

ББК 85.374(2)6-8 Шукшин В.М.

УДК 791.43

*И.В. Шестакова*

## Образ дома и дороги в кинотворчестве В.М. Шукшина

*I. V. Shestakova*

### The Concept of «Home and Road» in the Cinematography of V.M. Shukshin

В советском кинематографе 1920–1930-х гг. XX в. создателей фильмов мало интересовало частное жилище. Жизнь человека находилась внутри организованного государства. Уже в послевоенном кино встает проблема восстановления собственного дома, а интересы режиссеров смещаются из публичного пространства в частное. В культуре 1960–1970-х гг. повседневная жизнь становится предметом осознанного интереса в кинематографе. Данная статья рассматривает особенности представления образа дома на примере анализа кинотворчества В.М. Шукшина. В статье показано, что концепт «дома» в его фильмах обретает индивидуальные черты, соотносясь с мировоззрением, системой ценностей и социальным положением героев. Почти все герои кинолент не могут существовать без дома, пытаются восстановить память о «родном гнезде» вдали от него, ищут свой утерянный дом-рай. Изображение дома в картинах Шукшина содержит целый пласт значений, которые переплетаются с другими смысловыми и изобразительными элементами художественной системы. Род, семья, мать, отец, ребенок, родина, земля — все эти понятия входят в концепт «дома» в его кинематографе, который образует художественное единство, скрепленное постоянной системой ценностей. Для писателя и режиссера как представителя «деревенской прозы» этот образ, имеющий особое нравственное пространство, стал символом «родового гнезда», духовного храма.

**Ключевые слова:** «художественное домознание», концепт «дома», народная национальная культура, родовые связи, символ, фильм.

DOI 10.14258/izvasu(2014)2.1-39

Образ дома является фундаментальными для многих режиссеров. Для обозначения понятия «художественное домознание» воспользуемся термином «экогнозия», предложенным В. Филимоновым, который помогает раскрыть особенности «в организации на экране пространства частного и общенационального бытия индивида» [1, с. 207]. Если проследить становление этого образа в советском кинематографе, то можно отметить, что в 1920–1930-х годах создателей фильмов мало интересовало частное жилище.

The filmmakers of the Soviet cinema in the 1920–1930-s were not particularly interested in private dwellings. Human life was organized in the structure of the state. Only the postwar cinema covers the problem of restoring of own homes, and the interests of the directors shift from public to private space. In the culture of the 1960-s and 1970-s, everyday life becomes a matter of conscious interest in the cinema. This article examines the features of the home image on the example of film work of V.M. Shukshin. The article shows that the concept of «home» in his films acquires individual traits, correlating with the worldview, values and social status of characters. Almost all the characters can not exist without a home; they are trying to restore the memory of their mother «nest» far away from it; they are looking for their lost paradise home. The images of home in the pictures of Shukshin contain a whole unit of values, which are interwoven with other semantic and figurative elements of the art system. Generation, family, mother, father, child, homeland, the land — all these categories are included in the concept of home in his cinematography, which forms the artistic unity with a bonded permanent system of values. For the writer and director as a representative of the «village prose» that image with its particular moral space became a symbol of the generic «nest» and spiritual temple.

**Key words:** «artistic home study», concept of «home», folk national culture, affinity, symbol, film.

Жизнь человека находилась внутри организованного государства, но уже в послевоенном кино встает проблема восстановления собственного дома. Так, в фильме М. Калатозова «Летят журавли» (1957) одной из тем является тема разрушенного войной дома. Во многих фильмах конца 1950-х — начала 1960-х гг. интересы кинематографистов смещаются из публичного пространства в частное, а семья становится той социокультурной средой, в которой раскрывалась индивидуальность героев. В центре картины Л. Кулиджанова

