карнавал у костра по поводу рождения у «чубатого Грая» «тройни» после того, как жена уже подарила ему «двойню». Хотя эта сцена, написанная в стиле И.А. Пырьева, имеет свою логику, соединяя «производственную» линию в завершающий момент посевной кампании и «семейную» в момент преодоления героем психологического кризиса. А символическим образом, открывающим надежную оптимистическую перспективу будущего, становится архетип плодоносящей земли и народа, возделывающего эту землю. (Случайной или осознанной деталью в этом смысле оказывается бездетность главных героев – районного начальства и интеллигенции). В отличие от сценария, фильм заканчивается лаконичной сценой: Байкалов за столом в своем кабинете разговаривает по телефону с Ивлевым, спрашивает о его настроении и ждет его «к утру» следующего дня. Переделка сцен на съемках фильма, поиск точных монтажных приемов – все это будет повторяться и в дальнейшей работе сценариста и режиссера Шукшина.

Традиционная форма киноповествования, выбранная оператором В.Б. Владимировым, соответствовала содержанию показанной истории, сотканной из повседневных и достоверных житейских ситуаций. Как ранняя шукшинская проза, так и дебютный фильм скуп по красочности изображения. Традиционный в своем строении изобразительный ряд соответствует содержанию показной истории. А вот с музыкальным оформлением картины у режиссера случилась накладка. Поскольку фильм получился не похожим на сценарий, музыкальные эпизоды сместились. Композитору Н.П. Будашкину, по свидетельству режиссера, приходилось записывать «музыку не под

изображение, так как оно не было еще смонтировано, а приблизительно, по времени. Это не могло не отозваться на качестве музыки. Пришлось в некоторых местах музыку искусственно уводить («Колыбельная», когда засыпает секретарь, танго из патефона в проходах и проездах секретаря), а иногда (в кабинете Байкалова, например) повторять дважды один и тот же дубль»[106].

Несмотря на весьма скромное место, которое занимает первый фильм Шукшина в критике и исследованиях его творчества, он не был «проходным», напротив, стал этапным для самого режиссера. Работа над сценарием и фильмом отразила весьма долгие и мучительные поиски, очень непростой выбор своего пути в кинематографе, который прокладывался через подражания, многообразные влияния, через преодоление стереотипов, схем, штампов, сохранившихся от прошлого и вырабатывавшихся под прессом идеологической цензуры или просто в погоне за зрительским успехом. Не избежав их власти, Шукшин проявляет недюжинный талант, находя в известных наработанных схемах неожиданный ход, поворот темы, скрытый мотив. Не ошибся он и в подборе актеров, которых впоследствии приглашал в другие свои фильмы, так что уже в дебютной работе он, по сути, сформировал ансамбль «своих» исполнителей.

Особенностью творчества Шукшина, обусловленного его многогранным талантом и проявившегося уже в начале его карьеры, является постоянный кругооборот художественных идей. Защитив дипломный проект, он продолжает работать с материалами сценария и фильма. Село Березовка, Березовский район фигурируют в рассказах «Двое на телеге», «Правда», в романе «Любавины». В рассказе «Земляки» деревня тоже будет называться Лебяжье. Фамилия главного героя «Байкалов» станет маркером сибирского корня многих других героев в прозе (в рассказах «Игнаха приехал», «Змеиный яд», романе «Любавины») и вплоть до фильма «Калина красная». Семейная

---

[106] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 51.

драма Ивлева станет частью судьбы героя повести «Там, вдали», персонажу Грай будет посвящен рассказ «Артист Федор Грай». Не остался без внимания и материал сценария, не вошедший в фильм. Карнавальная стилистика финального эпизода будет использована Шукшиным в сценарии «Степан Разин» и романе «Я пришел дать вам волю». Сюжетная линия, связанная с персонажной парой Сеня и Женя, станет содержанием рассказа «Коленчатые валы» и затем войдет в киноповесть «Брат мой». Характерологическая деталь – заикание Сени – индивидуализировавшая образ, обретет самостоятельность и будет использована в фильме «Живет такой парень». Л.В. Куравлев, исполнивший роль Сени Громова, заметил, что роль в короткометражной картине «Из Лебяжьего сообщают» станет «эскизом» к будущей роли Пашки Колокольникова из фильма «Живет такой парень»: наивный, никогда не унывающий, сообразительный, общительный, добрый. Сеня, как и Пашка, заикается, только, в отличие от своего более счастливого наследника, заикается натужно...»[107].

Шукшин не оставил без внимания и сценарный материал, не вошедший в фильм. Карнавальная стилистика финального эпизода будет им использована в сценарии «Степан Разин» и романе «Я пришел дать вам волю».

В целом неудачный опыт сценария убедил Шукшина опереться в будущем на готовый литературный материал. Современный ему кинематограф, по преимуществу, был литературный. Талантливые экранизации классики давали богатый арсенал тем, характеров, выразительных средств и приемов перевода литературного текста в зрительный ряд. Успех, как правило, сопровождал фильмы о современности, снятые по произведениям, уже получившим признание читателей. Шукшин ко времени работы над следующей картиной уже накопил достаточный литературный капитал, чтобы выбрать именно этот путь.

---

[107] Куравлев Л. Как березы… // О Шукшине. Экран и жизнь. – М., 1979. – С. 225.

Дипломная кинолента «Из Лебяжьего сообщают» стала итогом студенческой деятельности. Перед просмотром фильма мастер М.И. Ромм и аттестационная комиссия познакомились с теоретической частью дипломной работы, которая является неотъемлемой составляющей итоговой защиты выпускающегося кинорежиссера. Проведя подробный аналитический разбор замысла, отраженного в сценарии, Шукшин «раскладывает» особенности своей режиссуры в работе с оператором, актерами, композитором и другими членами съемочной группы. Теоретический анализ, особенно в части режиссуры, отличает его самокритичный подход с указанием основных ошибок: надо снимать «длинными кусками», избегать «эффектных ракурсов» и т.д.[108]. Эти позиции о способах съемки, монтажа найдут дальнейшее развитие в размышлениях о специфике кинотворчества. В этом отчете о ходе проделанной работы (от первоначального замысла до производственного цикла) просматривается первая попытка режиссера выразить свое творческое кредо.

На просмотре картина молодого режиссера не привлекла к себе особого внимания. На фоне более смелых эстетических экспериментов его однокурсников А.А. Тарковского, А.Н. Митты дипломная работа Шукшина выглядела достаточно скромно. Посмотрев фильм, многие коллеги посчитали его несовременным, скучным, с профессиональными огрехами. Да и сам режиссер считает эту первую киноработу не во всем удачной. Правда, по свидетельству оператора А.П. Саранцева, режиссер С.А. Герасимов похвалил Шукшина: «Прекрасно. Афористично. А эпизод у колодца – просто великолепно»[109]. Именно после просмотра этого короткометражного фильма Герасимов пригласит Шукшина в качестве режиссера на киностудию им. М. Горького, где он снимет фильм «Живет такой парень».

Режиссер-Шукшин многому научился на съемках своей дипломной работы. Он искал не технические приемы, а способ выразить то, что он хорошо знал и что его переполняло. Его житейский опыт, желание самовыразиться

---

[108] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 50.
[109] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. Т. 8. – С. 429.

требовали выхода в той форме, в которой сделана картина. Как выразился С.А. Соловьев, позже пришедший в мастерскую М.И. Ромма, Шукшин «одним прыжком перемахнул сразу через множество профессиональных барьеров. <…> Он потому и писатель, и актер, и режиссер сразу, что его мучили проблемы существеннейшие, и чтобы их выразить, он так яростно и так победоносно преодолевал свое юношеское косноязычие»[110]. Но, тем не менее, фильм продемонстрировал уже намечающиеся основы его творческого метода: за внешне привычным, будничным разглядеть более широкий смысл происходящего, выявить подлинный человеческий характер. И много лет спустя критики признают, что этот ученический фильм «Из Лебяжьего сообщают» явился истоком всех более поздних крупных работ режиссера, звеном в его творческой эволюции.

В декабре 1960 г. дипломная работа «Из Лебяжьего сообщают» была защищена с оценкой «отлично», а Шукшину присвоена квалификация режиссера. Позже, в марте 1963 г., этот фильм демонстрировался во время творческой поездки группы молодых кинематографистов (В.М. Шукшин, Р.А. и Ю.В. Григорьевы, А.И. Макаров, А.П. Саранцев, Н.И. Клейман) по Сибири в рамках акции «Молодые кинематографисты – народу».

1.2 От рассказов к фильму «Живет такой парень»

Успешность опыта в его первой – дипломной – работе «Из Лебяжьего сообщают», где Шукшин выступал одновременно сценаристом, режиссером и актером, стала основанием для работы над фильмом «Живет такой парень», принесшим режиссеру первую заслуженную славу. Материалы и тексты, свидетельствующие о ходе работы над фильмом, позволяют проследить творческий процесс художника, реализующего свой замысел на границах между видами и жанрами искусств.

---

[110] Соловьев В. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному // Искусство кино, 1975. –№10. – С.16.

1963 г. был знаменательным в творческой эволюции Шукшина. Он – уже штатный режиссер киностудии им. М. Горького. В феврале этого года в журнале «Новый мир» опубликован цикл рассказов «Они с Катуни», в состав которого входят «Игнаха приехал», «Одни», «Гринька Малюгин», «Классный водитель». Публикация в «Новом мире» означала признание его литературного таланта. Как пишет Т.А. Снигирева, этот «толстый» журнал «формировал новое поколение писателей и читателей, в конечном счете, становясь «властителем дум» своей эпохи. Для его нового главного редактора А.Т. Твардовского «такие категории, как добро, справедливость, стремление к истине, стали базовыми для оценки художественного достоинства любого произведения». Для журнала «ключевыми словами» стали «позиция автора, качество литературы, правда жизни»[111]. Весной 1963 г. в ответном письме на просьбу редактора Алтайского радио инсценировать рассказ «Гринька Малюгин» писатель замечает, что особенной «переделки не потребуется, так как рассказ близок к сценарию»[112]. 24 июня был подписан к печати сборник «Сельские жители». С одной стороны, став автором «Нового мира» и своего сборника, с другой – сознавая сценическую природу своих рассказов, Шукшин решается на экранизацию собственных произведений. В июле был готов литературный сценарий «Живет такой парень», ставший для писателя новым опытом работы в этом жанре[113]. В его основу легли два рассказа из «новомировского» цикла. В сценарии средствами литературы писатель выражает идейно-художественный замысел, образный строй будущего фильма, закладывает тему, сюжет, идейно-художественную концепцию, характеры персонажей, что является необходимой стадией реализации замысла картины.

В толково-словообразовательном словаре русского языка дается следующее определение сценария: «литературно-драматическое произведение, написанное как основа для постановки кино- или телефильма»[114]. В ходе

---

[111] Снигирева Т.А. В. Шукшин и «Новый мир» А. Твардовского // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы УШ Всерос. науч. конф.– Барнаул, 2009.– С. 234 – 235.
[112] Козлова С.М. Гринька Малюгин. Рассказ // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 91.
[113] Шукшин В. Живет такой парень. Киносценарий. – М., 1964 – 64 с.
[114] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. – М., 1999. – Т 3. – С. 251.

развития сценарий сформировался как произведение литературы, но со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране. Необходимость емких и лаконичных сюжетных конструкций диктуется ограниченностью во времени, отпущенной на демонстрацию фильма. На сегодняшний день можно выделить четыре основных элемента сценария: описательная часть (сценарная проза), диалог, закадровый голос, титры.

Обычно сценарий рассматривался в идеологическом или литературоведческом плане, но есть смысл и в его искусствоведческой интерпретации. Актуальность изучения киносценария обусловлена необходимостью определения принципов его текстовой организации. Такой анализ продиктован его диалектической природой: сценарий одновременно выступает и как «предтекст кинематографа, и как самоценный художественный литературный текст, способный существовать в отрыве от фильма; он осознается как новый тип текста, способный выразить мироощущение современного человека, и одновременно – как наследник старших литературных родов»[115]. Признание за сценарием статуса литературного текста не может игнорировать тот факт, что его своеобразие обусловлено ориентированностью на перевод в семиотическую систему киноискусства, что влечет за собой необходимость учета в анализе сценария динамической и визуальной природы киноискусства.

Рассмотрение сценария как особого интерпретативного текста, порождение которого предполагает трансформацию первоисточника, связано с обращением к исследованиям текста и его интерпретации В.З. Демьянкова, М.Я. Дымарского, И.А. Мартьяновой[116] и др. Выбор киносценария-интерпретации в качестве объекта исследования требует также обращение к

---

[115] Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л, 1972. – С. 28.

[116] Демьянков В.З. Метаязык как конструкт культуры //Под знаком «Мета»: материалы конф. – М., 2011. – С. 54–63; Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст – М., 2006. – 296 с.; Мартьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности.– СПб., 2002.– 236 с.

искусствоведческим изысканиям Б. Балаша, Л.В. Кулешова, Ю.М. Лотмана, А.А. Тарковского, В.Б. Шкловского, С.М. Эйзенштейна, У. Эко[117] и литературоведческим трудам М.М. Бахтина, Г.А. Гуковского, Б.Ф. Егорова, Ю.Н. Тынянова[118] и др.

Сценичность рассказов Шукшина общеизвестна. Диалогичность, лаконизм характеристик, динамическое повествование, игровое начало в прозе писателя стали предметом пристального изучения в работах Л.Т. Бодровой, С.М. Козловой, О.Г. Левашовой[119] и других шукшиноведов. Этими свойствами обладали выбранные рассказы.

Основой сценария «Живет такой парень» стали рассказы «Гринька Малюгин» и «Классный водитель», киногеничные по своей природе. В центре каждого из них – знаменательное, насыщенное экспрессией событие, основанное на архетипах коллективного массового сознания: похищение невесты – в «Классном водителе», подвиг – в «Гриньке Малюгине». Такие сюжеты, построенные на известных архетипах коллективного сознания, были свойственны советскому кинематографу начала 1960-х гг.: «Аленка» Б.В. Барнета, «Битва в пути» В.П. Басова, «Молодо-зелено» К.Н. Воинова, «Командировка» Ю.П. Егорова, «На семи ветрах» С.И. Ростоцкого, «Порожний рейс» В.Я. Венгерова.

Общая для героев выбранных рассказов профессия шофера создавала возможность контаминации их образов, что становится важным принципом первичного синтеза. Объединяя в киногерое два разных характера, Шукшин отдает предпочтение «классному водителю» Пашке Холманскому, сохраняя его

---

[117] Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. – М., 1968. – 328 с.; Кулешов, Л.В. Основы кинорежиссуры. – М., 1997. – 189 с.; Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.– 560 с.; Тарковский А. Уроки режиссуры: учеб. пос. – М., 1993. – 92 с.; Шкловский В.Б. Сюжет в кинематографе // За 60 лет работы о кино – М., 1985 – С.87-105; Эйзенштейн С.М. (1898-1948). Монтаж. – М., 2000. – 588 с.; Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – Спб. , 1998. – 432 с.

[118] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – 444 с.; Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1957. – 416 с.; Егоров Б.Ф. От Хомякова до Лотмана. – М., 2003. – 368 с.; Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977 – 306 с.

[119] Бодрова Л.Т. Приемы создания народного характера в рассказах В. Шукшина // Стилевые традиции русской реалистической прозы XIX в. – Челябинск, 1983. – С. 108-133; Козлова С.М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина. – Барнаул, 1992. – 184 с.; Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в.: (Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой). – Барнаул. – 264 с.

имя, яркую внешность, веселый, открытый, душевный склад, жизнелюбие, фатовство и самодовольство. Такой образ соответствовал сложившемуся в годы «оттепели» кинотипу молодого героя, который создавали на экране Н.С. Михалков, О.П. Табаков, А.В. Баталов, В.С. Лановой – красивые, раскованные, остроумные, романтичные. Оставив прежнее имя «Павел», Шукшин меняет фамилию: вместо Холманский – созвучную – Колокольников, давая понять тем самым, что перед нами новый герой – тот и не тот, вобравший в себя некоторые черты и поступки героя рассказа «Гринька Малюгин».

В литературе этого времени – «деревенской», «лирической», «исповедальной» прозе – зарождаются тенденции к дегероизации положительного образа советского человека, внимание к человеку массовому, срединному, из народа. Шукшинский Гринька Малюгин – «человек недоразвитый, придурковатый <…> с вытянутым, как у лошади, лицом»[120] – органично вписывался в эту тенденцию, культивируемую «Новым миром», но для экрана беспроигрышным в своем обаянии для зрителей мог быть только Пашка Холманский. Только спустя несколько лет режиссер Г.А. Панфилов решится вывести подобный типаж в главной роли Паши Строгановой, которую сыграла И.М. Чурикова в фильме «В огне брода нет» (1967). От Гриньки в новом герое остались бездумно-отчаянное подвижничество в сцене пожара и бесхитростно-наивная бравада в больнице. Итак, в литературном сценарии рождается другой герой, образ которого не порывает со своими прототипами, но органично синтезирует их черты в новое единство.

При переводе в сценарий рассказ «Гринька Малюгин» подвергается существенной переделке: опущены первая часть, содержавшая развернутое статическое описание характера и образа жизни героя, некоторые второстепенные персонажи с их диалогами. Два главных эпизода, вошедшие в сценарий, – «Пожар на нефтехранилище» и «В больнице» – значительно сокращены. В рассказе буквально в нескольких предложениях описывается сон

---

[120] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 131.

Гриньки в больнице. В сценарии онейрическая картина расширена и переосмыслена.

Более полно использован в сценарии рассказ «Классный водитель», который прежде всего определил свободную, фрагментарную композицию сценарного сюжета и текста. Такая бессюжетная конструкция повествования, в которой отдельные самостоятельные эпизоды не имеют между собой причинно-следственной связи, объединенные общей темой, лейтмотивами, главным героем, получила распространение в так называемой «лирической» прозе, для которой она была принципиальной в аспекте реализации литературного межродового синтеза (эпос/лирика). Эта тенденция отозвалась в кинематографе на уровне межвидовых интермедиальных связей как «лиризация» фильма в так называемом «поэтическом кино». Среди представителей «поэтического кинематографа» 1960-х гг. можно назвать таких отечественных режиссеров, как А.А. Тарковский («Иваново детство»), О.Д. Иоселиани («Листопад»), М.М. Хуциев («Мне двадцать лет», «Июльский дождь»). Поэтому «перевод» рассказа «Классный водитель» в киносценарий был достаточно своевременным и органичным.

Творческая переработка рассказов обусловлена стратегией кинодраматизации, которая подразумевает установку на показ, диалогизацию текста, редуцированность вторичного текста по сравнению с первичным, свертывание/развертывание содержательно-сюжетных мотивов первоисточника.

Сталкиваясь с проблемой объема текста, который не соответствовал необходимому метражу фильма, Шукшин пытается решить ее двумя путями: внешним расширением сюжета, привлекая материалы других рассказов, – путь, по которому он пошел в последующих своих работах, или внутренним углублением характера героя посредством заново сочиненных фрагментов, что было предпринято в данном сценарии. Сценарист-Шукшин увеличивает объем текста за счет:

1) создания фоновых сцен, панорам – описания природного ландшафта и интерьеров (деревенская изба, клуб, библиотека);

2) вставных эпизодов: демонстрация мод в сельском клубе, встреча с городской женщиной, визит Пашки к Кате Лизуновой, сватовство Кондрата к тетке Анисье;

3) создания онейрических образов, воображаемых картин-сновидений, которые дают возможность расширения внутреннего пространства героя.

Важное смысловое и функциональное значение получает специально написанный для сценария пролог. Этот редкий для прозы Шукшина компонент повествования содержит описание алтайской природы, развернутую метафору, «очеловечивающую и дорогу, и реку», описание характеров, образа жизни и труда шоферов Чуйского тракта, кодекс нравственных законов «сурового рабочего тракта». В прологе задается ведущий хронотоп художественного мира сценария, организующий композиционное единство повествования – хронотоп дороги. Вместе с тем пролог определяет героико-романтическую модальность характера и действий главного героя, которая находит свое полное выражение в эпизодах «Похищение чужой невесты» и «Подвиг».

Мотив дороги был ключевым в поэтике «оттепельного» неоромантизма. Как иронически пишут исследователи культуры этого периода П. Вайль и А. Генис, «дорога, как заклинание, являлась в песнях бардов, будто сама по себе дорога способна дать ответ на все жизненные противоречия. <…> В соответствии со стилистикой романтизма дорога вела в никуда – в космические дали, в тайгу, в туманы…»[121]. Тот же героико-романтический вектор пути воспроизводит Шукшин – в Сибирь, в Горный Алтай. Поддерживают этот модус характерные, тоже вновь сочиненные вставные сценки-связки в сценарии и фильме, посредством которых стыкуются центральные эпизоды двух разных рассказов. Первая – Пашка Колокольников с девушками на уборке хмеля – как будто символизирует иллюзорность романтических мечтаний героя, включаясь

[121] Вайль П. А. 60-е. Мир советского человека /П. Вайль, А. Генис. – Ardis, 1988. – С. 108.

в ассоциативный ряд со сновидением Пашки. Причем мистика народной притчи о голой бабе, пророчествующей Великую Отечественную войну, приведенной Шукшиным в рассказе, трансформируется в сценарном сновидении в романтический идеал прекрасной женщины, олицетворяющей любовь. Вторая сценка-связка – встреча Пашки с мужественными лесорубами – предваряет его героический поступок.

В то же время конкретизация места действия в прологе выполняет прагматическую функцию, успешно сработавшую на обсуждении сценария редакционным советом киностудии им. М. Горького. Писатель А.И. Приставкин, отметив интересную композицию сценария, когда бесконечное множество правдивых сцен «хорошо нанизываются на характер Пашки с его великолепной чистотой», прозорливо представил второй план фильма: «самобытную, характерную обстановку края, где автор родился»[122]. Режиссер Р.А. Григорьева, которая потом сыграет небольшую роль городской женщины в картине «Живет такой парень», также посчитала непременным условием съемку этого фильма «на натуре именно в родных герою местах. В сценарии все дышит природой, и важно, чтобы и в фильме все дышало этой алтайской природой»[123]. Именно эти рекомендации соответствовали замыслу Шукшина.

Шукшинский сценарий точно и узнаваемо воспроизводит эту культурную ситуацию. Развенчивая мещанство в сценах показа мод в сельском клубе, в «видениях» Пашки с экстравагантными изменениями в комнате и облике Кати Лизуновой, автор, с одной стороны, утверждает реальность сельского образа жизни, с другой стороны, в духе неоромантизма противопоставляет любому благоустроенному быту свободную стихию дороги.

Сцена показа мод вставлена в сценарий вместо сцены демонстрации в клубе новой кинокомедии. В рассказе Пашка покидал зал с уничтожающей репликой: «Пусть эту комедию тигры смотрят»[124]. Перевод этой сцены в фильм

---

[122] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 77.
[123] Там же, С. 81.
[124] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 149.

потребовал бы цитации какой-то современной кинокомедии, что конкретизировало бы адрес критического выпада героя, или сочинения пародийного текста в тексте, что усложнило бы задачу как сценариста, так и режиссера. Показ мод в этом плане был более киногеничным. Кроме того, вместо сцены в рассказе, где Пашка подвозит двух юных влюбленных, в сценарий вставлен эпизод, в котором в машине героя едет городская женщина, рассуждающая об отсталости культуры быта в деревне, что мотивирует «культурные» метаморфозы в доме и внешности Кати Лизуновой и пародийную сцену «джентльменского визита» к ней Пашки в воображении последнего. Некоторые замещения произведены и в эпизодах рассказа «Гринька Малыгин». В частности, сцены визита матери героя в больницу и с белобрысым больным заменены в фильме на сцену с учителем. Сохранение образа матери в сценарии потребовало бы его развития по ходу действия, которое бы затянулось.

С другой стороны, провинциальная локализация и бытовая доминанта изображаемого мира задавали модальность низкого регистра, разрабатываемую в стилистике неореализма – одного из набиравших силу художественных течений этого времени. Неореализм в традициях русской классики XIX в. культивировала «деревенская» проза. В кинематографе эта тенденция складывалась под влиянием итальянского неореализма. Такие его характерные черты как эстетика «потока жизни», бытовой и физиологический натурализм, социально-демократическая проблематика в некоторой степени характерны для сценария Шукшина. В частности, в этом стиле написаны сцены «В клубе», «Сватовство», «В доме Кати Лизуновой», «Встреча на дороге», «В больнице» и др.

В русле неоромантических тенденций досочинены сцены «видения» героя, связанные с мотивами «мещанского» быта. П. Вайль и А. Генис так описывают борьбу романтиков с мещанством во времена «оттепели»: «Особую ненависть романтиков вызывала мягкая мебель: плюшевое кресло, кровать с шарами, тахта-«лира». Взамен следовало уснастить быт трехногими

табуретками-лепестками, легкими торшерами, узкими вдовьими ложами, низкими журнальными столиками. Безразличный алюминий и холодная пластмасса вытеснили теплый плюш. Такая квартира ощущалась привалом к походу за туманами»[125]. Но также беспощадно разоблачалось мещанство, маскировавшееся «под модерн». Символическим стал для культуры этой эпохи образ юного романтика, сокрушающего дедовской шашкой мещанский быт, созданный О. Табаковым в фильмах «Испытательный срок» (1960), «Шумный день» (1961).

Итак, первый шаг синтеза двух автономных художественных текстов – рассказов осуществляется в сценарии посредством контаминации персонажей и сюжетов в новую целостность. Вторым шагом является междужанровый синтез внутри литературного рода: два произведения в жанре рассказа объединяются в новом жанровом образовании «повесть» – эпический жанр средней формы по объему, в отличие от малой – рассказ – и крупной – роман. Сюжет «сентиментального путешествия», эмоциональный чувствительный герой, «житийные мотивы» в развитии его характера, эпический пролог и прочее восходят к канонам этого жанра. Третьим шагом шукшинской стратегии синтеза являются художественно-эстетические установки при создании нового текста на границе двух видов искусства: литературы и кинематографа, результатом которого становится создание интермедиального текста, каким, по сути, является сценарий.

Литературный сценарий «Живет такой парень» стал новым самобытным произведением, в котором Шукшин продемонстрировал владение приемами синтеза двух видов искусств. Он показал, что сценарий занимает достаточно независимое положение между литературой и кинематографом, представляя собой самостоятельную жанровую форму.

Определение «литературный сценарий» предполагает его отличие от режиссерского «технического» сценария, в котором, по сравнению с

---

[125] Вайль П. А. 60-е. Мир советского человека /П. Вайль, А. Генис. – Ardis, 1988. – С. 110.

«литературным сценарием», доминирует служебная функция. Тем не менее специфика литературного сценария определяется установкой автора на трансформацию текста сценария в текст фильма. Исследователями творчества Шукшина отмечено использование таких приемов композиционной организации сценарного текста, как параллельный, ассоциативный, интеллектуальный, обертонный и прочие типы киномонтажа. Писатель производит в тексте литературного сценария раскадровку, чтобы при превращении в постановочный сценарий оставалось только уточнить его монтаж-кадровку (применительно к декорации, режиссерской трактовке тех или иных мизансцен) и снабдить его всеми необходимыми техническими ремарками. Более того, настоящая кинематографическая кадровка-монтаж (последовательность включения материала, его движение) скрыта в сплошном тексте с обычным делением его на абзацы, разделенные пробельной строкой.

В силу своей разносторонности работа Шукшина отличается в творческом процессе от работы профессионального сценариста, который зависим и от автора-писателя, и от режиссера – постановщика фильма. Шукшин феноменально свободен от той и другой зависимости, будучи сам писателем, сценаристом, режиссером. Это обстоятельство позволило ему создать литературный сценарий как особое типологически автономное жанровое образование, которое позднее оформится в жанр киноповести.

Исследователь И.А. Мартьянова считает, что в творчестве Шукшина существуют два способа создания текстов экранизаций: «киносценарная интерпретация ранее созданных рассказов и оригинальные тексты киноповестей»[126]. Сценарий фильма «Живет такой парень» как раз представляет собой «киносценарную интерпретацию», в которой значимыми представляются доминанты, оказывающие влияние на становление творческой манеры писателя: кинематографичность прозы, сценарная техника повествования, особое соотношение ремарок и реплик диалога. В

[126] Мартьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – СПб., 2002. – С. 54.

«киноинтерпретации» используются особый киноязык и выразительные средства, существенно отличающиеся от литературных. В рамках креативной установки на трансформацию текста сценария в текст фильма Шукшин использовал приемы и средства организации сценарного текста, обеспечивающие его динамичность, зрелищность, композиционную целостность эпизодов. Так, И.А. Мартьянова подчеркивает, что «увеличение объема текста сценария происходит за счет изменения композиционного членения текста-первоосновы. <…> Основной причиной дробности абзацного членения сценария является его ориентация на кинотекст – самый расчлененный вид текста, что объясняется самим техническим делением киноленты на кадры»[127]. Именно эта расчлененность обусловлена установкой на изображение разными планами и ракурсами.

Литературный сценарий фильма «Живет такой парень» обсуждался на заседании редакционного совета киностудии им. М. Горького 11 июня 1963 г. Участники редакционного совета, известные кинематографисты и писатели, единодушно оценили его как действительно редкое литературное произведение по своей талантливости, правдивости, оригинальности и новизне замысла. Известный сценарист Б.А. Метальников, похвалив редкостную жизнерадостность и обаяние героя, высказал мнение, что его «смущает не столько якобы видимая несюжетность вещи, сколько некоторая статичность характера героя», что является противопоказанным для сценария[128]. В.П. Рослякова, напротив, привлекают «свобода, естественный ход событий»[129]. Редакторы единодушно советовали автору при дальнейшей разработке сценария подробнее прописать какие-то мелочи, детали второго плана. Это касается сцены знакомства с Настей, и «тогда сны и представления будут

---

[127] Мартьянова И.А. Мастерство Шукшина-сценариста: композиционно-синтаксический аспект// В.М. Шукшин – философ, историк, художник: тр. кр. музея ист. литер., искус. и культ. Алтая. Вып. 3. – Барнаул, 1992. – С. 152.

[128] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 72.

[129] Там же, С. 73.

выглядеть не вставным номером»[130] . В целом редколлегия рекомендовала запустить сценарий в кинопроизводство.

История отечественного кинематографа знает немало примеров, когда режиссеры являлись и авторами постановочного сценария. Так работали С.А. Герасимов («Журналист», «У озера»), С.Ф. Бондарчук («Война и мир», «Они сражались за Родину»), И.Е. Хейфиц («Дама с собачкой»). Шукшин после утверждения и одобрения литературного сценария также самостоятельно создает режиссерский сценарий, разработка которого является основополагающим этапом производства фильма.

Режиссерский сценарий – это литературный сценарий, переработанный режиссером для удобства работы на съемочной площадке. В этом «техническом» по сравнению с литературным сценарии доминирует служебная функция: он является вербально-знаковым эквивалентом фильма. По замечанию В.К. Туркина, современный съемочный сценарий в готовом для постановки виде представляет собой «сложное построение, имеющее точный объем, устанавливающее точную и обязательную последовательность моментов действия, разрабатывающее в конкретной форме (мизансцены, «мизанкадры») каждый отдельный момент действия, игру актеров, диалог, титры, звуки, шумы, указывающее декорации или натуру, эффекты освещения, планы, приемы съемки и монтажных переходов от куска к куску, даже оптику и сорт пленки»[131].

В специальных примечаниях к отдельным сценам или кадрам постановщик иногда фиксирует мысли относительно их трактовки, специальных художественных эффектов или технических приемов и т.п. Одним словом, литературный сценарий Шукшин превращает в точный и подробный план постановки фильма, план, в котором каждый из членов постановочного коллектива (актер, художник, оператор, осветитель и т.д.) должен найти полное

---

[130] Василий Шукшин: жизнь в кино: сборник документов. – Барнаул, 2009. – С. 72.
[131] Туркин В.К. Драматургия кино. – Л. – М., 2007. – С. 21.

и точное определение художественных и технических задач, возлагаемых на него по данной постановке.

При трансформации рассказов в сценарий мы можем проследить еще одну особенность, которую отметил сам Шукшин: «Для меня литература перестает существовать, – писал он, – когда начинается кинематограф. Я потом и сценарий даже не читаю: уже включается и другой мотор, и иная цель, и иной род повествования. Поэтому у меня сценарий никогда не походит на готовый фильм… <…> Просто для меня в лучшем случае сценарий – руководство к действию»[132]. Именно поэтому Шукшину позже приходится при переиздании сценарий записывать по фильму.

В рукописном варианте режиссерского сценария фильма «Живет такой парень» объекты съемки разделены на две части: «натура» и «павильоны» [133]. Натурные съемки занимают третью часть метража картины: 999 м из 2701 м. Это главным образом дорога, организующая сюжет-путешествие, соединяющая отдельные эпизоды, прошивающая ткань визуального текста, и объекты, связанные с трудом шофера грузовой машины, – с перевозками (карьер, лесоповал, стройка, колхозный ток, бензохранилище, двор РТС). Часть натурных съемок посвящена случайным попутчикам водителя: «Дорога с председателем», «Дорога с городской женщиной». Поэтической метафорой вписывается в этот ряд «Дорога с дождем», «Дорога у камня». Два натурных объекта обозначают социальное пространство путешествия героя: «Деревенская улица в Талице», «Деревенская улица в Листвянке». «Начало дороги» и ее конец («Двор больницы») определяют коннотации пространства как жизненного пути, судьбу героя.

При определении объектов съемки Шукшин отдает приоритет павильонным съемкам, которые занимают две части общего метража картины (1702 м), освещая главным образом частный, домашний мир человека: квартиры Прохорова, Насти, старика, инженера, Анисьи, Кати Лизуновой, изба

---

[132] Шукшин В.М. Собрание сочинений. – Барнаул, 2009. –Т. 8 – С. 189.
[133] Рукопись. В. Шукшин. Живет такой парень. Режиссерский сценарий – ГМИЛИКА, ОФ. 2466. – С. 4.

во сне Пашки. Меньшую часть составляет пространство досуга (клуб, библиотека – 233 м), а большую – финальное пространство в сюжете (больница – 404 м). Ключевые эпизоды будут сняты именно в павильонах: «Квартира старика» (310 м), «Квартира Анисьи» (228 м), «Квартира Кати Лизуновой» (172 м). Съемки на натуре содержат 21 объект, продолжительность которых выражена в метрах – от 10 до 182 м, а павильонные – от 10 до 404 м. В целом описание съемочных объектов воссоздает художественную композицию фильма, а соотношение метража объектов определяет утверждаемые художником ценности: малая родина – дом – личность. Дорога и окружающая природа – частный мир человека – трудовые сцены составляют 731 м –1711 м –259 м. Такой расклад определяет жанровую специфику фильма. Также необходимо отметить, что продолжительность картины составляет 101 минуту, что соответствует 2763 м.

В своей дипломной работе «Из Лебяжьего сообщают» Шукшин в основном касается вопросов уборки урожая. В этом критик Ю.П. Тюрин видит влияние общепринятых моделей кинематографического изображения деревни: «Кадры, показывающие колхозные заботы, непосредственно включались в конструкции картин»[134].

В фильме «Живет такой парень»[135] происходит явная концептуально-художественная переориентация: центр тяжести переносится на исследование частной жизни персонажей. Личность показана в ее приватном мире, метраж съемок которого в фильме составляет 1711 м. Для режиссера важна судьба человека не как члена коллектива, а как индивидуальности. 731 м посвящен показу особенностей дороги и тому природному ландшафту, который окружает водителя. Съемки производственных процессов занимают всего лишь 259 м в объеме фильма.

Репрезентативность режиссерского сценария как самостоятельного автономного текста позволяет сравнить литературный, постановочный

---

[134] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 70.
[135] Живет такой парень – СССР, к/ст им. М. Горького, 1964, ч/б, 10 ч., 101 мин.

сценарий и сам фильм. Художник в разных формах воплощает замысел, трансформируя его, отражая текучесть жизни. Если в литературном сценарии в прологе Шукшин сразу же задавал героико-романтический пафос, описывая богатую природу, опасную шоферскую профессию, то в режиссерском он от этого отказался, создавая иную стилистику.

Мотив малой родины главного героя Колокольникова, который родом из деревни Суртайки Алтайского края, задан в содержании первого кадра – титры идут по карте Чуйского тракта. Замещение природного ландшафта схемой служит для обозначения места действия. Далее этот мотив развивается в маршруте следования Пашки: деревни Листвянка, Талица, Баклань, Манжерок, Долина Свободы. Вектор движения шофера идет с севера на юг: от чайной к деревням Баклань, Манжерок, Долине Свободы – в недра Горного Алтая. Эта география пути героя позволяет режиссеру Шукшину запечатлеть дорогие сердцу родные места его детства и отрочества. Упоминание названий деревень (Баклань – это слобода в с. Сростки, Талица – деревня на другом берегу Катуни) создает особый интимно-лирический тон картины и показывает неведомые Европейской России природные богатства, красоту предгорного Алтая, не уступающую Кавказу.

В то же время 2-й кадр «Начало дороги», в отличие от литературного сценария с его живописно-романтическим вступлением, заполнен следующим содержанием: «Из чайной выходят Пашка и Кондрат. Идут к своим машинам. Рев проезжающих машин заглушает их голоса. Знакомые шофера знакомятся с Кондратом и Пашкой, очевидно, спрашивают – «куда». Пашка машет рукой – далеко, вверх по тракту. Сели в кабину, поехали»[136]. Эта стилистика «потока жизни» с проезжающими машинами, идущими бабами с кошелками и мешками объясняет соотношение объемов метража. Та дорога, по которой едет машина Пашки, – это не просто судьба, это течение самой жизни, встречи с разными людьми, с их заботами и проблемами.

---

[136] Рукопись. В. Шукшин. Живет такой парень. Режиссерский сценарий. – ГМИЛИКА, ОФ. 2466. – С. 6.

Внутри трудового эпизода в дер. Баклань (59-62-й кадры) режиссер, сокращая время при показе производственных процессов, использует «шторку», а в конце сцены дает «ЗТМ» – прием киносъемки, который применяется для создания ощущения окончания эпизода. Следующий эпизод в деревне Талице начинается с обратного приема: появление на темной плоскости экрана постепенно высветляющегося изображения: «А вечером…».

В режиссерском сценарии Шукшин описывает изобразительную часть фильма план за планом, делает покадровую запись картины зрительно-монтажным языком с музыкально-шумовым и речевым оформлением. Так, в экспозиции он плавно переходит от среднего плана к общему и, наоборот. После показа на общем плане природы Алтая режиссер предполагает снимать на средних планах, как бы приковывая внимание зрителей к таким объектам, как вереница самосвалов, стройка.

Если проанализировать режиссерский сценарий с 1-го по 17-й кадр в разрезе планов, то мы выявим следующую закономерность: автор намерен производить съемку в основном на средних планах – 10 кадров, на общих – 5, на крупных – 2. Шукшин уходит от крупных планов, используя главным образом так называемые поясные планы персонажей в контексте окружающей среды. Это подчеркивает стремление к неореалистической эстетике, когда главным для режиссера является показ обычной жизни на длинных средних планах, и соответствует его концепции человеческой личности. Соотношение планов, сосредоточенных на частной жизни, отражает экзистенциональную концепцию жизни героя с его проблемами.

В процессе разработки постановочного сценария выясняются общий характер будущего фильма, его художественная направленность, отбираются смысловые эпизоды, сцены, выявляется вектор движения образов, решается монтажное построение его структуры. Режиссерская разработка – это и механизм преображения литературного сценария в образность фильма. Монтаж закладывается в режиссерский сценарий, в раскадровку каждой сцены, эпизода. Именно с режиссерского сценария и начинается становление зрительного

образа фильма. Монтажное сцепление и монтажные блоки выстраиваются в композицию таким образом, чтобы их соединения служили выражению авторской мысли, режиссерской трактовке.

Режиссерский сценарий закончен, учтены все предложения, высказанные членами редакционного совета киностудии им. М. Горького. В июле 1963 г. Шукшин пишет матери и сестре письмо, в котором сообщает о съемках фильма: «База наша (со мной приедет съемочная группа человек 50 и много техники) будет в Сростках. <…> Съемки начнутся в августе и продлятся там месяца два. Потом продолжатся в Москве еще месяцев семь. А в конце июля я и еще два-три человека со мной (директор картины, оператор и художник) прилетим на выбор натуры»[137].

В рамках подготовительного периода к съемкам Шукшин проводит подбор актеров, кинопробы, выбирает места съемки, костюмы. При сопоставлении режиссерского сценария и фильма выясняется, что его список действующих лиц не совпадает с персонажной системой картины. Кроме перечисленных главных героев (Пашка Колокольников, Кондрат, Настя Платонова, инженер Гена, старик-кулак, Анисья, председатель колхоза, Катя Лизунова) и второстепенных (заведующий нефтебазой, детина в больнице, журналистка, 3-й шофер), важную роль в фильме стала играть старуха-рассказчица, но были убраны сцены с матерью в больнице. В постановочном сценарии были такие персонажи, как веселый шофер, Хыц, диалоги которых, правда, тоже не вошли в картину. Зато автор включает новые сцены, природные панорамы, поэтому метраж киноленты составил 2760 м, что на 459 м больше, чем в режиссерском сценарии (1701 м). Также можно отметить некоторые несовпадения в числе, последовательности и тексте кадров, которые объясняются тем, что режиссеру потребовалось расширить некоторые диалоги, добавить необходимые детали. Так, в киноленте была вставлена сцена «На

[137] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 226.

пилораме», где Пашка разговаривает с председателем Прохоровым, также добавлена сцена «На пароме».

Итак, подготовительный период, включающий создание литературного и режиссерского сценариев, подбор актеров, реквизита, строительство декораций, закончен. Далее следует стадия съемок картины.

1.2 Принципы неореалистической эстетики в изобразительной системе киноленты «Живет такой парень»

Истоки стилистики первого фильма Шукшина «Живет такой парень» исследователи справедливо связывают с итальянским неореализмом, который «сумел смиренно приблизиться к ранее утраченной итальянским кино реальности жизни, показал, что поэтические мотивы фильма могут таиться также в самом жалком и бедном опыте, если только он глубоко прочувствован; он показал, что и случайно взятый с улицы человек, если его сделать носителем подлинного лирического вдохновения, может стать поэтическим символом гораздо лучшим, чем актер, в распоряжении которого остаются лишь формальные ресурсы его ремесла»[138]. Неореализм стремился «с максимально возможной достоверностью создавать образы и воспроизводить атмосферу из жизни рабочего класса и городских низов. Съемка велась не в студии, а на природе. Кинокамера свободно передвигалась с места на место, фиксируя в каждом эпизоде мельчайшие детали. Часто в основу фильма ложилось реально происшедшее событие. Упор делался не на отвлеченные идеи, а на чувства персонажей»[139]. Основными принципами изображения были съемка на природе, в бытовых условиях, а не в павильонах, естественное освещение, неприукрашенный показ жизни простого человека.

Журнал «Искусство кино» в 2003 г. организовал «круглый стол», посвященный неореализму, предложив его участникам – известным

---

[138] Кино Италии. Неореализм. – М. , 1989. – С. 63.
[139] Там же, С. 72.

кинорежиссерам – выразить свое понимание этого течения и с сегодняшней точки зрения определить степень его влияния на отечественный кинематограф. А.О. Балабанов, А.Е. Зельдович, Н.И. Лебедев, В.Г. Огородников, М.М. Хуциев, В.И. Хотиненко отметили такие художественные особенности этого направления, как «показ жизни как она есть», «зачастую съемки на улицах», «работа с непрофессиональными актерами, со средой, почти не отличимой от той, что их окружала», «новые фактуры – и социальные, и изобразительные, и человеческие», «правда жизни, правда чувств», «сознательное, подчеркнутое внимание к простым вещам», «внимание к маленькому человеку», «обнаженность человеческого бытия, сочувствие к людям»[140]. А режиссер А.А. Велединский даже видит Шукшина среди его приверженцев: «Вообще, что такое неореализм? Фильмы, рассказывающие мне правду про меня же? Шукшин говорил: “Нравственность есть правда”. Те фильмы – правдивые, ненадуманные. Мы сегодня все ищем-выискиваем такие сюжеты, что могли бы пробить мощный защитный слой, которым окружают себя люди. Как только режиссеры ни изощряются, но ничего поделать не могут. Это невероятно трудно. А когда мы смотрели неореалистические картины, слезы наворачивались. Так же, как и на “Долгих проводах”. Муратова ведь тоже оттуда, из неореализма. Такой же и балабановский “Брат” (первый) – простой, ясный, стильный»[141].

Влияние неореализма на Шукшина и его однокурсников по ВГИКу, где просмотр итальянских фильмов входил в обязательную программу обучения, подтверждает А.Н. Митта. Он, в частности, рассказывает: «Позже, во ВГИКе, неореализм стал для меня путеводной звездой, абсолютным приоритетом. Причем правда жизни была не вопросом стиля, а вопросом противостояния. Правда противостояла тому миру лжи, который казался неразрушимым, вечным. Тот же Тарковский начинал с того, что снял почти натуралистический фильм о том, как в каком-то южнорусском городе саперы с риском для жизни обезвреживали огромный склад с оружием. Помню, как почти одновременно

---

[140] Я и Росселини. Российские режиссеры о неореализме // Искусство кино, 2003. – № 11. – С. 134-144.
[141] Там же, С. 145.

вышли картины «Дом, в котором я живу» и «Летят журавли». И мы (Тарковский, Шукшин и остальные ребята) дружно, не сговариваясь, поставили «Дом, в котором я живу» значительно выше «Журавлей», в которых увидели мелодраматические клише, искусственность построения действия. Ромм был нашим мнением обескуражен. Он учил нас мизансценировать, решать пространство кадра, а тут такие нестереотипные, «несделанные» мизансцены… Но нас привлекала как раз эта «несделанность», и только потом, когда мы стали анализировать неореалистические картины, поняли, что они очень грамотно сняты, только более тонко»[142].

Сам же Шукшин в своих статьях и интервью не упоминает об итальянских неореалистах как источнике своего творчества, но в самом тексте фильма делает прямые и косвенные отсылки к их произведениям. В сцене визита Пашки к Кате Лизуновой упоминается фильм «Дайте мужа Анне Закео» одного из основоположников итальянского неореализма Дж. Де Сантиса, который в советском прокате шел под названием «Утраченные иллюзии». Как отмечают авторы комментариев к киноповести, судьба женщины вполне соответствовала «грустной истории Катьки Лизуновой, к которой обращены слова шукшинского героя. Пашка Колокольников, конечно, вряд ли мог знать название итальянского оригинала картины, зато его наверняка знал недавний выпускник ВГИКа Шукшин»[143]. Сны Пашки – это тоже прием, присущий неореализму с постоянным обращением к фантазии, поскольку в человеке какая-то одна часть стремится к конкретному, а другая тяготеет к воображаемому (этот прием использовался в картинах «Машина, убивающая плохих», «Пайза» Р. Росселлини).

Как и неореалисты, Шукшин следует за персонажами, используя в основном средний план, так называемый «поясной портрет». Для режиссера более важно не столько исследовать отношения между героем и средой,

---

[142] Митта А.Н. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... – М., 2000. – С. 139.

[143] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 361-362.

сколько остановиться на самом герое, проникнуть внутрь него, постараться показать, какой след оставили все события, которые продолжали происходить и которые были столь значительны, что не могли не отразиться на людях, в душах героев. Автор использует такие технические приемы, как продолжительные кадры, съемки с движения, панорамирование, при которых камера непрерывно следовала за персонажем (самый продолжительный кадр был длиной 40 м – это сцена в больнице).

Фильм снимал оператор В.А. Гинзбург, который к тому времени уже имел опыт работы на фильмах И.В. Лукинского «Солдат Иван Бровкин» (1955) и «Иван Бровкин на целине» (1958). Шукшин с оператором познакомился на съемках картины Л.А. Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961), где оба принимали участие. Там он, невольно наблюдая за работой оператора, отметил некоторые особенности его творческой манеры. Когда появилась возможность снять свой дебютный полнометражный фильм, он пригласил в съемочную группу Гинзбурга. Оператор сразу же хотел высказать свои соображения о съемках, но режиссер предложил ему сначала съездить на Алтай. Только после увиденного своими глазами Гинзбург примет решение о некоторых изобразительных моментах.

Анализируя работу над дипломным фильмом «Из Лебяжьего сообщают», Шукшин пришел к мысли, что «надо снимать длинными кусками. Тут много преимуществ: а) актеру легче, интереснее играть; б) режиссеру труднее и интереснее думать над мизансценой; в) оператору труднее и интереснее высветить всю площадь действия; г) есть возможность внутрикадрового монтажа, который представляется мне наиболее благодарным; д) больше возможности использовать декорацию и не потерять «географию»; е) наконец, экономнее»[144]. Все эти размышления режиссер воплотил в процессе съемок картины «Живет такой парень».

---

[144] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 72.

Оператор часто использовал дальние планы (горы, дорога, река), панорамирование при повороте съемочной камеры по горизонтали или вертикали, дающие возможность перейти от плана к плану или от одной точки места действия к другой. Вдали даже значительные по размерам объекты, не поддающиеся охвату единым взглядом на близком расстоянии, представляются обозримыми. Для показа на экране таких объектов, как каскад гор, В.А. Гинзбург обычно применял общий план. Соотношение большого окружающего пространства и одинокой маленькой фигурки человека он использовал как средство разрешения специальных художественных задач. Например, в сцене подвига на фоне падающей горящей машины появляется фигура пятящейся бабки с бельем. Во сне Пашки на дальнем плане появляется фигурка Насти Платоновой, обернутая в белую материю, что придает легенде о голой бабе особый смысл и эмоциональную окраску.

В кино уже существовал стандарт изображения деревенских жителей, но Шукшин пошел по иному пути. Работая в рамках неореалистической эстетики, он на экране хотел показать настоящую жизнь, чтобы зрители могли узнать в киногероях себя. Провозгласив принцип достоверности, режиссер и оператор снимали на натуре: на Чуйском тракте, на улицах сел. Важнейшее значение они придавали деталям, малейшим бытовым подробностям, но не меньшую роль играл и общий фон действия. Каждый персонаж был показан в конкретной, привычной, свойственной ему обстановке. Стремление достигнуть максимальной жизненности, правдивости, естественности самыми простыми, скупыми средствами было отличительной чертой творчества режиссера.

Выделенная крупным планом деталь выполняет самые разнообразные функции, подтолкнув творческую фантазию зрителя. Так, в картине Шукшина используются детали, ориентирующие зрителя в перемене места действия. Вместо пространных информационных кадров или словесных объяснений в сцену включается средний план, показывающий табличку с названием алтайских населенных пунктов: Манжерок, Баклань, Листвянка. Иногда вместо общих планов, описывающих место действия, достаточно показать в кадре одну лишь

характерную деталь: объявление о подписке на газету «Алтайская правда» на 1964 г. на дверях клуба. Интересная деталь – цветок, который Пашка подарил Насте в библиотеке. Она сначала его взяла, вертела в руках, а потом, раздосадованная на раздражительное поведение инженера, бросила, что подчеркивает сложность отношений влюбленных. Неоднократное повторение такой детали во внешнем облике Пашки, как военная фуражка, создает особый ритм, ощущение внутреннего движения в фильме.

Для творческой манеры Шукшина-режиссера был характерен особый подбор актеров. С.А. Герасимов, который сам тщательно выбирал исполнителей для своих фильмов, советовал «найти актеров и добиться выразительности идей и характеров. Тогда картина будет необычайно интересна. Тут спасут только характеры…»[145]. Режиссер подбирал таких актеров, которые умели создавать выразительный характер и интересный рисунок роли. Уже на съемках дипломной картины «Из Лебяжьего сообщают» Л.В. Куравлев ему сразу же понравился: «Тонкая чистая душа, порядочный человек и умница»[146]. В дипломном фильме режиссер и актер ищут свой стиль, своего героя. Конечно же, именно этого актера автор имел в виду еще при написании сценария своего дебютного полнометражного фильма, хотя кинопробы у того были неудачны. Но молодой режиссер на художественном совете все же настоял на своем. Он верил, что именно Л.В. Куравлев с его простотой и органичностью даст жизнь образу алтайского водителя. В дальнейшем этот актер оказался именно тем исполнителем, который помог Шукшину выразить свою тягу к человеку естественному. Позже режиссер скажет, что, снимая картину «Живет такой парень», он не думал о стилистике: «Изо всех сил старались, чтобы он (герой) был живой – не киношный»[147].

Неореалистическая стилистика привнесла в манеру актерской игры естественность и эмоциональность исполнения. Присущее Л.В. Куравлеву умение показать за простодушной повадкой острую сообразительность

---

[145] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 78.
[146] Там же, С. 49.
[147] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 12.

способствует в картине выявлению душевного богатства Пашки. Герой получился удивительно обаятельным, сочетающим в себе лукавство и озорство, браваду и доброту, готовность к самопожертвованию, но абсолютно достоверным. Такие «недостатки» героя, как малообразованность и склонность к рискованным шуткам, с лихвой окупаются его искренностью и юмором. В переплетении серьезного и шутливого складывается во многом необычный, живой, неповторимо национальный характер, сыгранный Куравлевым с обманчивой легкостью, с подлинным проникновением в мир «странных людей».

В рамках среднего плана режиссер приближает героя к зрителю и дает возможность отчетливо видеть актерскую игру, выделить его из общей картины действия. Куравлеву с его открытым лицом и лукавыми глазами удалось создать образ истинно шукшинского героя, обладающего большой силой воображения и играющего какие-то необычные роли: свата, влюбленного мечтателя. Он благодарно признавался позже: «Режиссер Шукшин учил меня правде»[148]. Актер владеет юмором, без чего роль попросту бы не состоялась. После исполнения роли Пашки Колокольникова к актеру пришел первый большой успех.

Режиссер доверял приглашенным артистам, даже ждал от них моментов творчества. Некоторые элементы их импровизации в процессе съемки фильма часто вызывали изменения в сценарии. Актриса Н.А. Сазонова, сыгравшая роль тетки Анисьи, предложила Шукшину начать эпизод «Сватовство» не так, как написал автор. В фильме она сидит за швейной машинкой и напевает негромкую песню. Вспоминая свою работу в картине, Сазонова отмечает такую особенность режиссера: «Никогда не говорил актеру, как играть, раскрывая, что он хотел бы от актера»[149]. Он угадывал актерскую природу и позволял импровизировать. В сценарии сцена заканчивается словами Кондрата: «Погода как на заказ», но в фильме она достаточно расширена: после выпитой водочки у

---

[148] Куравлев Л. Как березы… // О Шукшине. Экран и жизнь.– М., 1979. – С. 225.

[149] Сазонова Н. В каждом слове судьба человеческая // О Шукшине: Экран и жизнь: сб. – М., 1979 – С. 281-282.

Анисьи и Кондрата завязался разговор. Н.А. Сазонова вместе с актером Б.И. Балакиным в этом комическом эпизоде сыграли выразительно, легко и естественно. Как отмечает критик Ю.П. Тюрин, «комизм сцены неподдельный, режиссер словно бы и не вмешивается в работу актеров, да и кинокамера как бы превратилась в зрителя, не спешит менять планы, смотрит на сватовство как бы поодаль, словно живой свидетель, ненароком попавший сюда в горницу»[150]. В этой сцене Василий Макарович позволил исполнителям выдать «отсебятину», поскольку они соблюдают верность самому характеру, самому рисунку роли. По свидетельству Н.А. Сазоновой, съемка шла «с завидной легкостью, с истинным вдохновением. Но вот мы с Борисом Балакиным, отчаянно смущаясь нахальства Пашки, который нас все время как в кипяток бросает, в соответствии с ритмом, определяемым радостно напряженной мимикой Василия Макаровича, отыгрываем сценарный диалог, все, что было написано и что мы репетировали, – рассказывает актриса. – А камера продолжает работать, и Василий Макарович молчит, выжидательно-озорно наблюдая за нами. Борис Балакин, чтобы что-то делать, нерешительно протягивает руку к графину. У меня выскакивает фраза: «Водочку-то уважаете, Кондрат Степанович?». – «Ага, – опрометчиво говорит Балакин, но тут же, спохватившись, отдергивает руку и поправляется: – Нет, только по праздникам». – «Ну, по праздникам-то ничего; давайте выпьем», – говорю я, успокоившись и подбадривая оробевшего жениха. Василий Макарович был очень рад, просто счастлив. Отсмеявшись, сказал: «Текст-то вы какой ловкий смастерили. Спасибо. Я бы ни за что не додумался»[151]. При этом Шукшин искал не только умелого актера, но и человека, душевные качества которого вызывали в нем ответную искру. Если вдруг фактура актера сценарному образу не соответствовала, то Василий Макарович поступался готовым – переписывал целые сцены. Сам Шукшин в одном из интервью вспоминал: «Помню, как Сазонова великолепно сымпровизировала песню в сцене «сновидений» Пашки

---

[150] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 103.

[151] Сазонова Н. В каждом слове судьба человеческая // О Шукшине: экран и жизнь. – М., 1979 – С. 281.

Колокольникова – это когда он в генеральском мундире делает обход в больнице и видит на одной койке тетку Анисью: «Что у Вас болит?» – «Ох, сердце…». Тут Сазонова – от полноты сердечной – и выдала «про ретивое». Ей не надо было ничего объяснять, показывать. Она спела, «как Бог на душу положил», и была правдива. А если ты правдив, значит ты прав»[152]. Этот комментарий подчеркивает доверие режиссера актерам, для исполнительской манеры которых была характерна правдивость – главное качество для Шукшина.

Вчитываясь в эти воспоминания, знакомясь с различными интервью, приходишь к выводу, что Шукшин вскрывал потенциальные возможности актера. Он убеждал артиста в полном к нему доверии. Режиссер стремился создать на съемках такую внутреннюю атмосферу, при которой артистам казалось, что все движется само собой, собственными их стараниями.

Он часто проигрывал внутренне вместе с актером тот или иной эпизод, «провоцируя» исполнителей на импровизации или предлагая артисту сыграть «кусок» из фильма без репетиций. Режиссер, видимо, проверял себя как писателя и автора сценария. Шукшин и актеры были, как справедливо заметил тот же Куравлев, сотоварищами в работе. И актеры чувствовали его заботу: «Сколько, – размышляет Н.А. Сазонова, – приходилось мне встречать и в театре, и в кино режиссеров, которые на репетиции безучастны к актеру. Как же трудно играть, включать воображение, когда нет отклика на то, что ты делаешь. На съемках режиссер должен концентрировать в себе зрителя и воодушевлять актера. Этим даром владел Василий Макарович. Он помог актерам многое открыть в себе, избавиться от ложных интонаций, обрести способность к искреннему чувству»[153].

Шукшин подчеркивал, что ему не важен набор средств: «Пластическая культура в органичности, в естественности. Чем ближе пластика актера к естественному состоянию человека, <…> тем больше говорит она мне о

---

[152] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 117.

[153] Сазонова Н. В каждом слове судьба человеческая // О Шукшине: экран и жизнь. – М., 1979 – С. 280.

культуре актера, о его чуткости, уме»[154]. Так, актриса А.П. Зуева, владеющая искусством народной речи, сыграла роль старухи-кумы, которая рассказывает Пашке притчу о голой бабе. Не соглашаясь с мнением Ю.П. Тюрина, который не усматривает «функциональной нагрузки этого рассказа о явлении смерти»[155], думаем, что эта история подчеркивает народные корни Колокольникова. А виртуозный рассказ актрисы, образ которой ассоциируется со сказочницей, только добавляет в фильм национальный колорит.

Документальная манера, в которой снимался фильм, требовала максимально подлинной актерской игры. Недаром исполнители многих ролей – в большинстве своем непрофессионалы, взятые из гущи народной жизни. Их режиссер нашел в том месте, где происходило действие фильма. В массовых сценах заняты деревенские жители, просто водители. В их диалогах, которые носили импровизированный характер и «сочинялись» в ходе съемок, широко использовался народный разговорный язык.

В соответствии с эстетикой итальянского неореализма, в картине среди актеров – люди, которых Шукшин хорошо знал. Это земляк Г.А. Горышин, ставший впоследствии писателем. Он один раз появляется в образе отца ребенка, с которым мимоходом заговаривает Пашка. Поэтесса Б.А. Ахмадулина сыграла роль самоуверенной журналистки, которая пришла к герою в больницу и задавала стандартные вопросы. Сцена с журналисткой почти без изменений перешла в сценарий из рассказа «Гринька Малюгин», правда, в фильме эта девушка предстала перед нами в стильных брюках и свитере. Скорее всего, такой тип журналистки сам Шукшин встречал в редакциях газет. В воспоминаниях Б.А. Ахмадулиной читаем: «Я не скрыла этого моего полезного и неказистого опыта, но мне сказано было – все же приехать и делать, как умею. Так и делали: без уроков и репетиций»[156]. Главное, что продемонстрировала поэтесса, – это полную естественность.

---

[154] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 126.
[155] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 98.
[156] Ахмадулина Б. Не забыть // О Шукшине: экран и жизнь. – М., 1979. – С. 330.

Не только оператор, актеры, но и художник, и композитор фильма должны были быть не просто хорошими исполнителями режиссерской воли, а творцами картины. Они должны проникнуться замыслом, идеей фильма как своими собственными и действовать в дальнейшем именно в этом направлении. Интересную музыкальную канву фильма создает композитор П.В. Чекалов, с которым Шукшина познакомил на просмотре своего фильма «Люди и звери» С. Герасимов. С этого момента начинается сотворчество молодого режиссера и композитора.

Для фильма «Живет такой парень» Шукшин выбрал в качестве «сквозной» музыкальной темы мелодию песни «Есть по Чуйскому тракту дорога». П.В. Чекалов, получивший консерваторское образование, удивился такому предложению – сделать центральной мелодией полублатную песенку. Но по совету режиссера он убрал лишние наслоения, привел этот мотив к первозданной чистоте. «Многие занимались народным творчеством, песней, но я убежден, – рассказывал Чекалов, – что вряд ли кто проникал в глубину народной песни, как он. <…> Поражает в Шукшине и ставит его, если хотите, выше многих музыкальных авторитетов, как он глубочайшим образом чувствовал самое существо, сердцевину, ядро народной мелодии, и, отталкиваясь от этого, совершенно определенно советовал, какие именно музыкальные «куски» следует развить и разработать при оформлении той или иной сцены…»[157]. Мелодия песни «Есть по Чуйскому тракту дорога» с ее трагическим финалом подспудно драматизирует путь инициации главного героя – баззаботного веселого «Пирамидона». Элегическая тема музыкально-звукового ряда визуально поддержана мотивами смерти в снах Пашки, в сцене у памятника погибшему шоферу и др.

Постоянно советуясь с режиссером, Чекалов опробовал различные варианты, чтобы найти созвучия в описании красот Алтая. В картине он разрабатывал мелодию Чуйского тракта. Светлая и лиричная музыка удачно легла

---

[157] Коробов В. Василий Шукшин. – М., 1988. – С. 103.

на смонтированное изображение. Композитор видел почти весь материал картины и в соответствии с ним изменял и дописывал музыку. Так, Чекалов развил музыкальную тему «Любовь Пашки», связанную с поиском идеальной женщины и вечным движением.

Пашка напевает, встречаясь с женщинами, строку из песни о Степане Разине «И за борт ее бросает / в набежавшую волну…», словно утверждаясь в своей власти над красавицами. В рассказе «Классный водитель» герой поет другую песню. Фраза из русской народной песни «Из-за острова на стрежень» появляется только в сценарии, а затем и фильме. Настя в библиотеке напевает «Боюсь ему понравиться» из песни «А я люблю женатого» (кинофильм «Дело было в Пеньково», слова Н.К. Доризо, музыка К.В. Молчанова).

В сцене «Сбор хмеля в совхозе» женщины-работницы поют протяжную народную песню, усиливая этнический колорит эпизода. В фильме также слышны производственные шумы (звяканье гаечного ключа, отдаленный рев моторов, «МАЗ»а, шум стройки) и природные звуки: шум реки, треск в траве кузнечиков, привычные мирные звуки села, крик петуха.

Сюжет фильма, как отмечает Ю.П. Тюрин, «полностью отвечает параметрам Пашкиного характера. Он линеен, свободно умещается в русле заданного режиссером направления. <…> Тут выбран и поставлен в центр характер, а к нему уж, моногерою, подтягиваются эпизоды-встречи»[158]. Сюжет соткан из эпизодов-встреч Пашки с разными людьми. Следуя опыту известных киномастеров, режиссер соединяет эти эпизоды друг с другом, пронизывая картину единым ритмическим движением. Колокольников постоянно перемещается по Чуйскому тракту, и нам открываются новые места и характеры людей: директора совхоза, сельской библиотекарши, москвича-инженера, заведующего нефтебазой, Кати Лизуновой.

Снимая фильм по готовому собственному, уже хорошо продуманному и неоднократно переработанному сценарию, Шукшин придерживается его

---

[158] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 80.

основы. Сохранены все эпизоды, составляющие фабулу. Режиссер бережно относится к слову в диалогах, сохраняя текст, идущий еще от его рассказов. Отступления от сценария проявились в сокращении некоторых сцен, числа действующих лиц, описательных «длиннот», продиктованном непрерывной творческой авторефлексией художника. В то же время, по свидетельству оператора В.А. Гинзбурга, снимавшего фильм, «выразительная натура, новые места действия неизменно возбуждали желание Шукшина поправить, переписать ту или иную сцену или написать новую…<…> Он всегда легко и даже с какой-то радостью трансформировал отдельные сцены, прислушиваясь к предложениям актеров, художника, оператора, или когда сталкивался с неожиданно возникавшими ситуациями, жизненными явлениями, глубоко возмущавшими или радовавшими его»[159]. Так, во время съемок на натуре режиссер, увидев жизненные ситуации, включил в сюжет фильма: комическую сцену встречи с цыганами, которые гнали по тракту овец, и сцену строившегося моста в Листвянке. Именно жизненные реалии подсказали создателям фильма незапланированные эпизоды. «Сценарий – это законченная повесть, позиционно совершенно ясная, – отмечал он. – И все же импровизация не только возможна, но, по-моему, необходима»[160]. Отступления от первоначального сценария, рождение новых сцен были продиктованы постоянным внутренним стремлением автора не утратить в своем фильме движения подлинной жизни с ее пестротой и постоянными встречами.

Как мы уже отмечали, истоки стилистики первого фильма Шукшина «Живет такой парень» исследователи связывают с итальянским неореализмом. В то же время в литературной основе источники режиссерского стиля Шукшина коренятся в неотрадиционализме течения русской литературы 1950–1960-х гг. «Деревенская проза» возрождала традиции И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова, И.А. Бунина и других. «Деревенщики, – писал Е. Вертлиб, – живут обретенной народно-нравственной константой. Их язык

---

[159] Гинзбург В. Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете//О Шукшине: экран и жизнь.– М., 1979 –С. 215.
[160] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 129.

правды вобрал в себя и лирико-романтические, и философско-фантастические, и символико-сказочные элементы. Формы подачи правды разные: от завуалированного намека, «рифмы отдаленного сходства» до фактографии описательной. <…> Сеяли они в русском сознании почти выветрившиеся, полузабытые метания о Боге и душе, правде и искренности, мужике и земле, деревне и Церкви»[161].

Характерной особенностью писателей «деревенской прозы» был «регионализм», утверждавший идеи «малой родины» и «истинной России», сохранившей свою самостоятельность на окраинах ее безграничных просторов: Василий Белов воспевает русский Север, Виктор Астафьев – Урал, Сергей Залыгин – Иртыш, Валентин Распутин – Восточную Сибирь. Василий Шукшин открывает в своей прозе Алтай. С этим открытием он вступает в кинематограф.

В первых кадрах фильма мы видим карту-схему во весь экран с отмеченным крупно Бийском, через который следует Чуйский тракт – одна из главных автомагистралей Алтайского края, соединяющая Россию с Монголией. Карта, смещаясь в сторону вниз, оказывается дорожным щитом-указателем, за которым развертывается панорама алтайского предгорья с опоясывающей его светлой лентой тракта.

Неореалистическое безначалие «потока жизни» Шукшин воспроизводит известным уже приемом движущихся на переднем плане титров, тогда как на втором плане течет, суетится обыденная жизнь людей далекого провинциального поселка. Движение людей по широкой лестнице от «Чайной» повторяет ритм текущих строчек.

Кроме того, Шукшин пытается создать семантическое единство титров и «натурного подстрочника»: спускающийся по ступеням пожилой шофер, оглядываясь на вход в «Чайную», окликает еще скрытого героя: «Павел!». В этот же момент в титрах следует список действующих лиц и исполнителей. Название фильма не начинает, а завершает движение титров. Его пропись

---

[161] Вертлиб Е. Василий Шукшин и русское духовное Возрождение // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 105.

крупным планом совпадает на экране же с крупным планом лица главного героя, сидящего в кабине движущегося по тракту грузовика, что создает семантический акцент в названии: живет вот такой парень – красивый русский молодец, шофер Чуйского тракта, житель еще неведомой миру российской окраины. Путь его лежит в глубины края. Щедрые натурные съемки демонстрируют первозданную мощь и красоту алтайской природы. Когда оператор, прочитав сценарий, захотел высказать свои соображения по поводу драматургии и стилистики картины, Шукшин «хотя и застенчиво, – вспоминает В.А. Гинзбург, – но в то же время с какой-то, как мне тогда показалось, нетерпеливой неприязнью попросил отложить этот разговор: «Сначала съездим на Чуйский тракт, в деревню, посмотришь людей, Катунь, а потом поговорим!». Думая об этом впоследствии, я был бесконечно благодарен Шукшину за то, что сначала он познакомил меня с прототипами своих героев, открыл мне неповторимую красоту Алтая, влюбил меня в то, что было ему бесконечно дорого. И постепенно с меня слетали привычные представления, возникали новые образы»[162]. Только после увиденного своими глазами оператор сделал именно Катунь лейтмотивом фильма.

В то же время человек в фильме Шукшина не умаляется, не поглощается природой, не растворяется в ней. В панорамных кадрах человек или предмет «не болтается» в центре. Движение автомашины снимается сзади, «от зрителя», видящего ее в удаляющейся перспективе, сливающейся с трактом. При этом создается впечатление, что не машина мчится по извилистому тракту, а лента дороги стремительно несет, увлекает ее в свои повороты. Вместе с тем режиссер тщательно выстраивает ритмику монтажа в дорожных сценах, дотошно чередуя широкие панорамные кадры с крупными планами лиц, сидящих в кабине грузовика, акцентируя соразмерность человека и природы. В последнем смысле выразителен кадр в сцене «На пароме»: на фоне широкого речного простора с темными склонами гор вдали крупным планом в одном ряду

---

[162] Гинзбург В. Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете //О Шукшине: экран и жизнь. –М.,1979 –С. 215.

даются в профиль голова лошади, передние части двух грузовиков и люди – как выражение идеи естественного равноправия, равновесия и единства всех составляющих мирового универсума. Пожалуй, только во вставном эпизоде «Трудового дня Пашки Колокольникова», которого не было ни в рассказе «Классный водитель», ни в литературном сценарии и который не был включен в окончательный вариант киноповести, эта гармония нарушена: на мощных прицепах грузовиков люди вывозят из леса гигантские стволы деревьев, утверждая в духе социалистических идей свою власть над природой.

Помимо зрелищно-географической функции, пейзажи в фильме Шукшина несут значительную психологическую нагрузку. Заимствованный романтиками из фольклора прием образного психологического параллелизма является характерным для творческой манеры Шукшина. Вот Пашка Колокольников, устроив счастье Насти с инженером и потеряв надежду на собственную удачу в любви («мне с хорошими бабами не везет»), «идет на Катунь пожаловаться родной реке». Пашка сидит одиноко на берегу спиной к зрителю, лицо – в пол-оборота – почти не видно, но его душевное состояние передают сильное движение и шум реки, тревожные в темноте осенней ночи. В следующем кадре – та же река, но уже в свете ясного утра, в широком разливе, сверкающая бликами. Пашка на пароме, склоняясь над водой, облокотившись на перила, все еще задумчивый, но взгляд устремлен вперед на приближающийся берег, где стоит в ожидании попутной машины городская женщина. И вот уже ее миловидное лицо подано крупным планом рядом с Пашкиным в кабине машины. Он, вполне счастливый, «пирамидонит» с женщиной: река смыла печаль, а дорога вернула душевный покой и надежду. В этой смене настроений героя, переданных через параллельные образы человека и состояния природы, находит полное визуальное выражение высказанная в сценарии философская сентенция автора: «Жить все равно надо, даже если очень обидно»[163].

