

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»
Социально-гуманитарный институт
Кафедра культурологии

А. И. Дмитриев

ОТ ЭКРАНИЗАЦИИ К САМОЭКРАНИЗАЦИИ:
ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНОИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ
РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Кемерово 2015

УДК 791.43
ББК 85.37я73
Д53

Научные редакторы:

А. А. Гук – доктор философских наук, профессор кафедры фотовидеотворчества КемГУКИ;
Г. Н. Миненко – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии КемГУКИ.

Дмитриев А. И.

Д53 От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века [Текст]: научное издание / А. И. Дмитриев; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – 140 с.

ISBN 978-5-8154-0295-9

В данном издании, состоящем из двух частей, анализируется в теоретическом плане проблема экранизации в целом. Автор исследует также творчество крупнейшего кинохудожника своего времени В. М. Шукишина, фильмы которого являют собой уникальный опыт самоэкранизации. Органическое сочетание теоретического и исторического подходов к рассматриваемой теме – главное достоинство применяемой автором методологии. Книга предназначена студентам гуманитарных вузов, изучающим экранные искусства, и всем любителям кино.

**УДК 791.43
ББК 85.37я73**

ISBN 978-5-8154-0295-9

© А. И. Дмитриев, 2015
© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2015

ОТ РЕДАКТОРОВ

Александр Илларионович Дмитриев (1952–2014) – киновед, педагог, получивший два высших образования – Новокузнецкий государственный педагогический институт (1973) и Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК, 1982).

Его педагогическая деятельность началась в 1979 году на кафедре кинофотомастерства Кемеровского государственного института культуры, где Александр Илларионович стал читать курсы по истории отечественного и зарубежного кино. Затем, уже будучи штатным педагогом данной кафедры, он начал вести такие учебные курсы, как «Эстетика кино» и «Рецензирование фильма».

После перехода в 1990 году на кафедру культурологии и искусствоведения КГИК круг профессионально-педагогических интересов Александра Илларионовича значительно расширился такими областями знания, как культурология и искусствоведение.

В 1998 году Александру Илларионовичу было присвоено ученое звание доцента ВАК. Два годами раньше вышло его первое объемное издание – учебное пособие под названием «Экранизация» (1996). Спустя несколько лет он подготовил и издал курс лекций по теории и истории культуры Европы и России «Триединство. Опыт анализа европейской цивилизации как культурно-исторического процесса» (2001).

Настоящая работа представляет собой очередную попытку Александра Илларионовича осмыслить тему экранизации в кинематографе, обогатив ее новым содержанием, идущим от индивидуального творческого опыта кинематографиста В. М. Шукшина, который является одновременно и режиссером фильмов, и автором литературных произведений, по которым они поставлены.

Следует отметить, что появление данного научного труда носит закономерный характер, потому что еще со вгиковской скамьи Александр Илларионович разрабатывал и активно утверждал «природоведческую» концепцию кинематографа как уникального искусства, позиционировал его особое место в ряду других экранных видов творчества. Дипломная работа Александра Илларионовича во ВГИКе соединила в себе особый концептуальный взгляд на кинематограф и его проявление в творчестве В. М. Шукшина и А. А. Тарковского. Можно сказать, что тема экраниза-

ции и тема творческого наследия В. М. Шукшина были «вечными» спутниками литературно-исследовательского творчества Александра Илларионовича Дмитриева, которое нашло свое очередное воплощение в представленном научном издании.

Рассуждая об экранизации, автор последовательно придерживается избранной им эстетической позиции. Ее суть состоит в том, что предметом кинематографического исследования вообще и процесса экранизации в частности является не литературное произведение, а окружающая нас реальность, взятая, как он пишет в первой главе, «в диапазоне от физического проявления до исторического смысла». Соответственно, приоритет он отдает экранизации как историческому фильму. Все дальнейшие рассуждения об экранизации строятся именно на этой основе.

Данная эстетическая позиция Александра Илларионовича вполне заслуживает уважения и внимания со стороны исследователей, но есть в ней и дискуссионные моменты, которые нуждаются в дополнительной аргументации. Особенно это касается утверждения о разграничении традиционных и экранных видов искусства.

Александр Илларионович оставил нам два самостоятельных текста, предполагая, видимо, издать их отдельно. Но мы посчитали целесообразным издать их в одной книге, тем более что объединены они единой темой экранизации, данной также и в разрезе самоэкранизации. Отсюда и предложенное нами соответствующее название книги.

Надеемся, что книга Александра Илларионовича Дмитриева будет интересна в первую очередь студентам гуманитарных вузов, изучающих экранные искусства, специалистам этой области и просто всем любителям кино.

Часть 1. ЭКРАНИЗАЦИЯ: НА ПОДСТУПАХ К ТЕОРИИ

*Сам факт экранизации романов еще не доказывает
преобладающей роли литературных элементов.*

Джон Говард Лоусон

*Следовательно, нам необходимо не прикасаться
к реальности лишь кончиками пальцев,
а крепко обнимать её и обмениваться
с ней рукопожатиями.*

Зигфрид Кракауэр

ВВЕДЕНИЕ

В современном киноведении самым неразработанным вопросом является вопрос об экранизации литературной классики. Это область осмысления кинопроцесса, где периодически «ломают копья» и литературоведы, и киноведы, и практики (сценаристы, режиссеры, актеры), и просто заинтересованные кинозрители. Все многочисленные дискуссии по этой проблеме неизменно заканчивались констатацией того факта, что неразрешимость ее является следствием отсутствия теории. Отсутствие таковой неизбежно приводит к тому, что каждый (независимо от того, практик он, теоретик или просто заинтересованный зритель) считает вправе выдавать свое, как правило, субъективное мнение по данному «больному» вопросу если уж не за единственно правильное, то уж точно за близкое к конечной истине. Благо, что практика экранизации как у нас в стране, так и за рубежом поставляет нам в подтверждение того или иного мнения огромное количество разнообразных примеров. Вот почему конечный результат любых теоретических построений на сегодняшний день зависит исключительно от того, что взято его автором за основу, а отнюдь не от объективной логики.

Изучающим искусствоведческие дисциплины практически невозможно самостоятельно разобраться в вопросе о том, что же такое экранизация, каковы философия и практика ее бытования в современном кинопроцессе и кинопроцессе прошлого, каковы, наконец, объективные критерии ее оценки.

Настоящее исследование преследует цель ликвидировать этот пробел. В нем на основании материалов двух последних больших дискуссий, проведенных в нашей стране в 1980-е годы в «Литературной газете» и журнале «Искусство кино», мы знакомим читателя практически со всеми ныне бытующими точками зрения, оценками и теоретическими построениями. Из всего многообразия мы выбрали самое характерное и вычленили две крайности: для одних («литературоцентристов») экранизация есть заведомо вторичное произведение искусства по сравнению с литературной классикой или современной первоосновой, для других («киноцентристов») такая первооснова – лишь повод, отправная точка в создании кинематографического произведения, способного жить вполне самостоятельной жизнью в отрыве от литературы, не нуждаясь в сравнении с ней.

В отличие от большинства исследователей, мы не пытаемся искать истину на прямой между этими крайними точками зрения, а ищем ее, исходя из собственного кинематографического предмета – физической и исторической реальности. Для определения этого предмета в главе «Предмет экранизации» делается попытка ответить на вопрос об объективно-исторических предпосылках появления в XIX и XX веках экранных искусств (фотографии, кино и телевидения), которые проливают свет на природу киноискусства, последняя же дает ключ к пониманию объективных критериев оценки и просто фильма, и фильма-экранизации.

Благодаря такому подходу к проблеме, мы можем по-новому проанализировать историческую и современную практику экранизации в нашей стране, что и делается в главе «Возникновение и развитие экранизации». На основании этого анализа мы приходим к выводу о том, что, во-первых, экранизация не должна стремиться стать аудиовизуальным эквивалентом литературной классики. Во-вторых, чтобы стать полноценным произведением искусства, она обязана стремиться к правдивому и талантливому воспроизведению как исторической эпохи, описанной в романе, повести или рассказе, так и духа времени её создания.

В киноведческих и литературоведческих трудах принято выделять две группы экранизации – «точная» и «по мотивам», в основе которых лежит степень исчерпанности экранной версией текстов классики. В главе «Типы экранизации», беря за основу критерий исчерпанности кинемато-

графического предмета, мы предлагаем новое разделение экранизации на три основные группы:

- экранизация как аудиовизуальная иллюстрация к классическому или современному тексту;
- экранизация как способ осовременивания классики;
- экранизация как исторический фильм.

Анализируя возможности каждого из трех типов экранизации стать полноценными произведением искусства, мы приходим к выводу о том, что «экранизация как исторический фильм» во все времена и во всех кинематографиях оказывается наиболее плодотворной.

Итогом проведенного анализа сложностей проблемы является вывод о том, что любая экранная версия – явление не промежуточного (между литературой и киноискусством) порядка, как принято считать, а самостоятельное, самодостаточное произведение, живущее по законам не литературы, а исключительно кино. Экранизация полностью принадлежит киноискусству. А главным критерием её оценки является исчерпанность кинематографического предмета.

Таким образом, настоящее исследование, основанное на комплексном подходе при анализе проблемы экранизации, предлагает ознакомиться с широким спектром бытующих в настоящее время мнений, содержит новый взгляд на заявленную проблему и новый путь её теоретического разрешения, наконец, дает практические рекомендации в вопросе о выборе объективных критериев оценки экранных версий классической и современной литературы.

Глава 1. ПРЕДМЕТ ЭКРАНИЗАЦИИ

В энциклопедических кинословарях, изданных в нашей стране, даются следующие определения экранизации: «Экранизация – создание фильма на основе литературных произведений»¹. «Экранизация – интерпретация средствами кино произведений иного рода: прозы, драмы, поэзии, театра, оперы, балета»². Вполне очевидно, что второе определение

¹ Кинословарь: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – Т. 2. – С. 987.

² Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – С. 510.

лишь расширяет понятие экранизации, но, как и первое, мало что определяет по сути.

О сложности и многозначности понятия «экранизация» свидетельствуют многочисленные дискуссии прошлых лет (очевидно, что нынешнему времени не до них). Независимо от того, что именно отстаивали их участники, все дискуссии заканчивались прямым или косвенным выводом об отсутствии сколько-нибудь фундаментально разработанной теории вопроса, без опоры на которую ни о какой требовательности к этой киноведческой категории говорить невозможно.

Особенно красноречиво о таком положении свидетельствуют итоги дискуссий на страницах «Литературной газеты» и журнала «Искусство кино» в 1980-е годы. Они в очередной раз продемонстрировали тот факт, что отсутствие теории приводит к преобладанию субъективности в оценках экранизации независимо от того, делает ли их профессиональный критик или просто рядовой кинозритель. Попытки строить систему доказательств, исходя из ссылок на огромное количество разнообразных и противоречивых примеров отечественной экранизации, также не дает оснований говорить об объективном анализе явлений экранизации.

Известно, что конечный результат любых теоретических построений зависит исключительно от того, что взято его автором за основу, а отнюдь не от объективной логики, которой он руководствовался. Каждый может проверить это на собственном опыте оценок экранизаций и наверняка вспомнит, что свой анализ ведет, исходя из «удобных» критериев оценок. В одном случае точкой отсчета является сама литературная первооснова, и тогда мы сравниваем экранизацию с буквой произведения и оцениваем ее по тому, насколько она соответствовала классическому или современному образцу; в другом – сравниваем с духом произведения, и если наши впечатления совпадали, то экранизатору прощаем все те изменения, которые он позволил себе в процессе создания экранизации в отношении литературного текста. В третьем случае оценка идет по шкале исключительно кинематографической самодостаточности, и тогда литературная первооснова вообще не берется во внимание.

Почему же логика размышлений и практиков, и теоретиков, и просто зрителей приводит к столь разноречивым выводам? Убеждение, что предмет экранизации – сама литературная классика, то есть текст, и есть, на наш взгляд, первопричина, породившая огромный спектр мнений о про-

блеме экранизации, зачастую исключая друг друга. Итак, первое исходное положение, с которого и начинается логическое построение в нашем исследовании, это положение о том, что предметом экранизации не может быть экранизируемое произведение, потому что литература не может быть предметом кинематографа. Литература и кинематограф – отдельные, самостоятельные виды современного искусства, обладающие специфическими особенностями и поэтики, и эстетики, а также законами функционирования. Поэтому необходимо для начала определить особенности истинного предмета экранизации как произведения кинематографического, а не какого-то другого или промежуточного (между литературой и кино) искусства. Выявление этого предмета определит, в сущности, логику всех наших дальнейших размышлений.

Обычно при анализе фильмов на современном, историческом и гипотетическом материале рассматривается, главным образом, вопрос о том, достаточно ли кинематографичен конечный результат или нет. И это абсолютно правильно. Кинематографичность, живописность, музыкальность, скульптурность, театральность и т. д. – далеко не пустые слова, потому что в них заключена мысль о самостоятельности каждого из видов искусств, состоящая в том, что у каждого из них есть свой предмет изображения и выражения, недоступный другому. К примеру, содержание Библии, на наш взгляд, не может быть воплощено ни в каком виде искусства, кроме литературы; музыка Баха не переводима на язык скульптуры, «Троица» Андрея Рублева не переводима на язык хореографии, а содержание фильмов Андрея Тарковского или Алексея Германа трудно даже представить на театральных подмостках. Отсюда, как нам думается, совершенно естественна постановка вопроса о кинематографичности того или иного произведения (на том или ином материале, в том числе и на материале классической или современной литературы).

Парадокс заключается в том, что, когда речь заходит об экранизации, ее обычно оценивают по высоким художественным, эстетическим, культурологическим и философским меркам, несмотря на то, что результат относится к иному – не литературному, а кинематографическому виду искусства. Следовательно, спорить с приверженцами оценки экранизации по шкале достоинств классической (а именно о ней, в основном, всегда идет речь) литературы весьма трудно уже потому, что защищают они непреходящие ценности. Одним из таких ярких защитников литературной классики в во-

просе об экранизации был главный редактор журнала «Искусство кино» в 1970–80-е годы Евгений Сурков, который писал на страницах «Литературной газеты»: «...если уж экран взялся передать на своем языке классический текст, это всегда означает, что он взял на себя обязательство – перед духовной, художественной культурой народа нашего, перед его вечного значения ценностями эстетическими и нравственными – выразить этот текст во всем его богатстве на своем специфическом языке»³.

Сторонники этой точки зрения считают, что целью экранизации автоматически становится раскрытие смысла и значения классического текста, а сам экранизатор, в таком случае, должен превратиться в некую передаточную инстанцию, доносящую до зрителя Толстого, Достоевского или Чехова.

Первое, что приходит на ум при чтении подобных мнений, так это то, что любая экранизация – заведомо менее ценное произведение искусства по сравнению с литературной основой, и что ценность ее находится в прямой зависимости от того, насколько точно она воспроизводит источник. И тут возникает вопрос: а может ли в таком случае экранизатор создать что-либо значительное, если ему изначально говорят о том, что литературная первооснова всегда выше любого кинематографического результата?

Второе, на что обращают внимание, – это роль, которую должен сыграть экранизатор, роль «передаточной инстанции», иначе говоря, копииста, подражателя оригиналу, лишённого самостоятельного акта творчества, который только и может привести к оригинальному, самоценному произведению искусства. При таком подходе вряд ли можно ждать от экранизации полноценного художественного и эстетического результата, коль скоро экранизатор изначально не свободен в акте творчества.

Третий вопрос, неизбежно встающий при знакомстве с точкой зрения сторонников защиты приоритета литературного первоисточника, это вопрос о том, зачем нужна экранизация, если ее литературная основа представляет собой художественный и эстетический шедевр, которому чаще всего при переводе его на язык экрана наносится урон. Не лучше ли было бы оставить классику в покое, и пусть её содержание продолжает существовать в единственно возможной форме искусства?

³ Сурков Е. Д. Победитель проигрывает // Литературная газета. – 1984. – № 46. – С. 3.

На все эти и многие другие вопросы к сторонникам этой точки зрения, получившей в киноведении название «литературоцентризма», ответов нет, а защищают они то, что в защите не нуждается – литературу как один из важнейших видов искусства, имеющего свою богатейшую историю, традиции, школы и т. д. Если уж и нуждается литература в защите, то уж никак не от экранизаторов, которые просто не могут изменить что-либо в текстах оригиналов.

Отметим еще и то, что сторонники «литературоцентризма», следуя своей логике, ставят экранизацию в один ряд с театральной инсценировкой. О том, равноценны ли их конечные результаты и можно ли безоговорочно ставить экранизацию рядом с инсценировкой, мы еще сможем поговорить в данном исследовании, а пока обратимся к другой позиции относительно экранизации, которая явно противоположна позиции сторонников «литературоцентризма».

Наиболее последовательным ее выразителем, с нашей точки зрения, и по сей день является киновед Юрий Богомолов, который оценки экранизации по меркам классической литературной первоосновы если и не отрицает полностью, то уж точно отодвигает на задний план. В ходе острой дискуссии в журнале «Искусство кино», которая, кстати сказать, так ничем и не закончилась, Ю. Богомолов писал: «...литературную классику неверно уподоблять архитектурному памятнику, который должно бережно охранять и тщательно реставрировать время от времени. Классическое произведение – живой организм, оно растет, знает смену времен года, угадывает смену исторических эпох. Оно не просто хранит память о минувших исторических коллизиях, но вбирает в себя и объясняет современную историю. Поэтому не воспроизведение, а постоянное переосмысление, переобдумывание классики – норма ее бытования в стремительно меняющемся мире. Одна из форм такого переосмысления – художественная критика. Другая – театральная инсценировка. Третья – экранизация. Она нужна уже для того, чтобы уследить за обновляющейся жизнью классики. Вот почему, какие бы успехи мы ни делали на ниве эстетического образования широкой публики, работа по экранизации не прекратится»⁴.

⁴ Богомолов Ю. Краеугольный камень преткновения // Искусство кино. – 1983. – № 8. – С. 77.

Сторонники этой точки зрения получили название «киноцентристы», то есть те, кто в спорах об экранизации неизменно встают на защиту не литературы, понимая, что она в ней не нуждается, а кино, отстаивая его самостоятельность и самодостаточность как вида искусства. При этом искусство кино понимается как равноценное литературе художественное и эстетическое явление, как однопорядковая категория в ряду видов искусства.

Эта точка зрения основана на принципиальном положении о том, что литературный текст никогда адекватно не может быть переведен в зрительный ряд. «Дело в том, – писал по этому поводу еще Юрий Тынянов, – что в литературе главная предпосылка (достоверность) дается уже сама собой – историческими именами, датами и т. д., в кино оказывается главным вопросом при таком документальном подходе – самая достоверность. “Похоже ли?” – будет первый вопрос зрителя. Когда мы читаем роман об Александре Первом, то, каковы бы ни были поступки в романе, это поступки Александра Первого. Если они неправдоподобны, то “Александр Первый” обрисован неверно, но “Александр Первый” остается предпосылкой. В кино наивный зритель будет говорить: “Как этот актер похож (или не похож) на Александра Первого!” – и будет прав, и в своей правоте – даже при комплиментах – будет разрушать самую предпосылку жанра – достоверность»⁵.

Обратимся к еще одному примеру. Зададимся вопросом: можно ли добиться на экране адекватного результата, к примеру, такой фразой: «Она была прекрасна и обворожительна»? Думается, что нет! Во-первых, потому, что понятие прекрасного имеет конкретно-исторический смысл, а во-вторых, оно всегда в значительной мере индивидуально. Лев Толстой справедливо определял красоту «как то, что нам нравится». А это значит, что когда читатель сталкивается, к примеру, в романе какого-то писателя с такой или ей подобной фразой, она не может изначально вызвать у него никакого протеста, и потому он безоговорочно ей поверит. Исходя из своих представлений о женской красоте и обворожительности, читатель мгновенно создаст в своей голове умственный образ, который будет у каждого свой, сугубо индивидуальный.

Литература начинается со слов, а заканчивается теми умозрительными картинами жизни, которые эти слова вызывают. В киноискусстве все

⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 345.

наоборот: сначала мы видим картины жизни, а затем считываем, извлекаем из них смыслы, облекая их в слова. Следовательно, «киноцентристы» абсолютно правы в своем утверждении о том, что литературный текст адекватно не переводим на язык кино, и потому бессмысленно ждать от экранизации полноценной замены этому тексту. Кроме утверждения о неадекватности перевода литературного текста на язык кино, позиция «киноцентристов» базируется на том, что экранизация представляет собой полноценное, а не заведомо вторичное по отношению к первооснове, кинематографическое произведение. Оно призвано «обслуживать» не литературную классику, а насущные художественные, эстетические, нравственные, философские, культурные и идеологические потребности своего времени и общества. Точку зрения «киноцентристов» можно было бы принять безоговорочно, если бы они, как и «литературоцентристы», не были убеждены в том, что предметом экранизации является лишь классический литературный текст.

От того, какой из двух точек зрения (а они в настоящее время являются собой противоположные позиции в спорах об экранизации) придерживается исследователь, экранизатор или просто зритель, зависит и ответ на неизбежные вопросы о том, как снимать, ради чего, с какой целью, а самое главное, что снимать (экранизировать). «Литературоцентристы» неизменно утверждают, что снимать нужно «точно», следуя «букве» и «духу» произведения, впрочем, допуская известную долю изъятий и отступлений, с целью новых возможностей классических произведений, предшественниками в них не увиденных. Отсюда благоговейное отношение, уважение к классическому тексту при переводе его на экран становится целью экранизации, что, якобы, и гарантирует ей успех и высокие художественные и эстетические качества. «Киноцентристы» утверждают, что снимать нужно «по мотивам», а «идею экранизации надо выводить в первую очередь, конечно же, не из изобразительного начала, якобы сублимированного в словесной оболочке произведения, но из способности классического произведения к внутреннему развитию»⁶. И в таком случае, уважение к классическому тексту становится не столько целью, сколько точкой отсчета, началом в работе по созданию нового произведения, часто мало похожего на пер-

⁶ Богомолов Ю. Краеугольный камень преткновения // Искусство кино. – 1983. – № 8. – С. 71.

воисточник, но зато рождаемого по законам как иного вида искусства, так и всегда другого исторического времени.

Оставим пока в стороне вопрос о том, что снимать. Бесконечные рассуждения о том, надо ли воспроизводить «букву» или «дух» произведения классической литературы, во многих публикациях по проблемам экранизации, как правило, обрываются на полуслове и не дают (да и не могут дать) каких-либо фундаментальных выводов или рекомендаций, воспользоваться которыми могли бы и кинематографисты, и зрительская аудитория, до сих пор не получившая сколько-нибудь ясных формулировок относительно объективных критериев оценок экранизации.

Сосредоточим внимание на самом факте существования двух точек зрения, которые, как нам кажется, давным-давно являются препятствием на пути теоретического и практического разрешения проблемы экранизации, потому что обрекают всех на поиски истины на прямой между литературой и кино. Но истина далеко не всегда находится между крайними точками зрения на ту или иную проблему. Еще Гёте подметил, что она (истина) может находиться где-то рядом, чуть в стороне. Стоит только повернуть проблему, взглянуть на неё под другим углом зрения, и она вдруг получает новые возможности для своего разрешения.

Столкновение же точек зрения «литературоцентристов» и «киноцентристов», с которого начинались все дискуссии и ими же заканчивались, не может привести к какому-либо положительному результату, то есть исчерпать предмет дискуссии еще и потому, что нелепость канонизации одного из двух путей воплощения классики экранизатором красноречиво подтверждает богатейшая кинематографическая история. Вот всего лишь несколько красноречивых примеров. В 1926 году на экраны мира вышел фильм-экранизация режиссера Вс. Пудовкина горьковской «Матери». Как известно, она была очень далека от «буквы» произведения Максима Горького, но, тем не менее, вопреки утверждениям «литературоцентристов», стала крупнейшим явлением не только отечественной культуры, но и мирового кинопроцесса. Примечательным явлением культуры стала и «точная» экранизация горьковской трилогии, созданная в конце 1930-х годов режиссером Марком Донским. Зато явной неудачей оказалась новая (третья) экранизация «Матери», осуществленная тем же М. Донским

в 1956 году, хотя, как известно, она была куда ближе к литературной первооснове, чем немой фильм Вс. Пудовкина.

Фильм 1934 года режиссеров братьев Васильевых «Чапаев» далек от «буквы» романа Д. Фурманова, однако это не помешало ему стать, мы в этом убеждены, более значимым культурным явлением, чем литературная первооснова. Достаточно вспомнить такое уникальное явление, как хождение зрителей в кинотеатры с плакатами: «Мы идем смотреть фильм “Чапаев”». Следование за «буквой» романа К. Симонова «Живые и мертвые» не помешало Александру Столперу в 1960-е создать замечательное одноименное кинопроизведение о войне. Но то же самое следование того же режиссера при экранизации второй части романа «Солдатами не рождаются» привело в конечном итоге к явной неудаче.

Точное следование буквально каждому слову «Мертвых душ» Николая Васильевича Гоголя не привело режиссера Михаила Швейцера к большому успеху его телевизионной экранизации в 1980-е годы. Однако в 1960-е годы тот же Михаил Швейцер, следуя тому же принципу, создает прекрасные и «Воскресение» по Л. Толстому, и «Время вперед» по В. Катаеву, и, наконец, «Золотого тельца» по роману Ильфа и Петрова. Уважение к слову В. Шекспира приводило режиссера Григория Козинцева к очередному успеху в экранизации и «Гамлета», и «Короля Лира». Но и совсем вольное обращение с шекспировским словом в «Макбете», «Короле Лире», а также с прозой Федора Достоевского (роман «Идиот»), с драматургией Максима Горького (пьеса «На дне») принесло японцу Акире Куросаве мировой кинематографический успех.

Примеры, подтверждающие ту или иную точку зрения на проблему экранизации, можно приводить и дальше, но вряд ли они могут что-нибудь прояснить. Думается, что в конечном итоге все участники дискуссий, независимо от их позиций в споре о том, как снимать и что снимать, ожидают экранизации, способной стать явлением искусства и культуры в целом. При этом для всех менее существенным является то, каким путем шли ее авторы от литературной классики к кинематографическому результату. «Главное, – справедливо подметил писатель Р. Киреев, – чтобы родилось художественное произведение, новое, живущее долго ли коротко – по своим собственным законам»⁷.

⁷ Киреев Р. И. И все-таки зачем? // Литературная газета. – 1984. – № 50. – С. 4.

Второе наблюдение касается того бесспорного факта, что все хорошие экранизации никогда не вызывают желания оценивать их по литературным меркам первооснов. Так, например, фильм режиссера Михаила Калатозова «Летят журавли», получивший мировое признание, никогда не оценивался по меркам достоинств пьесы Виктора Розова «Вечно живые». То же самое произошло с замечательным фильмом-экранизацией «Пять вечеров» режиссера Никиты Михалкова одноименной пьесы драматурга Александра Володина. Еще более красноречивый пример – фильмы-экранизации режиссера Алексея Германа, которые, будучи абсолютно самодостаточными, ни критиками, ни зрителями никогда не оценивались по тому, насколько они соответствуют произведениям писателей К. Симонова и Ю. Германа.

Практика кинопроцесса не только у нас, но и за рубежом совершенно четко показывает, что экранизация становится явлением культуры и искусства только тогда, когда она исчерпывает свой кинематографический предмет. Для того чтобы определить, что такое кинематографический предмет, совершим небольшой экскурс в историю, в XIX век – век появления экранных искусств (фотография, кино и телевидение). Как известно, выявление причин рождения явления позволяет пролить свет на его природу, а знание последней проливает свет на объективные критерии оценки. Подавляющее большинство людей из тех, кто задумывался о причинах появления экранных искусств, объясняют их достаточно просто – начавшейся в европейской цивилизации научно-технической революцией. Таким образом, появление одноименных (технических) видов искусства ставится в зависимость от уровня развития техники, что приводит к противоречию с самим определением искусства как особой формы общественного и индивидуального сознания.

Для изобретения простейшей фотокамеры, на наш взгляд, уже в начале XIX века не было никаких препятствий. Первые опыты с солями серебра, что лежат в основе фотографического изображения, относительно успешно были проведены Й. Х. Шульце в 1827 году на территории сегодняшней Германии. Механика простейшей фотокамеры куда проще механики часов, в том числе карманных и ручных, которые появились за несколько сот лет до изобретения фотографии. А оптика «рабочих машин» (фотокамеры, кинокамеры и телекамеры) в экранных искусствах на ранних стадиях развития была несколько не сложнее, к примеру, микроскопа или телескопа, которые появились в Европе в XVII веке.

