

ББК 85.37

И.В. Шестакова

**Фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина
в контексте деревенской прозы 1960-х гг.**

I.V. Shestakova

**V. Shukshin's Film «Your Son and Brother»
in the Village Prose Context of the 1960s**

Дается понятие деревенской прозы, выделяются ее характерные черты. Рассматривается трансформация текстов рассказов В. Шукшина в текст киноленты «Ваш сын и брат», исследуются принципы композиционного единства в сценарии и фильме.

Ключевые слова: деревенская проза, рассказ, сценарий, фильм, новелла, В. Шукшин.

Деревенская тема стала важным предметом внимания писателей и режиссеров еще со времени коллективизации. В 1940–1950-е гг. одна за другой выходят на экраны картины, в центре которых были партийные и колхозные чиновники, председатели, доярки, целинники. В этих кинолентах, создаваемых в рамках соцреализма, авторы отдавали дань лишь производственной тематике.

В конце 1950-х гг. режиссеры стали постепенно обращаться к конкретно-историческому человеку с его невыдуманнными проблемами. Открывая новые стороны жизни, неосвоенные характеры, кинематограф опирался на достижения литературы. Картина С. Ростокского «Дело было в Пенькове» была поставлена по повести С. Антонова, фильм М. Швейцера «Чужая родня» — по повести В. Тендрякова, кинолента С. Казакова «В степной тишине» — по мотивам повести Г. Николаевой. В этих киноработах авторы исследуют взаимосвязи между человеком и обстоятельствами, духовный мир сельских героев.

А. Солженицын, характеризуя «деревенскую» прозу, полагает, что «такого уровня во внутреннем изображении крестьянства, как крестьянин чувствует окружающую свою землю, природу, свой труд; такой ненадуманной, органической образности, вырастающей из самого народного языка, <...> не достигли никогда: ни Тургенев, ни Некрасов, ни даже Толстой. Потому что они не были крестьянами. Впервые крестьяне пишут о себе сами» (цит. по: [1, с. 109]). В рамках этого направления работали Ф. Абрамов, А. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Тендряков. Именно эти писатели «наводят фокус на такую деталь или мгновение, за которыми открывается судьба человека или заговорит душа», — отмечает Е. Вертлиб [1, с. 107]. Для экранизаций их произведений было

The article presents the concept of «village prose» and its characteristic features, deals with the transformation of the texts of V. Shukshin's stories into the text of his film «Your son and brother» and covers the principles of compositional unity in the scenario and in the film.

Key words: village prose, story, screen script, film, short story, V. Shukshin.

характерно не только отражение реальных конфликтов времени, но и внимание к внутреннему миру простого человека. В плеяду этих самобытных художников входил и В. Шукшин. В своем литературном и кинотворчестве он одним из первых обращается не к колхозной деревне, а к исследованию характера сельского человека, рассмотрению личности в подробностях ее проявлений. Твердо заявив о себе как писатель-«деревенщик», он признавался: «Я не мог ни о чем другом рассказывать, зная деревню. Я был здесь смел, я был здесь сколько возможно самостоятелен; по неопытности я мог какие-то вещи поначалу заимствовать, тем не менее я выбирался, на мой взгляд, весьма активно на, так сказать, однажды избранную дорогу...» [2, с. 24].

Среди тем, составивших творческий багаж В. Шукшина, особо выделяется проблема деревни и города. Он в своих рассказах «Игнаха приехал», «Змеиный яд», «Два письма», «Капроновая елочка» исследовал проблему человека, ушедшего из деревни и до конца не принявшего город. Она была глубоко личной и для самого В. Шукшина: «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 и 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» [2, с. 26].

Во втором фильме «Ваш сын и брат» [3] чувствуется тревога писателя и режиссера за русскую деревню. Вновь, как и в картине «Живет такой парень», ее литературной основой послужили рассказы В. Шукшина «Степка», «Змеиный яд», «Игнаха приехал». Как от-

мечает Е. Громов, «вторая лента Шукшина тщательно настроена Шукшиным по камертону его собственной прозы. Тут режиссер Шукшин гораздо ближе к писателю Шукшину» [4, с. 19]. Действительно, шукшинская проза воплощается в изобразительном строе фильма. Титры киноленты наложены на картину ледохода и кадры пробуждающейся природы. Весна всегда была любимым временем года писателя, поскольку она соотносится с началом жизни, обновлением и возрождением. У В. Шукшина есть несколько способов перекладывать воспоминания и впечатления в художественный ряд. Для него картины жизни открываются во всей динамике и пластической неповторимости. Для вступления режиссер выбирает кадры виднеющихся далеких гор, больших льдин на бурной реке. Камера оператора В. Гинзбурга запечатлевает панораму предгорья, быстротекущую Катунь, расстилающуюся деревеньку, сосульки и набухающие почки. Горы — один из важнейших образов природного ряда. Показывая их далекие заснеженные склоны и расположенные на берегу реки домишки, автор сопоставляет вершины природного бытия и бытия человека. Панорамная съемка демонстрирует единую точку зрения оператора, режиссера и зрителя.