---

[163] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С. 238.

И другие пейзажи в фильме не самоценны, не несут описательности этнографического очерка или туристического проспекта, не затягивают действие. Живописные и разные, они входят в кадр как бы между прочим, всегда мотивированы той или иной художественной необходимостью, приправленные то смехом, то грустью. Городская попутчица Пашки просит прибавить скорость: догадливый шофер останавливает машину, давая возможность женщине сбегать в кусты, а между тем перед зрителями открывается яркая солнечная панорама Катуни. В другой сцене колонна машин останавливается у опасного обрыва, чтобы помянуть погибшего здесь шофера. Пашка с Кондратом спускаются к реке, сидят у костерка. Съемка со спины по направлению их взгляда на реку позволяет зрителю увидеть таинственно-суровую мощь Катуни, зажатой в ущелье. Контрапунктом является задушевный разговор двух людей, жизнь которых проходит «на колесах», в постоянном движении, подобно речному потоку: мечты о доме, семейном уюте, мирном отдыхе на рыбалке.

Так Шукшин добивается решения довольно сложной для кинематографа задачи: в течение короткого экранного времени, не останавливая движения событий, не замедляя заданного с первых кадров темпа, перевести из литературного сценария на язык кино поэтическое описание: «И еще есть река на Алтае – Катунь. Злая, белая от злости, прыгает по камням, бьет в их холодную грудь крутой яростной волной – рвется из гор. А то вдруг присмиреет в долине. <…> Чистая, светлая – каждую песчинку на дне видно, каждый камешек. И тоже стоит только разок посидеть на берегу, когда солнце всходит … красиво, очень красиво!»[164].

Собственно тракт и река организуют пространство-время действия, связывают фрагментарную, эпизодическую композицию. Как писал А.А. Тарковский, «особенность монтажа в кино состоит в том, что он сочленяет время, запечатленное в отдельных кусках. <…> В кино режиссер проявляет свою индивидуальность прежде всего через ощущение времени, через ритм.

[164] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С. 225.

<…> А поскольку ощущение времени есть органически присущее режиссеру восприятие жизни, а временное напряжение в монтируемых кусках <…> только и диктует ту или иную склейку, то монтаж как раз ярче всего обнаруживает почерк того или иного режиссера. Через монтаж выражается отношение режиссера к своему замыслу, в монтаже получает свое окончательное воплощение мировоззрение художника»[165]. У самого Тарковского в фильме «Зеркало» внешнее течение времени в кадре растянутое, то и дело застывающее на отдельных предметах, с трудом сползающее с них и вновь к ним возвращающееся. Членение и склейку кадров диктует их внутреннее, психологическое и интеллектуальное напряжение, символическая насыщенность, формирующая специфическую ритмику фильма.

Само название фильма К.Г. Муратовой «Долгие проводы» (1971) выражает ее режиссерскую концепцию времени. Неспешное томительное время в фильмах итальянских неореалистов концепирует безрадостные будни задавленного неразрешимыми социальными проблемами маленького человека: два долгих дня безуспешных безнадежных поисков похищенного велосипеда, едва не кончившееся еще большей бедой («Похитители велосипедов» реж. В. Де Сика), бесконечно долгое тоскливое ожидание сицилийскими женщинами попавших в шторм рыбаков («Земля дрожит» реж. Л. Висконти). Даже колоритная, яркая комедийная лента Дж. Де Сантиса «Дни любви» воссоздает бесконечное томление двух влюбленных, которые из-за бедности не могут сыграть свадьбу и ищут выхода в бегстве, которое, кстати, является семантической перекличкой мотива похищения невесты в фильмах итальянского и русского режиссеров. Но у Дж. Де Сантиса разработка этой темы составляет содержание целого фильма, а у Шукшина – только один эпизод. В этом смысле Шукшина отличают от неореалистов иное ощущение времени и способы воссоздания его на экране.

---

[165] Тарковский А. Уроки режиссуры: учеб. пособие. – М., 1993. – С. 48.

Свое понимание времени как сущностного принципа в искусстве Шукшин высказывает в статье «Как я понимаю рассказ», написанной в год создания фильма. Кинозрелище по сравнению с литературой, по его мнению, – искусство, «несколько грубоватое, потому что тут налицо психоз массовости в восприятии», и это диктует свои законы мастерства в создании фильма: «…как только обнаруживается, что зрелище утратило движение, скособочилось и затопталось на месте, так кино сразу теряет свою магическую силу и начинает раздражать. Раздражает ложная значительность, отсутствие характеров у героев, <…> сочиненные в кабинетах ситуации – все, что не жизнь в ее стремительном, необратимом движении»[166]. В качестве примера истинного мастерства в создании ощущения стремительного движения Шукшин называет фильм бр. Васильевых: «Всякий раз, когда я начинаю смотреть «Чапаева», я как будто начинаю бежать (прямо до галлюцинации). И удивительно хорошо от этого упоительного чувства. И всякий раз, когда фильм подходит к концу, я обнаруживаю с грустью, что бежал слишком скоро, радость кончилась, мое движение прекратилось»[167].

Следуя этой стилистической традиции, Шукшин в своем фильме создает ощущение непрерывного стремительного движения жизни ритмическим чередованием общих, средних и крупных планов, обязательным движением внутри кадра посредством свободного перемещения либо снимаемых объектов, либо камеры. Психологическое напряжение в эпизоде «Похищение невесты» передает параллельный монтаж коротких кадров одновременного действия героев в разных местах: инженер Гена и Настя ссорятся в библиотеке // Пашка в доме председателя замышляет «украсть» Настю; инженер в своей комнате в душевном расстройстве // Пашка выводит машину с автобазы; инженер мечется в беспокойстве по комнате, не находя себе места // Пашка лезет в окно комнаты Насти. Усиливает экспрессию сцены обертонный монтаж: громкий

---

[166] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 12.
[167] Там же, С. 12.

звук хлопающей двери в библиотеке и в доме председателя семантически связывает параллельные кадры.

Обертонный монтаж наблюдается в сцене рассказа старухи о голой бабе, заказавшей шоферу белый саван, которая монтируется со сном героя, где он видит Настю Платонову тоже в белом. Тот же прием обертонного монтажа – в соединении последних сцен, разных по содержанию, варьирующих одно положение и настроение героя: Пашка лежит на кровати в больничной палате с открытыми глазами, о чем-то думает, потом засыпает, видит сон, потом просыпается и снова лежит с открытыми глазами. Обертонные монтажные связки соединяют реальный и онейрический планы: парадный костюм героя составляют неизменная новенькая фуражка с высоким околышком (он не снимает ее даже на танцах и в библиотеке) и галифе. Этот костюмный мотив развивается, получая логическое завершение во сне о генерале, появляющемся в полном военном облачении.

Показательна сцена фантазий главного героя, когда волшебством кинематографа в комнате Катьки Лизуновой происходят чудесные преобразования. Режиссер использует вертикальный монтаж (монтаж звуковой дорожки и изображения): в воображении Пашки предстают картины красивой жизни, сопровождающиеся голосом городской женщины, дающей советы о современном интерьере. В сценарии достаточно бегло описана сцена, когда герой видит себя во фраке и цилиндре, с тросточкой и сигарой, а вместо Катьки появляется какая-то француженка. Именно визуальные возможности кинематографа подскажут Шукшину-режиссеру обогатить этот эпизод в самом фильме различными деталями. Так, героиня одета в то самое вечернее платье, которое было продемонстрировано в клубе в рамках показа мод. Как отмечает критик Тюрин Ю.П., «все эти представления о красивой жизни режиссер доводит до абсурда. Вздорному его позерству в фильме Шукшина возражает молчание. Молчат поля. Молчит река, где гуси плавают. Молчат деревья. Молчат деревенские избы» [168].

---

[168] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 93.

Параллельный монтаж используется в сценах сновидений, хотя в целом действие строится в линейной, хроникальной последовательности сцен. Причем режиссер, словно не доверяя зрителю, порой нарочно мотивирует «склейку кадров»: председатель, уговаривая ехать Пашку к нему в район, поясняет: «Лес нужно срочно вывезти…» – в следующем кадре Колокольников сидит за баранкой лесовоза; Пашка на воскреснике объявляет председателю, что он будет работать только до полшестого, – проходящие мимо молодые работницы спешат сообщить, что Пашка торопится в библиотеку, так как его интересует Настя, и т.д. В ответ на реплику хозяйки дома, не «потянет ли жену к другим», Пашка находчиво заявляет: «Но мы же никогда не бываем грустными» – в следующем кадре танцы в клубе.

Необходимая по ходу действия статика персонажей (диалог, внутреннее состояние) неизменно сопровождается движущимся фоном: течением реки, движением машины по тракту. Кроме того, на содержательном уровне образы реки и тракта в зрелищной форме выражают философско-поэтическую концепцию времени, как она излагается в литературном сценарии: «И вот несутся они в горах рядом – река и тракт. Когда глядишь на них, думается почему-то, что это брат и сестра, или что это – влюбленные, или что это, наоборот, ненавидящие друг друга Он и Она, но за какие-то грехи тяжкие заколдованы злой силой быть вечно вместе… Хочется очеловечить и дорогу, и реку»[169]. Движение времени как стремительно обновляющейся жизни осуществляется в вечном взаимодействии человека и природы – этом единстве противоположностей, которое способно одухотворить и гармонизировать искусство.

Вместе с тем в фильме представлено «неуловимое» течение природного времени, а именно времени года как одного из составляющих элементов философского концепта. В рассказе «Классный водитель» герой отправляется в командировку весной «помочь мужичкам» на посевной: символика весеннего

---

[169] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С. 225.

пробуждения, поры надежд соответствовала Пашкиной жажде любви, мечте о женском идеале. В литературном сценарии действие происходит осенью. В фильме экранная жизнь героя продолжается с теплых ясных дней ранней осени до первого снега за окном больницы. Но течение времени неуловимо и стремительно. Перенос действия с весны на осень создавал иные смысловые акценты. Осень – пора зрелости природы и человека. На протяжении экранного действия в характере Пашки совершается незаметное, как и движение времени, превращение: из беззаботного легкомысленного «пирамидона», как называют его приятели, озабоченного поиском удовольствия и счастья для себя, рождается человек, задумывающийся о жизни и счастье других. От спонтанных поступков, идущих от доброй и щедрой души, он переходит к сознательным действиям в заботе об устройстве судьбы одиноких пожилых людей, состраданию, жалости ко всем обделенным любовью женщинам («Мне всех вас жалко»), что приводит его, наконец, к самоотверженному действию на нефтебазе.

Включив эпизод подвига в сценарий из рассказа «Гринька Малюгин», Шукшин позднее ругал себя: «Нет, мне надо было подмахнуть парню «геройский поступок»: он отвел и бросил с обрыва горящую машину, тем самым предотвратил взрыв на бензохранилище, спас народное добро. Сработала проклятая, въедливая привычка: много видел подобных «поступков» у других авторов и сам «поступил» так же. <…> Почаще надо останавливать руку, а то она вырабатывает нехорошую инерцию»[170]. Оценка этого эпизода как художественного просчета сценариста и режиссера имеет свое объяснение в том же различии литературных и кинематографических идейно-стилевых ориентаций того времени, о которых говорилось выше. Тенденции к дегероизации положительного героя противостояло широкое неоромантическое движение, в русле которого развивался советский кинематограф: «Требовалась экстремальность ситуаций – такое развитие событий, которое вело бы к

[170] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С. 40.

оптимистической трагедии. Проза и поэзия в изобилии поставляли образы героев, которые гибли даже не во имя чего-то, а просто, чтобы выявить свою самодостаточность. Авторы косили персонажей, как в криминальных хрониках»[171].

В рассказе «Гринька Малюгин» Шукшин создает образ подвижника, прямо противоположный романтическому герою: подвиг он совершает, но его природа осмысляется не как поступок во имя идеи или самоутверждения, а как бессознательное действие нравственного рефлекса доброй и щедрой натуры человека из народа. Позднее автор скажет об этом вполне определенно: «Героем нашего времени может быть «дурачок».

Фильмовый герой Пашка Колокольников в этом эпизоде явно не совпадал со своим простоватым и придурковатым прототипом. Достаточно увидеть на экране красивое, мужественное лицо шофера, стоящего на подножке машины с пылающими бочками в кузове. Поэтому первые критики и современные исследователи творчества Шукшина охотно разделяют досаду режиссера, считая, вслед за ним, сцену с подвигом его неудачей.

На наш взгляд, эта сцена в фильме и уместна, и необходима, картина без нее много потеряла бы и в содержательном, и в техническом решении.

Во-первых, смертельно опасный поступок Пашки в конце его пути обусловлен, независимо от автора, волей архетипического сюжета инициации героя. Инициация, в широком смысле, «переход индивида из одного статуса в другой, <…> в узком смысле – переход в число взрослых брачноспособных. <…> Важнейшие в героических мифах и волшебных сказках, воспроизводящие ритуальную схему инициации – испытания. <…> При этом инициация осмысливается как смерть и новое рождение, что связано с представлением о том, что, переходя в новый статус, индивид как бы уничтожается в своем старом качестве» [172].

---

[171] История советского кино. 1917 – 1967 в 4-х т. – М., 1978.– Т. 1. – С. 111.
[172] Левинтон Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира в 2 т. – М., 1987. – Т.1.– С. 371-374.

Переход в фильме Шукшина совершается постепенно, незаметно накапливая новое качество героя, которое проявляется в последнем смертельном испытании. Метафора смерти и нового рождения в фильме почти натурализована, по сравнению со сценарием. В последнем сразу после падения горящей машины в обрыв мы видим Пашку, лежащего на земле. Он пытается подняться, но чувствует «коленную боль»: «Мм… ногу сломал», – сказал он сам себе». Его окружают люди, обсуждают событие. Пашку подняли, понесли. В фильме эта сцена сокращена. Пашка, стоящий на подножке мчащейся машины, вдруг исчезает, так что возникает мысль, что он погиб. В следующем кадре – Пашка, как новорожденный, в постели в белоснежной распашонке с туго «запеленутой», забинтованной ногой. Тут же мы узнаем, что переход в новое качество совершился: обыкновенный шофер стал героем. Еще одно «новое качество» знаменует сон Пашки в больнице, где он видит себя в своем «гареме» генералом, способным излечить от сердечных страданий всех когда-либо встреченных им женщин.

Критик К.Л. Рудницкий указывает, что сцена «генеральского» сна в гареме заимствована из картины Ф. Феллини «8 ½»[173], но это не интертекстуальная игра. В фильме Шукшина она точно вписывается в схему архетипического сюжета: «Известную связь с инициацией имеют указания на повышенный эротизм героя (знак его силы и знак достигнутой зрелости)»[174]. Так же и фантазии Пашки о полете на Луну выражают ощущение им своего нового общественного статуса.

Во-вторых, в реальном плане поступок Пашки диктуется волей его характера, экстравертного, импульсивного, в любой ситуации развивающего бурную деятельность, и подвиг его необходим как наиболее полное выявление полезного коэффициента его жизнетворческого потенциала.

В-третьих, эта эффектная сцена, тем не менее, по своей разработке не выпадает из общего стиля. Поведение Пашки в начале эпизода – обыденное,

---

[173] Рудницкий К.Л. Проза и экран: Заметки о режиссуре В. Шукшина // О Шукшине: экран и жизнь. – М., 1979. – С. 113.
[174] Левинтон, Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира в 2 т. – М., 1987. – Т.1.– С. 371-374.

никак не предполагающее героического поступка. Вот он входит в контору бензохранилища, шоферы его приветствуют не по имени, а по кличке: «Привет, Пирамидон!». Он привычно «пирамидонит» с девушкой за стойкой. Когда начался пожар, он вместе с другими бежит из конторы, спасаясь от угрозы взрыва. Затем его голова маячит в заднем ряду толпы растерянных водителей. «Бурную» деятельность развивает не он, а пожилой начальник, который кидается в контору, выбегает с огнетушителем, пытаясь побудить людей к действию. Но толпа только глядит на разгорающееся пламя пожара. Впереди стоящий шофер говорит, утирая пот со лба: «Эх, сколько добра пропадает!». И, словно в ответ на эту реплику, Пашка, расталкивая людей, бежит мимо ошалевшего начальника к машине с горящими бочками. Связав действие героя со словами шофера, Шукшин, может быть, несколько нарочито придает поступку Колокольникова сознательный характер. В то же время эффектность сцены, когда пылающая машина с грохотом срывается с обрыва, снижена комическим поведением тетки, полоскавшей в реке белье недалеко от места взрыва.

В конечном счете необходимость подвига диктовалась законами «самого массового» и самого зрелищного искусства кино, которое без этой сцены потеряло бы один из самых «экстремальных», всецело «киношных» кадров, еще редких и поэтому ценных до вторжения в российское культурное пространство американских боевиков.

Еще на стадии обсуждения литературного сценария С.А. Герасимов посоветовал Шукшину донести до зрителя внутренний опыт человеческого созревания героя в более открытой, прямой форме: ввести в финал фильма сцену встречи с умным человеком, от которого «услышал бы одну фразу, которая заставила бы его вздрогнуть – он нашел бы свой идеал не в барышне. <… > Ночью он мог вступить в разговор с этим человеком, и зритель бы это услышал. Ему бы эта фраза засела как заноза в голову»[175]. Так, в больничной сцене появился учитель, которого не было ни в первом варианте литературного

[175] Василий Шукшин: жизнь в кино.– Барнаул, 2009. – С. 80.

сценария, ни в режиссерском сценарии. Чтобы избежать назидательности, Шукшин прибегает к своеобразному иносказанию: учитель читает «школьное сочинение мальчика, называя его счастливым человеком», и сопоставляет с ним Пашку: «Ты тоже счастливый, только … учиться тебе надо. Хороший ты парень, врешь складно… А знаний мало» [176]. Тем самым обозначен переход в характере героя от «ребяческого» отношения к жизни к серьезному и сознательному решению жизненных задач.

Сцена в больнице на подготовительных этапах к фильму неоднократно переделывалась. Так, по режиссерскому сценарию, как и в рассказе «Гринька Малюгин», Пашку должна была навестить мать, приехавшая из родной деревни Суртайки. В другом варианте в палату вваливалась толпа шоферов с автобазы, где работает Пашка, но в фильм вошла новая сцена с учителем.

В своем решении снять в роли журналистки не профессиональную актрису, а знаменитую на всю страну Б.А. Ахмадулину, Шукшин проявил не только точность режиссерского выбора, но и способности дальновидного продюсера. В фильме в главных ролях снимались неизвестные тогда актеры, а имя и личность прославленной поэтессы, неоднократно выступавшей на телевидении, неизбежно обеспечивали доверие зрителя к фильму, создавали ему «свою» публику и долгую жизнь.

Сразу же после выхода фильма на экраны и показа его на кинофестивалях в Венеции и Ленинграде Шукшин публикует в журнале «Искусство кино» (1964, №9) статью «Послесловие к фильму», в которой выражает серьезное беспокойство по поводу жанрового определения картины как комедии: «О комедии я не думал ни тогда, когда писал сценарий, ни тогда, когда обсуждались сцены с оператором, художником, композитором. Во всех случаях мы хотели быть правдивыми и серьезными. Все – от актеров до реквизиторов и пиротехника. Работа ладилась, и я был уверен, что получится серьезный фильм. Нам хотелось насытить его правдой о жизни. И хотелось, чтобы она, правда,

[176] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 260.

легко понималась. И чтобы навела на какие-то размышления»[177]. В авторефлексии на фильм режиссер главным образом пытается дать свою интерпретацию героя, которая на первый взгляд представляется противоречивой: «С одной стороны, он настаивает на том, что герой «не смешон. Это добрый, отзывчивый парень, умный, думающий, <…> все, что он имеет, знает и успел узнать, он готов отдать людям»[178]. С другой стороны, утверждает, что герой «несколько стихийного образа жизни. Он не продумывает заранее, наперед свои поступки. <…> Он не лишен юмора и всегда готов выкинуть какую-нибудь веселую штуку. <…> И все равно он не комедийный персонаж»[179]. Особенно болезненно воспринял Шукшин упрек, который, как он пишет, «иногда предъявляется нашему фильму, беспокоит и, признаюсь, злит меня: говорят, что герой наш примитивен»[180].

Итак, главный герой «не смешон», «не лишен юмора», не примитивен, но и не «поражает интеллектом». Каков же он? «Он живой, – утверждает автор. – Мы изо всех сил старались, чтобы он был живой, не «киношный»[181]. Шукшин заявляет о своем стремлении вырваться из жанровых стереотипов, наработанных кинематографом и достаточно принципиальных для искусства массовых зрелищ, публика которых твердо хочет знать, что она будет смотреть – комедию или драму.

Шукшин излагает свой новый принцип создания произведения без твердых жанрово-эстетических границ: «…тот рассказ хорош, который <…> не умертвил жизни, а как бы «пересадил» ее, не повредив, в наше читательское сознание»[182]. Писатель успешно применил этот прием «пересадки жизни» в прозе, но в кино сработали зрительские жанровые стереотипы восприятия, Пашка Колокольников вписался в ряд таких комедийных киногероев, как Максим Перепелица, Иван Бровкин и других, таких же, как шукшинский герой,

---

[177] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 10.
[178] Там же, С. 10.
[179] Там же, С. 10.
[180] Там же, С. 11.
[181] Там же, С. 12.
[182] Там же, С. 13.

добрых, отзывчивых, влюбчивых, стихийного образа жизни и готовых к подвигу. Немаловажную роль сыграл в таком восприятии фильма Шукшина и другой художественный принцип, который он пытался проводить в своем творчестве. Картина «Живет такой парень» как будто лишена социальной проблематики. Люди мирно трудятся, живут в достатке, культурно отдыхают, устраивают свое личное семейное счастье. В деревне – клуб, библиотека, строят школу, в домах чисто, уютно. Не наблюдается никаких конфликтов между председателями, между председателем и колхозниками, между передовиками и лодырями, никакой борьбы за высокие урожаи или показатели в производстве, что составляло обязательное содержание даже самых веселых советских комедий («Королева бензоколонки»), не говоря о серьезных фильмах («Знакомьтесь, Балуев»). Острая социальная проблематика была характерной чертой итальянского неореализма. На этом фоне картина Шукшина выглядела бы сельской идиллией, если бы не пожар на нефтебазе.

В «Послесловии к фильму» Шукшин говорит о том, что киноленту ему «хотелось насытить правдой о жизни», которая бы «навела на какие-то размышления»[183], но не объясняет, о какой правде, каких размышлениях идет речь. Мало того, в конце статьи решительно заявляет о своем отказе объяснять вопросы и те самые «проблемы, которые <…> ставили» перед собой» создатели картины, полагая, что «в фильме все ясно»[184].

Действительно, проблематика картины достаточно насыщенная, но она не ставится прямо, не обсуждается в долгих разговорах персонажей, не навязывается нарочитыми акцентами зрителю. «Искусство не должно указывать пальцем, – писал Шукшин. – Учить надо, но не прямо, а через судьбу»[185]. Он показывает в своей картине, что искусство кино обладает весьма сильными выразительными средствами для постановки проблемы, не прибегая к прямому слову.

---

[183] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 10.
[184] Там же, С. 12.
[185] Там же, С.158.

Первая и главная проблема в фильме «Живет такой парень» – это сохранение самобытности духовной и бытовой культуры русской деревни. В первой же большой сцене танцев в сельском клубе эта тема возникает незаметно из подтекста, создаваемого общим фоном действия: громкая музыка, танцующие пары под тяжелыми низкими сводами, в которых узнается помещение старой церкви.

Как известно, в конце 1950-х – начале 1960-х гг. «в стране по инициативе Н.С. Хрущева была развернута очередная атеистическая кампания, и, по крайней мере, теоретически, религиозная пропаганда могла повлечь за собой жесткие санкции вплоть до уголовного наказания»[186]. В рассказе «Классный водитель» Шукшин в духе воинствующего атеизма показывает, как его герой, «родом из кержаков», «решительно ничего не усвоив из старомодного неповоротливого кержацкого уклада», весело кощунствует в разговоре с председателем, уговаривающим его ехать в колхоз: «Клуб есть? – спросил Пашка. <…> – Имеется, Паша. Вот такой клуб – бывшая церковь! Помолимся – сказал Пашка». Оба – Прохоров и Пашка – засмеялись»[187]. В фильме этот диалог опущен, а мотив клуба в церкви реализуется в указанной выше сцене в иной – негативной – модальности. Два года спустя, после выхода фильма в свет, Шукшин в статье «Вопрос самому себе» выразит свое отношение более откровенно: «Кино – это маленький праздник для юной души. <…> А в моем селе … не лежит душа к такому клубу»[188]. Правда, речь здесь идет только о несовместимости новых «праздников» с руинами старой культуры.

В фильме же акценты расставлены несколько иначе. Главный герой появляется в клубе-церкви в белой с вышитым воротом русской рубахе, гармонирующей с ажурной, резной створкой двери, по-видимому, бывшей алтарной, на фоне которой он снят. Этот образ в целом говорит о том, что Пашка не утратил глубинной связи со своими корнями, со старомодным

---

[186] Скубач О. Образ церкви в творчестве В.М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 207.
[187] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С. 142.
[188] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 18.

укладом староверов. Контрастно с образом Колокольникова выглядит фигура местного сельского парня, унылого, неряшливо одетого на фоне темного провала выхода в коридор. Пашка приходит в клуб, как на праздник. Для местного парня, не наученного уважению к святыням, и посещение клуба давно перестало быть праздником.

Следующая сцена в том же клубе-церкви – демонстрация модной одежды – продолжает развитие темы культуры. На импровизированном подиуме красиво двигаются девушки, одетые и в вечерний наряд, и в пляжный костюм, и в домашнее платье, и в рабочую одежду. Длина юбки в таких платьях доходит до линии колен, что позволяет продемонстрировать красоту женских ножек. Эти модели приближают фигуру к совершенству, ведь в 1960-е гг. в моде были довольно пышные дамы, а худая женщина считалась некрасивой.

Быстро чередуя ракурсы съемки эстрады и зрительного зала, крупные и общие планы, режиссер сочетает объективную, «вненаходимую» точку зрения на все происходящее в целом и субъективные реакции зрителей на то, что происходит на сцене. В объективном плане автор показывает, что в смысле культуры одежды сельские жители не отстали от моды, демонстрируемой городским Домом моделей: молодые и уже в годах женщины в зрительном зале одеты в современные платья, модно причесаны, спокойно и заинтересованно принимают новые фасоны, зарисовывают понравившиеся модели. Иронию вызывает разве что народная «птичница» с книгой в кармане. Но вот на сцене начинается «стриптиз»: демонстрация «пляжного ансамбля», и зрители, кто с недоумением, кто с явным смущением, кто с идиотской ухмылкой переглядываются друг с другом. В этот момент на заднем плане отчетливо проступают церковные своды, наводя на размышления о духовной культуре, которую село ожидает от города. А город не приносит ее, а разрушает последнее. Важно, что мотив кощунства несет не главный герой, как в рассказе, а приезжие горожане. Пашка, занятый деревенской красавицей, равнодушен к тонконогим моделькам на сцене, а после «стриптиза», раздосадованный поведением Насти, демонстративно покидает клуб.

Отношения города и села в вопросах отечественной культуры развиваются в сцене встречи Пашки Колокольникова с городской попутчицей. Откровенно пародируя в «воображении» проект обновления домашнего деревенского быта, предполагаемый городской женщиной, Шукшин вновь подчеркивает, как далека городская интеллигенция от народа не только в своей «заботе» о его материальной культуре, но и в своем недоверии к его духовной нравственной чистоте.

Для раскрытия самобытности таланта Шукшина мы будем использовать понятия «этнокультурная компетентность», «этнокультурная традиция». Все его фильмы, особенно снятые на Алтае, необходимо рассматривать в контексте этнокультурной компетентности. Концепция личности у режиссера связана с идеалом. Национальный идеал, несомненно, имеет общечеловеческое содержание, как воплощение человеческой мысли он подвергается символизации. Этнокультурные традиции в сохранении и в своем развитии обладают высоким потенциалом формирования личности на основе не только национальных, но и общечеловеческих ценностей. Шукшину была близка данная концепция.

Изображение деревенского дома не сводится у Шукшина к стилизации внешних декоративных элементов русского быта: вышивки, кружева, русская печь, самовар и пр. Почти все «домашние» сцены он снимает, прибегая к самой простой планировке мизансцен: съемка всех кадров эпизода – в одном «генеральном» направлении. В зоне этого направления – входная дверь, позволяющая создать движение персонажей, часть комнаты, и в особо направленном фокусе находятся предметы, несущие наибольшую семантическую нагрузку. Однообразие ракурса видения позволяет выделить общее и различное в изображаемых интерьерах, главное и второстепенное в их смысловом наполнении. Комната в доме председателя просторная, с простой обстановкой: рабочий стол у стены, напротив, на стуле – радиола, на ней – новый телевизор под кружевной салфеткой, рядом – книжный шкаф, а в центре на полу, на ковровой дорожке разбросаны детские игрушки – знак молодой,

полной, крепкой семьи. На окнах дома Насти – резные наличники, уютная горница освещена лампой под абажуром.

В доме старика-кума – большая русская печь, а на столе стоит электрический самовар – подарок уехавших в город детей. Русский национальный дух воплощает старая хозяйка, сохранившая напевную народную речь, богатство которой выразительно передает актриса А.П. Зуева, рассказывая легенду о смерти, ищущей саван перед войной. У тетки Анисьи тоже русская печь, но самовар старинный, с черной трубой, стол она накрывает камчатной скатертью, а время коротает не за прялкой, а за швейной машинкой. И повсюду, в каждом деревенском доме характерное для славянской народной культуры убранство: узорчатые белоснежные салфетки, накидки, занавески, дорожки – символы чистоты, уюта, искусства хозяйки-рукодельницы. Пашка Колокольников, родом из Суртайки, возразит на критику узорочья городской женщиной: «Нет, если, допустим, хорошо вышито, то … почему?» [189]. Так черты старого и нового быта, не тесня, не оспаривая места друг у друга, создают ощущение и движения времени, и основательности, прочности народного бытия. Пожилой шофер Кондрат Семенович (Б.И. Балакин), живущий, по сути, на колесах, возразил старику-хозяину: «А опора сейчас – не дом», но вскоре признается Пашке: «Надоело по этим квартирам. <…> Разбередил мне вчера душу этот кум. <…> В деревне ведь… это… хорошо!»[190]. Так в фильме незаметно возникает и растет проблема «своего дома», семьи как опорных составляющих народной национальной культуры. В то же время звучит мысль о защите этой культуры не только от стандартов моды, но и от культурных суррогатов, поставляемых городом русской деревне. Дважды крупным планом, сначала в «памяти» Пашки, потом наяву, на экране появляется горница Кати Лизуновой, в которой – как «в магазине». В главном фокусе обзора комнаты – громоздкий комод, уставленный массой безделушек, среди которых возвышается большая раскрашенная глиняная кошка как символ

---

[189] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С. 239.
[190] Там же, С. 241, 247-248.

мещанской пошлости. Однако хозяйка этого «магазина» дает суровый и справедливый отпор Пашке, который, поддавшись обаянию городской женщины, с ее точки зрения судит Катю Лизунову. Молодая хозяйка, как могла, создала уют и красоту комнаты, и не ее вина в том, что поставлял ей город для уюта. В уже упоминавшейся статье «Вопрос самому себе» Шукшин подтверждает это убеждение: «Я заявил, что в деревне нет мещанства. Попробую развить эту мысль. Что есть мещанин? <…> Производитель культурного суррогата. <…> Взрастает это существо в стороне от Труда, Человечности и Мысли. Кто придумал глиняную кошку с бантиком? Мещанин. Кто нарисовал лебедей на черном драпе и всучил мужику на базаре? Мещанин. Теперь надо ехать и объяснять, что это плохо. <…> Вообще такой нет – сельской культуры»[191]. Есть национальная культура.

В связи с образом Кати Лизуновой режиссером ставится другая проблема: что подтачивает самые основы русского быта, обрекая женщин на одиночество, оставляя дом без хозяина? Пьянство – вот зло и беда России. Шукшин предполагал прямо обсудить эту проблему в фильме. В режиссерском сценарии эпизод у памятника погибшему шоферу содержал большой диалог, в котором старший водитель Кондрат Семенович строго судил молодых шоферов за пристрастие к «пузырьку», но, избегая навязчивой дидактики, автор в фильме его опустил. Памятник и размашистое граффити на камне «Эх, друг Ваня!» говорили сами за себя. Гибель людей, разорение семей из-за пьянства тем тяжелее для общества, что совершается это в то время, когда далеко не восполнены страшные потери недавней войны, о чем настойчиво напоминают зрителю с экрана фотоснимки людей в военной форме: возможно, погибшего на войне мужа – на стене в доме тетки Анисьи или отца – в рамочке на комоде Кати Лизуновой. В этом плане своей «серьезной» стороной поворачивается смешная сцена «генеральского» сна-фантазии Пашки, в котором он в полной парадной форме посещает палату, полную женщин, страдающих от сердечной боли – вполне реальной боли – за не вернувшихся с войны мужей,

[191] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 17-18.

возлюбленных, неродившихся женихов. Драматизм вопроса обостряется еще и в связи с угрозой новой войны. Исследователи творчества Шукшина истолковывают вопрос старой колхозницы, обращенной к Пашке: «Что там слышно? <…> Война-то будет или нет?» – в связи с политическими событиями так называемого «Карибского кризиса», когда ядерная война стала вполне возможным вариантом развития конфликта между СССР и США [192]. Но кроме этого социально-политического смысла тема войны в фильме Шукшина звучит, в частности, в народной легенде, рассказываемой кумой, что является частью более общей философской темы жизни-смерти, имеющей онтологическое значение.

Мотив смерти, сквозной в тексте фильма, сопровождает каждый этап пути главного героя. Первая непредвиденная остановка в маршруте Пашки – завал на дороге, который «будут взрывать», – первое предупреждение и информация для зрителя о смертельной опасности, подстерегающей шофера на горной дороге. Картину взрыва завала Шукшин опустил: она создала бы поспешную и поверхностную ассоциацию со взрывом на нефтебазе, но семантическая связь между ними, тем не менее, установлена. В самый напряженный момент эпизода похищения невесты, когда Пашка ночью уже выводит со двора РТС машину, сторож в огромном тулупе задает ему веселую народную загадку с мрачноватым и многозначительным для этого момента ответом: загадка о покойнике. Свое символическое мистическое содержание этот мотив получает в рассказе кумы о смерти, которая перед войной по свету ходит, а действенную реализацию – в сцене у памятника погибшему шоферу и в эпизоде пожара на нефтебазе, причем последний предполагает двойную возможность смертельного исхода: для Пашки и для тетки у реки под обрывом, куда падает горящая машина. Сон героя, в котором Настя и учитель олицетворяют любовь и мудрость, торжествующие над смертью, не завершает развития мотива. В финале режиссер вновь сталкивает смерть и жизнь как

[192] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С. 362.

возможность для учителя и надежду на продолжение жизни для героя, в целом оформляя философскую концепцию жизни-смерти как неразрывного единства и непреложного закона бытия: без смерти нет воскресения, обновления жизни, а жизнь без любви и знания подобна смерти.

Необходимо отметить еще одну особенность стиля Шукшина: соединение комического и драматического, обыденного и героического, лирического и философского, реалистического и романтического. С одной стороны, попытка синтеза антитетичных стилей привела к неожиданному для автора результату. Реалистические бытовые сцены снижали высокий пафос романтических эпизодов, словно пародируя их. Так, сватовство стариков комически дублировало «поиски идеала» главного героя; сон Пашки, в котором он является генералом в больницу, где женщины поражены «сердечной» болезнью, оказывается комическим дублем романтического сна торжества любви; финальная сцена в больнице переводила в низкий комический регистр героический эпизод на бензохранилище. Поскольку в фильме отсутствовали сценарный пролог, лирические интонации повествователя и были натурализованы романтические сцены, комическая реалистическая модальность стала доминировать, что спровоцировало зрительскую рецепцию фильма как комедии, что противоречило жанровой стратегии автора. С другой стороны, этот синтез разнородных жанрово-стилевых элементов, объединенных главной художественной установкой на «правду жизни», является, по сути, экспериментальной формой поиска своего пути в искусстве кино, своей режиссерской манеры.

После выхода на экраны кинотеатров фильма связь с ним Шукшина не закончилась. В эпоху доцифровых технологий движение кинопродукции к зрителю было ограничено довольно жесткими временными и пространственными границами, диктуемыми уже независимыми от автора возможностями и условиями кинопроката.

Режиссер, хорошо сознавая данные обстоятельства, выступает инициативным промоутером своего детища. В тот же год проката фильма он

издает его литературный сценарий отдельной книгой, тем самым сохраняя и продолжая его жизнь в пространстве культуры. Это была новая творческая редакция текста «Живет такой парень», в которой Шукшин исключил «трудовые» сцены (Пашка на лесозаготовках, на строительстве школы, моста), опущена сцена на пароме, выполнявшая роль связки эпизодов. Этим автор добивается большей стилевой органичности повествования, ограничивая его личной судьбой, частной жизнью персонажей.

В 1975 г. Шукшин переиздает этот текст, внеся некоторые не столь существенные поправки, но, главное, определив его жанр как «киноповесть». Повесть – эпический жанр, имеющий более свободную структуру, чем драматическое произведение, поэтому данное определение давало возможность решения проблемы жанра фильма. Кроме того, некоторые возникшие в ходе работы над сценарием и фильмом мотивы, эпизоды, которых не было в рассказах, положенных в их основу, стали импульсом для литературного творчества. Так, эпизод демонстрации мод в селе лег в основу нового рассказа «Внутреннее содержание». Как пишет С.М. Козлова, в рассказе этот эпизод «получает более глубокую социальную, национальную, нравственно-психологическую разработку. В этих аспектах решается проблема «пути» молодого поколения России. <…> Здесь Шукшина интересует «внутренняя» способность русского молодого поколения к противодействию экспансии чужой культуры»[193].

Сцена воображаемого Пашкой в согласии с наставлениями городской попутчицы «французского» образа жизни получит свое развитие в одном из последних рассказов писателя «Привет Сивому» (1974), в котором «воплощен конфликт западных ценностей с русским миром»[194]. То, что в представлении героя было только нелепой фантазией, в этом рассказе становится явью. Как отмечает О.Г. Левашова, «в доме русской женщины нет ничего русского: сигареты «Кент», «Мальборо», виски с содовой, западная музыка, «Аэропорт»

---

[193] Козлова С.М. Внутреннее содержание. Рассказ // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 62-63.
[194] Левашова О.Г. Привет Сивому! Рассказ. // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 293.

А. Хейли, имена Мишель, Серж, Кэт»[195]. Русский интеллигентный человек Михаил Александрович, пытающийся противостоять этому отчуждению национальной культуры, оказывается беспомощным перед жестокой силой, с какой оевропеившиеся молодые люди защищают свое стремление не быть русскими.

С.А. Герасимов предупреждал Шукшина, что по первой картине будут судить о нем как о режиссере. Думаем, что автор справился с поставленными задачами: его киноработу в год выпуска только в СССР посмотрели 27 млн. зрителей. В Ленинграде на I Всесоюзном кинофестивале фильм «Живет такой парень» получил приз «За жизнерадостность, лиризм и оригинальное решение», а там были удостоены премий киноработы таких мастеров, как Г.М. Козинцев, («Гамлет»), А.Б. Столпер («Живые и мертвые»), В.П. Басов («Тишина»). В Венеции на XVI Международном кинофестивале картина завоевала приз «Золотой Лев Святого Марка».

Итак, мы установили, что в основе шукшинской стратегии – художественно-эстетические установки на создание нового текста. Сначала автор синтезирует свои рассказы посредством контаминации персонажей и сюжетов в новую целостность. Далее происходит междужанровый синтез внутри литературного рода: два произведения в жанре рассказа объединяются в новом жанровом образовании «повесть». Следующим шагом в интермедиальной динамике метатекста стало создание сценария на границе литературы и кинематографа. Именно литературный сценарий стал новым самобытным произведением, в котором Шукшин продемонстрировал владение приемами синтеза двух видов искусств. Завершается эта стратегия созданием текста режиссерского сценария, по которому поставлен фильм. Различные тексты, создаваемые автором в ходе творческого процесса, составляя метатекстовое образование, служат метаописанием этого процесса, взаимно интерпретируя друг друга. На основе концепции А.Ю. Тимашкова, который

---

[195] Там же, С. 294.

опирается на идеи Й. Шретера, в уже в первом полнометражном фильме В.М. Шукшина выявлен тип «трансмедиальной интермедиальности», когда один и тот же сюжет многократно воспроизводится средствами разных жанров и видов искусства: рассказ – литературный сценарий – режиссерский сценарий – фильм.

Уникальность творчества Шукшина обусловлена его разносторонностью: писатель-сценарист-режиссер, что позволило ему создать разные тексты как особые жанровые образования. Кинолента «Живет такой парень» представляет собой новый своеобразный сплав различных жанрово-стилевых и эстетических элементов с установкой на «правду жизни», что является экспериментальной формой поиска своего пути в киноискусстве, своей режиссерской манеры. При анализе текстов мы отметили особенность стиля Шукшина: соединение комического и драматического, обыденного и героического, лирического и философского, реалистического и романтического. Попытка синтеза антитетичных стилей привела к неожиданному для автора результату: реалистические бытовые сцены снижали высокий пафос романтических эпизодов, словно пародируя их.

Если в картине «Из Лебяжьего сообщают» Шукшин в основном касается производственных вопросов в соответствии с общепринятыми моделями кинематографического изображения деревни, то в фильме «Живет такой парень» происходит явная концептуально-художественная переориентация на исследование частной жизни персонажей. Это первая картина, где автор находился лишь на подступах к постижению русского национального характера, создавая только типажи героев. Следуя эстетике неореализма, режиссер правдиво воссоздает современную действительность, проявляя интерес к судьбе простого человека. Его волнуют такие важные проблемы, как сохранение самобытности духовной культуры русской деревни, ее защиты, отношений города и села, женского одиночества, пьянства и т.д.

Истоки стилистики первого полнометражного фильма Шукшина связаны как с итальянским неореализмом, так и с «деревенской прозой», с ее «регионализмом» и идеями «истинной России». Шукшин открывает сначала в

своей прозе, а потом и в кинематографе Алтай. Щедрые натурные съемки демонстрируют первозданную красоту алтайской природы и свидетельствуют об авторской влюбленности в свою «малую родину». Провозгласив принцип достоверности, Шукшин снимал на натуре, придавая важнейшее значение деталям, малейшим бытовым подробностям. Каждый персонаж был показан в конкретной, привычной, свойственной ему обстановке. Стремление достигнуть максимальной жизненности, правдивости, естественности самыми простыми, скупыми средствами было отличительной чертой творчества режиссера.

Для творческой манеры Шукшина-режиссера был характерен тщательный выбор исполнителей для своего фильма, которые умели создавать выразительный характер и интересный рисунок роли. Неореалистическая стилистика привнесла в манеру актерской игры Л.В. Куравлева, Н.А. Сазоновой, Б.И. Балакина естественность и эмоциональность исполнения. Режиссер, доверяя приглашенным артистам, ждал от них моментов импровизации в процессе съемки фильма, что вызывало изменения в сценарии. В соответствии с эстетикой итальянского неореализма в картине среди актеров – люди, которых Шукшин хорошо знал: земляк Г.А. Горышин, поэтесса Б.А. Ахмадулина. Документальная манера, в которой снимался фильм, требовала максимально подлинной актерской игры. Недаром исполнители многих ролей – в большинстве своем непрофессионалы, взятые из гущи народной жизни.

При выявлении особенностей художественного мышления режиссера мы отметили его тяготение к постоянному переосмыслению созданных характеров, ранее открытых ситуаций и трансформации их в сторону зрелищности, эмоционального воздействия. Для этого он использовал особые выразительные кинематографические средства: приемы образного психологического параллелизма, чередование параллельного и обертонного монтажа кадров, соединяющего реальный и онейрический планы. Поэтика кино стимулировала развитие, усложнение архитектоники фильма, обеспечивая его устойчивый изобразительный ряд.

Наконец, мы установили, что кроме сценарной и режиссерской профессии, Шукшин овладел некоторыми навыками промоутера, заботясь о прокате фильма. Он ввел в киноленту эффектную сцены, которые диктовались законами самого зрелищного искусства кино. В своем решении снять в роли журналистки знаменитую поэтессу Б.А. Ахмадулину режиссер также проявил способности дальновидного продюсера. Он давал многочисленные интервью представителям прессы, опубликовал статью «Послесловие к фильму», издал литературный сценарий отдельной книгой. Кроме того, некоторые возникшие в ходе работы над сценарием и фильмом мотивы, эпизоды, которых не было в рассказах, положенных в их основу, стали импульсом для литературного творчества.

ГЛАВА 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ РЯД В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИХ КИНОЦИКЛАХ О «БЛУДНЫХ СЫНОВЬЯХ» И «СТРАННЫХ ЛЮДЯХ»

2.1 Онтология и поэтика «деревенского кинематографа» В.М. Шукшина: «Ваш сын и брат»

Советская культура конца 1950 – 1960-х гг., часто обозначаемая словом «оттепельная», отмечена особым комплексом идей и базовых ценностей, определивших стилевое своеобразие литературы, кинематографа, пластических искусств этого времени. Общим стало стремление художников к простоте, безыскусственности языка, к достоверности, натуральности изображаемого мира и человека, поискам красоты и поэзии в повседневной жизни. Кинокритики, рассматривая творчество молодых режиссеров М.М. Хуциева, Г.Н. Данелия, Ф.Е. Миронера, Л.А. Кулиджанова, Я.А. Сегеля, С.И. Ростоцкого, говорили о выходе советского кино из кабинетов, парадных интерьеров на улицы, о внимании к простым людям, к быту, повседневным человеческим отношениям, об «интересе к правде некрупной, частной»[196]. В русле этих новых стилевых исканий происходило становление кинотворчества Шукшина. Его первый полнометражный фильм «Живет такой парень», несмотря на сельскую топографию и проблематику действия, не был воспринят публикой в жанровой традиции советских фильмов о колхозной деревне. Так, критик Л. Крячко рассматривала картину Шукшина в ряду «молодежных» фильмов «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия, «Мне 20 лет» М.М. Хуциева, вышедших в 1964 г. и вызвавших шумный успех у зрителей, при этом справедливо отмечая типологическое сходство главных героев, независимо от их социально-административного статуса: Колька и Саша – коренные москвичи, Сергей и Анна – тоже москвичи, Пашка Колокольников – шофер далекого сибирского

[196] Трояновский, В. Новые люди 60-х // Кинематограф Оттепели. Кн. 2: сб. науч. тр. НИИ киноискусства. – М., 2002. – С. 95.

городка Бийска. Эти фильмы, по мнению критика, «просто о хороших парнях и их стихийной доброте, правда, ничем не испытанной»[197]. С последней мыслью едва ли можно согласиться, а вот еще одно замечание о свободной, «раскованной» киноформе, о тяге к «бытописательству» в сочетании с гражданской «патетикой» довольно точно определяло общие жанрово-стилевые особенности этих фильмов.

В обойму «деревенщиков» Шукшин попал как писатель, автор сборника с названием, в котором конкретно обозначен социальный адрес: «Сельские жители». Как пишет Л. Аннинский, он явился в литературу представителем «опыта, спокойной прочности и устойчивости. На фоне беспокойства неопытного и неустойчивого молодого героя начала 1960-х годов это было явление достаточно независимое и чреватое драматизмом»[198].

Однако прямая принадлежность литературного творчества Шукшина к течению «деревенской прозы» оспаривалась самим писателем и является предметом спора в шукшиноведении до сих пор. Тот же Л.А. Аннинский в одном из первых глубоких исследований творчества Шукшина, написанном сразу же после смерти писателя, называет его «знатоком полугорода-полудеревни», «экспертом по людям «ближней дороги», «уникальным специалистом по тому невиданному в нашей истории межукладному слою, который появился теперь, к последней четверти двадцатого столетия». Его герой «из деревни подался, к городу не привык, с корня съехал, других корней не пустил…»[199].

В отечественной традиции изучения Шукшина писатель рассматривается в русле «деревенской прозы», которая, по мысли А.Ю. Большаковой, явление не тематического, а сущностного порядка: «эта сущность выявляется не столько на образе героя или повествователя, сколько на уровне эстетического идеала, сформировавшегося на основе крестьянского мироощущения и

---

[197] Крячко Л. Бой «за доброту» // Октябрь. – 1965. – №3. – С. 177.
[198] Аннинский Л.А. Путь Василия Шукшина // Тридцатые – семидесятые. Литературно-критические статьи. – М. , 1978. – С. 234.
[199] Там же, С. 252

мировоззрения его мирной, общечеловеческой сути и связанного с самой широкой мировой культурой»[200].

Так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий указывают на доминирующий принцип его поэтики: «стремление прозреть в непосредственно данном жизненном материале символы Вечного. <…> Эти символы чаще всего обретают плоть в микро- и макрообразах предметного мира… <…> у Шукшина – веточка малины с пылью на ней и образы простора и покоя»[201]. Литературоведы Г.А. Белая, В.А. Недзвецкий [202], описывая феномен «деревенской прозы», также причисляют Шукшина к данному течению в литературе. С другой стороны, в последний изданный двухтомник «Деревенская проза» его составитель П.В. Басинский не включает Шукшина, следуя западноевропейской традиции[203].

В зарубежном шукшиноведении сложилось два пути решения этой проблемы. Литературоведы Е. Вертлиб и Х. Вюст[204] рассматривают творчество Шукшина в составе мастеров «деревенской прозы». Американская исследовательница К. Партэ, ссылаясь на Дж. Хоскинга, считает, что Шукшин стоит в стороне от «деревенской прозы»: он «смотрит на ее обитателей с какой-то ироничной наигранностью; его интересуют не праведники, а чудики и эксцентрики. Если в деревенской прозе изображается деревня, в которой все регулируют традиции, то у Шукшина любимая ситуация – скандал. Он обладает в литературе тем индивидуально неповторимым голосом, который

---

[200] Большакова А. Русская деревенская проза XX века. – Шумен, 2002. – С. 30.

[201] Лейдерман Н. Современная русская литература: 1950 – 1990 гг. в 2 т. / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М, 2001. – Т. 2. – С. 81.

[202] Белая, Г. Антимиры Василия Шукшина // Литература и современность. Статьи о литературе 1976-77 годов. – М. , 1978. – С. 269-279; Недзвецкий В.А. Русская «деревенская» проза: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М., 2002. – 144 с.

[203] Деревенская проза в 2 т. – М., 2000.

[204] Wertlib E. Vasily Shukshin's and russian regeneration. – New York, 1990. – 269 s.; Wust H. Tradition und Innovation in dor sowjetrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre: Zu Funktion, Darstellung und Gehalt des dorflichen Helden bei Vasilij Suksin und Valentin Rasputin. – Munchen, 1984. – 249 s.

ученым и критикам не удается типологически поместить в какой-то иной контекст, кроме собственного»[205].

В отношении деревенской прозы употребляется термин – «онтологическая проза» (Г.А. Белая, А.Ю. Большакова). «Проникновение в метафизические сферы бытия, ... особенности поэтики – отображать субстанциальные признаки времени, аскетизм мышления, процессы ментальных сдвигов» позволяют, по мнению И.С. Грациановой, рассматривать деревенскую прозу как онтологическую[206].

Противоречивость места писателя и режиссера Шукшина в истории русской культуры середины XX в. отражает неустойчивость, противоречивость самой личности Шукшина, трудности его собственного самоопределения: «Так у меня вышло к сорока годам, что я – ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже – не между двух стульев, а скорее так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшновато... Но в этом моем положении есть свои «плюсы»... <…> От сравнений, от всяческих «оттуда – сюда» и «отсюда – туда» невольно приходят мысли не только о «деревне» и «городе» – о России»[207]. Поиски своего особого пути нашли отражение в его режиссерской деятельности.

Казалось бы, успех фильма «Живет такой парень» предопределил направление работы над следующим сценарием и фильмом: Сибирь, Алтай, деревня. Однако Шукшин снова остановился перед непростым выбором. Во-первых, находясь под обаянием экранизации романа М.А. Шолохова «Тихий Дон», Шукшин мог бы продолжить этот опыт масштабного эпического воплощения на экране исторических событий революции и Гражданской войны на материале сибирского казачества. Роман «Любавины» о трагической судьбе большого казачьего рода с его вековым крестьянским укладом, погибшего в борьбе с новыми советскими порядками, уже был готов и в 1962 г. предложен

---

[205] Партэ К. Деревенская проза: светлое прошлое. – Томск, 2004. – С.16.

[206] Грацианова И.С. Концептосфера и архетипическое пространство русской онтологической прозы последней четверти XX столетия / Дис. канд…. филол. наук – Краснодар, 2004. – С. 26.

[207] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.Т. 8. – С. 26.

редакции журнала «Новый мир». Отказ в публикации стал неожиданным ударом, возможно, разрушившим его планы.

Критик Ю.П. Тюрин, ссылаясь на свидетельства В.И. Коробова и В.И. Фомина, предполагает, что «после успешного дебюта в «большом кино» режиссер намеревался перевести на киноэкран свою повесть для театра «Точка зрения»[208]. Кроме того, в 1965 г. Шукшин закончил повесть «Там, вдали», в которой развивается тема Ивлева, заявленная в дипломной работе «Из Лебяжьего сообщают». Как и в фильме, эта тема содержит автобиографические мотивы: уход из деревни, скитания, покинутая «невеста», новая любовь и измена, возвращение на родину. Причем, как пишет Т.Л. Рыбальченко, «шукшинский» тип личности, находящейся в разрыве реальности и мечты, воли, жажды праздника, воплощен в женщине (Ольге Фонякиной); <…> Характер Петра Ивлева – «правильного человека» – не свойственен прозе В. Шукшина: в нем доминирует рационализм, позволяющий обуздать собственные страсти, <…> сопротивляться ударам судьбы»[209].

На основе этой повести возникает замысел сценария нового фильма. Заявка на него относится к 1964 г. Черновое название фильма – «Дуракам закон не писан». Судя по содержанию заявки, герой вместе с переменой имени освобождается от «рационализма» и отдается «стихии чувств», которую преодолевает и организует в трудной борьбе с обстоятельствами и чуждой ему средой. То есть перед нами снова от природы «добрый» и непосредственный «стихийный» герой, становление характера которого составляет сюжет сценария. «Это даже не сюжет в привычном смысле слова, – замечает автор, – и образуется он из поступков главного героя»[210]. Название сценария, по-видимому, подсказано первоначальным названием рассказа «Степка» – «Дурак», который положен в основу первой части. Вторая и третья части задуманного сценария – «криминальная» и «богемная» – должны были строиться по мотивам повести «Там, вдали». Действие сосредоточено вокруг

---

[208] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 120.
[209] Рыбальченко Т.Л. Там, вдали // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 381.
[210] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 346.

Степана Воеводина, характер которого раскрывается в двойном ракурсе: как поясняет сам автор: «Посмотреть трезво – дурак дураком, неразумный. Подумаешь – нет, не дурак. Это и надо доказать фильмом»[211].

Двойной фокус предполагал сложную эстетическую и психологическую разработку образа. С точки зрения «здравого смысла» герой – наивный деревенский парень, следующий своим «естественным» чувствам и порывам, не способный адаптироваться, приспосабливаться в чуждой ему среде, не умеющий извлечь выгоду из благоприятствующих ему обстоятельств, действующий себе во вред: сбежал из тюрьмы за три месяца до окончания трехлетнего срока, «посадил в тюрьму любимую женщину», отказался «выйти в люди», женившись на городской девушке со связями и средствами, – по сути, комедийный персонаж. С точки зрения «аналитической» это герой драмы, в образе которого заявлена, может быть, впервые в отечественном кинематографе экзистенциональная проблема поиска и обретения утраченной социальной и личностной самоидентичности. Долгое и трудное «возвращение» Степана Воеводина на родину, к отцу, к земле – это путь осознания себя, своего места и назначения в жизни.

Вместе с тем Шукшин заявляет здесь себя «исследователем» быта и нравов отчужденных от национального целого России социальных слоев: «Фильм должен вовлечь в себя разные стороны жизни, разных людей. Мир села (отец Степана, мать его, его глухонемая сестра, старик рыбак, соседи, родня). Это мир простой, как мычание коровы, как просто, каждый день встает и заходит солнце. Мир воров и тунеядцев, высланных из столичных городов, мир злых и бессовестных людей (Ольга, ее группа). Мир творческой интеллигенции (Вика, отец Вики, ее друзья, мать, знакомые)»[212].

Рассматривая замысел в контексте того времени, можно сказать, что Шукшин пытается синтезировать опыты бытописания отдельных сословий в таких фильмах, получивших широкое признание зрителей, как «Дело было в

---

[211] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 346.
[212] Там же, С. 347.

Пенькове» (мир деревни), «Дело Румянцева» (криминальный мир), «Я шагаю по Москве» (мир столичной интеллигенции), «Мне 20 лет» (мир рабочей окраины Москвы) и др.

Нам не известно, отказался ли Шукшин от этого масштабного замысла сам или заявка не была принята студией, но в следующем 1965 г. появился новый литературный сценарий. Одобренный Художественным советом студии, он стал основой режиссерского сценария. Сохранились фрагменты его рукописи: «На первой рукописной странице – план деревенского дома и два предполагаемых названия сценария – «Братья» и «Ваш сын и брат»[213]. К последнему названию, возможно, оказался причастен друг и земляк А.П. Саранцев, которого Шукшин пригласил в фильм на маленькую роль «офицерика». Он жил в Москве и регулярно переписывался с родителями, братьями, сестрами: «Письма писал на деревенский манер <…> в конце – пожелания, а подписывался всегда так: «Ваш сын и брат Александр». Однажды рассказал об этом Василию»[214]. И вот уже на съемках в Манжероке в сцене, когда родные читают письмо от Степки, А.П. Саранцев услышал знакомое «Ваш сын и брат».

Поскольку полный текст сценария не сохранился, а киноповесть «Ваш сын и брат» была написана уже после выхода в свет одноименной картины и опубликована после смерти писателя, мы не можем восстановить процесс работы от сценария к фильму. Ясно одно, что, отказавшись от замысла сценария «Дуракам закон не писан», Шукшин вернулся на уже испытанный и успешный путь использования своих, опубликованных в «авторитетных» журналах рассказов. При этом он не отказался от главной идеи первоначальной заявки: исследование процессов социального расслоения и расчуждения национального единства, утраты коренным населением России прочных родовых основ. Этой задачей обусловлен выбор рассказов для сценария: «Степка», «Змеиный яд» и «Игнаха приехал». Шукшин решается более

---

[213] Рукопись. В. Шукшин. «Ваш сын и брат» – ГМИЛИКА, ОФ. 16440. – 87 с.
[214] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.Т. 8. – С. 375.

основательно опереться на литературный материал, не нарушая автономии отдельных, законченных нарративов. Вследствие чего фильм получил форму «новеллистического цикла» – форма восходит, с одной стороны, к традиции советских военных и сатирических киносборников 1940-х гг., с другой стороны, к циклической организации повествования так называемой «лирической» или «исповедальной» прозы рубежа 1950-х–1960-х гг. (например, «Дневные звезды» О.Ф. Берггольц, «Капля росы» В.А. Солоухина, «Трава забвенья» В.П. Катаева, «Пестрый камень. Повесть в письмах» В.А. Чивилихина). Кроме того, имела место сложившаяся эмпирическая стилистика фильмов неореализма, под влиянием которой в отечественном кинематографе утверждалась свободная, рассеянная композиция фильмов-«обозрений», дававших «срез» людской общности одного поколения, прослеженного во времени, в движении отдельных судеб. Такова картина «Дом, в котором я живу» Л.А. Кулиджанова и Я.А. Сегеля (1957), принцип экранной циклизации журнальных очерков использовали эти же авторы в фильме «Это начиналось так…» (1956); фрагментарная, эпизодическая композиция в уже упоминавшихся фильмах «Мне 20 лет» М.М. Хуциева (1964), «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия (1963).

К способу циклической организации материала тяготела кинолента «9 дней одного года» М.И. Ромма (1961), состоявшая, по сути, из 9 новелл. Тем не менее создание фильма в «чистой» форме цикла отдельных новелл было по тем временам достаточно смелым решением. Возможно, поэтому Шукшин, следуя основному замыслу исследования процесса распада родовых связей русского крестьянства, придает внешнее единство разрозненным частям, сделав героев разных рассказов членами одной большой крестьянской семьи Воеводиных. Отдельные части фильма посвящены братьям Степке, Максиму, Игнату. С необходимостью обосновать их родство связана небольшая поправка текстов рассказов. Как отметил один из первых критиков киноленты Л.А. Аннинский, «Живет такой парень» – фильм не только одного режиссера, это фильм одного актера. <…> Во второй картине Василий Шукшин пошел вглубь. <…> Теперь

из сверкающего, талого пейзажа возникает целая система характеров – семья»[215]. Первая и последняя части фильма связаны общим мотивом короткого возвращения героев в родной дом.

Жанровое определение «новеллистический цикл», на котором настаивал сам режиссер, проблематично в отношении к литературному творчеству Шукшина-писателя. В исследованиях его малой прозы термин «новелла» употребляется крайне редко, преимущественно используется термин «рассказ», который точно определяет жанровую специфику шукшинских нарративов, где повествование ориентировано на устную форму – «сказ», и слово автора-повествователя замещается словом «рассказчика» или «героя-рассказчика».

В экранизации рассказов повествовательная часть оказывается несущественной, и на первый план выступают особенности сюжетно-композиционной структуры, в которых заметнее проявляются жанровые признаки новеллы: отсутствие описательности, динамическое развитие сюжета, неожиданная парадоксальная концовка, так называемый «новеллистический пуант». Эти черты характерны для выбранных рассказов: эскизность характеров, скрытая напряженность действия, взрывающаяся в парадоксальной развязке (разоблачение Степки в первой новелле), парадоксальная смена настроения главного героя во второй и третьей новеллах (чувство ненависти Максима – слезы благодарности; радость старика по поводу встречи с сыном Игнатом – неожиданное ощущение, что сын – «какой-то не такой», чужой).

Монтажной связкой новелл в фильме стал мотив движущегося поезда. Между первой и второй новеллами – это поезд, уносящий Степку в «места отдаленные», между второй и третьей – в поезде едет в гости домой Игнат. При этом панорамы российских просторов, открывающиеся из окна поезда, несут важную художественно-смысловую функцию: судьбы и место обитания отдельных героев включаются в пространство и судьбу всей России. В киноповести эта мысль оформляется так: «Летит степью паровоз. Ревет.

---

[215] Аннинский Л.А. Не в этом дело, тятя! // Искусство кино, 1966. – № 7. – С. 16.

Деревеньки мелькают, озера, перелески… Велика Русь»[216]. Эту мысль заключает название фильма «Ваш сын и брат», заменившее первоначальное – «Братья». Смена названия, с одной стороны, была обусловлена практическими соображениями. Дело в том, что в действующем фильмофонде уже была картина с таким названием («Братья» производства студии им. М. Горького совместно с Корейской Народно-Демократической Республикой выпуска 1958 г.). С другой стороны, окончательное название содержало широкий смысловой потенциал. По мнению С.М. Козловой, «название фильма <…> служит средством прямой экспрессивной апелляции к публике, указывающей на кровное родство героев с каждым из зрителей, читателей, требуя личного, интимного сопереживания судьбам героев, общей ответственности в решении насущных социальных и нравственных проблем»[217]. Мы бы добавили, что название киноленты не только указывает на кровное семейное родство, но и подразумевает национальное единство «Великой Руси».

Ближайшим предшественником Шукшина в стилистической разработке «деревенской» темы, как в истории создания дипломной работы «Из Лебяжьего сообщают», так и нового фильма, был С.И. Ростоцкий с его картиной «Дело было в Пенькове» (1958). Снятая тоже на литературном материале – по одноименной повести С. Антонова, зачисленного критикой в разряд писателей «деревенской прозы», картина С.И. Ростоцкого, во многом следуя традиции советских «колхозных фильмов», развивает ее в новой лирико-драматической модальности. «Ну, вот ходячий сюжет этого времени, – пишет Л.А. Аннинский, – приезд молодого специалиста в глубинку. <…> Пылкий романтик просвещает благодарных местных жителей, героически преодолевая их темноту»[218]. Подобная интрига движет действие фильма «Дело было в Пенькове»[219], обостренное любовным треугольником: деревенский красавец-тракторист (В.В. Тихонов), «стихийный», «непутевый», женатый на дочке

---

[216] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С.187.
[217] Козлова С.М. Ваш сын и брат. Киноповесть // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 49.
[218] Аннинский Л.А. Путь Василия Шукшина // Тридцатые – семидесятые. Литературно-критические статьи. – М. , 1978. – С. 233.
[219] Дело было в Пенькове – СССР, к/ст им. М. Горького, 1957, ч/б, 10 ч., 100 мин.

председателя – тоже писаной красавице, влюбляется в городскую интеллектуалку, которая открывает ему «глаза на мир», духовно его преображает. Правда, вступая в борьбу с деревенской дикостью, он, увлекаемый стихией чувств, совершает самосуд над местной сплетницей и самогонщицей, толкнувшей ревнивую жену героя на преступную расправу с «разлучницей», за что получает срок заключения.

Современные комментаторы этого фильма отмечают, что новации С.И. Ростоцкого, проявившиеся уже в первой его «деревенской» киноленте «Земля и люди» (1955), снятой по очеркам Г.Н. Троепольского, заключались не в остросюжетном действии, а в «правде» изображения сельского быта, «то скудного до убожества, то простодушно уютного – с перинами, настенными ковриками, горами подушек и ситцевыми занавесками. В весенней непролазной распутице, в битых колеях дорог, в самой деревне – с маленькими, покосившимися, словно бы присевшими домишками. В диковатой простоте отношений, шокирующей интеллигентную ленинградку Тоню. И это убожество, диковатая простота – словом, весь «идиотизм деревенской жизни» в фильме не то что клеймится или осуждается, он просто увиден»[220]. Им увидена застенчивая красота русской земли, негромкая поэзия деревенских будней, каждодневный крестьянский труд, показанный без привычного кинематографического пафоса, а просто как обстоятельство места действия.

Однако «правда» деревенского быта, ставшая еще более откровенной в фильме режиссера А.А. Салтыкова «Председатель»[221] (1964), несла известную идеологическую функцию: это была «правда» старой деревни, которая на глазах у зрителей по воле городской активистки или «своих», избранных колхозниками председателей при партийной поддержке секретарей райкомов, стремительно преображалась. Тем не менее именно в направлении *старого* быта в фильме «Дело было в Пенькове» могло состояться действительно поворотное открытие, которое обещала финальная сцена возвращения героя из

---

220 Горелова, В. Дело было в Пенькове. – URL: http://www. russkoekino. ru.
221 Председатель – СССР, «Мосфильм», 1964, ч/б, 18 ч.

тюрьмы в родное село: он видит новые белые фермы, новые детские ясли, Тоню, требующую у председателя стадион. «Возрождение села» идет полным ходом. Однако Матвей проходит мимо этого нового, не останавливаясь, к старой своей избе, потому что все главное – здесь: играющий малыш и жена, вышедшая на крыльцо и присевшая на ступеньки, обессилев от счастливых слез. Матвей опустится с нею рядом, прижимая к себе сынишку. «И вдруг окажется, – пишет В.А. Горелова, – что через все жаркие перипетии любовной драмы, через борьбу «старого и нового» фильм устремлялся к этой финальной сцене – потому что именно здесь центр и сердцевина жизни, ее сокровенный смысл»[222]. То, что у Ростоцкого было лишь намечено в финале, в фильме Шукшина «Ваш сын и брат» стало основой целого действия.

Все три рассказа, выбранные Шукшиным для этой киноработы, были уже знакомы читателю, но не вызвали какой-либо острой реакции, не остановили внимание критики. Однако, перенесенные на экран, все три стали предметом бурной и долгой дискуссии, освещавшейся на страницах газет и журналов, продолжавшейся в не менее эмоциональных встречах писателя со зрителями, спровоцировавших глубокую саморефлексию режиссера, нашедшую отражение во многих его публицистических статьях и выступлениях. В исследованиях творчества режиссера этот феномен освещен достаточно обстоятельно, правда, весьма редко в связи с художественной спецификой фильма, сыгравшей важную роль как в творческой судьбе автора, так и в истории отечественного кинематографа.

В новой картине Шукшина исключена любовная интрига, фильм очищен напрочь от каких-либо «колхозных» проблем вместе с председателями и секретарями. В ней нет ни положительных, ни отрицательных персонажей и следовательно борьбы между ними. Режиссера интересуют русская деревня такая, какая она есть сама по себе, и русский человек с его силой и слабостями, мыслями и чаяниями, что отражено в названиях его сборников, циклов,

---

[222] Горелова, В. Дело было в Пенькове. – URL: http://www. russkoekino. ru.

фильмов: «Из Лебяжьего сообщают», «Они с Катуни», «Сельские жители», «Живет такой парень» или зачин заявки фильма «Дуракам закон не писан»: «Живет на селе парень»[223].

Собственно, фабулу «Вашего сына и брата»[224] составляют события, связанные с отношением человека и места: 1-я часть – «человек на своем месте», 2-я – «человек стронулся с места», 3-я – «не место красит человека».

Фильм, как и рассказ «Степка», начинается картиной весеннего ледохода – излюбленная метафора советского кинематографа, означавшая мощь социальных преобразований в стране, духовное обновление советского человека. Такова, например, «сюита весенних кадров» оператора С.П. Урусевского в фильме В.И. Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» (1952), снятого по роману Г.Е. Николаевой «Жатва». Режиссеры «оттепельного кино» часто выносили в название фильмов слово «весна»: «Весна в Москве» Н.Н. Кошеверовой (1953), «Весна на Заречной улице» Ф.Е. Миронера и М.М. Хуциева (1956). Действие в картине «Дело Румянцева» И.Е. Хейфица (1955) также завершается весной с ее дождями и распутицей. Таким образом, мир человеческих чувств и мир природы обнаруживают свое родство. Человек оказывается уже не столько социальным существом, но и природным. Позже эта метафора получит новое смысловое наполнение. Знаменитая картина весеннего обновления природы, ледохода на реке в финале картины Г.Н. Чухрая «Чистое небо» (1961) стала экранным символом демократических перемен, духовного раскрепощения человека в эпоху «оттепели».

Шукшин стер идеологические значения этого смыслоемкого образа, вернув ему натурфилософскую символику могучей энергии природы, призыв к деятельному участию человека в весеннем преображении земли. В рассказе «Степка» лед уже «прошел по реке. Но еще отдельные льдины, блестя на солнце, <…> вылезают синими мордами на берег, разгребают гальку,

---

[223] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 346.
[224] Ваш сын и брат – СССР, к/ст. им. М.Горького, 1965, ч/б, 9 ч., 92 мин.

разворачиваются и плывут дальше – умирать»[225]. В фильме кадры бурного половодья уходят под титры, что редуцирует их патетику, а в своеобразном «прологе» основного действия развертывается «сюита весенних кадров», в которой акцентировано первоначальное органическое единство природы и человека. Переход от панорамных планов алтайских пейзажей к крупным планам кадров, изображающих быт деревенской глубинки, обозначен дважды возникающей на экране надписью: «Было воскресенье», «Итак, было воскресенье». Акцент на рекреационном времени жизни сельских жителей освобождал писателя и режиссера от стереотипов «человека общественного» и позволял представить его в экзистенциальном аспекте. Вечер воскресного дня, в течение которого происходят события первой новеллы, – это время, когда человек свободен от «заботы» и принадлежит только себе. Явленное на экране «бытие в себе» и «для себя» обнаруживало вместе с тем некие онтологические основания русского сельского мира, единство природы и человека. Разрушение этих основ и этого единства определяет драматические ситуации трех новелл фильма.