Объективные причины появления новых искусств именно в XIX – начале XX века нужно, на наш взгляд, искать не в технике, не в оптике или химии, а в самом сознании европейцев. Именно оно, а не сознание, к примеру, китайцев или индийцев породило новые (экранные) искусства. Известно, что в XIX веке искусство в Европе сформировалось как незыблемая иерархия видов, жанров и стилей, как явление, иначе говоря, нормативное. Было семь видов искусства (литература, живопись, театр, скульптура, архитектура, музыка и хореография). Каждый вид четко делился на жанры. К примеру, в живописи: портрет, натюрморт, пейзаж, батальная картина и жанровая. За пределы этих жанров выйти художнику в XVIII веке было невозможно. Ну, невозможно, к примеру, представить себе абстрактную картину или «Черный квадрат» в те времена. Для театра можно было написать пьесу только в стихах, она непременно должна была быть о королях и герцогах, соблюдать три единства (места, времени и действия) и т. д. Все остальные виды искусства также были абсолютно нормативны. И, наконец, над искусством в целом господствовали два великих стиля: классицизм, «правивший» в Европе три века и воплощавший рационально-логическое начало духовно-умственной реальности – тогдашнего предмета изображения и выражения искусства в целом, и барокко, «правивший» два века практически в то же время, что и классицизм, и отражавший эмоционально-чувственное начало той же самой реальности.

Изменения в европейском искусстве наступают на рубеже XVIII–XIX веков. Кажется, первым, кто увидел эти изменения, был Гегель, заметивший, что с искусством начали происходить странные вещи: оно начало «выламываться» из своих собственных рамок в поисках новых, адекватных форм отражения жизни, которая на глазах стала превращаться в процесс или движение во времени. И если целью искусства предшествовавшего периода было создание «изящных вещей», то в XIX веке образовалась главная, на наш взгляд, тенденция движения его от «изящной вещи» к искусству «живой жизни».

А. С. Пушкин начинает свое творчество как изящный поэт, а заканчивает («Лета к суровой прозе клонят») как прозаик. И причина этой метаморфозы, конечно же, не в «летах», а в том, что проза обладает куда более значительными изобразительно-выразительными ресурсами в отображении «живой жизни», чем поэзия, у которой иной предмет – духовно-умственная реальность (вторая реальность).

Война до Гойи изображалась исключительно как изящное зрелище. И только у великого испанца она приобрела форму страшного, противоестественного убийства живой человеческой плоти. Русский художник-пейзажист Сильвестр Щедрин ездил писать пейзажи в Неаполь или писал окультуренные предместья Санкт-Петербурга, а уже через несколько десятилетий и Саврасов, и Шишкин, и Левитан, и многие другие упивались красотой живой русской природы. Грибоедов и Пушкин в «Горе от ума» и «Борисе Годунове» писали о московских аристократах, царе и боярах, да еще и в стихах, отдавая дань искусству «изящных вещей»; Гоголь в «Ревизоре» – в прозе, о проходимце и провинции с формулированием впервые для театра основных проблем России (от дураков до дорог); Островский «“провонял” овчинами всю русскую сцену», а Горький вывел на сцену русского театра «дно жизни». Каков же вывод? Движение искусства в XIX веке в Европе уже на уровне выбора материала от «изящных форм» к искусству, в котором «прекрасное есть жизнь», на наш взгляд, совершенно очевидно.

Естественно, что все виды искусства, будучи непосредственно связанными с общественным и индивидуальным сознанием человека европейской цивилизации, начинают поиск адекватных форм изображения и выражения жизни, отказываясь от нормативной эстетики – тех самых рамок, о которых на рубеже XVIII–XIX веков говорил Гегель. В то время, когда сама первичная реальность предстала перед человеком в виде грандиозного бесконечного временного потока, практически все виды искусства, за исключением литературы, обладая статичными средствами изображения, вступили в XIX веке в полосу кризиса. А попыткой выхода из него стали, к примеру, такие явления, как французский импрессионизм в живописи, реформа К. Станиславского в театре, американский джаз в музыке и т. д.

Литература же, прозаическая прежде всего, опираясь на слово, обладающее универсализмом изображения и выражения, а также умозрительностью, оказалась способной создавать картины «живой жизни», что и вывело ее на передний план в XIX веке. Таким образом, европейская литература золотого века наиболее полно воплотила тенденцию искусства в целом, тенденцию поисков новых адекватных способов отражения жизни как явления, развивающегося во времени. А в полной мере искусство «выломалось» из своих собственных рамок, на наш взгляд, в творчестве Льва Толстого, в его революционном романе «Война и мир».

Однако литература не могла отразить и выразить все особенности нового общественного и индивидуального сознания, связанного с открытием мира в качестве процесса, что и вызвало к жизни новые виды искусства – экранные: фотографию, кино, телевидение. Новые виды искусства возникают как феномен европейской культуры и цивилизации, переживающих момент перехода от искусства «изящной вещи» к искусству «живой жизни», как отклик на стремление современного человека к общению с миром в формах самого мира (фотография и кино) в момент его проявления (телевидение), природа которого – прямая трансляция. Это подтверждает тот факт, что экранные искусства возникают и успешно развиваются только у тех народов и в тех странах, которые переходят во «взрослое состояние» и начинают заниматься «практикой» после многих тысячелетий созерцания мира и столетий его осмысления.

Рассмотрение объективных причин и закономерностей появления экранных искусств позволяет пролить свет и на их предмет, а также выявить специфику в сравнении с искусствами традиционными. Предметом отражения экранных искусств является первичная (нас окружающая) реальность в диапазоне от физического проявления до исторического смысла, традиционных же – отношение к ней, которое принадлежит, как известно, реальности второй (духовно-умственной).

Будучи самыми жизнеподобными, экранные искусства и оцениваются по шкале реальности. По этой причине, если мы хотим считать экранизацию явлением не промежуточного (между литературой и кино) порядка, не передаточной инстанцией, если мы отводим ей роль не только интерпретатора классических произведений, наконец, если мы ожидаем от нее высокохудожественных и эстетически полноценных результатов, то мы, для начала, просто обязаны утвердить ее во всех кинематографических «рангах» и «правах».

Литература, таким образом, не может быть предметом рефлексии в экранизации, потому что сама она, как в традиционных искусствах – человек, уже есть явление отражения, в то время как кинематограф, если он не отображает собственный предмет, как и в традиционных – человек «живую жизнь», всегда теряет свою самодостаточность как вид искусства. И если экранизация принадлежит киноискусству (а никакому другому виду она и не может принадлежать), то мы смело можем ставить знак равенства между предметом экранной версии классического литературного текста и предметом кинематографа в целом.

Глава 2. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ

Начнем с попытки ответить на вопрос: а зачем вообще нужна экранизация? В одном из кинословарей справедливо утверждается: «С первых лет существования кинематограф видел в литературе источник образов, с равной энергией берясь за Евангелие, за выпуск бульварных книжек и за У. Шекспира (“Гамлет” был экранизирован уже в 1900, а общее количество фильмов по трагедии исчисляется десятками)»⁸. С тех пор ни одна национальная кинематография ни на один год не отказывается от создания экранизаций, прежде всего, собственной национальной литературной классики, несмотря на то, что в большей степени слышит в свой адрес осуждения и проклятия, нежели похвалы и восторги.

На вопрос о том, зачем кинематографу это надо, в разные времена разные люди отвечали по-разному. В период немого кино стремление кинематографа к классическим или современным литературным текстам можно объяснить желанием облагородить самого себя, встать вслед за литературой и другими традиционными (театр, к примеру) искусствами, тысячелетиями своего существования доказавшими свое важнейшее значение в человеческой жизни.

Отсутствие звука, без которого не могло быть и речи о создании полноценной экранизации, приводило кинематограф в лучшем случае к более или менее добротной иллюстрации к литературному тексту. Эти иллюстрации никто не отваживался сравнивать с первоосновой и оценивать по шкале достоинств литературной классики. Однако это не мешало обсуждать экранизации и даже восхищаться некоторыми из них.

В эпоху звукового кино экранизация во всех кинематографиях получила развитие как самостоятельное направление, и, пожалуй, с этого периода ее начали оценивать по шкале достоинств литературных первооснов, справедливо полагая, что теперь-то у десятой музы (кинематографа) есть весь необходимый набор изобразительно-выразительных ресурсов, чтобы выступать с литературой на равных. Однако с приходом звука хороших экранизаций было по-прежнему мало, хотя казалось, что качество литературного текста автоматически должно приводить к художественному успеху.

⁸ Кино: Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – С. 510.

Зададимся вопросом: зачем кинематограф практически с момента своего рождения стремится (особенно в тех странах, где развита литература) экранизировать классические тексты, чаще всего получая неудовлетворительные результаты? Ответ, который лежит на поверхности и напрашивается быть первым, можно сформулировать приблизительно так: коль скоро кинематограф начинается со сценария, то вполне оправдано обращение к литературной классике, доказавшей свое художественное и эстетическое значение и как бы «обреченной на успех». И хотя сама богатейшая практика экранизаций неопровержимо доказывает, что классический текст никогда не выступает и не может выступать в качестве панацеи от неудачи кинематографического результата, эта точка зрения бытует и по сей день.

Другое объяснение причин обращения к литературной классике можно увидеть в словах известного ученого-литературоведа Ю. Андреева: «... кинематограф и вслед за ним телевидение пользуются опытом литературы не только и не столько ради того, чтобы заимствовать ее способы отражения мира, сколько ради того, чтобы извлечь из нее фундаментальные законы искусства в целом. Уже постигнутые литературой, но пока еще неизвестные другими видами искусства»⁹.

Думается, что со столь категоричным утверждением согласиться трудно, точнее сказать, совсем невозможно, ибо Ю. Андреев отказывает всем видам искусства в их собственной специфике и самодостаточности. И тут возникает вопрос, а чем же занимались живопись, музыка, архитектура, скульптура или театр на протяжении тысячелетий, неужели только тем, что «заимствовали» и «извлекали» у литературы фундаментальные законы искусства, только ей ведомые? Именно по причине суверенности каждого вида искусства, имеющего собственные способы отражения мира и фундаментальные законы своего развития, искусства не подменяют друг друга и не могут подменять, как и появление новых видов не влечет за собой отмирание предшествующих.

Нельзя согласиться и с тезисом Ю. Андреева о том, что только литературе известны фундаментальные законы искусства в целом, а другим они еще не ведомы. Обращение к истории искусств свидетельствует о том, что на первый план в различные исторические эпохи выдвигаются разные виды искусства, превращаясь в так называемые эхолотические, то есть та-

⁹Андреев Ю. Литература и кино // Вопросы литературы. – 1982. – № 8. – С. 25.

кие, в которых наиболее полно отражается культурный «рельеф» эпохи. Нет сомнения в том, что Античность наиболее полно выразилась в театре, Средневековье – в религиозной архитектуре, Возрождение – в живописи, а XIX век – в литературе. Необходимо подчеркнуть, что господство, лидирующее положение того или иного вида искусства ни коим образом не умаляет достоинств другого. Таким образом, кинематографу, а вслед за ним и телевидению, нет никакой необходимости извлекать с помощью экранизации из литературы «фундаментальные законы искусства», они их, с нашей точки зрения, постигли в процессе поисков своей самостоятельности и собственного предмета изображения и выражения. Эти искусства в полной мере обладают всеми средствами самостоятельного отражения и анализа сложных процессов жизни и человека, о чем свидетельствует богатейшая кинематографическая история, список шедевров и список выдающихся художников. Разве можно, к примеру, представить себе, что Чаплин и Эйзенштейн, Феллини и Антониони, Тарковский и недавно ушедший из этого мира Алексей Герман не ведали фундаментальных законов искусства?!

Итак, первопричины, способные объяснить нам стабильное существование в рамках кинопроцесса такого явления, как экранизация, надо искать не в «ущербности» или «недоразвитости» киноискусства, а в коренной потребности современного сознания видеть на экране не только исторический процесс (прошлого и настоящего), но и выдающиеся памятники литературы, в свое время исследовавшие и выявлявшие его смыслы. В литературе по проблемам экранизации принято проводить параллели с проблемой перевода художественного словесного текста на другой язык. Аналогия затрагивает, как правило, вопрос принципа перевода. Имеется в виду, что литература – это один художественный язык, кинематограф – другой. Экранизировать – значит переводить с одного языка на другой. Проблема в том, чтобы найти средства для адекватного перевода.

Естественно, что при таком взгляде на проблему экранизации всё сводится, в конечном итоге, во-первых, к уровню профессионального мастерства экранизатора, во-вторых, к уровню профессионального мастерства режиссера-постановщика. Но кто может утверждать, что, к примеру, режиссеры М. Швейцер, Э. Рязанов, Н. Михалков или В. Мотыль некавалифицированные читатели или малопрофессиональные режиссеры? Никто.

Однако их экранизации в 1980-е годы стали предметом горячих споров, вызывая в рамках упоминаемых дискуссий и похвалы, и резкую критику.

Иначе говоря, проблеме экранизации ни в коем случае нельзя сводить к техническому моменту, потому что, говоря словами М. Бахтина, он необходим лишь «для создания художественного произведения как вещи, но ... в эстетический объект непосредственно не входит ... не является компонентом художественного целого. Технические моменты – это факторы художественного впечатления, но не эстетически значимые слагаемые содержания этого впечатления, то есть эстетического объекта»¹⁰.

Очевидно, что при экранизации, опирающейся лишь на «технический момент», неразвитым остается промежуточный (между художественным и философским) эстетический уровень. Без него само произведение превращается в визуальный комментарий к тому или иному тексту, не вписывающийся в качестве живого элемента ни в историю прошлого, какой является для нас классическая первооснова, ни в современность, для которой он обречен существовать где-то рядом, не имея с ней достаточно тесных связей.

В этом случае режиссер как бы выявляет до конца лишь свои личные отношения с экранизируемым классическим текстом, которые, по большому счету, не становятся эстетически, а значит, и общественно значимыми. Наглядным примером именно таких экранизаций являются некоторые постановки Михаила Швейцера. Так, например, телевизионную версию гоголевских «Мертвых душ» участник дискуссии А. Чудаков очень точно охарактеризовал как «...своеобразный фактурный, вещный и пластический комментарий к Гоголю, местами даже удачный. Но удачный – увы – в комментарии мест не самых для гоголевской поэтики значимых»¹¹. К этому же ряду, на наш взгляд, принадлежат и телевизионные «Маленькие трагедии» и «Крейцера соната». Очевидное исключение из этого ряда в творчестве М. Швейцера и «Время, вперед» и, само собой, «Золотой теленок», в которых доминируют образы не писательской прозы В. Катаева и Ильфа и Петрова, а образы живой (на экране) исторической реальности.

¹⁰ Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2003. – Т. 1. – С. 303.

¹¹ Чудаков А. Живые картинки // Литературная газета. – 1984. – № 48. – С. 3.

На наш взгляд, ложная убежденность в том, что предметом экранизации является сама литература, а задача экранизатора – отыскать пластический экранный эквивалент гоголевскому, пушкинскому, толстовскому и т. д. слову, привели к тому, что «Мертвые души», «Маленькие трагедии», «Крейцера соната» и другие экранизации сами себя лишили возможности в полной мере рассказать о нас, живших в момент их создания. Однако без этого экранизация как художественное явление обречено быть бесплодным. Не спасает ее ни великолепная игра актеров, что всегда характерно для фильмов М. Швейцера, ни высокопрофессиональная режиссура. Из того, что кинематограф появился «после романа или театра, вовсе не следует, – писал французский теоретик кино А. Базен, – что он подстраивается в один ряд с ним и располагается с ним в одной плоскости»¹². Итак, ответ на вопрос «зачем нужна экранизация?» тесно связан с желанием современного человека видеть на экране не только окружающий мир, но и то, как он отражался в литературной классике, как в ней решались важнейшие проблемы человеческого бытия.

Экранизация существовала, существует и будет существовать в рамках современной тенденции визуализации культуры. Особенно эта тенденция важна в тех странах и у тех народов, где литература играет роль формы национального сознания и самосознания и заменяет во многом философию. Именно к таким странам и относится Россия, кинематограф которой обречен даже в самые неблагоприятные периоды для развития искусства на общение, прежде всего, с национальной литературой в рамках экранизации. Анализируя в своей фундаментальной книге «Природа фильма» возможности «перевода» литературной классики на язык экрана, З. Кракауэр пришел к выводу о том, что «формальные различия фильма и романа относительно и как таковые менее весомы, чем значительное сходство между ними. Сами по себе эти второстепенные различия не могли бы серьезно препятствовать подлинно кинематографическим экранизациям романов». Но «фильм и роман охватывают разные миры. Вот это различие между ними и является подлинно решающим»¹³.

Попытаемся разобраться в этом, на первый взгляд, категорическом выводе крупнейшего теоретика кино. На наш взгляд, З. Кракауэр имел

¹² Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 126.

¹³ Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – С. 311.

в виду то, что роман всегда несет в себе художественный мир, который является отражением сознания (общественного и индивидуального) времени его создания и другим быть не может, потому что любой взгляд или любое понимание того или иного события принадлежит времени жизни их носителя (в нашем случае, художника). Например, «Война и мир» Льва Толстого – произведение, отражающее события европейской истории с 1805 по 1812 год, концентрирует в себе особенности сознания времени написания романа. Достаточно понять, что без эпической дистанции, образовавшейся с момента описываемых событий и написания романа, «Война и мир» не могла состояться. И дело тут не только в гениальности, но и в том, что художник всегда мыслит в пределах той картины мира и тех эстетических особенностей, которые ему доступны. Это положение никак не умаляет таланта А. С. Пушкина или любого его современника, которые не написали ничего похожего на роман «Война и мир». Написать его – означает выразить время его появления.

В свою очередь, экранизации «Войны и мира» Л. Толстого, будь то американская версия 1950-х Кинга Видора или русский вариант, созданный Сергеем Бондарчуком к столетию выхода романа в 1960-е годы, принадлежат времени их создания. Соответственно, ценность их как самостоятельных произведений искусства находится в прямой зависимости от полноты воплощения в них не столько «буквы» и «духа» романа, сколько эстетических представлений человека времени их появления. Ведь в любой экранизации, хочет этого ее автор или нет, все будет связано со временем ее появления, начиная от интереса к тому или иному роману, повести, особенностям их прочтения и заканчивая манерой съемок, подбором актеров и т. д. Казалось бы, чего проще, прочитав роман, повесть или рассказ классической литературы, бережно перенести на аудиовизуальный носитель те умозрительные картины мира, что породили они в сознании во время чтения, и получить кинематографический или телевизионный эквивалент. Но в том-то и дело, что сами эти картины всегда будут обусловлены не столько сознанием писателя, сколько сознанием экранизатора и его времени. Это и заставляет художников кино периодически обращаться к одним и тем же первоисточникам, в то время как классика остается в неизменном виде, не побуждая никого переписывать её с целью адаптации к современности.

Когда один из авторов сценария экранизации «Войны и мира» режиссера С. Бондарчука говорил о том, что «все силы они употребили на то, чтобы выразить Толстого и только Толстого средствами кинематографа»¹⁴, то это ему, на наш взгляд, только казалось. Во-первых, потому что Толстой не нуждается в таком дополнительном выражении, он абсолютно самодостаточен, ибо гениально и изобразил, и выразил свое время. Во-вторых, потому что, хотели или нет, сознательно или нет, В. Соловьев и С. Бондарчук выразили свое время в другом виде искусства, через отношение к роману. И это очевидно сейчас, в наше время, с позиции которого экранизация С. Бондарчука выглядит только как явление культуры 60-х годов прошлого столетия. И весь вопрос в том, насколько полно и оригинально эта экранизация отразила время своего создания, а не в том, насколько адекватно она воплотила роман Л. Толстого.

Таким образом, литературная классика и экранизация никогда не могут стать взаимозаменяемыми явлениями искусства хотя бы потому, что принадлежат к разным его видам. На основании этого принципиального различия З. Кракауэр и делает, на наш взгляд, правильный вывод: «По-видимому, любая попытка передать непрерывность духовного мира романа в реальности кинокамеры неизменно обречена на провал»¹⁵. Провал не в том смысле, что всякая попытка экранизации априори бесплодна, а в смысле получения адекватного (художественного и эстетического) эквивалента классического текста в другом виде искусства.

Мысль эта была дорога и Григорию Козинцеву – выдающемуся отечественному экранизатору и теоретику кино. Полемизируя со сторонниками «точной» экранизации, убежденными в гарантированном успехе исключительно за счет высоких качеств классической литературной первоосновы, он писал: «Думают, что это нечто вроде “Союзтранспорта”: способ перевоза имущества с одного пункта на другой – со страниц на экран, не потеряв ничего по описи. Нельзя этого сделать. Чем похожей, тем хуже. Это понимали и Достоевский, и Золя. Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом мире»¹⁶.

Зависимость экранизации от времени своего появления можно доказать, обратившись к истории киноискусства, используя примеры любой

¹⁴ История советского кино. – М.: Искусство, 1978. – Т. 4. – С. 144.

¹⁵ Кракауэр З. Природа фильма. – М., 1974. – С. 313.

¹⁶ Козинцев Г. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Искусство, 1984. – Т. 2. – С. 387.

национальной кинематографии, располагающей традицией экранизации литературной классики. Традиция же эта, как правило, существует там, где литература занимает значительное место в процессе художественного освоения реальности. К таким странам относится и Россия, в которой литература выполняла не только роль самостоятельного вида искусства, но и зачастую заменяла собой философию, идеологию и религию. Поэтому далее будут анализироваться экранизации отечественной классики. Заметим, что данная глава не претендует на полноту исторического очерка и не является исчерпывающим путеводителем по отечественной экранизации со дня своего рождения до наших дней. История экранизации важна нам не сама по себе, а в качестве иллюстрации тезиса о зависимости экранизации от социально-политического и культурного контекста времени её создания.

Начнем с 1930-х годов, с появления и распространения по всему миру звука, который, на наш взгляд, и сделал экранизацию полноценным произведением искусства. Дело не в том, что приход звука в кино дал возможность приблизить экранизацию к первоисточнику, а в том, что расширил возможности «десятой музыки» в отражении звуко-шумовой стороны мира – неотъемлемой части кинематографического предмета исследования, каковой являются физическая и историческая реальности. Как известно, в 1930-е кинематограф в СССР стал сферой исключительного влияния и контроля партийно-государственной машины. Кино превратилось, прежде всего, в идеологическое оружие. Ни одна картина, в том числе и экранизация, не могла стать плодом чьих-то индивидуальных естественных художественных интересов. К примеру, С. Эйзенштейн очень любил творчество Э. Золя, но не экранизировал ни одного его произведения. В. Пудовкин считал писателем «номер один» Л. Толстого, но так и не смог ничего экранизировать из его творчества. И. Пырьев, снимавший в 1930-е годы музыкальные комедии из колхозной жизни, получил возможность экранизировать произведения Ф. Достоевского, о которых он мечтал, в конце 1950-х.

В 1930-е годы для экранизации изначально был очерчен круг дозволенного. Бросается в глаза практически полный запрет на экранизации зарубежной классики. Исключение составляют, пожалуй, «Пышка» Мопассана, экранизацию которой еще в немом варианте осуществил М. Ромм, да «Гобсек» Бальзака (режиссер К. Эггерт). Оба произведения изобличают буржуазную мораль и только по этой причине, на наш взгляд, они были экранизированы.

Из отечественной классики в 1930-е годы были экранизированы произведения ряда писателей и драматургов. Так, по произведениям А. Островского были сняты: «Гроза» (реж. В. Петров), «Бесприданница» (реж. Я. Протазанов). М. Донским была экранизирована трилогия М. Горького «Детство. В людях. Мои университеты», а Г. Рошалем – «Дело Артамоновых». Последняя экранизация создавалась уже в начале 1940-х годов, но по своим идейно-художественным установкам, думается, принадлежит кинематографу 1930-х. Режиссером А. Ивановским была экранизирована повесть А. Пушкина «Дубровский», а «Пиковую даму» пытался экранизировать М. Ромм, но его отозвали со съемок и заставили снимать «Ленин в 1918 году». Из всего наследия Салтыкова-Щедрина кинематограф 1930-х «заинтересовался» лишь романом «Господа Головлевы». Экранизацию его под названием «Иудушка Головлев» осуществил режиссер А. Ивановский. Повести «Неточка Незванова» и «Белые ночи» Ф. Достоевского стали основой фильма-экранизации «Петербургская ночь» (реж.: Г. Рошаль и В. Строева).

Больше всего, пожалуй, «повезло» А. П. Чехову и Н. В. Гоголю. У первого классика отечественной литературы в 1930-е годы экранизированы: «Человек в футляре» (реж. И. Аннинский), «Маска», «Налим» (реж. С. Сплошнов), «Хирургия» (реж. Я. Фрид), «Медведь» (реж. И. Аннинский). У второго: «Сорочинская ярмарка» (реж. Н. Экк), «Майская ночь» (реж. Н. Садкович), «Миргород» (реж. А. Кустов и А. Мазур).

Из современных писателей в 1930-е кинематографисты проявили большой интерес к творчеству А. Толстого, чей роман «Петр Первый», точнее, вторая его половина, стал, на наш взгляд, лучшей экранизацией 1930-х. Экранизировали и «Золотого тельца» И. Ильфа и Е. Петрова, но из этой затеи практически ничего не получилось, да и не могло получиться, потому что по политическим и идеологическим соображениям уже на стадии написания сценария был изъят образ Остапа Бендера. Работа над фильмом с постоянной сменой режиссеров длилась три года. Завершил фильм исполнитель главной роли Игорь Ильинский, но, выйдя на экран, экранизация не произвела на зрителей никакого впечатления и вскоре была забыта.

Еще одной особенностью отечественного кино в 1930-е годы является отсутствие интереса к эпическим формам. Все дело в том, писал по этому поводу С. Эйзенштейн, что, «если мы раньше строили дело больше на

эпически изобразительном моменте, то затем постепенно наши творческие кадры становятся в положение, когда эпическая форма, столь дорогая в начале кинематографии, становится уже отходящим явлением, переходя к драматической форме – драме»¹⁷. Предпочтение драмы, интерес к человеческим судьбам, а не событиям истории объясняют практически полное равнодушие кинематографа к попавшим в поле зрения общественности таким романам того периода, как «Дмитрий Донской» С. Бородина, «Порт-Артур» В. Степанова, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Цусима» А. Новикова-Прибоя и многим другим. Не мог экранизировать ни у нас, ни в США «Железный поток» А. Серафимовича и С. Эйзенштейн.

Ориентиром для всех кинематографистов в те годы был объявлен фильм «Чапаев» братьев Васильевых, который весьма отличался от своей первоосновы – одноименного романа Д. Фурманова. Поэтому он никогда не оценивался как экранизация, но зато отвечал всем идеологическим и художественным требованиям и установкам времени. Этот фильм воплощал в себе и другую особенность кино 1930-х годов – неразделенность киноискусства на «массовое» и «элитарное». По этой причине, на наш взгляд, в те годы не могли быть экранизированы самые глубинные, затрагивающие основы национальной и общечеловеческой жизни, произведения русской литературной классики, произведения Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева и многих других. В появившихся экранизациях классики тех лет режиссеры-постановщики (чаще всего не по своей воле) интересовались не глубинами авторского замысла, а лишь социальной стороной жизни, глядя на неё очень часто через призму вульгарного социализма.

Примером тому может служить «Петербургская ночь» – экранизация «Неточки Незвановой» и «Белых ночей» Ф. Достоевского, или «Иудушка Головлева» – экранизация «Господ Головлевых» М. Салтыкова-Щедрина. В первой экранизации режиссеров Г. Рошаля и В. Строевой все было построено на социальном контрасте между богатыми и бедными, между униженными и свободными. Главный же герой, музыкант Егор Ефимов, не достигает поставленной цели – рассказать музыкой о страданиях народа – лишь потому, что не примкнул в своё время к революционерам, оставшись одиночкой. И такое объяснение несостоявшейся судьбы

¹⁷ Эйзенштейн С. Избр. произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 99–100.

музыканта вполне удовлетворяло тогдашнее общество, в котором господствовали коллективные формы жизни и такие же формы сознания.

По этой же причине невозможно представить себе, к примеру, интерес кинематографа 1930-х к таким произведениям Ф. М. Достоевского, как «Преступление и наказание», «Идиот» или «Братья Карамазовы», не говоря уже о «Бесах». К этим произведениям Федора Михайловича кино обратится в другое время, в рамках совершенно иного социально-политического и культурного контекста. К примеру, когда писался этот текст, режиссер В. Хотиненко экранизировал «Бесов» (2014). В «Иудушке Головлеве» режиссера А. Ивановского герои были настолько упрощены и утрированы, что были несопоставимы ни с романом М. Салтыкова-Щедрина, ни с самой жизнью.