На экране воссоздается настоящая жизнь, показанная в рамках неореалистической эстетики: кадры деревенского быта с коровами, поленницей возле дома, выбиванием ковра и ремонтом лодки. Провозгласив принцип достоверности, режиссер и оператор делали натурные съемки на берегу реки, на улицах села, во дворах домов. Фильм черно-белый, но нисколько не проигрывают цветным кадры сельской жизни, в которых чувствуется эпичность повествования. В. Шукшин снимает в родных местах тех персонажей, жизнь которых он хорошо знает, часто выводя в кадр своих земляков. В картине много моментов, которые напоминают куски документальной киноленты. Так, подсмотрены и запечатлены в фильме сцены возвращающегося домой пьяного мужичка, судачащих бабушек, сидящих на лавочке дедов, подстригающихся мужчин в одном из дворов. Оператор поясняет, что 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» [5, с. 28].

Во второй своей полнометражной киноработе В. Шукшин и В. Гинзбург, уже хорошо знавшие друг друга, становятся единомышленниками, работающими в рамках одного творческого метода. Используя неореалистическую стилистику, они, по словам оператора, «много внимания уделили среде, в которой жили наши герои, натуре, и все же у меня осталось

ощущение, что передать в изобразительном строе всего очарования, достоверности и сочности шукшинской прозы нам не удалось. Мне очень хотелось в новой картине постараться найти адекватное зрительное решение» [5, с. 29]. Жанровые деревенские сцены с гуляющими на берегу девушками, убранством дома Воеводиных, с фотографиями в рамочке, русской печкой и геранью на окнах, яркие сцены застолья с песнями и плясками под гармонь — все эти режиссерские решения в создании изобразительного ряда передают лирический настрой рассказа «Степка», опубликованного в журнале «Новый мир». По мнению Л. Аннинского, этот рассказ отнесен к тому «повороту» в творческой эволюции В. Шукшина, когда он «сочувствует неправому. Он встает на сторону героя, который по всем человеческим (не говоря уже об административных) законам загодя кругом не прав» [6, с. 239]. Степка, не по своей воле покинувший деревню, с началом крестьянской страды бежит из тюрьмы, не «досидев» трех месяцев до освобождения.

Эпизоды экспозиции несут определенную нагрузку: это завязка, обоснование будущего конфликта. Сбежавший из тюрьмы Степка, вдыхая полной грудью весенний воздух, чувствует стихию этого вольного простора. Выбранная режиссером натура диктует и поведение актера, и мизансцены. Во вступлении контрастируют мотив обновления новой жизни и тема сложной судьбы Степки. Возвращение Степки отражается в характере поведения отца, матери, немой сестры, соседей, в диалогах с милиционером.

В октябре 1965 г. в статье Л. Крячко резкой критике подвергнулся герой рассказа: «...Люди должны быть добры (всегда, ко всем, без разбора) — тезис, защищаемый Шукшиным. Простите Степку. А если он кого-нибудь пырнет ножом? И это прощать? Вот к каким неожиданным результатам может привести автора воззвание к вселенской доброте, симпатии к «стихийным» характерам!» [7, с. 177]. В статье, которая должна была стать ответом на выпады критиков, В. Шукшин пишет: «Вот сейчас начнется тягомотина: что я хотел сказать своим Степаном в фильме. Ничего не хотел. Я люблю его. Он, конечно, дурак, что не досидел три месяца и сбежал. Не сбежал снова воровать и грабить. 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» [2, с. 67]. Так он заявляет о своей привязанности к героям сильным, непосредственным, для которых зов родного села, родной земли выше разумных поступков.

Для В. Шукшина всегда будет важен особенный ракурс изображения героя: «Меня больше интересует “история души”, и ради ее выявления сознательно и много опускаю из внешней жизни того человека, чья душа меня волнует» [2, с. 57]. Его не устраивает средний, нормальный, положительный человек.

В. Шукшину интереснее исследовать характер человека импульсивного, поддающегося порывам, а следовательно, крайне естественного.