Этот новый взгляд на мир отметил в своем блестящем отзыве на фильм «Ваш сын и брат», помещенном в порядке обсуждения в журнале «Искусство кино» (1966), Л.А. Аннинский: «Шукшин берет слово в самой серьезной дискуссии нашего времени: о цели и смысле человеческого бытия. И имеет в этой дискуссии твердую, я бы сказал, программную позицию»[226]. При этом критик, пожалуй, впервые начинает разговор о фильме «не с «проблем», а с его художественных особенностей, не с «доказательств», а с ощущений от фильма, не с того, «куда нас «зовет» Шукшин, а с того, как он видит мир, – с его киноязыка»[227]. Одной из особенностей последнего является, по мнению Л.А. Аннинского, стремление режиссера дать перед каждым фильмом «прелюдию»: «Нет еще никакого действия, герои не появились, вы еще никого и ничего не знаете…, но уже почувствовали, откуда придут герои, вы слышите

---

[225] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 1. – С.192.
[226] Аннинский Л.А. Не в этом дело, тятя! // Искусство кино, 1966. – № 7. – С. 15.
[227] Там же, С. 15.

неторопливый гомон утра, тревожные и веселые будни Чуйского тракта, быт современного сибирского села, вы видите жизнь, погруженную в свой собственный ритм, <…> жизнь в себе, <…> самотечение натуры»[228]. «В непреднамеренности» шукшинских бытовых прелюдий, – продолжает критик, – заложено не только мастерство кинематографиста. В них заложена концепция художника, которая требует, чтобы это самое профессиональное мастерство не было видно. Отсюда – простота ракурсов. Шукшин ставит кадр, словно имитируя бытовую фотографию. <…> Он будто и не вычищает кадра и не делает дублей. <…> Вот кошка на заборе. Она живая. Мы ждем, пока она спрыгнет с забора… точно – спрыгнула! <…> Тут ракурсов никаких не надо: поверь жизни, <…> смотри, как сама жизнь течет – разве такое подделаешь?»[229].

Мы позволили себе такую большую выписку, так как, на наш взгляд, Л.А. Аннинский, действительно, как никто ни до него, ни после него, точно определил программные художественные и мировоззренческие идеи Шукшина, создавшие «шукшинскую традицию» в истории отечественного кинематографа, а отмеченная критиком «прелюдия» «Вашего сына и брата» стала особой замечательной страницей в этой истории.

Этот пролог, или как его называет Л.А. Аннинский «прелюдия», является многофункциональной и многозначной по смыслу частью фильма. Во-первых, Шукшин переносит на экран из «деревенской прозы» присущий ей онтологизм. Как пишут Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, в «деревенской прозе» «простой советский человек» потерял эпитет «советский», его образ стал определяться не идеологическими, а бытийственными координатами – землей, природой, семейными заботами, устоями деревенского уклада. <…> «Деревенская проза» выработала особую поэтику, ориентированную на поиск этих глубинных опор духовного существования. Доминирующим принципом этой поэтики явилось стремление прозреть в непосредственно данном

---

[228] Аннинский, Л.А. Не в этом дело, тятя! // Искусство кино, 1966. – № 7. – С. 16.
[229] Там же, С.16.

жизненном материале символы Вечного»[230]. Такими символами Вечного в фильмах Шукшина являются образы реки, дороги, весеннего обновления природы – своеобразные залоги вечного человеческого бытия.

Во-вторых, Шукшин, подобно авторам «деревенской прозы», как бы заново открывает в прологе поэзию деревенского быта, забытого, утратившего свою самоценность на фоне грандиозных социалистических преобразований, бытия потаенного, словно «Китеж-град», в глубине глухих, отдаленных окраин России и потому сохранившего свою первозданную гармонию. Этой задачей обусловлен остраненный «взгляд» камеры. По мнению Л.А. Аннинского, «остраненность» достигается тем, что Шукшин «подсматривает жизнь влюбленным и простодушным взглядом местного мальчишки»[231].

Сентиментально-идиллический модус бытовых картин выполняет, кроме поэтической, еще и перформативную функцию. Оператор В.А. Гинзбург так вспоминал свою работу на Алтае: «Удалось снять множество подробностей деревенского быта, детей, пейзажи и быстро вернуться в Москву. Шукшин совершенно по-детски радовался, увидев на экране бранящихся деревенских женщин, греющуюся на солнце кошку вместе с петухом, играющих детей, дерущихся собаку с поросенком и многое другое. Не сговариваясь, мы поняли – вступление в картину, ее интонация нащупаны»[232]. Сам Шукшин в интервью 1968 г. говорил о том же «общем настроении» картины: «Первый эпизод воскресенья создан и из специально инсценированных эпизодов, и из подсмотренных моментов деревенской жизни. Все они объединились общим настроением, радостным ощущением прихода весны»[233]. Таким образом, монтаж хроникальных и инсценированных кадров должен был организовать видимое «самотечение жизни» в художественное единство, которое создавалось «общим настроением» радости. Причем фокус направления этой

---

[230] Лейдерман Н. Современная русская литература: 1950 – 1990 гг. в 2 т. / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М , 2001. – Т. 2. – С. 81.
[231] Аннинский Л.А. Не в этом дело, тятя! // Искусство кино, 1966. – № 7. – С. 16.
[232] Гинзбург В. Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете // О Шукшине. Экран и жизнь: сб.– М., 1979 – С. 218.
[233] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.– Т. 8. С. 96.

ведущей эмоции был двойным: на внутренний мир фильма и на зрителя. С одной стороны, это «радостное ощущение прихода весны», испытываемое всем деревенским миром: взрослыми людьми, детьми, животными, природой (см. в рассказе «А в тополях, у речки, что-то звонко лопается с тихим *ликующим* звуком: пи-у». <…> *Шалый* сырой ветерок кружится и кружит голову. <…> Пляшут веселые огоньки, потрескивает волглый хворост. Задумчиво в теплом воздухе» и т.д. (выделено нами – *И.Ш.*) [234]. С другой стороны, необычно затянутое «вступление» должно было вызвать в зрителе не скуку, а радость – «совершенно по-детски радовался бы», подобно самому Шукшину, встрече с этим родным для каждого, но забытым миром. Это эмоциональное состояние зрителя готовит его понимание главного героя: желанная радость по поводу прихода весны, пробудившая столь же страстное желание встречи с родным деревенским миром, стали непреодолимым «зовом» для Степана, «зовом», объясняющим его дурацкий поступок, предопределяя сопереживание, сочувствие «неправому» герою.

Сочувствие и понимание зрителем душевного состояния героя обеспечивала еще и радость встречи с актером, от которого после фильма «Живет такой парень» ждали доброй, веселой, искренней роли. Как объяснял Шукшин, Л.В. Куравлев как актер был интересен зрителям, потому что сам по себе он был «добрым и веселым человеком»: начитанным, наблюдательным, добрым и веселым. При встрече с таким человеком «заражаешься от него верой, необходимой силой для преодоления трудностей»[235]. Однако в новом фильме характер шукшинского героя предлагал актеру достаточно сложную, почти парадоксальную разработку роли, требовавшую умелого балансирования между крайностями поведения в необычной ситуации: герой одновременно и преступник, и вечный труженик: «Да какой же он блатной, вы что? – защищал позднее автор своего героя. – Он с 15 лет работает, и в колонии работал, и всю

---

[234] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.– Т. 1. – С. 192.
[235] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.– Т. 8. – С. 176.

жизнь будет работать»[236]. Степан – лжив: обманул всех в своем «законном» освобождении и находится в постоянном напряжении душевных сил в ожидании неизбежного разоблачения и столь же искренен в своем чувстве любви и привязанности к родным и землякам, выражая это в сильном эмоциональном жесте и слове, в которых очевидны и непосредственность деревенского человека, и новый опыт «блатного» мира: «Степан крепко припечатал кулак в столешницу, заматерился с удовольствием. «Ты меня не любишь, не жалеешь! – сказал он громко. – Я вас всех уважаю, черти драные! Я сильно без вас соскучился»[237]. Герой исполнен желания глубокого покаяния, но выражает его в «трогательной песне тех мест, откуда только что прибыл»: «Прости мне, ма-ать, / за все мои поступки – / что я порой не слушалась тебя-я!...»[238]. Земляки не приняли его «покаянного» жеста не потому, что песня «блатная», не позволившая «оценить чувство раскаявшейся грешницы», а потому, что деревня не привыкла верить на слово. Нужно было доказать делом, а «дело» как раз обернулось еще большей виной «грешника». Душа Степки, настрадавшаяся на «зоне» и в бродяжничестве во время бегства, ищет тепла, сочувствия, ласки: «И неловко было ему, что его так нацеловывают, и рад был тоже, и не мог оттолкнуть счастливую сестру»[239]. Но с другой стороны, сознание своей вины и мужское достоинство не позволяют ему себя жалеть. А потому он и «фанфаронит», привирая, как ему хорошо жилось там: «Шибко тяжело было, сынок?» – спрашивает жалостливо мать. – «Да нет, – с удовольствием стал рассказывать Степан. – Там хорошо». Окружающие не верят, но с пониманием принимают эту нехитрую ложь: «Что же вас туда собрали кино смотреть?» – спросила Нюра весело. <…> Он слегка охмелел от долгожданной этой встречи, от расспросов, от собственных рассказов. Он незаметно стал даже кое-что прибавлять к ним»[240].

---

[236] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. С. 67.
[237] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. С. 183.
[238] Там же, С. 182.
[239] Там же, С.179.
[240] Там же, С. 180-181.

Возможно, другой актер, более опытный, как, например, А.В. Баталов, сыграл бы эту роль более точно, ближе к литературному материалу, разнообразнее в психологической нюансировке мимики, жестов, так, чтобы «было видно», откуда Степка родом, не только на словах, а во всей органике его духовно-телесной сущности. Тем не менее и Куравлев справился с задачей, проявляя достойное чувство меры: его герой в меру «приблатнен» и в меру «мужиковат», в меру простодушен, ласков и в меру груб и зол, в меру откровенен и в той же мере затаен, насторожен.

Так на экране рождается очень живой и очень «непростой» простой человек. Игровой манере Куравлева свойственна невозмутимость героя в любой ситуации, характерная для талантливых комических актеров, хорошо обыгранная в картине «Живет такой парень». Эта особенность придает и образу Степана комические штрихи, но в финальной сцене кажущаяся невозмутимость взрывается силой сдерживаемых до поры эмоций. Как известно, артист не прошел «пробу» на эту роль и был принят в фильм «на веру» режиссера. По ходу работы над картиной последний настолько утвердился в своем доверии к актеру, что в финальной драматической сцене встречи Степки с немой сестрой в милиции разрешил импровизацию: сцена была снята без дублей. Накал эмоций, сыгранный артистом, обнажил, вынес на поверхность действия скрытое в нем развитие притчевого начала. Киновед Л.Д. Ягункова верно охарактеризовала важную особенность сыгранной Куравлевым роли: будучи «актером всех октав», он «сумел овладеть актерскими премудростями, заставляя их работать на шукшинский образ-притчу, то есть такой образ, который при своей конкретности в то же время был и отвлеченным, выражал скрытое нравственное поучение»[241].

Притчевое начало, восходящее к библейскому преданию о блудном сыне, отметила в рассказе «Степка» С.М. Козлова: «В разработке первого мотива возвращения героя в отчий дом реализована семантика архетипа: подчеркнута

---

[241] Ягункова Л. Актер всех октав // Сов. Россия, 1981. – № 182. – С. 3.

нищета вернувшегося сына («опустил худой вещмешок», «поднял свой хилый вещмешок»), отец, подобно библейскому патриарху, долго не узнает его («Степка, что ли? – Но… Ты, чо, не узнал?»), узнав, раскрывает объятия, прощает, наставляет сына («Ермолай погрозил сыну прокуренным пальцем. – Понял теперь: не лезь с кулаками, куда не надо…»), собирает «пир» [242]. Однако, следуя этой притчевой схеме, Шукшин опустил одно ее важнейшее звено: искупление блудным сыном своей вины унижением, страданием и раскаянием. Попытка Степана покаяться посредством «блатной» песни этой песней профанируется, страдания в «зоне» тоже не оставили явного следа: «А Степка-то не изработался – взбрыкивает!»[243]. А испытываемые в первой встрече с родными чувства «неловкости», стыда быстро сменяются разыгрываемым «зэком» превосходством над «темными» земляками. Именно эта легкость, беспечность, нераскаянность симпатичного «преступника» раздразнили ярость критики, «напугавшейся», что он «кого-нибудь пырнет ножом? И это прощать? Вот к каким неожиданным результатам может привести автора воззвание к вселенской доброте, симпатии к «стихийным» характерам!»[244].

Ю.П. Тюрин пытался определить отличие шукшинского героя «вне закона» от правонарушителей, уже знакомых тогдашнему киноэкрану: «Мы видели беглого зэка в исполнении К. Лаврова («Верьте мне, люди»), правда, этот уголовник «перерождался», ему соответствующие власти поверили. Был Матвей, герой В. Тихонова из фильма «Дело было в Пенькове»; два года отсидел Матвей, в общем-то незаслуженно. А отличие шукшинских правонарушителей в том, что у них остается душевный надлом, будущее они не воспринимают как мир покоя, душевного отдыха»[245]. Правда, исследователь не объяснил сути этого надлома и значения сцен «исхода» судьбы героя-преступника, в общей смысловой и художественной системе того или иного произведения Шукшина.

---

[242] Козлова С.М. Степка. Рассказ // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 363.
[243] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 184.
[244] Крячко Л. Бой «за доброту» // Октябрь, 1965. – №3. – С. 178.
[245] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 128.

Итак, Степка, ни в чем не раскаявшийся, ни о чем не жалеющий, довольный тем, что вдохнул полной грудью воздух родины, устроил людям праздник, вновь арестован и объясняется в сельсовете с участковым милиционером, когда там же появляется немая сестра. Вся дальнейшая сцена снята Шукшиным в регистре предельной эмоциональной напряженности в поведении персонажей, которая призвана спровоцировать «душевный надлом» главного героя. Вот как это выражено в киноповести: «Немая стала понимать. И когда она совсем все поняла, глаза ее, синие, испуганные, загорелись таким нечеловеческим страданием, такая в них отразилась боль, что милиционер осекся. Немая смотрела на брата. Тот побледнел и замер – тоже смотрел на сестру»[246]. Позднее Куравлев вспоминал, как это было на съемках фильма: «Конечно, я был на стороне родной крови – невинной сестры своей, но она приносила мне невероятную боль – ведь я заставил ее страдать»[247] . Вот эту динамику отношений нужно было передать на экране: «нечеловеческое страдание» и боль сестры, отразившиеся в «невероятной боли» брата; неистовое желание удержать, защитить «родную кровь» («Немая вскрикнула гортанно, бросилась к Степану, повисла у него на шее»), отразившееся в таком же неистовом желании Степана прекратить это страдание, эту боль, чтобы «не произошло непоправимое: Степан мог даже убить милиционера. Таков, – по мнению артиста, – был накал сцены»[248]. Эта сцена должна была убедить читателя и зрителя в том, что перелом в душе героя совершился, что он осознал через эту боль и страдание глубину свой вины перед родными, перед людьми, устыдился своего поступка, раскаялся в беспечности, бессмысленности своей жизни и готов к искуплению. Собственно, этот эпизод восстановил недостающее звено притчевого сюжета. Именно в нем блудный сын переживает стыд, унижение, страдание и покаяние. В нем же заключен откровенный нравственный урок («Вот каких делов ты натворил – любуйся теперь» – говорит Степану милиционер) и скрытое, восходящее к Евангелию от Луки,

---

[246] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. С. 186.
[247] Куравлев, Л. Как березы… // О Шукшине: экран и жизнь.– М., 1979. – С. 228.
[248] Там же, С. 228.

«поучение» («О том надо было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся»). Перестановка элементов притчевого канона позволила, в соответствии с художественными принципами Шукшина, избежать прямой назидательности, «счастливого конца». В метафорическом смысле «смерть и воскресение» грешника произошли в душе героя, что нашло выражение в приемах «тайной психологии»: Степан «побледнел и замер, <…> сидел, стиснув руками голову, смотрел в одну точку – в пол»[249], в то время как деятельное искупление вины и истинное воскресение-возвращение ему еще предстоит.

Завершением «притчевой» линии, в отличие от рассказа и киноповести, становится картина первой весенней грозы, очищающей, омывающей душу Степки и оплакивающей, сливаясь со слезами немой сестры, предстоящее ему страдание.

В последовательном осуществлении отказа от прямой назидательности проявилась замечательная находка писателя и режиссера. Такой находкой стал образ немой сестры, немота которой исключала всякую возможность упреков, назиданий, примеров правильного поведения, не имевших действия на Степана. На наставления отца («Дурь-то вся вышла? <…> Ты теперь понял: не лезь с кулаками куда не надо») Степан поморщился: – Не в этом дело»[250]. Немая только «нечеловеческой» силой своих чувств, своей интуиции заставляет душу Степана вздрогнуть, отозваться на боль и страдание ближних своих. Известно, что на роль сестры Веры Шукшин пригласил М.М. Грахову из театра «Мимики и жеста», опасаясь, что «нормальная» актриса может сфальшивить и не донести до зрителя авторскую мысль.

Такое решение имело отношение в рамках криминального мотива к проблеме наказания как меры «исправления» преступника. Следуя традиции русской литературы XIX в., Шукшин показывает всей логикой действия новеллы, что нравственное перерождение может совершиться только через

---

[249] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 186.
[250] Там же, С. 179.

внутреннее самосознание человека, через душевный перелом, через умение отличать истинные ценности от ложных. Обретению этого умения, по логике развертывания сюжета, должны были способствовать окружавшие героя в течение дня люди, обстановка, песни и пляски русской деревни. Все это на экране получило особую выразительность, зрелищную силу воздействия на публику.

После общего обозрения быта деревни действие сосредотачивается в пространстве подворья и дома Воеводиных, которые являются центром художественного мира и в третьей новелле, выполняя функцию объединяющего начала для всего цикла. Кстати, по свидетельству А.П. Саранцева, для съемок «киногруппа арендовала тогда у одного крестьянина дом на берегу Катуни, в Манжероке, там была основная площадка и все натурные объекты»[251].

Подробности изображения обстановки, обычаев, образов домашней жизни аборигенов, с одной стороны, развивают позицию стороннего наблюдателя в прологе как воспоминание забытого родного бытия русского человека, с другой стороны, этнографические реалии включаются в стратегию раскрытия национальной сущности характера главного героя, «объяснения» странностей его поведения и исхода его судьбы.

Напомним, что план деревенского дома Шукшин набросал на первой странице сценария, что стало, по-видимому, руководством для разработки мизансцен. Общим принципом последних в первой части фильма, в отличие от заключительной, является создание ощущения тесноты, которая мотивирует неизбежность тесных контактов людей, означая, в свою очередь, душевную близость сородичей и земляков. Нет общего вида дома: Степан сразу, минуя дорогу к дому, оказывается лицом к лицу со стариком-отцом в предельно тесном, замкнутом пространстве кадра. Важная деталь – крупным планом – столярный инструмент, висящий на стене, рядом с поленницей дров. Степан

---

[251] Саранцев А. «Что с нами происходит?» Василий Шукшин. – М., 1999. – С. 101.

снимает его, держит в руках, соскучившихся по крестьянскому труду. Тесен двор, через который идут и идут в избу односельчане на встречу со Степкой, между ними снуют готовящие баню мать и сестра. Тесно в избе, за длинным столом гости сидят плечом к плечу, тесно пляске на малом пятачке, и чем теснее, тем шире разливаются веселье, праздничный гомон, песни, тем роднее и душевнее становится общая атмосфера праздника: молодой офицерик ласково обхаживает рано овдовевшую Нюрку, ревнивая супруга, обещавшая «отлаять» мнимую соперницу, прижавшись к мужу, красиво вступает в общую песню.

В связи с этой сценой следует отметить особенность музыкального ряда фильмов Шукшина. Песня в кино не только озвучивает и «ведет» тему героя, но нередко сосредоточивает в себе основные концепты картины, благодаря чему переживает его время: фильм уходит с экрана, а песня продолжает свою самостоятельную жизнь. Так, например, произошло с кинолентой «Простая история»[252]. «Песня о любви» М.Г. Фрадкина на слова Н.К. Доризо взяла на себя концептуально-содержательные аспекты образа главной героини. Песня «рассказывает» ее историю, проникает во внутренний мир, выражает душевное состояние, объясняет, учит, вопрошает, тогда как безмолвная в «психологических» сценах Н. Мордюкова иллюстрирует песенный образ. Музыкальный ряд движется параллельно, в одной плоскости с изобразительным. Подобным лирическим «объяснением» служит в прологе шукшинского фильма песня за кадром «Восемнадцать лет» (слова В.К. Застрожного, музыка О.В. Гришина): весна «у крыльца родного», с которого сходит молодая женщина, в томительном ожидании останавливается у калитки; на подсохшую дорогу выходят юные сельские красавицы, которым «что-то дома не сидится», и т.д.

Шукшин не заказывает специально песни для своих фильмов, выбирая для них известные старинные или бытующие в народе, независимо от экрана и эстрады. В этом он был принципиален, отделяя истинно народную культуру от ее имитации и суррогатов. В статье «Монолог на лестнице» он замечает:

[252] Простая история – СССР, к/ст им. М. Горького, 1960, ч/б, 9 ч., 94 мин.

«Кстати, никак не могу понять, что значит: русская народная песня в обработке… Кто кого «обрабатывает»? Зачем? Или вот еще: современная русская народная песня! Подчеркнуто – народная. Современная. И – «Полюшко колхозное, мил на тракторе, а я на мотоцикле за ним…». Бросьте вы! Обыкновенная плохая стилизация»[253].

Народные песни выполняют в картинах Шукшина широкий спектр функций. Следует напомнить, что в рассказе «Степка», по которому снята киноновелла, автор использует другую, в отличие от фильма, песню. Гости, собравшиеся в доме Байкаловых, отвергнув «блатную» песню Степки, поют хором «свою, родную» – «Отец мой был природный пахарь...». Как пишет С.М. Козлова, «композиционным центром рассказа является сельский праздник, а в нем – песня «Отец мой был природный пахарь...». Содержание песни («Уби-ил красавицу сестру-у», «Гори-ит, горит село родное») проецируется на финал рассказа: <…> сестра, «убитая» поступком брата. И далее – в «затекстовое» пространство: последствия разоблачения обмана Степки для матери, для отца. <…> И, наконец, еще далее – в историческую перспективу – утраты деревней нового поколения («Гори-ит вся родина-а моя-а!..»)[254]. Такие далекие ассоциации едва ли могли быть воспринятыс экрана. Кроме того, эта любимая Шукшиным песня уже почти забыта в народе. Возможно, поэтому режиссер в картине заменил ее другой, более распространенной народной песней «Глухой, неведомой тайгою» («Глухой, неведомой тайгою, сибирской дальней стороной бежал бродяга с Сахалина звериной узкою тропой…»). Причем режиссер вспоминал, что и эту песню в деревне стали забывать: «Мне по фильму «Ваш сын и брат» понадобилось набрать в сибирском селе, где мы снимали, человек десять-пятнадцать, которые бы спели старинную сибирскую песню «Глухой, неведомой тайгою». Мы должны были записать ее на магнитофон и потом в Москве в павильоне дать актерам послушать, – чтоб у них получилось «похоже». Ассистенты бегали по всему селу и едва-едва набрали двенадцать

---

[253] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 31.
[254] Козлова С.М. Степка. Рассказ // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 366.

человек, которые смогли спеть. (Почему-то им было неудобно.) Спели с грехом пополам. Все оглядывались, улыбались смущенно и просили: «Может, мы какую-нибудь другую? «Мой костер в тумане светит»? Дали им выпить немного – раскачались. Но все равно, когда потом пошли домой, запели «Мой костер». Запевал местный счетовод, с дрожью в голосе, «красиво». Оглядывались. Ушли с убеждением, что я человек отсталый, не совсем понятно только, почему мне доверили такое ответственное дело – снимать кино. Это – к вопросу, *что* мы забываем и с какой легкостью!»[255]. Поэтому важно было еще эту песню возродить в памяти зрителей, показать ее мелодическую красоту, выявить проникновенный и актуальный смысл.

Мелодия песни возникает в момент первого появления Степки на экране, становится его музыкальной темой. Предваряя финал, музыкальная тема «выговаривает» то, что герой утаил от родных, от людей: свое бегство из «зоны», свой путь по «звериным тропам», под укрытием «глухой тайги». В тематический комплекс песенного ряда, параллельного экранной истории героя, входит также тоска по покинутой родине и родной семье, а также своеобразное предвидение в словах «жена найдет себе другого, а мать сыночка никогда»: первой из деревенских «прибежала» на встречу со Степкой красавица Нюрка, ждавшая его как «жениха», но уже во время застолья завязывается ее роман с «офицериком», женой которого она оказывается в последней части фильма. Лейтмотив мелодии о блудном сыне, звучащий в конце новеллы «Степка», потом вырастет в ведущую музыкальную тему в фильме «Калина красная».

Выполняя тематическую, компенсирующую и предваряющую функции, музыкальный ряд не только параллелен изобразительному, но и образует с последним характерный контрапункт. Песня, звучащая здесь и сейчас, пересекает конкретное пространство и время, раздвигая смысловые границы фильма вширь – Сибирь от Сахалина до Алтая – и вглубь – в историческую

---

[255] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 31.

судьбу русского народа. Песня включает семью Воеводиных в сибирский хронотоп и в общую судьбу русских людей в Сибири, связанную с переселенческой и ссыльно-каторжной историей этого края. Так же, как песня, последовавшие за ней пляска, частушки представляют те самые изначальные ценности народной культуры, которые пока не осознает герой Шукшина, но которые подспудно своей энергией «подкрепили» его дух в момент кризиса, разразившегося в его душе за три месяца до окончания срока, кризиса, который мог бы оказаться необратимым, не «подкрепись» он животворной силой родного места.

С началом веселой плясовой сцены ритм действия значительно ускоряется, тяжелое размеренное притоптывание старого Воеводина перебивается чечеточной дробью женщин, словно отсчитывающей последние минуты Степкиной свободы. В запале пляски он вдруг замирает с неподвижным потухшим взглядом. По оси его взгляда единое тело пляшущей толпы раскалывается, в образовавшемся пустом проходе мы видим стоящего у двери напротив Степки милиционера. Степан почти механически двинулся ему навстречу, но толпа вновь сомкнулась, словно не желая его выпускать, и он долго продирается сквозь нее из яркого света комнат на темную улицу.

Проход Степана с милиционером (актер Н.К. Граббе) снят в череде резких смен темноты и света, мотивирующих параллельные кадры продолжающегося веселья в избе Воеводиных и словно вымершей деревенской улицы, в тишине которой Степка исповедуется, отвечая на вопросы участкового: «Зачем ты это сделал-то? – Сбежал-то? А вот пройтись разок… Соскучился. – Так ведь три месяца осталось! – Почти закричал участковый. – А теперь еще пару лет накинут. – Ничего… Я теперь подкрепился. Теперь можно сидеть. А то меня сны замучили – каждую ночь деревня снится…». И тут же, как будто не к месту, добавляет: «Хорошо у нас весной, верно?»[256]. Здесь – смысловой центр «деревенской» темы в ее онтологическом аспекте.

---

[256] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 185.

Первое толкование онтологии «дурацкого» поступка героя дал сам Шукшин, защищая его от резких негативных суждений критиков Л.А. Крячко, В.В. Орлова и других: «…что я хотел сказать своим Степаном в фильме. <…> Он, конечно, дурак, что не досидел три месяца и сбежал. <…> Пришел открыто в свою деревню, чтобы вдохнуть запах родной земли, повидать отца с матерью. Я такого дурака люблю. Могуч и властен зов Родины, откликнулась русская душа на этот зов – и он пошел»[257]. Эти слова автора объясняют многое не только в собственных произведениях, но и в развитии «почвеннической» проблематики в «деревенской» прозе, только набиравшей свои силы. Для современных исследователей творчества Шукшина этот авторский комментарий стал основополагающим в понимании природы характеров его «чудиков». «Естественную» натуру образа Степки, связанную с многовековой аграрной деятельностью «природного пахаря» (смысл которой придал Шукшин песне «Отец мой был природный пахарь...»), пытается раскрыть С.М. Козлова: «С той же силой законов круговорота природы в психологии крестьянина запечатлены законы аграрного цикла и связанные с ним рефлексы. Три месяца, которые не «досидел» Степка, – время деревенской страды. Психологический криз Степки <…> проявил, во-первых, предел сопротивления рассудка импульсам воли природы, особенно сильным у сельского человека, во-вторых, крестьянский генотип героя, а, в-третьих, симптом жизненной активности этого генотипа, не разрушенного пятилетним сроком тюрьмы»[258]. Следует заметить, что срок жизнеспособности этого «генотипа» стал для Шукшина проблемой. В рассказе он сохранился в течение пяти лет. В киноповести он сократил срок действия крестьянского «рефлекса» до трех лет, а в фильме Степка сбежал домой, «отсидев» всего два года (такой «срок» позволял, кроме того, «смягчить» в глазах зрителя «преступление» Степки). Пять лет не был на родине Игнат, в течение которых столичная жизнь, социальный успех, бытовой комфорт вытеснили ген «природного пахаря», сохранив родовую память,

---

[257] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 67.
[258] Козлова С.М. Степка. Рассказ // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 365.

позволившую ему посетить родные края. Сам Шукшин позднее запишет: «Не могу жить в деревне. Но бывать там люблю – сердце обжигает»[259].

Сроком, расстоянием, степенью силы «зова» родной деревни, собственно, обусловлен порядок новелл в фильме. Героем второй новеллы является младший сын и брат Воеводиных, «бежавший» за тысячи верст от родного дома в Москву. Шукшинский образ столицы противопоставлен не деревне, как утверждает критика, а столичным же картинкам в других современных фильмах, в частности, «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия (1963), «Мне двадцать лет» М.М. Хуциева (1964) и других, в ряду которых рассматривался «Ваш сын и брат». Московский текст Шукшина начинается не с приезда героя в город, позволяющего сразу включить зрителя в обозрение и сопереживание вместе с персонажами городских видов, а с тесного пространства комнаты рабочего общежития, в котором уже два года обитает приехавший из деревни парень. Камера медленно продвигается по многонаселенному малому пространству к железной кровати в углу – такому теперь «своему месту» Максима (Л.А. Реутов), где его мощному красивому телу тесно и неуютно. Сквозь многоголосье сожителей, громкую песенку под гитару, пробивается живой напевный голос матери, который он «слышит», читая ее письмо. Этот голос, не забытый еще во всех его родных интонациях, умоляющий сына о помощи, стал тем «зовом», который «смутил» его душу, как душу Степки, вынес его на городские улицы.

В отличие от других режиссеров московского кинотекста, Шукшин принципиально избегает видов «туристической» Москвы. Достопримечательности столицы возникнут в последней новелле в рассказах Игната, причем тоже весьма избирательно. Он не вспомнит ни Кремль, ни Красную площадь с храмом Василия Блаженного, ни даже ГУМ – главный соблазн приезжих из бедной глубинки. Деревенский «выходец» вспоминает выставку достижений народного хозяйства (ВДНХ), но не колхозные

[259] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 281.

павильоны, которые ломятся от изобилия «даров полей». Его прижимистую крестьянскую натуру поразила сказочная расточительность «фонтана с шестнадцатью золотыми статуями». Но и этот величественный символ Советского Союза иронически снижен соседством в памяти «москвича» «фонтана дружбы народов» с рестораном «Узбекистон», возбудившим гастрономический восторг рассказчика. Мы не видим Игната и Максима, едущими в метро, – обязательном мотиве «московских» картин, хотя и эта достопримечательность, не вызывая уважения и восторгов, будет помянута деревенским патриархом, сетующим на то, что Москва «сманила» его сыновей: «А то – уехали, на метре там разъезжают!»[260].

Единственным значимым маркером Москвы является Казанский вокзал – узел железнодорожных артерий, соединяющих столицу с Востоком России, с Сибирью. Сюда после своих мытарств по городу приходит Максим, мечтая сесть в поезд: «И показалось, что он едет. За окном – поля, леса, деревеньки, все мелькает. А в деревнях – тоже люди. И так хорошо сделалось на душе, спокойно»[261]. На вокзале Максим, не замечая шума и суеты людей, ведет мысленный диалог с отцом (звучит закадровый голос старика Воеводина), который придает ему новые силы, упорство в поисках лекарства для матери. Этого эпизода «На вокзале» не было в рассказе «Змеиный яд». В киносюжете он необходим как способ выражения тяги героя к месту, связывающему его с родиной. То же смысловое содержание вокзального мотива Шукшин подробно разработает позднее в рассказе «Выбираю деревню на жительство».

Другой, по сравнению с фильмом «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия, предстает в картине Шукшина московская толпа: не праздничная, нарядная, веселая, а будничная, озабоченная, равнодушная. А вот в картине «Мне двадцать лет» показана деловитая, спешащая московская толпа. Шукшин, как и М.М. Хуциев, долго вглядывается скрытой камерой в эту столичную толпу, но Максим оказывается в вечно меняющемся враждебном потоке людей. Он не

---

[260] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 207.
[261] Там же, С. 190.

слит с потоком и не растворен в нем, как герои «Заставы Ильича» (так звучит настоящее название фильма). Он – чужой в городской толпе – постоянно изображается идущим против течения людей, пробиваясь сквозь долгие, унылые очереди в аптеках, в поликлинике. Стиль городских кадров в шукшинской киноленте особенно близок традициям дофеллиниевских фильмов итальянского неореализма.

Такими же красками будет нарисован образ города в фильме Г.Ф. Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» (1966), где он выступит не только как автор сценария, но и как режиссер. В его работе так же, как у Шукшина, поднимается важная для 1960-х гг. проблема – столкновение городского и деревенского образов жизни. Город выступает как холодное, рациональное начало, противостоящее искренности, естественности, отчасти, наивности сельской жизни.

Странствие Максима по городу продолжается в направлениях от вокзала к центру, где живет и работает брат Игнат, у которого он надеется найти помощь, воспользовавшись его «знакомствами» или, как говорили в недавние времена, «достанет дефицитные лекарства по блату». Так, «блатной мир» «на зоне» и в столице разлагает цельность деревенского человека с двух сторон.

В цирковом эпизоде Шукшин повторяет прием «текста в тексте», «зрелища в зрелище», подобно демонстрации мод в сельском клубе в фильме «Живет такой парень». Здесь же режиссер использует еще один свой постоянный прием – цитацию классики. Так, среди цирковых кадров возникает мотив «Девочки на шаре» П. Пикассо. Мизансцена в репетиционном зале циркового училища строится на ярком контрасте мощных торсов тяжелых борцов и изящных хрупких фигурок танцовщиц у станка, напоминающих балерин художника-импрессиониста Э. Дега. Использование живописных цитат в кинотексте демонстрирует приемы интермедиальной «техники».

В то же время образ цирка, проходящий через все творчество Шукшина («Чередниченко и цирк», «Штрихи к портрету», «До третьих петухов»), несет значительную долю негативных коннотаций, характеризующих городскую

культуру – это низовое, массовое зрелище, не заключающее в себе высоких духовных ценностей. Крестьянскую точку зрения на цирковую профессию Игната откровенно выражает старик Воеводин: «Умные люди делом занимаются – вот это лучше. А ты дурочку валяешь. И не совестно? Сильный, дак иди вон лес валить – там нуждаются. <…> А ты только людей смешить ездишь по городам»[262]. В этом смысле цирк в развитии идеи выбора своего пути Максимом – младшим сыном в крестьянской семье –выступает соблазном, увлекающим его душу в тенета легкой и прибыльной городской жизни. Как будто походя, он задерживает взгляд на замысловатых трюках репетирующих свои номера артистов, рассматривает «фотографии брата на стенах. Их тут было великое множество <…> Игнат стоит и улыбается в аппарат. Лента через плечо, а на ленте медали»[263].

Таким же соблазном предстает на пути Максима квартира брата. Позднее Шукшин скажет о ней: «Затхленький уют», но в фильме – никаких следов «затхлости», иначе какой бы это был соблазн. В кадре перед зрителем – современный модный интерьер жилья состоятельного горожанина в полном соответствии с идеалом, нарисованным в картине «Живет такой парень» городской женщиной-попутчицей Пашки Колокольникова: тахта, торшер, комод, бра, большое зеркало, два телевизора. Фотопортреты хозяев квартиры соседствуют с гравюрами художников как намек на причастность хозяев к духовной культуре. Здесь же развешены афиши о гастролях Игната, а на стеллаже стоят несколько книжек, спортивные кубки, деревянный орел, кукольный мишка, разные статуэтки. Эти предметы домашнего быта в типовой квартире со стандартной мебелью исключали наличие кровати, на спинке которой – шарики. О занятиях стильной жены Игната с прической «конский хвост», одетой в спортивную одежду, свидетельствуют мольберт с красками и транзистор, из которого доносится современная музыка. Эта квартирка так не

[262] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 207-208.
[263] Там же, С. 195.

похожа на комнаты родного деревенского дома Воеводиных с русской печкой и горкой подушек на кровати.

Трудность преодоления искушения и квартирой, и красивой женой, и цирком подспудно выражает закипающая в душе Максима ярость в ответ на уговоры Игната обзавестись всем этим, женившись на москвичке. Максим со скандальной поспешностью бежит из дома Игната, с силой хлопнув дверью. В фильме проступает шукшинская интонация, когда через внешние проявления героя просвечивает в человеке живая, пульсирующая совесть.

Говоря о роли Максима, сыгранного выпускником ВГИКа Л.А. Реутовым, следует заметить, что Шукшин существенно откорректировал образ в соответствии с личностью актера. Режиссер явно упростил, рафинировал характер и поведение Максима, в котором ничего почти не осталось от кряжистой фактуры воеводинской породы, от «разнорабочего» на городской стройке. Не случайно в критике его нередко называют студентом. В экранном поведении Максима была устранена агрессивность, проявлявшаяся, как это описано в рассказе, в желании оскорбить «сухопарую» немолодую женщину-аптекаря, осадить «шибко ученого» «молодого человека» за стеклянным прилавком другой аптеки, «сказать какую-нибудь грубость в третьей», пока эта накапливающаяся «злость» не вылилась в знаменитую реплику: «Я вас всех ненавижу, гадов!», которую в рассказе герой выпалил громко и в лоб, а в фильме – Реутов, отвернувшись в сторону вполголоса, как бы «про себя». От первоначального шукшинского образа остались лишь наивно-простоватая напористость: «А мне надо!» и упрямая воля достичь всего самому, своими силами.

По сравнению с колоритными фигурами Игната и Степана, образ младшего брата выглядит несколько пресным. Личное обаяние артиста, возможно, остановило внимание Шукшина в ассоциативной связи с любимым им образом С.А. Есенина, тоже деревенским «выходцем», воспевавшим и оплакивавшим свою родину и родных. Наиболее выразительна игра актера в финальной сцене киноновеллы на вокзале: ушедший на Восток, на родину

поезд, пустеющая платформа, удаляющиеся спины провожающих, словно поглощаемых гигантскими сводами перрона, и одинокая фигура Максима, глядящего вслед ушедшему поезду, с усилием, наконец, поворачивающегося в сторону выхода в город: русский молодец на распутье, сделавший свой нелегкий выбор.

Место новеллы об Игнате в общей структуре фильма закономерно и с точки зрения его концепции, и с точки зрения единства киноцикла: властный зов Родины уже едва слышен старшему брату Воеводиных, первым оторвавшемуся от корней. Он всего на недельку заехал к родным перед поездкой в Гагры. Причем у немолодого уже Игната нет детей, следовательно, эту бесплодную ветвь ствола большого крестьянского рода можно считать заглохшей. В плане общей композиции фильма содержание этой новеллы позволяет создать систему со- и противопоставлений мотивов первой и третьей частей, обеспечивая художественную целостность текста. Прежде всего, ударным контрастом соотнесены сцены прибытия братьев Степана и Игната в родную деревню. Беглый Степка осторожно выходит из леса на высокий берег реки, глубоко дыша, долго вглядывается в открывающуюся перед ним картину, затем, спускаясь к реке, напился холодной талой воды из весеннего ручья, после чего, поздоровавшись с земляком, переправляется на его рыбацкой лодке на другой берег. Здесь каждый момент сцены наполнен глубоким символическим смыслом.

Во-первых, возникает ассоциативная связь с сюжетом еще одной народной песни «По диким степям Забайкалья»: Степка «с сумой на плечах» подходит к реке, за которой дом Воеводиных, берет рыбацкую лодку с думой о «родине» и так далее. Во-вторых, еще более глубинное архаическое значение несут образы «живой воды», которой подкрепил свой дух и тело бродяга, переправы через реку, разделяющую мир живых и мир мертвых. Напившись «живой воды», герой получает право вернуться из чужой «мертвой» страны в мир живых, своих.

Этих символов, связывающих деревенских героев Шукшина с народными, национальными началами бытия, лишена сцена прибытия Игната. Он не «ступает» трепетно на родную землю, а с шиком и шумом въезжает на такси по главной улице всем напоказ на крутой берег Катуни, выходит из машины, театрально снимая шляпу перед родной рекой и громогласно приветствуя ее: «Здравствуй, матушка Катунь!». Театральную патетику сцены комически снижает вписанная в кадр баба с ведрами на коромысле. Она разворачивается с этим коромыслом на зычный голос Игната в недоумении: что это за сынок приветствует ее – «матушку». Шукшин повторяет тот же комический эффект, что и в «героическом» эпизоде фильма «Живет такой парень»: горящая машина, падающая с откоса, и спасающаяся бегством баба, стиравшая у реки белье.

В последней новелле появляется в подробностях и неоднократно общий вид большого дома Воеводиных, стоящего на взгорье, откуда открывается широкая панорама реки, темнеющих на горизонте гор. Положение деревенского дома среди необъятных просторов живописных окрестностей контрастно с картинками города во второй части: громады каменных домов, теснящиеся улицы, замыкающие однообразное безликое пространство. Игнат сразу отметил, что родной дом заново отремонтирован, еще не закончен новый забор, заготовленные свежие колья лежат грудой на земле. Но у Игната, в отличие от Степки, руки не соскучились по плотницкой работе. В течение своего пребывания «в гостях» он не только не помог в ремонте, но еще и, демонстрируя свою немереную силу, выдернул во хмелю большой поворотный столб.

Оператором В.А. Гинзбургом детально отсняты внутренние планы дома. Не только русская печь с занавешенной лежанкой, но и добротная обстановка: старинное зеркало в деревянной раме, фарфоровые статуэтки на комоде. Повсюду белые вышитые занавески, вышитые дорожки, скатерти и салфетки, создающие ощущение уюта, которые позволяют понять, в сопоставлении с

московской квартирой Игната, справедливость слов старика Воеводина: «Живем не хуже городских».

Семантически наполнено противопоставление отдельных предметных образов, фокусирующих внимание зрителя, продолжая развитие притчевой линии сюжета. В первой части, как уже отмечалось нами, трижды появляется в кадрах, снятых крупным планом, «хилый вещмешок», «сума бродяги» – Степки. В третий раз немая сестра обнаруживает его брошенным во дворе, ощупывает его, показывает матери, что он пуст. Так же крупным планом появляются на экране чемоданы Игната и особенно один, огромный, с наклейками, от которого в горнице стало тесно и неуютно. Еще не нарадовались встрече, не посидели рядом семейным кругом, а Игнат уже торопится похвастаться щедрыми подарками «в духе времени»: сапогами для отца, пуховым шарфом для матери, свитером для Васьки, как у Хемингуэя, нарядным светлым платьем с бантиком для Веры. Нарушены единство и лад семейных отношений, хмурится отец, мать, смешно повязанная полосатым шарфом, пытается вернуться к беседе, немая сестра бежит на улицу поделиться невыразимой радостью по поводу модного платья. Напрашивается «поучение»: бедный, непутевый сын сплачивает родных и знакомых в радости и сочувствии друг другу; богатый – вносит разлад в деревенское сообщество.

Особенно выразительно в этом смысле сопоставление отношения сельского мира к приезду сыновей Воеводина. Чтобы поприветствовать Степку, в дом Воеводиных тянется поток наслышанных о его возвращении званых и незваных гостей. Напротив, приезд Игната остался незамеченным земляками: никто не спешит повидаться с ним. Соседка Нюра – уже супруга «офицерика», ухаживавшего за ней на празднике в честь Степана, столкнувшись на улице с Игнатом, как будто стесняясь его, неохотно отзывается на его приглашение зайти к нему в дом. Попыткой снять эту затаенную неприязнь к богатому городскому жителю, вызвать желание разделить радость семьи Воеводиных служит легкий, исполненный грации и восторга пробег по селу немой красавицы-сестры, которая «любит всех», и все любят и любуются ею. Она,

расточая радость, оповещает всех встретившихся на ее пути, показывает, какой замечательный брат, какая красивая и нарядная его жена, какие щедрые подарки они привезли, смягчая их души, вызывая интерес и внимание к событию. Под лирическую музыкальную тему немая Верой побывала и у реки, и на лесопилке, и на улицах села, где женщины носят на коромысле воду в ведрах или стирают белье в заводи, а на лавочке сидят старики. В фильмах «Печки-лавочки» и «Калина красная» этот музыкальный лейтмотив будет связан с образом героини Л.Н. Федосеевой-Шукшиной.

Праздник по поводу приезда старшего сына все-таки состоялся, но не так и не такой, каким он должен быть согласно вековым народным традициям. Старик Воеводин, вспоминая его на следующее утро, рассказывает не о том, как «хорошо сидели», пели, плясали, говорили, а о том, как «маленько гульнули»: «Ефим Галюшкин на карачках домой ушел»[264]. Расчуждение отца и сына также выражается в сопоставлении первой и третьей новелл. В первой отец ни на минуту не остается один. Вместе со Степаном он в бане, вместе поют и пляшут. Иное положение отца и сына Игната в мизансценах третьей части. Игнат, едва войдя в дом, отгораживается от отца огромным чемоданом. Отцу хочется посидеть наедине с сыном, поговорить по душам за рюмочкой. Но Игнат, словно не зная, о чем говорить со стариком, заявляет, что он «пойдет лучше к женщинам». Отец тоскливо сидит один, пока немая дочь не выводит его из этого состояния. Остается отец один на берегу реки с беспокойной тревожной душой, в то время как его сыновья Игнат и Василий плавают и обсыхают на солнце в стороне от него. И на следующее утро, когда сын еще спит, старик один трудится у воротного столба, который выдернул сын-силач. Правда, подошедшим плотникам, расспрашивавшим об Игнате, он не «выдал» сына, хвастался его силой и медалями, красивой обходительной женой. Но как только плотники отправились своей дорогой по своим делам, старик-отец в

[264] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 208.

одиночестве присаживается на лавочке и с той же глубокой тревожной думой смотрит вдаль.

Эти сцены сняты длинными кадрами для того, чтобы фиксировать жизнь как можно точнее, чтобы максимально ее не резать, что связано с концепцией кино А.А. Тарковского как запечатленного времени[265]. В медленном движении камеры от одного героя к другому становятся нагляднее их некоммуникабельность, сконцентрированность на собственном мире и мыслях, неспособность отца и сына нормально говорить друг с другом. Движения камеры передают внутренние психологические движения души и формируют пространство, в котором существуют герои, создавать атмосферу натянутости и замершего невысказанного слова.

Парадоксально, что глубокую тревогу отца вызывает его самый успешный сын. Хвастаясь перед соседями, он признает и высоко оценивает карьеру Игната с общепринятой массовой точки зрения – точки зрения здравого смысла. Но в свете некоего высшего смысла – истинного назначения человека – Игнат безнадежен. Он не «негодяй», как поспешил заклеймить его Л.А. Аннинский в своем отзыве на фильм. Игнат в исполнении А.З. Ванина – настоящий русский богатырь: чего стоит символика его победы над «монголом» в спортивной борьбе. Он обаятелен, щедр, отзывчив, помнит свое родство, искренне помогая «хорошо устроиться» в Москве брату Максиму, планируя таким же образом вывести «в люди» брата Василия, которому, по его твердому убеждению, «несладко» в деревне. И в этом убеждении кроется чуждая его отцу новая суть Игната, разочаровавшая и насторожившая его в сыне: «Какой-то ты стал не такой». Игнат, по типологии Шукшина, – человек полукультуры. Оказавшись в городе, он с выгодой использует свои богатые физические данные, унаследованные от могучего крестьянского рода, усваивая при этом городскую «культуру тела» и предоставляемые городом материально-телесные блага: комфортабельное жилье, модная одежда, изысканная пища. Рядом с его холеным и атлетическим телом долговязое тело Василия (В.И.

[265] Тарковский А.А. Запечатленное время. – М., 1985. – 49 с.

Шахов) явно проигрывает. Но над этим уровнем физической культуры («физкультура») Игнат не поднялся и не поднимется. Отравленный «сладкой» жизнью, Игнат вместе с тем усвоил городской презрительный взгляд на деревню, на деревенских «неотесанных» людей, на тяжелый крестьянский труд. Именно с этим чувством превосходства над земляками, желанием вызвать зависть к его успехам явился Игнат в родное село, и односельчане поняли этот вызов и отказались признать его «своим».

Отец, стыдясь поведения Игната, пытается осадить его самодовольство, вернуть к естественности и простоте, к уважению своих деревенских истоков. Называя модную жену Игната «фартовой», он намекает на фальшивый характер его успехов («фартовый» – везучий, лихой, склонный к ловким мошенническим проделкам)[266]. С той же целью он пытается уговорить Василия побороться с братом, показать, что сила, взращенная здоровым образом деревенской жизни и повседневным крестьянским трудом, крепче силы, взлелеянной в спортивных залах. Действия отца как будто достигают цели. Игнат оставляет хвастливый развязный тон, задумался, пытается понять отца. Но в «думах» своих он не способен выйти за пределы «физкультуры»: глядя в спину устало шагающего отца, он замечает, что «правое плечо у него ниже левого».

Глава большой семьи Воеводиных является важнейшим образом, цементирующим новеллистический цикл и несущим его общую концепцию. Он не появляется на экране во второй части, но зритель слышит его голос, наставляющий Максима. Исполняющий эту роль В.В. Санаев изображает деревенского труженика, усталого, «изработанного», с опустившимся под грузом повседневной работы правым плечом, но все же сильного, кряжистого, жизнестойкого. Крупные планы его лица подчеркивают благородство черт, прямой внимательный взгляд – эмоциональную выразительность. Он не ходит, а степенно, твердо «ступает», с трудом отрывает будто вросшие в родную землю ноги. При встрече с сыновьями он не умеет сдержать слезы радости, принимает каждого в свои широкие объятья, оживает, молодеет от их здоровой

---

[266] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. – М.., 1999. – Т 3. – С. 353.

силы и в то же время пристально вглядывается в их лица, стараясь понять их человеческую суть: что потеряли, что обрели в своих странствиях на чужой стороне, остались ли верны своему роду. Его проницательность смущает «блудных» сыновей, а его наставничество внушает чувство надежной нравственной опоры.

Вместе с тем его образ далек от идеала праведника. Герой Шукшина-Санаева по-русски широко может «гульнуть», спеть, сплясать, спровоцировать драку, «поучить вожжами жену» и потом маяться всю жизнь за этот грех, искупая его в ласковой заботе о немой дочери, в защите ее от «лихих» людей. Он смешно изображает модную прическу-«копну» молодой снохи, вступает в перебранку с бабой-«халдой», которая, полоская белье у реки, задрала высоко юбку. И столь же серьезно обдумывает судьбы своих сыновей, своей земли. Собственно, главной сутью и смыслом образа Ермолая Воеводина, так же как и образов стариков и старух в «деревенской прозе», являются продолжение и сохранение крестьянского рода, без которого заглохнет кормилица-земля, опустеет, «захиреет» русская деревня. Санаев разыгрывает тонко и точно богатство эмоций, связанных с этой «заботой» своего героя: надежду и радость по поводу «возвращения» сыновей, гордость за их силу и стать, разочарование в Игнате, досаду на его хвастливое самодовольство, вызванные им тревожные предчувствия, тоску и вновь надежду на сына Василия, продолжающего плотницкое дело отца, на ожидание Степана.

В отличие от рассказа «Игнаха приехал», где старик более сдержан и немногословен, в экранной версии Шукшин дает возможность Воеводину высказать сокровенные мысли, чтобы донести до «многомиллионного зрителя» тревогу самого автора за судьбу деревни. Отец судит сыновей, изменивших своему крестьянскому предназначению, судом предков: «Дед твой был бы живой, он бы тебе показал силу. Он бы тебя в узелок завязал с твоей силой, хоть и старик был. <…> Дак его добром люди споминают, не зря прожил»[267]. Он

[267] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 208.

открывает им перспективы работы и жизни на селе в соответствии с новым индустриальным веком: «Дак если уж вы такие умные стали – приезжайте, садитесь на машины да работайте. Вон их сколько!.. Город без вас не обедняет, я думаю. И жизнь счас здесь вовсе не такая уж захирелая. Самим ее надо делать, а не гоняться за рублем сломя голову»[268].

Образ, создаваемый Санаевым, возвращает понятию «патриархальность», обросшему в советской идеологии негативными значениями ветхозаветности, старорежимности и прочего, изначальный положительный смысл: «патриарх – праотец, родоначальник, маститый и уважаемый глава семейства»[269]. Социальные катастрофы первой половины XX в. разрушили семейно-родовые основы русского общества, а советская идеология завершила этот процесс, заместив «патриархов» лжеотцами-вождями, комиссарами и секретарями партии, что и воспроизводили в «колхозных фильмах» отечественные кинематографисты. Шукшин сознательно идет «против потока», поставив в центр общественного мира отца семейства.

В финале действие фильма возвращается к началу, образуя композиционное кольцо: картины сельской идиллии в прологе повторяются в эпилоге. На содержательном уровне этот формальный прием несет идею вечного круговорота природы и жизни. В прологе – вечер воскресного дня, в эпилоге – утро первого дня будней. В прологе – весна, пробуждение природы и жизни, в эпилоге – лето, «полнота бытия». Тучное стадо коров бредет, подгоняемое пастухом, на пастбище, стаями плывут по реке утки, гуси, идут на стройку плотники. Эта гармония общей жизни сообщает мирный настрой дому Воеводиных. Отец с гордостью рассказывает односельчанам о спортивных успехах Игната, признавая, что он все-таки своей воеводинской породы, с уважением отзывается о его жене.

Кроме того, особую функцию в сознании художественного единства новеллистического цикла несет последняя сцена на сельской стройке. Образ

---

[268] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 207.
[269] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. – М.., 1999. – Т 3. – С. 326.

дороги на стройку развивает тактику движения времени действия в будущее, которую поддерживает картина сельского строительства. В то же время чтение вслух Василием письма из тюрьмы от брата, обещающего осенью уже по закону вернуться домой, «закольцовывает» сюжетную линию Степки. Особенно важна концовка этой сцены как попытка автора предупредить однозначное решение «вины» Степана зрителем и критикой. Выслушав письмо, бойкий паренек в солдатской пилотке, видимо, недавно демобилизованный, строго судит Степана: «Сам виноват, жил бы правильно, как все люди», – на что пожилой плотник резонно спрашивает: «А как правильно?» – подразумевая сложность этой проблемы, которая имеет отношение не только к Степану, но и к Максиму, и к Игнату, как и к любому человеку: правильно или неправильно живут они? И затем, окинув долгим взглядом дальние горы, реку, раскинувшееся в долине село, он подводит черту: «Все правильно», – словно истина заключается в общем бытии природы и человека. Так Шукшин выводит социально-нравственную проблематику фильма в философский онтологический аспект.

По первоначальному замыслу фольклорно-притчевое начало сюжета должно было основываться на известной формуле: «Жили-были старик со старухой, и было у них три сына: два «умных» – Игнат и Максим, а третий – «дурак», Степка». В третьей новелле Степка должен был вернуться из тюрьмы в родной дом ко времени встречи с Игнатом, из которой становилось понятно, что, в соответствии со сказочными формулировками, именно «дураку» предстоит унаследовать «царство»: дом, хозяйство, профессию отца и главное – его «ум», его духовный – культурный и нравственный – опыт. Однако уже на стадии предварительного обсуждения сценария было справедливо отмечено, что характер зэка Степки в первой новелле не соответствовал образу скромного, застенчивого деревенского увальня в третьей. Шукшину пришлось согласиться с замечаниями и отказаться от очень важной в художественной логике фильма народной модели мироустройства. Так в картине «Ваш сын и брат» появился четвертый брат Василий. Но позднее, готовя к публикации одноименную киноповесть на основе фильма, Шукшин вернется к

первоначальному замыслу: Степка возвращается из тюрьмы, полностью отбыв срок, и оспаривает ложный выбор братьев Игната и Максима наследованием предназначенного крестьянскому роду Воеводиных пути. Последняя фраза, заключающая текст киноповести, – «Идут улицей плотники – строить» – означает плодотворность этого пути: не разрушать – строить деревенский мир[270]. Противоречие характеров Степки-зэка и Степки-плотника, которое было бы очевидным на экране, в прозе частично снимается благодаря свободе литературного образа от индивидуальности актера.

Таким образом, концептуальное и структурное единство новеллистического киноцикла, составленного из трех разных литературных текстов, организуют следующие фабульные элементы: семейное родство героев отдельных рассказов, образы родителей – отца и матери как сквозные персонажи во всех трех частях: действующие – в первой и третьей – или включенные в действие в форме закадровых голосов – во второй. Причем образ отца-патриарха, несущий весь комплекс проблем русской деревни и ее судьбы, является идейным композиционным центром, осью сюжетно-композиционного кольца. Система сквозных мотивов, образов в их со- и противопоставлении создает плотную основу кинотекста.

Такая организация отношений между литературой и кинематографом оказалась, как и в киноленте «Живет такой парень», достаточно успешной. Фильм была хорошо принят зрителем (его посмотрели 15 млн. человек), вызвал продолжительные споры, дебаты в критике. В.М. Шукшин, В.В. Санаев, В.А. Гинзбург были удостоены в 1967 г. Государственной премии им. бр. Васильевых. Правда, режиссер, получив кучу дипломов, золотой знак на грудь, деньги, после банкета куда-то поехал и «дипломы потерял»[271]. Но главное, что, на наш взгляд, стало событием в советском кинематографе, – это рождение с этим фильмом «деревенского кино», подобного «деревенской прозе» в литературе. Если, как уже говорилось, положение Шукшина-писателя

---

[270] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 209.
[271] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 239.

в «деревенской прозе» 1960–1970-х гг. остается спорным, то совершенно бесспорна роль Шукшина-режиссера в создании этого направления в русском кинематографе.

Короткий путь Шукшина-режиссера от дипломного фильма «Из Лебяжьего сообщают» до «Ваш сын и брат» повторяет эволюцию «деревенской прозы» от колхозного очерка В.В. Овечкина, Г.Н. Троепольского, Е.Я. Дороша и других до деревенской повести В.В. Личутина, В.И. Белова, В.Г. Распутина. Как пишет П.В. Басинский, «деревенская проза резко отличалась от деревенского очерка. В ней ставились совсем другие вопросы. Не как жить колхозникам – а что случилось с Россией? Не как руководить людьми – а что такое человек в целом»[272].

Процесс работы Шукшина над первым фильмом в какой-то мере отражал это движение. В дипломном фильме фабула, построенная на ситуациях «аврала» руководства и тружеников сельского района по случаю невыполнения плана по сбору зерна, наконец, газетная полоса крупным планом в первом кадре – прямо отсылают к жанру колхозного очерка. В то же время в этом же кадре происходит существенная подвижка: крупный план газетного листа смещается с названия колхоза «Заря коммунизма», которое остается в тени и в стороне, на название деревни «Лебяжье». Так же, как мы показывали, и по ходу действия фокус внимания смещается с проблем планового колхозного хозяйства на проблемы «человеческого фактора». В фильме «Ваш сын и брат» происходит не просто переакцентировка знаков в оппозиции «колхозное/деревенское», а полное замещение первого значения вторым, так же как и в оппозиции «советский/русский»: «Мы – русские…», – говорит Игнат Воеводин.

Деревня в новом фильме Шукшина предстает без советских атрибуций. Это русская деревня – сама по себе, как она определяется в русских толковых словарях: «крестьянское селение». Американская исследовательница

---

[272] Деревенская проза в 2 т.: сост. П. Басинский. – М., 2000. –Т.1. – С. 8.

«деревенской прозы» К. Партэ развертывает это определение с точки зрения иностранца: «С некоторыми местными вариациями каждая деревня имела постоянный набор составляющих: жилые дома (деревянные на севере и в Сибири, мазанки в центре и южных районах) и надворные постройки (амбары, сараи), огороды, сады, пруды, бани, колодцы, церковь, колокольню, кладбище. В деревенской прозе подчеркивается изолированность деревни от остального мира»[273].

В фильме «Живет такой парень» изображение деревни воспроизводит весь комплект «составляющих», исключая момент изоляционизма. Проезжая дорога – Чуйский тракт, организующая пространство фильма, – прорезывает сельский мир, взрывает его замкнутость, устраняет границы. Главный герой – человек дороги – буквально вламывается в деревенский размеренный, освященный традициями и повериями быт, создавая скандальные ситуации. Собственно, на этом основании К. Партэ не включила Шукшина в число писателей-деревенщиков: «Если в деревенской прозе, – замечает исследовательница, – изображается деревня, в которой все регулируют традиции, то у В. Шукшина любимая ситуация – скандал»[274].

Однако в третьем фильме «Ваш сын и брат» все происходит иначе. Прежде всего, Шукшин, подобно писателям-деревенщикам, акцентирует эту изолированность деревни от всего остального мира целой серией значимых образов: река на пути Степки – граница, отделяющая деревню от потустороннего мира; мчащийся поезд означает пространственную удаленность деревни от административных центров; крутой въезд в деревню как преграда – препятствие на пути горожанина Игната. В своей изолированности деревенский мир предстает у Шукшина как «крестьянский космос» со своим циклическим временем, со своим веками творившимся в единстве человека и природы пространством, бытом и бытием. Этот «крестьянский космос», открытый впервые русскому обществу писателями-дворянами, затем разоренный и

---

[273] Партэ К. Деревенская проза: светлое прошлое. – Томск, 2004. – С. 23.
[274] Там же, С. 16.

забытый в советские времена, заново открывали в «деревенской прозе» выходцы из деревни. Этот момент открытия «крестьянского космоса» в фильме Шукшина отражают особая динамика и семантика ракурсов.

В киноленте «Живет такой парень» ракурс изображения задается преимущественно авторской точкой зрения, не зависимой от точки зрения персонажа, который, как правило, включен в поле авторского обзора. Например, зритель видит речной пейзаж, паром на реке, людей, животных, машины, Пашку, стоящего на краю парома, и только затем его взгляд и то, что он видит: приближающийся берег, женщину с чемоданом на берегу. В фильме «Ваш сын и брат» этот принцип сохраняется только в рамочном тексте-прологе и в картинах сельского утра в эпилоге. Но здесь внешняя позиция обозревателя следует не «этнографической», не «экзотической» тактике, а скорее ностальгической. Как верно угадал Л.А. Аннинский, Шукшин смотрит на мир «с точки зрения мальчишки» [275].

В основном же действии фильма картины деревенской природы и быта большей частью представлены с внутренней точки зрения героев Степана, Игната, старика Воеводина, пожилого плотника и т.д. Соединяясь с направляющей мыслью или эмоцией персонажа – вины, тревоги, поиска истины, эта внутренняя точка зрения призвана драматизировать в восприятии зрителя первоначальное лирическое чувство малой родины, вызванное ракурсом «детского» мировидения. Таким образом, система ракурсов в фильме продуцирует нарративную структуру, характерную для текстов «деревенской прозы»: взгляд не со стороны, а изнутри. В подтверждение этой мысли приводим мнение К. Партэ о том, что такая литература предполагает «взгляд на сельскую жизнь изнутри: большинство писателей-деревенщиков выросли в деревне в отличие от авторов романов о колхозе, которые чаще всего были горожанами»[276].

---

[275] Аннинский, Л.А. Не в этом дело, тятя! // Искусство кино, 1966. – № 7. – С. 16.
[276] Партэ К. Деревенская проза: светлое прошлое. – Томск, 2004. – С. 20.

Важной составляющей онтологизма «деревенской прозы» являются религиозные начала крестьянского мировоззрения. Шукшин в новом фильме отказался от онейрических образов предыдущей киноленты (сновидения героя), навеянных мистическим сказанием. Народная метафизика здесь скрыта, проявляется большей частью на формальных уровнях. Так, образы главных героев фильма братьев Воеводиных содержат обязательный элемент наготы: Степка в бане, крупным планом Максим, полуобнаженный при первом же своем появлении; особенно много обнаженного тела в экранном образе Игната и в сценах с его участием (в цирковом училище, на реке). Скульптурная нагота братьев, олицетворяющая природную физическую мощь рода сибиряков и земную «силушку» крестьянского рода, в то же время «одухотворена» духом предков, что находит почти буквальное выражение в звукозрительном контрапункте ведущих сцен. В эпизоде «Баня» в первой киноновелле мизансцена построена так, что фигура отца, сидящего в предбаннике, освещена, а голый Степка – в затемнении банного пара; свет и свечение, исходящие от отца, как бы пронизывают тьму, «воспаряя» над телом Степки.

Закадровый голос матери, озвучивающий читаемое Максимом письмо, создает впечатление «духа, витающего над плотью». Сцена схватки борцов в репетиционном зале, где обнаженную тушу «монгола» опрокидывает Игнат, словно освящена духом победы предков в битве с татаро-монгольским нашествием. В эпизоде «На реке» в последней новелле, напротив, красивое атлетическое тело Игната сияет, ярко освещенное солнцем, тогда как отец в серой одежде оказывается как бы в тени, и звук его речи, исполненный того же страстного духа предков, отражается от белизны сыновьего тела, не проникая в душу.

Особая роль в этой метафизике шукшинского фильма принадлежит образу «немой». По свидетельству Л.В. Куравлева, немая Вера «с ее обостренным чутьем, с поэтической душой – была для Василия Макаровича символом России»[277]. В русской культуре женский образ традиционно

[277] Куравлев, Л. Как березы… // О Шукшине: экран и жизнь.– М., 1979. – С. 228.

символизировал душу нации. «Немая Русь» может означать невыразимые в слове страдания, перенесенные русским народом в его исторической судьбе, и в то же время затаенную в душе народа тревогу за будущее страны.

В художественной системе «деревенской прозы» русская женщина, кроме того, олицетворяла душу Дома как основы «крестьянского космоса» и вместе с тем душевное нравственное начало «мужского» общества. Эти символические ипостаси отчетливо выражены в ролевом рисунке образа «немой», в пластической «тактике» игры актрисы. Немота девушки заставляет ее выразить в зримом пластическом образе всю бурю эмоций, которую по-мужски смиряют, укрывают в глубине души отец и братья при встрече друг с другом, так что образ немой становится зеркалом души ее родных. Она же и «душа Дома». Экранной визуализацией этого символического образа является весь эпизод, один из самых эстетически значимых в отечественном кинематографе, когда немая в белом платье, взмахивая прозрачной светлой косынкой, словно легкими крыльями, «выпархивает» из дома и почти летит над землей, источая на встречных свет и радость своей души, души своего Дома. В этом смысле образ немой вписывается в ряд женских образов «деревенской прозы», сутью характеров которых является некая иррациональная, безрассудная и беспредельная доброта, точно выраженная словами старика Воеводина: «Любит всех, как дура»[278]. Таковы Матрена А.И. Солженицына, Катерина В.И. Белова, Лизавета Ф.А. Абрамова, Дарья В.Г. Распутина и т.д. В образе немой Веры, начиная с символизма ее имени, пока еще не нашло выражения ощущение трагизма русского национального мира, строившегося веками на основе этого иррационализма и всеобъемлющего добра, но в ее ущербности («немая Вера») есть уже предчувствие будущей трагедии.

Итак, путь Шукшина-режиссера от дипломного фильма «Из Лебяжьего сообщают» до киноленты «Ваш сын и брат» повторяет эволюцию «деревенской прозы» от колхозного очерка В.В. Овечкина, Г.Н. Троепольского до

[278] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 179.

деревенской повести В.И. Белова, В.Г. Распутина. Мы установили, что уже в дипломной работе центр внимания автора смещается с проблем уборки урожая на проблемы «человеческого фактора», а в фильме «Живет такой парень» тоже происходит явная концептуально-художественная переориентация на исследование частной жизни персонажей. Шукшин не хочет использовать общепринятые модели кинематографического изображения «колхозной» деревни. В картине «Ваш сын и брат» его интересуют русская деревня и русский человек с его силой и слабостями, мыслями и чаяниями. Он, как и авторы «деревенской прозы», как бы заново открывает поэзию деревенского быта. Явленное на экране «бытие» отражало онтологические основания русского сельского мира, единство природы и человека. Режиссер переносит на экран из «деревенской прозы» присущий ей онтологизм. Главным смыслом образов братьев (Степана и Василия), сестры Веры, отца и матери Воеводиных, как и в «деревенской прозе», являются продолжение и сохранение крестьянского рода, без которого заглохнет и опустеет русская деревня. Шукшин дает возможность Ермолаю Воеводину высказать сокровенные мысли, чтобы донести до «многомиллионного зрителя» тревогу самого автора за судьбу деревни. Выводя истину на уровень общего бытия природы и человека, режиссер выводит социально-нравственную проблематику фильма в философский онтологический аспект. При этом пейзаж эволюционирует от регионализма в изображении экзотики алтайской природы, к онтологизму, характерному для «деревенской прозы».

С картиной «Ваш сын и брат» происходит рождение «деревенского кино», подобного «деревенской прозе» в литературе, что стало событием в советском кинематографе. Мотивная структура этого фильма воспроизводит сюжетику писателей-«деревенщиков»: мотивы Дома, Родства, Возвращения, Утраты, которые разработаны Шукшиным-режиссером особенно тщательно, нежели это сделано им в рассказах. Деревенский мир предстает у него как «крестьянский космос» со своим циклическим временем, со своим веками творившимся в единстве человека и природы пространством, бытом и бытием.

Перед его героями встает экзистенциональная проблема поиска и обретения утраченной социальной и личностной самоидентичности. Программные художественные и мировоззренческие идеи Шукшина, создавшие «шукшинскую традицию» в истории отечественного кинематографа, связаны также с раскрытием основополагающих черт в понимании природы характеров его «чудиков», символов, связывающих деревенских героев с народными, национальными началами бытия.

При анализе фильма «Ваш сын и брат» вновь в творчестве Шукшина выявлен тип «трансмедиальной интермедиальности» (Й. Шретер, А.Ю. Тимашков), когда один и тот же сюжет воспроизводится средствами разных жанров и видов искусства: рассказ – литературный сценарий – режиссерский сценарий – фильм – киноповесть.

2. 2 Экспериментальная стратегия «авторского кино» в новеллистическом киноцикле «Странные люди»

Весь период с 1965 по 1968 гг. Шукшин был захвачен, одержим планами создания фильма о Разине. Заявка на литературный сценарий «Конец Разина» была им подана в сценарный комитет киностудии им. М. Горького в марте 1966 г., что является первым по времени документом, отразившим его работу над воплощением образа Степана Разина в кино. Л.И. Муравинская пишет: «Весной 1966 года Шукшин впервые приехал на Дон, предварительно совершив путешествие по Волге от Ульяновска до Астрахани. Он работал в музеях Астрахани, Ростова-на-Дону, Новочеркасска, собирал материал для разинской темы в станице Старочеркасской»[279]. В письмах к писателю В.И. Белову он говорит только о «Стеньке». В 1967 г. Шукшин с горечью и досадой пишет, что, добиваясь утверждения сценария «Я пришел дать вам волю», он в третий раз переделал его: «…выдрал 100 страниц с кровью из 300»

[279] Муравинская Л. В. Шукшин: Хроника жизни и творчества // Алтай, 1982 – №3. – С. 12.

для режиссерского варианта, но все же просит оставить текст в полном объеме как вариант «литературного сценария» – «рабочего материала, который поможет художникам, операторам, композитору»[280]. Он обещает на основе этого материала поставить двухсерийный, цветной широкоформатный фильм к трехсотлетию разинского восстания. Однако в следующем году в письме брату И.П. Попову жалуется, что его сценарий о Разине «заморозили»[281].