Четвертая особенность кинематографа 1930-х годов – его очевидная антиинтеллигентность. Это был в целом кинематограф не вопросов, а односложных, исчерпывающих ответов. По этой причине интеллигент в исконном русском понимании смысла этого слова не мог стать героем фильма. Исключение, пожалуй, составляет лишь «Депутат Балтики» режиссеров А. Зархи и И. Хейфица, в котором профессор Полежаев становится главным героем по причине безоговорочного признания им революции и её целей. Для него не существует извечного интеллигентского вопроса «быть или не быть?», как нет его и в кинематографе в целом. В советском киноискусстве этот вопрос появится лишь в 1960-е годы – в таких картинах, как «Девять дней одного года» режиссера М. Ромма, «Гамлет» режиссера Г. Козинцева, «Застава Ильича» и «Июльский дождь» режиссера М. Хуциева, «Твой современник» Ю. Райзмана и многих других.

Кинематограф 1930-х был кинематографом не национальных и общечеловеческих, а классовых, партийных и государственных ценностей. И именно этой его особенностью объясняется то, что мировая литературная классика, к примеру произведения У. Шекспира, Л. Толстого, Т. Манна, У. Фолкнера, никоим образом не могла быть объектом экранизации, как не могли им быть и произведения М. Булгакова, А. Платонова или И. Бабея.

Трактовка роли кино исключительно как идеологического оружия, узость и ограниченность дозволенных для экранизации тем и сюжетов, исключающих глубину и многозначность, преобладающие интересы к социальной стороне жизни, рассматриваемой чаще всего сквозь призму вуль-

гарного социологизма – все это обусловило в кинематографе 1930-х появление малохудожественных произведений. Исключение составляют лишь несколько экранизаций. Это, прежде всего, «Петр Первый» режиссера В. Петрова, «Бесприданница» режиссера Я. Протазанова и, безусловно, трилогия по М. Горькому «Детство. В людях. Мои университеты» режиссера М. Донского. Все эти фильмы-экранизации появились во второй половине 1930-х, первой же удачей можно считать, на наш взгляд, лишь «Грозу» режиссера В. Петрова. В этой экранизации пьесы А. Островского очень хорошо воспроизведен быт и атмосфера жизни провинциального российского купечества, физиология жизни, достигающая иногда исторических обобщений. В этом, несомненно, важнейшую роль сыграла статья Н. Добролюбова «Луч света в темном царстве». Герои «Грозы» у Петрова не столько символизировали принадлежность к тем или иным социальным группам, что было характерно для них в литературном сценарии, сколько выступали живыми людьми, чему, безусловно, способствовал не только режиссер, но и талант великолепно подобранных актеров: А. Тарасовой, М. Жарова, М. Царева, В. Массалитиновой, М. Тарханова и др.

Во второй половине 1930-х годов В. Петровым был экранизирован роман А. Толстого «Петр Первый». Обратим внимание на то, что экранизировалась вторая часть романа. Экранизацию же первой части осуществил в конце 1970-х годов С. Герасимов. Экранизация второй части больше походила на исторический фильм, который можно было создать в 1930-е годы с опорой только на две темы: становление русской государственности и борьба с внешним и внутренним врагом. Экранизация В. Петрова в полной мере отвечала этим требованиям, отсюда интерес ко второй части романа.

Картина В. Петрова, безусловно, талантливая. В ней и по сей день хорошо видна и воссозданная на экране Петровская эпоха, и взгляд на нее через призму времени создания экранизации. Первое, что бросается в глаза в этой ленте, – идеализация личности государственного деятеля и её роли в отечественной истории, оправдание средств при достижении поставленной цели. Петр в картине говорит: «Широко задумано, жалеть было некогда». Как это напоминает «лес рубят – щепки летят». Второй особенностью фильма является облагораживание аморальных поступков главного (положительного) героя. Так, казнь царевича Алексея подается в картине как героический поступок самого Петра и его окружения. Вне христиан-

ской морали трактуются и другие исторические мотивы картины. Однако фильм живет, вызывая интерес зрителей и по сей день. Это объясняется не только талантом замечательных актеров – Н. Симонова, М. Жарова, А. Тарасовой, Н. Черкасова и других, или – режиссера-постановщика В. Петрова. Успеху фильма во многом содействовали и мощный темперамент, и образный строй картины, оставляющие у зрителей впечатление присутствия при разворачивании на экране самой физической реальности жизни. Исчерпанность этой экранизацией собственно кинематографического предмета и обеспечивает ей долговечную жизнь. Не даром во всех советских учебниках по истории кино «Петр Первый» анализируется в главе «Исторический фильм». Этой же исчерпанностью отличается и другая экранизация 1930-х годов – постановка трилогии М. Горького, осуществленная режиссером Марком Донским. Этот художник за свою долгую жизнь шесть раз обращался к творчеству М. Горького, всегда следуя «букве». Но, по большому счету, он только один раз добился подлинного кинематографического успеха.

В 1930-е годы любой художник не был свободен в воссоздании жизни на экране. В этом процессе всегда преобладало «должное» над «сущим». Иное дело, когда речь шла о жизни дореволюционной России. С ней у художника было гораздо больше свободы обращения. Власти, конечно, бдительно контролировали содержательную сторону картины, но давали зеленый свет критическому взгляду на жизнь дореволюционной России и, как говорил сам М. Горький, её «свинцовые мерзости». И когда этот взгляд не был отягощен вульгарным социологизмом, тогда и получались такие экранизации, как «Гроза» В. Петрова, «Бесприданница» Я. Протазанова, киотрилогия М. Донского. Первая часть трилогии М. Донского и по сей день оставляет впечатление подлинной правды жизни на экране. Самодостаточность, полнокровность героев, естественность течения жизни, ее подробность, симметричность, пропорциональность и естественность – вот те достоинства, что остаются таковыми и по сей день. Но чем дальше киотрилогия продвигается к своему финалу, тем более её автор пренебрегает реальностью. В фильме начинает доминировать идея о скором освобождении России от «свинцовых мерзостей» жизни, и эта голая идеология лишает финал картины ее достоинств, особенно первой серии.

Такой внутренней «эволюции» счастливо избежала экранизация «Бесприданницы» А. Островского, которую в 1937 году создал режиссер

Я. Протазанов. Хорошо известно, что этот художник с дореволюционным стажем всю свою творческую жизнь придерживался традиционных ценностей: добротная драматургия, уважение к литературному первоисточнику, если речь шла об экранизации, работа с высокопрофессиональными, чаще всего театральными, актерами. Все это, как правило, обеспечивало его лентам успех. На этих же принципах строилась и работа над «Бесприданницей». В основе фильма – тема гибели человеческой души в мире чистогана. Но это естественное для времени её создания требование не было огрублено вульгарным социологическим подходом, как, к примеру, в экранизации пушкинского «Дубровского» режиссера А. Ивановского. В фильме Я. Протазанова хорошо воссоздана атмосфера жизни купеческого городка второй половины XIX века, что неудивительно, ведь сам режиссер выходец из знатной, но обедневшей купеческой семьи. Но главная удача фильма – это образы героев пьесы, ставшие героями фильма; они полнокровны и самодостаточны, их помыслы и поступки мотивированы воссозданной на экране весьма убедительной живой жизнью. И потому «Бесприданница» Я. Протазанова по сей день, в отличие от экранизации этой пьесы Э. Рязанова 1980-х годов, оставляет впечатление, не противоречащее ни А. Островскому, ни времени, которое он выразил в своей драматургии.

Завершая обзор опыта экранизации 1930-х годов, обратимся к «Человеку в футляре» (1939) режиссера А. Аннинского. На наш взгляд, примечательна она не столько своими художественными достоинствами, сколько трактовкой главного героя – учителя Беликова в великолепном исполнении Н. Хмелева. Не он боялся, как у Чехова в рассказе, а его боялись в экранизации. Атмосфера подозрительности, ожидания чего-то страшного пронизывает картину. Подобный взгляд, вероятно, невольно созвучен времени создания экранизации, времени всеобщего страха перед тогдашними репрессиями.

Великая Отечественная война прервала экранизацию как самостоятельное направление отечественной кинематографии. Можно отметить лишь две экранизации этого периода. В 1941 году режиссером С. Герасимовым была создана экранизация лермонтовского «Маскарада». Картина отличалась утонченностью, тонким пониманием характера героя лермонтовского произведения и значительными актерскими работами, в том числе и самого Сергея Герасимова, сыгравшего Неизвестного. Однако надо отметить, что «Маскарад» менее кинематографичен, чем, к примеру, «Се-

меро смелых». И связано это не с тем, что С. Герасимов «порастратил» свой талант на постановках фильмов о современниках, а с некинематографичностью выбранного для экранизации лермонтовского произведения – драмы в стихах, и цели – «утончения» своего искусства. Вторая экранизация времен войны – это, конечно же, «Свадьба» по Чехову режиссера И. Анненского, созданная в 1944 году. Феерический, необычайно остроумный, разобранный на крылатые выражения зрителями, вроде «В Греции всё есть», богатый актерскими работами, фильм стал заслуженно, выражаясь современным языком, культовым в истории советского кино.

Если в первой половине сороковых годов отсутствие экранизации объясняется самой войной, то во второй печальное положение этого направления обусловлено сложившимися социально-политическими требованиями периода «малокартинья». Ориентация на создание «шедевров» привела к тому, что в 1951 году на 18 студиях страны было создано 9 картин, 5 из которых были фильмы-спектакли. Объяснить такое положение только послевоенной разрухой и отсутствием средств на кинопроизводство нельзя. В перестроечный период стало известно, что на такие фильмы, как «Падение Берлина» режиссера М. Чиаурелли (1949) тратили колоссальные средства, в том числе из бюджета Советской армии. Серия печально известных постановлений ЦК ВКП (б) 1940-х годов по вопросам литературы и искусства имела в качестве одной из целей запугивание художественной интеллигенции. Прокатилась она страшным катком и по кинематографу. В этой обстановке страха и подавленности кинематографистам было не до классики литературы, тем более, что ее не было и в планах тогдашнего руководства.

Ориентация на «шедевры» привела к тому, что постановки в этот период доверялись только кинематографистам с именем. В результате целое поколение молодых художников не имело возможности дебютировать в период «малокартинья». Строгим ограничениям подвергалась тематика фильмов. Поощрялись навязываемые «сверху» костюмированные историко-биографические фильмы с целью доказательства того, что «Россия – родина слонов», и что победа в страшной войне – явление абсолютно закономерное, коль у этого народа столько великих деятелей во всех сферах. В картинах о современности абсолютно не затрагивалась личная жизнь героев, потому что «человек – это винтик в гигантской машине государства». В фильмах о Великой Отечественной войне сама война трактовалась лишь

как место, где советские реальные герои совершали свои подвиги, будь то Александр Матросов, молодогвардейцы или сам Иосиф Виссарионович. И лишь во второй половине 1950-х годов появятся фильмы о войне с такими названиями, как «Судьба человека», «Баллада о солдате», рассказавшие и показавшие войну как народную трагедию, дегероизируя ее. Иллюстративность и унифицированность при создании, тотальный контроль стали чертой большинства фильмов периода «малюкартинья». В этой обстановке не было никакой возможности даже мечтать об экранизациях, к примеру, Толстого или Достоевского, Сервантеса или Шекспира, Стендаля или Гюго.

Экранизаций тех лет так мало, что не составляет труда перечислить их все буквально по годам. В 1946 году созданы «Белый клык» по Д. Лондону режиссером А. Згуриди, «Пятнадцатилетний капитан» по Ж. Верну режиссером В. Журавлевым, «Сын полка» по В. Катаеву режиссером В. Прониным. В 1947 году создана только одна экранизация – «Робинзон Крузо» по Д. Дефо режиссером А. Андреевским. В 1948 году на экран вышли: «Молодая гвардия» по А. Фадееву режиссера С. Герасимова, «Повесть о настоящем человеке» по Б. Полевому режиссера А. Столпера. В 1949 году не было снято ни одной экранизации. В 1950-м экранизирован роман Т. Семушкина «Алитет уходит в горы» режиссером М. Донским, роман В. Ажаева «Далеко от Москвы» режиссером А. Столпером. В 1951 году режиссером Ю. Райзманом экранизирован «Кавалер Золотой Звезды». И лишь в 1952 году режиссер В. Петров впервые прикасается за многие годы периода «малюкартинья» к русской классике – экранизирует «Ревизора» Н. В. Гоголя.

Как видно из этого перечисления, предпочтение в годы «малюкартинья» отдавалось не самым лучшим произведениям отечественной и мировой литературы. Но это было бы не так важно, если бы был достигнут кинематографический результат, но его фактически не было. Нельзя не заметить, что экранизации в основном ориентированы на детей и юношество, крайне идеологизированы и иллюстративны. Исключение составляют «Молодая гвардия» С. Герасимова, да «Пятнадцатилетний капитан» В. Журавлева. В период «малюкартинья» гораздо больше, чем экранизаций, было создано фильмов-спектаклей, но они составляют другой раздел взаимодействия кино и театра, и потому не являются предметом анализа в данной работе, хотя разговор о том, чем отличается инсценировка от экранизации, еще впереди. Несмотря на столь скудный результат в сфере экрани-

зации в период «малюкартинья», мы, тем не менее, имеем возможность анализировать время создания экранизаций, тот социально-политический и культурный контекст, в рамках которого они появились и особенности которого вобрала в себя. Касается это не только отечественного кинематографа, десятилетиями находившегося под полным контролем партии и государства, но и любого другого вида искусства. Именно поэтому никакая экранизация, сколь бы талантливой она ни была, не может стать неким аудиовизуальным заменителем литературной классики на все времена. Проходит время, и следующие поколения кинематографистов вновь обращаются к уже не раз экранизированному литературному тексту, чтобы выразить через него свое отношение к современной действительности.

С 1953 года в стране медленно начинаются изменения социально-политического характера. Процесс этот захватывает и отечественный кинематограф. Расширяется кинопроизводство, меняются идеологические и художественные приоритеты. Уходит историко-биографическая тема, так и не давшая планируемых шедевров. На первое место выходит современная тематика, реабилитируются и другие направления, к примеру, историко-революционное, практически полностью отсутствовавшее в период «малюкартинья». Наконец, дебютирует целое поколение талантливых художников, поколение Г. Чухрая и С. Ростоцкого, Э. Рязанова и В. Ордынского, С. Бондарчука и И. Алова, В. Наумова. Активно работают кинематографисты и старших поколений.

К середине 1950-х годов определился и главный, с нашей точки зрения, мотив времени, который неизменно проявлялся в фильмах независимо от их тематической, жанровой или стилиевой принадлежности. Мотив этот вырастает из духовного состояния народа, пережившего трагедию войны и культ личности Сталина, но у которого оставалась надежда на возрождение духовной самостоятельности человека. Назовем его условно «трагико-возрожденческий» мотив. Наиболее полное воплощение этот мотив нашел в фильмах о Великой Отечественной войне, в таких как «Летят журавли» режиссера Михаила Калатозова, «Солдаты» Александра Иванова, «Судьба человека» Сергея Бондарчука, «Дом, в котором я живу» Льва Кулиджанова и Якова Сегеля, «Баллада о солдате» Григория Чухрая. Эти фильмы по праву стали вершинами целого периода в развитии отечественного кино. И все потому, что материал войны, как никакой другой, давал возможность воплощения на экране и ощущения трагедии, и надежды на возрождение

духовной самостоятельности человека в противовес «винтику в гигантской машине государства». Но снять картину о трагедии людей в годы сталинизма во второй половине 1950-х было просто невозможно.

Подчиняются этой тенденции и вбирают в себя этот мотив времени и экранизации, вылившиеся в целостное самостоятельное направление кинопроцесса. Назовем основные экранизации в хронологии их появления на экране. Уже в 1954 году выходит «Анна на шее» по одноименному рассказу А. П. Чехова режиссера И. Анненского, чеховская же «Шведская спичка» режиссера К. Юдина. В следующем 1955-м появляются «Княжна Мэри» режиссера И. Анненского по М. Лермонтову, «Овод» по Э. Войнич режиссера А. Файнциммера, наконец, лучшая, с нашей точки зрения, экранизация первой половины 1950-х – чеховская «Попрыгунья» режиссера С. Самсонова, талантливо поставившего вопрос о переоценке и человека, и человеческих ценностей, очень созвучных самому времени создания фильма.

1956 год был ознаменован появлением на советских экранах экранизаций зарубежной классики. Режиссер С. Юткевич поставил «Отелло» У. Шекспира, а Г. Козинцев, вернувшийся в кинематограф после кошмара периода «малюкартинья», снял «Дон Кихота» Сервантеса. А до конца десятилетия на экраны вышли: «Идиот» по Достоевскому режиссера И. Пырьева, «Тихий Дон» по М. Шолохову режиссера С. Герасимова, «Хождение по мукам» по А. Толстому режиссера Г. Рошаля и, наконец, одна из лучших экранизаций того времени – чеховская «Дама с собачкой» режиссера И. Хейфица. Из этого далеко не полного перечня тогдашних экранизаций виден повышенный интерес к произведениям русской и советской классики, несущей в себе гуманистическое начало. Это говорит о многом, характеризуя время, потребовавшее от художников обращения не столько к идеям, как было прежде, сколько к людям. И там, где человек, личность были предметом исследования экранизации, её, как правило, ожидал успех.

Показательны в этом отношении две экранизации первой половины 1950-х годов: «Анна на шее» режиссера И. Ивановского (1954) и «Попрыгунья» режиссера С. Самсонова (1955). Первая из них, повествуя о людях, об их мыслях и чувствах, уже во многом была избавлена от «родимых пятен» периода «малюкартинья», тем не менее, характеристика героев – представителей дореволюционной России – несла в себе черты утрированности и карикатурности. Иное дело «Попрыгунья» С. Самсоно-

ва, получившая в свое время большой общественный резонанс, что случается только с картинами не просто высокопрофессиональными, но и затрагивающими общество за живое. Следует отметить, что удачен сам выбор рассказа А. П. Чехова, который позволял воссоздать на экране трагическую судьбу доктора Дымова (актер С. Бондарчук), не понятого ни временем, ни окружением, ни собственной женой. Трагическая коллизия, порожденная пошлой, лживой средой, прозрение окружающих после смерти Дымова, переоценка ими ценностей жизни – все это позволило молодому режиссеру С. Самсонову воплотить без вульгарного осовременивания классика особенности времени создания ленты – времени переоценки людей, их поступков и ценностей жизни в целом.

Значительный отклик в обществе вызвала и экранизация лаврениевского «Сорок первого» режиссера Г. Чухрая. Обращение к сюжету любви классовых врагов – красноармейца Марютки (актриса И. Извицкая) и белогвардейца Говорухи-Отрока (актер О. Стриженов) – свидетельствовало об известной дерзости постановщика, но и очень хорошо характеризовало время создания картины. Любовь, в самом высоком смысле этого слова, отодвинула в экранизации на задний план все остальное. Впервые, пожалуй, в отечественном кино гражданская война была показана как самая страшная из всех войн, как война братоубийственная. Именно это привело в ярость тогдашнее руководство кино, мечтавшее об отлучении Григория Чухрая от профессии. Трактовка любви как общечеловеческой ценности обеспечила этой картине и международное признание.

Международное признание сопровождало и другую замечательную экранизацию того периода – «Дама с собачкой» режиссера И. Хейфица. Выход этой картины сопровождался как у нас, так и за рубежом потоком рецензий, объявивших ее «самой чеховской». Однако прошло несколько десятилетий, и стало очевидным, что по этой экранизации творчество А. П. Чехова изучать не стоит, потому что, будучи самодостаточным произведением киноискусства, оно, в конечном итоге, призвано было выразить лишь время своего создания. Это время передано через историю неожиданной чистой любви, рожденной во грехе, через осознание суверенности человеческой души и истинного ее предназначения. Все это, безусловно, перекликалось с особенностями духовного состояния общества периода «оттепели».

В «Отелло» режиссера С. Юткевича уже современниками картины была подмечена воплощенная в ней примета времени – стремление автора как можно дальше уйти от эстетики фильмов-спектаклей периода «малокартинья». Трагедия ревности показана сугубо кинематографическими средствами.

В 1957 году режиссер Г. Козинцев создает своего «Дон Кихота». Обращение к Сервантесу, а затем другому титану – У. Шекспиру, было для Козинцева шагом вполне закономерным. Настрадавшись в период «малокартинья» (особенно на постановке «Белинский»), уйдя, казалось бы, навсегда из кино, но вернувшись, Г. Козинцев с головой окунулся в процесс исследования человеческой природы с ее безграничным богатством мыслей и чувств. «Дон Кихот» – одна из первых попыток отечественной экранизации заговорить с экрана об общечеловеческих ценностях. Дон Кихот Г. Козинцева смешон, его унижают, он попадает в самые нелепые ситуации, но каждый раз выходит из них человеком. Не двойственную природу философии и идеологии человеческого индивидуализма, как у Сервантеса, а способность человека оставаться человеком исследует Григорий Козинцев. Именно поэтому его Дон Кихот – образ, в котором доминирует, несмотря на трагизм жизни, оптимистическое начало, так созвучное времени создания экранизации. Получив возможность в изменившемся контексте времени относительно свободно обращаться к мировой литературной классике, Г. Козинцев до конца дней своих не изменил этой теме, сняв «Гамлета», «Короля Лира» и оставив нам замечательные теоретические исследования по проблемам экранизации.

Вторая половина 1950-х годов преображала художников самым невероятным образом. Кто бы мог подумать, что автор «Свинарки и пастуха», «Сказания о земле Сибирской» и «Кубанских казаков» режиссер Иван Пырьев обратится в последнее десятилетие своей жизни к творчеству Ф. М. Достоевского и создаст три экранизации его произведений: «Идиот», «Белые ночи» и «Братья Карамазовы». Сам факт их появления стал заметным явлением кинопроцесса и культурной жизни в целом. Конечно же, экранизации Ивана Пырьева несопоставимы с прозой Ф. М. Достоевского, да они в этом и не нуждаются. Но посвященные исследованию, прежде всего, природы человеческих страстей, экранизации эти хорошо вписываются в тогдашний кинопроцесс, занимая определенное (кроме, пожалуй, «Белых ночей») место и характеризуя не только творчество режиссера-постановщика, но и время появления этих картин.

Во второй половине 1950-х годов в отечественном кино была реабилитирована историко-революционная тематика, которая полностью отсутствовала в фильмах периода «малюкартинья». Наиболее полно эта тема воплотилась, на наш взгляд, в двух экранизациях: в шолоховском «Тихом Доне» режиссера С. Герасимова и толстовском «Хождении по мукам» режиссера Г. Рошаля. Много объединяет эти экранизации. Черты сходства можно видеть и в эпическом начале, и в стремлении посредством максимального приближения к текстам воссоздать на экране правдивый образ революции, насколько это было возможно в то время. Стремление это обусловлено значительным хронологическим «отрывом» от времени революции, гражданской войны, требовавшим метода реконструкции отдаленных исторических событий. Вот почему эти экранизации чаще всего принято оценивать в учебниках по истории кино не как экранизации, а как историко-революционные фильмы. Обе картины стремились постичь революцию через многосложность человеческих судеб, и потому обе отличались отличными актерскими работами. Наконец, обе были подчеркнута национальны. Одна рассказала о судьбе русского народа в революции, другая – о русской интеллигенции. Следует подчеркнуть, что вплоть до 1960-х годов самого термина «русский кинематограф» фактически не существовало, если речь, конечно же, не шла о дореволюционном кинематографе. Кинематограф был советским, а явно русским он стал в полной мере, думается, лишь с появления творчества Василия Шукшина и Андрея Тарковского.

Кинематографические удачи, их успех у зрителей в 1950-е годы свидетельствовали о готовности отечественного кинематографа обратиться к самым многосложным текстам русской литературной классики. И потому шестидесятые годы стали десятилетием, когда кинематограф с полным ощущением своей самостоятельности пытался встать вровень, прежде всего, с шедеврами русской литературы. Надо отметить, что в истории отечественного кинематографа 1960-е годы – один из самых плодотворных периодов. К числу его важнейших характеристик можно отнести следующие моменты:

- относительная свобода творчества;
- полная загрузка мощностей на всех киностудиях страны;

- активная и успешная работа представителей всех поколений кинематографистов;
- вхождение в кино удивительно талантливое поколение «шестидесятников»;
- расцвет национальных кинематографий;
- разнообразие тематических, жанровых и стилевых направлений;
- превращение Москвы в один из мировых центров кинематографии;
- возникновение и успешное развитие авторского кино;
- необыкновенная популярность отечественного кино у зрителя.

Всё это говорит о превращении отечественного киноискусства в форму национального сознания и самосознания. Сегодня можно только мечтать о таком статусе отечественного кинематографа. В 1960-е годы особый статус приобретает и экранизация, о чем свидетельствует создание на главной студии страны «Мосфильм» творческого объединения «писателей и кинематографистов» или, к примеру, распространенное тогда с подачи Михаила Ромма утверждение о достижении кинематографом уровня развитости литературы. По этой причине, видимо, отечественный кинематограф в 1960-е годы «замахнулся» на самое-самое русской литературы – на творчество, прежде всего, Л. Толстого и Ф. Достоевского.

Завершая главу, подчеркнем, что художник всегда мыслит в пределах той картины мира, которая ему доступна. Её-то он и отражает в своем творчестве, в том числе – и в любой экранизации, которая всецело принадлежит киноискусству. «Голкуя классику, – очень точно писал по этому поводу киновед Е. Левин, – мы неизбежно создаем красноречивый автопортрет и отдаем его будущему вместе с нашими делами, замыслами, мечтами, прогнозами»¹⁸. Таким образом, экранизация литературного текста при всем желании и таланте её автора не может подменить роман, повесть или рассказ какого-либо классика. Классический литературный текст принадлежит времени его написания, как и экранизация – времени её создания. Следовательно, появление каждой экранизации в любое время обусловлено не только авторскими пристрастиями экранизатора к творчеству того или иного писателя. Оно во многом определяется также и тем общественно-политическим и культурным контекстом, в рамках которого эта экранизация появляется.

¹⁸ Левин Е. Постичь величие классики // Искусство кино. – 1979. – № 3. – С. 62.

Глава 3. ТИПЫ ЭКРАНИЗАЦИИ

Исходя из сказанного в предыдущей главе, очевидным, на наш взгляд, становится тот факт, что общепризнанное и по сей день деление экранизации на «точную» и «по мотивам», в основе которой лежит исчерпанность экраном образов литературной классики, не может считаться строго научным. Оно станет таковым только в том случае, если в основу будет положен принцип исчерпанности кинематографического предмета, степень участия его в формировании идейно-художественных достоинств экранизации как самостоятельного произведения киноискусства.

В зависимости от того, каким образом, в какой степени экранизации исследуют литературный или кинематографический предмет, их можно классифицировать следующим образом:

- 1) экранизация как аудиовизуальная иллюстрация к литературному тексту;
- 2) экранизация как способ осовременивания литературной классики;
- 3) экранизация как исторический фильм.

Попытаемся проанализировать достоинства и недостатки каждого из трех обозначенных типов экранизации.

Экранизация как аудиовизуальная иллюстрация к классическому литературному тексту

К этому типу экранизации относятся произведения, изначально стремящиеся к отражению идейно-художественного смысла классических литературных текстов, подыскивающие ему звуко-зрительные «эквиваленты» из богатейшего кинематографического арсенала. Если представить произведение искусства в виде здания, то «постройка» экранизации первого типа начинается, хотя и с «проекта», но, в конечном итоге, не от «фундамента», как того требует природа экранных искусств, а от «венца». Вот почему «фундамент» очень часто бывает не в состоянии выдержать нагрузки самого «здания» экранизации, обрекая ее на недолговечность даже при внешней привлекательности фасада. Безусловно, экранизации этого типа имеют полное право на существование, потому что во многом удовлетворяют особенность современного сознания в визуализации, в том числе и эстетической информации. вспомните, к примеру, популярность современной музыкальной клиповой культуры или «любовь» школьников к экранизациям взамен чтения литературных текстов.

Интуитивно сознавая кинематографическую ограниченность экранизации первого типа, их авторы обычно утверждают, что цель можно считать достигнутой, если после просмотра экранного варианта зрителю захочется прочесть первоисточник. Как это ни странно, но на такой точке зрения стоял, к примеру, Сергей Герасимов, создавая в 1970-е экранную версию стендалевского «Красное и черное». В одном из последних интервью он утверждал, что целью телевизионной экранизации было привлечение зрителей к чтению замечательного французского романа, и что цель эта вполне достигнута, так как после демонстрации «Красного и черного» роман Стендаля за короткий срок выдержал четыре издания. С этим утверждением трудно согласиться, поскольку подобная «реклама» литературной классики – слишком дорогое удовольствие как тогда, так и сейчас. Кроме того, все экранизации самого С. Герасимова («Маскарад», «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Юность Петра», «В начале славных дел») всегда выходили за рамки элементарной аудиовизуальной иллюстрации к литературному тексту.

