

*И. В. Шестакова*

**Средства литературы и кино в новелле «Роковой выстрел» (фильм «Странные люди») В. Шукшина**

*I. V. Shestakova*

**The Means of Literature and Cinema in the Short Story “Fatal Shot” (Film “Strange People”) by V. Shukshin**

Статья посвящена эксперименту В. Шукшина по созданию киноновеллы «Роковой выстрел»: «пересадка» «живого» литературного слова своего рассказа на экран. Трансформация рассказа «Миль пардон, мадам!» в литературный сценарий и фильм подтверждает мысли автора статьи «Средства литературы и средства кино» о природной несовместимости литературной и кинематографической образности. На материале киноленты рассматриваются жанрово-стилевые особенности, ее семиотические и социально значимые аспекты. В статье выявляется связь литературного сценария и фильма, использование В. Шукшиным таких компонентов, как пейзажи, духовная и бытовая культура деревни, язык ее жителей, народная песня.

**Ключевые слова:** актер, искусство, новелла, рассказ, сценарий, фильм, цикл рассказов, экранизация.

DOI 10.14258/izvasu(2013)2.2-42

До сих пор в центре внимания многих исследователей — фильм-загадка «Странные люди» (1968) В. Шукшина, состоящий из трех киноновелл, в основе которых — его одноименные рассказы. Вторая новелла цикла «Миль пардон, мадам!», названная в киноленте «Роковой выстрел», представляет особый интерес в свете изучения используемых автором выразительных средств литературы и кино. Анализ художественной ткани и образно-смысловой структуры второй киноновеллы картины является всего лишь частью исследования о кинематографе Шукшина.

В период работы над сценарием о Степане Разине и картиной «Странные люди» Шукшин пишет статью «Средства литературы и средства кино», в которой он выступает и кинокритиком, строго оценивающим возможности и качество экранизаций литературных произведений, и киноведом, развивающим теоретические суждения Ю. Тынянова о специфике киноискусства, в отличие от литературы, и практиком кино, обобщающим свой опыт режиссера и сценариста. Поводом для статьи стало требование «кинематографического качества» сократить объем сценария о Разине «Я пришел дать вам волю». Шукшин, настаивая на сохранении целостности текста, формулирует жанровое разграничение постановочного сценария, продуци-

The article is devoted to the experiment of V. Shukshin to create the movie short story “Fatal Shot”, a “transfer” of “lively” literary word of his story to the screen version. The transformation of the story “Mille pardons, madam!” into the literature and movie plot affirms the viewpoint of the author of the article “The Means of Literature and the Means of Cinema” about natural incompatibility of literary and movie imagery. Based on the film the article describes the genre and style peculiarities, its semiotic and socially relevant aspects. The researcher reveals relationship between literary script and the film, analyzes such components as landscapes, spiritual and mutual culture of the village, the language of its inhabitants, folk song used by V. Shukshin.

**Key words:** actor, art, short story, narrative, script, film, cycle of stories, screen version.

рующего действия режиссера в процессе съемок фильма, и литературного сценария, который является не только художественно-эстетической и идеологической основой киноленты, но и вполне самостоятельным произведением литературы. И утверждение равного статуса литературного сценария в системе видов искусств, и последующие блестящий анализ и режиссерская экспликация повести Л. Толстого «Три смерти», и передаваемое Шукшиным-читателем ощущение смысловой глубины рассказа Ф. 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» [1, с. 73]. Преодолеть пропасть между искусством слова и зрелищным искусством, по идее Шукшина, можно двумя путями. Во-первых, перестать «гоняться за литературой», проеци-

ровать на плоский экран объемные фигуры, созданные магией слова, и создавать оригинальную кинолитературу, осваивающую «загадочные» средства кинематографа, «восьмого чуда света».

В ходе работы над картиной «Странные люди» Шукшин экспериментирует в разных направлениях. Если в новелле «Братка», которая снималась последней, он 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» [1, с. 78, 14].

Рассказ «Миль пардон, мадам!», ставший литературной основой киноновеллы «Роковой выстрел», органично вписывается в концепцию фильма. По мнению Е. И. Конюшенко, 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 покушение на Наполеона [2, с. 174]. Интертекстуальный комплекс образа Броньки в рассказе Шукшин в киноленте заменяет более явным для зрителя тех лет другим культурным кодом: внешний облик и характер героя, сыгранного Е. Лебедевым, напоминает портрет Э. Хемингуэя, великого «выдумщика», страстного охотника, участника трех войн. Вместо привычных для сельского жителя рубахи и темного пиджака на Броньке — свитер, вместо шляпы — панамы, седая щетина на темном от загара лице. Этот культурный код задает особый эстетический модус восприятия героя. Бронька — странный, чужой, непутевый, с точки зрения житейской рассудочности, обиденной посредственности, социального законопорядка.