После длительной паузы Шукшин вновь снимается в фильмах: «Три дня Виктора Чернышева» М.Д. Осепьяна (1968), «Журналист» (1967), «У озера» (1969) С.А. Герасимова. Для него, готовившегося к съемке широкоэкранного исторического фильма, масштабные работы Герасимова были хорошей школой. Высоко оценивает Шукшин киноленту А.А. Тарковского «Андрей Рублев», при этом видя иное решение исторической темы.

Наблюдая новые тенденции в кинематографе, Шукшин пишет статьи, дает интервью, где высказывает свое мнение по поводу проблем соотношения искусства и действительности, содержания и формы в картинах, вышедших в 1964 г.: «Гамлет» Г.М. Козинцева, «Председатель» А.А. Салтыкова, «Мне двадцать лет» М.М. Хуциева. Он много внимания уделяет проблеме героя, пересматривая соцреалистическую концепцию положительного и отрицательного типов в советском искусстве. Практическим воплощением размышлений писателя стал рассказ «Чудик», впервые представивший собственно шукшинский тип героя. По мнению писателя, в «чудике» («дурачке») живет его время, т.е. этот герой должен стать верным слепком сформировавшей его конкретной социально-исторической среды. Именно с открытием нового типа героя начинается отход Шукшина от канонов соцреализма. Новым опытом обновления стиля кино стала работа Шукшина над фильмом «Странные люди».

Поскольку постановка фильма о Разине отодвигалась на неопределенное время, Шукшин написал сценарий, представляющий собой цикл из трех

---

[280] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 138.
[281] Там же, С. 240.

киноновелл «Чудик», «Миль пардон, мадам!», «Думы», в основе которых – его одноименные рассказы и вставки из рассказов: «Ваня, ты как здесь?!», «Микроскоп», «Кукушкины слезки», «Степан Разин».

В аннотации к литературному сценарию «Странные люди» автор считает необходимым «настойчиво указать на таких вот добрых, доверчивых, готовых отдать все, прожить целую жизнь ради общего дела. <…> Надо выявить их красоту, да так, чтобы сытый мещанин не возымел охоту зубоскалить над их «странностями». Напротив, чтобы он горько почувствовал свою никчемность и хоть на малое время встревожился»[282]. Так сам Шукшин объясняет смысл характера «странных людей» и идею, связывающую рассказы киносборника.

Рассказ Шукшина «Чудик» повествует о сельском киномеханике Василии Егоровиче Князеве, странности которого проявляются в самых обыденных житейских ситуациях: в магазине поднял с полу пятидесятирублевую бумажку и с шуточками благородно отдал ее продавцу, а обнаружив, что это его собственные, нечаянно оброненные им деньги – все, что было скоплено трудом на поездку к брату, – стыдится их забрать у продавца на виду у публики, которая едва ли поверит, что он их хозяин; искренне желая угодить жене брата, «невзлюбившей» деревенского простака, он раскрашивает акварельными красками дорогую детскую коляску, за что изгнан из городского дома и т.д. В сценарии автор стремится не описывать душевное состояние героя, а сделать так, чтобы оно было понятно из его действий. Шукшин отказывается от части текста рассказа и добавляет новые сцены (драка героя с женой из-за потерянных денег из рассказа «Микроскоп», кинопробы из рассказа «Ваня, ты как здесь?!»), что усиливает его зрелищность и создает необходимый объем будущей киноленты. Также он изменяет композиционное членение текста-первоосновы. Как поясняет И.А. Мартьянова, «причиной дробности абзацного членения сценария является его ориентация на кинотекст – самый расчлененный, по свидетельству искусствоведов, вид текста, что объясняется

[282] РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д.473. П. 4-5.

самим техническим делением киноленты на кадры. В сценарии, виде словесного творчества, эта расчлененность обусловлена установкой на изображение наблюдаемого»[283].

Вторая новелла «Миль пардон, мадам!», названная в фильме «Роковой выстрел», в отличие от рассказа, начинается с короткой сцены в сельсовете, где строгий председатель сельсовета грозит серьезными последствиями Брониславу Пупкову «за искажение истории» в выдуманной им легенде о покушении на Гитлера. Шукшин на съемках фильма от этой сцены отказался: «Скучно, ни к чему вроде», как он сам позднее писал[284]. Главным для него было – использовать эпизоды, в которых проявляется «странный» характер героя.

В третьей части сценария «Думы» Шукшин объединяет фабулы двух своих рассказов «Думы» и «Стенька Разин». Оператор В.А. Гинзбург, предложивший взять в фильм новеллу «Думы», отметил, что именно этот рассказ «оброс новыми персонажами, поднял большущий пласт проблем, вызвал глубокие размышления. Он естественно завершал картину «Странные люди»[285]. Герой новеллы Колька соединил в себе «странности» персонажей двух рассказов: он играет ночами на гармони, тревожа сон сельских жителей, как одноименный герой «Дум», и «режет кукол» из дерева, как Васека из рассказа «Стенька Разин». Другой герой Рязанцев, осмысляя свой жизненный путь, тревожится за будущее детей. «Написанные вновь для сценария «сны» Матвея Рязанцева о веселом хороводе в молодости и о собственных похоронах, – как считает С.М. Козлова, – отвечают принципу зрелищности в фильме, но в повествовании мешают «подводному току мысли», ярко и доходчиво, как в лубке, обнажая то сокровенное, что вдумчиво постигает читатель в рассказе»[286].

---

[283] Мартьянова И.А. Мастерство Шукшина-сценариста: композиционно-синтаксический аспект// В.М. Шукшин – философ, историк, художник. Тр. кр. музея ист. лит., искус. и кул. Алтая. Вып. 3 – Барнаул, 1992. – С. 152.
[284] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 67.
[285] Гинзбург В. Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете // О Шукшине: экран и жизнь.– М., 1979 – С. 220.
[286] Козлова С.М. Странные люди. Литературный сценарий // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 372.

Как мы выяснили, литературный сценарий написан с ориентацией на перевод в семиотическую систему киноискусства, что влечет за собой необходимость учета его динамической и визуальной природы. Преобладание диалога, сценических эпизодов над описательными является результатом воздействия на прозу режиссерского мышления. Шукшин соединяет относительно самостоятельные литературные куски или, наоборот, дробит тексты рассказов, монтируя их определенным образом. Правда, «перебивка сцен двух разных сюжетных линий, простая немотивированная стыковка разнохарактерных эпизодов – средства, специфические и оправданные в кинематографе, по утверждению С.М. Козловой, в литературном варианте лишили повествование цельности, единой лирической тональности, философской сосредоточенности на проблемах жизни и смерти, искусства и жизни, которыми отличаются использованные в этой части рассказы»[287].

Сценарий «Странные люди» прошел ряд экспертиз. По достоинству оценив его оригинальность, редакторы В. Бирюкова и В. Погожева утверждают, что «литературный и образный материал <…> дает большие возможности актерам для воссоздания интересных народных характеров, полных юмора и лиризма», но при этом отмечают, что «есть куски пока еще чисто литературные, кинематографически не решенные (особенно в новелле «Миль пардон, мадам!»)»[288]. Они советуют автору произвести необходимые доработки в процессе написания режиссерского сценария. Члены сценарно-редакционной коллегии Главного управления художественной кинематографии И. Кокорева, Т. Соколовская также рекомендуют Шукшину «в работе над режиссерским сценарием найти более выразительные кинематографические решения киноновелл, <…> возможность более четкого выявления авторского размышления, авторской позиции по отношению к изображаемому для раскрытия более полной картины жизни села»[289].

---

[287] Козлова С.М. Странные люди. Литературный сценарий // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 372.
[288] РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д. 473. П. 2-3.
[289] РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д. 473. П. 6-7.

Сценарий с некоторыми замечаниями утвержден, и Шукшин приступает с 25 июля 1968 г. к производству полнометражного широкоэкранного черно-белого художественного фильма «Странные люди» со сметной стоимостью 828 559 руб. В составе творческой группы, как и в предыдущих работах, заявлены автор сценария и режиссер В. Шукшин, кинооператор В.А. Гинзбург, художник И.А. Бахметьев, но композитором выступил К.С. Хачатурян. Также установлен срок окончания съемок – 28 января 1969 г., т.е. всего 6 месяцев. И, действительно, через 7 месяцев – 28 февраля 1969 г. – в акте об окончании производства кинофильма «Странные люди» (11 частей, метраж 2950,9) отмечено, что картина принята киностудией им. М. Горького.

Художественный совет киностудии высоко оценил новую работу коллектива, но были высказаны рекомендации по монтажной чистке новелл, и уже в мае ее директор Г. Бритиков сообщает в письме, адресованном председателю Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А.А. Романову, что были сделаны значительные поправки. Их цель – сгладить некоторые моменты, связанные с искажением исторических фактов, условностью и метафоричностью сцен, мотивировкой поступков героев. Цензура киноленту на экраны пропустила. После очередных переделок фильма в документе от 7 октября 1969 г., адресованном заместителю председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В.Б. Баскакову, вновь было сообщено о внесенных поправках [290]. Все эти изменения имели не столько художественный, сколько идеологический характер: автор должен был прокомментировать и разъяснить происходящие события и действия героев.

После окончательной редакции объем режиссерского сценария «Странные люди»[291] составил 2613,5 м, а фильм окажется длиннее на 317 м. Шукшин, измученный бесконечными сокращениями и поправками текста сценария, а также болезнью, решает снимать близ Москвы. Натурные съемки

---

[290] РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д. 473. Л. 23.
[291] Странные люди – СССР, к/ст им. М. Горького, 1969, ч/б, ш/э, 10 ч., 94 мин.

фильма проводились в 1968 г. в селах Владимирской области и в Ялте, где Шукшин проходил курс лечения.

Очевидную перемену в авторском мировосприятии демонстрирует зона титров, как и в предыдущих кинолентах режиссера, тщательно мизансценированная, отличающаяся полнотой, образной насыщенностью кадров, конституирующих концептуальный анонс фильма. Фоновый текст титров в картинах «Живет такой парень», «Ваш сын и брат» акцентировал свое «безначалие», включая зрителя в естественное повседневное течение жизни человека и природы. Причем образы реки, дороги, смены времен года воссоздавали поступательный ход бытия, устремленного в даль и в будущее. Ощущение направленного стремительного движения усиливалось по ходу картины мотивами мчащегося поезда или машины.

Фоновый рисунок титров нового фильма тоже как будто вводит зрителя в безначально-бесконечное течение жизни, но пространство ее жестко ограничено, лишено горизонта, перспективы. Словно из-за кадра начинается песня. Одинокий мягкий голос женщины молит «миленького» взять ее в некую далекую страну человеческого согласия, родственности, семейственности, а мужской голос отвечает, что в той счастливой стране у него есть и сестра, и жена, а «чужие» там не нужны. Под эту песню о невозможности счастья на переднем плане экрана медленно кружатся длинные лопасти карусельного колеса. Взрослые люди парами сидят в низких каретках с серьезными отчужденными лицами, точно едут куда-то по важным делам. На заднем плане – неподвижная длинная очередь как неизменный атрибут советского города. На клетках тротуарных плит топчутся ноги в узких модных остроносых туфлях. Монотонная, повторяющаяся череда кадров: карусель, очередь, клетки тротуара. Наконец, возникает фигура молодого человека в черном костюме, в темных очках – модный идол, городской соблазн. Камера резко взмывает вверх и с высоты рассматривает черную марионетку, двигающуюся по клеткам. Новая резкая смена ракурса – и вознесенный качелями демон города мерно покачивается над толпой. План укрупняется: белоснежная сорочка, узкий

черный галстук, красивые полные губы; камера вплотную приближается к темным очкам, в которых внезапно вспыхивает отражение «того далекого», из которого родом и этот сноб, и все мы. Слух заполняет звонкий птичий гомон. На экране – бескрайний цветущий луг и русоволосый ребенок в длинной белой рубашечке. В следующий момент по контрасту экран заполняет серая грубая решетчатая стена с названием первой новеллы фильма – «Братка», отгораживающая городской мир. Взгляд зрителя вырывается из узкого круга каруселей, из клеток тротуара и стены в простор неба, всхолмленной долины с вьющейся по ней светлой рекой. Новая музыкальная тема ведет развертывающиеся картины деревенского бытия.

2.2.1 «Братка»

Как и в прежних своих кинолентах, режиссер не показывает беспросветно тяжелой трудовой, хозяйственной маяты сельского человека, от которой, собственно, молодежь бежала из деревни в город. Это, как никто другой, хорошо знал Шукшин, но он понимал и то, что в непрестанном труде деревенских людей, в их умении срубить свой дом, обустроить хозяйство, создать и прокормить большую семью формировались такие ценности, как уважение к труду, к семье, к человеку, душевная мудрость, щедрость, красота, без которых нет единого народа, нации. Как писал после его смерти В. Распутин, «он сделал все и даже больше, чем мог один человек, писатель, режиссер и актер, сделать для собирания разрозненного, растрепанного по кусочкам, разроссиенного населения со слабой памятью, оставляющего свои исконные веси и забывающего свои старинные песни, в одно духовное и родственное тело, называемое народом»[292].

Шукшин, несмотря на остро переживаемую им критику фильма «Ваш сын и брат», сводившуюся к обвинению в противопоставлении деревни и города, в новой киноленте как будто продолжает настаивать на своем, еще

[292] Распутин В. Твой сын, Россия, горячий брат наш // Шукшинские чтения. – Барнаул, 1984. – С. 17.

резче очерчивая контрасты в изобразительном решении городских и деревенских картин, но придавая им некий обобщающий, условно-метафорический характер. На первом уровне проложной конструкции Шукшин всего лишь противопоставляет городскому соблазну соблазн деревенский. В городских кадрах – праздное кружение карусели, самоупоение модного холеного щегольства, в сельских – субботний вечер, просторно стоящие крепкие банные срубы с дымящимися трубами, женщины легко и привычно несут коромысла с полными ведрами, старушки полощут белье в проточной воде, рыбак спешит с удочками к реке, молодая пара ласково бранится у порога свой баньки. Поодаль, у тропы, ведущей к колодцу, мешая бабам с ведрами, мужики бьются в карты в ожидании настоящего банного жара, а в ближайшей бане один уже хлещется веником. Отдуваясь, он вываливает лысую голову из окошка, откуда вновь открывается даль родной земли. И вот грянула хором над рекой, холмами, банями, сгущающимися сумерками старинная русская песня «По Дону гуляет казак молодой», соединяя людей и весь окружающий мир в единое целое. В ночной густой тьме ярко белеет искусно завязанное на голове молодой женщины полотенце, свежая рубаха мужа, едва слышна в песенном хоре их любовная перебранка у колодца. Черный пиджак мужика, стоящего спиной к зрителю, сливается с чернотой ночи, и только яркая полоска белой рубахи осветляет крепкую шею. Слышен его голос: «Хорошо поют», – который словно снимает завесу ночи, открывая в следующем кадре картину нового дня. Сочно прописанные средними, поясными и крупными планами лица деревенских персонажей явно контрастируют со стертыми, неподвижными лицами людей толпы, снятыми общим планом в городских сценах.

Второй уровень образной системы фильмового зачина формирует обобщающие символические смыслы оппозиции город/деревня. Образы карусельного круговращения на одном месте, топтания горожанина в клеточках бетонных плит создают ощущение тупика, нарушения поступательного хода времени, возврата к прошлому, порожденного эпохой начавшихся послеоттепельных «заморозков» и «застоя». Кризис доверия к идеям

коммунистического будущего, технического прогресса, демократических преобразований, рецидивы тоталитарного режима на рубеже 1960-х–1970-х гг. разразились в городской среде, тогда как российская «глубинка» оставалась в простодушном неведении, увлекаемая естественным ходом жизни. В этом смысле ключевым является переиначивание слов известной песни «Тополя» (Г.М. Колесников, Г.Ф. Пономаренко) городским братом, который поет: «Тополя, тополя, // Не растем, а старимся» вместо «Мы растем и старимся. // Но, душою любя, // Юными останемся», что в частном плане толкуется как бесплодность старшего брата, не помнящего и не создавшего родства, семьи, и перспективность «роста» семейственного Чудика. Далее в финальных сценах первой новеллы фильма образ карусели гиперболизируется: экран трижды заполняет громадное черное колесо, вращающее барабан ялтинского фуникулера, на котором Чудик, повторяя движение по кругу, тоскливо парит над городом и морем, пытаясь осмыслить судьбу своего брата. В таком контексте – образ колеса Фортуны, колеса истории, перемалывающего судьбы людей, – перекликается с мотивами статьи Шукшина «Монолог на лестнице» (1968), написанной в годы работы над картиной: «Современная жизнь с ее грохотом, ритмами, скоростями и нагрузками смалывает человеческие силы особенно заметно. Двадцатый век если и уступает много, то и мстит жестоко. Люди устают, нервничают, забывают покой, забывают радоваться жизни, красоте, годами не видят, как встает и заходит солнце, так привыкают к шуму, что иногда не поймешь: то ли крикнули «здравствуйте!», то ли «караул!». Особенно достается городу. Разумно ли в таком случае не иметь надежного, крепкого резерва в лице деревни?»[293].

В этом смысле деревенские кадры также получают символическое наполнение. Образы бани, огня, воды символизируют очищение, обновление, омоложение современного человека, обретение им душевного покоя и новых сил в среде простых родственных отношений, родной культуры (песни,

[293] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 24.

обряды), природы, т.е. все те «резервные» ресурсы, которые открывает Чудик своему, перемалываемому колесом городской цивилизации брату. В той же статье Шукшин дает характеристику «деревенского парня», который далеко «не простой человек», «кроме того у него «закваска» крестьянина: если он поверит, что главное в городе – удобное жилье, сравнительно легче прокормить семью (силы и сметки ему не занимать), есть где купить, есть что купить, – если *только так* он поймет город, он в этом смысле обставит любого горожанина. Тогда, если он зажмет рубль в свой крестьянский кулак, – рубль этот невозможно будет отнять ни за какие «развлечения» города. Смолоду еще походит в кино, раза три побывает в театре, потом – ша! Купит телевизор и будет смотреть. И будет писать в деревню: “Живем хорошо. Купил недавно сервант. Скоро сломают тещу, она получает секцию. Наша секция да ее секция – мы их обменяем на одну секцию, и будет у нас три комнаты. Приезжайте!”»[294]. Образ крымского брата, сыгранный ранним Е.А. Евстигнеевым, является адекватной экранной разработкой этого типа. Равнодушный к красотам природы приморского края, к великой культуре, память о которой хранит Ялта, герой полностью поглощен «устройством быта»: скрупулезно измеряет квадратные метры жилья очередной «невесты». При этом образ «братки» включен режиссером в условно-метафорический ряд фильма. Внешность актера Евстигнеева и его героя явно соотнесена с образом модного сноба в темных очках в прологе. Это «братка», достигший успеха в городе, понимаемого как обретение «секции» городской жены, модного внешнего лоска, некоторое приобщение к городской культуре («Человек – это звучит гордо…»), особенно же – к «ресторации», «фужерам». Он то взмывает к облакам в своем самодовольстве, то ползает по клеткам «секции», не зная пути («непутевый», «странный»), мечтая о былой свободе. Клетки тротуарных плит в значении городского плена преобразуются в более прозрачную метафору пленения «деревенского парня» – решетка полуподвала, где «братка» оказался

[294] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 26.

после развода. Облысевший, постаревший, но не потерявший еще модного лоска, который он демонстрирует во время прохода по ялтинской улочке, откровенно стесняясь плохо, неряшливо одетого деревенского брата: «Что это ты какой-то маленький…» – и как бы берет реванш за только что пережитое унижение перед ним в своем убогом жилище, хотя и в нем он попытался соблюсти требования моды: тахта, покрытая ковром, оленьи рога на стене, зеркало, ваза. Значимая деталь – репродукция картины И.К. Айвазовского как суррогатный заместитель морского пейзажа. Возможность исхода из подвального заточения оформляется мотивом подъема по крутой ялтинской улочке к музею А.П. Чехова и самодовольным объявлением брата о новом планируемом месте жительства, которое уравнивает его с великими мира сего: «Вот здесь жил он (Чехов), а здесь (показывает место рядом) буду жить я».

Предельная теснота чужого гнездышка, где собирается обжиться «братка», акцентируется камерой, натыкающейся на занавешенные двери, мебель, стены, увешанные фотографиями, декоративными тарелками и репродукциями. Камера скользит по деталям быта, мещанским мелочам (искусственные цветы в вазах, вышитые салфетки, плюшевые шторы), которые живо напоминают интерьер деревенского дома Кати Лизуновой («Живет такой парень»), говоря о межукладном характере бытовой культуры «выходцев из деревни»: Лидия Николаевна – это все та же Катя Лизунова с ее вкусами и проблемами, переселившаяся в провинциальный город. Усвоенные черты городского стиля проявляются в высокой модной прическе с буклями, нарядном светлом костюме в стиле «шанель», явно претенциозными в антураже «мещанского» быта, но отвечающими запросам «жениха» и торжественности случая – «смотрин». Но все это искупается милой красотой простого русского лица «невесты», которую сыграла Л. Федосеева. Шукшин как будто бы пишет роль именно для нее, даже наделяя героиню именем Лидия Николаевна. Актриса органично и ненавязчиво сыграла роль заботливой матери, воплотив на экране образ русской женщины: жертвенной, терпеливой и многое прощающей. Как утверждает Ю.П. Тюрин, «актриса умеет играть светлую

печаль. Захватывает истинностью судеб человеческих, точной прописью характера героини, когда Федосеева буквально растворяется в своем персонаже и, вот диво, принимает формы самой жизни»[295]. Артистке еще раз придется вернуться к этой теме сватовства в киноленте «Позови меня в даль светлую...». Как утверждает критик, «роль Груши явилась для Федосеевой своеобразной вариацией образа, созданного в картине «Странные люди». Тогда актриса набросала эскиз, предварительный рисунок того, что осуществила полной мерой. <…> Здесь кинематографическая судьба Федосеевой, счастливая и драматичная, слилась воедино с личной ее судьбой. Здесь, на фильме «Странные люди», родилось и закрепилось в найденном совершенстве незаемное актерское «я». Обрела неповторимость сильная творческая индивидуальность»[296].

Атмосферу неизбежной в «случае» смотрин невесты стеснительности, скованности разряжают забавное поведение ребенка и «ребяческая» непосредственность Чудика. Но развитие события ведет к провалу плана устройства быта. «Вариант» «не получился». Камера, находит, наконец, удобную позицию, чтобы схватить место действия в целом и подвести итог: съемка «с потолка» показывает стол с грязной посудой, пустыми бутылками, остатками еды, словно оскверняющий пространство уютного жилища, погруженного в темноту. Высветлены пятно лысины «братки», угрюмо склонившегося над столом, светлый костюм хозяйки, оставленная на диване гитара с недопетой песней «Миленький ты мой». Этот кадр предваряет смонтированный с ним по контрасту панорамный вид морской бухты. Сильный, низкий гудок парохода словно зовет в дорогу, в неведомую даль, к иной судьбе, но окошечки в комнатке закрыты занавесочками, и хмельные гости не реагируют на далекий призыв.

Дальнейшую возможную участь «братки» можно проследить на образе соседа, разорившего семью Лидии Николаевны. Сосед в поношенном костюме

---

[295] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 162.
[296] Там же, С. 162.

просит утюжок, чтобы погладить галстук, так как не хочет пропустить замечательную «постановку». В ассоциации с чеховским мотивом возникает предположение о высоких духовных запросах соседа, собравшегося на спектакль драматического театра, но оказывается он идет смотреть «тигров».

Появление ребенка, радостный порыв к нему матери завершают эпизод «Смотрины» и возвращают братьев за решетку полуподвальной комнаты. Старший брат обдумывает выгоды «другого варианта» в расчете (точно по статье Шукшина) на скорую смерть возможной тещи: «Старушка скоро умрет, веранду можно сдавать…». Правда, на пути этого «варианта» вдруг обнаруживается наличие души, которая «не лежит к немолодой и некрасивой», в отличие от первого «варианта», невесте. Признаки живой души у старшего брата обнадеживают, и, как будто в ответ на сомнения героя, тоскливо взирающего на танцующие ноги за окном, возникает видение Чудика – экранизация концовки одноименного рассказа: «Домой Чудик приехал, когда шел рясный парной дождик. Чудик вышел из автобуса, снял новые ботинки, побежал по теплой мокрой земле – в одной руке чемодан, а в другой ботинки. Подпрыгивал и пел громко: “Тополя-а-а, тополя-а…”. С одного края небо уже очистилось, голубело, и близко где-то было солнышко»[297]. В фильме еще и жена, раскрыв объятия, птицей летит к нему навстречу. Видение – как третий вариант, предлагаемый автором «выходцу из деревни» в его нелепой городской судьбе.

Внезапный отъезд Чудика домой служит последним решительным вызовом старшему брату, надеждой пробудить в его душе память о родном доме, желание побывать на родине, прикоснуться к животворным истокам. Но тот озабочен только тем, как будут судить земляки о его жизни, о том, как принял он брата. Уходя, Чудик с досадой захлопывает окно подвальной комнаты, словно навсегда замыкая брата в плену жалкой его городской судьбы.

---

[297] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 121.

Мощное движение поезда, мчащегося по бескрайним просторам земли, позволяет остро ощутить убогость выбранной старшим братом жизни.

Новелла заканчивается слезами жены Чудика, оплакивающей якобы потерянные им деньги. Плач жены переходит в сдерживаемый всеми силами плач Чудика по потерянному «братке». Но веселая семейка белых уточек в последнем кадре утверждает вечное течение жизни, в то же время завершая орнитологический мотив киноновеллы, неизменно сопровождающий мотив детства как первоистока человеческой жизни: сильный звуковой акцент – хор птичьих голосов в картине цветущего луга с ребенком посреди него; Маша в тесной городской комнате, имитирующая голоса животных и птиц, которых она не видела («А откуда она знает про коровку, кукушку ?...» – недоумевает Вася, а Лидия Николаевна отвечает: «Я показываю, телевизор смотрим»); рассказ Васи о цветочках «кукушкины слезки», о кукушке, потерявшей детей в чужих гнездах; повтор картины цветущего луга с ребенком; Маша взлетает, как птичка, на руках матери к потолку; уточки во дворе деревенского дома. Этот образный ряд рождает мысль о потерянных детях, выращенных в «чужом гнезде», каким является для них искусственная, лишенная живой природы городская среда, что развивает идею Шукшина о разумности сохранения деревни как резервного запасника живой природной энергии для воспитания и «роста» нового городского пополнения («все растем и старимся, но, душою любя, юными останемся»).

Отсылки к публицистике писателя выявляют еще один важный аспект стилистики нового фильма. Как пишет Н.П. Баландина, «искусство режиссеров «оттепельной» эпохи – Марлена Хуциева, Андрея Тарковского, Сергея Параджанова, Тенгиза Абуладзе, Михаила Калика и многих других – подготовило появление во второй половине 1960-х – начале 1970-х годов <…> отечественного “авторского кино”»[298]. В своеобразии кинематографического языка, в выборе актерского ансамбля, в единстве поэтического мировидения

[298] Баландина Н.П. Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50-х – 60-х годов. Автореф. дис. …канд. искус. – М. , 2008. – С. 6.

постоянно ощущалось присутствие автора-режиссера. Шукшин в «Странных людях» прибегает к крайнему выражению стилистики «авторского кино», понимая авторство почти буквально. Он автор сценария и фильма; в составе актеров, кроме тех, кто уже участвовал в его первых фильмах, – В.В. Санаев, Н.А. Сазонова, – актриса, ставшая его женой, маленькая дочь Маша. Семейный портрет включен в художественный мир первой новеллы как фотография на стене комнаты героини, так что «невеста» Лидия Николаевна и ее дочь, не меняя имен, словно сходят со снимка в мир экрана, как герои с «оживающих фотографий» семейного альбома в картине М.Н. Калика «До свидания, мальчики!» (1964). На протяжении всей киноленты Шукшин использует авторский закадровый голос: в прологе поет с женой одну из своих любимых, по свидетельству земляков, народную песню «Миленький ты мой», которая становится лейтмотивом первой новеллы; во второй и третьей новеллах звучит его авторский комментарий к событиям на экране.

Демонстративность авторства оправдывала в глазах зрителей перемены в стиле, утверждала свободу режиссера в праве на эксперимент, который выражался в явной ориентации на приемы условного, метафорического киноязыка. Образ молодого человека в темных очках, кроме своей концептуальной задачи, напоминает героя Ж.-П. Бельмондо в фильме Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании», что служит отсылкой к первоисточнику «новаций» Шукшина – к фильмам французской «новой волны»[299]. Именно Ж.-Л. Годар и Ф. Трюффо сформулировали основные принципы авторского кино, главным из которых является представление о режиссере как ключевой фигуре всего кинопроцесса и истинном авторе кинофильма со своим оригинальным стилем и подходом к материалу. Советских режиссеров «оттепели» сближала с теоретиками и практиками «парижской школы» жажда обновления выразительных средств кинематографа, стремление к творческим поискам, к свободному выражению своего отношения к миру.

---

[299] По воспоминаниям земляка-киномеханика, Шукшина очень заинтересовал фильм «Шербургские зонтики» Ж. Деми, который он досмотрел до конца в одиночестве в кинозале.

Вообще, как заметил А. Прохоров, цитирование в фильмах 1960-х гг. «воспринималось как откровение»[300]. Цитировали картины живописцев, иконы, слова и образы героев прошлого, Священное Писание, мотивы Апокалипсиса, библейские символы[301]. К разного рода цитированию прибегает Шукшин в новой киноленте: репродукция картины И.К. Айвазовского в комнатных интерьерах, запись исполнения Ф.И. Шаляпиным песни про Кудеяра-разбойника, фрагмент лекции экскурсовода в музее А.П. Чехова. Чаще всего практикует Шукшин самоцитации, усиливающие авторское начало картины. Собственно, программа сохранения русской национальной культуры, народной этики, излагавшаяся Шукшиным в его публичных выступлениях и статьях времени создания фильма, воспроизводится в словах и образах героев. В последней новелле «Думы» учитель Захарыч становится экранным голосом автора-публициста.

Подобно другим режиссерам авторского кино, Шукшин многое заимствует, как мы уже показывали, из технических приемов нового киностиля: обращение к поэтике контрастного монтажа 1920-х гг., ракурсное решение кадров с быстрой сменой масштабов изображения, перевернутый угол кадра, экспрессивные метафоры и пр.

Важным моментом в работе над фильмом «Странные люди» явилось новое отношение к сценарию, характерное для авторского кино, в котором режиссер нередко выступает и в качестве сценариста и поэтому более свободен от диктата сценария. Шукшин и в первых своих картинах допускал импровизации по ходу съемки, отступавшие от текста сценария. Но в первой новелле «Странных людей» вольное обращение с уже утвержденным во всех инстанциях сценарием демонстрирует полную творческую независимость режиссера, его главенствующую роль в кинопроцессе: без режиссера «нет сценариста, писателя, автора, без него нет произведения искусства. Он –

---

[300] Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб., 2007. – С. 270.
[301] Там же, С. 271.

художник. <…> Вот тот, кто двинет на зрителя всю громаду <…> мыслей и чувствований, кто «растолмачит» зрителю сценарный «бред»[302].

Как отмечает Ю.П. Тюрин, «киноновелла решительно разошлась с рассказом», по которому был написан сценарий[303]. Шукшин, по сути, создал на съемочной площадке в Ялте новый текст с новым названием (не «Чудик», а «Братка»), включив в него отдельные мотивы из рассказов «Микроскоп», «Кукушкины слезки», «Чудик». Сам Шукшин много позднее объяснил такой поворот в процессе работы над фильмом осознанием им как режиссером нового стиля, различий между выразительными средствами литературы и кино: «…в силу огромной образной насыщенности кинематографа все поведение такого персонажа как чудик, будет восприниматься зрителями скорее со знаком минус, чем со знаком плюс. При буквальном переносе на экран Чудик превратился в чудака уже не с большой, а с маленькой буквы. И чем эмоциональнее, выразительнее окажется актер, тем очевиднее будет искажение образа. Это я понимал. Потому Чудик и «освободился» на экране от всех своих чудачеств и уступил центральное место в новелле своему брату. Это произошло не по прихоти режиссера, а по законам того искусства, в которое, как в новую жизнь, перешли литературные герои»[304].

На наш взгляд, в необходимости смещения акцентов с деревенского чудика на его городского брата, сыграли свою роль обстоятельства работы над фильмом. Как уже говорилось, новелла «Братка» снималась последней, т.е. после «Рокового выстрела» и особенно – после «Дум», где утверждаются национальные ценности, веками складывавшиеся в крестьянской России. Пошехонская наивность героя рассказа «Чудик» Васятки, который так и не вырос до полного своего имени и фамилии, действительно не вписывалась в серьезную исповедально-монологическую, публицистическую интонацию завершающей фильм новеллы. Нужно было задать соответствующий по тону зачин. Теперь образ деревенского «меньшого» брата в контексте

[302] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 80.
[303] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 149.
[304] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 111.

метафорически насыщенного пролога функционирует как особая точка зрения – точка зрения «естественной» социальной и нравственной «нормы», остраняющей, отчуждающей неестественный, почти абсурдный образ жизни городских обывателей.

Кроме того, такая переакцентировка персонажных функций вносила новый нюанс в семантику названия фильма. В одном из своих интервью Шукшин говорил о теме фильма: «Есть люди в городе или на селе, которые окружающим кажутся странными. Их зовут «чудаками». *А они не странные и не чудаки.* От обычных людей их отличает разве только то, что талантливы они и красивы. Красивы они тем, что их судьбы слиты с народной судьбой, отдельно они не живут. Их любят особой любовью за эту их отзывчивость в радости и беде. Они украшают жизнь…»[305]. Шукшин, всегда чуткий к слову, разводит типы «странных» людей и «чудиков», которые «не странные и не чудаки». Есть много толкований шукшинского слова «чудик». После выхода рассказа «Чудик» критик Б.Д. Панкин в характере шукшинского героя подчеркивал его неоднозначность: «…неловкий, доброжелательный до неправдоподобия, при этом застенчивый, уступчивый и гордый, несчастный и неунывающий»[306]. Г.А. Белая усматривает в шукшинских чудаках «возвращение к типу естественного, стихийного человека», а критики Л.А. Аннинский, В.И. Коробов, Е.В. Черносвитов «отыскивают его истоки в русских сказках об Иване-дураке, в князе Мышкине, в Хлестакове, в героях Б. Успенского и А.М. Горького»[307] . Однако истинный положительный смысл его рождается именно в оппозиции к слову «странный», который у В. Даля в первом исконном значении толкуется как «посторонний, побочный, чужой»[308]. В этом значении «чуждости», «побочности», отклонения от прямого пути[309] предстают «странные люди» на карусели, в очереди, старший брат, дядя Коля с

---

[305] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 103.
[306] Панкин Б. Василий Шукшин и его «чудики» // Василий Шукшин. Рассказы. – М., 1979. – С. 25.
[307] Вальбрит Л. К. Чудик. Рассказ // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 420.
[308] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. – М., 1999. – Т 3. – С. 532.
[309] В этот период Шукшин планировал издание сборника рассказов под названием «Непутевые люди», т.е. сбившиеся с пути.

точки зрения «нормального» Чудика. А то, что представляется чудачеством старшему брату в младшем (суется с ласками, с деревенскими семейными новостями, приехал на юг, на море – на пляже не загорает), и есть та нравственная культура, которая позволяет Чудику понять душевное состояние одинокой женщины, осознать духовную нищету брата и не «отдыхать на пляже», зная, что брат безнадежно «пропал» для рода, для мира и отечества.

Роль Чудика исполнил молодой актер С.П. Никоненко, которому уже приходилось играть простых пареньков с открытым, прямым характером. Вероятно, режиссер присмотрел его в фильмах «Журналист» и «Комиссар», где они снимались вместе. В картине «Странные люди», стремясь раскрыть своеобразие характера, актер показал не только чувствительность и эксцентричность, но и доброту героя. Рядом со светлой душой Чудика становится более заметна уродливость старшего брата. Е.А. Евстигнеев умело использует сатирические краски в создании образа мещанина и обывателя, мечтающего о выгодной женитьбе. По мнению В.И. Коробова, «заурядный в сущности герой в незаурядном исполнении Е. Евстигнеева «забил» из-за перекройки сюжета героя основного – «чудика»[310].

Отказ от готовой литературной основы в работе над киноновеллой «Братка» ознаменовал новый этап в творческой эволюции режиссера Шукшина. Снимавшаяся последней, она стала первой, для которой сочинялся киносюжет, не имевшей аналога в шукшинской прозе, хотя знакомые по рассказам мотивы братьев-антиподов, утраты семейных крестьянских корней, оппозиции город/деревня и другие включают его в единый метатекст творчества писателя и режиссера.

2.2.2 «Роковой выстрел»

В период работы над сценарием и фильмом о Степане Разине, затем – картиной «Странные люди» Шукшин пишет статью «Средства литературы и

[310] Коробов В. Василий Шукшин. – М., 1988. – С. 160.

средства кино» (1967), в которой выступает и кинокритиком, строго оценивающим возможности и качество экранизаций литературных произведений, и киноведом, развивающим «теоретические суждения Ю.Н. Тынянова о специфике киноискусства, в отличие от литературы, и практиком кино, обобщающим свой опыт режиссера и сценариста»[311]. Поводом для статьи стало требование «кинематографического начальства» сократить объем сценария «Я пришел дать вам волю». Шукшин, настаивая на сохранении целостности текста, формулирует жанровое разграничение постановочного сценария, продуцирующего действия режиссера и его киногруппы в процессе съемок фильма, и литературного сценария, который является не только художественно-эстетической и идеологической основой киноленты, но и вполне самостоятельным произведением литературы, публикуемым в литературных изданиях и оцениваемым по критериям художественного творчества. И утверждение равного статуса литературного сценария в системе видов искусств, и последующие блестящий анализ и режиссерская экспликация повести Л.Н. Толстого «Три смерти», и передаваемое Шукшиным-читателем ощущение «бездонности» смысловой глубины рассказа Ф.М. Достоевского «Мужик Марей» создают в статье апологию литературы как искусства, с которым кинематограф пока сравниться не способен: «Средства литературы – неизмеримо богаче, разнообразнее, природа их иная, нежели природа средств кинематографа. Литература питается теми живительными соками, которые выделяет – вечно умирая и возрождаясь, содрогаясь в мучительных процессах обновления, больно сталкиваясь в противоречиях, – живая Жизнь. Кинематограф перемалывает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу… Но горячая кровь никогда не зарумянит его»[312].

Преодолеть пропасть между искусством слова и зрелищным искусством, по идее Шукшина, можно двумя путями. Во-первых, перестать «гоняться за

---

[311] Богомолов Ю. Размышления о В. М. Шукшине // Известия, 30 июля, 1999. – С. 3. Ю.А. Богомолов проводит аналогию между теоретизированием В.М. Шукшина и взглядами Ю.Н. Тынянова.

[312] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 73.

литературой» и проецировать «на плоский экран объемные фигуры, созданные магией слова, а создавать оригинальную кинолитературу, осваивающую столь же «волшебные», «загадочные» средства кинематографа – «восьмого чуда света». Рождение же подобной кинолитературы, скорее всего, возможно на пути развития «авторского кино», которое предполагает самое тесное содружество сценариста и режиссера при условии их полной творческой свободы: «…один должен перестать «повторять» литературу, другого должны перестать бесконечно опекать и контролировать»[313].

В ходе работы над картиной «Странные люди» Шукшин экспериментирует в разных направлениях, явно эволюционируя от апологии литературы к принципиальной независимости кинематографа от нее. Если в новелле «Братка», которая, как уже говорилось, снималась последней, режиссер осуществляет заявленную в статье программу отказа от экранизации собственных готовых литературных произведений («Отныне я перестану ставить фильмы по своим рассказам, буду пробовать писать литературу только для кино»), то в новелле «Роковой выстрел», снимавшейся первой, он, напротив, ставит опыт по «пересадке» «живого» литературного слова своего рассказа на экран, так чтобы «не умертвить жизни»[314].

Рассказ «Миль пардон, мадам!», ставший литературной основой киноновеллы, написанный в 1967 г. для цикла «Непутевые люди», органично вписывается в концепцию фильма «Странные люди». По мнению исследователей Р. Эшельмана и Е.И. Конюшенко[315], рассказ сам по себе «литературен», отличается интертекстуальной насыщенностью. Образ Броньки Пупкова, сочинившего историю о якобы совершенном им покушении на Гитлера, восходит к героям-лжецам Ф. Достоевского – генералу Иволгину и Лебедеву, к герою Л. Толстого Пьеру Безухову, намеревавшемуся совершить

---

[313] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 79, 81.
[314] Там же, С. 78, 14.
[315] Eshelman R.P. Эпистемология застоя: О постмодернистской прозе В.М. Шукшина // Russian Literature XXXV. – 1994. – North-Holland; Конюшенко Е.И. Заметки о межтекстовых связях в прозе В. Шукшина // Пародия в русской литературе XX в. – Барнаул, 2002. – С. 72-79.
.

покушение на Наполеона. Интертекстуальный комплекс образа Броньки в рассказе Шукшин заменяет в фильме более явным для зрителя тех лет другим культурным кодом: внешний облик и характер героя, сыгранного Е. Лебедевым, напоминает портрет кумира советских шестидесятников – Э. Хемингуэя, великого «выдумщика», страстного охотника, участника трех войн. Вместо привычных для сельского жителя рубахи и темного пиджака на Броньке – свитер, вместо шляпы – мятая, видавшая виды панама, седая щетина на темном от загара лице – портрет доморощенного русского Хэма. Как будто далекую ассоциацию эксплицирует деталь интерьера деревенского дома председателя колхоза в новелле «Думы»: на стене комнаты его дочери висит портрет Хемингуэя как знак культурных амбиций сельской молодежи, соотносимых с личностной амбициозностью Бронислава Пупкова, – деталь, которая служит, кроме того, образной монтажной связкой двух новелл.

Этот культурный код задает особый эстетический модус восприятия героя. Бронька – странный, чужой, непутевый с точки зрения житейской рассудочности, обыденной посредственности, социального законопорядка. В отличие от рассказа, экран воспроизводит запущенное хозяйство Броньки: захламленный двор, самого его, сидящего на крыше баньки, как будто занятого ремонтом, но немедленно оставляющего свое занятие в виду прибывших на охоту горожан. Выдумка его о Гитлере срамит в глазах односельчан семью, тревожит власти «искажением истории». Только приезжим решается он рассказывать о своих подвигах. Закадровый голос автора комментирует: «Председатель уже много раз просил Броньку, требовал, даже грозился принять меры. Все было бесполезно. Бронька продолжал рассказывать историю, которая якобы произошла 26 лет назад. Ни насмешки, ни угрозы на него не действовали»[316].

Толкователи рассказа единодушно объясняют фантазии героя его «недовоплощенностью» (меткий стрелок, он всю войну был санитаром), которую он компенсирует легендой о себе как народном мстителе, спасителе

[316] Странные люди – СССР, к/ст им. М. Горького, 1969, ч/б, ш/э, 10 ч., 94 мин.

Родины и человечества[317]. Сам же Шукшин мыслит характер Броньки Пупкова более широко как воплощение вечной жажды человеком праздника души: «Я хотел сказать в этом фильме, что душа человеческая мечется и тоскует, если она не возликовала никогда, не вскрикнула в восторге, толкнув на подвиг, если не жила она никогда полной жизнью, не любила, не горела»[318]. «Бронька ждал, – говорит повествователь в рассказе, – городских охотников, как праздника»[319]. Режиссер, отступая от лаконизма рассказа, широко пользуясь средствами кино, мир праздника изображает с неспешной обстоятельностью. Суетливую радость Броньки, устраивающего на своем подворье гостей с их мотоциклами и охотничьим снаряжением, не способно омрачить страдальческое выражение лица жены, с каким она умоляет мужа «хоть в этот раз удержаться» от своих бредней. В рассказе и сценарии она представлена «злой и некрасивой бабой». Актриса Л.С. Соколова, исполняющая роль жены Пупкова, создает образ простой русской женщины, терпеливо несущей свой крест забот о семье, о доме, пытающейся предостеречь и вразумить своего непутевого супруга. Бронька, таясь от посторонних ушей и глаз, тихо огрызается, отмахивается от просьбы жены «хотя бы от денег, если городские будут давать, не отказываться; в доме копейки нет». Но какой же праздник с корыстными намерениями, это уже работа. И вот Бронька, не желая нарушить праздничное настроение, обрывает перебранку и, ласково похлопав по спине жену, уходит с постылого двора на широкий простор «здешних мест», которые он «знал, как свои восемь пальцев». Скромные пейзажи речных, поросших камышами заводей, лесистых берегов служат здесь как будто естественно-природной декорацией театральных номеров героя. Он правит передней лодкой с охотниками и почти оперным баритоном самозабвенно поет старинную народную песню «Горит в избе лучинушка». Закончив пение, он вступает в новую роль. Как и положено в праздничном инобытии, деревенский мужик,

---

[317] Левашова О.Г. Миль пардон, мадам // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011. – С. 214-216.
[318] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 37.
[319] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 168.

преследуемый насмешками земляков, угрозами начальства, бранью жены, берет власть над городскими людьми: расставляет их в засадах, командует, ворчливо бранит за неловкость и, наконец, отдает приказ на отстрел уток. Гром выстрелов, богатая добыча знаменуют первую «победу» Броньки, компенсирующую его бесталанную жизнь в суете будней. Но главный триумф впереди – его реванш за участь санитара на фронте, не отмеченную наградами и казавшуюся ему самому, жаждавшему подвига, совсем негероической.

Изображение главного события – рассказа Броньки о покушении на Гитлера, прежде всего выявляет экспериментальную стратегию режиссера. Монолог-исповедь, монолог-размышление героя стали характерной чертой кинопоэтики режиссеров 1960-х гг., искавших способы выражения на экране внутреннего мира человека. Соблюдая приоритеты визуальной специфики кино, режиссеры чаще всего прибегали к закадровому голосу, сопровождающему соматическое действие персонажа. Г.М. Козинцев в комментариях к фильму «Гамлет» отмечает: «Монологи должны быть отделены от общего хода фильма. Это не речи, а течение мыслей. Внутренний мир человека стал как бы слышимым. Из хаоса ощущений образуются мысли»[320]. Монолог, отделенный от шекспировского героя, произносится его закадровым голосом. «Закадровая мысль, – пишет А. Прохоров, – не только напоминает голос за кадром из сталинских фильмов, но и переосмысливает природу и функцию нематериального голоса. Это внутренний голос, в котором проявляется значительность индивидуума. Более того, закадровая мысль вовсе не стремится объяснить и подчинить себе весь мир, а пытается придать смысл уникальному внутреннему микрокосму Гамлета»[321]. Шукшин в своем стремлении проявить «значительность индивидуума», «придать смысл уникальному внутреннему микрокосму» героя, напротив, материализует его внутренний мир в его звучащей в кадре речи. Подобно тому, как русские

---

[320] Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир // Собрание сочинений в 5 т.– Л., 1983. –Т. 3. – С. 306.

[321] Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб., 2007. – С. 128.

писатели-деревенщики, к которым принадлежал и он сам, впустили в пространство стерилизованного, нормированного литературного языка советской культуры живое народное просторечие со всем богатством российских диалектов и неиссякаемого словотворчества, так Шукшин-режиссер выводит на экран не стилизацию под народный язык, которую он высмеял еще в раннем своем рассказе «Артист Федор Грай», а «живое» самобытное слово как воплощение народного духа, что придает образу Броньки Пупкова как талантливому носителю этого слова и духа особую «значительность». Для решения этой непростой для кинематографа задачи он приглашает на роль народного рассказчика, артиста драматического театра, профессионально владеющего пластическими средствами монологической речи. Кроме того, Е.А. Лебедев, известный в театральных кругах, проявил мастерство киноактера в картине В.К. Дербенева «Последний месяц осени» (1965), где он сыграл главную роль старика-отца. Целенаправленно осуществляя свой эксперимент, Шукшин отказался от идеи инсценировки фантазии Броньки – показать бункер Гитлера, населенный карликами, что отвлекало бы зрителя от слова героя как важнейшего элемента фильма и вносило бы в эпизод эффект ненужной здесь развлекательности. Зная Лебедева как «неукротимого, сильного актера, готового в поисках правды истязать себя», режиссер доверил ему судьбу фильма, «оставив его наедине со зрителями на целых двадцать пять минут, две с половиной части. Актер все время почти на крупном плане, и ничто не отвлекает зрителя от него»[322]. И он превосходно выполнил режиссерское задание. В таком доверительном отношении к актерам, способным к импровизации, проявляется важный режиссерский метод Шукшина. Лебедев, вспоминая работу в картине, сообщает, что его монолог снимали «большими кусками – по сто пятьдесят, по сто семьдесят метров, поэтому я чувствовал себя свободно, как на сцене. Я долго готовился – думал, учил текст, – и эпизод

[322] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 127, 129.

сразу, что называется, пошел. Сняли. Я взглянул на Василия Макаровича – у него по лицу текут слезы. Было всего два дубля»[323].

Прием чрезмерно протяженной съемки уже использовался в советских фильмах с психологическим уклоном. Так, А. Прохоров, рассматривая этот прием в фильме «Летят журавли», замечает: «Замедляя развитие сюжета и усиливая эмоциональную насыщенность, авторы фильма создают сверхдлительные кадры, где время экранного действия становится равным реальному времени, и этим достигают сильного эффекта»[324]. Далее он ссылается на критика В.В. Трояновского, который делился своим ощущением такого эффекта: «...Суперпанорама длится и длится в реальном времени, а вы вдруг ощущаете горловой спазм от... близости к другой душе»[325]. Это описание эмоционального воздействия, как видим, полностью совпадает с описанием восприятия эпизода длительной съемки Шукшиным в воспоминании Лебедева. Эффект презентации речи героя-рассказчика усиливается отсутствием музыкального сопровождения. Визуальная динамика картины создается сменой ракурсов в портретировании героя, переводом камеры на лица слушателей, сосредоточенно внимающих удивительному рассказу, и редкими дальними планами ландшафта.

Эксцентрическая манера ведения монолога Броньки Лебедевым вызвала раздражение первых критиков картины и сомнение самого режиссера в успешности пластического решения речевого эпизода. Актер, следуя тактике режиссера в таком точном переносе на экран речи героя, берет на вооружение описываемое автором в рассказе поведение рассказчика. Бронька в начале своего повествования «красив и нервен», «он даже алюминиевый стаканчик не подставляет – забыл», но все более взбадривая себя алкоголем («Прошу плеснуть!») и приближаясь к кульминации своей истории, входит в раж: «…весь напрягся, голос его рвется, то срывается на свистящий шепот, то

---

[323] Лебедев Е. Чувствовал он человека. // О Шукшине: экран и жизнь – М., 1979 – С. 241.

[324] Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб., 2007. – С. 190.

[325] Там же, С. 190.

приятно, мучительно взвизгивает. Он говорит нервно, часто останавливается, рвет себя на полуслове, глотает слюну…»[326]. Шукшин позднее, анализируя экранизацию этого фрагмента, винил себя в том, что не учел различия в опосредованном восприятии литературного героя и непосредственном визуальном: «неприятное» поведение Броньки читателем воспринимается «очень остро, но в то же время как бы отстраненно. В кинематографе же появление персонажа, одетого и загримированного в точном соответствии с литературным текстом, вызовет мгновенную отрицательную реакцию. Недаром некрасивых литературных героинь в кино играют привлекательные чем-то актрисы»[327]. Будучи прав теоретически, Шукшин не учитывает, с одной стороны, практического состояния этой проблемы, а с другой стороны, умалчивает об истинном смысле экранного образа своего героя.

Исследователь А. Прохоров ссылается в своей работе на мнение С. Бойм, которая «рассматривая способы выражения искренности в русской культуре», отмечает, что присутствующая там эмоциональная избыточность, кажущаяся искусственной (неуклюжие фразы, истеричность), означает искренность: «Искренность по-русски <...> – это мелодрама, в которой голос говорящего от первого лица старается засвидетельствовать свою правдивость и чистосердечность в очень преувеличенных, а порою и скандальных заявлениях»[328] . Именно таким «русским» выражением искренности и особенно стремлением убедить слушателей в правдивости фантастической истории вполне обосновано скандальное поведение Броньки как в рассказе, так и на экране.

Что касается другой стороны, то критики точно заметили, что в какой-то мере Лебедев изображает «не момент артистического вдохновения, а клиническую картину навязчивой идеи, <...> вносит совершенно иные акценты в образ знакомого читателям героя», усматривая излишний надрыв и пережим как в актерской игре, так и в режиссерском решении (например, начало

---

[326] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 172.
[327] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 113.
[328] Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб., 2007. – С. 180.

новеллы – спор и ползание Броньки на четвереньках, «эмоциональный взрыв» в середине его рассказа при появлении охотников)[329]. Но при этом они не соотнесли этот факт с наметившейся новой тенденцией в советском кинематографе второй половины 1960-х гг., когда в стране сворачивались демократические реформы, один за другим следовали запреты на произведения искусства, будь это книги, фильмы или живопись, правозащитники сидели в лагерях или «психушках», а интеллигенция искала иные способы выражения правды, не вступая в открытый конфликт с властями. Экранизация классики, исторические фильмы, «странные герои» были самыми востребованными из таких средств. В этом плане «идиотизм» Броньки перекликается с «сумасшествием» Гамлета в картине Г.М. Козинцева (1964), сыгранного И.М. Смоктуновским, с «юродством» его же героя в фильме Э.А. Рязанова «Берегись автомобиля» (1966). Артистический, несмотря на «клинический» оттенок, эксцентризм рассказа Броньки соотносится со скоморошеством, разыгрываемым в такой же «неприятной», физиологической манере Р. Быковым в картине А.А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966).

Подобное типологическое сходство как отражение новых веяний времени убедительно обосновал сам Шукшин в статье «Нравственность есть правда» (1969), где в то же время объяснил и «клинический» казус своего героя: «Положим, общество живет в лихое безвременье. Так случилось, что умному, деятельному негде приложить свои силы и разум: сильные мира идиоты не нуждаются в нем, напротив, он мешает им. Нельзя рта открыть – грубая рука жандарма сразу закроет его. (Хорошо, если только закроет, а то и по зубам треснет.) И вот в такое тяжкое для народа и его передовых людей время появляется в литературе герой яркий, неприкаянный, непутевый. На правду он махнул рукой – она противна ему, восстать – сил нет»[330]. Бронька – лжец, т.е. тот «махнувший на правду рукой», но он и тот «дурачок» – герой своего времени, в котором эта правда «вопиет», находя свое выражение в искренности

[329] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 112.
[330] Там же, С. 38.

его стремления «спасения родины, жен, матерей» от прошлого и грядущего Зла. Душевную «травму» Броньки Шукшин определяет так: «Щемящим осколком засела в его душе война, живет он в придуманном им покушении на Гитлера»[331]. Душевный «травматизм» своего героя Шукшин передает через образ черного покореженного, изломанного ствола дерева, на фоне которого развертывается кульминация его рассказа. В то же время в русле новой эстетической тональности эпохи разочарования Шукшин не скрывает иронии по отношению к миссии нового «спасителя», которая проявляется и в скепсисе городских слушателей, и особенно в мизансцене концовки патетического монолога героя. После его горьких слов: «Я промахнулся», – в кадре крупным планом появляются животные: лошадь долго и укоризненно смотрит на оплошавшего Броньку; корова, стоящая по колено в реке, словно с досадой разворачивается к неудавшемуся «спасителю» задом. Но сам герой уже недосягаем для любых критических выпадов. В отличие от финала рассказа, где Бронька отбивается от злобной брани жены, утешаясь бутылкой водки, в фильме Шукшин не расстроил «праздника». Герой, исполнив свой номер, выплеснув и боль, и восторг души, с благодарностью прощается с городской публикой; один в тишине, в тени рощи, прислонившись к теплому стволу дерева, глядит в далекий светлый простор, улыбаясь нечаянной радости, озарившей его жизнь.

2.2.3 «Думы»

Экспериментирующая мысль Шукшина в работе над третьей киноновеллой фильма направлена на овладение кинематографическими средствами изображения внутреннего мира человека. Кинематограф наработал определенный комплекс приемов выражения эмоций: крупные планы мимики актера, пластики тела в сочетании с игрой ракурсов, параллельные ландшафтные или атмосферные образы, музыкальные и шумовые композиции и так далее.

---

[331] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 93.

Во второй половине 1960–1970-е гг. кинематограф пытается воссоздать на экране не только сферу чувств, но и движение мысли: на Западе возникает течение экспериментального «интеллектуального кино» («Дневная красавица», 1967, «Скромное обаяние буржуазии», 1972 Л. Бунюэля; «Сатирикон», 1968, «Амаркорд», 1973, «Казанова», 1976 Ф. Феллини), в котором пробуют себя и советские режиссеры: Г.М. Козинцев («Гамлет», 1964), М.Н. Калик («Любить», 1968), А.А. Тарковский («Солярис», 1972, «Сталкер», 1979), Т.Е. Абуладзе («Мольба», 1967, «Древо желания», 1977), С.И. Параджанов («Цвет граната», 1969), О.Д. Иоселиани («Листопад», 1966, «Жил певчий дрозд», 1970, «Пастораль», 1976).

Шукшин в статье «Средства литературы и средства кино» (1967) дотошно исследует, как мысль рождается, растет, развивается без помощи автора в образной системе повести Л.Н. Толстого «Три смерти», пытается представить, как можно было бы перенести этот мыслительный процесс на экран, сознавая при этом, как слаб еще кинематограф, как несовершенны его технические возможности: «Режиссер часто не чувствует, что слово – образ», в «кинематографе больше энергии, чем мысли. <…> Кинематограф требует действия, поступков людей, разговора»[332]. Л.А. Аннинский писал об этом опыте: «Шукшин подступается к «Трем смертям». И – отступает. Набросок режиссерской экспликации, положенный рядом с текстом толстовского рассказа, убивает всякое желание продолжать»[333]. Однако, не привыкший отступать, Шукшин обращается к собственному литературному опыту «бессюжетного повествования», содержанием которого является размышление героя. Позднее в одном из своих интервью Шукшин делился выводами, сделанными по ходу этой работы: «Сюжет нехорош и опасен тем, что он ограничивает широту осмысления жизни. <…> Сюжет – запрограммированное неизбежное нравоучение. <…> Несюжетное повествование более гибко, более

---

[332] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 75, 80.

[333] Аннинский Л.А. Путь Василия Шукшина // Тридцатые – семидесятые. Литературно-критические статьи. – М. , 1978. – С. 243.

смело, в нем нет заданности, готовой предопределенности. <…> Сюжетов у меня сейчас целый блокнот, но как-то стало неинтересно. Интересна работа, которая сопротивляется. Свести бы людей в такой ситуации, где бы они решили вопросы бытия, правды. Рассуждать, размышлять, передавать человеческое волнение»[334].

Первой попыткой реализации этой эстетической программы стала экранизация рассказа со знаковым названием «Думы», точно следовавшим идее Шукшина: «Мысль – это тоже нечто законченное», «мысль авторская может быть сюжетом». Авторская мысль в рассказе направлена на сознание героя в его желании понять, чем жива душа крестьянина, у которого «всю жизнь была на уме только работа, работа, работа. И на войне тоже работа»[335]. Был ли в этом смысл, действительно ли прожил Матвей Рязанцев – председатель колхоза – свою жизнь «как надо»? Настойчивое возвращение к этой мысли в целом ряде рассказов этого периода говорит об интенсивности и напряженности авторской рефлексии, которая может выражать себя прямо, как позднее в рассказе «Дядя Ермолай»: «Дума моя о нем простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. <…> Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками <…> был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? <…> Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа… Работали да детей рожали»[336]. Чаще задача решается в споре героев-антагонистов («В профиль и анфас», «Охота жить» и др.) или в сравнении судеб братьев («Земляки»). В «Думах» – это рефлексирующий герой.

Рассудительный председатель колхоза, с одной стороны, принадлежит партийно-советской номенклатуре, с другой стороны, остается частью деревенского мира, что выражается в несовместимости официальной идеологии и крестьянской психологии. В его внешнем облике прослеживается контрастность крестьянской телесности и костюма. Матвей Рязанцев одет, как интеллигенция на селе, в традиционную белую рубаху без галстука, костюм, на

---

[334] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 158, 160.
[335] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 137.
[336] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 5. – С. 179.

голове – кепка, что лишает его величавой начальственной стати. Если председатель в фильме С.И. Ростоцкого «Дело было в Пенькове» – невысокий и невидный, то Рязанцев – крупный пожилой человек. Его фигура, сильные руки, бойкий язык, изучающие глаза свидетельствуют о личности незаурядной, вечном труженике с обычной крестьянской судьбой: вступление в колхоз, две войны, женитьба. Вслед за мыслями о годах, отданных колхозу, встает тема коренной привязанности к земле, отчему дому. Именно образ Матвея Рязанцева вносит в фильм философское начало.

В одноименном рассказе автор-повествователь выступает в двух функциях: он наблюдает и освещает процесс пробуждения «души» («Странная какая-то хворь – желанная». Без нее чего-то не хватает»), зарождения «мысли» из «смутных обрывков», ее движение в таинственной связи с оживающими в памяти чувствами восторга и горечи жизни, пережитыми в «редкие» моменты его детства и юности (ночь на покосе, любовь к Алене), и от них к подведению «предварительных итогов», к «последней мысли» – о смерти[337]. Вторая функция автора – быть посредником между внутренним миром героя и читателем. Воспоминания детства, волнения души героя, рождение и течение его мыслей, т.е. вся внутренняя жизнь, передаются словом повествователя, прямым или в форме несобственно-прямой речи героя, прерываемой короткими диалогами Матвея с женой. В рассказе нет внешнего действия, событий, хроники жизни, но судьба человека представлена «от начала до конца». Единством сознания рефлексирующего героя обусловлено художественное единство бессюжетного повествования.

Для литературного сценария Шукшин разбивает рассказ на тематические фрагменты (экспозиция, воспоминание эпизода детства, итоги жизни, о любви, о смерти, финал), переплетая их с фрагментами раннего своего рассказа «Стенька Разин». Герой последнего Васека принимает на себя функции и имя «гармониста-звонаря» Кольки из «Дум». Влюбленный резчик «кукол», он же

---

[337] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 138.

«звонарь», не только «булгатит село» своей гармонью, лишая ночного покоя председателя колхоза, но и противостоит ему как герой-антагонист, работа души которого включается в сюжет-размышление о смысле жизни, расширяя горизонты сознания главного героя от мыслей о себе, о своей судьбе до мыслей об исторической судьбе народа. Кроме того, образ деревенского самородка продолжает и развивает тему предыдущей новеллы о талантливом народном рассказчике Броньке Пупкове. В то же время «странность» этих героев, развивая общую тему фильма, актуализирует семантику его названия в новом значении: Бронька и Колька – «не от мира сего». В своей духовно-творческой, почти маниакальной, сосредоточенности они выше мирских забот о хлебе насущном, о деньгах, о худой крыше, о том, что скажут о них нормальные люди. Разрушая художественную логику рассказа «Думы», Шукшин пытается достичь единства, связности, логичности новеллистического цикла.

Наконец, выбор рассказа «Стенька Разин» является наиболее сильным, аккордным актом самопрезентации Шукшина как режиссера «авторского кино», использующего экран в целях осуществления своей творческой стратегии. Автор выступает здесь, с одной стороны, в качестве оппонента строгих критиков, осудивших сценарий фильма «Я пришел дать вам волю» и обрекших его на экранную смерть. Изображая страстный интерес простого деревенского парня и сельского интеллигента к фигуре «народного заступника», Шукшин утверждал, насколько жива память о нем в народе, насколько актуальна и необходима разинская тема в современном искусстве. С другой стороны, Шукшин выступает и комментатором своего образа Разина, помогая через слово героев понять суть его характера, представить его таким, каким он наиболее близок народному восприятию нового времени. Авторское «Я» оказывается, таким образом, третьим субъектом интеллектуального действа, усложняя задачу литературного материала. Сценарий позволяет проследить первую стадию работы художника по переводу вербальных мыслеобразов в визуальные. Динамические описания, диалогические фрагменты двух рассказов Шукшин переносит в литературный сценарий без

изменений. Мысли Матвея Рязанцева о том, бывает ли настоящая любовь, или люди притворяются, Шукшин переводит из несобственно-прямой речи в диалог и дополняет описанием яркой зрелищной картины сновидения Матвея, построенного на резком ритмическом контрасте музыкальных мотивов: «спокойная старая русская песня, которую поет, кружась, хоровод» молодых, нарядных девушек на зеленом лугу… Песне подыгрывают три балалаечника. Вдруг в хоровод врывается Колька со своей гармозой трехрядной, «сломал хоровод, и девки, и парни пошли давать трепака – по-теперешнему с озорными частушками. И, что самое удивительное, сам Матвей и его жена теперь, Алена, тоже молодые, – тоже так лихо отплясывают…»[338].

Эти живописно-декоративные картинки, словно сошедшие с палехских шкатулок, вносят не характерную для рассказа, выдержанного в элегическом модусе, эксцентрику. При этом яркий визуальный мыслеобраз открывает и акцентирует новый мотив в изображении сознания главного героя, выступая свидетельством его культурной национальной памяти. В то же время картинки сновидения развивают тему любви: гармонь Кольки воскресила в душе Матвея забытые чувства, которые находят выражение то в целомудренном кружении хоровода, то в страстном ритме трепака.

Далее, следуя логике рассказа, Шукшин развертывает мотив воображаемой смерти, при этом, как и в предыдущем эпизоде, инсценирует онейрические образы похорон и также взрывает элегическую интонацию монолога Матвея эксцентрикой страшного видения: «…Тут невесть откуда вылетел навстречу похоронной процессии табун лошадей… Раздался разбойный свист; люди с похорон сыпанули в разные стороны. Гроб уронили… Из него поднялся Матвей…»[339]. Страшная картинка становится визуальным выражением психологического состояния героя, связанного с мыслями о смерти, и в то же время мотивирует последующий разговор Матвея с женой: «Проснись, –

---

[338] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 320.
[339] Там же, С. 324.

разбудил Матвей жену. – Ты смерти страшисся? – Рехнулся мужик! – ворчала Алена. – Кто ее не страшится, косую? – Я не страшусь»[340].

Эпизоды рассказа «Стенька Разин» в сценарии не претерпели почти никаких изменений. В последующей финальной сцене обе сюжетные линии Матвея и Кольки соединяются во взаимном приятии «правды» друг друга. Колька, подобно своему прототипу из «Дум», женился, и молодая жена «взяла его в оборот» житейских забот. Матвей, пережив сильное душевное движение, понимает смысл и необходимость «бесполезной» творческой работы народного умельца. Свой опыт переживаний и размышлений он передает молодежи, поддерживая творческий дух Кольки и наставляя Нинку в семейной жизни: «Не бери пример с наших деревенских дур, которые только и знают, что всю жизнь лаются… <…> Не надо, Нина, чтоб душа ссохлась раньше времени… Не надо»[341]. В отличие от рассказа «Думы», где одинокая душевная рефлексия под орущую гармонь заканчивается «ужасающей» тишиной, в сценарии мирное содружество старого и молодого сопровождается «веселым мотивом» Колькиной гармони.

Главным отличием фильма, по сравнению с рассказом и сценарием, стало перераспределение функций субъектов внутреннего психологического действия. Если в рассказе, как говорилось, автор был только посредником между сознанием героя и читателем, если в сценарии позиция автора выражалась в основном в презентации своих произведений, в новых текстовых вставках, в назидательной риторике героя в финале, то в фильме, напротив, герои стали, по сути, медиаторами авторской мысли. Мысль автора-режиссера питают последние статьи и публичные выступления, в которых его волнует судьба деревни и, шире, судьба русской национальной культуры. Пытаясь донести свою тревогу, свои размышления до самых широких масс, он переводит их на язык кинематографа. «Так куда же все-таки идет деревня? В светлое будущее, но… все равно она останется – деревня. И не надо бы

---

[340] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 3. – С. 324.
[341] Там же, С. 327.

насильственно ее подталкивать на путь «малой урбанизации», – рассуждает Шукшин в статье «Монолог на лестнице» и позднее в другой статье добавит: «Я думаю, что еще не время восторженно вспоминать двухэтажное длинное здание, которое стало приходить в сибирскую деревню»[342]. На экране под плывущими титрами начала новеллы «Думы» долго тянется черное в вечерних сумерках мрачное двухэтажное здание, которое сменяет ряд огромных освещенных стеклянных витрин нового «супермаркета» – как будто это и не деревня, но вот в перспективе вечерней улицы поднимается колокольня храма. Так образ русской церкви впервые входит в пространство шукшинского экрана как знак утраченной духовной культуры. Камера поворачивает вспять – мы видим другую сторону улицы с крепкими бревенчатыми домами, и деревенский мужичок – морщинистое, добродушное лицо крупным планом, – глядя прямо в объектив, громко здоровается со зрителем. Это тоже визуальная трансформация фрагмента статьи, описывающего, как деревенские люди приветливо здороваются с незнакомыми на улице: «Так просто, от доброты душевной»[343]. И затем внезапно наступает полное, довольно продолжительное затемнение экрана как антитеза «светлому будущему», и просматривается граница, отделяющая это будущее от настоящего бытия русской деревни. Из темноты доносятся звуки гармошки, песня «Милка, дорогая…», которую старательно выводит молодой мужской голос; песню подхватывает звонкий девичий хор. В лунном свете – окно избы, у которого маячит в нижнем белье фигура Матвея Рязанцева, знаменуя начало его беспокойных дум.

В экранизации эпизода из детства Матвея Шукшин не обошелся без закадрового голоса. Авторский комментарий (режиссер сам читает текст), кратко сообщающий историю смерти маленького брата на покосе, опосредует психологическое действие героя. Визуализация памяти осуществляется посредством сильного затемнения, в котором всплывают смутные очертания речного ландшафта, контрастно высвечивается белая рубаха, лицо отца,

---

[342] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 53.
[343] Там же, С. 28.

«светлый облик» подростка Матвея. Но Шукшину-режиссеру явно не удалось на экране отразить тот «редкий миг», когда в душе мальчика слились восторг и горечь жизни. Нет летящего в ночи коня, нет «удивления» от первой встречи со смертью. Фигуры персонажей статичны. Эмоциональный эффект концовки эпизода достигается за счет звукозрительного контрапункта: на черном экране – спина лежащего на земле отца, вздрагивающие от рыданий лопатки под ярко белеющей рубахой, строгий профиль мальчика – и звонкий хор девичьих голосов, утверждающих силу любви и жизни, сливающийся с горестным причетом-плачем матери над умершим сыном. Внутренний мир героя показан с помощью последовательной диалогизации текста сценария. В фильме появляются новые участники диалога, оппоненты Матвея в споре о смысле жизни. Под сенью деревьев, залитых лунным светом, он исповедует душевное волнение, вызванное воспоминаниями, своей юной дочери. В крупных выразительных чертах тонкого лица, в огромных глазах девушки (актриса Е.В. Санаева) трепещет своя первая мука души (не поступила в институт, разбита мечта об интересной духовной жизни в городе), отзывающаяся на душевную «хворь» отца. Но согласия в вопросе об устройстве судьбы дочери они не находят. Уходя, Матвей долго и молча вглядывается в лицо девушки, пытаясь понять, чем живет ее душа. Этот долгий, пытливый, молчаливый взгляд героя Шукшин неоднократно использует как средство психологической характеристики персонажа.