Экранизация как способ осовременивания литературной классики

К этому типу относятся экранизации, целью которых является не столько тщательное прочтение и бережное «перенесение» его содержания, сколько воплощение исключительно современного звучания. Это достигается либо за счет переноса событий романа, повести, рассказа в сегодняшний или близкий к нему день, либо за счет трансляции современных смыслов в историческое прошлое. Экранизация этого типа изначально стремится, во-первых, удовлетворить насущные художественные, эстетические, нравственные, идеологические и философские потребности времени их создания, а во-вторых, стать самостоятельным кинематографическим произведением искусства. При исчерпанности ими кинематографического предмета, экранизации второго типа способны стать самостоятельным явлением, о чем свидетельствуют многочисленные примеры из истории отечественного и зарубежного кино, к которым мы еще сможем обратиться.

Экранизация как исторический фильм

К этому типу относятся экранизации, которые стремятся не столько к воплощению литературных образов классики, сколько к передаче исторической реальности, способной объяснить нам как смысл самой себя, так и

первопричины рождения самого классического текста. О примерах этого типа экранизации разговор еще впереди.

Можно было бы выделить еще один тип экранизации – **самоэкранизацию**. В отечественном кино такое явление по большому счету связано лишь с творчеством В. М. Шукшина – крупнейшего писателя, кинорежиссера и, на наш взгляд, гениального актера. Думается, пройдет еще много лет, прежде чем мы будем иметь возможность выделить самоэкранизацию в самостоятельный тип, а пока лишь отметим, что именно он снимает подавляющее большинство проблем, возникающих при экранизации, главная из которых – противоречие между художественными мирами писателя и кинематографиста, между временем появления литературного текста и экранной его версией.

А теперь впору приступить к анализу каждого из трех обозначенных типов экранизации. Начнем с первого – с экранизации как аудиовизуальной иллюстрации к классическому литературному тексту. Только в одном случае, на наш взгляд, экранизация этого типа, которую принято называть «точной», способна стать полноценным произведением искусства. В случае, когда пафос, проблематика, образный строй классического произведения особо созвучен с умонастроениями современников. Понятно, что новое «рождение» на экране классического текста может произойти далеко не с каждым из них и далеко не в каждое историческое время.

Вообще надо сказать, что далеко не всё, чем располагает литература, может стать основой экранизации. К примеру, совершенно бессмысленно в игровом кино экранизировать лирику. «Я помню чудное мгновение, передо мной явилась ты» – представить себе на экране просто невыносимо. Думается, крайне осторожно нужно относиться кинематографу к театральной драматургии, которая склонна делать кино не кинематографичным. Достаточно обратиться к творчеству режиссера Марка Захарова («12 стульев», «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен», «Формула любви», «Убить дракона»). При всем профессиональном блеске (актерском, музыкальном и режиссерском) вполне очевидно, что эти экранизации созданы в рамках театральной эстетики, а киноплёнка используется лишь как долговечный видеоноситель. И сам Марк Захаров в беседе с автором этих строк подтвердил это утверждение, сказав при этом, что кино – это «Мой друг Иван Лапшин» режиссера Алексея Германа.

По большому счету, экранизировать с надеждой на успех можно реалистическую прозу, которая сама по себе оценивается по шкале физической и исторической реальности. Одним из самых ярких примеров экранизации первого типа, которая, тем не менее, стала значительным достижением отечественного кино, вполне может служить уже упомянутая в предыдущей главе горьковская трилогия Марка Донского второй половины 1930-х годов. В ней пафос отрицания «свинцовых мерзостей» дореволюционной России был созвучен социальному оптимизму тогдашней модернизации общества. Немаловажную роль сыграло и то, что М. Донской взял для экранизации произведение М. Горького уже советского периода. С другой стороны, недостаточное созвучие с современностью определило, на наш взгляд, и неполный успех большинства последующих горьковских экранизаций М. Донского: «Мать» (1955), «Фома Гордеев» (1959), «Супруги Орловы» (1978). В его «Матери» с В. Марецкой и А. Баталовым в главных ролях, на наш взгляд, не до конца был исследован, а значит, и недостаточно мотивирован глубинный социальный механизм прихода в революцию человека из рабочей среды и обретения в ней полноты духовной самостоятельности. Однако именно этот процесс более всего интересовал общественную жизнь страны, переживавшую момент осознания трагедии минувшего времени и надежды на возрождение новой жизни. Вот почему более удачными оказались в тот период экранизации чеховских произведений – «Попрыгунья» и «Дама с собачкой». В них мотив возрождения духовной самостоятельности человека являл собой ту основу, которая определила полноценную связь со временем их создания, с умонастроениями общества в целом. Может быть, самым красноречивым примером несовпадения со временем стала экранизация горьковской «Матери» (четвертая, кстати, в истории советского кино), которую осуществил в период перестройки режиссер Глеб Панфилов. Она напоминала своим форматом «XX век» Бернардо Бертолуччи и никак не перекликалась с реальностью, которая развивалась под флагами разоблачения идеалов Павла Власова и Ниловны.

Понимая, что полноценным произведением искусства экранизация может стать только обладая современным звучанием, многие режиссеры стремятся не столько «открыть» заложенные смыслы, сколько «привнести» в произведение новые, современные смыслы. Из этой первоначальной устремленности и рождается второй тип экранизации – как способа осовреме-

нивания литературной классики. В отличие от первого, диапазон экранизации второго типа чрезвычайно велик: от фильмов, которые практически полностью осовременивают классику, лишая порой зрителей возможности сличения кинематографического результата с литературной первоосновой, до картин, в которых содержание романа, повести, рассказа переносится на иную (чаще всего, современную) временную, социальную или национальную почву, если речь заходит об экранизациях произведений зарубежной классики.

В качестве наглядного примера практически полного осовременивания классики может служить экранизация пьесы «Доходное место» А. Островского под названием «Вакансия», созданная в начале 1980-х на «Мосфильме» в жанре мюзикла. Е. Сурков, тогдашний главный редактор журнала «Искусство кино», в своей статье «Победитель проигрывает» писал об этой постановке следующее: «И когда в мосфильмовской версии «Доходного места» персонажи танцуют и поют куплеты, меня поражает не только художественное убожество этой затеи. Меня одолевают вопросы: зачем всё это делалось? Что на этом пути надеялись найти? Что открыть? И что утвердить»¹⁹. На все эти, казалось бы, трудные вопросы есть один и достаточно простой ответ: авторы этой экранизации пьесы А. Островского хотели открыть и утвердить некоторые особенности современного сознания, реализуемые чаще всего в жанре мюзикла. Но сделано это было за счет грубого осовременивания формы произведения, что и привело экранизацию к разрыву всякой связи как с автором пьесы, так и с историческим временем, в котором тот творил. На наш взгляд, это большая цена за стремление прозвучать современным произведением.

Добились ли авторы экранизации «Доходного места» своей цели? Да! Потому что и через много лет по этой картине очень легко можно будет определить и время, и место её создания. Вот только не хочется, чтобы в будущем по этой картине судили об эпохе, о её художественных, эстетических и нравственных исканиях. И вслед за Е. Сурковым хочется задать вопрос авторам: «Как можно было пойти на такую утечку духовной энергии, заключенной в пьесе, зачем надо было выводить её в художественный ряд, заведомо низший по отношению к тому, какой был обозначен автором “Доходного места” в развитии русского реализма»²⁰.

¹⁹ Сурков Е. Д. Победитель проигрывает // Литературная газета. – 1984. – № 46. – С. 3.

²⁰ Там же. – С. 3.

Подчеркнем, эта «утечка» происходит не столько из-за того, что пьесе противопоказана чуждая ей система изобразительно-выразительных средств, сколько из-за полного отсутствия в процессе воплощения исторического подхода, без которого ни о каком реализме и речи быть не может. Реализм как творческий метод предполагает отражение жизни в её естественном развитии: от прошлого к настоящему и от него к будущему, а никак не наоборот. Вот почему экранизации, вставшие на путь простого осовременивания классического текста, неизбежно вступают в противоречие с самой природой кино – реалистической по своей сути.

Еще одним примером вульгарного осовременивания классики служит экранизация «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова режиссера В. Пичула – автора когда-то нашумевшей «Маленькой Веры» – под названием «Мечта идиота». Зрители помнят и любят экранизацию 1960-х годов режиссера М. Швейцера, которая далеко не исчерпала себя и по сей день. Возникает вопрос: зачем нужно было браться за новую экранизацию, если швейцеровская версия и сейчас воспринимается как шедевр? И дело тут не в том, что М. Швейцер талантливее В. Пичула, а Сергей Юрский, игравший Остапа Бендера, великолепен, в то время как певец Сергей Крылов, снявшийся в этой же роли, бездарен как драматический актер, а в том, что автор создал зрелище, противоречащее времени, которое породило прекрасный сатирический текст романа. Автор навязал времени своё вульгарное видение и вступил в противоречие как с романом, так и с армией его почитателей.

Заведомо более плодотворной, на наш взгляд, является экранизация, располагающаяся на противоположном полюсе. Её особенность состоит в том, что она, не нарушая принципа восхождения от прошлого к настоящему и от него к будущему, «вживляет» содержание классического произведения в современную или близкую к ней историческую реальность либо переносит на иную социальную и национальную почву. Первое возможно лишь в том случае, когда проблематика классического произведения, его сюжетная конструкция, характеры и поступки героев очень близки современности, и потому, даже при нарушении временной связи, конечный кинематографический результат оказывается не противоречащим ни реальности, ни литературному тексту.

Примером здесь может служить кинематографическая версия «Тереза Ракен» Эмиля Золя, которую в 1953 году осуществил выдающийся

французский режиссер Марсель Карне. Он перенес события романа из XIX века в современность. «Парадоксально, но фильм получился, – писал по этому поводу участник дискуссии в «Литературной газете» писатель Владимир Амлинский, – он доказал, что такой поиск возможен, если за ним стоят мысль, талант, темперамент художника». Правда, дело тут, как нам кажется, не столько в таланте и темпераменте художника, сколько в образующейся при таком решении свободе для их реализации. По такому же весьма успешному пути пошел режиссер Валерий Тодоровский, тогда начинающий, а ныне очень яркий художник, сняв в начале 1990-х фильм «Подмосковные вечера», сюжет которого взят из лесковской «Леди Макбет Мценского уезда», а действие происходит с новыми героями во времена создания ленты. На наш взгляд, картина Тодоровского в мотивации поступков героев куда более правдива, чем близкая к лесковскому оригиналу и его образной структуре экранизация 1980-х режиссера Р. Балайна.

Второй путь – перенесение содержания классического текста на иную национальную почву, – думается, не менее плодотворен, чем первый для создания художественно, эстетически и философски полноценного кинематографического произведения. Самым ярким примером этого способа экранизации классики в мировой кинематографии может служить творчество великого японского кинорежиссера Акиры Куросавы.

В 1951 году этот режиссер экранизировал «Идиота» Ф. М. Достоевского, перенеся действие в послевоенную Японию. В 1957 году он ставит шекспировского «Макбета» (фильм получил название «Замок паутины»). Действие в нем происходит в Японии в Средние века. В том же году он экранизирует горьковскую пьесу «На дне», действие в которой разворачивается опять-таки в Японии в послевоенное время. В 1985 году А. Куросава делает постановку «Короля Лира», перенося события шекспировской трагической драмы в средневековую Японию. Фильм назвался «Ран» («Смута»). Ни одна из этих экранизаций ни у зрителей, ни у критиков не вызвала, насколько нам известно, протеста и обвинений в глумлении над классиками литературы, потому что результатом их была кинематографическая самодостаточность. Красноречивым примером подобного типа экранизаций служит и удивительно тонкое творение Георгия Данелии – фильм «Не горюй!», созданный по повести француза Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен». Значительное перемещение во времени (из XVIII в конец

XIX века) и «пересадка» событий на национальную грузинскую почву не только не помешали кинематографическому результату зажить своей самостоятельной, полнокровной жизнью, но и повысило интерес к литературному первоисточнику.

Интересно отметить, что в том же 1969 году во Франции вышла экранизация романа К. Тилье «Мой дядя Бенжамен» режиссера Э. Молиноро. Откровенно говоря, если бы обе картины каким-то образом соперничали, к примеру, на каком-нибудь кинофестивале, то «Не горюй!» Г. Данелии победил бы. Великолепно воспринимается она и по сей день. О том, как этот фильм был воспринят зрителями и насколько полно вобрал в себя смыслы времени его создания, свидетельствуют следующие слова писателя К. Симонова, адресованные автору «Не горюй!»: «Дорогой Георгий Николаевич! Поздравляю Вас от всей души с фильмом “Не горюй!”. Это очень хорошая картина. Она добрая, умная, сердечная и безукоризненная по вкусу. Уходишь с нее в состоянии добра и душевного равновесия, самоощущения любви к людям, которые после Вашей картины как бы заново кажутся заслуживающими любви. И еще одно, очень для меня важное. Очень много говорят сейчас всякого о национализме, интернационализме и национальном характере. А мне кажется, что всё решается в искусстве тем, истинная ли скромная любовь к Родине у художника, а у Вас – истинная и скромная. От этого, от Вашего мироощущения, национальный грузинский характер дан в фильме с интернационалистских позиций, и в этом секрет обаяния Ваших грузинских героев, которых я люблю, чуть-чуть улыбаюсь при этом вместе с Вами. Ах, как это важно и дорого сейчас, когда в литературу и искусство все чаще лезут громкие национальные герои, напыщенно любящие Родину и так гордящиеся своим истинно р-р-русским или каким-либо иным национальным характером, что на это и глядеть-то противно. Родина – слово великое, но при этом застенчивое, а национальные характеры, хотя и существуют в природе, но не выражают себя в искусстве средствами плакатной живописи. Ваш фильм очень близок мне и духовно, и теми взглядами на жизнь, которые я за ним почувствовал»²¹.

Все другие экранизации второго типа (осовременивающие литературную классику) в зависимости от того, что в них доминирует (процесс навязывания классическому тексту смысла, изъятого из современности и

²¹ Георгий Данелия: сборник. – М.: Искусство, 1982. – С. 69.

не согласующегося с законами и особенностями изображаемого на экране исторического времени; или, наоборот, тенденции приспособления изобразительного ряда, воспроизводящего конкретно-историческую эпоху по законам её самой, к проблематике, волнующей современность), располагаются по линии между двумя обозначенными крайними его полюсами.

В качестве примера экранизации, тяготеющей к первому полюсу, вполне может подойти «Жестокий романс» режиссера Эльдара Рязанова – экранизация «Бесприданницы» А. Островского (1984), кстати, породившая многолетнюю дискуссию, а ко второму – «Васса» режиссера Глеба Панфилова – экранизация пьесы М. Горького «Васса Железнова» (1983). Поговорим о них подробнее. Л. Мороз-Погрибна в ходе дискуссии в журнале «Искусство кино» вслед за Ю. Богомоловым утверждала, что «особенности фильма-экранизации зависят, как правило, не столько от литературного первоисточника (и уже тем более не от предшествовавших экранизаций), сколько от творческой индивидуальности режиссера»²². Конечно, индивидуальность автора экранизации играет ту же самую роль, что и при постановке фильмов на историческую, современную или иную тему. Однако сводить экранную версию только к творческой манере, почерку режиссера нельзя, ибо тогда, например, к «Жестокому романсу» режиссера Э. Рязанова вряд ли возможно предъявить серьёзные претензии, ведь эта картина буквально пронизана рязановскими интонациями, хорошо знакомыми нам по его современным постановкам, таким как «Ирония судьбы или с легким паром» или «Служебный роман». Между тем, если к этим работам режиссера ни у зрителей, ни у критики не было серьёзных претензий, скорее, наоборот, то к «Жестокому романсу» после его выхода на экран за короткое время их накопилось немало. Критическая масса этих претензий, напомним, переросла в дискуссию по проблемам экранизации в «Литературной газете», а затем в журнале «Искусство кино». Оценка «Жестокого романса» будет вполне положительной, если исходить только из социально-культурного контекста и проблематики времени создания – первой половины 1980-х годов. Ведь главный герой этой экранизации в роскошном исполнении Н. Михалкова вполне современен. По меткому определению участницы дискуссии в «Литературной газете» Е. Камчато-

²² Мороз-Погрибна Л. Интерпретация и вариации // Искусство кино. – 1984. – № 2. – С. 58.

вой, «переоденьте его в вельвет и кожу, пересадите с белого коня в светлые “Жигули” – он будет современный супермен, ну, хотя бы директор станции автосервиса из фильма “Инспектор ГАИ”»²³.

«Понятно внимание Михалкова, – как бы продолжил начатую тему критик Г. Масловский, – к этому типу: он аккуратен в том смысле, что является не только активным участником, но и источником некоторых острых конфликтов, с которыми мы сталкиваемся сегодня в повседневности. В “Жестоком романсе” Михалков получил возможность если не объяснить этот тип, то, по крайней мере, полно и до конца показать»²⁴.

Все это и много другое в «Жестоком романсе» сошло, безусловно, за достоинство произведения, и мы бы непременно уверовали в возможность именно такого прочтения пьесы А. Островского, простив автору даже свободу обращения с классическим текстом, если бы то и дело не видели, что герои на экране ведут себя совсем не так, как им полагалось бы в той среде и в то историческое время, которые нам показывают, а значит, не так, как у А. Островского. Можно, конечно, сказать, что «Жестокий романс» был изначально ориентирован на зрителей, которые упивались индийскими музыкальными фильмами, в 1990-е – латино-американскими «мыльными операми», но факт остается фактом: не классическое литературное произведение приближено к современности, а наоборот. Это-то и противоречит подходу в отражении исторической реальности кинематографом. Вот почему такой подход не может быть оправдан даже заведомой ориентацией на определенную группу зрителей, которая, вне зависимости от того, что думают о ней художники, не должна лишаться возможности видеть на экране правду давно ушедшего времени.

А теперь о «Вассе» режиссера Г. Панфилова. Вслед за критиком Ст. Рассадиным отметим, что и по выходу на экраны, и теперь эта картина во многом разочаровывает, хотя и была увенчана в 1980-е годы Государственной премией им. братьев Васильевых. Разочарование это вызвано тем, как писал Ст. Рассадин, что «Инна Чурикова играет (очень хорошо) скорее некий вариант современной деловой женщины»²⁵, а не купчихи. Это-то как раз, может быть, вполне приемлемо при соблюдении, опять же, принципа

²³ Камчатова Е. Совмещение времени // Литературная газета. – 1985. – № 4. – С. 3.

²⁴ Масловский Г. Вечно новый старый спор // Искусство кино. – 1985. – № 3. – С. 63.

²⁵ Рассадин С. Время постигать // Искусство кино. – 1983. – № 9. – С. 103.

восхождения от прошлого к настоящему и от него к будущему. Разочаровала «Васса» «недописанностью» изображаемого исторического времени (сцена смерти матроса в машинном отделении парохода и некоторые другие эпизоды в данном случае слишком умозрительны и откровенно иллюстративны), а более всего – чужеродными в него привнесениями. Вот всего несколько примеров. В финале панфиловской «Вассы» всеми богатствами после смерти главной героини овладевает Анна со своим любовником Пятеркиным, непонятно почему и зачем, вопреки горьковскому тексту, ставшему в экранизации талантливым изобретателем-самоучкой, перещеголявшим самого Рено. После смерти Вассы Анна с Пятеркиным сбежали через дорогу к нотариусу и завладели завещанием. Однако завладеть богатствами таким способом они никак не могли не потому, что такого поворота событий нет у автора пьесы (наследником по закону становится в ней брат – Прохор Борисович), а потому, что это противоречит действующим тогда законам Российской империи о наследстве, по которым завещание вскрывалось только через полгода после смерти. Мы уже не говорим о чуждых М. Горькому и купеческой среде намеках в картине на лесбийскую любовь. Все это можно было бы посчитать мелочью, если бы сама экранизация не являла собой рассказ о трагедии человека одаренного, умного и энергичного, но не сумевшего понять, что эпоха, в которой Васса реализовала себя в полной мере, вот-вот уйдет в небытие.

Конечный результат в кинематографе, справедливо утверждал З. Кракауэр, всегда «зависит от “правильного” соотношения реалистической и формотворческой тенденции; а правильным оно будет лишь тогда, когда формотворческие стремления создателя фильма послушно следуют за реалистическими, не пытаясь подавить их»²⁶. Конечно же, это в полной мере относится и к экранизации.

Обратимся к режиссерскому творчеству Н. Михалкова, в первой половине которого есть несколько далеко неравноценных экранизаций: «Неоконченная пьеса для механического пианино» по юношеской (незаконченной) пьесе А. П. Чехова «Безотцовщина» (1976), «Пять вечеров» по одноименной пьесе А. Володина (1978), «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» по роману «Обломов» А. Гончарова (1979), «Очи черные» по мотивам «Дамы с собачкой» А. П. Чехова (1987).

²⁶ Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – С. 67.

Первая из этих экранизаций – «Неоконченная пьеса для механического пианино» – воспроизводила образы самой чеховской эпохи, эпохи безвременья, в которой отсутствие положительных общественных идеалов было причиной духовной деградации целого поколения. Если учесть очевидную переключку чеховских мотивов со временем создания фильма, в котором доминировали «застойные явления», в том числе и в духовной сфере, то станет ясным оживленный в ту пору интерес к самому А. П. Чехову, а также и причины появления поколения «обманутых надежд», чей духовный облик нашел отражение в литературе и кино поколения «сорокалетних» и о «сорокалетних». Понятно, почему произведение Н. Михалкова встретило столь сочувственный отклик. В этой картине удивительным образом найдена гармония между Чеховым и Михалковым, между историей и современной проблематикой, между формотворческими и реалистическими тенденциями в кино.

Этим качеством отличались и «Пять вечеров». Глубоко исторический подход в изображении времени, стиль «ретро», который выступал не как стиль эпохи, как в «Рабе Любви», а как стиль художника, многие другие эстетические установки картины отбили охоту у большинства критиков, падких, прежде всего, на поиски в экранизациях расхождений с литературной первоосновой, оценивать «Пять вечеров» по достоинствам пьесы А. Володина. Самодостаточность этой экранизации была очевидной для всех настолько, что ее оценивали по шкале реальности, по степени исчерпанности кинематографического предмета.

Два обстоятельства не дают возможности сказать то же самое о «Нескольких днях из жизни И. И. Обломова». Во-первых, в этой экранизации романа А. Гончарова наблюдались уже, хотя и мелкие, но все же отклонения от исторической правды (вроде навязчивого акцентирования внимания на том, что шляпа, привезенная Штольцем из-за границы в подарок Обломову, сделана из натуральной кожи). Это резало слух и исподволь разрушало достоверность фильма, свидетельствуя о том, что формотворческие тенденции начинают преобладать над реалистическими. В творчестве Н. Михалкова такое преобладание чрезвычайно характерно для его многих последних картин, а началось всё, как нам кажется, с фильма «Родня» (1981).

Во-вторых, включая персонажей романа в эпицентр тогдашних разговоров о «деловых людях», «певчих дроздах», об инфантилизме целого

поколения, о несостоявшихся судьбах, о «полетах во сне и наяву», Н. Михалков, в сущности, воспел обломовщину и Обломова в тот период, когда наше национальное и общественное сознание, мягко говоря, менее всего нуждалось в этом. Вот почему, на наш взгляд, прав был критик Ст. Рассадин, который, полемизируя с безоговорочными сторонниками экранизации Н. Михалкова, писал: «и отстраненно-отстраненное, вяловато-элегическое восприятие Обломова и обломовщины как чего-то неопределенного, то, что и было ли на самом деле? – не только не исторично, но и не современно (что, впрочем, как правило, неразделимо)»²⁷.

А теперь обратимся к самой, на наш взгляд, неудачной экранизации Н. Михалкова – «Очи чёрные». Еще во время съёмок в одном из телевизионных интервью Никита Михалков дал свою трактовку этой экранизации, общий смысл которой заключался в следующем. Фильм будет создаваться по мотивам чеховских произведений, а исполнителем главной роли будет М. Мastroяни. И поскольку было бы неестественным, если бы итальянский актер играл русского, то в сценарии и фильме, по сравнению с Чеховым, произойдут изменения. Действие будет начинаться в Италии, герой будет итальянец, хотя в основу сюжетной канвы ляжет чеховская «Дама с собачкой». Следует напомнить, что в перестроечные годы Н. Михалков пропагандировал идею о том, что отечественное кино могут спасти и вывести на мировой рынок звезды с Запада, а европейское кино, находящееся в кризисе, может оживить «кровь с Востока». До выхода фильма на экран можно было подумать: как хорошо, что Н. Михалков придумал новый сюжетный поворот, для того чтобы избежать очевидной для кино искусственности появления М. Мastroяни в роли русского человека в чеховской «Даме с собачкой».

В фильме великолепная режиссура, бесподобная игра, но отнюдь не Мastroяни, которому не всегда, думается, было ясно, что он играет, а, прежде всего, И. Смоктуновского, Ю. Богатырева, О. Табакова. Речь о другом – о художественной позиции самого Н. Михалкова, о том, чем он пожертвовал ради достижения успеха за Западе, который, надо отметить, имел место быть.

Тема картины, как и у Чехова в «Даме с собачкой», – любовь, возникшая неожиданно для героев Мastroяни и Сафоновой в обстановке, которая к ней не располагала. Разница лишь в том, что у Чехова (надо полагать, и в жизни) в описании обстановки и атмосферы курорта Ялты доми-

²⁷ Рассадин С. Обломов без Обломовки // Искусство кино. – 1980. – № 5. – С. 48.

нировали мотивы скуки и пошлости. В «Очах черных» же, наоборот, показан жизненный напор, стремление к удовольствиям, одним словом, жизнь на полную катушку, по заведенным на Западе правилам. А затем действие картины переносится из Италии в Россию.

Со всей ответственностью можно сказать, что в итальянских эпизодах фильма реализма больше, чем в тех, что демонстрируют нам панораму жизни в России. На смену пристальному взгляду в итальянскую действительность, взгляду заинтересованному и любопытному, пришел невероятно разросшийся, по сравнению со сценарием, говоря словами критика и культуролога Кирилла Разлогова, «балаганный набор едких, издевательских, зачастую точных критических замечаний, которые, однако, существо нравственной проблематики оставляют за кадром».

И действительно, ведь не бюрократия, царившая в России императорской, советской и царящая по сей день, образ которой с неподдельным блеском «изваял» в «Очах черных» Никита Михалков, является врагом чистой любви героев, а мешанство, обывательщина, бездуховность, о которых как раз и нет разговора в фильме. В результате понять причину трагедии любви невозможно, а фарсовые эпизоды, изображающие российскую бюрократию, выпадают из органики картины. В «Очах черных» они, к сожалению, выступают свидетельством пренебрежения и темой самого фильма, и историей, и самим Чеховым, в любви к которому Н. Михалков признавался неоднократно. Но одно дело любить Чехова, и совсем другое – любить и страдать по-чеховски.

В фильме Н. Михалкова произошло нарушение соотношения между реалистическими и формотворческими тенденциями. Последнее явно взяло верх. Так случилось и во всех последних постановках Н. Михалкова, начиная с «Сибирского цирюльника» и заканчивая провалившейся в прокате дилогией о Великой Отечественной войне. Но так как эти фильмы не являются экранизациями, их анализ не входит в задачи данного исследования. Изначальная же цель «Очей черных» – пробиться любыми путями и средствами на мировой экран – заслонила собой и жизнь, и Чехова.

Из соотношения реалистических и формотворческих тенденций, в сущности, вырастает как тот или иной тип экранизации, так и главная её проблема, проблема самодостаточности как самостоятельного произведения искусства, которая, вопреки распространенному мнению, никак не может быть сведена к вопросу о путях постижения ки-

нематографом классических литературных текстов. Ведь постичь их во всем многообразии, по большому счету, может только наука о литературе при сравнительно-историческом или каком-то другом методе в рамках самих текстов и контекстов времени их создания. Этой-то возможности практически полностью, в силу отношения к искусству, а не науке, и лишен кинематограф. И зачем возлагать на экранизацию, целиком и полностью принадлежащей кинематографу, то, что она никогда не способна осуществить?

Следовательно, ошибочно считать, что преимущества (знание глубинных смыслов и значения литературной классики, её места и роли в мировом или национальном художественном процессе, научных изысканий многих поколений критиков и литературоведов), которыми, в отличие от классика, обладает экранизатор, берущий все это как бы в готовом виде, способны обеспечить ему высокохудожественный результат. Здесь-то и кроется опасность увлечения формотворчеством, от которого предостерегал крупнейший отечественный мастер и теоретик экранизации Г. Козинцев, писавший о том, что успех кинематографического произведения зависит не столько от «целостности идеи, реализуемой в какой-то основной, магистральной линии замысла, сколько от подчиненности “каждой” мельчайшей детали общему ощущению, общему пониманию действительности»²⁸.