В сценарии переходом от одной новеллы к другой послужили строчки: «Летит степью паровоз. Ревет. Деревеньки мелькают, озера, перелески... Велика Русь» [8, с. 187]. Движение по железной дороге способствует смене планов в фильме, создает особый ритм. В картине «Живет такой парень» фигурируют проселочная и автодорога на Алтае, а здесь этот мотив трансформируется в железную дорогу, соединяющую город и деревню.

Мотивы и персонажи рассказа «Змеиный яд» также вошли в сценарий фильма. Герой второй новеллы Максим находится на перепутье между городом и деревней: соблазненный старшим братом, он обосновался в городе, но тоскует по дому. Однако гордый характер Воеводиных не позволяет ему вернуться в родное село, не достигнув успеха в городе. Поиски лекарства для больной матери дают возможность широкого обозрения мира, в котором частное, случайное имеет значение общего. Противопоставляя город и деревню, режиссер трижды приводит своего героя на вокзал, как будто бы готовит к отъезду. На фоне вокзальной суеты за кадром звучит воображаемый разговор Максима с отцом о житье-бытье. Он беспомощен в большом городе, где люди озабочены своими проблемами. А в кадре — спешащие и ожидающие своего поезда пассажиры: кто-то спит, кто-то коротает время в общении, кто-то читает. В. Шукшин монтирует средние планы пассажиров, создающие калейдоскоп людей. Вокзал представляет собой городское пространство, ограничивающее свободу человека. Под его огромными сводами после отъезда старшего брата Максим остается в задумчивости один-одинешенек. По контрасту монтируется эпизод приезда Игната с женой в родные места.

Третья новелла посвящена старшему брату, который окончательно оторвался от земли. Он потерял те драгоценные нити, связывавшие его с родными местами. В картине В. Шукшин уделяет внимание рассказу Игната о проживании в городской квартире со всеми удобствами и о нищенском обитании Максима в общешжитии. В эту новеллу автор включает часть сцен из рассказов «Змеиный яд» и «Игнаха приехал». Один из лучших рассказов «Игнаха приехал» критика заметила лишь с выходом фильма.

Режиссер и оператор вновь применяют панорамную съемку, представляя зрителям широту и размах алтайского предгорья, ее вольных просторов. Игнат, выйдя из такси, идет к берегу реки и театральным жестом приветствует Катунь. Использование этого кинематографического приема дает возможность автору визуально противопоставить замкнутое пространство вокзала и широту катунских просторов. Вновь, как и в первом фильме, возникает поэтический образ родной реки, которая является водоразде-

лом в жизни Степки, на берегу которой меряются силами братья Игнат и Василий и произносится монолог недовольного отца. В отличие от рассказа, где автор оставил без прямого объяснения раздражение старшего Воеводина, вызванное городским, каким-то другим Игнатом, в фильме В. Шукшин дает старику возможность страстно высказаться и осудить своего «умного сына».

Завершается фильм панорамными съемками просторов Алтая, где возвышаются горы, течет непокорная Катунь, а в расположенной на ее берегу деревеньке не только живут, топят бани, рыбачат, но и трудятся люди: пасут скот, плотничают, решают свои сельскохозяйственные проблемы. А все их печали, беды и заботы уносит быстрая и полноводная река.

В процессе работы над сценарием и фильмом рассказы значительно трансформировались, выливаясь в оригинальное кинематографическое произведение со своим самостоятельным сюжетом. Вторая киноработа показывает наметившуюся тенденцию в творчестве Шукшина-кинematографиста к более сложной композиции. Связкой трех новелл служит мотив возвращения в деревню, который позволяет раскрыть характеры братьев в их отношении к родному дому. Значимым представляется порядок рассказов: первой идет новелла о Степке, не по своей воле покинувшем деревню, срединным в цикле оказывается рассказ о Максиме, душа которого рвется домой, и завершает цикл новелла об Игнате, который презирает деревенскую жизнь. Структура новеллистического цикла дает возможность выбирать автору определенные художественные средства. Он использует лирическую тональность в описании жизни в деревне в завязке действия, заканчивается фильм также на лирической ноте, которая позволяет В. Шукшину приковывать внимание зрителей к дорожному сердцу алтайскому пейзажу.