Резкие смены дня и ночи задают ритмическую динамику чередования эпизодов двух сюжетных линий – Матвея и Кольки. Последний в фильме освобождается от роли влюбленного гармониста, которую исполняет эпизодический персонаж Петька. Новая вставная сцена в сельсовете в плане внешнего действия связывает линии Матвея и Кольки, а в плане внутреннего действия развивает авторскую мысль, посредником которой выступает здесь Матвей. Эпизод инсценирует размышления Шукшина о духовных потерях, которые несет современная деревня. Среди них особенно беспокоит писателя отношение к богатствам русского национального языка: «Я, к сожалению, живя

в городе, наблюдаю теперь с этого конца приход деревенских людей и вижу, что утрата-таки происходит. <…> Например, они быстро научаются такому какому-то стертому языку, перестают говорить, как они говорили, положим, у себя в деревне – красиво, гибко, певуче, окая, образно»[344]. Эта мысль звучит в отповеди Матвея своему помощнику, «салютующему» председателю вместо обычного русского приветствия. Свою речь, исполненную досады на модные словечки и тревоги за «вакуум», образующийся в голове деревенских людей, Матвей произносит под плакатом «Защита почвы от водной эрозии», выражающим в ассоциативном контексте сцены идеи русского «почвенничества». Движение этих идей обретает свою кульминацию в другой вставной сцене-связке, следующей за эпизодом «В кузнице». В ней Шукшин сталкивает три сознания людей разных жизненных позиций. Старшее поколение, которое представляют Матвей и старый кузнец, отстаивают, ссылаясь на пример председателя, необходимость жить по принципу «как надо», принимая на себя ответственность за землю (кто будет пахать?), за Отечество (участие в войне), за колхоз, за людей. Колька судит стариков за то, что они «не прочитали за свою жизнь ни одной книжки», требуя внимания к духовной, творческой работе человека. Авторская позиция выражает себя в особой трехуровневой композиции кадра, в символической разработке образов предметного ряда. На первом – нижнем – плане зрителю видны только головы яростно спорящих персонажей. Второй – центральный широкий план заполняют уродливые железные конструкции огромной сенокосилки, выражая современные тенденции индустриализации деревни. На третьем – отдаленном – плане высится колокольня храма с сияющим куполом и крестом, символизируя духовные начала народной жизни. Композиция кадра отражает острые противоречия современного общества, ставит вопрос о приоритетах духовных ценностей, об интеграции материальных, культурных, личностно-человеческих оснований общества. В контексте мизансцены «правда» каждого персонажа

[344] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 23.

оказывается неполной и оспаривается в построении кадра. Так, «правда» Матвея выговаривается на фоне церковного кладбища, где отчетливо выделяется на темном фоне светлый православный двухскатный крест, по-видимому, на свежей могиле как знак возвращения к христианской обрядовой культуре, а ближе, прямо за плечом Матвея, черные палки-кресты заброшенных могил, предвосхищающих мысли героя о том, как скоро забудут о нем земляки после его смерти. Далее в кадре – крупный план ссутулившейся спины Матвея, сидящего в раздумье. Затем он встает и, как сидел спиной к церкви, идет мимо сенокосилки, а навстречу ему движутся страшные черные зубья машины (семантическая рифма к образу огромного колеса в первой новелле), так что Матвей словно захватывается адской пастью. Логика развития этого образа существенно трансформирует «хороводную» сцену в литературном сценарии. В фильме переборы балалаек сменяются гитарным бряцаньем, русская пляска – профанным дурным твистом, иллюстрируя авторскую мысль: «Я видел в Сибири, в деревне, как в клубе наяривают твист. Черт с ним, с твистом, – на здоровье. Но почему возникает при этом сладостное ощущение, что ты таким образом приобщился к современному образу жизни? Не обман ли это?»[345]. Шукшин воспроизводит на экране действительно некий морок, дурман, под влиянием которого молодые парни и девушки скачут и трясутся, словно одержимые бесами. Матвей пытается противостоять бесовству: стащил на землю повисшего на суку гитариста, пнул ногой в спину затесавшегося в круг беснующихся Кольку. Видение шабаша мотивирует скепсис Матвея в отношении к любви («не верю, что есть любовь», «притворяются»). Может ли быть любовь у Кольки, который кричал в бесовской пляске: «Надо девочек!», или у Петьки – «баламута чертова»? Со своей досадой и сомнением он обращается к дочери. И вновь ее отзывчивость, внимание и понимание жены и, главное, обстановка семейного домашнего уюта, любовно выписанного режиссером и оператором как идеала современного сельского дома,

[345] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 23.

сочетающего технические новшества (телевизор, электрический утюг, проигрыватель) с эстетикой национального русского быта. В соответствии с этим идеалом Шукшин устраивает купленный им для матери дом в Сростках[346]. Все это умиротворяет растревоженную душу Матвея, воскрешает в нем забытые чувства и желания, которые оформляются на экране в новое видение героя, любопытно выстроенное: он проходит по коридору, образованному двумя рядами вывешенного для просушки свежего белья, в облаках которого в перспективе является на качелях милая девушка в русском наряде, танцевавшая с ним в хороводе. Она ласково льнет к его тяжелой руке, пеняя за то что, забыв о любви, бранит молодых. Видение пропадает в далекой дымке. Матвей с молодым задором раскачивается на качелях. В растворенном окне – тревожные лица жены и дочери, возвращающих зрителя в реальность: «Отец сам с собой разговаривает»[347].

Сравнительный анализ рассказов, сценария и фильма, созданного на их основе, позволил проследить процесс трансмедиального перевода вербальных мыслеобразов в визуальные и музыкальные: мысли Рязанцева о настоящей любви Шукшин переводит из несобственно-прямой речи в диалог и дополняет описанием яркой зрелищной картины сновидения Матвея, построенного на резком ритмическом контрасте музыкальных мотивов.

Для Матвея остается еще одна нерешенная проблема: как примирить материю с духом. В реальном плане жизнь перед героем ставит выбор между необходимостью ремонта дырявой крыши «заваливающегося дома» и жаждой самоотдачи «бесполезному творчеству».

Проблемы и образы, заявленные в «Роковом выстреле», получили полное и зрелищное воплощение в «Думах». Бронька ради «редкого мига» переживания фантастической истории оставляет без внимания всего лишь крышу маленькой баньки и просьбу жены. В «Думах» во весь широкий экран

---

[346] В культурное пространство Всероссийского мемориального музея-заповедника В.М. Шукшина в с. Сростки входит дом для матери, приобретенный Шукшиным в 1965 г. на гонорар за роман «Любавины». Мария Сергеевна прожила в подаренном сыном доме до 1971 г. Многое здесь было сделано руками Шукшина и устроено в соответствии с его представлением об уюте. С площадки перед домом открывается прекрасный вид на гору Пикет, реку Катунь, на все село.

[347] Странные люди – СССР, к/ст им. М. Горького, 1969, ч/б, ш/э, 10 ч., 94 мин

перед зрителем – стропила разрушенной крыши большого родового дома Кольки («отец сам дом рубил»), обветшавшая лестница на чердак, где устроил свою мастерскую резчик «кукол». На этом «говорящем» фоне продолжается старый спор, в который включается сельский интеллигент Захарыч. Этот герой оказывается в фильме не только оппонентом Матвея, но и еще одним носителем авторской мысли и слова. В ответ на упрек Матвея Кольке, не приложившему умения и сил, чтобы продолжить дело отца по устройству и сбережению родного дома, Захарыч перефразирует суждение Шукшина о «неподдельном чувстве прекрасного» в русском народе, которое «не позволило забыть древнюю простую красоту храма, душевную песню, икону, Есенина, милого Ваньку-дурачка из сказки»[348]. Портрет Есенина в интерьере заваленной книгами комнаты Захарыча – еще один знак, объединяющий в идейной позиции этот персонаж с автором. «Урок истории» Захарыча, который он начинает перед стеной древнего кремля, глядя прямо в объектив – на зрителя – это явная апелляция автора исторического сценария о Степане Разине к суду публики. Вдохновенный рассказ Захарыча (актер П.А. Крымов) о том, как Разин отдал свой кусок конины голодному казаку, подается в одном кадре с картинкой двора мельницы, на котором стоит лошадь, запряженная в телегу, нагруженную тяжелыми мешками с мукой, что служит своеобразным метафорическим продолжением спора о приоритетах духовного и материального: как щедрость и сила духа Разина выше инстинкта голода, так и сытость современного человека не должна заглушить память о народных «заступниках» и о мечтателях народного рая.

После появления Захарыча линия действия Матвея отходит на второй план. Он присутствует на экране, но в роли пассивного слушателя то рассказа учителя о Разине, то песни о Кудеяре-разбойнике, продолжая молчаливо обдумывать свои думы. На первом плане развертывается тема Разина, которую ведут Колька и Захарыч. Насколько значимой для Шукшина была экранизация рассказа «Стенька Разин» свидетельствует его интервью газете «Труд»

---

[348] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 23.

(18.08.1968), в котором он, сообщая о работе над картиной «Странные люди», говорит о Кольке как о главном герое: «В третьей новелле – «Думы» – я пытаюсь рассказать о судьбе простого деревенского парня, талантливого художника-самородка, резчика по дереву. Но его творчество и внутренняя человеческая красота, как и красота героев других новелл, чаще всего остаются незамеченными окружающими и в силу их странности служат обычно предметом насмешек»[349]. Однако в фильме, вопреки логике рассказа, самый драматический момент творческой судьбы Кольки – окончание работы над скульптурой Разина, переживаемый им самим и его первым зрителем Захарычем как полное и совершенное воплощение замысла, опущен. Причем в рассказе и литературном сценарии описание статичного скульптурного образа передается, как замечает С.М. Козлова, в «сценарной форме, в которой «вырезанная кукла» обретает движение, дыхание, жизнь»[350]. В литературном сценарии Шукшин особо отметил в скобках после этого описания «конца Разина»: «Рассказ идет на изображение», то есть скульптурный образ под «рассказ» Захарыча должен был развернуться в сцену. Кроме того, ни в рассказе, ни в сценарии не говорится, что Колькина скульптура представляла связанного Разина, как это крупным планом подается в киноленте. В фильмовой версии о «творческих муках» героя явно доминирует авторская мысль, преобразующая новые предметные и музыкальные образы в метафоры творческой саморефлексии режиссера: связанный Разин, брошенный художником в костер, цитация песни о Кудеяре-разбойнике в исполнении Ф. Шаляпина, иносказания, не понятые, не разгаданные в свое время, стали предметом обсуждения в последних работах о Шукшине.

Весьма тенденциозную религиозно-мистическую трактовку образов новеллы-притчи дает протоиерей С. Фисун: «В фильме отчетливо звучат гоголевские мотивы «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: в советской деревеньке балом правит мертвенный мир демонических сил», а интеллигенция

---

[349] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 99.
[350] Козлова С.М. Поэтика рассказов – Барнаул, 1992. – С. 171.

«пленена нечистым духом»[351]. Он связывает тему разинского бунта с цареубийством, с действиями вождя революции, который предстает как «последователь и продолжатель разбоя в Русской земле». Отец Сергий говорит об «инфернальной сути Разина», о его превращении в беса. Такая трактовка явно противоречит шукшинской трагической концепции Разина как выразителя народной правды и воли, принесшего свою жизнь в жертву идее завоевания справедливого народного мира. В плане авторской самопрезентации в фильме-размышлении ближе к истине толкование образа «связанного Разина» как метафоры собственной творческой несвободы Шукшина в условиях советского режима. Брошенная в огонь скульптура Разина, ассоциируемая со зрелищными искусствами, к которым принадлежит кино, может означать обреченность надежды режиссера снять фильм о Разине, а обещание Кольки сделать другого Разина – как авторский намек на переделку киносценария в роман, в литературную публикацию, где Шукшин был более свободен. Особенно спорной представляется трактовка протоиереем смысла музыкальной вставки с песней о раскаявшемся разбойнике: «Сказаны (спеты) истинные слова: Разин – лютый разбойник. Но нераскаянный. Помочь ему – значит сокрушить его славу. И сокрушить ложное искусство. <…> Инфернальная суть Разина, кажется, ясна для Кольки, баллада о разбойнике Кудеяре разбудила его от сна прелести»[352]. Этим высказыванием отец Сергий вновь утверждает анафему русской церкви Разину.

Шукшин говорит не о вине и раскаянии Разина, а о вине церкви, проклинавшей и проклинающей более 300 лет народного вождя, отразившего в своей личности, воззрениях и поступках все противоречия и жестокости своего времени, за что едва ли можно его судить. Церковь приняла в своем отношении к историческому лицу сторону власть имущих, а не правду народа и тем самым способствовала национальному расколу. С. Фисун верно замечает: «На заключительных словах баллады «За Кудеяра-разбойника будем мы Бога

---

[351] Фисун С. О духовных исканиях В. М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 143.
[352] Там же, С. 144-145.

молить» – лицо Николая, наконец, проясняется. И тут в ночной тишине над деревенькой раздается настоящий, церковный колокольный звон…»[353]. Но эта картина вовсе не означает «правды церкви», а, в идеологическом контексте фильма, становится символом национального единства, призывом к собиранию всех духовных сил и начал русского народа. Не случайно сцена прослушивания концовки песни строится по принципу обертонного монтажа: обертон песни Шаляпина объединяет в параллельном монтаже разрозненных героев в их одиноко-личностной медитации (Захарыч в пустой комнате, Матвей в ночном саду, Колька у костра с обугленной скульптурой). Звучащая песня создает контрапункт: происходит столкновение изобразительного ряда фильма, слов героев и песни Шаляпина, взятых как бы в их «вертикальном разрезе». С.М. Эйзенштейн в статье «Вертикальный монтаж» писал: «Собственно искусство начинается в этом деле с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения»[354]. «Контрапунктический» прием, построенный на контрастном сопоставлении музыки и изображения, усиливает драматизм показываемых событий, а зритель улавливает целостный звуко-зрительный образ, воспринимает общий результат их последовательного наложения друг на друга. Недаром американская исследовательница Д. Немец-Игнашева идентифицирует героя рассказа с автором, рассматривая «текст» как «песню»: «…как выражение правды этого времени… как выход стремления и разочарования» Шукшина, искавшего своего Разина. Она тонко подмечает, что «искусство и песня для Шукшина и его героев – синонимы»[355].

Действие возвращается к Матвею Рязанцеву, к его последней думе о смерти. Сцена воображаемых похорон также существенно модифицирована по

---

[353] Фисун С. О духовных исканиях В. М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 145.

[354] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 тт. – М., 1964. – Т 2. – С. 196.

[355] Nemec Ignashev D. The Art of Vasilij Suksin: Volya through Song // Slavic and East European Journal, 1988. – Vol. 32 – N 3. – P. 416-427.

сравнению с текстом сценария. Критик Ю.П. Тюрин, не разгадав замысел автора, пишет о мистически страшном в картине – явлении покойника на собственных похоронах: «Оператор Гинзбург снял сцену эту в определенной условной манере: на контрастах черного и светлого, даже с гротесковостью. Не знаю почему, но мне это напомнило стилистику фильмов-ужасов, фильмов-загадок, например, фильмов Кавальканти…»[356]. Однако страшное, в духе гоголевского «Вия», сохранившегося в памяти Шукшина со времени его детского чтения, запечатлено в сценарном варианте: табун лошадей, врезающийся в похоронную процессию, разбегающиеся в страхе сельчане, гроб уронили, из гроба встает Матвей… В фильме Шукшин по требованию членов худсовета студии им. М. Горького значительно сокращает воображаемые похороны председателя, вводит закадровый текст, стараясь избежать какой-либо мистификации. Трижды закадровый голос автора предупреждает зрителя, что это только воображение героя: «В одну из ночей Матвей додумался до того, что вообразил собственные похороны». И далее по ходу сцены камера то и дело возвращает зрителя к крупному плану лица Матвея, лежащего в постели рядом с женой, сосредоточенно-задумчивого, печального, в то время как на воображаемых похоронах лик Матвея светел и спокоен. Мало того, режиссер переводит сцену в комический с оттенком иронии модус. Комизм рождается из множества бытовых деталей, снижающих сакральный смысл события, из контраста скорбной торжественности момента и обычного начальственного поведения покойного председателя, озабоченного порядком и регламентом «мероприятия», в которое превратился обряд советских похорон: огрел по спине парнишку, пытавшегося закрыть борт машины-катафалка – «Куда торопишься?», с довольным видом облокотился на открытый кузов, до блеска вымытый, с опрятной пирамидкой со звездочкой, хвойными траурными венками; в кадре – ноги женщин, хлопочущих в кузове грузовика. Он отмахнулся было от вездесущего журналиста, но тут же вновь входит в роль

[356] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 177.

хозяина торжеств и дает интервью, делясь своими тайными мыслями, впечатлениями, тревогой, что со смертью человека, который жил, работал для людей, как-то все слишком просто: отнесут, зароют и – все? И забудут? Он не может смириться с утверждаемой советским хроникером «естественностью» такого порядка вещей, ссылаясь на уроки Захарыча: «Разина же не забыли». Матвею кажется, что лица провожающих его в последний путь не слишком скорбны, наконец, идет говорить «речь» – и внезапно перед зрителем в перспективе возникает не унылая колокольня, а целый собор сияющих куполов, словно парящих над темной толпой, осеняя смерть праведника, – как момент истины, утверждая, вопреки советскому атеизму, христианскую идею бессмертия человеческой души.

Образ церкви, впервые появившийся в картине русской жизни кинематографа Шукшина, не имеет здесь религиозно-мистического смысла, представляя собой часть духовной культуры и истории России, как и изба крестьянина, убранная рукоделием сельских мастериц, как и народные легенды о Разине, как и шаляпинское исполнение песни об атамане Кудеяре-разбойнике. Сам Шукшин писал в это время: «…Всякие пасхи, святки, масленицы – это никакого отношения к богу не имело. Это праздники весны, встречи зимы, прощания с зимой, это – форма выражения радости людей от ближайшего, несколько зависимого родства с Природой»[357]. Недаром в следующем за сценой похорон кадре открывается картина широкого скошенного луга, озаренного солнцем. Вдоль ряда плотных стогов сена шествует Матвей – это его «правда» жизни. Встреча с Колькой, настаивающим на своей «правде», заканчивается их примирением, знаменуя обретение героями истины в единстве духа и материи. Эту истину как бы завещает Матвей зрителю, лукаво глядя из-под кепочки с экрана прямо в зал.

Таким образом, уступая место размышлениям автора, сюжет-размышление героя преобразуется в мотив поиска героем истины в споре

---

[357] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 26.

между духовными ценностями и материальной необходимостью: в первое утро после бессонной ночи Матвей идет по селу навстречу храму, но бой кремлевских курантов вместо колокольного звона уводит его в сторону, к сельсовету, к сенокосу, к дырявой крыше Кольки; видение бесовства сытой молодежи колеблет убежденность героя, семейный, домашний лад открывает духовные радости любви, «уроки» Захарыча пробуждают историческую, культурную память Матвея, которая приводит его к храму и обретению истины. Этот мотив в какой-то мере связывает, организует текст третьей киноновеллы, который, по сравнению с первыми двумя, остается мозаичным, разностильным и многоголосым: драматизм творческой авторефлексии, лирические медитации в сочетании с иронией и сарказмом, высокая нравственная риторика, документализм и условность. В этом случае можно согласиться с мнением Шукшина, что «рассказ был лучше», как и с признанием режиссера «размышлением не научился владеть»[358]. Тем не менее сам опыт размышления на экране чрезвычайно важен на этом этапе творческой эволюции Шукшина-режиссера.

Киноновелла «Думы», создававшаяся в прямой связи с публицистическими статьями и выступлениями художника, которые, как справедливо утверждает Ю.А. Богомолов, развенчивали устойчивые представления о Шукшине как «художнике по инстинкту»; «автор похож на своих излюбленных героев – «странных людей»…, которые больше жертвуют, чем понимают. Ему не идет рефлексия по поводу средств выражения»[359]. В полной мере развенчивает этот стереотип фильм «Странные люди», поэтика и образная система которого пронизана рефлексией автора. Причем порядок следования героев киноновелл вольно или невольно воспроизводит эволюцию самого художника – писателя и режиссера: «от чувствующего, но не понимающего», не умеющего выразить в слове свое отношение к происходящему Чудика к Броньке Пупкову, обретающему слово для

---

[358] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 160.
[359] Богомолов Ю. Размышления о В. М. Шукшине // Известия, 30 июля, 1999. – С. 3.

выражения своей тоски по подвигу, и от него к Матвею Рязанцеву – герою рефлексирующему, думающему и понимающему.

На роль Матвея режиссер пригласил актера В.В. Санаева, вновь удивительно точно совпавшего с образом. Глубокий, интересный, во многом новаторский образ председателя колхоза создает актер, обладающий особым артистическим дарованием. Убедителен рисунок роли актера П.А. Крымова, который сыграл мягкого, интеллигентного человека, умудренного богатым жизненным опытом. В роли Кольки Шукшин снял писателя и сценариста Ю.С. Скопа. Он и раньше давал роли своим землякам (Федя-балалаечник), друзьям (Г.А. Горышин, Ю.В. и Р.А. Григорьевы), подругам (Л.А. Александрова, Б.А. Ахмадулина), особо понравившимся и запомнившимся на съемках актерам (Л.В. Куравлев – «Когда деревья были большими», Н.А. Сазонова – «Простая история»). Но, по мнению критиков, роль Николая не удалась: он не смог передать все нюансы характера мастера-самородка.

Оператор В.А. Гинзбург, снявший с Шукшиным уже третью картину, стал настоящим творческим соавтором. Он свободно и вместе с тем точно выражает в изобразительном решении общие идейно-художественные замыслы режиссера. Движение камеры, композиция мизансцен, намеченная уже в начале фильма, определяют характер стиля оператора и режиссера. Широкий (фильм широкоэкранный) экран заполнен жизненным пространством, в котором показаны подробности деревенского быта, уютного, с настенными ковриками и занавесками, размеренная и неторопливая жизнь в деревне, где все знакомы, знают все друг про друга. И хотя киноповествованию свойственны спокойные ритмы, экран «живет» – будь то интерьерные камерные сцены или кадры эпического звучания, охватывающие бескрайние дали, где и второй, и третий планы отнюдь не нейтральный фон действия, а необходимые смысловые его компоненты. И цветущий луг, и лес, и река – все это образно-конкретное воплощение авторских размышлений. Как и в предыдущих работах, оператор показал красоту русской земли и ее величие, деревенские будни и праздники.

Ручная камера дает возможность делать свободные, сложные панорамы. Широкий экран подчеркивал естественность восприятия киноизображения. Внимание зрителей сосредотачивается на первом плане, и в то же время другие объекты глубинной мизансцены представляются резкими и хорошо различимыми. При этом возрастает значение деталей обстановки, в которой действует актер. При крупном плане в широкоэкранном фильме зритель воспринимает детали обстановки в окружающей среде. Камера часто наблюдает за персонажами сверху, четко выделяя рельеф пространства, делая фон важной составной частью истории. В картине герои чаще всего показаны по пояс – такая точка зрения позволяет включить в кадр ансамбль и использовать изобразительные возможности композиции. Колорит черно-белого изображения фокусирует мысль и взгляд, словно поднимая зрителя на уровень авторских размышлений. Только в конце киноновелл избран крупный план героев. В кинематографе принято не смотреть в объектив, но и Бронька Пупков, и Матвей Рязанцев как бы вглядываются в нас и в будущее России. Последний кадр киноновеллы – ребенок на цветущем лугу – является завершающим в фильме, образуя раму, лимитирующую границы новеллистического цикла.

Все события в картине «Странные люди» сопровождает музыкальный ряд, созданный композитором К.С. Хачатуряном. Главное, к чему стремился композитор, – создание продуманной музыкальной драматургии фильма, свободной от внешней иллюстративности. Музыкальная тема возникает в пластической зарисовке Ялты, а впоследствии часто будет прятаться под изображение, замирать, уступая место диалогам, но пунктиром – незаметно будет продолжать прочерчивать движение лирического голоса автора. В полный рост музыка зазвучит, сопровождая разинскую тему в новелле «Думы». Выделение нити мелодии – без широкого сопровождения, без крупного развертывания музыкальной темы – черта лаконичности общего художественного стиля фильмов «новой волны». Характер мелодии с

незаконченной структурой фраз, паузами между ними – проявление приема замедления действия, способ накопления эмоционального состояния зрителя.

Как мы уже отмечали, в фильмах Шукшина песня не только озвучивает и «ведет» тему героя, но нередко сосредоточивает в себе основные концепты картины. В картине «Странные люди» звучит и народная музыка, которая в различных вариациях пробивается сквозь описание унылых примет повседневности: песня «По Дону гуляет казак молодой», частушки и тревожащая сердца героев песня под гармошку. По воспоминаниям Н.А. Сазоновой, Шукшин «смысл и оттенки народной песни чувствовал безукоризненно и воспроизводил с какой-то затаенной душевностью»[360]. У режиссера четко разграничивается контекст иронического цитирования популярных песен («Тополя», «Любовь-кольцо», «Качает, качает, качает») и «сочувственного» использования песен народных, в которых преобладают тема свободы, воли, разинские мотивы. Музыкальная концепция фильма строится на использовании как закадровой, так и внутрикадровой, мотивированной киномузыки, которая нередко становится способом ненавязчивого, но глубокого и тонкого проникновения в суть человеческих характеров.

В этой киноработе наблюдается строгая простота и ясность видения жизни, глубина проникновения в ее противоречия, точность психологического анализа, что составляют особенность манеры Шукшина. В картине перед нами – характеры героев с их сложным и тонким внутренним миром. Для автора значимы не их внешние действия героев, а мотивы и цепь обстоятельств, побудивших к поступку. Все это дает возможность оценить фильм как определенный этап творчества, связанный с новыми поисками своего пути.

Универсальность художественной системы Шукшина выражается в причастности к различным художественным методам, системам, направлениям: «соцреализм», «традиционный» реализм, модернизм. Если его кредо в первых кинолентах было: «быть добрым, чистым, простым», то здесь он дает свободу эксперименту. Но его модернистские интенции наталкиваются на внутреннее

---

[360] Сазонова Н. В каждом слове судьба человеческая // О Шукшине: экран и жизнь. – М., 1979 – С. 283.

сопротивление художника. И именно в этой своей сверхзадаче фильм «Странные люди» не оправдал ожиданий автора.

Итак, стратегия Шукшина в новеллистическом киноцикле «Странные люди» связана с комплексом слагаемых эксперимента: ориентация на «авторское кино» и приемы условного киноязыка (символы, эффект ассоциативного монтажа, визуальные метафоры, музыкальные цитаты и пр.).

Путь фильма к экрану оказался довольно сложным. Целых восемь месяцев сдавал его Шукшин. В процессе съемок и сдачи его он успел сняться в нескольких картинах: «У озера» С.А. Герасимова, «Мужской разговор» И.В. Шатрова, «Освобождение» Ю.Н. Озерова и советско-венгерской киноленте «Держись за облака» П. Саса, Б.А. Григорьева (в ноябре 1969 г. слетал на съемки в Будапешт). А в начале следующего года фильм «Странные люди» наконец был принят и выпущен на экран, но, как известно, не имел кассового успеха, так же как и другие ленты авторского или интеллектуального кино. А. Прохоров объясняет это тем, что «в отличие от западноевропейского или североамериканского кинематографа пятидесятых и шестидесятых годов прошлого века советский кинематограф оставался монолитной культурной индустрией, в которой не было деления на развлекательный мейнстрим и маргинальный экспериментирующий авангард. Все, даже такие артхаусные мастера, как Тарковский или Параджанов, должны были работать в рамках единой идеологически и экономически крайне неповоротливой кинопромышленности. Государство оставалось единственным финансистом, продюсером и прокатчиком кино»[361].

Шукшин в такой ситуации пытается занять нишу между авангардным и традиционалистским течениями. С одной стороны, он стремится, по его же собственному признанию, «докричаться» со своими мыслями и тревогами до «многомиллионной аудитории». С другой стороны, его уже «не устраивают» народный примитив, «лубок», «работа под наив», привлекают новые приемы

---

[361] Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб. , 2007. – С. 273.

киноязыка, разрабатываемые авангардистами. Кроме того, явное желание добиться признания не только широкой публики, но и «высоколобых зрителей» создавало неустойчивую позицию художника, неровность стиля, что нашло отражение в «Странных людях», ставших неожиданностью для «простых» и «высоколобых», не понятых ни теми, ни другими. В этом смысле можно согласиться с протоиереем С. Фисуном, который первым попытался опровергнуть ставшее общепринятым мнение критиков и самого Шукшина о фильме «Странные люди» как «творческую неудачу» режиссера: «Этот фильм – свидетельство того, что духовный мир Шукшина необычайно сложен, динамичен. <…> Этот фильм-притча – самое современное, самое злободневное произведение Шукшина»[362].

Тем не менее назревавший духовный кризис Шукшина в связи с невозможностью съемок фильма о Разине, с преследовавшими его в это время болезнями, с кассовым провалом «Странных людей» нашел выражение в собственной оценке последнего фильма как творческой неудачи, как измены делу служения народу. Своеобразным выходом из кризиса стала идея создания новых фильмов на основе оригинальных киносценариев, порывавших со сложившейся практикой экранизации собственных литературных произведений и ориентированных на массовую зрелищную специфику кинематографа. Таким опытом отказа от «литературности» стал фильм «Печки-лавочки».

---

[362] Фисун С. О духовных исканиях В. М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 141.

ГЛАВА 3. ДЕРЕВНЯ И ГОРОД В ШУКШИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

3.1 Художественно-изобразительные доминанты в киноленте «Печки-лавочки»

После «оттепели», с ее надеждами на демократизацию общественной жизни, на возможность преобразования сложившейся административно-командной системы, на экономический прогресс обнаруживается очевидное «сползание» страны в состояние «застоя». Состояние, когда стало тормозиться, а затем и сходить на нет, живое и плодотворное движение, развитие в сфере официальной идеологии, государственных структурах и экономике. Эти регрессивные тенденции в стране отчетливо отразились в изменении нравственной атмосферы культурной жизни, в самоощущении деятелей литературы, искусства, кинематографа.

Как утверждают критики, на границе смены десятилетий в кинематографе сложилась двойственная ситуация, которая, по сравнению с предыдущим этапом, может показаться несколько парадоксальной[363]. С одной стороны, наблюдались развитие кинотехники, плюрализм эстетических, стилистических и языковых возможностей, а окончательное утверждение кинематографа в качестве признанного большого искусства создали беспрецедентную свободу для всех авторов. Но с другой стороны, после интенсивного поиска выразительных средств в 1960-х гг. кино стало развиваться экстенсивно, эстетически осмысливая технические нововведения (цвет, новые форматы кадра, средства перемещения камеры) и сделанные ранее открытия, но, за редкими исключениями, не обнаруживая ни радикально новой эстетики, ни новых тем, ни, тем более, нового языка – т.е. эту свободу оказалось не к чему

---

[363] Аннинский Л.А. Шестидесятники и мы: кинематограф, ставший и не ставший историей.– М., 1991. – С. 178.

применить. Такая двойственность сочетания больших возможностей и незначительности задач, к которым можно приложить эти возможности, в целом является отличительным свойством кинематографа 1970-х гг.

В ответ на изменение «оттепельных» настроений в советском кино власть заметно ужесточает идеологическую регламентацию и цензуру в сфере духовной жизни, в искусстве, в том числе и в кино. В постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972) жестко обозначены требования к кинематографу, который должен, прежде всего, «активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения», сформулирован круг обязательных для воплощения на экране тем: «процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека», «претворение в жизнь великих Ленинских идей» и т.д.»[364].

Идеологическая программа, утвержденная в постановлении, незамедлительно начинает претворяться в жизнь. В кинорепертуаре возрастает количество фильмов, пропагандирующих «достижения развитого социализма», «успехи партии в воспитании нового человека». Следствием идеологического заказа стало появление на экранах фильмов «производственной» темы, которые призваны были продемонстрировать усилия партии по совершенствованию экономической системы социализма с помощью достижений НТР, чтобы убедить зрителя в жизнеспособности и эффективности Системы. Откликом на этот призыв стали фильмы «Директор» (1970) А.А. Салтыкова, «У озера» (1972) С.А. Герасимова, «Укрощение огня» (1972) Д.Я. Храбровицкого, «Выбор цели» (1974) И.В. Таланкина о героях, готовых взять на себя высокую ответственность, стремящихся к самопожертвованию в интересах дела, общегосударственной перспективы, во имя коллектива. Но картины, ориентированные на выполнение партийно-государственного идеологического заказа, не дали заметных эстетических достижений.

---

[364] Постановление ЦК КПСС О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» //«Искусство кино», № 11– 1972. – С. 2.

В то же время в отечественной культуре усиливается пафос переоценки, казалось бы, незыблемых советских ценностей, стремление вернуться к опыту классической русской культуры. «Застойное» время дало образцы экранизаций отечественной классики, среди них – экранизации произведений И.С. Тургенева, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Горького, А.С. Пушкина: «Дворянское гнездо» (1969) «Дядя Ваня» (1970) А.С. Михалкова-Кончаловского, «Цветы запоздалые» (1969) А.М. Роома, «Преступление и наказание» (1970) Л.А. Кулиджанова, «Двенадцать стульев» (1971) Л.И. Гайдая, «Егор Булычев и другие» (1971), «Станционный смотритель» (1972) С.А. Соловьева.

Маститые режиссеры, уставшие от изматывающей цензуры, все чаще обращаются к историческим кинолентам. Только в 1970-1972 гг. на экраны выходят картины, посвященные событиям Гражданской и Великой Отечественной войны: «Белое солнце пустыни» В.Я. Мотыля, «Гори, гори, моя звезда» А.Н. Митты, «Бег» А.А. Алова и В.Н. Наумова, «Красная площадь» В.С. Ордынского, «Салют, Мария!» И.Е. Хейфица, «Случай с Полыниным» А.Н. Сахарова, «Освобождение» Ю.Н. Озерова, «Белорусский вокзал» А.С. Смирнова, «Горячий снег» Г.Г. Егиазарова, «А зори здесь тихие» С.И. Ростоцкого.

Появление на экране большого количества фильмов-экранизаций критики Н.М. Зоркая, Ю.О. Хомякова, И.М. Шилова[365] связывают с тем, что именно в этом жанре советское искусство почувствовало себя свободным.

Другой формой творческого раскрепощения остается авторское кино, в котором фильм становится таким же феноменом культуры, как и сам автор. Рядом с ангажированной кинопродукцией снимались такие картины, как «Жил певчий дрозд» (1970) О.Д. Иоселиани, «Долгие проводы» (1971) К.Г.

---

[365] Зоркая Н. М. 70-е. Хитроумные годы // Искусство кино, 2001. – № 1 – С. 30-35; Хомякова Ю. Книжное кино. Экранизация литературных произведений (1968–1985) // После Оттепели: Кинематограф 1970-х – М., 2009. – С. 74-147; Шилова И. ...И мое кино – М., 1993. – 284 с.
.
.

Муратовой, «Солярис» (1972) А.А. Тарковского, «Проверка на дорогах» (1971) А.Г. Германа, которые расплачивались за обретенную свободу крайне малым тиражом или местом на «полке». В 1970–1971 гг. на экраны в ограниченном прокате вышли фильмы «Цвет граната» С.И. Параджанова и «Андрей Рублев» А.А. Тарковского. Режиссеры Т.Е. Абуладзе с кинолентой «Ожерелье для моей любимой» (1971) и Ю.Г. Ильенко с картиной «Белая птица с черной отметиной» (1970) высоко подняли планку поэтического кино.

Кинематографисты П.Е. Тодоровский в фильме «Городской романс» (1970), Г.А. Панфилов в киноленте «Начало» (1970), Э.А. Рязанов в комедии «Старики-разбойники» (1971), С.Г. Микаэлян в картине «Премия» (1974) фиксируют приходящие на смену «оттепели» приметы кризиса, исследуют процесс девальвации в сознании людей, живущих в ситуации безвременья, привычных социальных идеалов.

Таким образом, по справедливому замечанию А.М. Шемякина, в переходный период от 1960-х к 1970-м гг., получивший название «застоя, где судьбы приносились в жертву замыслам и мечтам, не было ничего “застойного”»[366]. Мало того, именно в этот период был заложен капитальный фонд кинокартин, который позволил продержаться отечественному кинопрокату в годы глубокого кризиса российского кинопроизводства и остаться широко востребованным до наших дней теле- и DVD-зрителями. Среди фильмов этого «золотого фонда» особое место принадлежит Шукшину.

Казалось бы, профессиональная судьба Шукшина в начале 1970-х гг. складывалось хорошо: присвоено звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР», дают четырехкомнатную квартиру, постоянные съемки на Байкале, в Венгрии, поездка во Францию, интервью, творческие встречи с интеллигенцией. Но его все еще не оставляла надежда добиться постановки фильма о Степане Разине: в феврале 1971 г. он пишет очередную заявку на имя директора киностудии имени Горького Г. Бритикова с просьбой разрешить

[366] Шемякин А. Формула перехода // После Оттепели: кинематограф 1970-х – М., 2009. – С. 301.

снять эту картину. Ему опять заявили, что сейчас нужнее фильм о современности, и в итоге уже второй раз Шукшин был вынужден снимать вместо «Разина», на которого потратил четыре года, совсем другую картину. Этим фильмом стали «Печки-лавочки»[367].

В современном киноведении этап с 1968-го по 1985-й гг. называют «книжным кино»: «Ни до, ни после этого периода ни в одной кинематографии мира (в том числе и отечественной) авторы не обращались к серьезным литературным первоисточникам так часто», – пишет Ю.О. Хомякова[368]. По мнению исследователя, «обилие экранизаций придавало кинематографу послеоттепельного времени черты подчеркнутого пиетета перед интеллектуальным началом в искусстве», что, в свою очередь, связано с духовными потребностями растущего в своей численности слоя интеллигенции, с одной стороны, а с другой – с ужесточением советской цензуры, в условиях которой экранизации литературных произведений служили «эзоповым языком», «завуалированной формой изображения современных явлений»[369].

Собственно экранизацией уже опубликованного исторического романа должен был стать фильм Шукшина о Степане Разине. Однако, обращаясь к современной теме в новом фильме «Печки-лавочки», Шукшин отказывается от своего прежнего опыта экранизации своих рассказов и пишет оригинальный киносценарий. В таком решении сыграло свою роль созревшее после выхода на экран «Странных людей» осознание неизбежных потерь при переводе “на плоский экран объемных фигур, созданных магией слова”»[370].

В заявке Шукшин, предупреждая какие-либо иные ожидания, настаивает на своей верности однажды выбранной теме так, словно что-то еще не договорил, в чем-то не убедил зрителей: «Это опять тема деревни, с “вызовом”,

---

[367] Печки-лавочки – СССР, к/ст им. М. Горького, 1972, ч/б, ш/э, 10 ч., 103 мин.
[368] Хомякова Ю. Книжное кино. Экранизация литературных произведений (1968–1985) // После Оттепели: Кинематограф 1970-х – М., 2009. – С. 74;
[369] Там же, С. 74-77.
[370] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 8. – С. 78.

так сказать, в город»[371]. При этом, помня о кассовом провале «Странных людей», режиссер далее в заявке раскрывает содержание и “идейный замысел” новой картины, ориентируя заказчика на успех первых своих “деревенских” фильмов: сюжет – путешествие сельского труженика из деревни в город, по жанру – «это комедия», в характере деревенского человека должно утвердить, как и прежде, «истинную ценность человеческую», «внутреннюю интеллигентность, благородство», «достоинство гражданское и человеческое». И тут же прорывается давняя неутоленная горечь, обида за деревенских людей, желание защитить их «права», приподнять, поставить вровень с горожанином: «Через страну едет полноправный гражданин ее, говоря сильнее – кормилец, работник, труженик. Но с каких-то странных пор повелось у нас, что деревенского, сельского надо беспрерывно учить, одергивать, слегка подсмеиваться»[372]. Однако возвращение к этому очевидному, достаточно прозрачному социально-нравственному аспекту предыдущих кинолент предоставляло возможность продвижения к поверхности общепонятного комедийного киноязыка глубинных смыслов.

В конце 1960 – начале 1970-х гг. в разработке темы современной деревни наметились два направления. Первое успешно развивало традиции пырьевского «декоративного» фильма, изображавшего в любовно-трудовых коллизиях колхозное изобилие, полный достаток, радостный труд колхозников: «Стряпуха» (1965), «Свадьба в Малиновке» (1967), «Меж высоких хлебов» (1970), «Здравствуй и прощай» (1972) и другие. Снимались эти ленты, как правило, в действительно богатых, расположенных на плодородных землях колхозах Украины и Северного Кавказа. Жанровая специфика «лирической комедии» позволяла обходить проблемы и противоречия сельской жизни. В актерском ансамбле вплоть до эпизодических ролей были заняты известные полюбившиеся зрителям мастера (Л.И. Хитяева, С.А. Светличная, Г.А. Юматов, В.Я. Самойлов, Е.А. Лебедев, З.А. Федорова, М.Г. Водяной, Е.П.

---

[371] Василий Шукшин: жизнь в кино. – Барнаул, 2009. – С. 147.
[372] Там же, С. 147.

Леонов, О.Н. Ефремов, Л.В. Зайцева, А. Демьяненко, Н.Г. Гундарева, В.П. Павлов), обеспечивая во многом успех фильмов.

Другое, противоположное по своему пафосу и стилю, направление задано фильмом А.С. Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»[373] (1967) . Если картины первого ряда всем своим содержанием и карнавальной стилистикой опровергали семантику запева старинной песни «Меж высоких хлебов затерялося небогатое наше село», отсекая негативную часть песенной фразы, то фильмы второго ряда артикулировали образы деревенской глубинки российского Нечерноземья: Горьковская область в «История Аси Клячиной», Гатчина – в телефильме «Африканыч» и др. А.С. Кончаловский, снимая фильм в подчеркнутой манере документальной хроники одной житейской истории колхозной «стряпухи» (образ, полемически заостренный против «Стряпухи» по пьесе А.В. Софронова – Сталинского лауреата), усиливает натуральность, непридуманность картин сельских будней и праздников, привлекая непрофессиональных исполнителей ролей. Фильм после первых пробных показов был снят с проката и лег на долгие годы на «полку», определив неофициальный, маргинальный статус «критического» направления. Шукшин явно готовился примкнуть к нему. В том же 1967 г., когда была поставлена картина А.С. Кончаловского, которую Шукшин мог видеть на первых студийных показах, он пишет сценарий фильма под названием «Брат мой…», используя, как и прежде, мотивы и образы своих ранних рассказов. Но в этом сценарии было то, чего не было ни в рассказах, ни в предыдущих фильмах. Главный герой Илья, давно покинувший деревню и обосновавшийся в городе, приезжает в родной дом на похороны отца. Его встречает брат, сообщая, что отца уже похоронили, и они вдвоем отправляются на кладбище. По мнению С.М. Козловой, сцена посещения братьями кладбища «эмблематична по значению и элегична по настроению: «Мир и покой царства мертвых,

---

[373] История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж (Асино счастье) – СССР, «Мосфильм»,1966, ч/б, 9 ч, 93 мин.

нездешняя какая-то тишина кладбища, руки-кресты, безмолвно воздетые к небу в неведомой мольбе, – все это действует на живых извечно одинаково: больно». Описание кладбища предваряет картину деревни, открывшуюся потрясенному приезжему брату: незнакомая ему пустота и тишина деревенских улиц вместо былого «многолюдья», песен, праздников («Как мамай прошел»). Теперь – «завалившиеся избы», разбитая сельхозтехника, наступающие с юга, через напрасно распаханные охранные залежи, пески. В каждой избе – оставленные сыновьями старики, мужьями и женихами жены и невесты, осиротевшие братья – все и вся, подобно кладбищенским «рукам-крестам», молят о спасении и воскресении случайного гостя: «… мы тут с жалобами полезли со всех сторон… с любовью, обрадовались»[374]. Как известно, Шукшин не предпринял попытки снять фильм по этому сценарию, возможно, потому, что уже знал о судьбе фильма своего однокашника, может быть еще и потому, что понимал вторичность основных сюжетных коллизий, напоминающих любовную интригу в «Истории Аси Клячиной»: из города приезжает в деревню сильный красивый мужчина, пытается отбить у местного деревенского парня его подругу и пр. В статье «Нравственность есть правда» 1968 г. Шукшин судил себя и других за такую «удобную схему»: «Как читатель и зритель сам не перевариваю, когда действие повести или фильма начинается с чьего-нибудь приезда. Сколько можно!.. Приезжает новый агроном, председатель колхоза, приезжают строители, приезжают дяди, тети, гости, секретари райкомов – столько приезжают, что скулы воротит»[375]. Рассматривая далее свою работу над этим сценарием, он осуждает как «отработанную схему» и противопоставление добрых сельских жителей черствым горожанам, к которому сам прибегал в своих картинах: «Я тут же выдал свое сочувствие герою (*сельскому* – И.Ш.). < …> “Смотрите, какой он непосредственный, милый и как изболела его душа”! Не меньше в лоб получилось и с Ильей < …> – очерствел в городе, прихватил жестокой житейской “мудрости” современного

---

[374] Козлова С.М. Брат мой. Киноповесть // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 211. – С. 37.
[375] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 8. – С. 35-36.

городского мещанства»[376]. Эта жесткая творческая саморефлексия художника помогла ему избежать «лобовых» решений в разработке характера сельского человека в «Печках-лавочках». Но вместе с «отработанными схемами» деревенских сюжетов Шукшин отказался и от прямого натурного изображения трудностей и противоречий в жизни современного советского села. В этом плане впервые пути его литературного и кинематографического творчества разошлись не только в креативном (отказ от готовой литературной основы фильма), но и в содержательно смысле.

В то время, как в рассказах 1969 – 1970-х гг., таких как «Суд», «Срезал», «Крепкий мужик», «Крыша над головой», «Дядя Ермолай», «Штрихи к портрету» и других, Шукшин подспудно, но настойчиво ведет радикальную критику советской системы, обрекшей деревню на культурное одичание и вымирание крестьянства как такового. В «Печках-лавочках» он пытается утвердиться в позиции, определившейся в некоторой степени в киноновеллах «Степка» и «Думы»: не примыкая ни к колхозно-карнавальному, ни к «критическому» направлениям, он воссоздает образ русской деревни в онтологическом и культурологическом аспектах. Так же, как и деревенский герой предстает прежде всего в своей геоэкзистенциальной сущности, то есть не как колхозный тракторист, не как сельский житель, а как «человек места», определенного ему Богом и судьбой его рода.

Следуя этой концепции, режиссер иначе, чем в первых фильмах, строит экспозицию. Деревенские виды, природные ландшафты не опережают явления героя. Его лицо с ярко выраженными чертами аборигена возникает неожиданно в первом кадре до титров, крупным планом на широком экране. Мерно взмахивая косой, точно танцуя под плясовой балалаечный перебор, он идет на зрителя, останавливается, давая разглядеть до мельчайших морщинок свое скуластое широколобое с прищуром глаз лицо, словно говоря: «Вот я, человек земли сей, таков, каков есть». Крупные планы лица, широкой груди в белой распахнутой рубахе заслоняют мир за ним. Но вот он обернулся, и с

[376] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 8. – С. 36.

вершины покатого склона, на котором он стоит как бы над миром, открывается панорама всхолмленной долины, широкий луг с ровными рядами скошенной травы, вторящими ритму балалаечной плясовой. Размах скошенного луга, на котором в следующем кадре едва различима фигурка косаря, завершающего работу на последних метрах делянки, дает понять, какая богатырская мощь заключена в его совсем не богатырском, но крепком и жилистом теле. В других прокладках титров – недолгий отдых в высокой примятой траве у дороги, по которой проскакал в деревню всадник, ему навстречу прошел охотник, мимоходом прикуривший от папироски косаря; закончен нехитрый обед, принесенный женой, пышнотелой, гладкой, как сама луговина, но прежде, чем пуститься вслед путникам, камера фиксирует еще один, как будто бы случайный, короткий эпизод: косарь возвращается к только что покинутому месту отдыха за каким-то забытым хлыстиком, и мы видим, как примятая трава держит теплый след и дух человека. Балалаечный наигрыш, точно саундтрек в голове героя, мерно сопровождавший сцены косьбы и отдыха, с выходом на дорогу бешено ускоряется, обрываясь на пределе темпа, и сменяется лирической вальсовой темой, обещающей покой и согласие с миром в конце пути. Обещание осуществляется немедленно: на экране уютная горенка деревенского дома, милые маленькие девочки возятся, как котята, в мягкой постельке, в окошко стучит вернувшийся отец. Завершает сценический ряд зоны титров крупный лицевой портрет крестьянки, которая, точно совершая ритуальное действо, повязывает на голову нарядный цветастый платок, олицетворяя собой женскую домашнюю ипостась человеческой экзистенции: труд, дом, семья. При этом трудовые сцены, воспроизведенные в прокладках между титрами, по сути, вынесены за скобки киноповествования. Кроме того, онтологическая интенция режиссера-«деревенщика» принципиально исключает атрибуты современной колхозно-совхозной деятельности, оснащенной сельхозтехникой.

А.С. Кончаловский в «Истории Аси Клячиной» в своем критическом пафосе, напротив, постоянно выдвигает на первый план экрана тяжелые

грузовики, огромные сельскохозяйственные машины, акцентируя внимание на их техническом несовершенстве, физической несовместимости этих железных монстров с человеческим телом, угрожающих последнему увечьем (хромая повариха, горбатый председатель) и смертью: ребенок, играющий в опасной близости с ножами огромной жатки; женщина, приподнимающая платформу, груженную мешками с зерном; другая толкает, отодвинув в сторону немощного моториста, огромный испорченный агрегат и пр.

У Шукшина – нет ни сенокосилок, ни тракторов, ни копнометателей, ни колхозных бригад. Мужик с вековечной косой, бабы с дедовскими граблями, и как результат – ровные ряды стожков на открытом пространстве среди долины, которые то и дело возникают перед взором героя, уезжающего из деревни как напоминание о хорошо сделанной крестьянской работе, оправдывающей его отпуск перед тяжелой осенней страдой. Единственный знак технического прогресса в картине современной деревни – образ, исполненный авторской иронии, возникнет в сцене сельского утра, когда учитель Лев Казимирович, направляясь с удочкой к реке, останавливается с приятелем у ржавой цистерны, заросшей травой, на поверхности которой написаны «заветные» слова «М.М.П. Люба». След присутствия в деревне советской государственности обозначен на черной табличке старой бревенчатой избы «Сберегательная касса №5945/05», а старушки, расположившиеся на завалинке под этой вывеской, – это, по-видимому, очередь за пенсией. Тяжелые грузовики, мотоциклы, новенький автобус, их грохот на бревнах парома, завывание моторов, людская толчея появляются только на границе заповедного деревенского мира, на переправе. Этой технократической картинке предшествует контрастно противопоставленная ей живописная сцена купания коней: сверкающая солнечными блестками речная заводь, красивые сильные животные, послушные власти мальчишек, трогательные белые ножки девчушек, свесившиеся с крупа степенно спускающейся к водопою лошади – все это сельская идиллия с явно сквозящим ностальгическим модусом, передаваемым глубокой тенью противоположного

темного берега, отдаленностью точки зрения, в поле которой попадает дорога, увлекающая героев в чужой неизвестный мир. Повторяющийся образ всадника создает композиционное кольцо, в которое вправлены все деревенские сцены. В одном из кадров между титрами мы видим всадника, направляющегося в деревню, за ним последуют с покоса Иван и Нюра. В конце сельской части этот же всадник мчится галопом вслед исчезающему из глаз автобусу, словно пытаясь догнать и вернуть в родной мир покидающих его странников.

Собственно, деревни такой, какой представлена она в прежних фильмах Шукшина, – многолюдной, с выстроившимися вдоль улицы избами, с прижатыми друг к другу дворами, застроенными, заполненными домашним скарбом и животными, банями и пр. – в «Печках-лавочках» нет. В общем плане ландшафта с дальней точки зрения видны несколько белых изб у подножья пологого холма, часть безлюдной улицы, ведущей к дому Ивана, длинный ряд заборов с калитками, из которых ранним утром выходят люди.

Три панорамных верхнекатунских ландшафта тоже, в отличие от прежних алтайских видов в кинолентах «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», не имеют определенной географической привязки, не призваны удивить зрителя живописной экзотикой уникальной природы края. Выбор натуры, с одной стороны, отсылает к национальному мифу о безграничных просторах России, с другой стороны, связан с идеей изображения человека не в его социальной обусловленности, а в некой изначальной, соприродной сущности, утраченной человеком городской цивилизации. Шукшинский человек – абориген, соизмеримый в своей мощи с мощью алтайской природы. В этом смысл безлюдного ландшафта в сцене косьбы, где герой один на один с беспредельной долиной, усмиряющий дикое буйство трав богатырской отмашкой косы.

Во втором – речном – пейзаже, Шукшин, как бы примериваясь к будущим съемкам «Разина», изображает, как «из-за острова на стрежень на простор речной волны» стремительно выплывает длинный плот, связанный из огромных стволов деревьев таежных боров. Плотогон – тоже под Разина – с

лицом, поросшим черной «разбойничьей» бородой, сложив ладони у рта трубой, зычно кричит в сторону крутого берега, стеной срывающегося в поток: «Кто украл хомуты?» – «Ты, ты!» – гулко отзывается дикий берег, признавая равенство, сродство – «на ты» – человека и природы.

И снова окликая разинский «гулевой» мотив, Иван, появившись над плетнем, кричит плотогону тоже по-свойски, как человеку одного племени: «Причаливай! Гульнем!». С высоты крутого берега медленно развертывается новая, растянутая по горизонтали широкого экрана круговая панорама: за излучиной реки простирается луговая долина, по окоему которой цепь холмов, за ней вдали в серой дымке вдруг возникает мощный конус горы Бабурган – недремлющего ока этого края, вечного стража, как будто положившего предел человеческой воле. Эта панорама в основных своих чертах, с Бабурганом, повторится, но в иной эмоциональной тональности в последних кадрах эпизода проводов Ивана и Нюры. Под мелодию меланхолического вальса – музыкальный код деревенской темы в фильме – гости танцуют в их доме: Иван сидит спиной к ним у раскрытого окна, обозревая прощальным взглядом родные дали, среди которых знаком своего, «освоенного» пространства возникает скошенный им луг с ровными рядами темных мирных стожков.

Дважды повторенный обзор огромного пространства с одной позиции – дома Ивана, определяет централизующее положение этого дома в изображаемом мире, фокусируя на себе внимание зрителя. Дом редкой старинной постройки: с высоким крыльцом, широкой верандой под тесаной крышей, опирающейся на точеные резные балясины, соединенные перилами с тонкой деревянной решеткой. Всю основную комнату занял длинный стол, покрытый скатертью, за которым разместились гости, так что из обстановки видны только старенький диван и за спиной у Ивана, сидящего во главе стола, телевизор, покрытый кружевной салфеткой по деревенскому обычаю. Кухня пустовата, из нее вынесли на веранду стол и табуретки. И невольно уютной обжитой сердцевиной дома оказывается маленькая горенка с двумя детскими металлическими кроватями, застеленными легкими покрывалами с

кружевными подзорами и тюлевыми занавесками на спинках. На стене над одной кроваткой висит шерстяной ковер с геометрическим орнаментом, над другой – ковер с базара, холст, малеванный густыми красками, изображающими сад с экзотическими растениями, с одной стороны, зеркальце пруда с плавающим лебедем, а с другой – белолицая красавица обвивает рукой шею оленя. Их отделяет на первом плане низкая белая каменная балюстрада с цветочным вазоном в центре композиции. Этот ковер, фиксируемый камерой в разных ракурсах, многократно появляется на экране, акцентируя зону повышенной смысловой нагрузки. Во-первых, базарная подделка определяет уровень культуры, на котором оставалась советская деревня; во-вторых, эта яркая мазня, тем не менее, открывала дояркам и трактористам некий незнакомый им, сказочно красивый мир, манила праздником легкой изящной жизни. А, в третьих, как бы ни безвкусно и примитивно было изображение на холсте, но детали паркового пейзажа – пруд, балюстрада, вазон – отсылают к стилю барочной культуры, в свете которой витые столбики балюстрады отзываются в резных балясинах веранды, как бы включая деревенский дедовский дом в стиль русского барокко, напоминая о высоком уровне общечеловеческих культурных ценностей – эстетике русской деревни, опущенной до ярмарочных суррогатов. О том же напоминают постоянные в фильмах Шукшина снятые крупным планом образцы русского декоративно-прикладного искусства: кружева, вышивки, выбитые салфетки, домотканые ковры, половики, изготовленные из нарезанных полосками кусочков материи, и прочее. В детской горенке этой киноленты в простенке у окна Шукшин-режиссер, сын крестьянки-матери, поместил сотворенный ее руками коврик в рамке с крупными яркими цветами на черном фоне[377]. Рукотворный мир деревенского дома – одна из составляющих национальной народной культуры в фильмах Шукшина.

---

[377] Коврик с цветами, выполненный из ярких лент, является экспонатом дома-музея матери В.М. Шукшина, который находится в Сростках. В этом одноэтажном кирпичном доме, купленном сыном, Мария Сергеевна прожила около семи лет.

Другим ее компонентом, с предельной откровенностью утверждаемым в «Печках-лавочках», стали род, семья, корнями врастающие в землю, на которой стоит родной дом. Принципы «авторского кино», подразумевающие в шукшинской версии визуально обнаженный автобиографический код, в этой картине достигают пика своей эволюции. В первых фильмах («Живет такой парень», «Ваш сын и брат») появляется только родина режиссера, в «Странных людях» – это уже неполный семейный автопортрет: жена Лидия Николаевна Федосеева в роли героини новеллы «Братка», дочка Маша, глава семьи – пока еще только на групповом снимке в рамочке, в «Печках-лавочках» на экране представлена уже полная семья: мать Шукшина Мария Сергеевна, его дед на портрете [378] в доме героя фильма, жена, две дочки. Причем, реальный состав семьи режиссера почти точно укладывается в пазлы семейного ансамбля героев фильма: исключением является сестра Шукшина-Расторгуева, которую играет актриса Л.В. Зайцева, и теща – в исполнении актрисы С.И. Скрипкиной. Такая несколько вызывающая самопрезентация семьи известного столичного режиссера и не менее известной актрисы, ленинградки, в ролях деревенских жителей должна была, во-первых, утверждать мысль о том, что все мы – русские – родом оттуда, из «матушки деревни». Во-вторых, личное участие в киноленте отвечало цели исповедания наболевших вопросов о судьбе русской деревни, о национальной культуре, о национальном единстве России – со всем бременем ответственности за эти и другие поставленные проблемы. Наконец, личностная саморефлексия автора убеждала в достоверности точки зрения деревенского героя на открывающуюся перед ним действительность. Функцию же расчуждения автора и героя несли средства комической характеристики персонажа, семантика вербального и визуального рядов, организующих ассоциативно-символические смыслы действий героя.

В исповедальном плане семейная идиллия на экране была своего рода личностной компенсацией далекой от идеала реальной семейной жизни

[378] Портрет деда С.Ф. Попова в казачьей папахе как знак исторической памяти режиссера выставлен в Всероссийском доме-музее матери В.М. Шукшина в Сростках.

актеров – скитальцев по своей профессии. По мысли Шукшина, семейный лад возможен только в деревенском «дедовском» доме, где, как писал он в статье «Признание в любви», царила «такая ясная, простая, законченная целесообразность, <…> такие естественные, правдивые, добрые в сущности отношения между людьми»[379]. В этом доме, по словам писателя, «говорили правильным, свободным, правдивым языком, сильным, точным, там жила шутка, песня по праздникам. Там очень много работали… Собственно, вокруг работы вращалась вся жизнь. Но труд с раннего утра до позднего вечера не угнетал людей, не озлоблял… <…> Но там знали все, чем жив и крепок человек и чем он – нищий: ложь есть ложь, корысть есть корысть, праздность и суесловие»[380].

Шукшин в фильме, по сути, производит реставрацию такого семейного крестьянского дома по впечатлениям своей памяти и потому следует не реальности, а своему идеалу. В идеальной модели русского семейного уклада самым существенным моментом является принцип полной семьи не в новейшей усеченной версии (муж, жена и дети), а в старинном родовом значении. Киновед Ю.П. Тюрин в своей монографии упрекнул режиссера в том, что образ «старика с белой бородой и морщинистыми натруженными руками» не несет в сцене проводов решительно никакой драматургической нагрузки, и функция его сводится «к оживлению картинки» «незлобивым юмором»: «Режиссер подшучивал над старостью, но и уважал, не скрывая своего отношения, прожитую в труде жизнь»[381]. Но образ старика – не только «типаж и символ» труженика, отработавшего свой век и заслуженно отдыхающего в мире и покое. Старик в крестьянском доме, прежде всего, патриарх рода. Неслучайно его иконописный лик, обращенный прямо на зрителя, оказывается на одной линии обзора с темной иконкой в углу. Длинный кадр запечатлевает покойно-благостную фигуру патриарха на фоне белой стены, акцентируя иконографический принцип портрета. Но и в драматургии эпизода он отнюдь

---

[379] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 8. – С. 53.
[380] Там же, С. 53.
[381] Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 197-198.

не декоративная фигура. Не способный по возрасту да и по своему статусу участвовать в шумной суете застолья и плясок, он остается хозяином дома, который постоянно находится в его поле зрения, оценивающего все происходящее в нем с позиции своего времени. Дед присматривает за безлюдной частью дома, пока домочадцы заняты с гостями. С уважением рассматривает техническое чудо века – транзисторный магнитофон, принесенный парнишкой; стараясь не мешать веселью, он взбирается на печь и оттуда, разглядывая гостей, снисходительно усмехается над новой модой танцев. А потом под мерный ритм плясовых мелодий засыпает на своей лежанке, знаменуя согласие с мирной, праздничной суетой дома.

В кухне хлопочет только теща, которая, как и свекровь, по негласному порядку крестьянской жизни, занимается домашним хозяйством, детьми и в будние дни, когда Нюра и Иван трудятся в колхозе. Во время застолья они потчуют и занимают гостей. Детей в сценах проводов нет. По заведенному обычаю, оберегая их от хмельного и позднего шума, родители устраивают их у родственников. Тем не менее, дети – две маленькие девочки, появившиеся в кадре между титрами, постоянно оказываются на виду зрителей на фотографиях, взятых из семейного альбома режиссера, развешенных на стенах киношного дома. Это постоянство их присутствия означает важное, если не центральное место, которое занимают дети в семейном космосе Шукшина. Детская горенка располагается в середине, в сердце домашнего пространства. На стене у ее входа висит фотография девочек. По ходу действия в комнатке уединяются то родители, выясняя отношения, то влюбленная парочка гостей, то заходит за чем-то дед; под занавеской уселась лохматая черная дворняжка, не нашедшая на месте маленьких хозяек. И всякий раз, кто бы ни появлялся на пороге горенки, всех встречает и провожает взгляд и улыбка знающих истину младенцев. С профессиональной стороны все эти кадры кажутся небрежными и просто некрасивыми: картинку делит надвое грубый дверной косяк, так что на одной половине в усеченном проеме двери поясная фигура выходящего, а на другой – фото девочек. Но, по-видимому, режиссеру было нужно, чтобы

зритель ощущал, что чистый детский дух детей осеняет входящих сюда с миром не только в комнатку, но и в дом, как вошла Нюра, чтобы приласкать обидевшегося на ее замечание мужа и помириться с ним. Другое решение не нашлось. Духом пристального внимания к детям отмечена картина двора: рядом со старинными качелями заботливо устроена новая песочница с грибком.

Детский дух витает и над шумным многолюдным застольем. Иван произносит речь перед гостями, объясняя, почему важно взять с собой детей в отпуск на море, а справа от него на стене еще одна фотография с детьми из личного альбома Шукшиных. Он приводит пример из собственного детства, вспоминая отца. За столом сидят не профессиональные актеры, а местные жители, большей частью сростинцы, так или иначе связанные с режиссером близким и дальним родством. Так что вся эта мизансцена представляет собой единый групповой видеопортрет одновременно двух родов – режиссера Шукшина и героя фильма Расторгуева (эта фамилия тоже сростинская), собравшихся не просто на гулянку, а на большой семейный совет, проблемой которого являются дети. Эта проблема не только семейная, а, как позднее объяснит профессор деревенским гостям в своей городской квартире, – общенациональная: «За последние годы рождаемость в городах упала в два раза. А прирост населения в полтора раза увеличился. Опять отдувается деревня-матушка»[382]. В городской семье профессора детей нет. Так, образ детства, впервые возникший на экране младенцем среди цветущего луга в «Странных людях», получив свое развитие и завершение в «Печках-лавочках», стал символом истока и будущего России.

В шукшинской концепции национальных ценностей, хранительницей которых в его рассказах и фильмах выступает деревня, одной из главных, кроме Дома, Семьи, является Общинность, подразумевающая не социально-экономический принцип крестьянского бытия, суррогатом которого стали колхозы, а человеческое общество, основанное на взаимопомощи,

[382] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 5. – С. 288.

правосудии, переживании чужой беды и радости всем миром. Такое идеальное сообщество Шукшин моделирует настойчиво в своих первых фильмах и в «Печках-лавочках», хотя в свете деревенских картин, рисуемых в рассказах этого времени, оно представляется утопией. Но Шукшин, иначе понимая свою миссию в кино, в отличие от литературы, пытается утвердить в сознании миллионов россиян идеальный образ прошлого как прочный залог их будущего.

Итак, личный эпизод жизни героя – отъезд в отпуск по колхозной путевке на морской курорт – становится событием для всего села. Событие важное, так как подобный отпуск для деревни до сих пор явление редкое, точно «полет на Луну», как заметил критик Р.Н. Юренев[383]. Собираются всем миром в доме счастливого отпускника, разделяя радость и тревогу хозяев. Это не только старинный образ проводов земляка, не просто гулянка по этому поводу, а еще, как уже говорилось, – симпозиум в буквальном значении этого понятия – «пиршественная беседа».

В критике кинематографа Шукшина утвердилось мнение о слабой монтажной технике режиссера, о небрежности стиля, о непритязательности киноязыка. В связи с этим следует вспомнить, что и первая критика произведений Шукшина-писателя упрекала его в непрофессионализме, в «бедном», «корявом каком-то» языке, «необработанном материале», «плоской оголенности», «вялости фактуры» и пр. и лишь позднее открыла во внешне «бедном», «нагом» слове Шукшина символику глубокой философской наполненности, так что «словесно осуществленная часть» – это только верхняя, выступающая часть айсберга, за которой остается подразумеваемый пласт жизненного высказывания»[384].

Как мы показали ранее, то же самое можно сказать о кинотекстах Шукшина-режиссера и их рецепции в критике. Р.Н. Юренев, автор одной из

---

[383] Юренев Р.Н. Талант обещает многое // Искусство кино, 1973. –№ 12. – С. 98.

[384] Белая Г.А. Парадоксы и открытия Василия Шукшина // Художественный мир современной прозы. – М. , 1983. – С. 116.

первых рецензий на фильм «Печки-лавочки», подробно рассматривая и положительно оценивая его содержание, в то же время безапелляционно заявляет, что Шукшин-режиссер, по сравнению с Шукшиным-писателем, значительно слабее «в постановочном деле – в построении мизансцен, в ритме монтажа, в композиции эпизодов и кадров. <…> Так, открывающая фильм сцена и затянута и вместе с тем отрывочна, клочковата, будто бы снята на тысячу метров, а потом сокращена, изрезана второпях»[385]. В более деликатной форме, но по сути, то же видение этой сцены с точки зрения профессионализма, высказывает и Ю.П. Тюрин, оправдывая ее «разрастание» и сырой небрежный натурный материал стремлением режиссера к «этнографизму, к достоверности как бы «подсмотренной» жизни: «это вид документальной зарисовки, жизнь врасплох»[386].

На наш взгляд, подобные оценки фильма, сохранившиеся до последнего времени (В.П. Филимонов)[387] едва ли можно считать справедливыми. Так, эпизод проводов Ивана и Нюры не является ни затянутым, ни разросшимся, точно соответствуя по объему своему месту и назначению в общей трехчастной композиции фильма: «деревенская часть», «путевая» и «городская». Благополучное достижение цели путешествия – (короткий курортный эпизод)– и возвращение в деревню (последние кадры картины) составляют содержание эпилога. При этом все три части соизмеримы по объему, а «деревенская» и «городская», кроме того, симметрично соотнесены по тематике отдельных сцен: дом – квартира; видеопортрет деревенской семьи и городской; прием гостей в деревне и в городе; утро, день отъезда в деревне – утро, день магазинной суеты в Москве; речь Ивана в своем доме – речь Ивана в институте; чтение в деревне письма Ивана, написанного в городе, – не говоря уже о семантически маркированных деталях деревенского и городского миров, которые будут рассмотрены далее.

---

385 Юренев Р.Н. Талант обещает многое // Искусство кино, 1973.– № 12. – С. 101.

386 Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – С. 196.

387 Филимонов В. Экогнозия русского кино: Шукшин, Тарковский, Кончаловский // После Оттепели: Кинематограф 1970 – М., 2009. – С. 169– 210.

Эпизод проводов в доме Ивана, в отличие от подобных застольных сцен в фильмах Шукшина и других режиссеров, построен по принципу достаточно редкой симультанной композиции. Застолье совершается в комнате, окна которой выходят на веранду, где также видны гости, сидящие за столом. Комната и веранда сообщаются через открытую дверь смежной с детской кухни, откуда хозяйка разносит к столам угощенье. Все помещения, таким образом, свободно перетекают друг в друга, образуя единое пространство одновременного действия. Когда гости поднимаются из-за столов, приступая к пляскам, в симультанную композицию включаются новые площадки действия. Пляшут в комнате, поспешно собирают половик, освобождая для пляски место в кухне, пляшут на веранде. В своем размахе пляска срывается с высокого крыльца на подворье, заполняя его вплоть до плетня, за которым в стремительном движении «играет» река, за ней – долина и даже дальние горы, так что живет и пляшет целый мир. Связующим ферментом пляшущего мира выступает бойкая молодуха (Л.В. Зайцева), которая ходит «челноком», успевая сплясать в доме, пройтись дробью каблуков по веранде, найти плясовую пару на крутом берегу реки.

Подобная организация пространства действия создает зрелищную динамику и смысловую плотность деревенского мирообраза. При этом видимые в крупных планах кадров некоторая скованность движений, неподвижные лица пляшущих (снимались непрофессионалы) оказываются оправданными, так как это придает пляске на краю обрыва некую отрешенность и некий мистический экстаз, усиливающийся на фоне сгущающихся сумерек и приникающей вместе с ними к шумному пятачку тишины огромного безлюдного пространства вокруг. Концентрированным выражением этой тональности становится лицо главного героя, сидящего у открытого окна. В нем соединились и его чувство тревоги ввиду предстоящего неведомого пути, и мысль автора о судьбе деревни. Этой мыслью начинается в титрах и развертывается до конца деревенской части ассоциативный ряд визуальных образов-дублей. Так, рисованная заставка в титрах, изображающая

срез дерева с растрескавшейся сердцевиной, дублируется камерой, снимающей интерьер комнаты и вдруг останавливающейся на выступающем из стены торце бревна, почерневшего, с трещинами, словно измеряющего последний срок дедовского дома.

Выбор местоположения дома следует той же мысли. Как и в фильме «Ваш сын и брат», дом главного героя стоит крайним в уличном ряду на возвышении, с которого открывается панорама окрестностей, но дом Воеводиных заслонен с края высоким холмом, а дом Расторгуевых оказывается на юру, открытый всем ветрам, над опасной кручей, обрывающейся в глубокие воды быстрой реки. Двор дома полого спускается к самому краю обрыва, где стоит старенькая баня, готовая сорваться вниз. Иван, подойдя к плетню, огораживающему двор, заботливо пробует его на прочность. Вид на реку с этого ракурса создает впечатление, что дом и двор стоят против потока, крепясь на последней пяди земли. Покос находится тоже на склоне, и Иван, поднимающийся по нему, словно преодолевает силу тяги вниз. В картине возвращения Ивана и Нюры с покоса неожиданно вырастает перед ними крутой темный выступ горы, точно преграждая путь к дому. В сцене проводов есть кадр, в котором бойкая молодуха в пляске долго проходит мимо беленой стены с видными на ней узкими щелями (бороздками), как бы скрепленными крупно намалеванными на них сердцами. Затем в экстерьере дома на его бревенчатой стене возникает крупным планом почти стертый старинный узор оберега. Сердечные скрепы и обереги символизируют силы, призванные защитить дом, семейный мир и любовь от сокрушающего хода времени. Последний кадр фильма завершает мотив уклона-упадка традиционного деревенского мира: герой сидит на вспаханной земле покатого склона холма, согнув колени, упираясь пятками, словно пытаясь удержаться на нем силой впитываемого босыми ногами земного тепла.