Стремление многих экранизаторов передать непременно Толстого, Достоевского, Гоголя, а не действительность, которая их волновала как художников, часто не дает желаемого результата. Точное следование за «буквой» или «духом» романа «Воскресенье» Л. Толстого режиссером М. Швейцером привело к тому, что на экране нравственные искания Нехлюдова выглядят как частная, во многом мелодраматизированная история. А общее же ощущение действительности конца XIX века передано весьма приблизительно и даже тенденциозно. То же самое можно почувствовать и в его экранизации «Маленьких трагедий» А. Пушкина, в которой все четыре трагедии искусственно объединены, в телевизионных «Мертвых душах» Н. Гоголя, не вышедших за рамки добротной иллюстрации. Зато его экранизации 1960-х годов «Время – вперед» В. Катаева и особенно «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова созданы с полным ощущением и пониманием действительности, которая и породила эти литературные тексты.

²⁸ Козинцев Г. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Искусство, 1984. – Т. 3. – С. 24.

В самой грандиозной советской экранизации – «Войне и мире» Л. Толстого режиссера Сергея Бондарчука – самые лучшие кадры, живущие и по сей день, составляют батальные эпизоды, потому что созданы с полным ощущением живой жизни. Однако этого нельзя сказать об эпизодах частной жизни героев, снятых так же монументально, как и Аустерлиц или Бородино. И все потому, что авторы экранизации испытывали, как это ни странно звучит, огромное чувство преклонения перед Толстым-художником, заслонившее ощущение живой жизни, которое есть в романе.

Кинематограф не терпит приблизительности, показа жизни в общих чертах без точности воплощения как национального, так социально-исторического своеобразия. Все это требует от художника в кино идти не от готовой и заранее сформулированной идеи в направлении к материалу жизни, а наоборот. Только в этом случае кинематограф способен превратить жизненный фон в среду с её реальными, живыми, а не приблизительными, эскизными чертами, только в этом случае сама среда становится на экране источником мотивированности поведения и поступков героев, оставляя за ними право быть равными себе, не превращая их лишь в роль или чью-либо функцию, а то и прихоть автора. «Ибо сам реализм, – справедливо утверждал французский теоретик кино А. Базен, – определяется теми выразительными средствами, которые художник открывает в материале реальности»²⁹. Вот почему нет ничего противоречивого в том, что экранизатор воспринимает и оценивает литературный текст классического произведения как исторический, а экранизацию – в качестве исторического фильма. Ведь сама реалистическая литература есть не что иное, как запечатленная в образах летопись развития человека, народа, общества, человечества в целом.

Исходя из всего этого, задача экранизатора, на наш взгляд, прежде всего, состоит в том, чтобы воссоздать на экране такую аудиовизуальную иллюзию реальности, которая способна объяснить зрителю не столько сам классический текст (это прямая задача критиков и литературоведов), сколько внутренние причины «механизма», вызвавшего его в свое время к жизни. Найти же эти причины можно как в особенностях художнического таланта автора, так и в той реальности, в рамках которой он творил.

²⁹ Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 103.

Оценка таких произведений осуществляется по законам воспроизводимой в них исторической реальности и того, какой она видится с позиции времени их создания. В подлинных кинематографических произведениях, справедливо утверждал А. Базен, ничто не должно противостоять «нашему мыслительному отождествлению с миром, волнующимся перед нами, который становится Миром с большой буквы»³⁰.

К лучшим образцам в истории отечественной экранизации со всей определенностью можно отнести следующие картины, в том числе и телевизионные: «Мать» В. Пудовкина, «Чапаев» бр. Васильевых, «Петр Первый» В. Петрова, горьковскую трилогию М. Донского, «Молодая гвардия» С. Герасимова и его же «Тихий Дон», «Летят журавли» М. Калатозова, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Дама с собачкой» И. Хейфица, «Живые и мертвые» А. Столпера, «Иваново детство» А.Тарковского, «Комиссар» А. Аскольдова, «Война и мир» С. Бондарчука, «Проверка на дорогах» А. Германа, его же «Двадцать дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин», «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, «Вечный зов» и «Тени исчезают в полдень» В. Краснопольского и В. Ускова, «Восхождение» Л. Шепитько, «Иди и смотри» Э. Климова, «Место встречи изменить нельзя» С. Говорухина, «Противостояние» С. Арановича, «Собачье сердце» В. Бортко, его же «Идиот», «Мастер и Маргарита», «Тарас Бульба»; «Жизнь и судьба» С. Урсулюка, «Белая гвардия» С. Снежкина и многие другие, и по сей день способные донести до нас не столько суть художественного мира авторов литературных первоисточников, не столько их «дух» и «букву», сколько дыхание самой истории, увиденной, осмысленной и запечатленной с позиции времени их создания.

В последние три десятилетия одним из самых интересных и потому показательных примеров обращения с литературой в кино является, на наш взгляд, творчество Алексея Германа, ушедшего от нас в 2013 году: «Проверка на дорогах» по Ю. Герману, «Двадцать дней без войны» по К. Симонову, «Мой друг Иван Лапшин» по Ю. Герману и «Трудно быть Богом» по одноименному роману бр. Стругацких. Заметим, что в критической литературе фактически отсутствуют публикации, анализирующие три первые картины в качестве экранизаций. Это объясняется тем, что они настолько самодостаточны, настолько кинематографичны, что не вызывают

³⁰ Там же. – С. 172.

никакого желания оценивать их по достоинствам литературных первооснов. Мы считаем, что это и есть первейший признак отличной или выдающейся экранизации, естественным образом исчерпывающей собственный, кинематографический (а не литературный) предмет и потому оцениваемой по шкале воспроизводимой ею физической и исторической реальности. По этой причине, как нам кажется, подлинно кинематографические экранизации не должны вызывать у зрителей желание сравнивать их с литературным текстом. Если подобное желание появляется, то это означает, что в экранизации есть очевидные промахи, не приведшие произведение экрана к его самодостаточности.

Прежде чем продолжить разговор о творчестве А. Германа, о его опыте взаимодействия с литературой, кратко напомним о тех эстетических установках, которыми руководствовался этот последний, на наш взгляд, кинематографический гений России и которые изложены им в одной из его давних статей. Вот что можно в ней прочесть: «Кино – это правда о времени... Украшать, приподнимать, романтизировать человека – по-моему, как-то неловко. Как стыдно бывает смотреть фильмы, рассказывающие о человеке в такой вот приукрашивающей манере, возникающей то ли на основе чистых заблуждений, то ли осознанной конъюнктурности. Человек заслуживает лучшего, большего. Его нужно постигать, не боясь в нем разочароваться... Мне кажется, кино не должно отречься от своей природы в слепом и несправедном желании “быть красивее”. Искусство кино – свидетельство общего пути искусств, пути падения меры условности. Искусство и жизнь всегда испытывали одно и то же желание “слома границы” – войти в картину, как в жизнь, перенести на бумагу, холст, экран, ничего в ней не изменяя... Правда, техника кино позволяет снимать и так, что ни жизнь, ни себя не узнаешь. Но если ощутимы в нашем современном кино две тенденции, – ”Я так ВИЖУ мир” и “Я так вижу МИР”, то мне, бесспорно, близка вторая. Я её последователь и поборник... Для меня фильм – прежде всего свидетель и документ времени. Что значит снять войну достоверно? Найти людей нужного возраста, постричь “под сорок первый год”, одеть “под сорок второй год”, заставить пройти по грязи и снимать ”под хронику?” Но так ничего не получится. Мне кажется, нужна внутренняя созвучность лиц и глаз обстоятельствам... Об актере забываешь. Он сливается для тебя с персонажем, о героях думаешь, как о живых людях. Додумываешь их судьбу и то, как дальше сложится жизнь каждого.

Ловишь себя на том, сколько еще фильмов можно было бы снять внутри этого кино. Настоящее искусство – это единственный вариант. Когда есть ощущение, что иначе сказать невозможно и не нужно»³¹.

Обратите внимание на то, что А. Герман ни словом не обмолвился о литературе писателей Ю. Германа и К. Симонова, которая лежала в основе трех его самостоятельных фильмов. Это говорит о его понимании того, что предметом киноискусства литература, какой бы великой она ни была, быть не может, так как им может быть только живая жизнь конкретно-исторического времени, которую нужно реконструировать или так же тщательно конструировать, когда речь идет о фантастическом произведении, каким является «Трудно быть Богом».

А теперь обратимся к одной из лучших картин – фильму режиссера А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», вышедшему на экран в 1984 году. Как почти все его фильмы, эта картина о прошлом, которое уже давно состоялось и в котором ничего нельзя изменить, но которое можно на экране реконструировать. Но не «закономерности» жизни, как стремились делать подавляющее большинство режиссеров, а её «случайности». На них-то мы и накладываем современное понимание истории. Наконец, «Мой друг Иван Лапшин» абсолютно лишен театральности. Содержание ленты просто бессмысленно пытаться представить себе на театральных подмостках.

По форме картина А. Германа – эпическое произведение. Имеется ввиду не та привычная эпичность, что опирается на широту охвата каких-либо важнейших событий человеческой истории, важность которых при соответствующем мастерстве воплощения говорит с экрана сама за себя, а та, что предполагает тончайшую и точнейшую реконструкцию каких-либо, на первый взгляд, локальных кусков истории, но, в конечном итоге, за счет своей феноменальной (у Германа) «разомкнутости» каждого кадра, дает полное представление об ушедшей эпохе в целом. «Разомкнутость» картины А. Германа в большое историческое бытие дает нам возможность постичь бесконечность простирающегося пространства и времени (физического и исторического), центром которого является маленький провинциальный городок СССР 1935 года с его живыми людьми, следы которых для нас давным-давно исчезли.

³¹ Герман А. Правда – не сходство, а открытие // Искусство кино. – 1979. – № 2. – С. 63–73.

В основе фильма «Мой друг Иван Лапшин» как раз и лежит такая история, произошедшая в Богом забытом городке. История, в которой есть, тем не менее, все, что мы называем человеческой жизнью: любовь и смерть, дружба и ненависть, жуткая уголовщина тех лет и абсолютно не показной героизм, мечты о будущей счастливой жизни и чудовищная реальность, обыденность течения жизни и исключительность в ней событий. Одним словом, в картине есть ощущение естественности течения жизни, совершенно не зависящего от автора, и самодостаточности героев. Они ничего не выражают и ничего не символизируют, они живут как бы помимо воли автора. И именно в этом есть потрясающее чувство уважения автора к ним. Мы знаем о них и о времени, в котором им выпала доля жить, неизмеримо больше, чем они. Они ведь, как мы сейчас, просто жили, работали, боролись, влюблялись, грешили, разыгрывали друг друга, расставались и встречались, по-разному были счастливы и несчастны. Герман удивительным, только ему присущим методом, соединил всё оставляющее впечатление случайного в единое целое, а нам, зрителям, остается экстраполировать на экран наше знание и понимание эпохи, которые не встретят никакого сопротивления или отторжения звуко-зрительного ряда картины.

Посмотрев картину, ты вдруг отчетливо понимаешь, что именно в такой физической и исторической реальности могло появиться не только творчество Ю. Германа, легшее в основу «... Лапшина», но и таких художников слова, как А. Платонов, М. Зощенко, М. Булгаков, Ю. Олеша, Н. Эрдман и многих других. В финале «... Лапшина» мы увидим единственный в нем метафорический кадр: в окружении покосившихся одноэтажных домов прямо на нас по извилистым рельсам поедет допотопный трамвай под все нарастающие звуки бравурного марша. Потом мы увидим, что исполняет марш духовой оркестр, разместившийся на открытой платформе сразу за трамваем. В момент, когда трамвай поравняется с нами, сидящими в зрительном зале, камера в течение нескольких секунд напоследок «поблуждает» по типичным для 1930-х годов лицам оркестрантов, и трамвай двинется дальше, а по сути, к нам, живущим сегодня, к нашему времени. И со всей очевидностью понимаешь, что людей, прошедших перед нами на экране, ожидают колоссальные испытания историей, главные из которых – трагедии массовых репрессий и война с германским фашизмом. «Разомкнутость» картины Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» по линии исторической перспективы позволяет зрителям домыслить

дальнейшую судьбу её героев. Исчерпанность ею кинематографического предмета дает нам полное право говорить о ней со всей определенностью как об этапной в отечественном киноискусстве и культуре в целом.

Таким образом, у каждого из трех обозначенных в этой главе типов экранизации есть свои достоинства и недостатки, свои далеко не одинаковые потенциальные возможности стать полноценным кинематографическим произведением. У экранизации как аудиовизуальной иллюстрации к литературному тексту таких возможностей меньше всего, потому что всякое иллюстрирование, копирование и подражание априори не может быть ценнее оригинала. У второго типа – экранизации как способа осовременивания литературной классики – стать самодостаточным кинематографическим произведением шансов гораздо больше, чем у первого, если процесс осовременивания не противоречит естественному течению времени, а значит, и жизни – от прошлого к настоящему и от него к будущему. И, наконец, самым плодотворным типом экранизации является, с нашей точки зрения, экранизация как исторический фильм, о чем свидетельствует богатейшая кинематографическая практика и за рубежом, и у нас в стране.

Теперь настало время поговорить об экранизации и театральной инсценировке, потому что многие не видят между ними никакого различия. Между тем, театр и кино – искусства, на наш взгляд, очень далекие друг от друга при всей кажущейся их близости. Конечно, оба искусства начинаются с литературы (пьесы и сценария), в обоих искусствах мы встречаемся с работой актеров и, правда, далеко не во все времена, режиссеров; наконец, оба искусства звуко-зрительные и временные. Однако различия между ними куда более значимые. Театр – искусство древнее, кино – молодое. Это не значит, что первый вид умирающий, а второй – недоразвитый. В театре после времен древнегреческих и римских предметом исследования является не жизнь, а авторское отношение к ней, в то время как в кино есть сама физическая и историческая реальность, для «реабилитации» которой это искусство и было вызвано к жизни. Театр – нефиксированная форма, именно поэтому его называют вечно умирающим и воскресающим искусством. Кино – форма фиксированная. По этой причине, к примеру, актеры публично всегда признаются в любви к театру, а снимаются в кино. В театре героем может быть только человек, в кино – весь одушевленный и неодушевленный мир. Драматург, пишущий для театра, непременно рассчитывает на встречу и творческое сотрудничество с ог-

ромным количеством актеров и режиссеров в разных театрах и в разные времена. Сценарист пишет для кино без всякой надежды на множественность интерпретаций во времени и пространстве. Вот почему отношения «драматург – режиссер» и «сценарист – режиссер» суть разные отношения. Театральное действие априори «герметичное», если речь не идет, к примеру, о площадном зрелище, кинематографическое – «разомкнутое». В театре все держится на присутствии живого актера и живого зрителя, что и делает это искусство условным, потому что всегда остается опасность физического воздействия друг на друга, за гранью которого искусство всегда умирает и начинается жизнь.

Кино – искусство свето-звуковой иллюзии и потому мера условности в нем крайне снижена по сравнению с театром, что и позволяет расширить его диапазон почти до диапазона самой жизни, а оценивать его по шкале реальности. В связи с этим, главной проблемой при постановке, например, подлинно исторических лент становится проблема реконструкции (а не конструирования, как в театре) не фона, а живой самодостаточной, саморазвивающейся (что гениально и умел делать А. Герман) среды жизни, куда включаются на равных с нею актёры. В театре историческую эпоху можно обозначить одной деталью декорации, и это будет вполне достаточным, чтобы зритель поверил в происходящее на сцене. Экранизатор в кино не может пойти по пути воплощения на экране театрального сюжета. Если же он выбирает этот путь, то для конечного результата, писал З. Кракауэр, будут «характерны следующие легко распознаваемые черты. Во-первых, установка на актеров и их исполнение и в соответствии с ней подчиненная роль неодушевленных предметов и фактов окружающей среды. И, наконец, главное: практически в фильмах этого типа не бывает кадров, не способствующих продвижению сюжетного действия. А это означает, что вместо того, чтобы каждый съемочный кадр такого фильма представлял часть действительности, допускающей множество толкований, он должен иметь один смысл, взятый из ситуации, чуждых системе выразительных средств кино, сосредоточенных вокруг единого идеологического ядра»³². В театре условность декорации и костюмов исторической, к примеру, постановки ничем не отличается от современной или фантастической по сути, чего нельзя сказать о кинематографе, в котором все должно дышать не условностью, а подлинностью. И сам человек в кино, по мысли А. Базена,

³² Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – С. 292–293.

обязательно должен быть не средоточием драмы, а занять место в центре вселенной.

Вот почему ставить экранизацию рядом с инсценировкой, отождествляя их, не видя между ними принципиальной разницы, вещь недопустимая. Забвение этих различий, особенно экранизаторами, ведет неизбежно к театральным фильмам, которым всегда недостает кинематографической самостоятельности. История отечественного кинематографа знает много примеров, когда экранизаторы, следуя театральному принципу перевода прозаического произведения в драматический ряд, оказываются не в состоянии передать ни суть литературной первоосновы, ни той жизни, что ее породила.

К примеру, перевод романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в жанр драмы привел к тому, что в конечном итоге мы получили экранное произведение не об Алёше, как у автора романа, а о Мите Карамазове. Сам И. Пырьев всё это объяснял следующим образом: «...Возникла необходимость обратиться к более совершенной драматургии. Что хотел я в ней увидеть? Сложность и подлинную глубину психологической разработки, могучую силу страстей, высокое искусство живого, умного, увлекательного диалога... Пока не могу сказать, что из сложного переплетения судеб и характеров я использую в фильме. Скажу лишь, что больше всего меня увлекает ведущий образ Дмитрия Карамазова, натура могучая, исполненная, умственно и морально одаренная личность, захлестнутая трагическими страстями и гибнущая в омуте пороков»³³.

Подобные метаморфозы со значительными смещениями произошли и в пырьевской экранизации «Идиота» Ф. Достоевского. В результате в настоящее время мы имеем дело не столько с экранизациями романов Ф. М. Достоевского, не столько с историческими фильмами, сколько с фильмами, говорящими, прежде всего, о самом И. Пырьеве, о его художественных и гражданских устремлениях последнего периода творчества, характеризующих, в том числе, тогдашний кинопроцесс в целом.

Главное отличие между инсценировкой и экранизацией заключается в том, что первая занимается, главным образом, интерпретацией предназначенного для готового произведения литературы – пьесы, а вторая, по большому счету, не имея готового произведения, вынуждена создавать его

³³ Пырьев И. Избранные произведения: в 2 т. – М.: Искусство, 1978. – Т. 1. – С. 191.

заново по законам как исторического времени, так и иного вида искусства. Проще говоря, если предметом инсценировки является литература, то для экранизации, целиком и полностью принадлежащей киноискусству, таковым является сама живая жизнь.

ОСНОВНЫЕ ИТОГИ

Экранизация, появившаяся практически в одно время с киноискусством, представляет собой самостоятельную сферу творчества кинематографистов во всех странах, где литература является важнейшей формой общественного и индивидуального сознания и самосознания. Существует огромный спектр мнений по проблеме экранизации как в нашей стране, так и за рубежом. Однако до сих пор не существует ни теории экранизации, ни объективных критериев её оценки. До сих пор считается, что предметом экранизации является сама литературная классика. Этой точки зрения придерживаются и «литературоцентристы», и «киноцентристы».

Но литература не может быть предметом для кинематографа, потому что она сама – явление отражения реальности, в то время как кинематограф вызван к жизни как самодостаточный вид искусства в качестве способа исследования «живой жизни». Сама жизнь во всем её многообразии и диапазоне от физического проявления жизни до исторического смысла является предметом всех экранных искусств – фотографии, кино и телевидения. И потому, если мы хотим считать экранизацию явлением не промежуточного (между литературой и кино) порядка, не передаточной инстанцией, если мы отводим ей роль самостоятельной сферы творчества художников, наконец, если мы ожидаем от неё высокохудожественных и эстетически полноценных результатов, то мы, для начала, обязаны утвердить её во всех кинематографических правах.

Всякая попытка передать духовный мир романа, повести, рассказа, пьесы обречены на провал, потому что литературную классику и фильм разделяют разные времена, разные миры, разные виды искусства. Экранизация – это не подмена классики, а самостоятельное произведение самостоятельного вида искусства, у которого есть автор – художник, время и место рождения. По этой причине никакая самая бездарная экранизация не может нанести ущерба литературному первоисточнику, который в неизменном виде обречен существовать в веках.

Появление той или иной экранизации в то или иное время всегда зависит не столько от индивидуальности экранизатора (от него зависит выбор литературного произведения и качество конечного результата), сколько от социально-политического и культурного контекста времени её появления, потому что художник всегда мыслит в пределах той картины мира, которая ему доступна.

Общепринятая классификация экранизации, ее разделение на «точную» и «по мотивам», в основе которой лежит исчерпанность экранизацией литературной классики – «духа» и «буквы» произведения, не может считаться строго научной. Она станет таковой, с нашей точки зрения, если в основу её положить принцип исчерпанности кинематографического предмета. Отсюда следует, что все экранизации легко можно разделить на три основные группы или типа:

1. Экранизация как аудиовизуальная иллюстрация к классической литературе.

2. Экранизация как способ осовременивания классики.

3. Экранизация как исторический фильм.

Самым перспективным и потому плодотворным, о чем свидетельствует кинематографическая практика и у нас в стране, и за рубежом, является третий тип, в котором наиболее полно можно достичь исчерпанности кинематографического предмета, что и делает экранную версию самодостаточным явлением искусства. Из этого и следует выводить объективные критерии оценки экранизации. И, наконец, экранизация будет существовать всегда, пока существует естественная потребность современного человека в визуализации информации, в том числе и эстетической.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский, Л. Лев Толстой и кинематограф [Текст] / Л. Аннинский. – Москва: Искусство, 1980. – 287 с.
2. Базен, А. Что такое кино? [Текст] / А. Базен. – Москва: Искусство, 1972. – 384 с.
3. Ждан, В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств [Текст] / В. Ждан. – Москва: Искусство, 1991. – 332 с.
4. Козинцев, Г. Наш современник Вильям Шекспир [Текст] / Г. Козинцев // Козинцев Г. Собр. соч.: в 5 т. – Ленинград: Искусство, 1983. – Т. 3. – 500 с.

5. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности [Текст] / З. Кракауэр. – Москва: Искусство, 1974. – 423 с.
6. Липков, А. Герман, сын Германа [Текст] / А. Липков. – Москва: Киноцентр, 1988. – 220 с.
7. Лоусон, Д. Г. Фильм – творческий процесс или язык и структура фильма [Текст] / Д. Г. Лоусон. – Москва: Искусство, 1965. – 468 с.
8. Мачерет, А. О поэтике киноискусства [Текст] / А. Мачерет. – Москва: Искусство, 1981. – 304 с.
9. Мачерет, А. Художественность фильма [Текст] / А. Мачерет. – Москва: Искусство, 1975. – 256 с.
10. Михалков-Кончаловский, А. Парабола замысла [Текст] / А. Михалков-Кончаловский. – Москва: Искусство, 1977. – 231 с.
11. Георгий Данелия [Текст]: сборник / сост. Г. В. Краснова. – Москва: Искусство, 1982. – 206 с.
12. Никита Михалков [Текст]: сборник / сост. А. М. Сандлер. – Москва: Искусство, 1989. – 250 с.
13. Сергачев, Е. Перевод с оригинала. Телеэкранизация русской литературной классики [Текст] / Е. Сергачев. – Москва: Искусство, 1980. – 200 с.
14. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – 574 с.
15. Рязанов, Э. Неподведённые итоги [Текст] / Э. Рязанов. – Москва: Вагриус, 1995. – 512 с.
16. Фрейлих, С. И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского [Текст] / С. И. Фрейлих. – Москва: Искусство, 1992. – 553 с.
17. Шкловский, В. За 60 лет. Работы о кино [Текст] / В. Шкловский. – Москва: Искусство, 1985. – 576 с.

Часть 2. В. М. ШУКШИН: ОПЫТ САМОЭКРАНИЗАЦИИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наша эпоха, несомненно, войдет в историю как очередной и, без сомнения, самый мощный период «вестернизации» России. На наш взгляд, он явился неизбежным в истории России, но он же и привел к тому, что культурное своеобычие нашей страны и его народа отошло на второй, третий план и объявлено архаикой. По этой причине радикально-либеральная часть общества «национальное» приравняла к «националистическому», патриотизм объявила «последним прибежищем негодяев»! В этой ситуации невостребованными оказались недавние кумиры 1960–70-х годов – писатели-«деревенщики», воспринимавшиеся в свое время как совесть нации. Оказался таковым и Василий Шукшин, творчество и короткая жизнь которого после его смерти были объявлены оправданием целой эпохи.

С самого начала процесс «вестернизации», воспринимаемый большинством как долгожданное благо, нёс в себе и много негативного, которое в настоящее время стало причиной назревшего раскола в обществе, противостояния в нем «либерального» и «консервативного» начал. Представители первого считают, что процесс «вестернизации» необходимо продолжить, в противном случае мы окончательно станем «неконкурентоспособными», второго – прекратить ради сохранения традиционных ценностей русского мира, без которых народ лишится своего своеобразия. В этой ситуации творческое наследие Василия Шукшина, на наш взгляд, обретает особую актуальность. Относится это и к литературному наследию Шукшина и, несомненно, к кинематографическому.

Василий Макарович Шукшин вошел в историю отечественного искусства и культуры как гениальный актер второй половины XX века, ярчайший писатель, выделявшийся даже на фоне талантливейших писателей-«деревенщиков» 1960-х годов, и кинорежиссер, стоявший особняком в тогдашнем кинопроцессе и потому, на наш взгляд, не оставивший после себя ни талантливых последователей, ни даже бездарных подражателей. Сам Шукшин, особенно к концу жизни, неоднократно говорил о том, что надо как-то определиться, высказывал желание сосредоточить все силы на литературе, хотел покинуть Москву, уехать в Сростки и, в то же время, меч-

тал о несбыточном, о киностудии на Алтае. Думается, что Шукшин был обречен до конца дней своих, не уйдя он так рано из жизни, оставаться единым в трех лицах. Возможно, он оставил бы со временем актерство, но кинематограф не покинул бы, с нашей точки зрения, никогда. Шукшин обращался к нему, во-первых, потому что для него прямой диалог со своим народом (у кинематографа он куда более эффективный, чем у литературы) был крайне важен, а во-вторых, Василий Макарович обозначал в нём логику развития своего творчества.

Первое, что мы намерены исследовать в этой работе, это роль, которую сыграл в целостном творчестве Шукшина его уникальный кинематограф. Уникальность его заключается не только в том, что он не похож ни на какой другой, а в том, что это единственный пример самоэкранизации. Нам представляется крайне интересным выявить те мотивы и механизмы творчества Шукшина, которые в определенные моменты неизменно заставляли его обращаться к кинорежиссуре. Кинофильмы Василия Шукшина неотделимы от его литературы, они не являются некой суммой не связанных между собой лент, как у большинства кинорежиссеров и прошлого, и настоящего. Без кинематографической, к примеру, «Калины красной», герой которой завершает шукшинские поиски «праздника души», литературное наследие художника не представляло бы собой целостного явления. И, наоборот, невозможно понять «Калину...», не зная того, что ей предшествовало в литературе Шукшина.

Воплотив в первом своем полнометражном фильме «Живет такой парень» (1964) забытый при советской власти тип национального героя, носителя русского (а не советского) национального характера, Шукшин во втором – «Ваш сын и брат» (1965) – исследовал те пути, которые предоставила ему сама жизнь с её громадными и даже тектоническими для России сдвигами, о которых речь еще впереди. В сценарии о Степане Разине «Я пришел дать вам волю», которому не суждено было стать фильмом, Василий Макарович исследовал исторические корни русского национального характера. В ленте «Печки-лавочки» (1972) её герой Иван Расторгуев впервые столкнется с реалиями современной жизни, которые отвергнут его, не увидя в нем кормильца страны, мало того, лишат его удивительной нравственной цельности. Путешествие, предпринятое героем «Печек-лавочек» в поисках «праздника души», находит своё полное завершение в возвращении на «круги своя» Егора Прокудина в «Калине красной». И даже тогда, когда Шукшин терпел относительную, по сравнению с другими

своими фильмами, неудачу («Странные люди», 1969), картина не выпадала из всего его творчества, а, даже наоборот, многое объясняла в логике его развития.

Перечислим некоторые существенные особенности творчества В. М. Шукшина. Целостность шукшинскому творчеству придавала не только строгая и последовательная логика его развития, но и целостная картина мира, в нем воплощенная. Практически все шукшинские герои, получившее название «чудики», имеют явное родство с фольклорным Иванушкой-дурачком. Объединяет его творчество мотив необходимости сближения современного человека с землей, имеющей у Шукшина метафизический смысл и магические свойства, накопленные Россией в течение долгих горьких столетий.

Всё творчество Шукшина пронизано идеей поисков «праздника души», в которой сублимирован для Василия Макаровича смысл времени, в котором выпала ему доля жить. Отсюда же мотив «дорог», уводящих многих героев от родного дома, но и возвращающих их к нему.