Как и в первом фильме, В. Шукшин избирает своими героями преимущественно сельских жителей не только потому, что сам родился и вырос в деревне и хорошо знал жизнь этих людей, но и потому, что это позволяло ему существеннее высказать наболевшие мысли о современном человеке и его быте. Именно в деревне, как он считал, «виднее природа и люди». В интервью журналу «Советский экран» Василий Макарович вполне определенно сказал, что деревня означает для него «не только тоску по лесной и степной благодати, но и по душевной непосредственности. <...> Душевная открытость есть и в городе, но рядом с землей она просто заметнее. Ведь в деревне весь человек на виду. Вот почему все мои герои живут в деревне» [2, с. 96].

Критик К. Рудницкий отмечает в фильме «эффект скрытого присутствия Шукшина» [9, с. 97]. Действительно, шукшинская манера чувствуется и в актерской игре, и в репликах героев, и в окраске

голоса. Шукшинская интонация угадывалась в рисунке роли Л. Куравлева в картине «Живет такой парень». Но если в первом фильме режиссер и актер, видимо, еще не совсем сработались, то во втором они достигли полного взаимопонимания. Актер создал совершенно иной характер. Существо драматизма судьбы Степки актер выразил, показав его душевные переживания.

Для В. Шукшина «не так уж важен тот набор средств — более или менее широкий, — которым располагает актер; мне важно понять, что он знает о людях, что повидал на своем веку, что сберег доброго, умного в сердце, прожив жизнь» [2, с. 116]. Актер должен не просто понимать своего героя, но и знать его до последних мелочей. Так в разговоре с режиссером о характере старика Воеводина, который жизнь прожил и знает ее вдоль и поперек, В. Санаев вдруг сказал: «А знаешь, какие у него ногти?» — «Какие ногти?» — «На ногах. Толстые, крепкие, широкие. И загнуты, потому что он их никогда не стриг. И слегка темные... Он знал таких стариков. И я поверил ему. Нет, не поверил — доверился» [2, с. 117]. Мельчайшие детали, подробности интонации и жеста помогают В. Санаеву выстроить образ настоящего сибиряка.

С огромной ревностью относился В. Шукшин к облику и поведению своих героев на экране. Он искал в актерах не исполнителей, но соавторов и чаще всего находил. Добиваясь наиболее полного соответствия характера актера и его роли, режиссер при-

гласил А. Ванина на роль Игнатия, циркового борца. В фильме он демонстрирует естественную красоту тела, но по сюжету он играет человека несколько неприятного: чужака в родном доме и хвастуна. Театральность его поведения подчеркивает не силу, а некую искусственность.

Тщательнейший подбор «команды» для фильма, в которую попадали те, кто был его земляком, с кем связывала дружба, кого знал непосредственно по жизни, а не только по работе в кинематографе; проигрывание с актером роли или какой-то сцены — эти постепенно складывающиеся творческие принципы формировали почерк Шукшина-режиссера.

Итак, мы установили, что в процессе работы над фильмом рассказы В. Шукшина значительно трансформировались, выливаясь в оригинальное кинематографическое произведение. Их выбор обусловлен содержащимися в них зрелищными сценами (панорамирование природы, самобытность сельских праздников, яркость цирковых сцен), что превращает картину в кинопроизведение с выпуклыми национальными характерами и региональной алтайской колористикой. Режиссерская самобытность выразилась как в построении киноленты, так и в оригинальной концепции героев. Жизнь в деревне и городе воссоздается в рамках неореалистической эстетики, а лирический настрой передается через картины природы и быта алтайского села.

Библиографический список

1. Вертлиб Е. Василий Шукшин и русское духовное возрождение // В. М. Шукшин и православие. — М., 2012.
2. 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 / под ред. Д. В. Марьина. — Барнаул, 2009.
3. Ваш сын и брат [Видеозапись] : художественный фильм / автор сценария и режиссер В. Шукшин ; Киностудия им. М. Горького, 1965. — М., 2008.
4. Громов Е. Поэтика доброты. К проблеме национального характера в литературном творчестве В. Шукшина // О Шукшине. Экран и жизнь : сборник. — М., 1979.
5. Гинзбург В. Ученическая тетрадь в коленкором переплете // О Шукшине. Экран и жизнь : сборник. — М., 1979.
6. Аннинский Л. Путь Василия Шукшина // Тридцатые-семидесятые. — М., 1977.
7. Крячко Л. Бой за «доброту» // Октябрь. — 1965. — № 3.
8. Шукшин В. М. Собрание сочинений : в 8 т. — Т. 3: Рассказы 1966–1968. Ваш сын и брат. Там, вдали. Точка зрения. Странные люди. — Барнаул, 2009.
9. Рудницкий К. Проза и экран. Заметки о режиссуре Василия Шукшина // Искусство кино. — 1977. — № 3.