Картина сельского утра, продолжающая ту же мысль, рисует суету спешащих куда-то людей. Пешком, на мотоциклах, машинах они устремляются к парому, набиваются в автобус, толпятся на вокзале. Только

мудрый учитель неспешно отправляется к реке да терпеливые старухи ждут на завалинке открытия сберкассы. Своеобразным символом стронувшейся с места деревни то и дело мелькает на экране бывалый старичок, такой же сухой, с бородой в подпоясанном темном сюртучке, как и дед в избе Ивана. Как будто и он слез с печи, надел соломенную шляпу, накинул котомку на плечи, отправился в дорогу: примостился у окна в автобусе, понимающе осведомляется у озирающегося по сторонам Ивана, – не в первый ли раз едет он в город. Вот, опираясь на посошок, бойко спешит к вагонам, переступая через рельсы. Вслед за взглядом героя камера последний раз охватывает безбрежные дали, знакомые стожки на скошенной луговине, давая зрителю ощутить, как просторно живется и легко дышится здесь человеку, прежде чем Иван и Нюра будут надолго закупорены в купе вагона.

Шукшин в одном из своих интервью, излагая экстракт сюжета: «Путь Ивана по Транссибирской железнодорожной магистрали, встречи его с неожиданными людьми, новыми представлениями и понятиями», – признавал, что «прием сам по себе не новый»[388]. Действительно, такой прием встреч людей в купе поезда отчасти использовали режиссеры А. Хичкок в триллере «Незнакомцы в поезде» (1951), Е. Кавалерович в детективе «Загадочный пассажир» (1959), Э.А. Рязанов в картине «Девушка без адреса» (1957), Г.Н. Чухрай в фильме «Баллада о солдате» (1959), Е.С. Матвеев в киноленте «Почтовый роман» (1969). Новым было проблемно-функциональное и эстетическое наполнение этого приема. В деревенской части образ сельского человека – русского Ивана – растворен в природе, в семье, в общине. Купейная изоляция производит конденсацию образа, позволяя, точно в опытной камере, исследовать пару реликтовых особей. Активность их ментально-психологических реакций обеспечена не только отрывом от своего места, но и от своей «касты». Иван в письме «с дороги» оговаривается, что по ошибке схватил купейный билет»[389]. Простой народ ездил и ездит в общих, в

---

[388] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 8. – С. 119.
[389] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 5. – С. 285.

лучшем случае, плацкартных вагонах. Нарушение этого неписанного правила российского социалитета спровоцировало первый дорожный инцидент Ивана с командировочным.

Отношение к поезду как к месту нечистому (справедливое, если иметь в виду паровозную тягу) проявляется в одежде Ивана и Нюры. На покосе или в своем доме Иван в распахнутой на груди белой или полосатой рубахе, Нюра – в белой накидке от солнца, светлой блузке. В поезде он сначала одет в белую рубашку, затянутую у горла галстуком, которую меняет затем на черную с наглухо застегнутым воротом, она тоже – в темненькой, немаркой блузке. По одежке, по неловкости их поведения вошедший в купе пассажир (В. Захарченко) в шляпе, плаще, костюмной паре с галстуком, в очках сразу же и с неприязнью узнает «колхозников». Спокойно, по-хозяйски располагаясь на своем месте, он со снисходительным высокомерием обращается к ним, намереваясь скрасить нежелательное соседство насмешкой над простаками или позой наставника «темных деревенских людей». Когда не удается ни то, ни другое, к досаде интеллигентного пассажира прибавляется и завистливое чувство несправедливости: он – образованный человек мотается по захолустным городкам Бийск – Горск (Бердск), а полуграмотный колхозник едет на южный курорт да «еще жену с собой тащит». И вместе с этим чувством им овладевает злое желание «ссадить» зарвавшегося, с его точки зрения, дикаря, не умеющего ни «ездить», ни «вести себя в дороге».

Это первое происшествие на пути русского Ивана из глухого сибирского села к югу – в метафорическом смысле – к солнцу, свету познания большого мира, – несет глубокий и важный для Шукшина смысл. В заявке на фильм он писал: «Через страну едет полноправный гражданин ее, говоря сильнее – кормилец, работник, труженик. Но с каких-то странных пор повелось у нас, что деревенского, сельского надо беспрерывно учить, одергивать, слегка подсмеиваться над ним. Учат и налаживают эту снисходительность кому не лень: проводники вагона, дежурные в гостиницах, кассиры, продавцы…» [390]. В

[390] Василий Шукшин: жизнь в кино: сборник документов. – Барнаул, 2009. – С. 147.

многоточии автор явно умалчивает роль «хамоватых учителей» более высокого ранга, отражением которых является поведение низовых работников в сфере услуг. Это новое социальное явление объясняет Ю.О. Хомякова, говоря о социологии советского кино: «в силу доступности высшего образования в СССР в 1960–1970-е гг. появилось второе поколение советской интеллигенции. Дети и внуки рабочих и крестьян вместе с высшим образованием усвоили «снисходительное, а затем и высокомерное отношение <…> к другим детям и внукам рабочих и крестьян, так и не получившим “корочки”: <…>инженеры, врачи, учителя и служащие, деятели культуры и науки, не говоря уже о партийно-государственной элите, становящейся “потомственной”, все с меньшим уважением относились к “гегемонам”» [391]. Именно такую ситуацию воспроизводит первая сцена. Весьма характерна в этом свете реакция проводника на «скандал», которую точно играет артист И.П. Рыжов: явившись на зов оскорбленного командировочного, он сразу осознает, что последнему претит соседство с колхозником, и предлагает перейти в другое купе. И в последующих «инцидентах» он, лакейски заискивая перед «приличными господами», солидаризируется с ними в превосходстве над Иваном. В том же смысле оценивает ситуацию вагонный вор, смекнувший, что, играя в «равенство», в добрые, хотя и снисходительные отношения ученого человека к «пахарю», он сможет легко расположить его к себе и обмануть его «бдительность».

Сцена с вором, «слишком обаятельным, по мнению критики», в исполнении Г.И. Буркова, функционирует не как отражение социального явления, не как эскиз дорожной картины и не только как дань комедийной интриге, а как новое звено в развитии общей художественной концепции всего фильма, содержанием которой является судьба деревни. Этот вор не должен вызвать негодования зрителей, так как действует по принципу, на котором

---

[391] Хомякова Ю. Книжное кино. Экранизация литературных произведений (1968–1985) // После Оттепели: кинематограф 1970-х – М., 2009. – С. 144.

создавалась советская власть: грабь награбленное у народа и делись с народом. Ивану он выставляет «генеральский» коньяк, Нюре дарит заморскую блузку, в которой она «засияла» краше номенклатурной любовницы: «Вам к лицу!» – заверил ее «честный вор». «А есть – люди! Орлы!» – восторженно и справедливо в революционно-историческом контексте отзывается о нем человек из народа. Тонкая пропись политического подтекста очевиднее проступает в разговоре, затеянном Иваном, который на какой-то момент разрушает комедийный модус эпизода. Установленное равенство горожанина и колхозника, ученого и тракториста располагает последнего обсудить с «образованным человеком» наболевшие вопросы сельской жизни: можно и нужно ли «сравнять город с деревней» так, чтобы не земля, а деньги стали в ней главными, чтобы крестьянин превратился в наемного рабочего, которому безразлично, есть урожай или нет, лишь бы «зарплата шла». С другой стороны, по мнению Ивана и Нюры, нужно бы «сравнять город с деревней» в плане обеспечения последней благами культуры и цивилизации: «и магазин, и промтовары, и парикмахерская, и кино, и музыкальная школа».

Изображая некое сочувствие и понимание, вор, тем не менее, проявляет неожиданную осведомленность и отсылает собеседников к инстанции, где должны решаться эти вопросы: «Вы на съезде колхозников были?». Третий съезд колхозников состоялся в 1969 г. и широко освещался в средствах массовой информации. Вопрос Виктора остался без ответа не только потому, что помешало появление в купе проводника с милиционером, а еще и потому, что, как известно, решения принимались на пленумах ЦК КПСС, а на съездах ударники сельского хозяйства единодушно поддерживали линию партии, не слышавшей голоса крестьянина. Появление именно в этот момент представителя закона с командировочным, требовавшим «ссадить» Ивана, было кстати и по политическим мотивам. Не случайно осторожная Нюра во время этого разговора и позднее, в связи с «учительским» вопросом, пытается «осадить» своего речистого мужа. И лишь вмешательство пассажира более

высокого, пусть и мнимого, ранга спасает колхозника, посмевшего иметь собственное мнение.

В комплекте ролевых масок обаятельного вора – «ученый конструктор», «народный защитник» – есть еще одна, не менее важная, маска «джентльмена», которая становится своеобразной мерой культурного уровня тех, кого он способен обмануть своим видом. В сравнении не только с командировочным в скромной костюмной паре с галстуком, но и с московским профессором в твидовом пиджаке, «конструктор из Академгородка» одет «шикарно» («шик, блеск, тру-ля-ля», как он сам выражается): дорогой кожаный пиджак, белая водолазка, модная кепка. А его речь представляет собой комический бурлеск из философско-филологического, технического лексикона и газетных клише в сочетании с «блатным» жаргоном. И язык, и щегольской костюм выдают под маской «конструктора» истинного «фраера» уголовного мира, что не ускользнуло бы от внимания настоящих интеллигентов, которых не зря так недолюбливал вагонный вор: мало того, что полчемодана книг везут да еще разоблачить могут. Недаром и выбрал он после удачного «дела» в соседи простака-колхозника.

Вор-конструктор спрыгнул с поезда, по свидетельству следователя, на Верхотурском подъеме, который находится в бывшей Свердловской области, так что Иван и Нюра в своем путешествии перевалили через уральский хребет и въезжают в Европу, где состоялась их встреча с ученым гуманитарием из столицы. Шукшин, пользуясь приемами «комедии положений», игры слов, настойчиво развивает в очередном купейном эпизоде тему «воровства». «Большой желтый чемодан с ремнями», точно такой же, что и украденный вором, во-первых определяет социальный ранг пассажира, а, во-вторых, объединяет последнего с «конструктором» и с хозяином первого злосчастного чемодана в «деле» об ограблении народа, в чем сразу же и признается профессор: «…ездил в ваши края частушки собирать, сказочки…<…> Богат народ! Ах, богат! Веками хранит свое богатство, а отдает даром – нате! Здесь, в

этом чемодане – пуд золота»[392]. Как и вор-конструктор, профессор щедр и готов показать сокровища, не ему принадлежащие: «Могу показать – хотите?», но встречает «недобрый и очень серьезный» взгляд Ивана и протестующий крик Нюры. Далее развертывается комедийные qui pro quo, но слово сказано: «…ездил в ваши края собирать сокровища» и за ним подспудно тянется мысль о несметных природных богатствах Сибири, которую веками грабила и грабит до сих пор Москва, не развивая, не обогащая, а опустошая край. Одним из этих богатств является народная культура, основу которой составляет русская народная речь. Профессор времени не теряет: сосед по купе – крестьянин из сибирской глубинки, еще сохранившей «мускулистую» силу русского слова – для него подарок. «С блокнотом в руках – экзаменует Ивана на предмет владения родным языком. <…> Иван относится к «экзамену» довольно серьезно», щедро одаривая собирателя россыпью глаголов, насыщенных энергией русской силы и воли[393]. Профессор не зря спешит: родной язык стареет, беднеет, забывается, оставленный без должной заботы, опеки на самовыживание. Молодая жена Ивана едва находит невыразительные, «старушечьи» какие-то слова: «наподдал», «пиннул», «пиннанул».

«Ах, славно, много ты добра привез, Серега!» – восклицает московский коллега профессора, «ласково поглаживая тетрадки» с записями устной народной речи. «Добро» собирается, хранится в «тетрадках», словарях, но не растет, ни приумножается, вытесняется на периферию культурного пространства под натиском массового творчества, которое, порывая со своими национальными истоками, питается экзотикой уголовной романтики или красивыми подделками песенной патриотической риторики. В сценарии Шукшин с открытой неприязнью изображает такую культурную ситуацию в последнем купейном эпизоде, где представлен репертуар массовой молодежной песни. «В купе, где студенты, слышно запели под гитару нечто крикливое, бестолковое: – В трюмах кораллы и жемчуг…»[394]. Это песни из

---

[392] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 5. – С. 269.
[393] Там же, С. 273.
[394] Там же, С. 277.

уличного и уголовного, так называемого, блатного фольклора. Далее Иван среди студентов-стройотрядовцев, «гитаристых» и «гривастых», как характеризует их повествователь, слушает, стиснув зубы, завороженный «красивостью», бардовскую песню «про Россию-матушку». А когда курносый курортник потребовал «Очи черные», Иван встал, пошел из купе и запел старинную русскую песню «Отец мой был природный пахарь», которую пытался было уже в шутку пропеть студентам, но в «купейном» репертуаре она была уже неуместна – «запел в коридоре». В фильме среди студентов не видно «гривастых», – все милые, любознательные, веселые, не слышно ни «пиратских», ни «цыганских» песен, а бардовская песня про «Россию-матушку» приобрела, как мы покажем далее, новую смысловую функцию. Выпал из фильма и сценарный эпизод сновидения Нюры, где она в «бесноватом зале» ресторана выпроваживает пинками «пирующего славно», по-разински, Ивана, а затем, поддерживаемая негласным «хором» пенсионеров, горячо стыдит вихляющихся в танце под «Очи черные» «заголившихся» девиц и «волосатых парней», выражая таким образом крестьянскую и традиционно - возрастную точку зрения автора на современные нравы. Эта сцена, как и купейный концерт «гривастых», приобрели бы на экране откровенный назидательный характер и вызывающую модальность поколенческой конфронтации, лишивших бы фильм в прокате молодежной аудитории.

Между тем в Московской части картины идея разоряемой, опустошаемой национальной культуры, следуя развитию «воровского» мотива, получает новый подспудный драматический накал. Этот мотив сплетается в ассоциативной цепи повторяющихся визуальных образных деталей в деревенской и городской частях фильма. Одним из таких ключевых образов является самовар. Следует вспомнить, что в первом фильме «Живет такой парень» этот старинный предмет русской бытовой культуры занимает еще видное место в деревенских интерьерах. Так, у тетки Анисьи в доме большой, медный с черной трубой самовар, а в доме стариков – новенький электрический, скорее всего, подаренный городскими детьми. Соположение

электрического чуда со своим чумазым исконным предком, с одной стороны, отражает движение в деревню технического прогресса, с другой стороны, блестящий никелированный горожанин – это знак моды (ср. демонстрация мод в сельском клубе), городской моды на старину, которой отмечены 1960 – 1970-е гг. Фрондирующая интеллигенция этих лет в своем противостоянии советской идеологии культивировала идеи национального возрождения, возвращение к своим национальным истокам. Интерес к предметам «милой» русской старины – иконам, прялкам, самоварам – становится не только прихотью коллекционеров, казенных патриотов, радикальных «почвенников», но и массовым явлением, модой, которой следовал отечественный ширпотреб.

В то же время музейные, любительские, студенческие экспедиции опустошали деревенский быт. В доме Ивана Расторгуева самовары только на занавеске, отделяющей горницу от кухни, в которой странно пусто: стол-тумба от городского кухонного гарнитура, табурет, на стене у окна отрывной календарь, в углу крохотная черная иконка. Затем занавеска с самоварами появляется в московской квартире профессора, кодируя смысловой акцент мотива «воровства»: за занавеской открывается огромная полка, на которую перекочевали деревенские самовары всех возможных видов. А в своем письме из Москвы домой Иван невольно выдает землякам тайну, куда пропали старинные иконы деревенских бабок: «Были с профессором на выставке, где показывали различные иконы. Нашу бы бабку Матрену туда, у ей бы разрыв сердца произошел от праздника красок»[395]. Разрыв сердца у верующей бабки произошел бы еще и от того, что сакральный предмет превращен в публичный, зрелищный. Шукшин дает еще одну реплику герою, резонирующую с авторской мыслью о культурной функции иконы как памятника искусства: «…Мне не нравится эта история, какая творится вокруг них. Это уже не спрос на искусство, а мещанский крик моды. Обидно»[396].

---

[395] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 5. – С. 297.
[396] Там же, С . 297.

До постановки фильма Шукшин написал рассказ «Мастер», в котором народный умелец, «золотые руки», Семка Рысь одушевлен идеей восстановления заброшенной церковки – «белокаменной красавицы». Чтобы добиться разрешения и какой-нибудь материальной поддержки для осуществления этой идеи, он отправляется в город к писателю, которому он «избу уделал в современном городском доме – 16-й век! – На паркет настелили плах, <…> стол – тоже из досок сколотили, вдоль стен лавки, в углу – лежак. На лежаке <…> кошма и тулуп. Стены горбылем обшиты»[397]. Денег, потраченных на устроение «избы» в городской квартире Семке хватило бы на реставрацию целой церкви, но ни у писателя, ни у попов, ни у городских чиновников, ведающих памятниками архитектуры, он их не нашел и с потухшим светом в душе «повернул к ларьку», знаменуя культурное одичание обворованной деревни.

В первоначальном варианте в одном из кадров пролога фильма, открывающих деревенские сцены, была фигура пьяного мужичка, пляшущего на сельской улице со стаканом на голове. Сцену потребовали вырезать, хотя Шукшин настаивал сохранить ее: «Я уберу у него стакан с головы – и впечатление, что он пьян пропадет. Но останется комический запев фильма, зритель сразу настроится на улыбку…»[398]. Но ни зрителя, ни комиссию не обманешь: русский мужик трезвым на дороге плясать не станет. И комический запев ставил серьезный вопрос о том, куда ведет дорога одичавшего в «духовном вакууме» мужика. Даже самый первейший источник культуры – сельская школа, учитель – оказываются в бедственном состоянии. Шукшин как будто исподволь вплетает в смысловую ткань фильма еще один сквозной мотив – «учительский», развертываемый в последовательной серии соответствующих персонажей: мудрый, безусловно, уважаемый односельчанами учитель Лев Казимирович (П.А. Крымов), явившийся на праздник в дом Расторгуевых в стареньком поношенном пиджаке; упоминаемая Иваном сельская учительница,

---

[397] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 5. – С. 162-163.
[398] Василий Шукшин: жизнь в кино: сборник документов. – Барнаул, 2009. – С. 153.

которая живет хуже малограмотной доярки; студентки в поезде – будущие «педагоги», которых Иван зовет работать в деревню, соблазняя колхозными «чудесами»: сельхозмашины, коса – «в охотку», клуб с танцами, в доме – персидский ковер; – наконец, профессор, обучающий этих самых «педагогов», и его сын, преуспевающий на той же ниве просвещения и знающий о положении сельского учителя лучше самих сельских жителей, но не представляющий, что можно сделать без внимания к этой проблеме советской власти.

Представитель этой решающей инстанции не персонифицирован в фильме, но чемодан, украденный поездным вором, достаточно в этом смысле репрезентативен. Виктор ошибается в определении социального статуса его хозяина снисходительно иронизируя над ним: «Ох, уж мне эта интеллигенция…». Обнаруженный им в чемодане «коньячишко» КВК (КВВК – коньяк выдержанный высшего качества), сигареты «Tennyson», «распределялись» между работниками обкомов, облисполкомов, то есть именно теми, кто должен был заботиться о благосостоянии советских учителей, однако и коньяк, и шоколад, и «дорогущая» легкомысленная блузка говорят о другом направлении мыслей и дел чиновника.

Проблема социального статуса учителя как первого звена в воспитании и развитии духовной культуры народа приобретает государственный размах, выходя за пределы сельской периферии и ставится на научную основу, когда профессор (В.В. Санаев) привлекает к ней своего сына-«социолога» (С.А. Любшин). При этом кадры ученого разговора в профессорской квартире чередуются посредством параллельного монтажа с городскими картинками. Иван и Нюра, навьюченные коробками, выходят из ГУМа в уличную толпу, задерживаются у высокого парапета, и немедленно вокруг них группируются подростки с сигаретами во рту, надеясь поживиться воровством. А в это время в комнате профессора Иван-«социолог» говорит о том, что «подавляющее большинство учителей в стране – женщины. <…> Не нужно же тебе объяснять, что для ребенка-мальчишки <…> сказанное учителем-мужчиной совсем не

одно и то же, что скажет учительница»[399]. Снова показана улица, где Иван и Нюра все с теми же неудобными коробками и сумками, но теперь уже в углу под защитой парапета, огораживающего подземный переход, а Иван-«социолог» говорит, что учителя перегружены общественной работой и поэтому их «общекультурный уровень оставляет желать лучшего». В заключение он заявляет о необходимости увеличить их зарплату и расписывается в том, что решать эти проблемы не в его власти и силах. Тут же в кадре, словно джин из бутылки, появляется Иван-деревенский – представитель, так сказать, народной власти и силы. Профессор настаивает, чтобы он сказал свое слово, поведал ученому-социологу о реальном положении сельского учителя. Но в тот момент, когда отца-профессора и сына призывает телефон, Иван и Нюра, оставшись наедине, переживают живучий в народе страх перед репрессиями за критику государственной политики: «Как пропишут куда-нибудь в газету! Сказал-рассказал такой-то». <…> «Ванька, скажи! Я, может, чего-нибудь придумаю – выручу тебя. Чего говорил-то?» – допытывается Нюра. – «Ну, говорил, что я, необразованный человек, живу лучше ее. Она наших детей учит, а живет хуже… Ненормально, мол, это»[400]. Утаиваемая героями правда из сознания ли собственного бессилия, или из страха перед «начальством», тем не менее, оглашена с экрана под ответственность режиссера.

Мало того, Иван, в отличие от «социологов», которые только «диссертации пишут» и «из своего кармана» помочь бедным учителям не хотят, предлагает старинный «общинный» способ воспомоществования: «Да я готов ей в складчину доплатить». Кстати, способ, который в постсоветской школе превратился во взяточничество и негласные поборы с родителей. Культура общинной взаимопомощи давно угасла.

Непосредственно перед московской частью фильма Шукшин вставляет письмо Ивана с дороги домой, которое переносит зрителя вновь в деревню.

---

[399] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 5. – С. 292.
[400] Печки-лавочки – СССР, к/ст им. М. Горького, 1972, ч/б, ш/э, 10 ч., 103 мин.

Чтение Иванова письма начинается у баньки на краю обрыва, видно, какая это уже ветхая постройка, и воду для бани таскают ведрами с реки по крутому подъему. Заканчивается чтение письма в избе, в кухне, бедный вид которой, как и черной баньки, контрастно сопоставлены с богатыми интерьерами профессорской квартиры. Мало того, представления деревенского тракториста о богатом доме, которыми он хвастливо делился в кругу студентов – персидские ковры, медвежьи шкуры, сервант на тонких ножках, набитый посудой, – не соответствуют ни моде, ни комфорту городского жилья. Камера оператора медленно и тщательно обследует кафельные стены кухни, новенький импортный гарнитур, высокий холодильник, газовую плиту, переходит в библиотеку с книжными рядами за стеклами шкафов, в столовую с массивными стульями у длиннного овального стола, покрытого белоснежной скатертью и уставленного тонкими фруктовыми вазами, хрупкими чашечками. Вдоль стен друг против друга – антикварная мебель в стиле ренессанс: комод, тумба, бюро, на которых возвышаются старинные часы с декоративными фигурами ангелов (скорее всего, Франция, XIX в.) и подсвечник.

Но истинные богатства открываются далее, представляя собой причудливое смешение эпох и стилей, словно в сокровищнице из сказки об Али-Бабе и сорока разбойниках. В гостиной перед собравшимися на вечер друзьями молодых хозяев выступают артисты цирка (Шукшин приглашает в этот эпизод «грустного» клоуна-мима Л.Г. Енгибарова). Гости сидят спиной к декоративной узорной решетке, виден край висящей на ней абстрактной картины, напротив которой в угловом простенке – большая икона Богоматери, взирающей печальными глазами на клоунов, жонглирующих прямо под ней черными шляпами. В дверном проеме виден угол еще одной комнаты, где висит икона Христа Спасителя, украшенная белым вышитым полотенцем. Профессор зовет знаками Ивана в другую половину гостиной, в которой сгромоздились антикварные кресла с резьбой темного дерева. Отсюда видна полка с самоварами, «ходики» на стене рядом. Скользящее движение камеры

соединяет часы с гирями из русской избы с «дивными», по выражению Ивана, часами дворцового стиля тоже с «гирькой».

При этом, как нам представляется, ирония автора неожиданно уравнивает вкусы столичных интеллигентов первого-второго поколения со вкусами деревенских соплеменников. Стилевая эклектика предметов народного быта и дворцового антиквариата соотносится с разностильностью убранства современного деревенского дома, где рядом с бесценным рукодельем народной мастерицы базарная подделка – лубочное отражение дворцово-паркового экстерьера.

В сценарии Шукшин устами мудрого профессора так объясняет и «модничанье» молодой «образованщины» и завороженность суррогатами простых людей: «Если привлекает подделка, значит, есть тоска по настоящему, неподдельному», к сожалению, недоступному для сельских жителей, о чем он горько сетовал[401] в своих публицистических статьях. Но и для горожан оказываются недоступными духовные ценности, которые еще хранит народ: «музыка живой русской речи», песня, сказка. Профессор говорит об этом в своем «вступительном слове» в институте, представляя студентам и коллегам Ивана как редкий экспонат утраченной культуры самобытного русского слова.

Как уже отмечалось выше, московская речь героя резонирует с его деревенской застольной речью. Причем, последняя подается не как реплика в общем разговоре, а именно как ораторское слово – «выступление». Иван делает замечание отвлекшейся гостье: «Ксеня! Ведь я же выступаю!». В тексте сценария он еще и постучал вилкой по графину. Монолог Ивана в институте строится сложнее. Собственно как «выступление» организовал его выход на столичную публику сам профессор: кафедра-трибуна, стол «президиума», покрытый сукном и с неизменным «графином». Иван и выступает, как на съезде колхозников, прибегая к ораторским клише, «докладывает» свои анкетные данные, свидетельствующие о безупречности его крестьянского

[401] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 5. – С. 294.

происхождения и верности Родине («за границей не был…») и о своих трудовых достижениях: «”норму” перевыполнил». Волосатый остряк из зала под смех слушателей переводит «доклад» в пародию, но Иван, почувствовав провокацию и настрой зала, играет в «поддавки»: рассказывает смешную историю и берет верх над аудиторией, заставив себя слушать и уважать. «Хитер мужик твой Иван», – признается профессор Нюре.

В фильме Шукшин существенно перестраивает мизансцену. Он отсекает аудиторию, экстраполируя ее функции на реальную публику зрительного зала. Растянув по всей широте экрана плоскую белую разлинованную панель, режиссер обрезал перспективу заднего плана, сконцентрировав взгляд зрителя на говорящем персонаже и создав эффект его присутствия в зале. Устранив с экрана героя-остряка, который мог «повести» зрителя в заданной им пародийной тональности, Шукшин дал возможность «незапланированной», как он сам писал, реакции слушателей на «речь» Ивана. Для режиссера важно было максимально приблизить героя к зрителю, так как история «из крестьянской жизни», рассказанная им, – веселая по скоморошеской манере рассказчика – грустная и поучительная по самому смыслу и, действительно, «хитрая» по заключенному в ней иносказанию. Эмоциональным кодом рассказа служит на экране «светлая печаль» улыбки на лице девушки, контуром прорисованном на белой панели за спиной Ивана, так что ее лик, осененный крылом голубя – символа любви и мира, – оказывается в одной плоскости видения с лицом Ивана, словно парящая рядом с ним его душа. Шукшин однажды, возражая критикам, сказал: «Если бы мои мужики не были бы грубыми, они не были бы нежными»[402]. При этом герой не «выпадает» из комедийной тональности, еще более подчеркнутой контрастом с гармонией женского лица: взъерошенные волосы, суетливая жестикуляция человека не на своем месте.

Смысловым кодом Ивановой притчи является «конский» мотив. В своей деревенской речи герой вспоминает коня, на котором отец возил его

[402] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 37.

маленького в Березовку, в речи финальной – кобылу, у которой срезали роскошную гриву. Рассказы обрамляют и вербализуют видеоряд «конских» образов: всадник на дороге, купающийся табун, лошади на пароме и прочее, – формируя в целом кинометафору: кони – «поэзия деревни» – символическое выражение ее исторической тягловой мощи, красоты, воли. Описание Иваном сказочной гривы «Селедки», жест актера, который словно держит на руках тяжелую волну гривы «невиданной красоты» – это и есть та «музыка живой речи», ожидаемая профессором. Смысл первого монолога Ивана состоял в заботе о «развитии детишек» – будущем деревни, тогда как в последнем его слове образ остриженной под общую гребенку («как у всех на параде») кобылы знаменовал утрату деревней ее роскошной, уникальной культуры быта и творчества. Так что мотив «воровства», опустошающего деревню, здесь получает свое полное развитие и завершение.

Скоморошество Ивана в рассматриваемом эпизоде – не только способ трактовки образа как комедийного типа. В нем открывается и нечто «архитепическое». Авторский комментарий в сценарии отсылает к сказке как источнику «дурашливой манеры» героя. В фильме камера крупным планом дает глаза профессора, прищуренный задумчивый взгляд, словно пытающийся проникнуть в душу русского мужика, разгадать его суть, понять, по крайней мере, его выходку в институте: «Нет ли тут крестьянского высокомерия?» – спрашивает он. И как будто отвечая ему, Иван называет другой источник «коллективного бессознательного»: «Прости за комедию», что и подтверждает мудрый наставник: «комедия – древний жанр, и на Руси его давно знали». Ломать комедию, или как учил Ивана дед, «прикидываться дурачком, когда придется трудно» – это способ выживания, орудие самозащиты в чужой враждебной среде. Характер героя раскрывается по ходу действия в смене масок, полный набор которых воссоздает менталитет и душевный строй современного человека из «простого народа». Такой принцип построения роли дает актеру возможность наиболее полно реализовать свое профессиональное мастерство. Кроме того, крупные планы персонажей на широком экране

требуют особенно высокого уровня искусства мимической пластики: здесь каждый лицевой мускул, каждый жест головы или руки должны одновременно выражать внутренний душевный настрой, ведущую эмоцию и компоновать наружную маску, под которой прячется настоящее чувство или мысль.

В первой купейной сцене Иван, оказавшись буквально лицом к лицу с горожанином, пытается играть роль городского человека, бывалого пассажира. Он не озирается по сторонам, не смотрит с любопытством в окно, читает газету и готовится начать умный разговор о политике. Нюра поддерживает его игру: «Что там?» – «Кошмар, забастовки кругом». Но вышедшие из моды пиджак, цветастый галстук, соломенная шляпа выдают его. Разоблаченный и оскорбленный снисходительно-нагловатыми насмешками и поучениями командировочного Иван защищает свое достоинство в том же наглом тоне и том же стиле наставления: «А Вы что это сразу тыкать-то начали? Я Вам не кум, не сват…». Когда и это не остановило уже злобных выпадов спесивого соседа, мирный колхозник, деревенский простак оборачивается пугающей маской «уголовника», принимая угрожающую позу и прибегнув к соответствующему жаргону: «Профурсетка в штанах», что возымело действие – командировочный ищет защиты у проводника, а потом и у милиционера. Правда, при упоминании Нюрой «большого начальника», каким мог оказаться командировочный, как и при последующем появлении милиционера, маска немедленно спала, обнаружив вечный для русского крестьянина страх и смирение перед барином, начальством, казенной формой, пугающей перспективой казенного дома, которая оказывается близкой еще и в виду неожиданной, уже не игровой, а вполне реальной причастности к уголовному миру в лице вагонного вора. В сцене с последним персонажи как бы меняются масками: уголовник прячет свое истинное лицо под маской городского интеллигента, роль которого не удалась Ивану. Безуспешная маскировка позволила Ивану отказаться от игры и занять свое скромное, но достойное место труженика, пытающегося понять и решить свои колхозные проблемы. Обманутый в своем доверии и симпатии к ученому городскому человеку, Иван

ощущает себя в чуждом мире, словно во враждебной осаде: «Окружают!» – бросает он реплику при появлении в дверях купе двух странных типов. «Переодевайся на всякий случай!» – заявляет он Нюре. Новый наряд – черная рубаха, застегнутая на все пуговицы на Иване, темное с аляповатыми белыми ромашками платье на Нюре, – с одной стороны, несет функцию защитной мимикрии, с другой, – подспудно выражает отношение к купейному вагону как месту нечистому. Заподозрив в новом соседе участника «банды конструкторов», Иван преображается в народного богатыря («во – кулак, быка-трехлетка с ног сшибаю…»), защитника трудовой, «горбом» добытой копейки от лихих разбойников. Недоразумение разрешилось, маска сброшена, но скрывавшееся под ней чувство беззащитности и одиночества перед осаждающей его агрессивной силой городских людей, в которых нельзя «разобраться», рождает «страшный» сон Ивана: в пустынной местности три вагонных типа окружают его, прижимают к скале, готовые жестоко расправиться с ним. Но следуя законам комедии, страшный сон сменяется смешным, хотя и не лишенным инфернальной жути: опереточный старичок, которого накануне профессор в шутку прочил Нюре в качестве «культурного супруга», во сне превращается в бородатого карлика, убаюкиваемого на ее коленях и вдруг злобно хохочущего в лицо Ивану. Под очередной, уже комедийной маской сельского хвастуна, кичащегося перед студентками мнимыми богатыми хоромами и веселой легкой жизнью в деревне, хмельной Иван прячет сокровенную часть души любящего, заботливого мужа, ласкового отца, которую Шукшин тут же приоткрывает в идиллической семейной картинке видения Нюры, исповедующейся в своих женских делах профессору. Камера возвращает зрителя в деревенскую горенку, в которой веселым хороводом пляшут и поют Иван, Нюра и милые дочурки в белых ночных рубашечках. Так складывается непростая, многоликая, противоречивая суть характера «простого человека». Последнюю свою роль и тоже неудачную, как и все другие, не соответствующие его истинным нравственным установкам,

роль, навязанную обоснованными представлениями о городе, где «жись регулирует рупь», Иван сыграет на «сцене» южного курорта.

Прежде чем обратиться к финальному эпизоду фильма, вернемся к московскому – городскому – хронотопу, составляющему в кинематографе Шукшина неизменную оппозицию деревенскому топосу. В «Печках-лавочках», как и других фильмах рубежа 1960 – 1970-х гг., биномы город/деревня, столица/периферия теряют характерное для кинематографа «оттепели» содержание. Так, Москва предстает не в культурно-историческом и лирико-патриотическим аспектах, как в «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия, «Приходите завтра» Е.И. Ташкова, и не в окраинно-пролетарской доминанте с выходом на историческую Красную площадь, как в фильме «Три дня из жизни Виктора Чернышова» М.Д. Осепьяна, и не в сутолоке московских улиц и вокзалов, как в «”Трех тополях” на Плющихе» Т.М. Лиозновой, «В Москве проездом» И.Я. Гурина. Действие московских картин отчетливо перемещается в кухни и гостиные оппозиционно настроенной столичной интеллигенции, где обсуждаются насущные социальные и политические проблемы страны («Июльский дождь» М.М. Хуциева), лояльно-либеральной интонации в кинолентах «Журналист» и «Любить человека» С.А. Герасимова, в более жесткой, демократической – в «Печках-лавочках».

В собственной же городской части первого визита сибирских колхозников в столицу Родины Шукшин-режиссер демонстративно отказывается от туристического репертуара исторических достопримечательностей, обязательных в этой ситуации. Причем, в сценарии Шукшин, исключая заранее возможное предположение, что посещение героями Кремля и мавзолея Ленина само собой разумеется и не требует показа, дает письмо Ивана, из которого следует, что провинциалы вовсе не планировали потратить “денек в Москве” на осмотр известных достопримечательностей: «Нюре охота посетить ГУМ. Я тоже наметил для себя кое-какие места, например, зоопарк. Если удастся, съезжу в крематорий»[403].

---

[403] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 5. – С. 285.

Зоопарк и крематорий обещают Ивану нечто, совершенно не похожее на свое родное, исконное, российское: невиданные заморские звери, странный и жуткий обряд похорон – сожжение. Образы того и другого «места» включаются в семантическое поле сравнения профессором Москвы с Вавилоном. В фильме и сравнение Москва – Вавилон не повторяется так настойчиво, как в сценарии, и зоопарк с крематорием в письме героя опущены. Но съемки города у здания ГУМа достаточно откровенно выражают антимосковскую в идеологическом смысле позицию режиссера, интроспекцией которой служит почти нереальная индифферентность героев – деревенских провинциалов, действующих в непосредственной близости к сакральному центру столицы. Ни один жест, ни один взгляд Ивана или Нюры, толкутся ли они у входа в ГУМ, едут ли к нему на автобусе, не выдают присутствия советских святынь. Ни один мускул их лиц не выразил движения трепетных чувств ни в одном ракурсе московских съемок, ни в один кадр не попали даже фрагменты подступающих к порталам ГУМа исторических архитектурных памятников и реликвий. Образ Москвы как города, уже близкого к осуществлению советской мечты о коммунизме, возникает в письме Ивана домой на основе впечатлений от изобилия товаров в главном магазине страны и комфорта в профессорской квартире. Однако как будто случайно подсмотренная жанровая картинка показывает столицу с другой стороны, снимая остроту контраста между российскими столицей и деревней. В перспективе улицы появляется огромное панно на торце здания: по краю крыши высятся буквы «ПЛАМЯ», призывающие в кинотеатр. Под ними на панно – сцена из времен Гражданской войны**.** Внизу на лавочке возле здания примостилась московская старушка: бедная одежда, в морщинистой руке крепко зажата авоська с бумажными свертками. На карнизе верхнего этажа здания напротив сидит голубь, недосягаемый для кошки за окном. Мирная бедная сценка московского быта соотнесена с близкой к ней по времени течения фильма деревенской сценой чтения письма Ивана, где в бедной обстановке избы в углу под плетеной вязанкой лука тоже сидит старушка в

белом платочке с морщинистыми натруженными руками. Но эти спелые, светящиеся головки лука, первые овощи на подоконнике и, главное, умиротворенное лицо старушки, по сравнению с напряженно беспокойным, почти птичьим выражением лица москвички, не только уравнивают столицу и деревню по уровню жизни простого люда, но и дают деревне преимущество. А революционный мотив монументальной фрески в сочетании с образом старушки с авоськой означает меру общего пути к «коммунизму», недосягаемому, как голубь для кошки за стеклом.

Тем не менее, некий отблеск «рая» осветил конец пути Ивана и Нюры. Балалаечная плясовая, которой открывается курортный эпизод, является музыкальным кодом ассоциативного монтажа, связывающего мотивы сцен покоса в титрах фильма с визуальным рядом финала. Движение косаря вверх по склону соотносится с подъемом героя по длинной лестнице Воронцовского дворца. Виду сзади на ноги Ивана и Нюры, отправляющихся в дорогу, соответствует такой же ракурс кадра на лестнице – ноги Ивана и Нюры, перебирающие ступени, – в конце этой дороги. Победная пляска с посвистом в ускоренном ритме балалаечного перебора знаменует успешное преодоление всех препятствий на пути к заветной цели, но оскалы мраморных львов говорят, что торжество деревенского простака, убежденного, что по одной путевке можно отдохнуть с женой, преждевременно. Когтистая лапа льва, на фоне которого Иван и Нюра решают «сунуть в руку» главному врачу за раскладушку в номере, – выразительная комическая метафора, а львиные клыки над головой Ивана убедительно мотивируют страх честного и законопослушного колхозника перед статьей о взяточничестве. Но Нюра, уже завороженная красотами юга, настаивает, чтобы Иван сыграл и эту противную ему роль. Новая маска диктует характер поведения, взятый из опыта дорожных встреч. Он слегка наглеет, входя без приглашения в кабинет, ловко минует китайскую вазу в неустойчивой позиции на краю тумбы, довольно развязно облокачивается на полку музейного камина с высоким под потолок зеркалом. Главный врач долго смотрит на брошенную Иваном на стол четвертную

бумажку, не зная, как реагировать. К счастью для Ивана, курортный доктор, повидавший на своем веку всяких посетителей, понял поступок деревенского человека как жест отчаяния, обоснованный реальным положением дел в советской сфере услуг. Инцидент благополучно разрешился, о чем Нюра сообщает в письме родным.

Еще одной убедительной находкой режиссера становится зрительная ассоциация, плотно стыкующая в креативном и смысловом аспектах предметные образы начала и конца фильма, деревенского дома и дворца-музея: лубочная картина на ковре в горнице Ивановой избы становится явью: экзотические растения, вазоны, фонтан и лебедь – «Во дворе санатория, у фонтана с каменными лебедями, сидела Нюра»[404]. Базарная тряпочная подделка обернулась более ощутимой – каменной объемности и весомости, но тоже подделкой «рая». Белый пароход в открывающейся панораме морского простора, перерезаемого туристическим катерком, символизирует неосуществимость сказочной мечты. Тоскливый взгляд Ивана, в черных длинных трусах сидящего на пляже, взгляд поверх тесного потного людского «лежбища», как будто прозревает вдали первозданный рай, оставленный на родине. Другой смысловой ракурс картины пляжного «рая» задает образ Нюры. Ее большое тело отдается ласке накатывающейся морской волны, а счастливое лицо доверчиво обращено к толпе голых людей, сбросивших вместе с одеждой социальные роли и маски, разделявшие их, и вернувшихся к изначальному первородному равенству и миру. Сценарий заканчивается этой мыслью, подразумеваемой в словах письма Ивана: «Стою на берегу моря! <…> Справа и слева от меня – голые счастливые люди…»[405].

Все пространство фильма, начиная с изнурительной толчеи на вокзале районного центра до морского курорта – мир не просто чужой, а враждебный герою. Финал фильма, переносящий сидящего на пляже Ивана на склон горы над излучиной сибирской реки, создает многозначность последних кадров. Его

---

[404] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 5. – С. 297.
[405] Там же, С. 300.

эмблематичность не рассеивает чувство тревоги: очень зябко на этой пустынной округлости если не босому Ивану Расторгуеву, то – зрителю.

Сюжет путешествия предполагает хроникальную композицию как линейную последовательность эпизодов. Внешняя событийная организация действия фильма следует этому принципу, создавая возможность широкого охвата страны в ее географических (север – юг, восток – запад) и социокультурных (центр – периферия, столица – провинция, город – деревня) координатах. Одновременно онейрические инкорпорации (сны и видения Ивана и Нюры), параллельный монтаж эпистолярных дорожных и деревенских сцен (герой пишет письмо, которое читают в деревне), музыкальная тема обертонного монтажа, соединяющего далекие в пространственно-временном плане кадры, семантическая перекличка предметных образов (самовары, часы, иконы, лебеди и пр.) образуют внутреннюю концентрическую композицию, стягивающую фрагментарную, раздробленную фактуру кинотекста. В целом архитектоника фильма развертывает концепцию национального единства России на основе сохранения ее уникальной самобытной культуры. Логика хроникального сюжета направлена на постижение национального характера русского человека как субъекта – творца и объекта – носителя этой культуры, исследуемого под лупой кинообъектива в клетке купе или распятого на разлинованной в клеточку институтской доске. При этом в киноленте Шукшин реализует телевизионную технику монтажа в тесном камерном пространстве (сцены в вагонном купе), что укрупняет психологический рисунок характеров персонажей, создает интимный контакт со зрителем, а картины сновидений героя предвосхищают изобразительную стилистику видеоклипов.

Аудиовизуальная динамика концентрического плана сюжета стремится воссоздать коллективный образ русского народа в массовых сценах (деревенские праздники и будничное утро, толпа на вокзале, на перроне, на московской улице, на пляже). Причем режиссер и оператор пытаются схватить в повторяющемся «комплекте» групповых видеопортретов, обязательно включающем все возрастные и социальные типы населения, уникальное

разнообразие лиц и некое характерное национальное сходство-родство. Ключевым моментом, центром спиральной динамики массовок служит в фильме припев песни самодеятельного автора-барда А.А. Иванова «Болваночка»: «За Россию-матушку – все умны, / За Россию-матушку – все сильны…». В сценарии песня подавалась в ироническом контексте крикливого, бестолкового репертуара «гривастых» гитаристов, утративших память неподдельной исконной песни, вытесненной в «коридор» вагона, мчащегося на Запад российского поезда, где тихо напевает Иван: «С сестрой мы в лодочку садились…» (народная песня «Отец мой был природный пахарь»). В фильме функция и смысл музыкальной заставки меняется. Фрагмент песни большего, по сравнению с текстом в сценарии, поет под гитару красивый, но не «гривастый» парень, сидящий у окна вагона, за которым на перрон хлынул поток людской толпы: озабоченные лица старух, твердые, решительные – мужчин и женщин среднего зрелого возраста, веселые и красивые – молодых; под слова «Россия-матушка» – крупно среди толпы выступает лик женщины с младенцем – русской мадонны; завершает народное шествие инвалид на костылях – образ-символ недавней войны.

В киноленте «Печки-лавочки» впервые пути литературного и кинематографического творчества Шукшина разошлись как в креативном плане, так и в содержательном смысле. Не примыкая ни к колхозно-карнавальному, ни к «критическому» направлениям в кинематографе, Шукшин воссоздает образ русской деревни в онтологическом и культурологическом аспектах. Он отказывается от «лобовых» решений в разработке характера деревенского человека и прямого натурного изображения трудностей в жизни села. Деревенский герой предстает прежде всего в своей геоэкзистенциальной сущности, то есть не как колхозный тракторист, не как сельский житель, а как «человек места», определенного ему Богом и судьбой его рода.

Шукшин использует общепонятный комедийный киноязык глубинных смыслов. Он, пользуясь приемами «комедии положений», применяя образы-символы и комические метафоры, вплетает в смысловую ткань фильма

сквозные мотивы – «воровства», «учительский», «конский». Многократно появляющиеся на экране визуальные предметные образы в деревенской и городских частях киноленты (ковер, самовар, часы, икона), фиксируемые камерой в разных ракурсах, акцентируют зону повышенной смысловой нагрузки. Музыкальными кодами деревенской темы в фильме являются балалаечные наигрыши и меланхолический вальс, написанные композитором П.В.Чекаловым.

По сравнению с предыдущим фильмом-экспериментом «Странные люди» Шукшин в «Печках-лавочках» как будто совсем не заботится об обновлении, модернизации киноязыка. Однако анализ киноленты показывает, насколько сложна многоуровневая структура смыслопорождающих, концептообразующих знаков и значений шукшинского кинотекста, насколько продуманы и пригнаны к смыслу технические приемы киномонтажа. Интермедиальная структура фильма «Печки-лавочки», созданного на основе оригинального киносценария, порывает со сложившейся практикой режиссера экранизации собственных литературных произведений и сознательно ориентирована на массовую зрелищную специфику кино.

3.2 Эстетика и семантика цвета в фильме «Калина красная»

В период работы над фильмом «Странные люди» (1967) Шукшин, твердо веруя в «магию слова», способного творить «теплокровные» образы, и пытаясь «пересадить» живое слово своих рассказов на экран, все еще был убежден, что «кинематограф перемалывает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу… Но горячая кровь никогда не зарумянит его»[406]. Подобное утверждение казалось оправданным на фоне «цветового безразличия» (в драматургическом плане) 1950-х –1960-х гг. Однако к началу 1970-х с усилением позиций «авторского кино», когда, как справедливо замечает Л.Д. Пустынская, «художник, внося элемент

[406] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 8. – С. 73.

личностной интерпретации событий, создает образ новой кинематографической реальности, придавая ему дополнительную эмоциональную напряженность и многозначность», все чаще обращается к драматургии цвета[407]. В этом направлении движется Шукшин, намереваясь в «личностной интерпретации событий» крестьянской войны под предводительством Степана Разина использовать эмоционально-экспрессивные возможности цвета.

Несостоявшийся запуск фильма о Степане Разине привел Шукшина к съемкам «Печек-лавочек». Но в этой первой киноленте, снятой не по готовому материалу Шукшина-писателя, а по оригинальному киносценарию Шукшина-режиссера, тем не менее, торжествует прежний черно-белый «фотореализм». Шукшин только в следующей картине «Калина красная» решится «зарумянить» свой кинематограф.

Задача для Шукшина, по-видимому, невероятно трудная, так как его художественное мировидение, как оно отразилось в прозе, весьма чувствительное к свету и тени, почти лишено красок. В киносценарии и киноповести «Калина красная» цветовые характеристики встречаются кроме названия, в трех фрагментах текста, и всю палитру составляют только три цвета: красный, синий, зеленый. Лейтмотивом служит красный, им начинается и завершается цветовая гамма. Песенный зачин «Калина красная» затем повторяется в дуэте Егора и Любы в сцене визита «дружка» из воровского мира; в напеве Егора во время последней пахоты; косвенно мотив красного в названии притона «Малина» и – буквально – в финале: «И на березах оставались ярко-красные пятна» крови смертельно раненого Егора[408]. Бедность палитры компенсируется эмоционально-экспрессивной и символической нагруженностью цветовых образов. Если красный передает движение судьбы главного героя к роковому исходу, то зеленый – по контрасту воссоздает динамику возрождения, обновления, созревания

---

[407] Пустынская Л. Цветное кино. В поисках киноязыка // После Оттепели: Кинематограф 1970-х – М., 2009. – С. 150.

[408] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 6. – С. 255.

естественной природы и человека: «березки-невестушки зазеленели»[409]. В следующей сцене – «Рощица на краю пашни стояла вся зеленая, умытая вчерашним дождем»[410]. Наконец, синий – традиционно в русской культуре цвет надежды, покоя, воли – приглушен, минимизирован. В сцене «Малины» он возникает с откровенно выраженными негативной экспрессией и смысловым подтекстом: «Комната была драная, гадкая. Синенькие какие-то обои, захватанные и тоже драные, совсем уж некстати напоминали цветом своим весеннее небо, и от этого вовсе нехорошо было в этом вонючем сокрытом мирке, тяжко»[411]. Цвет становится знаком утраченных надежд, безвозвратно «искаженной», опошленной жизни социального «дна». «Про такие обиталища говорят, обижая зверей, логово»[412]. В финальной лирической сцене киноповести синий, тоже редуцированный, цвет появляется в своем натуральном, природном естестве, обозначая последний проблеск надежды в душе Егора: «И далекая синяя полоска леса, и облако, белое, кудрявое, над этой полоской, и солнце в вышине – все была жизнь… »[413]. Такая скупая палитра Шукшина предполагала, на наш взгляд, в первом его цветном фильме решающую роль тесного союза режиссера и художника, которым стал И.Н. Новодережкин. Он, окончив художественный факультет ВГИКа, к тому времени уже был заслуженным художником РСФСР, участвовал в съемках фильмов «А если это любовь?» Ю.Я. Райзмана, «Пришел солдат с фронта» Н.Н. Губенко, «Оптимистическая трагедия» С.И. Самсонова, «Андрей Рублев» А.А. Тарковского. Его картины отличают поэтичность, умение сочетать будничное с возвышенным, обостренное чувство России, верность традициям русской культуры, знание народного творчества. Круг режиссеров, с которыми работал Новодережкин, очерчивался преимущественно теми, кто проявляет интерес к судьбе русского человека на переломных этапах истории. Важным

---

[409] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 6. – С. 249.
[410] Там же, С. 253.
[411] Там же, С. 204-205.
[412] Там же, С. 204-205.
[413] Там же, С. 253.

событием в его творческой жизни была работа с Шукшиным, который предполагал с ним снимать фильм о Степане Разине.

Фильм «Калина красная»[414] открывается кадрами вертикального монтажа. Камера движется сверху от багрово-красных колосников сцены в тюремном зале, по белому полотнищу с лозунгом, убеждающим, что «каждый, выбившийся из трудовой колеи, может вернуться к полезной деятельности». Густой красный цвет колосников широким лучом опускается по диагонали фанерного задника с «державными» лозунгами и символикой, рассеивается, гаснет и оседает черно-сизым пеплом арестантских роб «хора рецидивистов», чтобы в следующий момент внезапно вспыхнуть, заливая весь экран.

На этом алом, парадно-зловещем фоне возникают белые письмена названия фильма и титров, перебиваемые заставками кадров с хором на сцене и заключенными в зале. Фанерные щиты кулис изображают в красках предствителей народов СССР в национальных костюмах и на фоне национальных пейзажей. Передние кулисы с фигурками девушки в русском сарафане и парня с балалайкой задают новый цветовой лейтмотив: белые березы на фоне ярко-голубого неба.

Вертикальные съемки пространства сцены-эстрады монтируются с горизонтальными кадрами зрительного зала. Камера фиксирует ритмическую смену алого и размыто-голубого цветов на стене с рисунками и плакатами, изображающими эпизоды истории страны Советов. В этом же ритме, сменяя друг друга, плывут ряды неподвижных, точно скульптурных, стриженых голов зэков с красивыми, сосредоточенными, почти одухотворенными лицами, индивидуальная выразительность которых резко оттенена темно-серой массой их униформ с номерами на груди. При последнем хоровом «Бом!» среди арестантов рельефно выделена скульптурно застывшая лысая голова, напоминающая голову вождя революции В.И. Ленина. Распределены цветовые массы особым образом: алый, багрово-красный, осеняющий и освящающий бело- зелено-голубую утопию страны Советов, и сизо-черная низовая масса как

[414] Калина красная – СССР, «Мосфильм», 1973, цв., 11 ч., 108 мин.

опора, «фундамент» и «дно» этой страны, воздвигнутой зэками. Так, изобразительно-цветовыми средствами Шукшин в модусе скрытой иронии моделирует структуру советской государственности.

Выход Егора из тюрьмы воссоздан в кадрах довольно странной композиции, отмеченной нами в фильме «Печки-лавочки» и повторенной здесь в еще более демонстративно-грубой фактуре: в центре кадра выдвинут на передний план покрытый выщербленными досками торец толстой стены, разделяющей пространство кадра на две половины. В правой половине – кабинка охранника с решеткой на окне, освещенная лампочкой, свисающей на проводе с потолка, окрашивающей тесное помещение в теплый коричневый цвет (еще один цветовой лейтмотив). В левой половине – тамбур с решеткой и железной дверью, в его черной густой тени ярко алеет ворот рубахи Егора. В следующем кадре симметрично выстроенная мизансцена и усложенная глубинной перспективой двухчастная композиция кадра позволяют понять смысл настойчиво повторяемого режиссером приема. Егор, выйдя из темного тамбура, останавливается сбоку от входа на фоне ослепительно-белой от солнечного света стены, а в глубине тамбура – черный силуэт вцепившегося в решетку арестанта. С другой стороны входа в кабину застыл один охранник, второй – в глубине прислонился к косяку двери. Если в «Печках-лавочках» такая композиция кадра демонстрировала две возрастные формы семейного, родового бытия человека, то в «Калине красной» – две формы несвободы человека (арестант – солдат) и достаточно призрачные формы воли: Егор, устремивший взгляд в неизвестность, – и солдатик, опасно стоящий на самом краешке мостков, срывающихся в воду. Приближены к зрителям средним планом лица зэка за решеткой и охранника-татарина, один с тоской, другой – с тревогой глядят вслед удаляющемуся Егору.

Колористическое решение знаменитого «длинного кадра» прохода Егора по мосткам, соединяющим островную тюрьму с материком, определяет его место в общем развитии сюжета. Почти монохромный пейзаж: рассеянный бледно-голубой цвет неба смешивается с серой зыбью безбрежного водного

пространства, с которыми постепенно сливается белый цвет портала с колоннами и серый – построек бывшего монастыря, в котором теперь находится тюрьма. Приглушен коричневый цвет дерева столбов, досок моста. Чистый алый цвет рубахи Егора, словно уносящего жар тюремного ада, прячется под темным кожаным пиджаком[415]. Все это – и туманное белое марево, и зыбь воды, и шаткие мостки под ногами – создает ощущение неопределенности душевного состояния героя, которое он пытается преодолеть твердой поступью кирзовых сапог. Вся сцена служит, таким образом, завязкой излюбленного Шукшиным сюжета дороги, выбора героем своего места в жизни, возвращения к себе. Весь фильм – это движение героя от неопределенности к ясности понимания своей сути, ее потери и расплаты.

Первая цель Егора на этом пути, выношенная годами тюрьмы и каторжного труда «на других», – прожить оставшуюся жизнь «как хочу», что значит хлебнуть до края радости жизни, устроить «праздник душе». Эта жизнерадостная идея всецело поддержана веселой, несущейся из динамика автомобиля музыкой, но кадр в «Волге» вновь разделен, хотя и мягко, на две половины болтающейся по центру игрушкой на ветровом стекле: черный мохнатый бесенок то поворачивается к пресыщенному холеному водителю в черной водололазке, модном твиде, опуская его в унылый скепсис: «Чему радоваться-то?», – то раскачивается перед носом Егора, лукаво соблазняя неведомыми радостями, и адское пламя рубахи вырвалось из распахнутой куртки. Однако вопреки соблазнам черта Прокудин пока устремляется к малым естественным радостям живого вольного существа: свежему дыханию ранней весны, девственной чистоте белых тонких берез, зябко стоящих в талой воде, тающим шкуркам последнего снега, к теплу нежной гладкой коры березовых стволов. «Левитановский» пейзаж ранней весны («Весна. Большая вода»,

---

[415] По свидетельству оператора А.Д. Заболоцкого, этот кожаный пиджак принадлежал самому В.М. Шукшину, который он привез из Монголии. Костюмный образ Егора явно авторизирован. Модный наряд «фраера» – кожаная куртка и кепка, трикотажная рубаха – и брюки, заправленные в сапоги – заставляют вспомнить статью Шукшина, где он писал о себе: «Так меня раззадорили эти «узкобрючники», что, утратив еще и чувство юмора, всерьез стал носить … сапоги. Я рассуждал так: они копируют Запад, я «вернусь» назад, в Русь» – Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 8. – С. 81.

«Первая зелень», «Березовая роща») с его покоем и тишиной нарушают темные тени громко каркающих ворон с крупным планом черного надреза на белом стволе. Внезапно тишина взрывается бравурной разгульной музыкой; узкие крупные планы сокровенного места – березовой рощи – сменяются вновь широкой панорамой безбрежнего разлива реки, сливающейся с бездонным голубым небом. Посреди этих великих хлябей с затонувшей белокаменной полуразрушенной церковью Егор снова теряет опору, мечется в тесном проходе бойко несущегося по водной зыби белого катера. Пытаясь скрыть, усмирить душевную смуту, суетливое нетерпение, Егор нарочито весело заговаривает со случайным спутником, громко взбадривает его, а больше себя лозунговым китчем: «Выше голову, товарищ!».

Бело-голубая аура воздуха и света, окружающая Егора на его пути, очищающая, умиротворяющая, обещающая желанную радость жизни, резко опадает, темнеет, стекает вылинявшей облезлой синей краской по стенам деревянного дома в захолустном городке, где Егор ищет былую подругу Нинон, надеясь, наконец, праздником отметить свой выход на волю. Но «праздник испорчен»: Нинон не дождалась его из тюрьмы, уехала куда-то на Север. Напряженное мелькание света качающегося фонаря, то освещающее, то погружающее в полную тьму лицо Егора, сидящего одиноко и бесприютно на крыльце, перед закрытой дверью, отражает усиливающуюся маяту его души.

Безуспешные попытки найти хотя бы ночлег у других бывших знакомых по телефону на телеграфе рождает в нем агрессивное злобное чувство, которое гасит мирный вид ожидающих вызова к телефону девочки и ее матери. Красный сарафанчик девочки, голубое цветастое платье матери, ровный коричнево-палевый цвет дерева почтовых ячеек, черная куртка Егора в темном углу-тупике создают миникомплект цветовых лейтмотивов-сигналов, развертывающих перед героем спектр выбора дальнейших действий. Егор выбрал «темный» – «опять в ямку».

Колорит интерьера «малины» больше отвечает именно этому определению – «ямка»: темная неряшливая комната с грязно-синими

разводами на стенах, повторяющими характер окраски дома Нинон. В темных углах обнимающиеся парочки, на полу, на голом матраце спит человек, другой черной массой полулежит в кресле-качалке, дымя трубкой. На переднем плане выделен светом, модным серым костюмом с галстуком, вальяжной позой и речью главарь воровской шайки – Губошлеп (Г.И. Бурков). Актер, сохранив в этой роли имидж элегантного щедрого жулика из «Печек-лавочек», придал здесь образу отталкивающие черты: лоснящееся одутловатое лицо, действительно, как будто шлепающие, мокрые толстые губы, щурящиеся глазки со скрытой угрозой. В центре мертвенно-стылого серого мира начинают пульсировать два ярких цветовых пятна: алая рубаха Егора и голубая кофта Люсьен, – символизирующих в контексте экстатической пляски и любовный пыл, и забившуюся горячей кровью надежду (Люсьен срывает с головы седой парик, возвращаясь к своей индивидуальности), и злобу за погубленную жизнь («А на злых людей – мы сами волки») и жажду праздника (красное Егора) и покоя (голубое Люсьен): «Вот какой минуты ждала моя многострадальная душа, – сказал Егор вполне серьезно. Такой, верно, ждалась ему желанная воля. – Подожди, Егорушка, я еще не так успокою твою душу, – откликнулась Люсьен. – Ах как я ее успокою! И сама успокоюсь»[416].

В кадрах погони Егор в темной куртке, погасившей пламя рубахи, растворяется во тьме зажатого между заборами и рекой переулка; свет фонаря то и дело вырывает из густой тени его лицо. Снова, как в сцене у дома Нинон, резкие колебания света и тьмы передают состояние внутренней маяты, беспокойства героя. В то же время в этом бешеном беге он словно ведом знаками-символами к месту покоя: синь воды, мирно дремлющие у берега рыбачьи барки, наконец, опрокинутое в реку отражение куполов церкви. Вслед затем высокий берег укрыл Егора, а развалины белой кирпичной стены остановили погоню. За стеной открылся иной мир. В сценарии это было кладбище, обещающее смерть и возрождение. Сорокалетний Егор оказывается

[416] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 6. – С. 207.

на детской площадке городского парка. Деревья, кусты уже в зеленой листве плотно окружают детский мирок: сказочные герои, звери, изображенные на высоких крашеных щитах, как будто движутся навстречу Егору, медленно кружащемуся на детской карусели. В фильме Шукшин отказался от прямо предваряющего финал символического образа, избрав символику движения вспять, возвращения к началам жизненного пути – к чистоте и ясности детства.

В «Странных людях» образ карусели, на которой парами кружатся взрослые с серьезными лицами, словно неспособные и во время отдыха отрешиться от забот, означал бессмысленный круговорот обыденной жизни, нарушаемой только эксцессами «чудиков». В «Калине красной» карусельный мотив в аспекте индивидуальной судьбы героя, кроме значения бессмысленного бега по кругу («семь отсидок вора-рецидивиста»), означает еще и поворот судьбы, и возвращение к истокам. Зовом иной жизни слышится Егору ласковый голос Любы, озвучивающий ее письмо к нему (аллюзия подобного кадра была в киноленте «Белое солнце пустыни» реж. В.Я. Мотыля, 1969), но визуальный образ русской женщины замещает музыкально-цветовой мотив песенной строки «Сорвала я цветок полевой, приколола на кофточку белую». Как будто откликаясь на ее призыв, Егор сходит с карусельного круга, и, обретя твердость походки, с какой он шел из тюрьмы, покидает мир детства, дух которого уносит в неведомое будущее веселый бело-оранжевый автобус. Следующий кадр материализует песенный образ: Люба в белой кофточке, заправленной в узкую клетчатую юбку, впервые является перед зрителем и героем. И вместе с ней поле экрана окрашивается в яркие густые цвета природы: синь небес и озера, зелень лугов и палисадника с тяжелой белой гроздью сирени, теплая фактура бревенчатых стен «Чайной». В колористической семантике сельского мира чужим, тревожным цветовым диссонансом алеет рубаха Егора.

В сцене «Чайная» Шукшин повторяет опробованную им в «Печках-лавочках» симультанную композицию, последовательно размыкающую и расширяющую до самого горизонта внутреннее комнатное пространство:

зритель видит тесный зал «Чайной» с окнами, открытыми на веранду, где у самых перил за столиком расположились Егор и Люба, так что перед ними открываются просторы сельского мира, в которых синева озера сливается с синевой неба, сочетаясь со свежей зеленью лугов и полей. При этом мизансцена строится так, что Егор в красной рубахе оказывается на фоне затемненного внутреннего пространства «Чайной», где за столом мужчины распивают стаканами спиртное. Тень и вид за его спиной знаменуют «страшное» и химерическое «богатство», которым хвастается Егор перед Любой («Иногда бываю фантастически богат, Люба» – «Презираешь (деньги – *И.Ш.*), а идешь из-за них на такую страсть»[417].

Со стороны Любы в белой блузе, напротив, открывается истинное и вечное «богатство»: «простор и воля», которые ищет и не находит Егор. Кроме того, отблесками сине-голубого являются легкая занавеска на окне, придающая фону некоторую театральную декоративность, и в глубине кадра, на стене «Чайной», дважды возникающий плакат с изображением малыша в форменной фуражке и голубой рубашечке, скачущего на лошадке-палочке как развитие детской темы – карусель с лошадками в парке – обозначившей нелегкий выбор Егора. Просторный сине-зеленый мир заканчивается во дворе дома Байкаловых, широко распахнутом на деревенскую улицу. Через двор заполошно бегут старики, спасаясь в родном доме от надвигающейся угрозы: «Идет! В красной рубахе, как палач!», «Может, жизни свои покладем … через дочку родную».

Как и в прежних своих фильмах, Шукшин предельно внимателен к обустройству и убранству деревенского русского дома середины прошлого века. Изобразительный ряд составляет большое количество предметов женского рукоделия: самотканые коврики, вышитое полотенце, окаймленное цветным кружевом, кружевные занавески на окнах и на полочке с иконами, вышитая скатерть с кистями. Кровать украшает подзор, также имеющий

---

[417] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 6. – С. 214.

кружевную прошивку и кружевной край. Известно, что изготовление подзора было обязательным для девушки, так как все постельные принадлежности входили в комплект ее приданого. Во всех старинных предметах женского рукоделия виден орнаментальный узор, получивший в народе название «ключи», широко использованный в коклюшечном кружеве. В горнице настелены ряды дорожек-половиков, изготовленные из разрезанных на узкие длинные полосы тканей выношенной одежды.

В комнате дома Байкаловых находится никелированная кровать, накрытая также ажурным покрывалом, над ней коврик с вытканными цветами, диванчик с деревянной спинкой, старинный комод и буфет с фарфоровыми статуэтками, посудой и глиняной кошкой, отыгравшей свою первую роль в фильме «Живет такой парень». На окнах висят ситцевые занавески, а на стене – репродукция картины И.И. Шишкина «Сосны», малеванная лубочная картинка девушки, старые фотографии в одной большой раме. С предметами старины соседствуют холодильник, телевизор, женская гордость – швейная машинка – современные знаки зажиточности хозяев. Часы с кукушкой – деталь старинного быта, выполняющая, кроме того, композиционную функцию: звонкий выход кукушки сопровождает перенос действия из комнаты в баню, где Люба растапливает печь, и обратно.

В кухне, оклеенной обоями в цветочек, у двери стоит старинный деревянный буфет, за стеклом которого все для традиционного чаепития: чайные пары, стаканы, сахарница, современная красивая баночка для сыпучих продуктов. Вырезанные из бумаги ажурные салфетки и картинки из журналов служат украшением полок буфета. Неприхотливый самодельный дизайн нарушает стеклянная трехлитровая банка, приготовленная, по-видимому, для молока вечерней дойки. Над дверью – полка с выставленными тарелками как произведениями искусства. Кухню и комнатки разделяют цветные занавески. Важным в культурологическом плане элементом интерьера является деревянная перегородка, оклеенная вместо обоев цветными репродукциями произведений мировой классики из журнала «Огонек» – домашняя

«Третьяковка», отражающая, по мысли Шукшина, «тягу сельских людей к прекрасному». Она дважды крупно появляется на экране: сначала в вечернем освещении, а затем – в ярком дневном. Причем в центре коллажа выделена репродукция картины В. Тициана «Кающаяся Магдалина», вписываясь в семантику покаянного мотива фильма. Значимым новшеством в интермедиальной системе картины стало введение в изобразительный ряд сельских интерьеров «живописных» цитат в виде репродукций художественных полотен.

Одна стена печи выходит в кухню, а сама – в горнице, через которую протянута железная труба-вытяжка. На печке возвышается старинный медный самовар, накрытый ажурной вязаной салфеткой ручной работы, скорее всего, это тоже коклюшечное кружево, выше у трубы – радиоприемник со стопкой книг. Рядом с печью располагается разнообразная домашняя утварь, в основном, это посуда для приготовления пищи. Деревянные полки на стенах и гардины, старинное зеркало в оправе, кровать с самотканым ковриком под ногами, лежанка, рукомойник – все, как обычном в деревенском доме шукшинских фильмов – новое и необычное в драматургии цвета, подчиненной развитию нового сюжета. Именно рядом с печью начинается знакомство Егора Прокудина с родителями Любы – Байкаловыми, разыгранное изящно, с юмором и даже гротеском.

С появлением в доме чужого, пришлого человека, отсидевшего срок в тюрьме, хозяева и вещи словно занимают «круговую оборону». Первая мизансцена с Егором в доме воспроизводит «пороговую» ситуацию: бывшего арестанта усаживают у порога из кухни в комнату на непрочной табуретке. Старик (И.П. Рыжов), заняв позицию справа под защитой печки, старуха (М.С. Скворцова) – слева, за деревянной крепью старинного дивана, – начинают перекрестный допрос нежеланного гостя. В то же время цветовые образы окружающих вещей активизируются в почти прямой перекличке с цветом оформления недавно покинутого Егором тюремного зала: широкая красная занавеска над входной дверью уподобляется багровым колосникам сцены, из-за

стекла буфета с вырезанных журнальных репродукций смотрят в спину Егора представители братских народов Советского Союза в национальных костюмах также, как и на тюремной эстраде; темно-синий с сизым отливом плащ Любы, куртка Егора, черная труба-вытяжка резонируют с цветом арестантских роб.

Столь знакомое окружение провоцирует Егора на игру соответствующими масками: то бандита-головореза, то оратора-пропагандиста, обличающего обывателей, которые «из всех достижений человечества облюбовали себе печку и <…> славно пристроились жить» в то время как «страна производит электричество, паровозы, миллионы тонн чугуна…»[418]. Сбитый с толку старик (И.П. Рыжов) в запальчивости похваляется своими боевыми и трудовыми подвигами, объявляет себя «вечным стахановцем», невольно повторяя агитплакаты, призывавшие арестантов следовать таким примерам. Красная рубаха Егора сливается с красной занавеской, на фоне которой он произносит свою речь («Чисто комиссар какой!»).

На ночь Егора помещают за цветастой ярко-красной занавеской, старики и Люба вооружены. Вся эта система цветовых, предметных, речевых образов агрессивной экспрессии, перекликающаяся с системой образов тюремного эпизода, мотивирует бегство Егора из дома, который не принял его как «своего», таким, «как все». Психологическое состояние своего героя объясняет сам режиссер: «нужно сообщить зрителю, хоть герой и фанфаронит, он больно чувствует свою отчужденность. Ему хочется сказать – я такой же, как все, но прямо он этого сказать не может. Ему мешает его обездоленность, его беспокойство. Вот он и разыгрывает спектакль»[419].

Важным моментом в шукшинской драматургии мизансцен является переодевание героев. Здесь в игру значений одежды включается цвет. Люба меняет выходной наряд – белоснежную блузку с медальоном – на свой повседневный. Пока Егор в красной рубахе фрондирует перед стариками советской риторикой, Люба в передней комнате перед зеркалом надевает

---

[418] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009.–Т. 6. – С. 218.
[419] Лордкипанидзе Н. Шукшин снимает «Калину красную» // Искусство кино, 1974. – №10 – С. 115.