Крайне важным для шукшинского творчества является образ деревни как колыбели русского национального характера, потеря которой равносильна потере естественной среды его обитания.

Нельзя представить себе творчество Шукшина и без мотива застолья, в котором русский человек выражает естественным способом все свои национальные черты.

В произведениях Шукшина живут «странные люди», «чудики», но они, тем не менее, настоящие философы и неистовые правдоискатели, каким был и сам их автор, о котором литературовед Лев Аннинский очень хорошо писал: «Шукшин был, конечно, – по нравственному отношению к вещам – настоящим, прирожденным философом. Но не в западноевропейской ученой традиции, когда философ непременно профессионал и создает учение, и дает своей системе рациональный строй. Шукшин был философом в русской традиции, когда система воззрений является в “окраске” самого жизненного пути, когда она растворена в творчестве и изнутри насыщает, пропитывает, не кристаллизуясь в “профессиональную” систему... И уж точно: без глубокого философского переживания подлинное писательство в России, в сущности, было невозможно – просто не оставляло заметных следов»³⁴.

³⁴ Аннинский Л. Предисловие // Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель. – 1979. – С. 290.

Мы намерены в этой работе ответить и на вопрос об объективно-исторических предпосылках появления творчества В. М. Шукшина. На наш взгляд, для плодотворной работы в искусстве мало быть талантливым, надо еще и родиться в свое время. Давайте представим себе, что Шукшин с его талантом приходит в мир художником в наше время и, скажите, что это время с ним сделало бы? Думается, отвергло! Как, непременно, отвергло бы оно, к примеру, и талант А.Тарковского и многих, многих других.

Хорошо известно, что советское литературоведение и киноведение вплоть до 1960-х годов старались избегать термина «русский», предпочитая ему «советский», если речь, конечно же, не шла о Древней Руси или дореволюционном искусстве. С приходом в кино Василия Шукшина, Андрея Тарковского, а в литературу – замечательной плеяды писателей-«деревенщиков», коренные национальные проблемы, в коих они видели опору в тогдашних духовных исканиях, стали, наконец-то, предметом исследования в искусстве.

Главная из этих проблем, особенно волновавшая Василия Шукшина, это проблема состояния русской души в момент перехода нашего общества на рубеже 1950–60-х годов в новое социальное состояние – из «деревенского», в котором сформировался национальный характер русских, – в «городское». Шукшин, на наш взгляд, первым понял, что в этом переходе главными будут не трудности освоения городской культуры бывшими сельскими жителями, а столкновение их с «анонимностью» городской среды, к которому они абсолютно не были готовы и которое было равноценно потере естественной среды обитания русского человека и его национального характера. Вот почему шукшинские герои, являясь неизменно носителями черт этого характера (хороших и плохих), чаще всего не могли сопротивляться новой среде для сохранения самих себя, не могли вписаться в неё и, от отчаяния, оказывались даже близкими к самоуничтожению. Достаточно вспомнить, например, такие рассказы, как «Жена мужа в Париж провожала» или «Сураз», чтобы убедиться в этом. Хорошо известно, что в первоначальном литературном варианте Егор Прокудин из «Калины красной» кончал жизнь самоубийством. Шукшин отказался от него, потому что, по его признанию, не смог бы снять этот финал.

Одним из самых ценных качеств героев и кинематографического, и литературного, и актерского наследия Шукшина, является их естество,

доставшееся им от веками формировавшегося русского характера. Естественно это, чаще всего не осознаваемое героями, проявляется, прежде всего, в их реакции на всякого рода унижение человека человеком. Полное его неприятие практически всегда приводит шукшинских героев к самым непредсказуемым результатам.

Не понравились «поганые ухмылочки» первого попутчика Ивану Расторгуеву из фильма «Печки-лавочки» и он, обозвав его «профурсеткой», пообещал псевдокультурного горожанина пустить «пешком, по шпалам!»

Заскучал по дому Степка Воеводин из фильма «Ваш сын и брат» и тут же совершил, с точки зрения обывателя, немотивированный побег из мест заключения за три месяца до окончания срока.

Возмущенный безучастностью к человеческим судьбам в «анонимном» городе, совершает один за другим алогичные поступки Витька Борзенков из рассказа «Материнское поле», за что попадает очень надолго в тюрьму.

Изменила герою рассказа «Беспалый» жена, а он взял да и отрубил себе два пальца.

Конечно же, естество героев Василия Макаровича далеко не однозначно положительно. Шукшин не идеализировал их, хотя именно в этом его и обвиняли в свое время критики, не сочинял про них мифы, зато неизменно у всех видел черты русского национального характера.

С души воротит от «естества» Глеба Капустина, который своим воинствующим невежеством «срезал» всех заезжих в деревню интеллигентов в рассказе «Срезал».

До боли жалко Ивана Расторгуева из «Печек-лавочек», который неожиданно превратился во взяточдателя и лишь в финале ленты становится равным самому себе первоначальному.

Смешон и жалок Игнат Воеводин на фоне своей родной деревни и земляков из фильма «Ваш сын и брат», хвастающийся своей жизнью в Москве.

Андрей Корчуганов из рассказа «Свояк Сергей Сергеевич» даже не заметил того момента, когда взамен мотора к лодке, подаренного ему нахрапистым рвачом-свояком, он, в сущности, теряет на наших глазах свое нравственное «я».

Среди героев Шукшина немало и таких, чье «естество» невероятно воинствующего свойства. Таков, к примеру, мастер по ремонту телевизионной аппаратуры и доморощенный философ Н. Н. Князев из гениального рассказа «Штрихи к портрету». Удивляет то, как он пытается несмотря ни на какие обстоятельства доказать всем окружающим, что жизнь – это процесс созидания лучшего общества, которым, по его мнению, можно и должно разумно управлять.

Кроме этого, в процессе дальнейшего исследования мы намерены напомнить и о том, какое критическое «сопровождение» имело творчество Василия Шукшина и при его жизни, и сразу после его трагической смерти, которая, без преувеличения, потрясла всех. Сегодня понять причину такой реакции народа на уход Шукшина из жизни трудно, и потому мы намерены объяснить этот «феномен», опять же, через его творчество, которое воспринималось тогда как «зеркало» национального сознания и самосознания.

Завершить же исследование мы намерены сравнительным анализом творчества Шукшина и Тарковского, между которыми, на первый взгляд, нет ничего общего. Шукшин по своим взглядам был, конечно же, «славянофилом», а Тарковский – «западником»; Шукшин, к примеру, не любил «деревенщиков» за то, что они идеализировали, по его мнению, русский народ, говоря о нем как о народе добром. Тарковский придерживался противоположного мнения. Он, несомненно, принадлежал, уже в силу своего происхождения, к рафинированной русской городской интеллигенции. Шукшин же, будучи выходцем из деревни, принес в искусство народный взгляд на жизнь, а интеллигента в нём сформировало само невероятно напряженное творчество. Тарковский эмигрировал и умер в Париже, о потенциальной эмиграции Шукшина даже начинать разговор не имеет смысла. Таким образом, давно сложилось устойчивое мнение, будто всякое упоминание Шукшина автоматически исключает творчество Тарковского, и то, что есть у одного, невозможно обнаружить у другого. Иначе говоря, мы намерены задаться вопросом: имеем ли мы право говорить о Шукшине и Тарковском как о «художественном биноме» русского искусства и культуры второй половины XX века?

Глава 1. ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

... Гений и талант – явления относительные, развивающиеся только в связи с определенной исторической обстановкой.

Андре Базен

После самого, с нашей точки зрения, чудовищного периода в истории отечественного кинематографа, стыдливо названного периодом «малюкартинья» (1946–1952), как принято считать, наступила «оттепель». Чудовищным послевоенный период был не только для кинематографа, но и для литературы, музыки, живописи и других видов искусства и, конечно же, для отечественной науки.

Василий Шукшин, поступивший во ВГИК, в мастерскую Михаила Ильича Ромма, в 1954 году, период «малюкартинья», в котором режиссерский факультет киноинститута работал вхолостую, потому что его выпускники не могли даже мечтать о работе по специальности в игровом кино, не застал, и потому, обучаясь, естественным образом эволюционировал вместе со всей страной к «оттепели», в период которой он напишет свои первые рассказы и дебютирует в качестве актера в фильме «Два Фёдора» (1957) режиссера Марлена Хуциева. Будучи студентом 3-го курса и находясь на практике на Одесской киностудии, с подачи Андрея Тарковского Шукшин впервые сыграл в кино главную роль. Своей проблематикой и эстетикой этот фильм принадлежал второй половине 1950-х, а его герой, как и персонажи А. Баталова или Н. Рыбникова, утверждал право на духовную самостоятельность человека, уже не приемля того, что «человек – это винтик в гигантской машине государства». С той лишь разницей, что простота и демократичность шукшинского Фёдора, благодаря природному актерскому таланту, но более всего, как нам кажется, качествам личности Василия Макаровича, брали своё начало не только в современности, но и в истории русского национального характера. О том, что эта проблема волновала Шукшина еще до этой роли, свидетельствует следующее письмо Шукшина к своему сводному брату Попову: «И вообще – не выходят у нас т. н. “простые люди” (речь в письме идет о фильме Григория Чухрая «Сорок первый», 1956. – А. Д.). Тут происходит своеобразная переоценка ценностей. Мы отказываем этим “простым” людям в уме, в сложной психологии и оставляем им лежащее поверху вроде “рыбьей холеры” и т. п.»³⁵.

³⁵ Цит. по кн.: Коробов В. Шукшин. Годы и творчество // Волга. – 1981. – № 8. – С. 154.

Такое достоверное лицо, каким обладал Шукшин, невозможно представить себе, к примеру, в фильмах периода «малюкартинья», отличавшихся конфликтом «хорошего» с «очень хорошим», отсутствием у героев частной жизни и неотъемлемым наигранным социальным оптимизмом. Достаточно вспомнить печально известный фильм «Три встречи» (реж.: Вс. Пудовкин, А. Птушко, С. Юткевич, 1948), в котором супружеская пара ради достижения заветной мечты расстается друг с другом, а две другие делают все, чтобы не встретиться. Или фильм «Поезд идет на Восток» (реж. Ю. Райзман, 1948), редкий для того времени фильм о зарождающейся любви, на просмотре которого И. Сталин встал и вышел из зала, потому, думается, что герои на экране никак не проявили себя в качестве производственных единиц. Или еще – фильм «Щедрое лето» (реж. Б. Барнет, 1950), в котором табуном бегают розовощекие девки без намека на присутствие в деревне парней, совершают трудовые подвиги и славят «батьку нашего» Сталина.

Идиотизм периода «малюкартинья» с его ориентацией на шедевры, загубленными судьбами целого поколения молодых кинематографистов был, что неудивительно, осознан самими организаторами периода, что привело в 1950 году к разгрому теории бесконфликтности и взятию курса на расширение кинопроизводства в 1952 году. На смену историко-биографическим фильмам наконец-то пришли современные фильмы, которые из года в год двигались от поэтизации «производства» к рассмотрению «частной жизни», от утверждения, что человек – это «винтик в гигантской машине государства» к настойчивому подталкиванию героев к осознанию важности своей собственной духовной самостоятельности.

Это движение красноречиво демонстрирует следующая «цепочка» фильмов: «Возвращение Василия Бортникова» (реж. Вс. Пудовкин, 1953), «Большая семья» (реж. И. Хейфиц, 1954), «Урок жизни» (реж. Ю. Райзман, 1954), «Чужая родня» (реж. М. Швейцер, 1955), «Человек родился» (реж. В. Ордынский, 1956), «Дело Румянцева» (реж. И. Хейфиц, 1956), «Весна на Заречной улице» (реж. Ф. Миронер, М. Хуциев, 1956), «Высота» (реж. И. Хейфиц, 1957), «Дело было в Пенькове» (реж. Ст. Ростокский, 1957). Из этого же списка, безусловно, была и картина «Два Фёдора» режиссера Марлена Хуциева, в которой Василий Шукшин впервые продемонстрировал свой природный актерский талант, предназначенный для воплощения на экране народного героя.

Однако не современные фильмы стали вершиной периода «оттепели», а совершенно не случайно, на наш взгляд, фильмы о Великой Отечественной войне, такие как «Дом, в котором я живу» (реж.: Л. Кулиджанов и Я. Сегель, 1957), «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, 1957), «Судьба человека» (реж. С. Бондарчук, 1959), «Баллада о солдате» (реж. Г. Чухрай, 1960).

Дело в том, что только материал Великой Отечественной войны – единственный на тот период мог быть основой воплощения главного мотива в кинематографе. Назовем его «трагико-возрожденческим» мотивом. В разные времена интерес к материалу Великой Отечественной войны реализовался в совершенно разных фильмах. В 1990-е годы этот интерес в отечественном кинематографе пропал совсем, а в наше время, хотя, кажется, и появился вновь, но, с нашей точки зрения, не как предмет художественного исследования, а как поставщик материала для создания либо откровенно приключенческих фильмов, либо зрелищных в новомодных форматах.

В период «малюкартинья» кино о Великой Отечественной войне отличалось двумя основными чертами. Во-первых, все фильмы без исключения трактовали войну как место, где советские люди (и вожди, и рядовые) совершают беспримерные подвиги. Вспомним, к примеру, «Клятву» (1946), «Падение Берлина» (1949) «придворного» режиссера Михаила Чиаурели, «Молодую гвардию» режиссера С. Герасимова (1948), «Третий удар» режиссера И. Савченко (1948), «Великий перелом» режиссера Ф. Эрмлера (1945), «Подвиг разведчика» режиссера Б. Барнета (1948) и др. Иначе говоря, не было и не могло быть в ту эпоху картин на тему войны как народной трагедии, тяжелейшего ратного труда, любви и предательства, духовности человека на фронте, испытания пленом и т. д. Ленты на эти темы начнут появляться лишь во второй половине 1950-х и в 1960-е годы.

Во-вторых, практически все фильмы, за исключением одной картины («Подвиг разведчика»), рассказывали о реальных персонажах войны, начиная от молодогвардейцев, Александра Матросова, Алексея Маресьева, заканчивая прославленными маршалами и самим генералиссимусом Иосифом Сталиным. В период «малюкартинья» были немислимы ленты с такими названиями, как «Судьба человека» или «Баллада о солдате».

Отсюда сознательная дегероизация войны в фильмах периода «оттепели». Андрей Соколов (С. Бондарчук) из фильма «Судьба человека»,

не успев отличиться, попадает в плен. Алеша Скворцов (В. Ивашов) совершает подвиг в начале картины от страха и перепуга. Герои ленты «Дом, в котором я живу» воюют, погибают, но мы так ничего и не узнаем об их подвигах. Наконец, в фильме «Летят журавли» главный герой (А. Баталов), попав на фронт, вскоре погибает от шальной пули, ничего героического (по меркам периода «малокартинья») не совершив. Война в этих и других фильмах трактуется как народная трагедия, как ратный труд, тяжесть которого легла не на генералов и маршалов, а на рядового солдата, который и добыл победу, будучи добрее, справедливее, самоотверженнее, выносливее врага, и за которым, в отличие от противника, была правда.

Война еще кровоточила, когда в 1956 году состоялся XX съезд КПСС, на котором, как принято говорить, был развенчан культ личности Сталина, сделавший трагическими десятилетия советской истории для многих людей. Это обстоятельство и усилило интерес к материалу Великой Отечественной войны (снимать картины о сталинизме в то время было еще невозможно как потому, что нужен был период осмысления, так и потому, что мешала цензура). По этой причине вся тяжесть трагедии минувшего времени легла в искусстве на материал Великой Отечественной войны.

С другой стороны, рассматриваемое время было временем надежд на лучшую жизнь, на возрождение и утверждение духовной самостоятельности личности. Отсюда и тот «трагико-возрожденческий» мотив, который лег в основу, прежде всего, фильмов о Великой Отечественной войне. Вершиной этих фильмов стал шедевр режиссера М. Калатозова «Летят журавли», в котором «трагико-возрожденческий» мотив времени был воплощен в традиционном для русской культуры, но совсем не поощряемом в советском искусстве мотиве «вины и искупления». Отсюда задержка этой ленты с выходом в советский прокат и ее триумф на Канском кинофестивале в 1958 году – «Золотая пальмовая ветвь» (до сих пор единственная награда в истории отечественного кино). Главная героиня фильма «Летят журавли» Вероника (Т. Самойлова) совершает предательство своего возлюбленного, Бориса (А. Баталов). Для осознания трагичности этого поступка Веронике потребуется время, а для искупления вины – приобщение к трагедии народа и надежде на возрождение (в финале ленты) новой и чистой жизни. А так как любое произведение искусства обречено отражать время своего создания вне зависимости от исторического, современного

или гипотетического материала, то «Летят журавли» стали метафорой духовного состояния нашего народа, осознавшего весь ужас минувших времен, свою невольную вину за случившееся, связанное и с трагедией Великой Отечественной войны, и со сталинизмом.

Василий Шукшин как актер дебютировал в кино в 1950-е годы и до конца десятилетия создал несколько заметных ролей в кино – в фильмах «Когда деревья были большими» режиссера Льва Кулиджанова и «Простая история» режиссера Юрия Егорова. Шукшин как писатель и режиссер дебютирует в 1960-е, став неотъемлемой и весьма заметной частью кинематографа.

Кино 1960-х и искусство в целом этого десятилетия пошли дальше «оттепели», превратившись в уникальный период в истории нашей страны.

Во-первых, это было десятилетие относительной свободы творчества, о чем свидетельствует то, что замыслы фильмов, в отличие от периода «малюкартинья», практически всегда рождались «снизу» – от интересов художников (сценаристов и режиссеров-постановщиков).

Во-вторых, это было время, когда успешно работали представители всех поколений кинематографистов. Сравним, к примеру, с тем, что произошло с представителями старших поколений в 1990-е годы.

В-третьих, это было десятилетие грандиозных дебютов представителей молодого поколения, впоследствии названное «шестидесятниками». Достаточно вспомнить дебюты: Андрея Тарковского «Иваново детство», Василия Шукшина «Живет такой парень», Г. Данелии и И. Таланкина «Серрежа», Элема Климова «Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен», Андрея Михалкова-Кончаловского «Первый учитель», Ларисы Шепитько «Зной», Глеба Панфилова «В огне брода нет» и многих других.

В-четвертых, это было время долгожданного появления авторского интеллектуального кино, повлекшее за собой развитие фестивального дела и клубного движения в стране. Московский международный кинофестиваль превращается в один из авторитетных мировых киносмотров, на который съезжается весь тогдашний бомонд.

В-пятых, это был период разнообразия тем, жанров, стилей и направлений в кино. Расцветают экранизация, кинокомедия, детско-юношеское кино, кино о Великой Отечественной войне, появляется новое кино о революции и Гражданской войне.

В-шестых, это было десятилетие расцвета в СССР национальных кинематографий. Вместо безликого советского кино появилось грузинское, украинское, армянское, литовское, латышское, киргизское, узбекское и, конечно же, русское. К появлению последнего, как никто другой, имеет отношение Василий Макарович Шукшин.

Но указать объективные причины появления того или иного творчества, исходя лишь из художественного контекста времени, чем мы только что занимались, недостаточно. Необходимо обратиться за ответами также к социально-историческому контексту. С этой точки зрения, творчество Василия Шукшина породили два очевидных фактора. Первый из них – переход России на рубеже 1950–60-х годов из состояния традиционно-крестьянской цивилизации в техногенно-урбанистическую. Второй, тесными узами связанный с первым, – научно-техническая революция, неизбежно разрушавшая традиционный уклад жизни в России и тем самым вызывавшая крайне болезненную реакцию «славянофильской» части нашего национального сознания, что в 1960–70-е годы нашло свое отражение, прежде всего, в уникальной прозе так называемых «деревенщиков». Василий Шукшин, конечно же, был одним из них и, в то же время, сильно отличался от всей этой талантливой плеяды тем, что всегда шел своей дорогой и не исчерпывался писательством.

В. Шукшина с «деревенщиками» объединяла, конечно же, любовь к деревне, к её жителю – носителю русского национального характера. В. Шукшин писал о деревне: «Я не стремлюсь здесь кого-то обмануть, нарисовать зачем-то картину жизни идеальной, нет, она, конечно, была далеко не идеальной, но коренное русло жизни всегда оставалось – правда, справедливость. И даже очень и очень развитое чувство правды, справедливости, здесь нет сомнений. Только с этим чувством люди живут значительно»³⁶. И далее: «Я хочу, чтобы герои, чтобы наши люди не растерялись от такого вторжения техники, не растерялись и чаще бы привлекали для решения вопросов в тех или иных ситуациях совесть, силу сердца своего... совесть, совесть и совесть, вот это не должно исчезать»³⁷.

Человечество за всю свою историю сформировало только два социальных организма, в рамках которых оно живет и по сей день – «деревню»

³⁶ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 109.

³⁷ Там же. – С. 23.

и «город». Первая – явление культуры, второй – цивилизации. Мир тысячи лет эволюционировал от деревни к городу, вершиной этого процесса является западноевропейская цивилизация, в том числе и её североамериканский вариант.

Россия, конечно же, очень сильно отстала в этом процессе, но на то были свои объективные причины.

Первая из них. Российский этнос слишком поздно сформировался по сравнению со всеми европейскими, и потому мимо нас прошел опыт Античности, а это опыт философии, демократии и права. Ни первого, ни второго, ни третьего опыта Россия долгое время не знала.

Вторая. Россия на целых 600 лет позже европейских народов вступила в христианский мир, приняв православный его вариант. А именно христианство проделало колоссальную работу по борьбе с язычеством и суевериями (верой во власть низших сил природы). Но оно же, подавив языческое одухотворение природы, постепенно «умертвило» природу, превратив ее в «предмет познания» и способствуя рождению новоевропейской науки. Последняя изначально обрела инженерную направленность, содействуя появлению «рабочих машин» и открыв путь развитию европейской индустрии.

Третья. Исторически нашему народу достался «медвежий» угол Европы, с его резко-континентальным климатом и рискованным земледелием, которые не способствовали формированию индивидуальных форм жизни и таких же форм сознания. Нам было холодно, и мы вынуждены были «прижиматься» друг к другу, а также только коллективными (в рамках общины) усилиями мы могли обрабатывать обширные пахотные земли и таким же способом их оборонять.

Четвертая. Мимо нас прошел опыт Возрождения и Реформации, в рамках которых сформировался европейский капитализм, ставший громадным шагом вперед по сравнению с предшествующей общественно-экономической формацией.

Пятая. Она видится нам в самом характере преобразований Петра I, который вместо «двери» прорубил «окно» в Европу, в результате чего началась противоестественная история «двоемирия» в России. Представители одного мира либо эмигрировали из страны, либо погибли в ней. Представители другого под лозунгом «кто был ничем, тот станет всем», действительно, в нашей стране стали «многим», получив образование, модерни-

зировав общество, в котором появились реальные социальные «лифты». Под понятием «двоемирие» мы имеем в виду то, что один мир в XVIII веке сначала заговорил по-немецки, потом по-французски, стал носить модные европейские наряды, пить изысканные вина и есть ананасы, танцевать изящные танцы, ездить на модные курорты и т. д. А другой, в силу крепостничества, остался ходить в холщовых рубашках и лаптях и не имел права на передвижение как по социальной «вертикали», так и по своей стране. Эти два мира совершенно не понимали друг друга целых два века.

Россия, конечно же, была традиционной (крестьянской) цивилизацией, в которой даже города мало чем отличались от деревень, потому что основой их застройки была усадьба, а это – дом с участком природы. Вообще надо сказать, что в России, по большому счету, никогда не боролись с природой. Иное дело в Европе, где города были противопоставлением природе, они были «каменными мешками» без природного начала внутри, за исключением воды рек и каналов (Венеция, Амстердам). Строились они по плану и потому были регулярными, строились из камня. В России все предпочитали тёплое дерево; ни деревня, ни город не знали регулярности, а значит, прямой линии, симметрии, пропорции, и везде действовало только одно неукоснительное правило: дома выше церкви строить нельзя.

Петр Первый резко порвал с этой градостроительной традицией тем, что, во-первых, выбрал болотистое место для строительства новой столицы, которое вряд ли кто-то из русских выбрал бы добровольно. Во-вторых, Петр выстроил регулярную, каменную столицу по собственному плану, лишив её усадебного и природного начал, оставив только воду Невы и каналов. Как отреагировали русские люди на новую столицу? Очень оригинально, они начали строить загородные дачи и дворцы для общения, прежде всего, с природой, и этот процесс, как известно, продолжается и по сей день.

С петровских времён и до сих пор Россия, с нашей точки зрения, переживает эпоху «бинарности» культуры и цивилизации. Судите сами. У нас две столицы. Одна – Москва, воплощающая (особенно до пожара 1812 года) наши древние славянские корни, другая – Санкт-Петербург – воплощает более молодые западноевропейские корни. В нашей цивилизации исповедуют ценности двух типов: традиционные и техногенные. От первых у нас любовь к природе (мы до сих пор занимаемся, к примеру, собирательством, сельским хозяйством, любим рыбалку и охоту), в качест-

ве регулятора жизни предпочитаем традиции и обычаи, а не закон, наконец, у нас по-прежнему господствуют коллективные формы жизни и формы сознания (треть населения у нас живет в коммуналках и общежитиях, а желанным времяпрепровождением для нас по-прежнему являются разного рода застоля). От вторых у нас – индустрия, наукоёмкие технологии в космической и военной отраслях, достаточно высокий, на наш взгляд, уровень образования, фундаментальные науки, развитые виды искусства европейского типа, медицина, спорт, мода и т. д.

Мы до сих пор исповедуем две социальные идеи – модернизированную «славянофильскую» и «западническую». То, что мы сегодня переживаем, есть не что иное как борьба между носителями этих идей. Одни ратуют за Россию как за самодостаточный космос, не сопряженный ни с Европой и, уж тем более, с Америкой, в котором опорами являются сильное государство, национально ориентированный бизнес, религия, традиционные, семейные ценности, коллективизм, в котором видят источник возрождения державности и т. д. Другие ратуют за полную и окончательную «вестернизацию» России, за безоговорочное признание исключительными и универсальными ценностей Запада, таких как приоритет права, гарантии неприкосновенности собственности и личности, необходимости развитого гражданского общества, маленького государства, индивидуализма. Начиная с XIX века, Россия исповедует две философии – «религиозную» и «революционную», по причине чего мы периодически живем то под воздействием одной, то другой. Советский период, к примеру, был полностью сформирован господством революционной философии, а постсоветский – забвением всего того, что связано с революцией, и невиданным всплеском интереса ко всему, что связано с религией.

У нас две школы в искусстве: «московская», воплощающая наш исконный взгляд на мир, и «санкт-петербургская», воплощающая взгляд западноевропейский. Отсюда наша литература, по большому счету, всегда делилась на «деревенскую» и «городскую», а в искусстве в целом начиная с XIX века всегда существовало такое уникальное, на наш взгляд, явление, как «художественный бином», о котором речь еще впереди.

Наконец, наша цивилизация до сих пор формирует в каждом человеке два его культурно-исторических типа. Первый вполне можно назвать «монахом», и для него будут характерны: жизнь во имя будущего, поклонение до самозабвения идее и, наконец, добровольный отказ от земных те-

лесных удовольствий. Не надо быть семи пядей во лбу, чтобы понять, что советский человек был воплощением именно этого типа. Второй тип, назовем его «казаком-разбойником», характеризуется жизнью одним днем и отсутствием привлекательного образа будущего, отсутствием идеи и ничем неприкрытой жаждой телесных удовольствий. Понятно, что сегодня по безбрежным просторам России гуляет именно этот тип.

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы. Первый, – российское развитие, без сомнения, поступательное, но одновременно напоминает движение маятника. Россию всё время качает из стороны в сторону. Второй, который вытекает из первого, – российский человек, в отличие от «срединного» европейского (отказавшегося от крайностей), наоборот, склонен реализовать себя в них.

Русский человек часто не работает, а «чертомелит» (слово, не переводимое адекватно ни на один язык): если отдыхает, то может забыть всё; если ворует, то заводы, фабрики, куски бюджета; если избирает воровскую жизнь, то практически всю жизнь проводит в тюрьме; у русских свадьба с дракой – нормальное явление, а если наш человек садится выпивать в компании, то пьет, как у нас говорят, до «рогов в землю». Ничего, кроме радостного умиления и поддержки, у нас до сих пор не вызывает, к примеру, начало фильма режиссера Эльдара Рязанова «Ирония судьбы или с легким паром».