Толкователи рассказа единодушно объясняют фантазии героя о Гитлере его «недоволенностью» (меткий стрелок, он всю войну был санитаром), которую он компенсирует легендой о себе как народном мстителе, спасителе Родины и человечества [2, с. 173]. Сам же Шукшин мыслит характер Броньки Пупкова более широко — как воплощение 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» [1, с. 110].

Режиссер, отступая от лаконизма рассказа, широко пользуясь средствами кино, изображает мир праздника с неспешной обстоятельностью. Суетливую радость Броньки, устраивающего на своем подворье

городских 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. 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, не желая нарушить праздничного настроения, обрывает перебранку с женой, 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: расставляет их в садах, командует, 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 санитаря 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. Шукшин же материализует внутренний мир героя в его речи. Подобно тому, как русские писатели-деревенщики, к которым принадлежал и он сам, впустили в пространство нормированного литературного языка советской культуры живое народное просторечие со всем богатством российских диалектов, 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 простой для кинематографа задачи он приглашает на роль народного рассказчика артиста драматического театра Е. Лебедева, профессионально владеющего пластическими средствами монологической речи. Целенаправленно осуществляя свой эксперимент, режиссер отказался от идеи инсценировки фантазии Броньки — показать бункер Гитлера, населен-

ный 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», он доверил ему судьбу киноленты, «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» [1, с. 127, 129]. Сам 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 сразу, что называется, пошел. Сняли. Я взглянул на Василия Макаровича — у него по лицу текут слезы. Было всего два дубля» [3, с. 241].

Прием чрезмерно протяженной съемки уже использовался в советских кинолентах с психологическим уклоном. Так, А. Прохоров, рассматривая этот прием в картине «Летят журавли», замечает: «Замедляя развитие сюжета и усиливая эмоциональную насыщенность, авторы фильма создают сверхдлинные кадры, где время экранного действия становится равным реальному времени, и этим достигают сильного эффекта» [4, с. 190]. Далее он ссылается на критика 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» [4, с. 190]. 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 приятно, мучительно взвизгивает. Он говорит нервно, часто останавливается, рвет себя на полуслове, плотает слюну...» [5, с. 172]. Шукшин позд-

нее, 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» [1, с. 113]. 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.

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 новеллы — спор и ползание Броньки на четвереньках, «эмоциональный взрыв» в середине его рассказа) [1, с. 112]. 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, 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 переключается с «сумасшествием» Гамлета в картине Г. Козинцева, сыгранным И. Смоктуновским, с «юродством» его же героя в фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля», соотносится со скоморошеством Р. Быкова в киноленте А. Тарковского «Андрей Рублев».

Подобное типологическое сходство как отражение новых веяний времени убедительно обосновал сам Шукшина в статье «Нравственность есть правда», 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» [1, с. 38]. Бронька — лжец, т. е. тот «махнувший на правду рукой», но он и тот «дурачок» — герой сво-

его времени, в котором эта правда «вопиет», находя свое выражение в искренности его стремления «спасения родины, жен, матерей» от прошлого и грядущего Зла. Душевную «травму» Броньки Шукшин определяет так: «Щемлящим осколком засела в его душе война, живет он в придуманном им покушении на Гитлера» [1, с. 93]. Душевный «травматизм» своего героя автор передает через образ черного покореженного, изломанного ствола дерева, на фоне которого разворачивается 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 недостижим для любых критических выпа-

дов. 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 охотниками и один в тишине, прислонившись к теплому стволу дерева, глядит в далекий простор, улыбаясь нечаянной радости, озарившей его жизнь. Длинный крупный план Броньки — такое же тонкое средство выражения, как литературный язык, который стал важным элементом стиля Шукшина.

Эксперимент режиссера по «пересадке» «живого» литературного слова своего рассказа на экран, отсылка к публицистике писателя позволяют нам выявить осознание Шукшиным различий между выразительными средствами литературы и кино. Опыт «Рокового выстрела» привел его к выводу, что кинематографу нужны «истинно кинематографические характеры», а судьба фильма «Странные люди» — к заключению о необходимости специальной литературы для кино, учитывающей особую природу нового искусства.

### Библиографический список

1. Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 8 : Публицистика. Статьи. Интервью. Беседы. Выступления. Письма. Рабочие записи. Автографы. Документы. Стихотворения / под ред. Д. В. Марьина. — Барнаул, 2009.
2. Конюшенко Е. И. Миль пардон, мадам! // Творчество В. М. Шукшина : энциклопедический словарь-справочник : в 3 т. — Барнаул, 2007. — Т. 3.
3. Лебедев Е. Чувствовал он человека // О Шукшине. Экран и жизнь. — М., 1979.
4. Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». — СПб., 2007.
5. Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 3 : Рассказы 1966–1968. Ваш сын и брат. Там, вдали за рекой. Точка зрения. Странные люди. — Барнаул, 2009.