и Я. Сегеля «Дом, в котором я живу» (1957) предстаёт образ дома, где живут, любят, страдают обыкновенные люди. Позже Л. Кулиджанов продолжит эту тему в кинолентах «Отчий дом» (1959), «Когда деревья были большими» (1961). В фильмах М. Хуциева «Два Федора» (1959), А. Тарковского «Иваново детство» (1962), М. Ершова «Родная кровь» (1963), А. Салтыкова «Председатель» (1964) образ дома чаще всего является опорой для героя, которую нужно заново обрести, преодолев многие испытания. Расширенный образ дома предстает в кинолентах Я. Базеляна «Дом с мезонином», А. Абрамова «Домой» (1960), Б. Метальникова «Дом и хозяин» (1967).

Творчество В. М. Шукшина тоже «замешено» на образе дома: герои не могут существовать без дома, пытаются восстановить память о «родном гнезде» вдали от него, ищут свой утерянный дом-рай. На примере его кинолент мы попытаемся проследить эту сквозную образную тему и выявить семантические и изобразительные элементы киноязыка.

Уже в дебютной работе Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (1960) намечается проблема дома, отражающая сущностные качества человека. В самом начале фильма предстает кабинет Байкалова (В. Макаров) с типичной для партийного работника обстановкой, ставший его домом, где он часто сидит за полночь, погруженный в бумаги. На экране — не только деловой аскетический кабинет руководителя, но и «уютное гнездышко» Наумовой (И. Радченко), интерьер которого намекает на конфронтацию в семье «мещанского» и «духовного» начал: буфет с фарфоровыми безделушками, патефон и этажерка с книгами. В этой обстановке Байкалов даже засыпает, положив голову на стол, а пробуждение дает остро почувствовать одиночество, бесприютность «несгибаемого борца» на трудовом фронте, лишённого домашнего покоя и заботы близких. Режиссер не заводит нас в дом второго секретаря Ивлева (В. Шукшин), от которого уходит жена. Главное для него — подчеркнуть непрочность тыла партийных работников на пути к трудовым победам.

В следующей картине «Живет такой парень» (1964) героем Шукшина становится обычный водитель, выполняющий определенную социальную функцию, но и обладающий правом на индивидуальную историю, правом на частную жизнь. Пашка Колокольников (Л. Куравлев) своего жилья не имеет, но часто помещен в интерьеры дома Кати Лизуновой, старика-кума, тетки Анисьи, председателя. Также режиссер выстраивает мизансцены в больнице, колхозной конторе, на бензохранилище. Как отмечает О. А. Скубач, «в раннем творчестве гостиница, больница и общежитие, с одной стороны, и деревенский дом, с другой, различаются соответственно как «проживание в коллективе» — «проживание, изолированное от коллектива», понимаемое как замыкание в родовом клане» [2, с. 175]. В доме старика-кума — большая русская

печь, а на столе стоит электрический самовар. Русский национальный дух воплощает хозяйка (А. Зуева), сохранившая напевную народную речь. У тетки Анисьи (Н. Сазонова) тоже русская печь, но самовар старинный, с черной трубой, а время она коротает не за прялкой, а за швейной машинкой. И повсюду, в каждом деревенском доме характерное для славянской народной культуры убранство: узорчатые салфетки, накидки, занавески, дорожки — символ чистоты, уюта, искусства хозяйки-рукодельницы. В интерьере черты старого и нового быта, не оспаривая места друг у друга, создают ощущение основательности и прочности народного бытия. Пожилой шофер Кондрат Семенович (Б. 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!» [3, с. 241, 247–248]. Так в фильме незаметно возникает и растет проблема «своего дома», семьи как опорных составляющих народной национальной культуры.