Будучи исконно русскими людьми, герои творчества В. Шукшина (и литературного, и кинематографического) чаще всего проявляют себя в крайностях. Такое проявление обусловлено самим временем, в котором им выпала доля жить, временем перехода России из деревенского в городское бытие. Деревня по Шукшину – колыбель русского национального характера, это такой открытый социальный организм, в котором все друг друга знают, где нет чужих, и каждый выполняет свою, отведенную ему роль. В деревне вор никогда не может прославиться честным, глупый – занять место умного, лодырь – прослыть работящим, и даже «дурак» (обязательный персонаж любой деревни) выполняет свою полезную социальную функцию, к примеру, некоего живого воспитательного «пособия». Иначе говоря, жизнь в деревне протекает открыто, прозрачно для всех и потому, как нам кажется, в деревне самым её устройством востребована и любима правда, мысль, дух, суть дела и полностью отсутствует погоня за внешностью. В городе, для Шукшина, все ровно наоборот. Городская среда – са-

мая благоприятная для воровства. Попав первый раз в город, автор «Калины красной» сразу решил, по его собственному признанию, что он будет вором. В городе сплошь и рядом глупый и нечестный может занимать место умного и порядочного, а «дурак» непременно будет изгоем. Но самое главное, город, в отличие от деревни – анонимный социальный организм, в котором можно прожить много лет и так и не узнать своих соседей, совсем не испытывая никакого желания делать это.

При переходе России в новое (городское) социальное бытие бывший сельский житель столкнулся не столько с трудностями освоения сложной городской культуры, сколько с «анонимностью» городской среды, к которой он абсолютно не был готов. Вспомним рассказ В. Шукшина «Жена мужа в Париж провожала», в котором герой гибнет, став объектом насмешек и издевательств своей городской жены – мещанки. Или рассказ «Обида», в котором попытки главного героя хоть как-то объяснить продавщице, что он вчера не пил, не был в магазине и, значит, не мог хамить стоящей за прилавком продавщице, обречены на провал. И чем больше он пытается доказать свою невиновность, нам совершенно очевидную, тем непреодолимее барьер непонимания. Причина же этой ситуации, обратим внимание, немислимая в деревне, состоит в необязательности ответа людей за свои поступки. Логика продавщицы проста: ведь я его больше не увижу, так какая разница, прав он или не прав. В результате этого порочного круга, по которому герой рассказа прошел несколько раз, ему начинает мерещиться заговор против него. И продавщица, и тот «пожилой, в шляпе» из очереди, «растворены» в городском «вакууме» анонимности и считают себя вправе безнаказанно портить людям жизнь.

Василий Шукшин пришел в большое искусство дорогой «снизу», как когда-то пришли в него Гоголь и Достоевский, Есенин и Шолохов и многие другие. Приход этот был сопряжен с рядом огромных трудностей, в которых прошел закалку демократизм его личности, который, по словам В. Сердюченко, «позволил ему избежать комплекса интеллигента в первом поколении, а врожденное самоуважение не позволило повторить есенинский вариант появления во столицах»³⁸.

Василия Шукшина, поступившего во ВГИК в возрасте 25 лет, не имевшего никакого опыта столичной жизни и общения с рафинированны-

³⁸ Сердюченко В. О Шукшине сегодня // Новый мир. – 1980. – № 9. – С. 67.

ми интеллигентами, в престижном вузе воспринимали как «деревенского пенька», а многие просто боялись, по свидетельству писателя В. Амлинского, который в то время учился на сценарном отделении. «И, как ни странно, – писал позже об этом времени сам Василий Шукшин, – каким-то искривленным и неожиданным образом я подогревал в людях уверенность, что, правильно, это вы должны заниматься искусством, а не я. Но я знал наперед, что подкараулю в жизни момент, когда... ну, окажусь более состоятельным, а они со своими бесконечными заявлениями об искусстве окажутся несостоятельными. Все время я хоронил в себе от посторонних глаз неизвестного человека, какого-то тайного бойца, нерасшифрованного»³⁹.

Василий Шукшин очень быстро освоил культуру столичного города и стал интеллигентом. Вот как он писал о городе: «Город – это огромные дома, а в домах книги, и там торжественно тихо. В городе додумались до простой гениальной мысли: “Все люди – братья”. В город надо входить, как верующий в храм, – верить, не просить милостыню»⁴⁰. А вот как об интеллигенте: «...явление это – интеллигентный человек – редкое. Это беспокойная совесть, ум, полное отсутствие голоса, когда требуется – для созвучия “подпеть” могучему басу сильного мира сего, горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса: “Что есть правда?”, гордость... И – сострадание судьбе народа. Неизбежное, мучительное. Если всё это в одном человеке – он интеллигент. Но это не всё. Интеллигент знает, что интеллигентность – не самоцель»⁴¹.

Прожив в городе 20 лет, Василий Шукшин, на наш взгляд, так и не смог порвать с деревней, что благоприятно сказалось и на нём как на художнике, и на его творчестве в целом, потому что в самом этом «неопределённом» положении сфокусировались особенности самого переходного исторического периода России. «... Так уж у меня вышло к сорока годам, – говорил В. Шукшин, – ни городской до конца, ни деревенский уже... Это даже не промеж двух стульев. Скорее: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде страшновато. Долго в таком состоянии пребывать нельзя. Упадешь. Не падения страшусь. Какое к черту падение? Откуда. Очень уж действительно неудобно. Хотя, ес-

³⁹ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 282.

⁴⁰ Там же. – С. 64.

⁴¹ Там же. – С. 52.

ли разобраться, и в таком положении есть плюсы... Понимаешь, от такого сравнения, от всяческих “оттуда-сюда” и “отсюда-туда” мысли приходят разные»⁴².

Подведем итог первой главы. На наш взгляд, для реализации себя в этой жизни в качестве художника совершенно недостаточно обладать талантом от природы. Не менее важно родиться в свое время, и только в этом случае талант становится инструментом его выражения в искусстве. Василий Шукшин, без сомнения, от природы был наделён многими талантами, которыми он распорядился в полной мере, потому что явился миру в нужном месте и в нужное время. И место, и время поставили перед ним необычайно трудные задачи художнического исследования эпохи трансформации России деревенской в городскую. И когда все этому переходу рукоплескали, радуясь пришедшему вместе с ним комфорту жизни, Василий Шукшин вместе с писателями-«деревенщиками», понял весь его трагизм, заключающийся в том, что деревенский житель – искомый носитель русского национального характера, попав в анонимный город, потерял органичную среду своего обитания. Шукшинские литературные, а затем и кинематографические герои так или иначе находятся в поисках утраченного «праздника души», как правило, с печальным, иногда с трагическим финалом. На трагической ноте в фильме «Калина красная» закончились и сама жизнь Василия Макаровича Шукшина, и все его удивительно целостное творчество.

Глава 2. ТВОРЧЕСТВО

*Я не в состоянии отличить один
свой фильм от другого, мне кажется,
что я всегда делаю один и тот же фильм.*
Федерико Феллини

Есть режиссеры, чье творчество есть сумма (хороших, не очень или плохих) созданных ими фильмов. Такие считают достоинством то, что каждый раз они создают разные, не похожие на предыдущие, фильмы, считая, что это и есть мерило их профессионализма. Такой, к примеру, очень

⁴² Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 52.

хороший режиссер А. Михалков-Кончаловский, справедливо считающий себя большим мастером. Впрочем, таких в мировом кино настоящего и прошлого много, точнее, их большинство в любой кинематографии, если исключить откровенно бездарных.

Есть режиссеры одного фильма, название которого становится достоянием истории. Такие, к примеру, братья Васильевы, что сняли много картин, но только «Чапаев» сделал их бессмертными.

Есть режиссеры двух-трех фильмов, потому что на них пал выбор, и они выразили время их создания, а их автор стал настоящим художником. Таков, к примеру, Григорий Чухрай, вершиной творчества которого стали первые его три фильма: «Сорок первый», «Баллада о солдате» и «Чистое небо». А есть такие, чье творчество представляет собой явление целостное, естественно развивающееся во времени до тех пор, пока оно позволяет им себя выразить. К таким относятся Ч. Чаплин, Ф. Феллини, М. Антониони, И. Бергман, А. Тарковский. Целостность их творчества определяется целостностью их картины мира, с которой они пришли в искусство с целью запечатления её в нем. К этому, с нашей точки зрения, высшему типу творчества в любом искусстве принадлежал и Василий Шукшин.

Свой актерский и писательский талант В. Шукшин обнаружил и проявил еще в студенчестве. Написанные в то же время рассказы он показал своему мастеру – Михаилу Ильичу Ромму, который вскоре порекомендовал Шукшину начать посылать их во все толстые журналы. Вскоре этот процесс увенчался успехом, и читатели познакомились с новым автором.

Режиссерским дебютом Василия Шукшина стала короткометражка под названием «Из Лебяжьего сообщают», и хотя это была дипломная работа, она вышла в 1960 году в прокат. Снималась она на «Мосфильме». Шукшин в это время был уже популярным актером, подающим надежды литератором, а вопрос, состоится ли еще и режиссер, оставался без ответа вплоть до завершения работы над лентой. Был момент, – говорил автору этой работы будущий главный редактор «Мосфильма» Леонид Нехорошев, – когда сомневались в этом не только окружающие, но и его учитель Михаил Ромм.

Это не удивительно, потому что Шукшин в этой работе выступил впервые один в трех лицах. Он написал для диплома сценарий, сыграл в нем одну из главных ролей, и, наконец, выступил в качестве режиссера-постановщика. Это по тем временам был дерзкий поступок. Недаром

на защите один из членов комиссии язвительно сказал: «Может, Вы и музыку сами напишете?» – «Напишу, если надо будет», – ответил Шукшин. И, работая над фильмом «Печки-лавочки», Шукшин сочинил и, не зная нотной грамоты, напел композитору Павлу Чекалову мелодию, ставшую музыкальной темой картины. На одну из ролей в картине «Из Лебяжьего сообщают» Шукшин пригласил тогдашнего студента актерского отделения ВГИКа Леонида Куравлева. Сегодня эта роль смотрится как репетиция перед картиной «Живет такой парень».

В 1961 году в журнале «Октябрь» выходят сразу три рассказа Василия Шукшина: «Правда», «Светлые души», «Степкина любовь». В следующем году в том же журнале выходят еще четыре рассказа: «Экзамен», «Сельские жители», «Коленчатые валы» и «Леля Селезнева с факультета журналистики». И другие журналы начинают печатать рассказы необычного автора. Наконец, в 1963 году в издательстве «Молодая гвардия» выходит первая книжка Василия Шукшина – небольшой сборник его первых рассказов под названием «Сельские жители».

Тот же 1963 год стал поворотным и в его кинематографической судьбе. 11 июля сценарно-редакционная коллегия Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького приступила к обсуждению литературного сценария Василия Шукшина «Живет такой парень», который был одобрен и вскоре запущен в производство.

Для начала обратим внимание на название картины – «Живет такой парень», и зададимся вопросом: а какой – такой? Ответ однозначен. Этот парень – носитель русского национального характера, он странный, отличается своей непохожестью на тогдашних героев кино уже тем, что сильно смахивает на Иванушку-дурачка, живет он среди нас, но мы об этом совершенно забыли. Иначе говоря, Шукшин открывает для нас совершенно нового героя тогдашнего кинопроцесса. Пашка Колокольников (Л. Куравлев) явился из жизни, описанной Шукшиным в первых рассказах. И хотя он был совершенно новым героем для тогдашнего кино, он всеми был узнан.

Пашка, по его собственному признанию, ищет идеала, как только он найдет его, сразу сфотографируется. Идеалом для него является достойное место в современном мире, уже весьма далеко от деревенской жизни. Именно по этой причине Колокольников часто видит себя во сне либо в образе джентльмена во фраке, общающегося с женщиной, сошедшей

с обложки модного журнала, на «французском» языке, который состоит из слов «пирамидон» и «норсульфазол», либо в генеральской форме. Всё это и многое другое стало источником комедийного начала фильма, что дало повод в момент выхода этой картины определить её в разряд комедии, что сильно удивило Василия Шукшина.

Другое удивление Василия Шукшина вызвало определение темы его первого фильма как темы стремления советской молодежи к подвигу, которое подтвердил уже после смерти автора и Ю.Тюрин – автор первого исследования шукшинского кинематографа в 1984 году⁴³.

Позже Василий Шукшин не раз говорил о том, что можно было обойтись и без этого подвига. Мало того, если бы в конце фильма Пашка Колокольников совершил невольное преступление, это было бы точно таким же органичным выводом из его образа. И правоту данного утверждения доказывает следующий фильм Шукшина – «Ваш сын и брат», где один из героев, Степка Воеводин (которого, думается, совершенно не случайно играет Леонид Куравлев, и который очень близок по сути Пашке Колокольникову), невольно совершает два преступления.

Все это говорит о том, что в момент выхода картины на экран она не была адекватно оценена критикой как новое явление, открывшее совершенно нового героя. Свидетельствует об этом и премия за лучшую комедию на Всесоюзном кинофестивале в 1964 году с формулировкой «за жизнерадостность, лиризм и оригинальное решение». В каком же жанре была снята первая картина Шукшина «Живет такой парень»? Думается, она была внежанровой, потому что автор её при создании руководствовался не законами какого-то жанра (такой подход, на наш взгляд, Шукшину был абсолютно чужд), а законами самой «многожанровой» жизни.

Второе удивление тогдашней критики вызвало награждение фильма «Живет такой парень» «Золотым львом святого Марка» на Венецианском фестивале в 1964 году по разделу детско-юношеского фильма. В 1982 году автору этих строк тогдашний главный редактор «Мосфильма» Леонид Нехорошев рассказывал, как на пресс-конференции по завершении кинофестиваля кто-то из советской делегации задал членам жюри недоуменный вопрос: за что главный приз дали фильму «Живет такой парень»? Ответ был удивительный: за то, что этот фильм мог быть создан только в России и только русским человеком.

⁴³ Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. – С. 321.

В. М. Шукшин сконцентрировал в образе Пашки Колокольниковца всё то, что было рассыпано в героях его первых рассказов, и тем самым, во-первых, открыл для нашего искусства совершенно нового героя, наделенного чертами русского национального характера, а во-вторых, обращением к кинематографу обозначил одну из очевидных особенностей своего разнообразного, но целостного творчества, которая отчетливо стала видна после смерти художника. Суть её в том, что Шукшин обращался к кинематографу для обозначения логических вех развития своего творчества, а также наиболее результативного общения со своими читателями и зрителями. В том, что в основу сценария «Братья», по которому снят второй полнометражный фильм Шукшина «Ваш сын и брат», были положены рассказы «Степка», «Змеиный яд» и «Игнаха приехал», есть свой смысл и определенная закономерность. Василия Шукшина после завершения картины о Пашке Колокольникове чрезвычайно волновал вопрос о том, какие жизненные варианты, обусловленные происходящими явлениями в деревне и стране в целом, открывались его герою. Понятным становится и то, почему именно три рассказа легли в основу сценария «Братья», и почему в основу фильма лег новеллистический принцип.

Обсуждение сценария состоялось 19 февраля 1965 года на киностудии им. М. Горького, где в то время числился Василий Шукшин. «Одна часть населения, – говорил тогда Василий Шукшин, – в общем, безболезненно уходит из деревни и пополняет городское население, но не всегда наилучшим образом: уходят не лучшие пласты этого населения. Уходя из деревни, человек приносит в город крестьянскую психологию, которая в деревне была совершенно понятной. ...Другая часть уходит из деревни, но не может от неё оторваться, она пуповиной там, и возникает чувство одиночества. ...И вот Степан, который все-таки остается дома, при том, что ему горько. Он тоже не требует умиления. Он что-то не выгадывает в жизни, но приобретает большую ценность и остаётся более цельным, более дорогим»⁴⁴. Таким образом, представляя, на наш взгляд, закономерную и органичную часть творчества Шукшина, картина «Ваш сын и брат» была призвана исследовать те жизненные пути, по которым тронулся с места деревенский человек, вступив на дорогу сложнейших, исторически обусловленных и потому неизбежных социально-нравственных перемен.

⁴⁴ Волоцкий М., Швырев Ю. Думу свою донести людям // Искусство кино. – 1981. – № 7. – С. 111–112.

Шукшин осуществил свой замысел, на наш взгляд, великолепно, о чем свидетельствует то одобрительное единодушие, которое царило на обсуждении фильма. Из всего высказанного в адрес новой картины Шукшина примечательным стало мнение бывшего главного редактора «Искусства кино», киноведа К. Парамоновой: «Мы теперь часто говорим о грузинском киноискусстве, об узбекском и других, но редко – о русском киноискусстве... И вот мне кажется, что сегодня мы увидели настоящий русский фильм. Он создан писателем и режиссером, который очень хорошо знает жизнь, обладает своей четкой позицией, требовательно и поэтически подходит к материалу»⁴⁵.

Как и первая полнометражная картина, вторая вызвала бурную полемику. Наряду с положительными отзывами, к примеру Григория Чухрая в «Комсомольской правде», на Шукшина обрушилась масса упреков, обвинений за пропаганду нравственного превосходства деревни над городом, за воспевание патриархального уклада жизни. Обстоятельство это (опять для Шукшина совершенно неожиданное) послужило толчком для написания статьи «Вопросы к самому себе», в которой автор попытался объяснить существо своих эстетических пристрастий, обоснованность их самой тогдашней жизнью. К разговору о возникшей полемике мы еще вернемся, а пока попытаемся разобраться в самом фильме и в том, какое место во всем творчестве Шукшина он занимает.

Семью Воеводиных мы застаем в тот период, когда она уже не существует как единый, живой традиционный организм, отсюда грусть и тревога Шукшина, передающиеся и нам. Если Пашка Колокольников, не имевший, в сущности, ни дома, ни семьи, по логике своего характера всё же не мог порвать со своей землей (отсюда движение его в жизни напоминает движение по кругу), то братья Воеводины находятся в состоянии линейного (исторического) движения по жизни и потому не подчинены, за исключением Степана, зову родной земли и деревни.

Максим, уехав из деревни по приглашению Игната в Москву, ни умом, ни душой не может понять её. Он движется по столице от аптеки к аптеке, ища змеиный яд для больной матери, и везде получает отказ. Но не столько отказ изумляет, а затем и озлобляет Максима, сколько абсолютное равнодушие. Шукшину тревожно за Максима, он боится озлобления этого, в сущности, чистого, доброго человека в чуждой ему

⁴⁵ Волоцкий М., Швырев Ю. Думу свою донести людям // Искусство кино. – 1981. – № 7. – С. 114.

среде. А вот старший брат Игнатий, давно и безболезненно для себя ставший городским жителем, практически ничем не отличается от миллионов ему подобных. Для того чтобы понять те изменения, которые этот герой приобрел в городе, Шукшин отправляет его с молодой женой к отцу в деревню. Игнатий уверен, что в городе достиг всех вершин и благ, которыми он хвастается. Но для отца всё достигнутое не может быть счастьем, потому что Игнатий отошел от исконной жизненной традиции, ведет себя картинно, развязно и даже ощущает себя выше всех окружающих.

Вот почему в картине вопрос стоял не о том, что лучше: город или деревня, а о полном, в сущности, безразличии первого к нравственному существу таких людей, как Игнатий. И если Игнатий Воеводин еще не стыдится своих «деревенских родичей», то уж, несомненно, как бы обозначил вокруг себя границы и сделался довольным, от чего ни город, ни деревня, по Шукшину, не выиграли, а вот одно звено в общем ряду нравственного богатства нации явно ослабло. Ну не понимает старик Воеводин, почему сын, гордясь своей силой, тратит её попусту. Ведь, по его мнению, на Руси издавна борьба считалась хоть и богатырской, но все-таки забавой. Силу человеку даёт родная земля, считает отец, и надо тратить её на родине.

В свое время критика несправедливо обошла вниманием эпизод, в котором Воеводин-отец единственный раз остается доволен своим сыном. После большой и шумной, как водится, гулянки старик поутру обнаруживает вывороченные «с корнем» большие тесовые ворота. Старик улыбается в бороду, довольный богатырской «работой» своего сына. Дивятся силе Игнатия и проходящие мимо односельчане, что идут на работу. Хоть потрачена эта сила таким неразумным способом, но на родной земле!

Герой же самой первой новеллы – Степка Воеводин – из-за того, что сбежал из мест заключения за три месяца до полного освобождения, буквально навлек на фильм поток упреков. Обеспокоило многих критиков то, что движение этого персонажа алогично с точки зрения здравого смысла, однако осталось не замеченным то, что движением этим управляет любовь к родной земле, родной деревне. «Я такого дурака люблю», – говорил о Степке сам Шукшин. А в непостижимом его поступке он видел всю боль разрушения традиционной российской деревни, которая, прежде всего, отразилась на таких, как Степка. «Есть на Руси еще один тип человека, в котором время, правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаённо и неистребимо, как в мыслящем и умном, – писал Василий Шукшин. – Человек этот – дура-

чок»⁴⁶. Вот почему, занимаясь исследованием национального характера на историческом изломе, Шукшин постоянно обращался к этому типу героя, в котором, по его мнению, «неистово вопиет правда времени».

С фильмом «Ваш сын и брат» в творчестве Шукшина появился сквозной мотив застолья. Впрочем, был он и в фильме «Живет такой парень», вспомним абсолютно гениально сыгранный эпизод сватовства. Об удивительных шукшинских застольях, встречающихся в столь яркой форме только в его кинематографе, писали в разное время по-разному. Вот как это делал, к примеру, в середине 1960-х В. Орлов: «В семью Воеводининых вернулся из заключения сын. Праздник. И снова – долгая остановка. Пьющие. Сидящие. Поющие. Говорящие в разнобой»⁴⁷. Пораженный этим описанием, Василий Шукшин заметил в то же время: «И все. Трети фильма как не бывало».

Спустя десятилетие, писали уже так: «Что-то для Шукшина было тут чрезвычайно важно. Что-то заставляло его долго и внимательно разглядывать непритязательное современное пиршество, бутылки “светленькой” и “чернил”, принесенные из сельпо, граненые стаканы, мелкие тарелки с щербатыми краями, неизбежную закуску – грубыми ломтями нарезанную колбасу, сероватое сало, солёные огурцы, помидоры, краюхи хлеба, наблюдать, как усаживаются за стол гости – одни привычно, нетерпеливо, с вожделием поглядывая на водочку и поспешая налить себе и соседям, другие – “культурно”, с нарочитой медлительностью и церемонностью. Что-то понуждало Шукшина не упускать ни одной подробности: и как тесно садятся, и как по-разному пьют, смачно крякая, кто болезненно морщась, кто стыдливо закрывая лицо рукавом... Что-то манило Шукшина следить, как после первых двух-трех опрокинутых стаканов застолье разбивается на осколки разрозненных, сбивчивых, шумных, неразборчивых разговоров и как вдруг – момент, важнейший для Шукшина! – в общем шуме возникает песня и сразу всех себе подчиняет»⁴⁸.

В шукшинском застолье, на наш взгляд, принципиальны два момента, противоположные по своей внутренней сути, но в то же время родственные, как полюса единого, живого, веками формировавшегося явления русской жизни. Первый: возможность «разбиться на осколки разрознен-

⁴⁶ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 114.

⁴⁷ Орлов В. Стрела в полете // Литературная газета. – 19 марта 1966 г.

⁴⁸ Рудницкий К. Проза и экран // Искусство кино. – 1977. – № 3. – С. 108.

ных, сбивчивых, шумных, неразборчивых разговоров», которые, надо заметить, таковыми являются только для зрителей. Второй – песня, знакомая и родная, как правило, для всех. Само исполнение песни – это как бы естественное распределение ролей, напоминающих роли в социальной структуре самой деревни. В ней различимы голоса запевалы, ведущей группы, наконец, подпевающих. И потому песня – очень ёмкое выражение сути народной души, её, пожалуй, самое свободное проявление, не откликнуться на которую может разве что чужой человек. Но таких, как правило, в русском застолье не бывает. Нет их и у Шукшина в фильме «Ваш сын и брат». Но зато так много в эпизоде «бордельеро» в фильме «Калина красная».

Кинематограф Василия Шукшина прекрасно доносит не только атмосферу национального застолья, но и механику его естественного течения, и многочисленные атрибуты. Одним словом, никем не писанный сценарий. И потому праздник этот, по Шукшину, невозможно организовать специально, ведь нужда в нём идет от души человека, вернее, от единства человеческих душ. И Василий Шукшин убедительно доказывает это в знаменитом эпизоде «бордельеро» Егора Прокудина в «Калине красной». Наконец, национальное застолье – самый, пожалуй, распространенный и любимый народом способ выражения «праздника души», её желания возликовать после долгих трудов простыми человеческими радостями. Вот почему оно еще и антитеза анонимности. Переходя из картины в картину, претерпевая заметные изменения, а в фильме «Калина красная» и повестисказке «Точка зрения» доходя до своей сатирической противоположности, застолье и образы, имеющие прямое отношение к фольклорному Иванушке-дурачку, национальной семье и т. д., символизируют собой этапы становления и логические моменты в развитии всего творчества Шукшина.

Критика, которую получил фильм «Ваш сын и брат», показательна и сегодня. Особенно те из статей, авторы которых не пытались рассматривать картину в контексте всего шукшинского творчества, логических закономерностей его развития, к тому времени уже просматривающихся. В рецензии Н. Кладо, опубликованной в сборнике «Экран» (1966–1967), Василий Шукшин был обвинен в пристрастиях к патриархальности, с позиции которой он, якобы, и судил всю современную жизнь. Даже «странные» поступки сыновей Воеводиных рецензент объяснял просто недостатком воспитания, тем, что отец де внушал им дурные понятия о жизни и челове-

ской нравственности. Так и было написано: «А нет ли в недостатках детей вины отца? Последствий его воспитания». Один из ведущих критиков 1960-х годов Михаил Блейман, анализируя картину Шукшина «Ваш сын и брат», пришел к выводу о недостаточном уровне режиссерского профессионализма автора. Были и другие негативные отзывы о втором фильме Василия Шукшина. И хотя сам его автор говорил о том, что «не дело режиссеру “толмачить” свой фильм, когда он уже сделан», ему пришлось сесть за статью, а затем и письмо с ответом своим многочисленным оппонентам.

«Ваш сын и брат» впервые в кинематографе Шукшина столкнул «лоб в лоб» «деревню» с «городом» в том единственно верном ракурсе, на который обратил внимание критик Лев Аннинский: «Нет, не между “городом” и “деревней” проходит в сознании В. Шукшина нравственный водораздел, не между образованными и теми, которые не знают, что такое пирамидон. Не между живущими “там” и живущими “тут”. Смысл не в том, где, а в том – как живут»⁴⁹.

И еще. Нам кажется, что первые два фильма Василия Шукшина являются не сознательной, а невольной диалогией в его творчестве. В первом Шукшин открыл нам нового героя, наделенного чертами русского национального характера, поведав о том, что он все-таки живет среди нас, а во втором, посвященном путям его движения в современном мире, сказал, что он наш с вами «сын и брат». Картина все же была оценена и народом, и многими критиками, и, надо отдать должное, государством, потому что она получила Государственную премию РСФСР им. братьев Васильевых за 1965 год.

С самого начала работы над произведением о Степане Разине Василий Шукшин ориентировался на кинематограф. В 1966 году в автобиографии он так и написал, что это будет фильм. По этой причине, анализируя очередной этап творчества, мы будем обращаться не к роману «Я пришел дать вам волю», а к сценарию под тем же названием, хотя фильм о Степане Разине так и не был снят. Мысль о создании крупномасштабного (фильм задумывался в двух сериях) кинематографического полотна о Степане Разине созрел у Шукшина к 1963 году. Завершение первого варианта сцена-

⁴⁹ Советский экран. – 1968. – № 7. – С. 23.

рия датируется 1966 годом. Как всякое произведение искусства, сценарий, несмотря на свою жесткую историческую основу, отражал современные проблемы, а потому много говорил о логике развития самого творчества Василия Шукшина и объяснял причины запрета на его постановку.

Шукшин долго готовился к осуществлению заветного замысла, изучая историю восстания. Скрупулезное изучение Шукшиным документов XVII века было необходимо не только для обогащения языка героев, четкого представления о манере их поведения в различных обстоятельствах, самом ходе восстания и причинах его поражения, колорите эпохи наконец, но более всего для выявления отношения ко всему этому самого художника, которое, воплотившись в сценарий, станет одновременно и «историческим», и «современным». Шукшин великолепно понимал, что нельзя разыгрывать историческую драму в современном интерьере, как и нельзя снимать некий этнографический фильм, в котором правильность речи и подлинные интерьеры заслонят главную идею.

В заявке на фильм, поданной на имя директора киностудии им. М. Горького, Василий Шукшин писал: «Написано о Разине много. Однако всё, что мне удалось читать о нём в художественной литературе, по-моему, слабо. Слишком уж легко и привычно шагает он по страницам книг: удалец, душа вольницы, заступник и предводитель голытьбы, гроза бояр, воевод, дворянства. Всё так. Только всё, наверное, не так просто»⁵⁰. И далее: «Он национальный герой, и об этом, как ни странно, надо “забыть”. Надо освободиться от “колдовского”, щемящего взора его, который страшит и манит через века. Надо, по возможности, суметь “отнять” у него прекрасные легенды и оставить человека. Народ не утратит героя, легенды будут жить, а Степан станет ближе»⁵¹.