голубую блузу, прихорашивается, снимает со спинки дивана голубое полотенце, приготовленное для бани. Этот цветовой акцент проявил в ретроспективе и перспективе фильма гендерные предпочтения Шукшина-режиссера: до и после этого момента все женские персонажи одеты в голубые или синие платья, тогда как одежда мужских персонажей – иных цветов, преимущественно теплого спектра. Такая дифференциация цвета соответствует цветовой гендерной символике традиции культуры. Как пишет Л.Н. Миронова, цвета в истории культуры использовались «для обозначения определенных свойств, качеств, понятий и / или идей (синий - мудрость, истина, красный - мужской, желтый - женский и др.), которые не всегда логически отвечали даже одной (архетипической) стороне их значений» [420]. О.В. Вовк в «Энциклопедии знаков и символов» поясняет, что «красный – самый активный цвет, природный символ жизни, энергии, солнца, огня и лета, но также сигнал опасности и знак крови.<…> Синий цвет – высокий символ вечности и бесконечности, читоты и целомудрия, истины и веры. В Европе он символизирует преданность и верность, а в Китае – духовность и счастливый брак. Голубой – этот мягкий нежный цвет – природный символ лучезарного неба, синоним всего божественного, чистого и возвышенного»[421]. А известный немецкий ученый Г. Бидерманн отмечает, что «коричневый цвет вызывает положительное сопоставление с матерью-землей» [422].

В коннотативной семантике сюжета голубой цвет одежды женских персонажей мог выражать их одухотворяющее воздействие на главного героя. И не только первые действующие лица – Люба, Люсьен, каждая по-своему любящие и жалеющие Егора, но и эпизодические, как уже упоминавшаяся женщина в голубом с книгой на телеграфе, или женщина в синем платье на городской улице. Ее призывный жест мужу и дочке, с которыми она тут же соединяется, усиливает впечатление одиночества, бездомности Егора, сидящего

---

[420] Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Минск, 2011. – С. 29.
[421] Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. – М., 2006. – С. 310.
[422] Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 290.

на берегу реки в модном сером пиджаке, напоминая об отринутой им возможности мирных семейных радостей.

В приглушенно-темном и теплом цвете естественной фактуры дерева выдержана сцена в сенях байкаловского дома: прочные, сложенные на века бревенчатые стены, высокий ларь, прялка, деревянная бадья. И, кажется, что именно эта вековая крепость крестьянского дома угнетает Егора, рвущегося на волю, на простор, на встречу с праздником. И праздник сам встречает его на улицах городка бравурной музыкой, огромными фанерными щитами с советской символикой, отмечающими маршрут, видимо, только что прошедшей первомайской демонстрации, нарядными *праздными* людьми, девочкой, весело бегущей за голубым воздушным шариком. Егору, шикарно одетому, «фантастически богатому» после удачного грабежа импонирует эта праздничная суета. Он пытается вписаться в толпу, затевает «амурные игры», но женщины, угадывая в нем чужака, избегают его. Как верно заметил Дж. Гивенс, поведение Егора явно профанирует пропагандистский пафос первомайских плакатов: «Это несоответствие охоты за юбками на фоне символов государства создает довольно непочтительную – и юмористическую – общую картину. Социалистический рай, чье появление провозглашают эти плакаты, снижается их использованием в качестве простого украшения для амурных игр Егора» («The incongruity of his skirt-chasing against the background of these symbols of state makes for a rather irreverent – and humorous – overall picture. The socialist paradise whose advent these placards proclaim is cheapened by their use as mere stage decoration for Egor's amorous plays»)[423]. Устав от безнадежной охоты за женщинами, Егор уныло сидит на берегу реки, наблюдая за сплавом бревен, увлекающих его память к бревенчатым стенам покинутого им дома. Сопротивлясь этому впечатлению, он отправляется в ресторан с мстительным желанием «поселить разврат» в бедном мирном советском городке, «опрокинуть его во мрак и ужас», сплясать «железное болеро»,

[423] Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. – USA, 2000. – P. 148.

«краковяк вприсядку», а голубая река, белый катер за окнами ресторана и робкий вопрос, возможно, забытой сестры: «Ты не Егор?» возникают как последний призыв к истинным радостям.

Интерьер квартиры официанта (Л.К. Дуров), устраивающего для Егора «бордельеро», повторяет уже сложившийся в ходе картины изобразительно-семантический кластер, иронически сочетающий артефакты советской и массовой народной культуры, ориентированной на уровне примитива на русскую классику. В центре композиции – модный диван, алый цвет которого дает отраженный гиперболизированный образ алой рубахи Егора. Агрессивную экспрессию над диваном красного цвета развивает ковровое панно с изображением двух всадников с оружием, догоняющих третьего, которое выполнено в восточной сказочной манере. В большой медальонной раме – репродукция И.Н. Крамского, словно тоже непомерно увеличенная копия нагрудного медальона Любы. Дж. Гивенс толкует ее именно как «напоминание о Любе». Однако в контексте данного интерьера и как значимая повторяющаяся деталь в поэтике фильма эта репродукция имеет более глубокий культурологический смысл. Два различных фона, на которых появляется в киноленте образ «Неизвестной» (или как ее именуют в народе – «Незнакомки»), актуализирует две версии его интерпретации в критической рефлексии и в массовом народном сознании, сопровождавшие картину И.Н. Крамского со времени ее создания до наших дней. На фоне белоснежной блузки на груди Любы «Неизвестная» – идеал женской красоты и достоинства. Так, критик В.П. Лаврова подчеркивает: «Девушка гордо смотрит свысока, <…> ее взгляд настолько таинственный, загадочный и интригующий, что невозможно разгадать, о чем же она думает, о чем мечтает, что её тревожит?»[424]. Искусствоведу И.В. Долгополову представляется, что «образ женщины полон достоинства. Он поистике чудесен. В нем нет ни на йоту намека на вульгарность или “дурной тон”. <… > Картина рисует нам облик

[424] Лаврова В. Картина Крамского «Неизвестная» – URL: http://design-kmv.ru/stati/kartina-kramskogo-neizvestnaya.html.

привлекательной, гордой и независимой женщины, внимательно, немного свысока взирающей на пеструю столичную карусель»[425].

Иной взгляд на репродукцию «Незнакомки» у Ю.В. Михеевой. Киновед настаивает на версии о том, что на картине И.Н. Крамского изображена куртизанка. В фильме она «воспринимается лишь как символ возвышенной женственности в глазах простого человека, потому и показывается многократно в виде современного китча (репродукции, настенные календари, дешёвые кулоны и тому подобное массовое производство»[426].

В комнате ресторанного официанта нажитая нечестным ремеслом «Неизвестная» олицетворяет роскошь и порок под маской надменной холодности и неприступности. Развивая этот мотив, Егор облачается в «барский» халат и с той же маской холодной невозмутимости на лице направляется («как Калигула») на встречу с «народом, готовым к разврату». Войдя в образ, он долго обозревает лица собравшихся гостей, пытаясь найти женщин, подобных героине И.Н. Крамского. Надменно-презрительный взгляд последней с портрета на толпу дурно одетых толстушек точно выражает впечатление Егора, разочарованного и окончательно утратившего надежду на праздник для души». «Ты че таких некрасивых набрал?» – пеняет он официанту. – «Где ж их красивых возьмешь – красивые все замужем», – резонно намекает на моральные устои советских красавиц официант.

В соответствии с идеями А.Ю. Тимашкова и Й. Шретера в фильме выявлен тип «трансформационной интермедиальности», связанный с репрезентацией одного медиума другим и переводом одной знаковой системы в другую, что трасформирует содержание. Так, живописное полотно И.Н. Крамского, изображенное в киноленте Шукшина, уже не являются картиной, а неотъемлемой частью «репрезентирующего медиума».

---

[425] Долгополов И.В. Рассказы о художниках: в 2 т. – М., 1983. – Т. 2. – С. 310.

[426] Михеева Ю. Ночь Никодима: человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. – М., 2014. – С. 111.

Цветовая гамма последующих эпизодов развертывается в обратном зеркальном порядке по отношению к эпизодам первой половины фильма, не внося новых существенных нюансов, а развивая и углубляя интенсивность прежних изобразительно-тематических комплексов: в бане ковш, из которого Егор ошпарил Петра, становится чашей для вина, знаменуя акт побратимства. Интерьер дома Байкаловых, где Егор уже по-семейному за общим столом мирно ужинает после трудового дня, дан в просторной и светлой перспективе. Мир нарушен вторжением прошлого, которое манит Егора бешеными деньгами. Бесконечное мотовство ворованными деньгами в городских сценах («деньги жгут ляшку») оборачивается жестом глубокого презрения к нечестным деньгам и разрыва с прежними «дружками». Напев Егора первых строчек песни «Калина красная», возвращающий к названию фильма, становится знаком обратного отсчета жизни главного героя. Дом его матери – маленький с высокими оконцами с резными голубыми ставенками, словно из детской сказки. Внутреннее его пространство предельно узкое, как будто стены сдвинулись, вытесняя пустоту покинутого большой семьей дома: трое сыновей погибли на войне, блудный сын пропал, дочь – в городе.

Долгий светлый взляд старушки из-под оконной занавески вслед неузнанному сыну – последний, прощальный. Вертикальная композиция сцены покаянного плача Егора – обратное отражение картины разлива реки в начале фильма: там церковь, затонувшая в безбрежной сини воды, здесь церковь, тоже разрушенная, возносится на холме над безграничным зеленым миром, знаменуя духовное воскресение грешной души Егора.

Своеобразной цветовой перверсией отмечена одежда героев. Мать Егора (Е.Е. Быстрова) – в выцветшем светло-коричневом платье подстать цвету кожи лица, шеи, тонких рук, коричневой, как кора старого дерева, и только пробивающаяся сквозь морщины голубизна глаз выдает живой дух одинокой женщины. Перед последней трагической сценой на пашне в новом платье почти такого же, как у матери Егора, цвета появится Люба, а медальон с «Неизвестной» на груди – зеркальный повтор первой встречи с ним. В то же

время Егор в финале одет в чистую голубую рубаху, аккуратно застегнутую под самое горло под распахнутой рабочей телогрейкой. Теплый цвет платьев женщин возвращает их к исконной земной природе, тогда как голубая рубаха Егора знаменует обретение им высокой духовности.

Семантическим эхом перекликаются между собой образ счастливого малыша в голубой рубашечке на плакате в «Чайной» и подросток в эпизоде покаяния Егора, бросающий в реку красные ягоды калины. Смысл этой переклички – тревога за судьбу детей, призыв к ответственности взрослых за то, чтобы их жизнь не сложилась так, как у Егора Прокудина.

Наконец, финальный эпизод на пашне в колористическом плане повторяет начальные сцены в березовой роще: теплый коричневый цвет весенней паровой земли, нежная белизна березовых стволов, а цветовым субститутом алой рубахи Егора выступают алые пятна крови на белой коре березы.

Центральная коллизия красного и синего в драматургии цвета разрешается победой синего. Природные краски неба, воды, блеклые, рассеянные в начале фильма, приобретают чистоту и интенсивность тона: глубокая и яркая синь озера, о есенинской сини («И тебе в вечернем *синем* мраке / Часто видится одно и то ж:/ Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож») поет арестант. Красное поле экрана в заглавных титрах фильма сменяет в конце синий экран, на фоне которого звучит письмо-завещание Егора Прокудина.

Таким образом, цвет в последней картине Шукшина становится активным носителем смысловой, эмоциональной и эстетической информации. При этом понятие драматургии цвета применительно к его фильму приобретает почти буквальное значение. Краски играют определенные им роли, главные из которых принадлежат красному, голубому, зеленому, коричневому. Каждый из этих ролевых, основных в палитре режиссера цветов имеет собственное изобразительно-семантическое содержание и доминантный предметный образ, обозначающий ту или иную сферу природного и социального космоса: красный

– эмблематика советской государственности, мужское начало, агрессия, кровь; синий – небо, вода, женское начало, мир, покой; зеленый – весеннее возрождение, обновление, надежда; коричневый – земля, дерево, дом, пашня.

Особым образом функционирует в фильме Шукшина белый цвет. Чтобы не быть знаком пустоты на белом киноэкране, он требует семантически значимого колоритного фона. Не занимая широкого экранного пространства, как красный, голубой, зеленый, белый цвет здесь предельно предметен и дифференцирован в природной и социальной сфере, образуя далекие смысловые ассоциации. Цвет белокаменных разрушенных русских храмов создает параллель цвету белоствольных берез, в колоннаду которых, как в храм, вступает Егор в предчувствии грядущего вечного «венчания» (березы-«невестушки» заждались, вороны каркают «рано»). Тяжелая белая гроздь сирени в густой зелени палисадника ассоциируется с пышной молодой грудью Любы в белой блузе. Ироническим дублем этого образного параллелизма становится и белый цвет черемухи, веточку которой Егор преподносит следователю, шутовски разыгрывая ее ухажера в сцене на пасеке. Сцена, в которой бывший муж Любы Колька со товарищами ведет на расправу Егора, осенена белым яблоневым цветом, словно призывающим к защите доброго и святого начала новой семейной жизни, о чем просит Егора и отец Любы: «Ты ее не обижай… Она у нас девка хорошая, добрая, но как-то все не везет ей…».

Исполнена чувством щемящей грусти и красоты в сцене последней пахоты Егора стая белых птиц, неожиданно слетевшая на пашню, которая в следующий момент будет окроплена его кровью. Отлетающие белые птицы, сопровождаемые закадровым звучанием хора высоких женских чистых голосов, оплакивающих смерть героя, – словно хор ангелов, принимающих на небеса душу раскаявшегося и искупившего свой грех кровавой жертвой грешника.

Использование в фильме «Калина красная» преимущественно чистых локальных цветов основного спектра (красный, синий, белый, зеленый, коричневый), несущих традиционную национальную символику, отсылает к стилистике иконописи и народного примитива. В одной из первых рецензий

кинолента сравнивалась по стилю с грошовыми картинками, известными как *лубки*, которые начали появляться в XVI в. и были популярны вплоть до революции. «Как и лубки, фильм был ярким, без полутонов и покорял своей наивной свежестью и примитивным символизмом» («Like the lubki, the film was bright, without halftones and captivated you through the naïve freshness and primitive symbolism»)[427]. Народный примитив, кроме того, реализуется в плакатно-стендовой агитпродукции, заполняющей кадры тюремных и городских эпизодов фильма. Причем ироническая остраненность ее презентации кодирует стилистику соц-арта, набиравшего силу в искусстве андеграунда. Кажущаяся пестрота стилевых кодов, по сути, воссоздает парадигму истории русского изобразительного искусства от иконы до советского агитпропа.

Лейтмотивный принцип в цветовой системе киноленты создает тенденцию к обобщению, укрупнению и символизации цветовых образов, формулируя условный «поэтический» стиль, близкий к манере С.И. Параджанова, А.А. Тарковского. Кроме того, репродукции полотен художников XIX в., потеснившие фотографии на стенах в домашних интерьерах, маркируют установку на «живописный» стиль русской реалистической школы. Очевидными реминисценциями живописи русского импрессионизма выглядят кадры березовой весенней рощи, половодья с затонувшей разрушенной церковью и пр.

Таким образом, цвет становится активным носителем смысловой, эмоциональной и эстетической информации, а понятие драматургии цвета применительно к фильму Шукшина приобретает почти буквальное значение. Краски играют определенные им роли, главные из которых принадлежат красному, голубому, зеленому, коричневому. Каждый из этих основных в палитре режиссера цветов имеет собственное изобразительно-семантическое

---

[427] Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. – USA, 2000. – P. 140.

содержание и доминантный предметный образ, обозначающий ту или иную сферу природного и социального космоса.

Цветной фильм «Калина красная» продемонстрировал тот еще невостребованный потенциал изобразительных средств, который режиссер готовился раскрыть в полной мере в масштабном кинопроекте о Степане Разине. Образ Прокудина в красной рубахе – автоцитация кинопробы Шукшина в роли казачьего атамана, запечатленной на картине Г.П. Захарова.

3.3 Музыкально-звуковая архитектоника картины «Калина красная»

Содержательный план звукоизобразительной системы киноленты «Калина красная» чрезвычайно насыщен по сравнению с прежними тоже достаточно музыкальными фильмами, благодаря чему эта сторона поэтики картины привлекает особое внимание исследователей. В настоящее время более обстоятельно описан один из ведущих мотивов, связанный с «песенным» названием фильма. В статьях Л.А. Астафьевой, Я.П. Изотовой[428] и многих других представлена история создания самой песни «Калина красная» и ее трансформации в народную, что стало причиной казуса в процессе использования ее мелодии в фильме[429], глубоко исследованы и интерпретированы мифопоэтика образов песни, обрядовая символика цветов и ягод калины, проекция содержания песни и ее символов на сюжетную линию Егора и Любы.

По мнению Дж. Гивенса, впервые подробно описавшего партитуру фильма, песня «Калина красная» вместе с другими популярными в народе

---

[428] Астафьева Л.А. Образ песни в русском советском кинематографе 70–80-х годов. – URL: http://feb-web.ru/feb/byliny/critics/fpn/fpn-038-.htm?cmd=2; Изотова Я.П. Поэтика заглавия повести В.М. Шукшина «Калина красная» // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 411- 418.

[429] Шукшин отказался от использования песни «Калина красная» (народные слова в обработке Е.Синицына) в своем фильме, поскольку это «потребовало бы лишних затрат на кинокартину из-за принадлежности авторских прав композитору Я.А. Френкелю. <… > Любопытно, что авторские права Я.А. Френкеля на песню были нарушены в случае с использованием Е.Ф. Светлановым мелодии «Калины красной» в качестве лейтмотива в одноименной симфонической поэме. По воспомнинаниям современников, тот факт, что композитор принял авторскую музыку за народную, зная Я.А. Френкеля, лично огорчал Е.Ф. Светланова. В то же время сам Я.А. Френкель гордился популярностью песни, принимаемой за народную».

песнями ориентирует стилистику картины на жанр мелодрамы, задача которой «дать зрителю эмоционально восполняющий опыт» или «образец и повод для фантазийного воплощения реального, но затаенного внутреннего хаоса». Не столь существенно, что такие фильмы не совсем правдоподобны. <…> Как Шукшин сам признался, <…> сюжетная линия «взята крайне условная, как любят говорить рецензенты – надуманная» («provide audience with vicarious emotional experiences» or «shape and occasion for fantasy enactment of real but repressed inner turmoil». It is not essential that such movies plausible. <…> As Shukshin himself admitted, <…> the plotline «is extremely hypothetical, or as the reviewers like to say, far-fetched [*nadumannaia*]»)[430]. Песни приобретают значение, как с точки зрения усиления эмоционального резонанса фильма, так и объединения его тем. Здесь “синтетическое мышление” Шукшина выдвигается на первый план, его умение использовать «средства аудиовизуальной информации – слова, звуки, образы и мелодии – как единое целое» (“seamlessly various media – words, sounds, images and music – into one meaningful whole”)[431].

Следует заметить, что мелодраматизм, сентиментальность стиля, ставшие изначально предметом острой критики фильма, не исчерпывают его жанрового определения. Шукшина, как он сам толкует суть своего произведения, интересует не история любви, что является содержанием мелодрамы, а «история души искривленной»: «Не «угловная история» о перековавшемся преступнике. Это – история о извечном поиске своего места в жизни, своеобразный диалог человека с совестью»[432]. «Картина поближе к драме. Она – об уголовнике. Уголовник… Ну какого плана уголовник? Не из любви к делу, а по какому-то так сказать, стечению обстоятельств житейских»[433].

Поэтому звукоизобразительную систему фильма необходимо рассматривать не столько с точки зрения эмоционально-шокового воздействия

---

[430] Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. – USA, 2000. – P. 140-141.
[431] Там же, С. 141.
[432] Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Барнаул, 2009. –Т. 8. – С. 133.
[433] Там же, С. 153

на зрителя, сколько с точки зрения раскрытия психологически сложного характера героя, его трудного внутреннего выбора средствами, доступными для самой широкой аудитории. Не менее важно в отношении к кинематографу Шукшина обозрение музыкально-песенного строя фильма с точки зрения его места в динамике культурной проблематики режиссера.

Первый уровень аудиовизуальной системы «Калины красной», как и в прежних его картинах, составляет песенный репертуар. Но если в предыдущих кинолентах центральные темы вели традиционные фольклорные песни, то в последнем фильме музыкальные лейтмотивы образуют народные песни литературного происхождения или авторские песни.

Так, песни «Вечерний звон» (в вольном переложении ирландского поэта Т. Мура русским поэтом И.И. Козловым) и «Письмо матери» на стихи С.А. Есенина, по верному наблюдению Дж. Гивенса, создают тематическую раму фильма. Однако содержание темы – «возвращение Егора и предательство им своей матери» – исследователь необоснованно сужает: «Вечерний звон» и «Письмо матери» – это начало и конец трудного духовного пути, пройденного героем. В отличие от задушевно-трогательного пения солистов и задумчиво-серьезного внимания зэков, сидящих в тюремном зале, Егора явно не трогают думы о том, «чтоб скорее от тоски мятежной/ воротиться в низенький наш дом»[434], раздражает и традиция проводов отсидевших свой срок этой песней и его роль «звонаря» в «группе бом-бом». Он едва шевелит губами, нервничает в ожидании конца традиционного действа. И нужно было ему пройти еще раз по кругу дорогой вора, убедиться, что на этой дороге ни воли, ни праздника, ни жизни нет, нужно было встретить любящую женщину, доверившихся ему людей, почувствовать вкус трудового хлеба, увидеть, наконец, покинутую мать, чтобы в его уже оттаявшей душе полно и сильно отозвалась песня юного лопоухого арестанта. Черно-белая хроника исполнения «Письма матери» выступает как образ, возникающий в сознании героя, и как образ открывшейся

[434] Есенин С. Собрание сочинений в 6 т. – М., 1977. –Т. 1. – С. 204.

ему истины. Крупный план певца, отчуждающий его от концертного антуража, усиливает автокоммуникативный эффект пения.

В середине рамочного текста – народная песня на стихи Н.А. Некрасова «Школьник». Весьма значимо, что исполняется она во время застолья. Застольное хоровое двухголосое пение, почти обязательное в фильмах Шукшина, выполняет функцию трансляции национальной народно-обрядовой культуры как фактора социализации людей, их родового единения, духовного общения. Отмирание этой традиции, замену ее техническими носителями песенной культуры, лишавшими народ своего голоса и, значит, со-гласия и мира, Шукшин глубоко переживал, чем обусловлено настойчивое включение им в свои киноленты продолжительных для экранного времени застольных эпизодов. Застолье по поводу прибытия Егора было событием чрезвычайным, означавшим, что чужака с темным прошлым, безродного, арестанта готовы принять в круг родных и знакомых. По обычаю, гости запевают русскую народную песню «Сама садик я садила, сама буду поливать» с явным намеком на героиню этого дня – Любу, взявшую на себя бремя ответственности за своего «жениха». Но общего согласного пения не получилось, ни Егор, ни Люба не вступают в хор. И тогда вдруг солирует захмелевший гость, поющий об «архангельском мужике» и о любви к родной Руси.

В «Печках-лавочках» в сцене проводов Ивана на курорт девица заводит цыганский романс: «Ты сидела и мечтала /У раскрытого окна, /И вся в ободранных лохмотьях / К тебе цыганка подошла. / Подошла и просит руку: /-Дай мне руку погадать, /Всё, что было, всё что будет /Я сумею предсказать./ А у тебя на сердце тайна, /Ты любишь парня одного, /Ты хочешь стать его женою,/Но тебе не суждено». Но ее тут же обрывают: «Давайте, нашу... ». В «Калине красной» гости тоже за столом неодобрительно посматривают на непрошенного солиста, но не мешают ему допеть до конца, в чем состоял особый смысл, который в некоторой степени раскрывается построением мизансцены. Егор в поношенной рубахе бывшего мужа Любы сидит плечом к плечу с ней и ее братом, но как будто не принимая участия в застолье и только

делая вид, что заинтересован фотографиями семейного альбома, которые с увлечением показывает ему Люба. Он трезв, и ему явно не по себе в тесном семейном кругу простых и честных людей. Исполнитель некрасовского «Школьника» (А.П. Саранцев) сидит прямо напротив него. Он одет в добротный костюм с галстуком, на рукавах белой сорочки запонки, на пальце – золотое кольцо. Одним словом, имеет вид интеллигентного состоятельного человека, что косвенно дает ему право выступать в роли учителя, наставляющего на истинный путь вставшего перед выбором ученика.

Навязчивую назидательность и риторику урока снимает вид крепко напившегося гостя, поющего как бы для себя, не глядя на Егора, но повествование о Михаиле Ломоносове – русском человеке, поднявшемся из народных низов глухой окраины России до высот науки и искусства, апеллирует к Егору, одаренному и умному, судя по письмам к Любе, человеку, утверждая его в способности проделать такой же путь. Кроме того, сходство судеб М.В. Ломоносова и В.М. Шукшина создает эффект отстранения от своего героя актера и автора, выступающего в качестве убедительного примера для него. Урок-песня был усвоен: позже Егор скажет своим невестушкам-березкам: «Ну, ладно! Мне пахать надо! Я теперь рядом, буду заходить к вам. Иж стоят! Ну стойте-стойте, а мне надо выходить в стахановцы»[435].

В своих воспоминаниях А.Д. Заболоцкий так объясняет этот эпизод: «Вечеринка нужна была Шукшину для того, чтобы показать зрителю человеческую среду, с которой роднился Прокудин, социальный и национальный состав ее. Съемка откладывалась. Ждали Александра Саранцева. Дирекция, актерский отдел протестовали: «Везти издали умеющего петь кинооператора, когда простаивает штат артистов-профессионалов»! Но Шукшин не уступал: легли песни Саранцева ему на душу. И он сам оплатил проезд Саранцева. Снималась сцена совсем необычно. В декорации была собрана застольная компания, между столами положены рельсы и поставлены на тележку две камеры. <…> После обеда в намеченном месте усадили

[435] Калина красная – СССР, «Мосфильм», 1973, цв., 11 ч., 108 мин.

появившегося из аэропорта Саранцева рядом с актрисой, выпускницей ВГИКа, исполнявшей роль его жены. Саранцев пока приспосабливался к обстановке, отдельная камера снимала его крупно, а основная камера снимала намеченные варианты вечеринки во время проведения репетиций без принятых обычно команд «мотор» и «стоп». Шукшин в этой сцене, редкий случай, был не занят, за процессом наблюдал со стороны. Поблагодарил всех и объявил: «Съемка окончена». Участвующие удивлены, думали, идут репетиции. Просматривая материал, Шукшин радовался: «Глядишь, снимать научимся!» [436].

А.П. Саранцев, исполнявший песню на слова Н.А. Некрасова «Школьник», не был актером, он работал оператором в документальном кинематографе. Казалось бы, этот эпизод для фабулы не имел никакого значения, но некрасовские строки об «архангельском мужике», который «по своей и божьей воле стал разумен и велик», для Шукшина были значимы: «Не просто так живут люди, не только едят, пьют, умирают, но есть в них душа, которая требует большего. Сама иногда не знает – чего, но только мучается, если нет у нее лада с миром и жизнью»[437].

Душевная эволюция героя находит выражение в его собственных отношениях с песней. По сути, отказавшись петь в тюремном хоре, он тешится на воле «ящичком»-магнитофоном, из которого несется громкая бравурная музыка. В клубном эпизоде, где Егор оказался невольным зрителем смотра сельской художественной самодеятельности, режиссер использует героя в функции модератора собственной позиции. Он дает большой фрагмент эстрадного театрализованного исполнения русской хороводной песни «А я по лугу, по лугу гуляла». Ироническое отношение Шукшина к подобного рода «стилизациям» русских народных песен окрашено здесь еще и горечью: старинный девичий хоровод ведут пожилые женщины, сохранившие в памяти следы народной песенной культуры. Егор с интересом смотрит на яркое песенное действо, но как только хор на сцене затягивает новую песню на слова

---

[436] Заболоцкий А. Шукшин в кадре и за кадром: Записки кинооператора. – М., 1997. – С. 87-88.
[437] Лордкипанидзе Н. Шукшин снимает «Калину красную» // Искусство кино, 1974. – №10 – С.116.

П.К. Аедоницкого «Русские края», которую, якобы, народ сложил, покончив с наследием прошлого, Егор заговаривает с председателем о своих делах, мешая зрителям, и покидает зал.

Выражением совершившегося в душе Егора нравственного переворота после разрыва с бывшим подельником по воровскому ремеслу становится его желание петь. Утешая Любу, испуганную явлением посланника уголовного мира, он предлагает ей вместе спеть и напевает пару строк из песни «Калина красная». Люба, не в силах преодолеть чувство страха и тревоги за Егора, отмахнулась: «Ой, да я знаю ее», – невольно подтверждая слова песни «Я у залеточки характер вызнала», но не в том смысле, как это в ней поется, а в прямом отношении к ситуации: в его поступке, дерзком вызове криминальному миру, в его заботе о ней и о матери до конца раскрылся для нее характер Егора. Сам же он изливает высвободившуюся из тенет страшного прошлого душу и свою новую тревогу о будущем в пении романса «Ах, зачем эта ночь так была хороша» (автор стихов Н. фон Риттер, автор музыки Н.Р. Бакалейников), слова которого предвещают трагическую разлуку с любимой: «Так к чему ж мне страдать,/Для чего же мне жить, / Коль ее злой судьбой /Не дано мне любить».

Таким образом, песенный репертуар фильма, с одной стороны, отражает исторические трансформации, происходившие в 1970-е гг. в народной массовой культуре, с другой стороны, формирует тематические лейтмотивы звуко-изобразительной системы картины, участвуя в раскрытии характера и судьбы главных героев.

Особенно глубоко и напряженно драматизм внутренней душевной работы Егора раскрывается в музыкальных интроспекциях *второго уровня* звукоизобразительных соотношений «Калины красной», который составляет музыка без слов: мелодии песен, варьированные в различных оркестровых аранжировках, симфонические композиции, «а капелла» в финале.

Так же, как и в драматургии цвета, ведущая коллизия развертывается между красным и синим цветами, так драматизм внутренней душевной борьбы героя в интроспективных фрагментах раскрывается в напряженном

диалоге двух мелодических лейтмотивов: первый – на тему тюремной песни «Постой, паровоз, не стучите колеса!», которую Шукшин выбрал в качестве «сквозной» музыкальной воровской темы. Эта песня уже была использована в комедии «Приключения Ы и другие приключения Шурика» (1966) Л.И. Гайдая, где ее пели Ю.В. Никулин и Г.М. Вицин. Блатная мелодия возникает в момент появления Егора в воровском притоне. Рассказ Губошлепа о своей первой встрече с деревенским мальчиком, поделившимся с ним своим горем, а в ответ получившим судьбоносную кличку, прямо соотносится со словами известной песни: «Мальчонка назвал себя жуликом и вором/ И жизнь его вечная тюрьма» (вариант «вечная игра»). Словно продолжая рассказ о себе и развивая тему «злой» судьбы, Егор вступает в пляску под музыку этой песни. Барабанное соло, сменяющее гитарный наигрыш, поддерживает ритм жестко отбиваемой Егором чечетки, передает вскипающее в нем агрессивное состояние: «А на злых людей – мы сами волки». Музыка обрывается сигналом тревоги и затем возникает вновь, сопровождая сцену погони все тем же тревожным барабанным боем. Поленница дров, за которой в темноте скрывается Егор от преследования милиционеров, рождает в его сознании образ деревни, озвучиваемый музыкальной темой «Вальс», написанной П.В. Чекаловым, которая будет связана с иной стороной жизни героя. Этот вальс в симфонической оркестровке с доминирующей скрипичной партией Шукшин перенес из фильмов «Ваш сын и брат» и «Печки-лавочки», где он вел темы немой сестры и семейного лада, любви Ивана и Нюры. В том же семантическом ореоле мелодия вальса, звучащая в душе Егора, становится зовом любви к иной судьбе. Сопровождаемый лирической мелодией, Егор впервые задумывается о бессмысленности своей жизни: «Что же дальше?... Что я вам колобок на самом деле?», медленно кружится на детской карусели. В музыку вальса вплетается голос Любы, озвучивающий слова письма к Егору о радости тишины и покоя и затем напевающей лирическую песню «Сорвала я цветок полевой /Приколола на кофточку белую….» (музыка Б.А. Мокроусова, слова С.В. Смирнова); вальсовая мелодия вновь нарастает, аккомпанируя ответному

монологу Егора. Первая победа светлой лирической темы над тоскливыми надрывами тюремной песни отмечена образом веселого автобуса, уносящего героя в село с таким же светлым названием «Ясное». Встреча с Любой сопровождается новой симфонической композицией с нежно солирующей флейтой, обещающей сельскую идиллию. Но решение вопроса «Что делать с этой жизнью?» не дается просто сорокалетнему вору: привычка к риску, шальной добыче, размашистому загулу зовет «добить ее с музыкой». Такой музыкой, олицетворяющей жадное стремление Егора дать разгуляться душе, пять лет томившейся в тюрьме, первоначально должна была стать мелодия песни «Терла баба лен» в эстрадно-ансамблевой обработке. В фильме ее заменила аналогичная по стилю веселая праздничная маршевая пьеса. Предметно-очужденная магнитофоном в салоне «Волги», потом на палубе «Ракеты», в городе, наконец, последний раз в «бордельеро» эта музыка взрывает естественное течение жизни, соблазняет, дразнит, манит Егора бесконечной радостью праздника и каждый раз обманывает его.

Вот Прокудин после неудавшейся «охоты за юбками» сидит на берегу реки, и возникает мотив тюремной песни – знак самоуглубления, медитации. Фокус камеры направляет взгдяд героя на медленно плывущие по реке толстые бревна, словно говорящие: «Что ж и дальше плыть тебе бревном по течению». Мандолинный перезвон мелодии аппелирует к печально-прощальной семантике песни: «Я матушке родной с последним поклоном/ Хочу показаться на глаза». Сопротивляясь этому настрою, жестко подавляя чувство сожаления о проигранной жизни, Егор поднимается, чтобы «сплясать железный краковяк». Меланхолия мандолин сменяется бойким наигрышем балалаек, который выводит героя из состояния медитации. Окружающий мир с девушками на берегу реки, по которой праздничным видением проплывает белый катер, и тот же балалечный гром, но уже другой внешней музыкальной темы праздника аккомпанирует шествию Егора в зал «бордельеро». Эпизод прерывется сценой в доме Байкаловых, где с тревогой обсуждают местонахождение Егора.

Звуковая дорожка реагирует на смену места действия затуханием и резким нарастанием маршевой музыки.

В следующей за городским эпизодом сцене в деревенской бане, где Егор с Петром ночью распивают коньяк «Реми Мартин», мандолинная вариация мелодии «Постой, паровоз, не стучите колеса!», соединяясь с символическим визуальным образом паука, попавшего в плен бадьи с водой, вновь возвращает Егора к печальному итогу своей жизни: «Где ж мои вороные? Сорок лет живу, а сказать нечего!». Обнадеживающая реплика Петра по поводу паука, плавающего в бадье, «ничего, выберется» – косвенно обращена к Егору. Аудиально-образным выражением этой надежды становится новая музыкальная тема в симфонической оркестровке: соло арфы на фоне скрипичного диминуэндо (ит. diminuendo – постепенное уменьшение силы звука) дает глубокий элегический тон, синхронизированный с мирным сельским пейзажем: березы, озеро, зеленый луг, пасущиеся коровы, что в целом рождает в сознании Егора воспоминание о собственном деревенском детстве, совпавшем с тяжелой военной порой, и его рассказ о гибели кормилицы-коровы – то самое «горе», которое заставило героя подростком покинуть родной дом. Возвращение Егора в памяти к истокам своей злосчастной судьбы мотивирует его дальнейшие действия, увенчавшиеся встречей с матерью. Душевное потрясение, переживаемое им после этой встречи, окрашено возникающей вновь элегической темой с нарастающим скрипичным форте (ит. forte – громкое звучания голоса или инструмента), которое сменяется знаком вальсовой интроспекции.

Элегический мотив композиционно соотнесен с веселой маршевой музыкой, развивающей тему праздника и закрытой в концовке эпизода «бордельеро» глубоким скепсисом Егора: «А есть он праздник-то?». Это музыкально-изобразительное соотношение содержит оппозицию объективно-авторских оценок выбора героем между возвратом к темному криминальному прошлому, характеризуемому музыкальной темой низкого модуса (легкая

музыка), и движением к истинно человеческим ценностям в высоком модусе симфонической музыки.

В мелодии вальса слышны тревожные интонации, визуально поддержанные символикой красных ягод калины, брошенных в озеро рукой стоящего на берегу подростка. Тревожные ноты вальса предваряют возобновление коллизии между криминальным и мирным деревенским мотивами в сцене визита в дом Байкаловых бывшего дружка из «малины» – Шуры. Предчувствием конфликта звучит сначала едва слышная мелодия «Постой, паровоз, не стучите колеса!», словно робко пробиваясь из уже глухих уголков души Егора, вспахивающего свою первую борозду на совхозном поле, но с появлением Шуры нагло растет в открытом и громком звучании, смолкая окончательно во время крутого разговора Прокудина с посланцем Губошлепа.

В сцене последней работы Егора на пашне ее аналогом в высоком поэтическом модусе выступает песня на стихи С.А. Есенина «Письмо матери», начальные строки которой оспаривают неспетый, стыдливо скрытый текст тюремного романса. Вопреки самопрезентации героя («Не жди меня, мама, хорошего сына./Твой сын не такой как был вчера./Меня засосала опасная трясина/ И жизнь моя – вечная игра») лирический герой Есенина поет: «Я по-прежнему такой же нежный / И мечтаю только лишь о том,/ Чтоб скорее от тоски мятежной /Воротиться в низенький наш дом». В проекции на образ героя Шукшина истина этой самохарактеристики подтверждена последней его заботой как нежного сына и мужа о родных ему женщинах – матери и Любе. Проникнутый светлой печалью женский реквием созвучен с его закадровым голосом, утешающим Любу в ее тоске: «Не грусти, Любушка, не надо. Глянь, сколько хороших людей кругом. Надо жить, надо бы только умно жить. Вот, погоди, если свидимся, я все тебе расскажу. Я ведь много повидал на своем веку, даже устал. Душа моя скорбит, но она все помнит. Дай время, дружок. Все будет хорошо…».

Особое значение в партитуре фильма имеют паузы тишины как «плюс-минус-прием» (Ю.М. Лотман) звукового оформления фильма, его *третьего*

уровня. Не случайно тема тишины, как уже говорилось, обсуждается героями в их заочном споре в письмах. Егор не любит тишину, в ней слышен голос совести, которая не может не тревожить его, умного и душевно богатого человека. Чистая душа Любы, напротив, отдыхает в тишине: «А здесь у нас вечерами тихо-тихо. Лист упадет на воду – слышно». Паузы тишины, таким образом, несут, как и музыка, психологическую функцию. Кроме того, в этих паузах, не заполненных музыкой и разговорами, тишина не абсолютная, в ней отчетливо слышны естественные шумы природы или человеческого обитания.

По мнению Дж. Гивенса, музыкальная песенная структура фильма «помогает с помощью звука создать визуальное и тематическое противостояние между городом и деревней. <...> Деревню музыкально определяют литературные и народные стилизации, а также русские народные песни, которые деревенская самодеятельность исполняет в облагороженном, просоветском изложении. Эти песни идеализируют деревню и указывают на ее привилегированный статус как священное пространство» («help to establish in an acoustic way the visual and thematic opposition between the city and country. <…> The country is signified musically by these literary and folk stylizations as well as by the Russian folk songs sung in sanitized, pro-Soviet renditions at the village talent show. These songs sentimentalize the village and denote its privileged status as a sacred space») [438]. Подобная традиционная трактовка произведений Шукшина справедлива лишь отчасти. Как мы показали, основной конфликт «Калины красной» как психологической драмы локализуется не в социальном пространстве, а во внутреннем мире героя. Социальная же маркировка города и деревни осуществляется в фильме посредством шумовых кластеров. Птичье пение, лай собак, мычание коров, крик петуха, звук гармошки, наигрывающей «Коробочку», создают образ деревни, тогда как шум моторов автомашин, катера, их звуковые сигналы, магнитофонная музыка – реальный образ города. Эти и другие шумовые образы, особенно отчетливые в паузах тишины,

[438] Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture – USA, 2000. – P. 142.

ориентируют героя на его извилистом пути. Так, выход Егора Прокудина из тюрьмы отмечен подобным моментом. Герой остановился на минутку у тюремной стены. Мерный плеск воды на первом канале звуковой дорожки способствует размышлению, тогда как на втором канале, с одной стороны, записан отдаленный лай собак, ассоциируемый с деревенским топосом, с другой, – столь же отдаленные звуки города. Это момент выбора. Твердый печатный стук его сапог на мостках сообщает, что выбор сделан.

Если городок встречает Егора шумом и музыкой только что прошедшего первомайского праздника, то улица села Ясное оглушает его тишиной, в которой слышно, как стрекочут кузнечики и где-то в отдалении играет гармошка. В такой тишине трудно лгать. Тихий разговор на веранде «Чайной», куда доносится птичье пение, становится моментом истины.

Психологической паузой тишины начинается последний – трагический эпизод картины. Егор с помощником засевают пашню. Вот он заглушил мотор трактора, молодой парень спрыгнул с сеялки. Идут к озеру, под тихий плеск воды, шум крыльев прилетевшей на засеянную пашню белой птичьей стаи ведут негромкий разговор, который Егор заканчивает вечным вопросом: «Как ты думаешь? Это хорошо, что мы живем? Может быть, уж лучше было не родиться? А?... Пойдем сеять». Словно решая этот вопрос, оба возвращаются в безмолвии к трактору. Ответом служит песня «Письмо матери», под которую Егор продолжает работу. При появлении компании Губошлепа песня смолкает, заглох мотор. В наступившей напряженной тишине Егор делает свой последний выбор, выходя навстречу опасности, на верную гибель. И, наконец, момент высокого трагического напряжения отмечен полным безмолвием, наступающим по контрасту с громом выстрела, ревущего мотора грузовика Петра, криков убийц. В тишине появляется из-за белых стволов берез окровавленный Егор, подхватываемый на руки Петром, который бережно несет его к машине, но путь героя уже закончен, о чем знаменует взрывающий тишину хор плакальщиц. Функциональны в изобразительном плане шумовые кластеры и паузы тишины.

Звуковая пластика фильма служит прежде всего средством материализации внутреннего мира главного героя. Музыкальные интроспекции драматизированы посредством контрапункта мелодических лейтмотивов низкого модуса (вариации блатной песни «Постой, паровоз») и высокого модуса (симфоническая пьеса в ритме медленного вальса П.В. Чекалова). В то же время внешняя оценочная характеристика поведенческих импульсов героя маркируется лейтмотивной оппозицией марша (праздничная музыка, сопровождающая сцены в такси, в городе, «бордельеро») и симфонических композиций (лирические, элегические темы деревенских сцен).

Как и в других кинолентах Шукшина, важную роль в развитии действия «Калины красной» играют проекции песенных сюжетов («Вечерний звон», «Ах, зачем эта ночь…», «Письмо матери», «Калина красная»), выявляющие вместе с тем массовые, архитепические основания драматических коллизий: возвращение блудного сына, путь из низов в люди, любовь и разлука и др.

Преобладание в репертуаре песен литературного происхождения в концертно-эстрадном или сольном бытовом исполнении отражает повышение уровня культуры в советской деревне 1970-х гг. В то же время отторжение русской песни от народной празднично-обрядовой традиции воспринимается Шукшиным в иронической интонации, передаваемой приемами пародирующей разработки соответствующих мизансцен («Вечерний звон» в лозунгово-пропагандистском антураже тюрьмы; пожилые женщины, исполняющие на сцене хороводную любовную песню «А я по лугу, по лугу гуляла»; «Школьник» Н.А. Некрасова в исполнении захмелевшего гостя во время застолья у Байкаловых).

В целом, звукоизобразительная система «Калины красной» отличается необыкновенно строгой, точно выверенной и согласованной на всех уровнях архитектоникой, каждый элемент которой семантически насыщен.

В первом своем цветном фильме Шукшин стремится использовать натуральный цвет образов природы, фактуры вещей. В то же время лейтмотивный принцип в цветовой системе киноленты создает тенденцию к

обобщению, укрупнению и символизации цветовых образов, формируя условный «поэтический» стиль, близкий к манере С.И. Параджанова, А.А. Тарковского. При этом движение цветового пятна в разных контекстах, нюансировка его интенсивности осоздают многозначность цветового образа. Кроме того, репродукции полотен художников («Неизвестная» И.Н. Крамского, «Сосновый лес» И.И. Шишкина), заменившие фотографии на стенах в домашних интерьерах, маркируют установки на «живописный» стиль русской реалистической школы. Очевидными реминисценциями живописи русского импрессионизма выглядят кадры березовой весенней рощи, разлива реки с затонувшей разрушенной церковью, сельский дворик и прочее.

Представленные в фильме «Калина красная» почти все виды русской изобразительной культуры (архитектурные памятники, городское и сельское домоустройство, репродукции станковой живописи, иконография, плакатная живопись и графика, народные художественные ремесла, национальные костюмы) воссоздают пласт русской массовой культуры прошлого века как бесценный памятник исторической эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В.М. Шукшин был одним из тех талантливых людей, плеяду которых породило время «оттепели». Он вошел в отечественное искусство сразу в «трех лицах»: как писатель, открывший галерею разнообразных деревенских характеров; как актер, великолепно сыгравший в кино более двадцати ролей; как режиссер, создавший пять полнометражных фильмов, ставших классикой отечественного кинематографа.

До сих пор литературное и кинематографическое наследие Шукшина рассматривалось изолированно друг от друга, что разрушало представление о целостности творческой личности художника, о единстве и своеобразии его художественнего мира. Более продуктивным и перспективным в отношении к многогранному творчеству Шукшина нам представляется междисциплинарный подход, позволяющий проследить в нем динамику взаимодействия литературы, режиссуры, актерского мастерства, исследовать его фильмы как сложное интермедиальное единство слова, изображения, музыки.

В раннем шукшиноведении сложилось устойчивое представление о Шукшине как режиссере «стихийном», «интуитивном» художнике-примитивисте, не владевшем и не стремившемся овладеть новейшими средствами киноязыка. Однако системное исследование кинолент Шукшина с использованием современных методов анализа, предпринятое в данной работе, показывает, насколько тщательно выстроена их архитектоника, насколько богат их изобразительный ряд, насколько открыта режиссура Шукшина к эстетическим идеям новейших течений западного и отечественного кинематографа своего времени (неореализм, авторское кино) – к экспериментам с условными, символическими формами киноязыка, насколько стремительна эволюция его мастерства.

В диссертации рассмотрены важнейшие параметры поэтики его киноработ Шукшина: система персонажей, формы организации пространства и времени, предметно-образный комплекс, основные мотивы и символы

художественного мира писателя и режиссера. В работе исследован сложный процесс интермедиальной трансформации литературных произведений в новые жанровые формы литературного, режиссерского сценариев и в фильм как продукт межвидового синтеза.

Константными в стилистике картин Шукшина являются три типа изобразительных кластеров: деревенский, городской и «дорожный». Первый составляют картины природы, сельского социума, интерьеры и экстерьеры изб, дворовых построек (баня, сарай), домашние животные (коровы, лошади, кошки). Городской мир представляют короткие фрагменты уличных экстерьеров, как правило, без перспективы, вокзалов, парков, интерьеры квартир. Общероссийский, или «дорожный», кластер разворачивает логику сюжета путешествия, включая образы транспортных средств, – мчащиеся автомобили, поезд, катер, сменяющиеся панорамы и фрагменты российских ландшафтов, поселений, станций.

Для первого типа изобразительного комплекса характерны статика, замедленность движения камеры, «длинные» кадры, в чем выражается, с одной стороны, онтологическая концепция укорененности, устойчивости, целесообразности деревенского бытия, с другой стороны, авторская стратегия запечатления всех вещественных подробностей уходящей эпохи деревенской цивилизации, национальной русской культуры. Эстетический модус первого типа изобразительного ряда эволюционирует от исполненного региональным патриотизмом восторженного взгляда («Живет такой парень») к ностальгическому, пасторально-идиллическому («Ваш сын и брат», новелла «Братка» из фильма «Странные люди») и от него – к элегическому и эсхатологическому пафосу (новелла «Думы» из картины «Странные люди», «Печки-лавочки», «Калина красная»).

Пейзаж в фильмах Шукшина является обязательной и достаточно объемной частью деревенского изобразительного комплекса. Это, как правило, натурные съемки, в окрестностях сел Алтайского края и средней полосы Европейской России. В киноленте «Живет такой парень» дается широкое

панорамное обозрение с точки зрения автора, включающего в пейзаж героя, выстраивающего внешний образно-психологический параллелизм, акцентирующего экзотику родного края. В пейзажах последующих киноработ («Ваш сын и брат», «Печки-лавочки») преобладает точка зрения героя; гармония природы, быта, человека выражает онтологические основы деревенского мира. В «Странных людях» пейзаж не занимает много места и обнаруживает тенденцию к символизации изобразительного ряда, которая усиливается в «Печках-лавочках» и становится безусловной в «Калине красной». Пейзаж в последней ленте Шукшина, приобретая снова полноту и объемность, многофункционален: в воссоздании российского национального колорита Шукшин заменяет экспрессию горных и катунских ландшафтов своеобразным импрессионизмом, поддержанным аллюзиями русской живописи рубежа XIX–XX вв., символикой и психологизмом в раскрытии противоречивого характера и трагической судьбы главного героя.

Анализ изобразительных принципов в кинематографе Шукшина показал, что он выразил в своих работах острое чувство настоящего, передал мироощущение эпохи «оттепели». Предметно-образная красота внешнего мира, изображение алтайской природы с ее горами, реками, покосами, березовыми рощами, распахнутое пространство его картин выражает момент единения со временем, восприятие истории как единой живой ткани.

Центральным компонентом изобразительного ряда кинолент Шукшина является деревенский дом, воспроизводимый на экране, как правило, в натурных съемках. Режиссер особенно внимателен к фактуре строительного материала. Камера скрупулезно ощупывает теплую, прочную, отполированную временем поверхность ровных круглых бревен, из которых сложена русская изба, останавливается на срезе торцевого бревна, словно измеряя по годовым кольцам возраст жизни дома, изломы его судьбы.

В выборе натуры Шукшин от фильма к фильму развертывает ретроспективу истории деревенского домостроения. В картине «Живет такой парень» – это советский новострой 1960-х гг.: крепкие пятистенки с

четырехскатными крышами, просторными светлыми комнатами, свободно выстроившиеся вдоль Чуйского тракта. В киноновелле о Степке («Ваш сын и брат») – это тесно скучившиеся у реки бедные избенки довоенной постройки, двускатные, крытые тесом крыши, низкие над завалинками окна, покосившиеся заборы, тесные, застроенные сарайчиками, заполненные домашней живностью дворы. Но эта теснота служит у Шукшина выражением сплоченности деревенского мира, общинности, родственной близости сельских людей, переживших беды сурового времени. В новелле об Игнате («Ваш сын и брат») дом Воеводиных, воплощая идею семейного родового центра «деревенского космоса», стоит отдельно, на возвышении, открытый в просторы природы, в даль дороги, обещающей обновление, возрождение.

Но в «Странных людях» образ деревенского дома в изобразительном плане функционирует неопределенно, словно играя своими скрытыми архитепическими значениями. Так, в новелле «Братка» фасад деревенского мира (улица, дом) уходит из поля зрения, открывая пространство потаенное, всегда исполненное у Шукшина как в прозе, так и в фильмах, символического, почти мистического смысла: баня, колодец. Во второй новелле «Роковой выстрел» дом как материальный объект оказывается на периферии зримого пространства, уступая место природному ландшафту как пространству духовного действа шукшинского героя. Вознесение духа Броньки Пупкова над суетой мира сего отражает композиция кадра, в планах которого дом предстает в отдалении ущербным, с дырявой крышей, заброшенным хозяином. Этот мотив находит свое продолжение в новелле «Думы», где образ дома Кольки, искусного резчика по дереву, одержимого творческим духом, погружает в более далекую историческую эпоху деревенского домостроения, приближающуюся к своему закату. Большой родовой дом, построенный, казалось, на века для многолюдной крестьянской семьи, осиротел без хозяина, одряхлел, выставив на показ страшный скелет деревянной крыши. Былую его крепость, уют, тепло призван наполнить дом председателя колхоза Матвея

Рязанцева, пытающегося вернуть Кольку на путь хозяйского попечения об отеческом доме, старухе-матери.

В цветной ленте «Калина красная» маленький, словно игрушечный, домик матери Егора Прокудина с двускатной тесаной крышей, с высокими чистыми окошечками в нарядных голубых ставенках возникает как забытая детская сказка, и только горький рассказ одинокой старой хозяйки говорит о тяготах, пережитых этим домом.

Образ Дома является символом родового «гнезда», духовного храма, а домашний уклад – воплощением традиций и важнейших ценностей национальной жизни. Как в первых фильмах начинающего режиссера на уровне изобразительного ряда теме бездомности противостоит детально «прописанная» домовитость русского человека (акцентированная предметно-бытовая фактура в домах сельских жителей), так и во всех последующих кинолентах тоска героев, оторвавшихся от родного корня, проявлена в визуальных образах деревенского дома, подворья, бани, в характерном для Шукшина крупном плане материального субстрата бытовых объектов, создающих осязаемое ощущение тепла бревенчатого дома, беленой стены печи.

Начиная с первой полнометражной картины «Живет такой парень» и до последнего фильма в изобразительный ряд входит сначала робко, а потом занимает все более прочное место образ русского храма. В первой картине этот мотив дается только намеком – в отдельных фоновых элементах бывшей церкви: низкие полукруглые своды, узорчатая створка двери. Но и в такой скрытой форме он служит знаком и первого высокого движения души главного героя (Пашка под этими церковными сводами влюбляется в Настю), в то время как кощунственное действо – демонстрация мод в клубе-церкви – знаменует и его первый душевный кризис. В «Думах» («Странные люди») и особенно в «Калине красной» функция храмого мотива как изобразительного средства психологической интроспекции главного героя усиливается. В то же время образ разрушенной, покинутой церкви выступает как артефакт исторической

памяти, национальной духовной культуры России, ожидающей своего возрождения.

Городской кластер изобразительного ряда кинематографа отражают неоромантические концепции деревенской литературы, согласно которым городская цивилизация лишает человека свободы, естественного образа жизни, гармонии с миром, погружая его в морок суеты, одиночества, порока. Не случайно у Шукшина возвращение героя в деревню из тюрьмы (Степка Воеводин, Егор Прокудин) приравнено к возвращению из города (Игнат Воеводин, Иван Расторгуев). Вернувшийся герой захвачен переживаниями открывающегося перед ним простора, воздуха, мощи и красоты природных стихий (река, горы, лес), тепла и уюта родного дома. В изображении Москвы камера намеренно избегает столичных достопримечательностей (Кремль, Красная площадь, метро), архитектурных изысков аристократической старины или помпезного сталинского классицизма. В поле зрения – типовые серые многоэтажки, стесняющие жизненное пространство человека, шумное столпотворение торговых залов ГУМа («Печки-лавочки»), поток однообразных равнодушных лиц или уличной толпы («Ваш сын и брат»).

В интерьерах городских квартир, загроможденных антиквариатом (квартира профессора в «Печках-лавочках») или старательно обставленных стандартной мебелью западной моды (новеллы о Максиме и Игнате в картине «Ваш сын и брат»), подчеркнуты дисфункциональность, нецелесообразность домашнего пространства, лишающие человека свободы и непринужденности интимного обитания.

«Дорожный» комплекс изобразительного ряда в фильмах Шукшина эволюционирует от хронотопа дороги как пространства-времени судьбы героя, обусловленной внешними обстоятельствами – встречи, разлуки, испытания, подвиг, развертывающими сюжет инициации («Живет такой парень», «Ваш сын и брат», новелла «Братка» из фильма «Странные люди»), к пространству-времени внутренней духовной перестройки («Печки-лавочки», «Калина красная»). Соответственно изобразительный план первых кинoработ открыт во

внешний природный, предметный мир, «дорожный» хронотоп насыщен сменяющимися пейзажами, ландшафтами, картинами сельской или городской жизни. Тогда как в более поздней киноленте «Печки-лавочки» в плане изображения доминирует камерное, закрытое пространство (купе вагона). Камера сосредоточена на лицах как главных героев, отдельных персонажей, так и эпизодических действующих лиц и массовки (обозреваемая из окна вагона толпа на перроне), запечатлевая национальный тип русского человека. В «Калине красной» Шукшин осуществляет оригинальный синтез внешнего предметного ряда и эмоционально-психологической выразительности актера за счет того, что все пейзажи, сельские или городские экстерьеры, сопровождающие путь героя, служат изобразительными интроспекциями его духовной эволюции. «Дорожный» визуальный комплекс, кроме того, призван к воссозданию обобщающего шукшинского образа России, его концепции национального, культурного, духовного единства деревни и города, центра и периферии, природы и человека, идеи ценности необозримых российских просторов и судьбы каждого русского человека.

Выводы исследования

1. Феноменальная многогранность творческой личности Шукшина определила своеобразие его работы в кинематографе, где он выступает в качестве сценариста, режиссера, актера, что, в свою очередь, обусловило «трансмедиальную» технику создания фильмов. В процессе работы над кинолентами Шукшин последовательно осуществляет междужанровый синтез: пишет «литературный сценарий» на основе собственных рассказов; совмещает разные художественные коды в новом жанре «киноповести» (битекстуальность); прибегает к другим специализированным дискурсам (планы, метраж, содержание кадра) в режиссерском сценарии; наконец, производит перевод вербальных текстов в визуальные на основе межвидового синтеза. При этом на каждом этапе работы происходит наполнение, обогащение, семиотизация и реинтерпретация изобразительного ряда предшествующих текстов. В результате ни один визуальный образ в фильмах

Шукшина не является случайным, ненужным или лишенным смысла, расширение которого происходит за счет «медиа» других видов искусств.

2. «Трансмедиальная» и «трансформационная» природа творчества Шукшина позволила рассмотреть его как метатекст, в котором тот или иной новый «текст» описывает и реинтерпретирует предшествующие тексты любой медиальной структуры.

3. Художественно-изобразительная система фильмов Шукшина, с одной стороны, унаследовала эстетические принципы отечественных режиссеров 1930–1950-х гг. (Г.М. Козинцева, В.И. Пудовкина, С.М. Эйзенштейна и др.), с другой стороны, открыта к новым стилевым течениям зарубежного и российского кинематографа: итальянский неореализм («Живет такой парень», «Ваш сын и брат»), французская «новая волна» («Странные люди»), исповедально-монологическая стилистика визуализации речевого образа героя («Роковой выстрел») или перевод «размышления» героя в зрительный ряд условно-метафорических образов («Думы») от «интеллектуального» и «поэтического» кино. Режиссерская стратегия Шукшина неуклонно эволюционирует к идеям и изобразительным средствам «авторского кино».

Появление нового «техногенного» вида искусства – телевидения также оставило свой след в кинематографе Шукшина. Предметный образ телевизора становится в его фильмах постоянной деталью интерьера сельских и городских квартир. В киноленте «Печки-лавочки» режиссер реализует телевизионную технику монтажа в тесном камерном пространстве, что укрупняет психологический рисунок характеров персонажей, создает интимный контакт со зрителем (сцены в вагонном купе), а картины сновидений героя предвосхищают изобразительную стилистику видеоклипов.

Обстоятельный анализ эспериментирующей авторской стратегии Шукшина полностью снимает бытующее до сих пор представление о режиссере Шукшине как «стихийном», «интуитивном» художнике.

4. В то же время на основе нравственно-эстетической программы Шукшина, содержанием которой было утверждение вечных человеческих

ценностей, таких как «малая родина», дом, семья, – идеи сохранения и развития народной культуры, национального единства всех сословий центра и окраин России на принципах культурно-исторической идентичности, складывается индивидуальный стиль шукшинского кинематографа. В центре художественного мира его фильмов – деревня как хранительница традиций культурно-бытового уклада русского человека, утрачиваемых горожанами. Сложный и чрезвычайно насыщенный визуальный ряд включает многократно появляющиеся на экране предметные образы, детали деревенских экстерьеров и интерьеров, формирует систему изобразительных мотивов семантикой архетипов, инициирующих духовный мир человека: образы реки, гор, пашни, дома с печью, бани, церкви и др., составляющих деревенский «космос».

Внимание режиссера обращено к деталям убранства русского дома (вышивка, кружева, тканые ковры), архитектурных украшений (резные наличники, узор оберега, балясины веранды), костюмов. Все это позволяет судить о режиссере Шукшине как создателе «деревенского кинематографа», аналогичного «деревенской прозе» в отечественной литературе с ее онтологизмом и элегической тональностью.

5. Интермедиальность как авторская стратегия Шукшина находит проявление в такой особенности его стиля, как включение в изобразительный ряд объектов и произведений разных видов искусства: архитектурные памятники, городское и сельское домоустройство, репродукции станковой живописи, иконография, плакатно-стендовая агитпродукция, соц-арт, народные художественные ремесла, воссоздающие пласт русской массовой культуры прошлого века как бесценный памятник исторической эпохи.

6. В своем первом цветном фильме «Калина красная» режиссер стремится использовать натуральный цвет образов природы, фактуры вещей, показывая рукотворный мир деревенского дома как одну из составляющих национальной народной культуры. Лейтмотивный принцип в цветовой системе киноленты создает тенденцию к обобщению, укрупнению и символизации цветовых образов, формируя условный «поэтический» стиль, близкий к манере С.И.

Параджанова, А.А. Тарковского. При этом репродукции полотен художников XIX в. («Неизвестная» И.Н. Крамского, «Сосновый лес» И.И. Шишкина), заменившие фотографии на стенах в домашних интерьерах, маркируют установки на «живописный» стиль русской реалистической школы. В структуру видеоряда кинолент Шукшина включены авторские аллюзии произведений живописи французских и русских импрессионистов («Девочка на шаре» П. Пикассо, «Танцовщицы на репетиции» Э. Дега в фильме «Ваш сын и брат»; левитановские пейзажи ранней весны, репродукции картин И.К. Айвазовского, И.И. Шишкина в «Калине красной»).

Концентрация пластических образов в завершающем фильме «Калина красная» позволяет говорить об эволюции эстетики режиссера: от раннего периода с его акцентом на литературу к более зрелому, знаменующемуся сменой интереса к живописи, а также к музыке. Изобразительный ряд способствует раскрытию смысловых подтекстов сюжета, дает импульс к философскому постижению экзистенциальных основ человеческого бытия.

7. Звукоизобразительная система кинолент Шукшина отличается необыкновенно строгой, точно выверенной и согласованной на всех уровнях архитектоникой, каждый элемент которой семантически насыщен. В его киноработах особую роль играет песенный репертуар, который, с одной стороны, отражает исторические трансформации, происходившие в 1960–1970-е гг. в народной массовой культуре, с другой стороны, формирует тематические лейтмотивы звукоизобразительной системы картин, участвуя в раскрытии характера и судьбы главных героев. Центральные темы ведут традиционные фольклорные, народные песни литературного происхождения, авторские песни. Музыкальная структура фильмов помогает с помощью звука создать визуальное и тематическое противостояние между городом и деревней, а музыкальные интроспекции служат средством материализации внутреннего мира главных героев и акцентируют изобразительные возможности в воссоздании характера киногероя или ситуации.

8. Влияние тенденций «авторского кино» определило особого рода автобиографизм кинематографа Шукшина, который проявляется в исполнении режиссером ролей главных героев своих фильмов, в подборе актерского ансамбля, воссоздающего почти полный семейный кинопортрет режиссера (мать, жена, дети, земляки). Следуя принципам «авторского кино», подразумевающим визуально обнаженный автобиографический код, Шукшин ведет напряженные поиски художественно-изобразительных решений, что вписывается в художественную парадигму всего советского кинематографа 1960–1970-х гг. Рассмотрение его фильмов под предложенным углом зрения привело к новаторским интерпретациям кинотекстов, не изучавшихся прежде в рамках искусствоведческого дискурса.

Намечая перспективы дальнейшей работы, отметим, что параметры, которые выделены в диссертации, не являются единственно возможными в изучении кинематографа Шукшина. Так, плодотворным может быть анализ звукозрительного синтеза в его кинематографе. Необходимый задел этому направлению работы был положен в нашей работе. Теперь после проведенного нами исследования визуального и акустического кодов в кинотекстах можно обратиться к более основательной разработке этого аспекта интермедиальности. Перспективным также является анализ архитектурных, изобразительных концепций Шукшина по методологии, разработанной профессором, доктором искусствоведения Т.М. Степанской. Интермедиальный подход открывает возможности исследования собственно архитектурных, живописных мотивов кинематографа нашего земляка.

За пределами диссертационного исследования также остались проблемы создания современных экранизаций по произведениям Шукшина (например, картины Л.А. Бобровой «Верую!», С.П. Никоненко «Охота жить»), особенности театральных постановок («Энергичные люди»), а также его актерские работы в фильмах других режиссеров.

Библиографический список

Литература

1. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века [Текст] / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.

2. Азначеева, Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста [Текст] / Е.Н. Азначеева. – Пермь, 1994. – 238 с.

3. Алексеев, М. П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения [Текст] / М.П. Алексеев // Русская литература и зарубежное искусство – Л., 1986. – С. 417-428.

4. Андрей Тарковский: начало… и пути. Воспоминания, интервью, лекции, статьи [Текст] – М.: ВГИК, 1994. – 208 с.

5. Аннинский, Л.А. Не в этом дело, тятя! [Текст] / Л. А. Аннинский. // Искусство кино. 1966. – № 7. – С. 15-20.

6. Аннинский, Л.А. Василий Шукшин [Текст /Л.А.Аннинский. – М.,1976.– 24 с.

7. Аннинский, Л.А. Путь Василия Шукшина [Текст] / Л. А. Аннинский. // Тридцатые – семидесятые. Литературно-критические статьи. – М. , 1978. – С. 228-268.

8. Аннинский, Л.А. Шестидесятники и мы: кинематограф, ставший и не ставший историей [Текст] / Л. А. Аннинский. – М.: ВТПО Киноцентр, 1991. – 238 с.

9. Апухтина, В. А. Проза Шукшина [Текст] / В. А. Апухтина. – М.: Высшая школа, 1986. – 80 с.

10. Арабов, Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия [Текст]: учеб. пос. / Ю. Н. Арабов. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.

11. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. [Текст] / Р. Арнхейм. – М., 1974. – 392 с.

12. Ахмадулина, Б. Не забыть [Текст] / Б. Ахмадулина. // О Шукшине. Экран и жизнь: Сб. – М.: Искусство, 1979. – С. 329-333.

13. Базен, А. Что такое кино? [Текст] /А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.

14. Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян [Текст] / А. К. Байбурин. – Л.: Наука, 1983. – 191 с.

15. Баландина, Н.П. Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50-х – 60-х годов. Автореф. дис. канд. искусств. [Текст] / Н.П. Баландина. – М. , 2008. – 28 с.

16. Балаш, Б. Кино: Становление и сущность нового искусства [Текст] / Б. Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.

17. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт.– М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

18. Баршт, К. О типологических взаимосвязях литературы и живописи [Текст] / К. Баршт.// Русская литература и изобразительное искусство: сб. науч. трудов – Л.: Наука, 1988. – С. 5-35.

19. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1986. – 444 с.

20. Бахтин, М.М. Слово о романе [Текст] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 87-99.

21. Белая, Г. Антимиры Василия Шукшина [Текст] / Г. Белая. // Литература и современность. Статьи о литературе 1976-77 годов. – М. , 1978. – С. 269-279.

22. Белая, Г. А. Парадоксы и открытия Василия Шукшина [Текст] / Г.А. Белая. // Художественный мир современной прозы. – М. , 1983. – С. 93-118.

23. Белов, В. Тяжесть креста: Воспоминания о В.М. Шукшине [Текст]/ В. Белов. // Наш современник , 2000. №10 – С. 106-160.

24. Биличенко, Н.А. Структура характеров в прозе В. Шукшина [Текст] / Н.А. Биличенко. // Структура литературного произведения: Сб. науч. тр. – Л., 1984. – С. 15-28.

25. Бобровская, А. И. Сюжет кризисного жития в киноповести В.М. Шукшина «Калина красная» [Текст] / А.И.Бобровская. // В.М. Шукшин и православие: сб. статей о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 234-262.

26. Богомолов, Ю. Размышления о В. М. Шукшине [Текст] / Ю. Богомолов. // Известия – 30 июля, 1999. – С. 3.

27. Бодрова, Л.Т. Приемы создания народного характера в рассказах В. Шукшина [Текст] / Л.Т. Бодрова. // Стилевые традиции русской реалистической прозы XIX века. – Челябинск, 1983. – С. 108-133.

28. Большакова, А. Русская деревенская проза XX века [Текст] / А. Большакова. – Шумен: Аксиос, 2002. – 160 с.

29. Большакова, А. Поэтика В. Шукшина: между модернизмом и реализмом [Текст] / А. Большакова.// Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве»: Материалы VIII Всероссийской юбилейной научной конференции – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 40-50.

30. Бондарчук, С. Первородство [Текст] / С. Бондарчук. // О Шукшине. Экран и жизнь.– М.: Искусство, 1979. – С. 191-211.

31. Борисова, И.Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дис. … канд. культурологии [Текст] / И.Е. Борисова. – СПб., 2000. – 218 с.

32. Булгакова, О. Фабрика жестов [Текст] / О. Булгакова.– М.: НЛО, 2005 –304 с.

33. Бурков, Г. Живой Шукшин [Текст] / Г. Бурков. // Шукшинские чтения, Барнаул, 1984. – С. 104-113.

34. В.М. Шукшин: взгляд из XXI века : тез. докл. к VII Междунар. науч. конф. [Текст] – Барнаул: Изд-во АГУ, 2004. – 123 с.

35. В.М. Шукшин и православие. Сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина [Текст] – М., 2012. – 462 с.

36. В.М. Шукшин: проблемы и решения. [Текст] – Барнаул, 2002. – 219 с.

37. Вайль, П. А. 60-е. Мир советского человека [Текст] /П. Вайль, А. Генис. – Ardis, 1988. – 180 с.

38. Вайсфельд, И.В. Кино как вид искусства. [Текст] / И.В. Вайсфельд. – М.: Знание, 1983. –144 с.

39. Вальбрит, Л. К. Чудик. Рассказ / [Текст] / Л. К. Вальбрит. // Шукшинская энциклопедия – Барнаул: Изд. Дом Барнаул, 2011. – С. 419-402.

40. Вальцель, О. Проблема формы в поэзии. [Текст] / О. Вальцель – Петроград: Academia, 1923. – 70 с.

41. Ванслов, В.В. Изобразительное искусство и музыка. [Текст] / В.В. Ванслов. – Л., 1977. – 305 с.

42. Варшавский, Я. Эстетика честности. [Текст]/ Я. Варшавский. // Молодые режиссеры советского кино. – Л., М.: Искусство, 1962. – С.49-65.

43. Василевская, Л.И. Роль имени персонажа в рассказах В. М. Шукшина [Текст] / Л. И. Василевская. // Творчество В. М. Шукшина: Проблемы, поэтика, стиль. – Барнаул, 1991. – С. 150-162.

44. Василий Шукшин: жизнь в кино. Сборник документов [Текст]. – Барнаул: ГМИЛИКА, ОАО Алт. дом печати, 2009. – 352 с.

45. Васильев, В. К. Философско-культурологические смыслы творчества В.М. Шукшина [Текст] / В.К. Васильев // Творчество В. М. Шукшина. Метод. Поэтика. Стиль. – Барнаул, 1997. – С. 87-100.

46. Варламов, А.Н. Платонов и Шукшин: Геополитические оси русской литературы[Текст]/ А.Н.Варламов.// МОСКВА, 1998. –№ 2.– С. 167-175.

47. Вержбицка, А. Метатекст в тексте [Текст] / А. Вержбицка. // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. Лингвистика текста. – М., 1978. – С. 400-411.

48. Вертлиб, Е. Василий Шукшин и русское духовное Возрождение [Текст] / Е. Вертлиб. // В. М. Шукшин и православие. Сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М.: Крупный план, 2012. – С. 75-127.

49 Вертлиб, Е. Русское – от Загоскина до Шукшина (опыт непредвзятого размышления) [Текст] /Е. Вертлиб – СПб: Библиотека «Звезды», 1992.– 403 с.

50. Взаимодействие искусств: сборник. [Текст] – Пермь, 1996. – 352 с.

51. Взаимодействие и синтез искусств: Сб. [Текст]– Л.: Наука,1978.–352 с.

52. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры [Текст] – М.: НИИ РАХ, 1997. – 399 с.

53. Власов, М. Советское киноискусство 50-60-х годов [Текст]/ М. Власов. – М., 1993. – 119 с.

54. Власов, М.П. Виды и жанры киноискусства [Текст] / М. Власов. – М: Знание, 1976. – 112 с.

55. Власов, М.П. Мастерство кинорежиссера [Текст]/ М.Власов.– М.,1964. –105 с.

56. Воденко, М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. [Текст] / М.О. Воденко. – М.: ВГИК, 2012. – 119 с.

57. Волкова, Л.П. Монтаж как выразительное средство художественного фильма: учеб. пос. [Текст] / Л. П. Волкова. – М.: Б.и., 1976. – 69 с.

58. Викулов, С.В. Смерть не уступила ни дня [Текст]/ С.В.Викулов// Наш современник. –1999. –№ 10. – С. 231-235.

59. Вяткин, Л.М. Мечта Василия Шукшина: воспоминания о совместной службе на корабле [Текст] / Л.М.Вяткин // Слово, 1997. –№ 3. –С. 68-74.

60. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. [Текст] / Х.-Г. Гадамер. – М., 1988. – 311 с.

61. Галеев, Б.М. Человек, искусство, техника: Проблема синестезии в искусстве. [Текст] / Б.М. Галеев. – Казань, 1987. – 264 с.

62. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос [Текст] / Г.Д. Гачев. – М.: Советский писатель, 1988. – 233 с.

63. Гашева, Н.Н. Динамика синтетических форм в русской культуре XIX и XX веков. [Текст] / Н.Н. Гашева. – Пермь: ПГИИК, 2004. – 360 с.

64. Геллер, Л. Опыт прикладной стилистики. Рассказ В. Шукшина как объект исследования с переменным фокусным расстоянием [Текст] / Л. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach, 1979. – N 4. – С. 95-123.

65. Геллер, М. Василий Шукшин: В поисках воли [Текст] / М. Геллер. // Вестник русского христианского движения – Париж, Нью-Йорк, Москва, 1977. – № 120. – С. 159-178.

66. Герасимов, С. Народный художник [Текст]/ С. Герасимов. // О Шукшине. Экран и жизнь.– М.: Искусство, 1979. – С. 5-14.

67. Герои Василия Шукшина как воплощение национального характера: Материалы научной конференции [Текст] – М.: ВГИК, 2006. – 228 с.

68. Герчук, Ю. Искусство «оттепели». 1954-1964 [Текст]/ Ю. Герчук. // Вопросы искусствознания,1996. –N1 – С. 51-64.

69. Гивенс, Дж. Экзистенциалистские начала в прозе В. М. Шукшина [Текст] / Дж. Гивенс. // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество – Барнаул, 1992. – С. 7-9.

70. Гивенс, Дж. Screening the Short Story: The Films of Vasilii Shukshin (Экранизация рассказа: первые три фильма В.М. Шукшина) [Текст] / Дж. Гивенс. // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 372-390.

71. Гинзбург, В. Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете [Текст] / В. Гинзбург. // О Шукшине. Экран и жизнь: Сб.– М.: Искусство, 1979 – С. 213-222.

72. Гинзбург, С.С. Очерки теории кино [Текст] / С.С. Гинзбург. – М., «Искусство», 1974. – 264 с.

73. Гир, А. Музыка в литературе: влияния и аналогии [Текст]/ А. Гир. // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб., 1999. № 1. –С. 86-99.

74. Глебкина, Н. Человек в структуре кинематографической повседневности: на материале советского художественного кинематографа конца 50-60-х годов [Текст] / Н. Глебкина. – М.: МАКС Пресс, 2010. – 96 с.

75. Годар, Ж-Л. Страсть: между черным и белым [Текст] / Ж.-Л. Годар – Б.м.: Гийом, 1999. – 155 с.

76. Головня, А.Д. Мастерство кинооператора [Текст] / А.Д. Головня. – М.: Искусство, 1965. – 255 с.

77. Головской, В. Между «оттепелью» и «гласностью»: кинематограф 70-х [Текст] / В. Головской. – М.: Материк, 2004 – 390 с.

78. Горн, В. Ф. Василий Шукшин. Штрихи к портрету [Текст] / В. Ф. Горн. – М.: Просвещение, 1993. – 128 с.

79. Горн, В. Наш сын и брат: проблемы и герои прозы В. Шукшина [Текст] / В.Ф. Горн. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1985. – 208 с.

80. Горн, В. Ф. Характеры Василия Шукшина. [Текст] / В. Ф. Горн. – Барнаул, 1981. – 248 с.

81. Горных, А. Монтаж как историческая форма [Текст] / А. Горных. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. – Саратов: Научная книга, 2007 – С. 353-354.

82. Горюнова Н. Художественно-выразительные средства экрана. Ч.1. Пластическая выразительность кадра: Учеб.пособие. [Текст] / Н. Горюнова – М., ИПК работников телевидения и радовещания, 2000. – 36 с.

83. Грацианова, И.С. Концептосфера и архетипическое пространство русской онтологической прозы последней четверти XX столетия [Текст] / И.С. Грацианова. / Дис. канд…. филол. наук – Краснодар, 2004. – 236 с.

84. Гришаев, В.Ф. Шукшин. Сростки. Пикет. [Текст] / В.Ф. Гришаев. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1994. – 151 с.

85. Громов, Е.С. Искусство и герменевтика в ее эстетических и социологических категориях [Текст] / Е.С. Громов. – СПб., 2004 – 336 с.

86. Громов, Е. Поэтика доброты. К проблеме национального характера в литературном творчестве В. Шукшина [Текст] / Е. Громов. // О Шукшине. Экран и жизнь: Сб.– М.: Искусство, 1979. – С. 15-29.

87. Громов, Е. Постмодернизм. Теория и практика. [Текст] / Е. Громов, Н. Маньковская. – М., 2002. –133с.

88. Гуковский, Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля [Текст] / Г.А. Гуковский – М.: Госиздат, 1957. – 416 с.

89. ...Далеко раздвигался горизонт: воспоминания о В.М. Шукшине [Текст] – Бийск: Б. и., 1995. – 64 с.

90. Даль, В. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. Материалы по русской демонологии [Текст] / В. Даль. – СПб., 1994. – 480 с.

91. Дашкова Т.Ю. Телесность – идеология – кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность[Текст]/ Т.Ю. Дашкова – Москва: НЛО, 2013.–245 с.

92. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира [Текст] – М.: Наука, 1999.– 363 с.

93. Делез, Ж. Кино [Текст] / Ж. Делез. –М.: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.

94. Деллюк, Л. Фотогения кино [Текст] / Л. Деллюк. – М.: Новые вехи, 1924. – 164 с.

95. Демьянков, В.З. Метаязык как конструкт культуры [Текст] / В.З. Демьянков. // Под знаком «Мета». Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» – М., Калуга: ИП Кошелев А.Б., 2011. – С. 54–63.

96. Деревенская проза в 2 т.: сост. П. Басинский [Текст] – М.: Слово, 2000.

97. Десятов, В.В. Птица-тройка, семерка, туз: «уроки родной литературы» в рассказе «Забуксовал» [Текст] / В.В. Десятов. // Провинциальная экзистенция. – Барнаул, 1999. – С. 56-58.

98. Дмитриева Н.А. Изображение и слово [Текст] / Н.А. Дмитриева – М.: Искусство, 1962. – 345 с.

99. Добин, Е. Поэтика киноискусства [Текст] /Е. Добин. –М., 1961.–227 с.

100. Долгополов, И.В. Рассказы о художниках: в 2 т. / И. В. Долгополов. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – Т.2. – 752 с.

101. Дуров, А.А. Трансформация традиционного образа дурака в прозе В.М. Шукшина: Автореф. дис…. канд. филол. наук [Текст] / А.А. Дуров. – Ставрополь, 1996. – 20 с.

102. Дымарский, М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.) [Текст] / М.Я. Дымарский. – М.: КомКнига, 2006. – 296 с.

103. Егоров, Б.Ф. От Хомякова до Лотмана [Текст] / Б. Ф. Егоров. – М.: ЯСК, 2003. – 368 с.

104. Емельянов, Л. Василий Шукшин: Очерк творчества [Текст] / Л. Емельянов. – Л.: Худож. лит., 1983. – 152 с.

105. Есенин, С. Собрание сочинений^ в 6 т. [Текст] / С. Есенин. – М. : Худож. лит., 1977. –Т.1. – 205 с.

106. Жанры кино [Текст] /НИИ теории и истории кино Госкино СССР. – М.: Искусство, 1979. – 319 с.

107. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс [Текст] / Ж. Женетт. // Фигуры: Работы по поэтике в 2 т.– М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – С. 335-339.

108. Жеребин А. И. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики [Текст] / А.И. Жеребин. // Вопросы литературы, 2009 –№ 4– С. 5-23.

109. Ждан, В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств [Текст]/ В.Н. Ждан. – М.: Искусство, 1986. – 495 с.

110. Заболоцкий, А. Шукшин в кадре и за кадром: Записки кинооператора [Текст] / А. Заболоцкий. – М., 1997. – 256 с.

111. Зайцева, Л.А. Киноязык: опыт мифотворчества: монография [Текст] – М.: ВГИК, 2010, – 310 с.

112. Зайцева, Л. А. Выразительные средства кино [Текст] / Л.А. Зайцева. – М.: Знание, 1971. – 159 с.

113. Зайцева, JI. Поэтическая традиция в современном советском кино. [Текст] / Л.А. Зайцева. – М., 1989. – 81с.

114. Зайцева, JI. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов [Текст] / Л.А. Зайцева. – М., 1991. – 68 с.

115. Залыгин, С.П. Герой в кирзовых сапогах [Текст] / С.П. Залыгин. // Шукшинские чтения.– Барнаул, 1989. – С.11-22.

116. Замятин, Д. Неуверенность бытия: образы дома и дороги в фильме «Зеркало» [Текст]/ Д.Замятин. //Киноведческие записки, 2008. – №82. –С.14-22.

117. Зенкевич Т. Русская природа в творчестве В.М. Шукшина [Текст] / Т. Зенкевич// Библиотекарь, 1980. – № 3. –С. 64-69.

118. Зись, А.Я. Виды искусства [Текст] / А.Я. Зись. – М.: Знание, 1979. – 128 с.

119. Зись, А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств [Текст] / А.Я. Зись. // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 5-20.

120. Золотусский, И.П. Час выбора [Текст] /И.П. Золотусский. – М. , 1976. – 318 с.

121. Зоркая, Н.М. История советского кино [Текст] / Н. М Зоркая. – СПб.: Алетейя, 2005. – 544 с.

122. Зоркая, Н. Портреты. [Текст] / Н. М Зоркая – М., 1966. – 312 с.

123. Зоркая, Н. М. 70-е. Хитроумные годы [Текст] / Н. М Зоркая. // Искусство кино, 2001. – № 1 – С. 30-35.

124. Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: сб. статей [Текст] – М.: Искусство, 1985. – 411 с.

125. Иванов, В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры в 7 т. [Текст]/ В.В. Иванов. – М. , 1999-2010, Т. 1. – 912 с.

126. Изотова, Я.П. Поэтика заглавия повести В.М. Шукшина «Калина красная» [Текст] / Я.П. Изотова. // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. – Барнаул: изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 411-418.

127. Ильин, И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях [Текст] /И.П. Ильин.–М.,1998.–212 с.

128. Ильин, Р.Н. Изобразительные ресурсы экрана [Текст] / Р.Н. Ильин. – – М.: Искусство, 1973. – 125 с.

129. Исаева, К.М. Изобразительное решение современного фильма. [Текст] /К.М. Исаева. – М.: ВГИК, 1982. – 164 с.

130. История отечественного кино. [Текст] – М.: Канон, 2010. – 672 с.

131. История советского кино. 1917 – 1967 в 4-х т . [Текст] – М.: Искусство, 1978.– Т. 1. 1917 – 1931 – 756 с.

132. История советского кино. 1917 – 1967 в 4-х т . [Текст] – М.: Искусство, 1978.– Т. 2. 1932 – 1940 – 512 с.

133. История советского кино. 1917 – 1967 в 4-х т. [Текст] – М.: Искусство, 1978.– Т. 3. 1941 – 1952 – 319 с.

134. История советского кино. 1917 – 1967 в 4-х т. [Текст] – М.: Искусство, 1978.– Т. 4. 1952 –1967 – 485 с.

135. Каган, М.С. Искусствознание и художественная критика [Текст] /М.С. Каган – СПб.: Петрополис, 2001. – 528 с.

136. Каган, М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] / М. Каган. – Л, 1972. – 434 с.

137. Казин, А.Л. Василий Шукшин. Житие Грешника («Калина Красная»). [Текст] / А. Л. Казин. // Философия искусства в русской и европейской духовной традиции – М: Алетейя, 2000. – 432 с.

138. Каплина, В.И. С высоты Шукшинского Пикета: книга-репортаж о Шукшинских чтениях [Текст] / В. И. Каплина, В. В. Брюхов. – Барнаул : ОАО Алт. полигр. комбинат, 1998. – 247 с.

139. Карпова, В. М. Талантливая жизнь. Василий Шукшин-прозаик [Текст] / В. М. Карпова. – М., 1986. – 302 с.

140. Караганов, А. В. Первое столетие кино: открытия, уроки, перспективы [Текст] / А. В. Караганов. – М.: Материк, 2006. – 386 с.

141. Кинематограф оттепели в 2 тт. [Текст]–М.: Материк, 2002. –Т. 2. – 450 с.

142. Кинематограф оттепели: К 100-летию мирового кино. Документы и свидетельства [Текст] – М.: Материк, 1998. – 458 с.

143. Кино Италии: Неореализм. [Текст] – М. : Искусство, 1989. – 431 с.

144. Кино и литература. Труды Всесоюзного государственного института кинематографии: сб. статей [Текст] Вып. VI. – М.: ВГИК, 1973. – 237 с.

145. Ковальковская О. Влияние живописных традиций на изобразительный ряд [Текст] /О. Ковальковская. // Киноведческие записки, 2011.– №98 – С.152-163.

146. Козинцев, Г. Наш современник Вильям Шекспир [Текст] / Г. Козинцев. // Собрание сочинений в 5 т.– Л.: Искусство, 1983. –Т. 3. – 463 с.

147. Козлов, Л. Изображение и образ: очерки по исторической поэтике советского кино [Текст] / Л. Козлов. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.

148. Козлова, С.М. Ваш сын и брат. Киноповесть [Текст] / С.М. Козлова. // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 49-51.

149. Козлова, С.М. Гринька Малюгин. Рассказ [Текст] / С. М. Козлова.// Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 91-93.

150. Козлова, С.М. Живет такой парень. Киноповесть [Текст] / С.М. Козлова. // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник в 3 т.– Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – Т.3. – С. 96-99.

151. Козлова, С.М. Живет такой парень. Киноповесть [Текст] / С. М. Козлова. // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 216-121.

152. Козлова, С.М. «Искупительная жертва» Егора Прокудина в свете христианской сотериологии. [Текст] / С.М. Козлова. // В.М. Шукшин и православие: сб. статей о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 429-434.

153. Козлова, С.М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина [Текст] / С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. – 184 с.

154. Козлова, С.М. Странные люди. Литературный сценарий [Текст] / С. М. Козлова. // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник в 3 т.– Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. –Т.3. – С. 274-276.

155. Козлова, С.М. Странные люди. Литературный сценарий [Текст] / С. М. Козлова. // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 371-375.

156. Козлова, С. М. Судьба народной песни в прозе В. М. Шукшина [Текст] / С.М. Козлова. // Культурное наследие Алтая. – Барнаул,1992.–С. 3-24.

157. Колотаев, В. Под покровом взгляда. Офтальмологическая поэтика кино и литературы [Текст] / В. Колотаев. – М., 2003. – 480 с.

158. Комаров, С.А. Слово божье и слово бесовское в киноповести «Калина красная» В. М. Шукшина [Текст] / С. А Комаров. // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество – Барнаул, 1977. – С. 50-53.

159. Кононенко, Н.Г. А. Тарковский. Звучащий мир фильма [Текст] / Н.Г. Кононенко. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 286 с.

160. Кончаловский, А. Мои шестидесятые [Текст]/ А. Кончаловский. // Искусство кино. – 2004. – №5 – С. 5-7.

161. Конюшенко, Е. И. Шукшин и Достоевский [Текст] / Е. И. Конюшенко. // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество. – Барнаул, 1997. – С. 16-19.

162. Конюшенко, Е.И. Заметки о межтекстовых связях в прозе В. Шукшина [Текст] /Е. И. Конюшенко. // Пародия в русской литературе XX в. – Барнаул, 2002. – С. 72-79.

163. Корецкая, И.В. Литература в кругу искусств (полилог в начале XX века) [Текст] / И. В. Корецкая. – М.: ИВИ РАН, 2001. – 296 с.

164. Коробов, В. Василий Шукшин [Текст] / В. Коробов. – М.: Современник, 1988. – 286 с.

165. Косматов, Л. Операторское мастерство [Текст] / Л. Косматов. – М.: Искусств», 1962– 166 с.

166. Кофанова, Е.В. Творчество В. Шукшина как функционирующая целостность: проблемы, поиски, решения [Текст] / Е.В. Кофанова, Л.А., Кощей, А.А. Чувакин. // Творчество В. М. Шукшина как целостность. – Барнаул, 1998. – С. 3-11.

167. Кракауэр, 3. Природа фильма. Реабилитация физической реальности [Текст] /3. Кракауэр. – М: Искусство, 1974. – 424 с.

168. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики [Текст] /Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.

169. Крячко, Л. Бой «за доброту» [Текст] / Л. Крячко. // Октябрь, 1965. – №3. – С. 175–184.

170. Кулешов, JI.В. Основы кинорежиссуры [Текст] / JI. В. Кулешов. – М.: ВГИК, 1997. – 189 с.

171. Куляпин, А.И. Логика жизни и логика искусства в произведениях В.М. Шукшина [Текст]/А.И. Куляпин.// Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве»: материалы VIII Всерос. Юбил. науч. конф. – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 151-156.

172. Куляпин, А. И. Проблемы творческой эволюции В. М. Шукшина [Текст] / А. И. Куляпин. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2000. – 200 с.

173. Куляпин, А.И. Творчество Шукшина: от мимезиса к семиозису [Текст] / А. И. Куляпин. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2005. – 140 с.

174. Куравлев, Л. Как березы… [Текст] / Л. Куравлев. // О Шукшине: экран и жизнь.– М.: Искусство, 1979. – С. 223-235.

175. Лебедев, Е. Гений правды [Текст] / Е. Лебедев. // Искусство кино. – М.: Искусство, 1971. – № 8. – С. 27-34.

176. Лебедев, Е. Чувствовал он человека [Текст] / Е. Лебедев. // О Шукшине: экран и жизнь – М.: Искусство, 1979 – С. 237-246.

177. Левашова, О.Г. Миль пардон, мадам [Текст] / О. Г. Левашова. // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 214-216.

178. Левашова, О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в.: (Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой) [Текст] / О.Г. Левашова. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2001. – 264 с.

179. Лейдерман, Н. Движение времени и законы жанра [Текст] / Н. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – 256 с.

180. Лейдерман, Н. Современная русская литература: 1950 –1990 гг. в 2 т. [Текст] /Н.Лейдерман, М. Липовецкий. – М : Академия, 2001. – Т. 2. – 416 с.

181. Лелеко, В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре [Текст] / В.Д. Лелеко. – СПб., 2002. – 320 с.

182. Лордкипанидзе, Н. Шукшин снимает «Калину красную» [Текст]/ Н. Лордкипанидзе. // Искусство кино, 1974. – №10 – С.113-132.

183. Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис, 1994.– 560 с.

184. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) [Текст] / Ю.М. Лотман.// Избранные статьи в 3х т. – Таллинн: «Александра», 1992. – Т. 1. – С. 110-120.

185. Лотман, Ю.М. Диалог с экраном [Текст] / Ю. М.Лотман, Ю.Г. Цивьян. – Таллинн: Александра, 1994. –216 с.

186. Лукашова, А.Г. Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 1960-х– 1980-х гг.: автореф. дис…. канд. искус. [Текст] / А.Г. Лукашова. – М., 2007. – 27 с.

187. Луман, Н. Медиа коммуникации [Текст] / Н. Луман. – М.: Логос, 2005. – 280 с.

188. Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека [Текст] / М. Маклюэн. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.

189. Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф [Текст] / Л. Малви. // Антология гендерной теории. – М., 2000. – С. 738-758.

190. Марголит, Е. Диалог поколений [Текст] / Е. Марголит. // Кинематограф Оттепели – М.: Роскомкино,НИИ киноискусства,1996.– С.119 - 120.

191. Марголит, Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. [Текст] / Е. Марголит. // Киноведческие записки – 2004. – № 66. – С.125 - 208.

192. Мартьянова, И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности [Текст] / И. А. Мартьянова. – СПб.: САГА, 2002. – 236 с.

193. Мартьянова, И.А. Мастерство Шукшина-сценариста: композиционно-синтаксический аспект [Текст] / И.А. Мартьянова. // В.М. Шукшин – философ, историк, художник. Труды кревого музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. Вып. 3 – Барнаул, 1992. – С. 148–168.

194. Маркин, П.Ф. Шутовство как тип поведения героев в рассказах В.М. Шукшина [Текст] / П.Ф. Маркин // Алтай. 1994. – № 3. – С. 174-180.

195. Мачерет, А.В. Художественные течения в советском кино [Текст] / А.В. Мачерет. – М.: Искусство, 1963 – 336 с.

196. Мейлах М.Б. Изобразительная стилистика поздних фильмов С. Эйзенштейна [Текст] / М.Б. Мейлах. – Л.: Искусство, 1971. – 176 с.

197. Минералова, И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века: дис. докт. филол. наук / И.Г. Минералова. – М., 1994. – 367 с.

198. Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве [Текст] / Л.Н. Миронова. – Минск: Беларусь, 2011. – 151 с.

199. Митта, А. Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... [Текст] / А. Н. Митта. – М.: Подкова, 2000. – 471 с.

200. Михалев, В.П. Видовая специфика и синтез искусств [Текст] / В.П. Михалев. – Киев: Наукова думка, 1984. – 100 с.

201. Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации [Текст] / В.И. Михалкович. – М.: Наука, 1986. – 288 с.

202. Молодые режиссеры советского кино [Текст] – М.: Искусство, 1962 – 185 с.

203. Михеева, Ю. Ночь Никодима: человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе [Текст] / Ю. Михеева. – М.: ВГИК, 2014. – 204 с.

204. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино: Сб. ст. [Текст] – М.: Наука, 1988. – 236 с.

205. Муравинская, Л. В. Шукшин: Хроника жизни и творчества [Текст] / Л. Муравинская. // Алтай.– 1982 – №3. – С.74-103.

206. Мурина, Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Очерки теории [Текст]/ Е. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.

207. Мышьякова, Н.М. Опыт интермедиального анализа (музыкальность лирики А.А. Фета) [Текст]/ Н.М. Мышьякова. // Вестник Оренб. ун-та. 2002. – № 6. – С. 55-58.

208. Наривская, В. Д. Мифопоэтика киноповести В. Шукшина «Калина красная» [Текст] / В.Д. Наривская. // Творчество В. М. Шукшина. Метод. Поэтика. Стиль. – Барнаул, 1997. – С. 100-109.

209. Наривская, В.Д. Национальный катастрофизм как проблема в творческом наследии В. Шукшина [Текст] / В. Д. Наривская. // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество – Барнаул, 1992. – С. 22-24.

210. Недзвецкий, В.А. Русская «деревенская» проза: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам [Текст] / В.А. Недзвецкий, В. В. Филиппов. – М.: МГУ, 2002. – 144 с.

211. Нефагина, Г.Л. Люди земли поймут друг друга: В.М. Шукшин в польских научных исследованиях и критике [Текст]/ Г.Л.Нефагина. // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. – Барнаул: изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 207-222.

212. Новиков, В. Василий Шукшин и Владимир Высоцкий: мифология и реальность [Текст] / В. Новиков. // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Международной научной конференции – Барнаул: изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 117-127.

213. О Шукшине: Экран и жизнь. [Текст] – М.: Искусство, 1979. – 335 с.

214. Овчинникова, О.С. Шукшин как носитель русской духовности (на материале киноповести «Калина красная) [Текст] / О.С. Овчинникова. // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы VIII Всерос. науч. конф. –Барнаул: Азбука, 2009.– С. 184-189.

215. Огнев К.К. Жанровые образования в киноискусстве: вчера и сегодня. [Текст] / К.К. Огнев // Сб. Мастерство продюсера кино и телевидения – М., ЮНИТИ-Дана, 2008. – с. 31-58.

216. Пазолини, П. П. Теорема [Текст] / П.П. Пазолини. – М.: Ладомир, 2000. – 671 с.

217. Пазолини, П.П. Поэтическое кино [Текст] / П.П. Пазолини. // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана – М.: Радуга, 1984 – С. 45-66.

218. Панина Н.Л. Устойчивый изобразительный ряд поздней рукописной традиции: автореф. дис. … докт. искус.[Текст] /Н.Л. Панина –Барнаул, 2013. – 36 с.

219. Панкин Б. Василий Шукшин и его «чудики» [Текст] / Б. Панкин // Василий Шукшин. Рассказы. – М., 1979. – С. 24-25.

220. Панфилов, Г. Три встречи [Текст] / Г. Панфилов. // О Шукшине: Экран и жизнь. – М., 1979. – С. 255-261.

221. Партэ, К. Деревенская проза: светлое прошлое [Текст] / К. Партэ. – Томск: Изд. Том.ун-та, 2004. – 203 с.

222. Перед многомиллионной аудиторией [Текст] // Вопросы к самому себе – М.: Мол. Гвардия, 1981 – 256 с.

223. Плеханова, И.И. Образ В.М. Шукшина: трагедия высокого примитива [Текст] / И.И. Плеханова. // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд.й научной конференции – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 29-45.

224. Пономарева, Т. Потаенная любовь Шукшина. [Текст]/ Т. Пономарева. – М., 2004. – 317 с.

225. После Оттепели: Кинематограф 1970-х [Текст] – М.: НИИ киноискусства, 2009. – 576 с.

226. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» [Текст] //«Искусство кино», № 11– 1972. –С.1– 4.

227. Проблемы синтеза в художественной культуре: сб. ст. [Текст] – М.: Наука, 1985. – 286 с.

228. Прожико, Г. Концепция реальности в экранном документе [Текст] / Г. Прожико. – М.: ВГИК, 2004. – 457 с.

229. Прохоров, А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» [Текст] / А. Прохоров. – СПб.: Академический проект, 2007. – 344 с.

230. Пряхина, А.С. Родословная В. М. Шукшина [Текст] / А. С. Пряхина. – Бийск: Тип. БКМ им. Бианки, 1998. – 100 с.

231. Пудовкин, В. Избранные статьи [Текст] /В. Пудовкин. –М., 1955.– 464 с.

232. Пустынская, Л. Цветное кино. В поисках киноязыка [Текст] / Л. Пустынская. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х – М.: НИИ киноискусства, 2009. – С. 148-168.

233. Разлогов, К.Э. «Язык кино» и строение фильма [Текст] / К. Э. Разлогов. // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М. , 1984 – С.5-24.

234. Распутин, В. Твой сын, Россия, горячий брат наш [Текст] / В. Распутин. // Шукшинские чтения. – Барнаул. 1984. – С. 12-40.

235. Ромм, М.И. Беседы о кино [Текст] / М. И. Ромм. – М.: Искусство, 1964. – 364 с.

236. Ромм, М.И. Об изобразительном решении фильма: учеб. пос. [Текст] / М. И. Ромм. – М.: ВГИК, 1976.– 82 с.

237. Рубанова, И.И. Кино без литературы? [Текст] / И.И. Рубанова // Иностранная литература, 1977. – №1. – С. 201-204.

238. Рудницкий, К.Л. Проза и экран: Заметки о режиссуре В. Шукшина [Текст] / К.Л. Рудницкий. // О Шукшине: Экран и жизнь – М.: Искусство, 1979. – С. 55-113.

239. Рудницкий, К. Простые истины: О художественном фильме «Калина красная» по одноименной повести В. Шукшина [Текст] / К. Л. Рудницкий. // Искусство кино. – 1974 – № 6. – С. 28-43.

240. Румянцева, О. Говорить правду, только правду [Текст] / О. Румянцева. // О Шукшине: Экран и жизнь.– М., 1979. – С. 263–278.

241. Русская литература и изобразительное искусство: сб. науч. трудов [Текст] – Л.: Наука, 1988. – 385 с.

242. Рыбальченко, Т.Л. Киноповести [Текст] / Т.Л. Рыбальченко. // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т.2. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2007. – С. 50-53.

243. Рыбальченко, Т.Л. Калина красная. Киноповесть [Текст] / Т.Л. Рыбальченко. // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т.3. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2007. – С. 124-127.

244. Рыбальченко, Т.Л. Киноповесть [Текст] / Т. Л. Рыбальченко. // Шукшинская энциклопедия – Барнаул: ООО Изд. Дом Барнаул, 2011. – С. 166-167.

245. Рыбальченко, Т.Л. Печки-лавочки. Киноповесть [Текст] / Т. Л. Рыбальченко // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т.3. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 212-215.

246. Рыбальченко, Т.Л. Там, вдали [Текст] / Т.Л. Рыбальченко. // Шукшинская энциклопедия – Барнаул: ООО Изд. дом Барнаул, 2011. – С. 381-382.

247. Рылеева А.Н. Два взгляда на наивное искусство / А.Н. Рылеева А.Н., О.Д. Болдина. [Текст] / – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – 384 с.

248. Сагатчук С.П. Феномен художественной правды в советском киноискусстве второй половины XX века: на примере творчества В.М. Шукшина. Автореф. дис. …канд. филос. наук [Текст] / С.П. Сагатчук С.П. – М., 2009. – 22 с.

249. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 тт. [Текст] / Ж. Садуль. – М.: Искусство, 1958-1963 – 3500 с.

250. Сазонова, Н. В каждом слове судьба человеческая [Текст] / Н. Сазонова // О Шукшине: экран и жизнь – М.: Искусство, 1979 – С. 279-284.

251. Саранцев, А. «Что с нами происходит?» Василий Шукшин [Текст] / А. Саранцев. – М., 1999. – 192 с.

252. Семидесятые как предмет истории русской культуры – М.: Венеция, 1998. – 302 с.

253. Сигов, В. К. Русская идея В. М. Шукшина. Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе [Текст] / В. К. Сигов. – М.: Интеллект-Центр, 1999. – 302 с.

254. Сидорова, А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: дис… канд. филол. наук [Текст] / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006.–24 с.

255. Синтез в русской и мировой художественной культуре [Текст] – М., 2002. – 401 с.

256. Скубач, О.А. Дом [Текст] / О.А. Скубач. // Творчество В.М. Шукшина в современном мире – Барнаул, 1999. – С. 175-177.

257. Скубач, О. Образ церкви в творчестве В.М. Шукшина [Текст] / О. Скубач. // В. М. Шукшин и православие. Сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 202-212.

258. Смелый, А. Синтез пространственных видов искусств: теория [Текст]/ А. Смелый. – Белгород: Отчий край, 2007. – 194 с.

259. Снигирева, Т.А. В. Шукшин и «Новый мир» А. Твардовского [Текст] / Т. А. Снигирева. // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: Материалы УШ Всероссийской науч. конф.– Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. – С. 234 – 240.

260. Советская кинорежиссура конца 60-х – начала 70-х годов: сб. тр. [Текст] – Л., 1976. – 211 с.

261. Соловьев, В. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному. [Текст] /В. Соловьев. // Искусство кино, 1975, №10 – С.16–29; № 12. – С.33-49.

262. Старкова, З. Литература и кино [Текст] / З. Старкова. – М.: Просвещение, 1978. – 96 с.

263. Статьи и воспоминания о Василии Шукшине. [Текст] – Новосибирск: кн. изд-во, 1989. – 326 с.

264. Степанская, Т.М. Избранные статьи и очерки [Текст] / Т.М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт. унта, 2005. – 199 с.

265. Степанская, Т.М. Очерки истории искусства Алтая [Текст] / Т.М. Степанская. – Барнаул: АРТ, 2009. – 220 с.

266. Степанская, Т.М. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI в.) [Текст] / Т.М. Степанская, Л.И. Нехвядович. – Барнаул: Азбука, 2009. – 202 с.

267. Стишова, Е. Российское кино в поисках реальности: свидетельские оказания [Текст] / Е. Стишова. – М.: Аграф, 2013 – 464 с.

268. Стопченко, Н. И. Василий Шукшин в зарубежной культуре. [Текст] / Н.И. Стопченко. – Ростов-на-Дону, 2001. – 342 с.

269. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. [Текст] – М.: Радуга, 1984. – 279 с.

270. Тарковский, А.А. Запечатленное время. [Текст] / А.А. Тарковский. – М., 1985. – 49 с.

271. Тарковский, А. Уроки режиссуры. Учеб. пособие [Текст] / А. Тарковский. – М.: ВИППК, 1993. – 92 с.

272 . Творчество В. М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник [Текст] Т.1: Филологическое шукшиноведение. Личность и язык произведений В.М. Шукшина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004 – 332 с.

273. Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник [Текст] – Т.2 : Эстетика и поэтика прозы В. М. Шукшина. Мотивы и символы творчества. Диалог культур – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, – 2006. – 289 с.

274. Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. [Текст] Т.3: Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – 360 с.

275 Творчество В.М. Шукшина в современном мире: Эстетика. Диалог культур. Поэтика. Интерпретация [Текст] – Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. – 320 с.

276. Творчество Шукшина в межнациональном пространстве [Текст] – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999. – 240 с.

277. Творчество В. М. Шукшина: опыт энциклопедического словаря-справочника [Текст] – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997. – 194 с.

278. Творчество В. М. Шукшина. Язык. Стиль. Контекст. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006. – 285 с.

279. Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы VIII Всерос. юбил. науч. конф. [Текст] – Барнаул: Азбука, 2009. – 392 с.

280. Тимашков, А.Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке [Текст] / А.Ю. Тимашков. – СПб., 2007. – С. 21-26 с.

281. Тимашков, А.Ю. О соотношении явлений интермедиальности и интертекстуальности: философский аспект. [Текст] / А.Ю. Тимашков. //Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. – СПб., 2009. – С. 39-47.

282. Тимашков, А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. … канд. искус. [Текст] / А.Ю. Тимашков. – СПб., 2012. – 24 с.

283. Тишунина, Н.В. Западноевропейский символизм и проблемы взаимодействия искусств. Опыт интермедиального анализа [Текст] / Н.В. Тишунина. – Спб.: Изд-во РОГПУ, 1998. – 159 с.

284. Тишунина, Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Текст] / Н. В. Тишунина. // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы Межд. науч. конф. – Спб.: С-Петерб. филос. общество, 2001. – С. 149-153.

285. Толстая, С.М. Символический язык одежды [Текст] / С.М. Толстая. // Славянская традиционная культура и современный мир – М.:, 2005. – Вып.8 – С. 42-53.

286. Толченова, Н. Слово о Шукшине [Текст] / Н. Толченова. – М.: Современник, 1982. – 160 с.

287. Трояновский, В. Новые люди 60-х [Текст] / В. Трояновский. // Кинематограф Оттепели. Кн. 2: сб. науч. тр. НИИ киноискусства. – М.: Материк, 2002. – С. 95–111.

288. Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. [Текст] – Барнаул: Изд-во АГУ, 2014. – 550 с.

289. Трюффо, Ф. Трюффо о Трюффо [Текст] / Ф. Трюффо. – М.: Радуга, 1987– 456 с.

290. Туркин, В.К. Драматургия кино. [Текст] / В.К. Туркин.– Л. – М.: ВГИК, 2007, – 320 с.

291. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М., 1977 – 306 с.

292. Тюрин, Ю. Кинематограф Василия Шукшина [Текст] / Ю. Тюрин. – М.: Искусство, 1984. – 319 с.

293. Тюрин, Ю.П. Перспектива памяти: Кино, история, литература. [Текст] / Ю. Тюрин. – М.: Материк, 2004. – 152 с.

294. Тюрин, Ю.П. Живет такой парень [Текст] / Ю. Тюрин. // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003. – С. 369-374.

295. Тюрин, Ю.П. Печки-лавочки [Текст] / Ю. Тюрин. // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003. – С. 501-506.

296. Тюрин, Ю.П. Калина красная [Текст] / Ю. Тюрин. // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003. – С. 519-524.

297. Тюрин, Ю.П. Шолохов и Шукшин [Текст] / Ю. Тюрин. // Герои Василия Шукшина как воплощение народного характера. Материалы научной конференции. – М.: ВГИК, 2006. – 228 с.

298. Тюрин, Ю.П. Российская история и духовные традиции в контексте кинематографического творчества: автореф. … дис. докт. искус. [Текст] / Ю. Тюрин. – М., 2006. – 55 с.

299. Ульянов, М. Сын родной земли [Текст] / М. Ульянов. // О Шукшине: Экран и жизнь: Сб. – М.: Искусство, 1979 – С. 309-316.

300. Утилова, Н. И. Монтаж как средство художественной выразительности: Учеб. пособие [Текст] / Н. И. Утилова. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 1994. – 191 с.

301. Филимонов, В. Экогнозия русского кино: Шукшин, Тарковский, Кончаловский. [Текст] // После Оттепели: Кинематограф 1970-х [Текст] – М.: НИИ киноискусства, 2009. – С. 169– 210.

302. Филимонов, В. На берегу и в лодке. Герой шукшинского типа в кинематографе 1970-80-х гг. [Текст] / В. Филимонов. // Киноведческие записки, 2006, № 78. – С. 273– 293.

303. Филиппова, С.И. Трансформация образа «маленького человека» в концепт «чудик» в прозе В.М. Шукшина [Текст] / С.И. Филиппова. // Провинциальная экзистенция. – Барнаул, 1999. – С. 82-84.

304. Фисун, С. О духовных исканиях В. М. Шукшина [Текст] / С. Фисун. // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М., 2012. – С. 128-147.

305. Флюссер, В. За философию фотографии [Текст] / В. Флюссер. – С.-Петербург, 2007. –146 с.

306. Фомин, В.И. Пересечение параллельных [Текст] /В.И. Фомин – М: Искусство, 1976. – 360 с.

307. Фомин, В. Василий Шукшин. «Ванька, смотри!» [Текст] / В. Фомин// После Оттепели: Кинематограф 1970-х – М., 2009. – С. 325-435.

308. Фрейлих, С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского [Текст] / С.И. Фрейлих. – М.: Искусство, 1992. – 351 с.

309. Фрейлих, С.И. Тарковский и Шукшин [Текст] / С.И. Фрейлих. // Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского – М.: Искусство, 1992. – С. 197-229.

310. Халина, Н.В. Созерцание умопостигаемого разумной душой в публицистике В.М. Шукшина [Текст] / Н.В. Халина. // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: материалы Межд. науч. конф. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 247-256.

311. Хомякова, Ю. Книжное кино. Экранизация литературных произведений (1968–1985) [Текст]/ Ю. Хомякова // После Оттепели: Кинематограф 1970-х – М., 2009. – С. 74-147.

312. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления [Текст] / М. Хайдеггер, – М.: Республика, 1993. – 447 с.

313. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс [Текст] /Н.А. Хренов – М.: Наука, 2006. – 646 с.

314. Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. [Текст] – СПб.: Алетейя, 2001 – 352 с.

315. Хуциев, М. Крупный план. [Текст] / М. Хуциев. // О Шукшине. Экран и жизнь.– М.: Искусство, 1979. – С. 317-322.

316. Цивьян, Ю. Жест и монтаж в раннем кино. [Текст] / Ю. Цивьян // Киноведческие записки, 2008. – № 88. – С. 65-78.

317. Цивьян, Ю. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино [Текст] /Ю. Цивьян. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 336 с.

318. Чахирьян, Г.П. Изобразительный мир экрана [Текст] /Г.П. Чахирьян – М.: Искусство, 1977. – 193 с.

319. Чекалов, П. Воспоминание о песне [Текст] / П. Чекалов. // Шукшинские чтения: Статьи, воспоминания, публикации. – Барнаул: Алт. кн. изд., 1984. – С. 97-104.

320. Черносвитов, Е.В. Пройти по краю. В. Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии [Текст] / Е.В. Черносвитов – М.: Современник, 1989 – 235 с.

321. Черносвитов, Е.В. К истокам русской духовности. Шукшин и Есенин. [Текст] / Е. В. Черносвитов. // Культурное наследие Алтая. – Барнаул, 1992. – С. 79-81.

322. Черносвитов, Е. Народные характеры Шукшина: О «чудиках», чудачестве и русской традиции в произведениях Шукшина [Текст] / Е. Черносвитов.// Наш современник, 1988. – №12. – С.179-185.

323. Чувакин, А.А. Творчество Шукшина в исследованиях филологов Алтайского государственного университета (1989-99). [Текст] / А.А. Чувакин // Сибирский филологический журнал, 2002. – №1. – С.11-26.

324. Чудакова, М. Заметки о языке современной прозы [Текст] / М. Чудакова. // Новый мир. – 1972. – №1. – С. 212-245.

325. Чуканцова, В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда. дис. канд. филол. наук [Текст] / В. О. Чуканцова. – С-Пб., 2010. – 19 с.

326. Шемякин А. Формула перехода. [Текст]/ Шемякина // После Оттепели: Кинематограф 1970-х [Текст] – М., 2009. – С.296-324.

327. Шестакова, И. В. Ваш сын и брат. Фильм [Текст] / И. В. Шестакова. // Шукшинская энциклопедия – Барнаул : ООО «Изд. Дом «Барнаул», 2011. – С. 51-52.

328. Шестакова, И.В. Из Лебяжьего сообщают. Фильм [Текст] / И.В. Шестакова // Шукшинская энциклопедия – Барнаул: ООО Изд. Дом Барнаул, 2011 – С.146-147.

329. Шестакова, И.В. Живет такой парень. Фильм [Текст] / И.В. Шестакова. // Шукшинская энциклопедия – Барнаул: ООО Изд. Дом «Барнаул, 2011. – С. 121-123.

330. Шестакова, И.В. Странные люди. Фильм [Текст] / И.В. Шестакова. / Шукшинская энциклопедия – Барнаул: ООО Издательский Дом Барнаул, 2011. – С. 375-376.

331. Шилова, И. ...И мое кино [Текст] /И. Шилова – М.: НИИК, «Киноведческие записки», 1993.– 284 с.

332. Шилова, И. Фильм и его музыка [Текст] /И. Шилова – М.: Советский композитор, 1973. – 232 с.

333. Шкловский, В.Б. Сюжет в кинематографе [Текст] / В.Б. Шкловский. // За 60 лет работы о кино – М: Искусство, 1985 – С.87-105.

334. Штайн, К. Э. Язык метапоэтики и метапоэтика языка [Текст] / К.Э. Штайн, Д. И. Петренко. // Метапоэтика: сб. ст. науч.-метод. семинара. – Ставрополь: Издательство Ставропольского госуниверситета, 2008. – Вып. 1. – С.21-32.

335. Шлегель, Х.-Й. Утопия универсального синтеза [Текст] / Х.-Й. Шлегель. // Киноведческие записки. –1994/ 95. – № 24. – С. 51-69.

336. Шукшин, В. М. – философ, историк, художник [Текст] / В. М. Шукшин / Труды краев. музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. Вып. 3. – Барнаул, Алт. госуниверситет, 1992. – 175 с.

337. Шукшин, В.М. Жизнь и творчество: тез. докл IV Всерос. науч.-практ. конф. март 1997 г. [Текст] – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1997. – 170 с.

338. Шукшин, В.М.: взгляд из XXI века: тез. докл. к VII Междунар. науч. конф. «В.М. Шукшин. Жизнь и творчество». [Текст] / В. Шукшин. – Барнаул: изд-во АГУ, 2004. – 123 с.

339. Шукшинский вестник [Текст] – Барнаул: Азбука, 2011. –Вып. 3 – 213 с.

340. Шукшинские чтения. Феномен Шукшина в литературе и искусстве второй половины XX века: сб. материалов науч.-практ. конф. [Текст] – Барнаул: Алтай, 2004. – 215 с.

341. Шукшинские чтения: сб. материалов музейной науч.-практ. конф. [Текст] – Барнаул: Алтай, 2007.– 172 с.

342. Эйзенштейн, С.М. (1898-1948). Монтаж [Текст] / С. М. Эйзенштейн. – М.: Музей кино, 2000. – 588 с.

343. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: в 6 тт. [Текст] / С.М. Эйзенштейн. – М., 1964. – Т 2. – 566 с.

344. Элиаде, М. Трактат по истории религий в 2 т. [Текст] / М. Элиаде. – СПб.: Алетейя, 2000. – Т. 1. – 400 с.

345. Элиаде, М. Аспекты мифа [Текст] / М. Элиаде. – М: Академический проект, 2010. – 240 с.

346. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко. – Спб. , 1998. – 432 с.

347. Эпштейн, М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма [Текст] / М.Н. Эпштейн //Постмодернизм в России. Литература и теория. – М.: Р. Элинина, 2000. – С. 85-104.

348. Юренев, Р.Н. Талант обещает многое [Текст] / Р.Н. Юренев. // Искусство кино, 1973, № 12. – С. 97-103.

349. Юткевич, С.И. Шекспир и кино [Текст] / С.И. Юткевич. – М.: Наука, 1973. – 272 с.

350. Я и Росселини. Российские режиссеры о неореализме [Текст] // Искусство кино, 2003. – № 11 – С. 134-149 .

351. Ягункова, Л. Актер всех октав [Текст] / Л. Ягункова. // Сов. Россия, 1981. – № 182.

352. Ямпольский, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Текст] / М. Ямпольский. – М. , 1993. – 464 с.

353. Якимович, А. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда [Текст] / А. Якимович. – М.: Искусство, 2004. – 492 с.

354. Bazin, A. Avant-Propos [Text] / A. Bazin. // Qu'est-ce que le cinéma? – T. 1: Ontologie et Langage. – Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. – P. 5-37.

355. Barthes, R. Camera Lucida [Text] /R. Barthes.– Editions du Seuil, 1980.– 272 p.

356. Barthes, R. L'aventure semiologique [Text] / R. Barthes. – P. , 1985. – 300 p.

357. Bazzarelli, E. A che serve l'eroe Э «positsvo»? [Text]/ E. Bazzarelli. // Corriere della sera.– Milano, 1978. – 26 febr. – P. 13-14.

358. Benjamin, Wr. The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction [Text] / Wr. Benjamin. // Film Theory and Criticism. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. – New York: Oxford UP, 1999. – P. 731-752.

359. Baudrillard, J. Simulacres et simulation [Text] /J. Baudrillard. – Paris: Editions galilée, 1981, 204 p.

360. Bojarska, M. Kalina czerwona, biale brzozki [Text] / M. Bojarska . // Nowe Ksiazki. –1981. –N10– Z. 39-48.

361. Бинова Г. Творческая биография В. Шукшина: нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы [Текст] / Г. Бинова. – Brno, 1988. – 252 p.

362. Brown, C.S. The Relations between Music and Literature: As a Field of Study [Text] / E.J. Brown. // Comparative Literature – Univ. of Oregon. 1970. Vol. XXII. Nr 2 – P. 98-105.

363. Boym, S. Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia [Text] / S. Boym. S. – Cambridge: Harvard UP, 1994. – 152 p.

364. Canudo, R. Manifeste des sept arts [Text] / R.Canudo. – Paris, 1995. – 30 p.

365. Cholodowski, W. Szukszyn «Kalina czerwona»[Text] / W. Cholodowski . // Tugodnik Kulturalny. –1975. –N41– Z. 128-135.

366. Daglish, R. Vassily Shukshin: Writer, director, actor [Text] / R. Daglish. // New world review. – N.Y., 1975. – Vol. 43. – № 5. – P. 24-32.

367. Derrida, J. Structure, sign, and play in the discourse of human sciences [Text] / J. Derrida. // The structuralist controvercy – Baltimore, 1972. – P. 256-271.

368. Derrida, J. Writing and difference [Text] / J. Derrida. – Chicago, 1978. – XX, 342 p.

369. Duba, G. Vasziliy Suksin: Harmadik kakasszora [Text] / G. Duba. // Jrodalmi Szemle, 1978. – № 3 – S. 270-284.

370. Eshelman R. P. Эпистемология застоя: О постмодернистской прозе В.М. Шукшина [Текст] / R. Eshelman. // Russian Literature XXXV. – 1994. – North-Holland.

371. Genette, G. Palimpsestes. La litterature au second degre [Text] / G. Genette – Paris: Editions du Seuil, 1982.– 467 p.

372. Givens, J. D. Provincial polemics: folk discourse in the life and novels of Vasilii Shukshin [Text] /J. D. Givens. – Aim Arbor, 1993 – 389 c.

373. Givens, J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture [Text] /J. R. Givens. – USA: Northwestern University Press, 2000. – 267 p.

374. Godard, J.- L. A critical anthology [Text] /J. L. Godard. – New York: E. P. Dutton, 1968. –157 p.

375. Goodman, N. Ways of Worldmaking [Text] / N. Goodman. – Hacket Publ. Co, 1978 – 236 p.

376. Goodman, N. Language of Art [Text] / N. Goodman – Hacket Publ. Co, 1968. – 259 p.

377. Hayward P. Echoes and Reflections. The Representation of Representations [Text] / P. Hayward // Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists. Hrsg. von Philip Hayward. – London/Paris, 1988. – S. 1–25.

378. Hansen-Löve, A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst [Text] / A.A. Hansen-Löve. // Dialog der Texte.. – Wein, 1983. – S. 291-360.

379. Higgins D. Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia [Text] / D. Higgins. – Carbondale and Edwardsville, 1984. –214 p.

380. Hosking, G. The Fiction of Vasily Shukshin [Text] / G. Hosking. // Shukshin V. Snowball Berry Red and other stories. – N.Y., 1979. – P. 3-21.

381. Howard V. A. On Musical Quotation [Text] / V. Howard // The Monist. 1974. – Vol. 48 – P. 307-318.

382. Huyssen, A. After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference) [Text] / A. Huyssen. – Bloomington: Indiana UP, 1986. – 316 p.

383. Jarco, J. Tworczosc literacka W. Szukszyna [Text] / J. Jarco. // Bieletyn slawistyczny. – Warszawa – Lodz, 1980. – z. 5 – S. 45-46.

384. Kelecsenyi, L. Vaszilij Suksin: kortarsainka film [Text] / L. Kelecsenyi. – Budapest: A magyar filmfudomany, intezet es filmarchivto es a Nepmiivctes, propaganda iroda kozos Kiadvanga, 1982. – 112 p.

385. Kiss, V. A szemelyiseg lehetosegei [Text] / V. Kiss. // Alfold – Debrecen, 1977. – №10 – S. 33-39.

386. Leyda, J. Kino: A History of Russian and Soviet Film [Text] / J. Leyda. –Princeton: Princeton UP, 1983. – 187 p.

387. Lyotard, J.-F. Reponse a la question: Qu'est ce que le postmoderne? [Text]/J.-F. Lyotard. // Critique. -Para, 1982. – N. 37/419. – P. 357-367.

388. Luhmann, N. Das Medium der Kunst [Text] /N. Luhmann. // Delfin, 1986–№ 7.

389. Luhmann, N. Die Realit der Massenmedien [Text] / N. Luhmann. – Wiesbaden, 1996. – 187 p.

390. Mann, R.St. George in Vasily Shukshin”s Kalina krasnaya [Text] / R.St. Mann. // Slavic and East European Journal. Vol. 28. – №4. – 1984 – P. 445-454.

391. Morandini, M. Fuori campo: V. Suksin… [Text] / M. Morandini. // L'Europeo. – Milano, 1978. – 10 mar. – P. 74-78.

392. Morgan, L. The Subversive Sub-text: Allegorical elements in the Short Stories of V. Shukshin [Text] / L. Morgan. // Australian Slavonic and East Europian Studies. – Melbourne, 1991. – Vol. 5. – № 1. – P. 59-76.

393. Metz, C. Langage et cinema [Text] / C. Metz. – P., 1971. – 167 p.

394. Mitry, J. Esthetique et psychologie du cinema [Text] / J. Mitry. – P., 1963. – vol.1; 1965. – vol. 2.

395. McFarlane, B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation

[Text] /B. McFarlane. – Oxford: Clarendon, 1996. – 273 p.

396. Mucha, K. Szukszyn – blizej jest do serca [Text] / K. Mucha. // Kamera 1979 – N23 – S. 4-11.

397. Müller J. Intermedialität - Formen moderner kultureller Kommunikation [Text] / J. Müller – Münster: Nodus Publikationen, 1996. – 365 s.

398. Nemec Ignashev, D. The Art of Vasilij Suksin: Volya through Song [Text] / D. Nemec Ignashev. // Slavic and East European Journal, 1988. – Vol. 32 – N 3. – P. 415-427.

399. Parthe, K. Russian Village Prose: The Radiant Past [Text] / K. Parthe. – Prinseton University Press, 1992. – 203 p.

400. Pawlak, E. Gdziez moje wrone konie [Text]/ E. Pawlak. // Pamięc i

trwanie: szkice o wspolczesnej literature zeradzieckiej – Warszawa, 1980. – Z. 211-237.

401. Pawlak, E. Wasilij Szukszyn [Text] / E. Pawlak. – Warszawa: Wvd. artyst. i film, 1981. – 219 z.

402. Pozniak, T.Z. Problematyki i poetyki opowiadan Wasyla Szukszyna [Text] / T.Z. Pozniak. // Zeszyty Naukowe WSP im Powstancow Slaskich w Opolu. – Seria A. Filologia Rosyjska. Opole, 1979. – Z. 16-34.

403. Prokhorov, A. Inherited Discourse: Stalinist Tropes in thaw Literature and Cinema [Text] / A. Prokhorov. – Pitsburg, 1998. – 342 p.

404. Sher, S. P. Notes Toward a Teory of Verbal Music [Text] / S. P. Sher. // Cjmparative Literature. – Vol. XXII. 1970. № 2. – P.147-156.

405. Schroter, J. Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs [Text] / J. Schroter. // Montage/av 7/2/1998– S. 127-131.

406. Spielmann, I. Yvonne Fading, Framing, Fake. Peter Greenaways Kunst der Regeln [Text]/ I. Spielmann // Film, Fernsehen, Video und die Kunste. Strategien der Intermedialitat – Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994. – S. 132–149.

407. Veress J. Suksin elbeszeleseinek nehany iroi eszkoze [Text] / J. Veress. // Tanitokepzo Foiskolak tudomanyos kozlemenyei – Debrecen,1980 – XV.– S.199-214.

408. Wertlib, E. Vasily Shukshin's and russian regeneration [Text] / E. Wertlib. – New York: Effekt Pablishing, 1990. – 269 s.

409. Wust, H. Tradition und Innovation in dor sowjetrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre: Zu Funktion, Darstellung und Gehalt des dorflichen Helden bei Vasilij Suksin und Valentin Rasputin [Text] / H. Wust. – Munchen: Otto Sagncr, 1984. – 249 S.

410. Zebrowska, A. Wasilij Szukszyn – wczesny okres tworczoszi [Text] / A. Zebrowska. // Rockzik Naukowo-Dydak-tyczny WSP w Rzeszowie. Filologia Rosyjska, 1977. – Z. 3-33.

Источники

411. Андрей Рублев – СССР, Мосфильм, 1966, ч/б+цв., 2 с. (9+10 ч), 86+ 93 мин. Режиссер: А. Тарковский. Сценаристы: А. Кончаловский, А. Тарковский. Оператор: В. Юсов. Композитор: В. Овчинников. В ролях: Н. Граббе, Р. Быков, Ю. Никулин, Н. Бурляев, Н. Гринько, А. Солоницын и др.

412. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов [Текст] / Г. Бидерманн. – М: Республика, 1996. – 336 с.

413. В огне брода нет – СССР, Ленфильм, 1967, ч/б, 9 ч., ш/э, 95 мин. Режиссер: Г. Панфилов. Сценарсты: Е. Габрилович, Г. Панфилов. Оператор: Д. Долинин. Композитор: В.Бигерман. В ролях: И. Чурикова, А. Солоницын, М. Глузский, М. Булгакова, Е. Лебедев и др.

414. Ваш сын и брат – СССР, к/ст. им. М.Горького, 1965, ч/б, 9 ч., 92 мин. Режиссер и сценарист: В. Шукшин. Оператор: В. Гинзбург. Композитор: П.Бахметьев. Художник: И. Бахметьев. В ролях: В. Санаев, Л. Куравлев, А. Ванин, Л. Реутов, Н. Граббе, В. Шахов, Ю.Саранцев, С. Жгун.

415. Вовк, О.В. Энциклопедия знаков и символов [Текст] / О.В. Вовк. – М: Вече, 2006. –528 с.

416. Всероссийский мемориальный музей-заповедник В.М. Шукшина: путеводитель по музейеым экспозициям. [Текст] – Барнаул: Алт. Дом печати, 2013. – 64 с.

417. Всероссийский мемориальный музей-заповедник В.М. Шукшина. Дом матери: путеводитель / Всерос. мемор. музей-заповедник В. М. Шукшина. [Текст] – Барнаул: Алтапресс, 2004. – 14 с.

418. Гамлет – СССР, Ленфильм, 1964, ч/б, 2 серии, (8+8) ч., ш/э, 70 +70 мин. Режиссер и сценарист: Г. Козинцев. Оператор: Й. Грицюс. Композитор: Д. Шостакович. В ролях: И. Смоктуновский, Ю. Толубеев, А. Вертинская и др.

419. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. [Текст] / В.И. Даль. – М.: Рус. яз., 1999. – Т 3. – 779 с.

420. Девять дней одного года – СССР, Мосфильм, 1961, ч/б, 11 ч., ш/э, об., 111 мин. Режиссер: М. Ромм. Сценаристы: М. Ромм, Д. Храбровицкий.

Оператор: Г. Лавров. Композимтор: Д. Тетевосян. В ролях: А. Баталов, И. Смоктуновский, Т. Лаврова, М. Казаков, В. Никулин и др.

421. Дело было в Пенькове – СССР, к/ст им. М. Горького, 1957, ч/б, 10 ч., 100 мин. Режиссер: С. Ростоцкий. Сценаристы: С. Ростоцкий, С. Антонов. Оператор: Г. Гарибян. Композитор: К. Молчанов. Художник: М. Фатеева. В ролях: М. Менглет, В. Тихонов, С. Дружинина, В. Телегина и др.

422. Долгие проводы – СССР, Одесская к/ст, 1971, ч/б, 10 ч., 95 мин. Режиссер: К. Муратова. Сценарист: Н.Рязанцева. Оператор: Г. Карюк. В ролях: З. Шарко, Ю.Каюров, О. Владимирский и др.

423. Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный в 2 т. [Текст] / Т. Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. – Т. 2 – 1088 с.

424. Живет такой парень – СССР, к/ст им. М. Горького, 1964, ч/б, 10 ч., 101 мин. Режиссер и сценарист: В. Шукшин. Оператор: В. Гинзбург. Композитор: П.Чекалов. Художник: А. Вагичев. В ролях: Л. Куравлев, Л. Александрова, Р. и Ю. Григорьевы, Н. Сазонова, И. Рыжов и др.

425. Землянухин, С. Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918 – 1996. Каталог [Текст] / С. Землянухин, М. Сегида. – М.: Изд-во Дубль Д, 1996.– 520 с.

426. Из Лебяжьего сообщают – СССР, «Мосфильм», 1960, ч/б, 35 мин. Режиссер и сценарист: В. Шукшин. Оператор: В. Владимиров. Художник: И. Новодережкин. В ролях: В. Шукшин, Л. Куравлев, В. Макаров и др.

427. История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж (Асино счастье) – СССР, «Мосфильм»,1966, ч/б, 9 ч, 93 мин. Режиссер: А. Кончаловский. Сценарист: Ю. Клепиков. Оператор: Г. Рерберг. Художник: М. Ромадин. В ролях: И. Саввина, Л. Соколова, А. Сурин, Б. Парфёнов и др.

428. Июльский дождь – СССР, Мосфильм, 1966, ч/б, 11 ч., ш/э, 109 мин. Режиссер: М. Хуциев. Сценаристы: М. Хуциев, А. Гребнев. Оператор: Г. Лавров. В ролях: Е. Уралова, А. Белявский, З. Гердт, Ю. Визбор и др.

429. Калина красная – СССР, «Мосфильм», 1973, цв., 11 ч., 108 мин. Режиссер и сценарист: В. Шукшин. Оператор: А. Заболоцкий. Композитор: П.Чекалов. Художник: И. Новодережкин. В ролях: В. Шукшин, Л. Федосеева-Шукшина, А. Ванин, Г. Бурков, И. Рыжов, М. Скворцова и др.

430. Керлот, Х.Э. Словарь символов [Текст] / Х.Э. Керлот. – М.: Реф,1994.–608 с.

431. Кино: энциклопедический словарь [Текст] /гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.

432. Левинтон, Г.А. Инициация и мифы [Текст] / Г.А. Левинтон. // Мифы народов мира в 2 т. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – Т.1– С. 371-374.

433. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. [Текст] – М.: Росс. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.

434. На последнем дыхании – Франция, 1959, ч/б, 9 ч., 131 мин. Режиссер и сценарист: Ж.-Л. Годар. В ролях: Д. Буланже, Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Бельмондо, Ж.-П. Мельвилль, К. Мансар и др.

435. Первый век кино: популярная энциклопедия [Текст] / под ред. К.Э. Разлогова. – М.: Локид, 1996. – 711 с.

436. Печки-лавочки – СССР, к/ст им. М. Горького, 1972, ч/б, ш/э, 10 ч., 103 мин. Режиссер и сценарист: В. Шукшин. Оператор: А. Заболоцкий. Композитор: П.Чекалов. Художник: П. Пашкевич. В ролях: В. Шукшин, Л. Федосеева, Л. Зайцева, Г. Бурков, В. Санаев, З. Гердт, С. Любшин и др.

437. Простая история – СССР, к/ст им. М. Горького, 1960, ч/б, 9 ч., 94 мин. Режиссер: Ю. Егоров. Сценарист: Б. Метальников. Оператор: И. Шатров. Композитор: М. Фрадкин. Художник: М. Горелик. В ролях: Н. Мордюкова, М. Ульянов, В. Шукшин, И. Мурзаева, В. Владимирова, Д. Ильченко и др.

438. Российский государственный архив литературы, искусства (далее: РГАЛИ). Ф. 2453. Оп. 4. Д. 1091, Л. 22-23.

439. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 1091. Л. 15-18.

440. РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д.473. П. 4-5.

441. РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д. 473. П. 2-3.

442. РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д. 473. П. 6-7.

443. РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 6. Д. 473. Л. 23.

444. Рукопись. В. Шукшин. «Живет такой парень». Режиссерский сценарий [Текст] – ГМИЛИКА, ОФ. 2466.

445. Рукопись В. Шукшин. «Ваш сын и брат» [Текст] – ГМИЛИКА, ОФ. 16440. 87 с. (машинопись), первая и последняя с. (рук.).

446. Странные люди – СССР, к/ст им. М. Горького, 1969, ч/б, ш/э, 10 ч., 94 мин. Режиссер и сценарист: В. Шукшин. Оператор: В. Гинзбург. Композитор: К.Хачатурян. Художник: И. Бахметьев. В ролях: С. Никоненко, Е. Евстигнеев, Л. Федосеева-Шукшина, Е. Лебедев, В. Санаев и др.

447. Хилько, Н.Ф. Аудиовизуальная культура: Словарь [Текст] / Н.Ф. Хилько. – Омск : Изд-во Сиб. фил. Рос. ин-та культурологии, 2000. – 273 с.

448. Христианство. Словарь [Текст] – М., 1994. – 559 с.

449. Шукшин, В. Вопрос самому себе [Текст] / В. Шукшин. – М.: Молодая гвардия, 1981– 256 с.

450. Шукшин, В. Живет такой парень. Киносценарий [Текст] / В. Шукшин. – М.: Искусство, 1964 – 64 с.

451. Шукшин, В. Калина красная. Режиссерская разработка [Текст] / В. Шукшин. – ГМИЛИКА, ОФ. 16975/2.

452. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 8 т./ под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Т.1: Рассказы 1958-1964. Посевная кампания. Живет такой парень [Текст] / В. М. Шукшин. – Барнаул: ООО ИД Барнаул, 2009. – 368 с.

453. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Т.3: Рассказы 1966-1968. Ваш сын и брат. Там, вдали. Точка зрения. Странные люди [Текст] / В. М. Шукшин. – Барнаул: ООО ИД Барнаул, 2009. – 384 с.

454. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Т. 5: Рассказы 1969-1971. Печки-лавочки. Иван Степанович [Текст] / В. М. Шукшин. – Барнаул: ООО ИД Барнаул, 2009. – 432 с.

455. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 8 т./под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Т. 6: Рассказы 1972-1973. Калина красная. Позови меня в даль светлую [Текст] / В. М. Шукшин. – Барнаул: ООО ИД Барнаул, 2009. – 352 с.

456. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Т. 7: Рассказы 1973-1974. Брат мой… Энергичные люди. До третьих петухов. А поутру они проснулись… [Текст] / В. М. Шукшин. – Барнаул: ООО ИД Барнаул, 2009. – 320 с.

457. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 8 т./ под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Т. 8: Публицистика. Статьи. Интервью. Беседы. Выступления. Письма. Рабочие записи. Автографы. Документы. Стихотворения [Текст] / В.М. Шукшин. – Барнаул, 2009.– 532 с.

458. Шукшинская энциклопедия [Текст] / под общ. ред. С. М. Козловой – Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул», 2011. – 520 с.

459. Шукшинские Сростки: путеводитель [Текст] – Барнаул, 2006. – 14 с.

Интернет ресурсы

460. Астафьева, Л.А. Образ песни в русском советском кинематографе 70–80-х годов [Электронный ресурс] / Л.А. Астафьева – URL: http://feb-web.ru/feb/byliny/critics/fpn/fpn-038-.htm?cmd=2

461. Васильев, В.К. Трансформация сюжета «Калина красная» в творчестве В. М. Шукшина (К проблеме художественно-публицистической манифестации бунта против власти) [Электронный ресурс] / В. К. Васильев. – URL: http://astafiev.sfu-kras.ru/wpcontent/uploads/2013/10/Glava-Vasilleva.pdf

462. Горелова, В. Дело было в Пенькове [Электронный ресурс] / В. Горелова. – URL: http://www. russkoekino. ru.

463. Лаврова, В. Картина Крамского «Неизвестная» [Электронный ресурс] / В. Лаврова – URL: http://design-kmv.ru/stati/kartina-kramskogo-neizvestnaya.html.

464. Мартышевская, Е.Н. Особый путь Василия Шукшина [Электронный ресурс] / Е.Н. Мартышевская. – URL: http://www.shukshin.ru.

465. Огнев К.К. , Литература и экран России на перекрестке столетий (из XX в XXI век). Вестник электронных и печатных СМИ № 17. [Электронный ресурс] / К.К. Огнев. – М., Академия медиаиндустрии, 2012, с. 91-105.

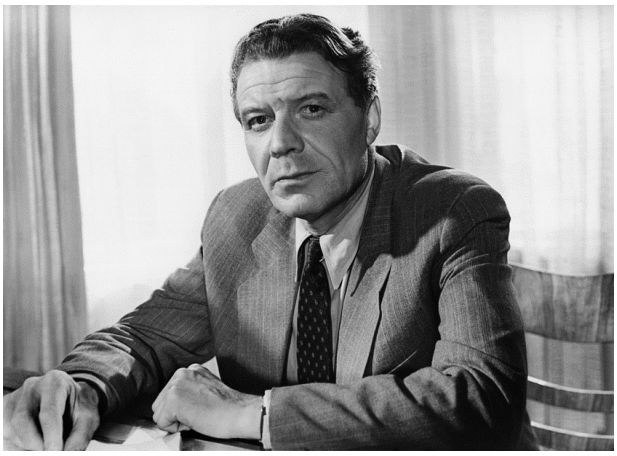
466. Распутин, В. Даешь сердце! К юбилею Василия Шукшина [Электронный ресурс] / В. Распутин. – URL: voskres.ru›kolonka/rasputin.htm

467. Сайт Всероссийского мемориального музея-заповедника В.М. Шукшина – URL: http://srostki.secna.ru/kultura/vserossiiskii-memorialnyi-muzei-zapovednik-vm-shukshina.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрации к главе 1

Кадры из фильма «Из Лебяжьего сообщают»



Кадры из фильма «Живет такой парень»

Иллюстрации к главе 2

Кадры из фильма «Ваш сын и брат»

На съемках фильма «Ваш сын и брат»

В. Шукшин с оператором В. Гинзбургом

Кадры из фильма «Странные люди»

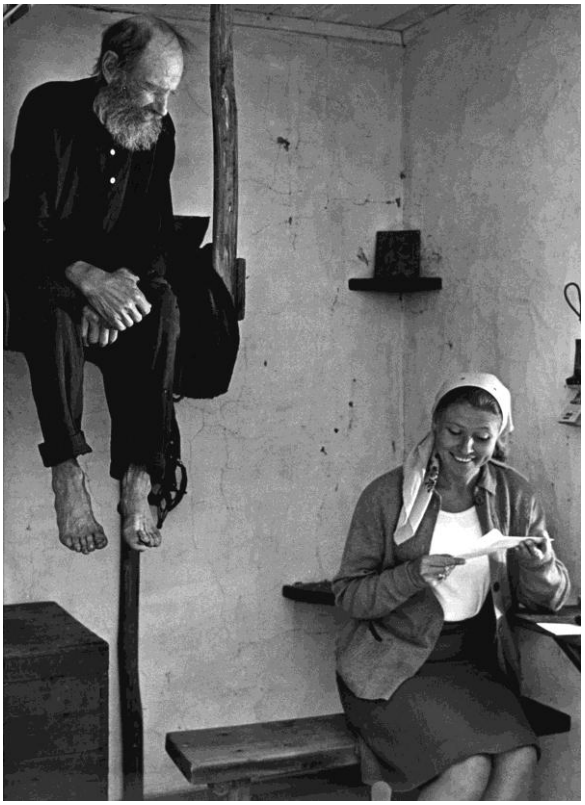
Киноновелла «Братка»

Киноновелла «Роковой выстрел»

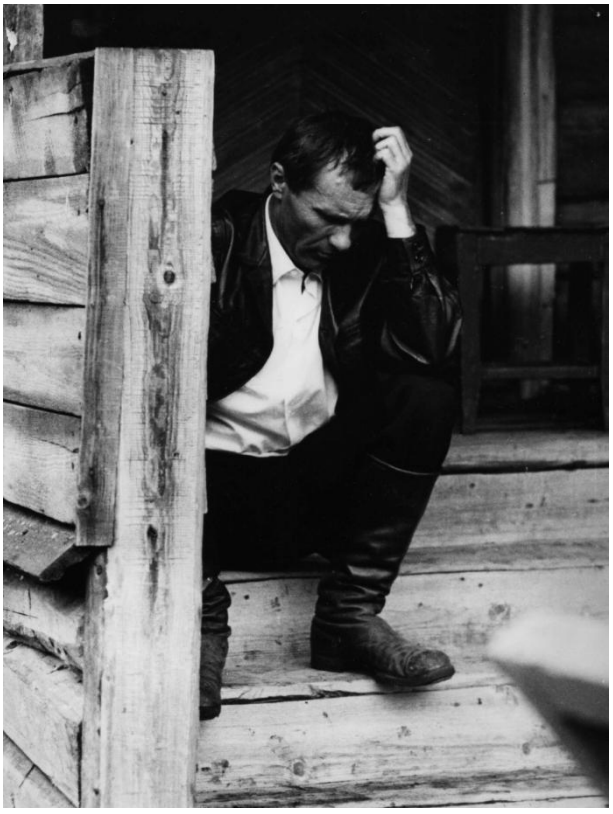
Киноновелла «Думы»

Иллюстрации к главе 3

Кадры из фильма «Печки-лавочки»



На съемках фильма

Кадры из фильма «Калина красная»

На съемках фильма