В фильме «Ваш сын и брат» (1965) дом Воеводининых — это не просто деревенская изба, а более расширенное понятие. Непутевый Степка (Л. Куравлев), сбежав из тюрьмы за три месяца до освобождения, возвращается в отчий дом, который является центром художественного мира киноленты. Утрата и обретение, уход из родного дома и возвращение домой — вот важные моменты его судьбы, навечно связанной с деревней. Второй брат Максим (В. Шахов) хоть и живет в московском общежитии, но с домом тоже соединен прочными нитями. Шукшин использует прием «чтение письма», в котором слышится живой голос матери, умоляющей сына найти лекарство. Этот голос ведет его в поисках змеиного яда на вокзал, который выступает как символ выражения тяги героя к родине. Именно там Максим, не замечая шума и суеты людей, вступает в мысленный диалог с отцом: за кадром звучат наставления старика Воеводина. В новелле об Игнате (А. Ванин) перед зрителем предстает современный модный интерьер жилья состоятельного горожанина: тахта, торшер, два телевизора, афиши о его гастролях, спортивные кубки. Противопоставление этой квартирке родному деревенскому дому Воеводининых с русской печкой и горкой подушек на кровати связывается с разрывом родовых связей.

В последней новелле появляется общий вид большого дома Ермолая Воеводина (В. Санаев), стоящего на взгорье, откуда открывается широкая панорама реки, темнеющих на горизонте гор. Главным смыслом его образа являются продолжение и сохранение крестьянского рода, без которого заглохнет кормилица-земля, «захиреет» русская деревня. При встрече с сыновьями глава семьи старается понять, что они потеряли и что обрели в своих странствиях на чужой стороне, остались ли верны своему роду. Его пронизыва-

тельность смущает «блудных» сыновей, а наставничество внушает чувство надежной опоры. Для Шукшина как представителя «деревенской прозы» ключевой образ **дома**, имеющий особое нравственное пространство, стал символом духовного храма.

С точки зрения экогнозии в картине «Странные люди» (1969) крестьянский быт совсем не такой, поскольку картина снималась в селах Владимирской области, которые резко отличались от алтайских. Как подчеркивает К. Партэ, «каждая деревня конструирует свой собственный живой портрет. Каждый живописен и живописует» [4, с. 319]. Если в кинолентах «Живет такой парень», «Ваш сын и брат» предстают дома деревянные, с надворными постройками, то в «Странных людях» все дома — на каменных фундаментах, крепкие, прочные. Если в предыдущих работах образы дома принципиально открыты, то здесь совсем иная картина: на экране мы видим только задние дворы и панорамный вид сел. В новелле «Братка» показана «банная» деревня, в «Роковом выстреле» герои тоже разговаривают около дома. И только в новелле «Думы» в кадре появляются крепкие крестьянские дома, в наибольшей степени отличающиеся от крестьянских изб Алтая: более крупные, обладающие богатым резным убранством фасадов. В доме председателя (В. Санаев) режиссером любовно выписана обстановка семейного уюта как идеала современного сельского дома, сочетающего технические новшества с эстетикой национального русского быта.

В новелле «Братка» деревенский дом как подчеркнуто русский вариант жилого помещения противопоставляется городскому жилищу с решеткой полуподвала, где герой Е. Евстигнеева оказался после развода. Чудик (С. Никоненко) пытается пробудить в его душе память о родном доме, желание побывать на родине, прикоснуться к животворным истокам, но тот озабочен только поиском очередной «невесты» с жильем.

В «Роковом выстреле» Бронька Пупков (Е. Лебедев), непутевый с точки зрения житейской рассудочности, имеет запущенное хозяйство: захлащенный двор, дырявую крышу баньки, которую ремонтирует, но немедленно оставляет свое занятие ввиду прибытия на охоту горожан. Но если Бронька ради «редкого мига» переживания фантастической истории о покушении на Гитлера оставляет без внимания всего лишь крышу баньки, то в «Думах» во весь экран перед зрителем — стропила разрушенной крыши большого родового дома Кольки, обветшавшая лестница на чердак, где устроил свою мастерскую резчик «кукол». На этом «говорящем» фоне идет жаркий старый спор Матвея с Колькой о приоритетах ценностей, о духовных потерях, которые несет современная деревня.

Широкий экран фильма «Печки-лавочки» (1972) заполнен жизненным пространством, в котором показаны подробности деревенского быта, уютного, с настенными ковриками и занавесками. Интерьерные камерные

сцены сменяются кадрами эпического звучания, охватывающими бескрайние дали, красоту алтайской земли, ее величие. По словам киноведа Д. Замятина, «приватное, хорошо обустроенное пространство дома распространяется на пространства вне дома, способствуя явной трансформации топики и образов пространства внешнего, рабочего, урбанистического или природного, «чистого» и почти не замутненного» [5, с. 16].

Сельскохозяйственные работы, с которых начинается пролог, обозначили рукотворный, домашний характер мира киноленты, в пространстве которой все вещи наполнены присутствием человека. В киноленте вновь вступает тема деревенского застолья, уже знакомая по киноновелле «Степка» («Ваш сын и брат»), которая будет повторена и развита в «Калине красной». На столах, накрытых и дома, и на улице, непритязательные деревенские закуски, бутылки. В этой сцене кроме актеров участвуют на равных правах непрофессионалы: выписаны с натуры старенький дед в валенках, сельские авторитеты, дающие советы на все случаи жизни. Обрывки разговоров, все шумят, перебивают друг друга, пляшут и поют. Народные песни, сцена гуляния входят в фильм Шукшина как необходимый компонент того мира, где живут герои. По своей значимости «образ песни и образ дома» находились в ряду таких понятий русского крестьянства, как смерть, жизнь, добро, зло, бог, совесть, родина, земля, мать, отец» [6, с. 109]. Они сливаются у режиссера воедино и воспринимаются как синонимичные замены представления о родине.

Незапертые двери, распахнутые окна дома служат метафорой открытого сердца Расторгуевых, соединенных с односельчанами тесными связями. Иван покидает распахнутый на все стороны света крестьянский дом, вместивший в себя на проводах всю его родню, мать, маленьких дочерей, земляков, но во время своей поездки в Крым ни на минуту не забывает о родине. У Шукшина образ дома организует художественное единство фильма, скрепленное постоянной системой ценностей. В письмах Ивана проявляется тяга к дому, хранящему настоящие ценности и нормы бытия. Вновь благодаря приему — «чтение письма» — перед зрителями предстают лирические сцены, раскрывающие красоту русской природы и быта сельчан. Следя за перелесками за окном вагона, Иван мыслями переносится в родные места: банька на косогоре, красавица-Кагунь, мудрый дед, вещающий о прошлых временах. Несомненно, дом в картине — сакральное и культовое место, а воспоминания о сестре и матери репрезентируют этот образ.

Бревенчатый дом Ивана Расторгуева сменяет просторная городская квартира профессора (В. Санаев), во многом имитирующая интерьер деревенской избы. В ней много книг, старая антикварная мебель, но шторы в кухне расписаны под народные мотивы, а на полке — коллекция самоваров. В комнатах со старинными часа-

ми соседствует пошлый плакат с рекламой Аэрофлота с девицей, сидящей на лебедь, как бы ассоциативно связывая интерьер московской квартиры с милым ковриком с лебедем в доме Ивана. На фоне икон разыгрывает свое представление артист Л. Енгибаров.

Трудно не согласиться с той интерпретацией дома, которую предложила О. А. Скубач: «Шукшин продолжает традицию, в рамках которой дом понимается как объективированное представление человека о мире, пространственная модель вселенной. Таким образом, с одной стороны, дом предстает изоморфным миру, <...> с другой стороны, он соответствует человеку — его владельцу» [2, с. 176].

По словам киноведа В. Филимонова, в фильме «Калина красная» (1973) «заявлено новое домознание (экогнозия) как в смысле частного человеческого опыта, <...> так и в смысле культурно-историческом, имеющем подоснову в судьбах страны, в ее истории на протяжении XX столетия» [1, с. 173].

До этой картины творчество Шукшина в литературе и кино нередко понимали с точки зрения противопоставления города и села, оторванности от корней, бездуховности — и деревенской естественности, глубинной связи с родной землей. И только в этой киноленте данный конфликт понят на трагическом общенациональном уровне. Несостоявшийся крестьянин стал вором-рецидивистом, покинув свой дом, предав мать. Егор пытается как-то прижиться в чужой среде, но все время оказывается в положении вечного странника.

История Егора Прокудина (В. Шукшин), решившего после тюрьмы покончить со своим воровским прошлым, становится восхождением к истокам, к родному дому, то есть реализацией библейской притчи о блудном сыне, как и в новелле «Степка» («Ваш сын и брат»). Если там Степан Воеводин еще может вернуться в свой родной крестьянский дом, то Прокудину в этом отказано. Эта тема получает дополнительные образные регистры в сцене документальной съемки в заброшенном доме Куделихи, где показана истинная трагедия героя. Распад патриархально-родовой культуры, утрата нравственной заботы рождает трагическую коллизию невозможности возвращения в этот мир.

Образ дома в фильмах Шукшина постоянно обобщается образом дороги, представляя собой нерас-

торжимую системную целостность. Киноленты «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки» начинаются и заканчиваются изображением дороги, которая является довольно очевидной метафорой жизненного пути, где причудливым образом переплетаются личное и общее. Образы дома и дороги ориентированы на взаимное дополнение в рамках этой метафоры, выбора тех ценностей, которые обеспечивают «нравственный уклад» крестьянской жизни. Мотив движения наполняется режиссером самой разной символикой: герои кинолент «Из Лебяжьего сообщают» и «Живет такой парень» едут на машине, «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки» — на поезде, необычный персонаж в прологе «Станных людей» — на карусели движется по кругу. В «Калине красной» дорога тоже превращается в круг, а движение останавливает лишь смерть. Странствия героев Шукшина всегда соотносятся с их судьбами, духовными исканиями.

По сути, дом и дорога, как справедливо отмечает Д. Замятин, предстают как «непосредственная образно-географическая актуализация, реализация и репрезентация наиболее простых и понятных человеческому сознанию образов, понятий и желаний. Дом как сокровение, сокровенность географического образа, и дорога как откровение, откровенность географического образа, неизменно оказываются поляризованной и в то же время очень прочной, хорошо репрезентированной образно-географической системой, укорененной в общих архетипах человеческого сознания и бессознательного» [5, с. 21].

Итак, концепт «дома» в фильмах Шукшина содержит целый пласт значений, которые переплетаются с другими смысловыми элементами художественной системы. Род, семья, мать, отец, ребенок, родина — все эти понятия входят в образ дома в его кинематографе, который образует художественное единство, скрепленное постоянной системой ценностей. Для писателя и режиссера как представителя «деревенской прозы» образ **дома**, имеющий особое нравственное пространство, стал символом «родового гнезда», духовного храма, дома-рая. Его киноленты возникли и оформились как целостные тексты в пределах традиции, рассматривающей судьбу России, судьбу русского человека в ситуации разрушения национальной культуры.

### Библиографический список

1. Филимонов В. Экогнозия русского кино: Шукшин, Тарковский, Кончаловский // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. — М., 2009.
2. Скубач О. А. Дом // Творчество В. М. Шукшина в современном мире. — Барнаул, 1999.
3. Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 1 : Рассказы 1958–1964. Посевная кампания. Живет такой парень. — Барнаул, 2009.
4. Партэ К. Деревенская проза: светлое прошлое. — Томск, 2004.
5. Замятин Д. Неуверенность бытия: образы дома и дороги в фильме «Зеркало» // Киноведческие записки. — 2008. — № 82.
6. Белов В. Лад. — М., 1982.