В произведении перед нами разворачивается трагическая история борьбы Степана и его войска с душителями народа. Но при всей полноте и точности воспроизведения эпизодов история восстания представляет собой лишь тот необходимый реалистический фон, на котором разворачивается главный философский спор шукшинского произведения, спор между Сте-

⁵⁰ Волоцкий М., Швыров Ю. Думу свою донести людям // Искусство кино. – 1981. – № 7. – С. 117.

⁵¹ Там же.

паном Разиным и плотником Матвеем Ивановым. Эти центральные персонажи сценария, а затем и романа представляют собой, в сущности, две различные грани единого национального характера. За каждым из них стоят определенные морально-нравственные, исторически сложившиеся тенденции, опыт и жизненная философия. Мысль о сближении и взаимопроникновении различных проявлений русского характера лежала в основе двух этих образов, потому-то Матвей Иванов воспринимается как «недостающее звено» в характере самого Степана Разина и наоборот. Степан у Шукшина обладает душой смятенной, ищущей и страдающей. Но ему явно недостает мудрости Матвея, отсюда и непонимание того, на кого ему опереться в своей борьбе, отсюда же и причина его поражения.

Но, несмотря на невероятность, порой жестокость целого ряда поступков, Степан Разин для Шукшина предельно национален. Привлекает в нем, прежде всего, главный мотив его поступков – неприятие всякого запрета, желание не правды, как у Матвея, а безграничной воли. Степан, как правило, не знает до конца, как ему четко организовать то или иное сражение, но он всегда готов к нему. Готовность эта и выдвигает Разина в вожаки. Он нуждается в поддержке народа, который для него – казачество, а народ нуждается в нем, в вожде. Для Матвея же народ – русский мужик, на которого он предлагает опереться Степану, но этого не произойдет; мало того, Разин предаст его, что и станет причиной его гибели. Мужичья правда, которую несёт в себе народный философ Матвей Иванов, так и не понятая до конца Степаном, правда, поражающая своей смелостью и дерзостью, несомненно, более глубока и дальновидна. Постоянные споры Степана и Матвея – это еще и столкновение различных особенностей русских: безоглядного «авось» Разина с расчетливостью и трезвостью ума народного философа. «Нрав Разина, – писал И. Золотусский, – его безоглядная способность очертя бросаться в омут, не видя впереди, да и позади себя – черта многих шукшинских героев, черта им пестуемая, но и отвергаемая. Отсюда мука и боль над Разиным, тоска по нему»⁵². Сохраняя и многократно усиливая тоску по Разину, Шукшин вводит в сценарий мотив очевидных его промахов, постоянно выявляемых в спорах с Матвеем Ивановым. Характерно то, что в разинском окружении Матвею не определена

⁵² Золотусский И. Монолог с вариациями. – М.: Советский писатель, 1980. – С. 87.

никакая должность. Он почти открытое олицетворение совести русского народа, его чистоты и бескорыстия.

Споры Разина с Матвеем – философские диалоги о русском народе, его судьбе, его вождях (истинных и мнимых), царе и Боге, кривде и правде. Степан в этих спорах – гениальный тактик, Матвей – стратег, глубже всех знающий действительное положение народа и особенности его характера. Долг перед народом, который чувствует в себе Матвей Иванов, сильнее страха перед гневом Разина, и народный философ от имени мужиков призывает Разина к восстанию: «Он вот (царь) поуправится с мужиками, да за вас (казаков) примется. Уж поднялись, дак подымайте за собой всю Расею. Вы на ноги легкие... Наш мужик пока раскачается, язвы его в душу, да пока побежит себе кол выламывать – тут его сорок раз пристукнут. Ему бы за кем-нибудь, он пойдет»⁵³.

Когда Степан Разин решил пригласить в свое войско отверженного патриарха Никона и поделился этим решением с Матвеем, тот опять, не колеблясь, сказал: «Так прямо и кинулись к тебе мужики – узнали... Тьфу! Поднялся волю с народом добывать, а народу-то ни хренёшеньки и не веришь. Стало быть, мало мужику, что ты ему волю посулил, дай ему ишо попа? Ну и дурак... Пойдем волю добывать, только я тебя обману. Так?»⁵⁴.

Разговоры о царе выливаются в сценарии в диалог о власти. Матвей хотел такого царя, «чтобы не мешал мужикам. И чтобы не обдирал наголо. Тут и вся воля мужицкая: не мешайте ему пахать землю. Да ребяташек растить. Все другое он сам сделает: свои песни выдумает, свои сказки, свою совесть и указы свои... Скажи так мужику, он пойдет за тобой до конца. Дальше твоих казаков пойдет... И не надо его патриархом обманывать – что он вроде с тобой идет»⁵⁵.

Чрезвычайно показателен и спор Матвея со Степаном о Боге. Бог, предлагаемый властями, по мнению Матвея, «барин, чтобы перед ним на карачках ползали. А он ишо поглядит – помочь тебе или нет. Какой это бог? От таких-то богов на земле деваться некуда»⁵⁶. Отвечая на вопрос Степана, а какой же тогда должен быть бог? Матвей отвечает: «Да вот ду-

⁵³ Шукшин В. Я пришел дать вам волю // Искусство кино. – 1968. – № 6. – С. 153.

⁵⁴ Там же. – С. 154.

⁵⁵ Там же. – С. 154.

⁵⁶ Там же. – С. 152.

маю, какой-то, знаешь, такой, чтобы мне перед ним на карачках не ползать. Свойский. Как сосед мой...»⁵⁷.

Василий Шукшин – художник сугубо современный, и потому для него обращение к историческому материалу было выходом к новой возможности расширить и углубить разговор о русском национальном характере. Важнейшее, что роднит сценарий о Разине со всем литературным и кинематографическим наследием Шукшина, – это единый предмет его неустанных размышлений – национальный характер русских.

В сценарии «Я пришел дать вам волю» прослеживается дальнейшее развитие всех основных мотивов творчества Шукшина и главного из них – мотива «праздника души», который для героев произведения – ощущение безграничной воли. Вот почему «...народ ликовал... Люди, испытавшие на себе позор рабства, истинно радуются, когда видят того, кто ногами попрал страх и рабство. Любит народ ярких, удачливых. Слава Разина бежала впереди него. В нем и любили ту самую затаенную надежду свою на счастье, на светлое воскресенье, надежду эту не могут убить в человеке никакие самые изощренные и самые что ни на есть тупые владыки. Народ избирает своего владыку»⁵⁸.

Шукшин в сценарии описал то, что он понимал под словом праздник: «Праздник – тот самый момент, ради которого казак терпит голод, холод, заглядывает смерти в глаза... Трясут, бросают на землю цветастые тряпки, ходят по ним в знак высочайшего презрения... Разноцветное человеческое море, охваченное радостью первого опьянения, наживы, свободы, торга – всем, что именуется праздник, колышется, бурлит, гогочет. Радешеньки все – и кто обманывает, и кто позволяет себя обманывать»⁵⁹. Легендарная личность Степана Тимофеича Разина, которая на экране должна была приобрести «плоть» и «кровь», волновала Василия Шукшина с самого начала его работы в искусстве. Впервые обратившись к нему в раннем рассказе «Стенька Разин», художник путеводной звездой пронес образ этот через всё творчество. От юношеской мечты о Степане в рассказе, через реальную историю жизни и борьбы народного защитника и вожака в сценарии «Я пришел дать вам волю», до пыльной полки с книгами маленькой сельской библиотеки в сказке «До третьих петухов» – такой путь проделал любимый герой Шукшина в его творчестве.

⁵⁷ Шукшин В. Я пришел дать вам волю // Искусство кино. – 1968. – № 6. – С. 152.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же. – С. 162.

Грандиозному замыслу Шукшина не суждено было воплотиться на экране, как говорил директор студии им. М. Горького Г. Бритиков, по причине ограниченных возможностей маленькой студии, но, скорее всего, по причине недопущения картины к производству, потому что она о русском бунте, который, как известно, «бессмысленный и беспощадный». Многие не верили, что Василию Шукшину, привычному к камерным фильмам, удалось бы осилить такую грандиозную историческую постановку. Предполагали, что мог случиться грандиозный провал, который, по мнению критика К. Рудницкого, «отвадил бы его от кино навсегда, и что он уже точно осуществил бы свое намерение остаться наедине со стопкой чистой бумаги»⁶⁰. Согласиться с подобным мнением невозможно уже только потому, что, по логике вещей, именно трагическая для Шукшина невозможность снять картину о Степане Разине должна была бы отвадить его от кинематографа. Однако, к счастью, этого не произошло.

Не сумев не по своей воле создать фильм «Я пришел дать вам волю», Василий Шукшин в 1969 году закончил роман с одноименным названием. Предложил его «Новому миру», который тянул с согласием на публикацию, по этой причине он был опубликован в журнале «Сибирские огни», а в 1974 году в издательстве «Советский писатель» вышел отдельной книгой. Этого не случилось бы, как нам кажется, если бы вышел фильм. Роман стал вынужденным запасным вариантом осуществления замысла произведения о Степане Разине.

Если бы Василию Шукшину удалось снять картину о Степане Разине, фильм «Странные люди», на наш взгляд, не был бы создан. Этот фильм не имел успеха у зрителей, причину чего Шукшин возложил исключительно на себя. В творчестве Василия Шукшина, как и во всяком целостном творчестве, есть своя внутренняя логика развития. И если эта логика нарушается невозможностью осуществления задуманного, неизбежно происходит сбой, в результате чего появляется нечто, ранее не запланированное. «Странные люди» и были таким ранее не запланированным фильмом, который не смог вобрать в себя громадную энергию, накопленную Шукшиным для постановки фильма о Разине. А то, что замысел этого фильма много лет подряд мучил Василия Шукшина, хорошо известно всем исследователям его творчества. Стремление к этой постановке было настолько сильным, что даже в заявке на фильм «Печки лавочки» Шукшин писал:

⁶⁰ Рудницкий Р. Проза и экран // Искусство кино. – 1977. – № 3. – С. 98.

«В соответствии с договоренностью с Комитетом по кинематографии при СМ СССР (тг. Баскаков В. Е. и Павленок Б. В.), я намерен приступить к постановке фильма на современную тему при условии (это тоже оговорено), что работа над сценарием о Степане (Степан Разин) мной и моими помощниками будет проводиться. В этой связи я просил бы, чтобы в приказе о запуске нового фильма это обстоятельство было оговорено как-то».

И хотя, на наш взгляд, «Странные люди» явились как бы незаконно-рожденным ребенком, это совсем не значит, во-первых, что этот фильм плохой, а во-вторых, не шукшинский и, в-третьих, никак не вписывающийся в тогдашний кинопроцесс. Вероятно, это самый слабый фильм Шукшина, что признавал и автор, сам объяснив причины этой слабости. Он никак не выпадает из всего творчества, а многое объясняет в логике его развития. Его нельзя назвать случайным в творчестве Шукшина, скорее, вынужденным (надо было работать). В аннотации к будущему фильму Василий Шукшин писал: «...Странные люди – это, должно быть, бесконечно добрые люди, талантливые и ничем в жизни не защищенные: ни позой, ни демагогией, ни умением приспособливаться. И деятельность сильных и мудрых, мне думается, в значительной степени должна бы сохранить в миру эту подлинную человеческую ценность... Надо прежде настойчиво указать на таких вот добрых, доверчивых, готовых отдать всё, прожить целую жизнь ради общего дела... Надо выявить 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»⁶¹.

Нет никаких сомнений, что «Странные люди» – предельно шукшинский фильм, имеющий свои неповторимые интонации, мотивы, любовь к определенному человеческому типу, идейно-художественные достоинства, характерные для всего творчества. Фильм этот имел прямое отношение к тогдашним тенденциям кинопроцесса, в рамках которого он воспринимался в качестве антитезы поднимавшейся волне произведений о так называемых «деловых людях», получивших, как известно, большое распространение в искусстве 1970-х годов. Поэтому неоспорим тот факт, что фильм сыграл свою положительную роль в контексте культурно-

⁶¹ Волоцкий М., Швырев Ю. Думу свою донести людям // Искусство кино. – 1981. – № 7. – С. 114–115.

эстетических усилий нашего общества того периода. Успех эта русская картина имела и во Франции, куда возил её Василий Шукшин вместе с Глебом Панфиловым, который знакомил французскую публику со своим фильмом «Начало». И все же фильм «Странные люди», проникнутый шукшинскими идеями и интонациями, по сравнению с другими картинами Василия Шукшина не был чем-то целостным.

Картина представляла собой экранизацию трех рассказов Василия Шукшина: «Миль пардон, мадам!», «Чудик» и «Думы». Герои трех новелл – Бронька Пупков (Е. Лебедев), Матвей Рязанцев (Вс. Санаев) и Васька-чудик (С. Никоненко), – не связанные между собой какими-то житейскими обстоятельствами, как, например, в фильме «Ваш сын и брат», живут в фильме сами по себе. И потому зритель, еще не успев привыкнуть к одному «странному человеку», должен был переключаться на другого и привыкать к его странностям. К сожалению, не спасает картину ни авторский голос за кадром, ни единая музыкальная тема. Шукшин хорошо понимал этот просчет и говорил, что надо было хотя бы сделать героев односельчанами и поселить на одной улице.

Кроме этого, «как ни остро, как ни колоритно играет фантастического вруна Броньку Пупкова Евгений Лебедев, – писал критик К. Рудницкий, – его дикое, оголтело-лживое повествование о “покушении на Гитлера” обретает в новелле “Роковой выстрел” оттенок театральной подчеркнутости, и Бронька тут слишком откровенно рвется на просцениум, иначе говоря, выходит на передний план, оставляя за спиной всю конкретность житейской коллизии, неуловимо меняя смысл. Шукшинский Бронька Пупков – мужик жалкий, бедолага, сам себя потерял и “брешет”, чтобы хоть на какой-то срок (пока верят брехне) вернуть себе смутное подобие мужского достоинства. Евгений Лебедев сыграл нечто иное – разгул неудержимой фантазии, упоение брехней, деревенскую хлестаковщину, поспешную и суетливую»⁶².

Такие же идейно-художественные «сдвиги», но уже по другим причинам, произошли и в новелле «Братка», в которой Сергей Никоненко, игравший Чудика, превратился неожиданно из центрального героя в шукшинском рассказе во второстепенного в новелле. Оказывается, даже в процессе самоэкранизации, который, казалось бы, своей природой гарантирует

⁶² Рудницкий К. Проза и экран // Искусство кино. – 1977. – № 3. – С. 113.

нужный результат автору текста и его экранному варианту, можно получить не совсем то, на что рассчитываешь. С нашей точки зрения, произошло это по той причине, что во время съемок «Странных людей» Шукшин должен был снимать «Я пришел дать вам волю». Единственная новелла, к которой, с нашей точки зрения, нет никаких претензий – это новелла «Думы», которая завершает собой третий полнометражный фильм Василия Шукшина. После выхода фильма на экраны страны в адрес «Странных людей» посыпались различного рода упреки и со стороны зрителей, и со стороны критиков. Произошло это в том числе и потому, что фильм разочаровал самого автора. Василий Шукшин, побывав в пустом зале кинотеатра, где демонстрировался фильм «Странные люди», не стал жаловаться ни на отсутствие денег и должной рекламы, ни на недостаточную кинообразованность зрителей. Свое отношение к сложившемуся положению Шукшин выразил в следующих словах: «Не получилось. И все потому, что думал, когда делал картину, не о зрителе, а о себе».

На обсуждении при сдаче «Странных людей» Василий Шукшин сказал: «Мне хотелось вложить в фигуру учителя (речь идет о новелле «Думы». – А. Д.) “двигатель”, чтобы заставить его ходить и рассказывать односельчанам о Степане Разине... Мне, русскому человеку, хочется, чтобы мы повнимательнее посмотрели на родную историю»⁶³. Но полное осуществление данного желания, не покидавшего Василия Шукшина во время съемок «Странных людей», возможно было только на постановке заветного фильма о Степане Разине.

Осознав причины относительной неудачи фильма «Странные люди», Шукшин решил снять очередную картину на основе оригинального сценария, который был настолько удобочитаем, что получил, как и сценарий «Калины красной», название киноповести. Кроме того, после отказа Леонида Куравлева сыграть главную роль (Ивана Расторгуева) в «Печках-лавочках» Шукшин после дипломной работы, наконец-то, решил эту роль сыграть сам. «Печки-лавочки» открываются излюбленным шукшинским зачином – кадрами, в которых в естественное течение деревенской жизни органично вписываются пейзажи. Следом за «увертюрой» пойдет эпизод, в котором Иван Расторгуев вольной поступью хозяина земли выйдет на кру-

⁶³ Волоцкий М., Швырев Ю. Думу свою донести людям // Искусство кино. – 1981. – № 7. – С. 117.

той яр быстрой Катунь и, узнав сразу же знакомого сплавщика леса, управляющего плотом, пригласит его «гульнуть» по случаю своего отбытия на заслуженный отдых «к югу». Если в предыдущих фильмах и литературных произведениях Шукшина деревенское застолье, праздник был венцом каких-то дел, их завершением, будь то прибытие из мест заключения Степки из «Вашего сына и брата» или окончание долгих походов разинцев, то в «Печках-лавочках» оно всему начало, что, конечно же, далеко не случайно. Дело в том, что Иван Расторгуев впервые решается на путешествие, за результат которого у автора, а следом и у нас, зрителей, сразу появляется подспудное чувство тревоги. Понимаем мы это и потому, как ведет себя Иван Расторгуев, и потому, о чём говорит, и что его в предстоящем путешествии волнует. Вот почему застолье по случаю отъезда героев «к югу» – это не только праздник, но еще и ожидание неведомого, размышление о предстоящем пути.

Василий Шукшин решил столкнуть своего любимого героя, наделенного чертами русского национального характера, с той жизнью, которая течет за пределами деревни Ивана Расторгуева, и исследовать те изменения, что неизбежно должны произойти с героем фильма. Отсюда и главный вопрос фильма, сформулированный самим Шукшиным еще в заявке: «...Недоумение Ивана должно стать и нашим недоумением. Мало сказать – недоумение, не позор ли это наш?»⁶⁴

Документальная основа застолья в «Печках-лавочках» подчеркнута участием в нём и матери Шукшина, и тетки, и односельчан, и балалаечника-самоучки Феди, сыгравшего, как известно, не последнюю роль в музыкальном оформлении фильма. В застолье на каждом шагу ощущается соседство искреннего веселья и затаившейся тревоги, грусти и смеха, раздумий про себя и вслух, внешнего и потаённого. Такая «раздвоенность» подчеркнута и двумя постоянно сменяющимися друг друга основными музыкальными темами: тревожного вальса, сочиненного самим Шукшиным и напетого композитору фильма Павлу Чекалову, и безудержной плясовой. До поздней ночи будет бурлить живое человеческое веселье, а утром, как последний аккорд тревожной песни, состоятся поспешные проводы и традиционный для шукшинского творчества паром перевезет Ньюру (Федосеева) и Ивана Расторгуевых на другой берег реки (и жизни), а маленький ав-

⁶⁴ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 343.

тобус умчит их по извилистым дорогам Алтая к городу Бийску. На экране вдруг возникнет бескрайняя степь в лучах заходящего солнца, и мы услышим, а затем и увидим мчащегося издалека всадника. Появление его есть не что иное, как метафора одиночества главного героя в «анонимном многолюдье» большого, неведомого мира.

Прямо тут, в вокзальной тесноте, в этом людском муравейнике, где каждому, на первый взгляд, есть дело только до себя и своих близких, наш герой впервые улыбнется на экране неестественной улыбкой, встретив укоризненный взгляд пожилого человека, которого Иван невольно отвлечёт каким-то вопросом, заглянув в его развернутую газету. А дальше будет самое обычное купе поезда дальнего следования, где Иван и Нюра столкнутся со своим первым попутчиком, который сразу поймет, что имеет дело с «неотесанной деревенщиной», бесцеремонно перейдет с ними на «ты» и продемонстрирует нескрываемое удовольствие от того, что попутчики прячут деньги в чулках и не знают, что за бельё нужно платить отдельно от билета. Крестьянская сметливость и врожденное чувство самоуважения позволят Ивану точно оценить ситуацию, в которой причиной начавшегося скандала является не столько невежество героя, сколько «псевдокультурность» и откровенное хамство попутчика. Иван перейдет сначала к «обороне», а затем, возненавидя «поганые ухмылочки» пассажира, ринется в наступление. Он сделает замечание относительно перехода на «ты», потребует не строить «ухмылочки» и, окончательно выйдя из себя, назовет его «профурсеткой» и пообещает попутчика пустить «пешком, по шпалам».

После урегулирования конфликта, с помощью проводника, в купе главных героев появится новый человек, и приключения будут продолжены. У каждого совестливого человека, каким и является Иван Расторгуев, кроме неприятного осадка в душе остается непременно и чувство вины за произошедший, даже и не по его вине, конфликт. Неприятно... Больно... Подобное чувство испытывает и Иван, выйдя в коридор, где встретит человека, заинтересованно спросившего, улажена ли ссора? Доверчивость Ивана, распахнутость его людям ввергает героя и его жену в совершенно для него непредвиденную ситуацию. То, что Иван и Нюра имеют дело с современным железнодорожным вором (Г. Бурков), представившимся «конструктором по железным дорогам с авиационным уклоном», догадываемся только мы, зрители, но не герои Шукшина. Вот здесь и начинаются

недоразумения комедийного порядка, причиной которых является отсутствие у героев необходимого современному человеку, при изобилии душевности, определенного уровня духовной зрелости, над чем Василий Шукшин открыто иронизирует.

Понятно, что Расторгуева, привыкшего у себя в деревне, по словам самого Шукшина, «поднимать с земли всякую железку», покорила в новом попутчике свобода и простота общения («без поганных ухмылочек»), широта натуры и щедрость, но самое главное, некая даже заинтересованность деревенскими проблемами, о которых давно мечтал поговорить наш герой с городским человеком. Да и как тут не поверить в искренность и порядочность «конструктора», если он прилично одет, если совершенно незнакомым людям запросто предлагает распить бутылку «генеральского» коньяка, обнаруженного в краденом чемодане, да еще дарит из того же чемодана шикарную кофту Нюре!? Наконец, как не поверить в фантастический его рассказ о поездах на воздушной подушке, когда в городе люди давно уже делают пересадку сердца и летают на Луну?!

Второй встретившийся человек по дороге «к югу» и второе смятение в душах четы Расторгуевых, ранее не подвергавшихся такому испытанию. Надо было что-то предпринимать, искать тут же на ходу какие-то новые нравственные ориентиры, отличные от прежних, привычных, которые до сих пор исправно служили. Но где их взять? Ну, уж теперь-то Ивана никто не сможет провести, теперь-то он никому не поверит просто так, за здорово живешь, думает про себя Расторгуев, когда его купе покидает следователь, бравший показания относительно исчезновения «конструктора по железным дорогам с авиационным уклоном». И, решительно вооружившись бдительным недоверием абсолютно ко всему, Расторгуевы принимают за очередного вора профессора-языковеда (Вс. Санаев) потому только, что тот собранное им фольклорное богатство, лежащее в чемодане (точно таком же, как у «конструктора») великодушно оценил в пуд золота. Лишь очередное вмешательство кондуктора (И. Рыжов) да настоящая культура профессора – выходца, как потом выяснится, «из простых», поставили всё на свои места, если не считать того хвастовства без меры, которое Иван, будучи в нетрезвом состоянии, позволил себе со студентами соседнего купе.

И во всех ситуациях, в которых оказывается наш герой, он становится не равен самому себе первоначальному, потому что, не желая того,

вынужден исказить свое «я» в непривычной среде и обстоятельствах. Даже в Москве, в профессорской квартире, где к героям относятся с искренним уважением, Иван продолжает приспособливаться, постоянно ощущая себя некоей «ископаемой ценностью», например, в эпизоде своего выступления перед студентами-филологами. Иначе говоря, больших нравственных мук и потерь стоило Ивану Расторгуеву это, на первый взгляд, простое и привычное для всех путешествие. Действительно, разве могли мы в начале фильма предположить, что Иван, этот чистейший человек, честный труженик на земле, замечательный отец и семьянин, отважится так нелепо и беспомощно дать взятку главврачу курорта? Да нет, конечно! И для того, чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить деревенское застолье в начале фильма, сущность которого вступает в явный конфликт с тем, что Иван примет за «счастье» свое пребывание на курорте и будет, не стесняясь белого цвета своей кожи, семейных сатиновых трусов, демонстрировать свою явную неадекватность окружению (дескать, и мы не лыком шиты, живем не в лесу, молимся не колесу и щи лаптем не хлебаем), отчего станет выглядеть, грубо говоря, дурак-дураком.

И уж, конечно, Василий Шукшин не мог закончить «Печки-лавочки» кадрами, в которых Иван и Нюра приезжают на курорт. Поэтому-то он и возвращает их на родину, предугадывая тем самым, с одной стороны, важный мотив – мотив «возвращения блудного сына» к своим истокам, составляющий существо следующей, последней картины – «Калина красная». С другой же стороны, этим Шукшин подчеркивает основную мысль фильма, суть которой – во вновь обретенной героем нравственной цельности на родной земле, в которой испытывает нужду современный человек. В финале «Печек-лавочек» мы увидим гору Пикет, на которой, опустив голову, задумавшись, сидит Иван Расторгуев – Василий Шукшин. Камера возьмет его чуть сверху, отчего земля, человек и его думы сольются в единый, глубокий по мысли и чувствам образ. Иван поднимет голову, отбросит окурок, посмотрит на нас – зрителей и, как будто обращаясь к своим близким, скажет: «Ну, всё... конец, ребята». И это означает не столько конец фильма, сколько конец тем мытарствам, которые претерпел главный герой в поездке «к югу».

В галерее предшествующих образов Шукшина Иван, несомненно, более сложный и более приближенный к реалиям тогдашней жизни. Но он отнюдь не антипод своим кинематографическим и литературным предше-

ственникам, а их органичное продолжение. Шукшин строже судит своего героя, потому что сама жизнь диктовала ему такое решение. В «Печках-лавочках» он усложняет начатый еще в первом фильме разговор о городской и деревенской культуре. Город он защищал от деревенского невежества и даже некоего «превосходства», которое проявил Иван Расторгуев, к примеру, в эпизоде со студентами в поезде или в институте. А деревню – от псевдогородской культурности. Василий Шукшин возлагал на свою новую картину большие надежды на более близкие контакты со зрителем. Фильм «Печки-лавочки» пользовался большим успехом. Но, к горькому сожалению, для многих, в том числе и земляков-алтайцев, картина осталась во многом тайной за семью печатями. Шукшину посыпались письма, в которых земляки писали, между прочим, о том, чтобы автор не брал пример с себя, не позорил свою землю. Краевая газета «Алтайская правда» за 15 апреля 1973 года опубликовала рецензию на «Печки-лавочки», где, кроме всего прочего, говорилось: «Не меняется река Катунь, но меняется время, меняются люди села... Мало, до обидного мало в фильме новых черт и явлений, присущих людям современных колхозов и совхозов, которые могли бы служить примером для зрителей и особенно для молодежи. Жаль, что Шукшин не услышал подлинного голоса жизни сегодняшнего алтайского села».

Лишь триумфальный успех картины «Калина красная» и смерть её автора заставили по-новому взглянуть и оценить всё неожиданно оборвавшееся творчество Василия Шукшина, в том числе и ленту «Печки-лавочки». «Настала мучительная пора, – говорил в интервью Василий Шукшин, – надо определиться, для чего фильм? На каком уровне вести разговор со зрителем? Это самый большой для меня вопрос. Вроде бы не должен промахнуться. Но вот с «Печками-лавочками» что вышло... Думал, что где-где, а деревня меня должна понять. Какое там! Земляки-алтайцы и те по кочкам разнесли: “не знает новой жизни, отстал”»⁶⁵.

С «Калиной красной» Василий Шукшин связывал назревшую необходимость преодолеть для себя принципиально новую творческую высоту – разговор с народом на уровне исповедальной правды. Только такой разговор, по его мнению, может оправдать деятельность человека, носящего одно из самых для Шукшина почетных званий на земле – художника, наряду с пахарем и воином. Сам фильм «Калина красная» – произведение

⁶⁵ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 213.

поразительного авторского откровения, причем первое в истории отечественного кино. Вторым таким откровением станет через год «Зеркало» Андрея Тарковского. Герой «Калины красной» Егор Прокудин прилагает колоссальные усилия для возврата к своим истокам, для обретения той среды обитания, в которой и мог нормально существовать национальный характер, носителем которого он и являлся. Мало того, национальные черты русского человека – это единственное, что сумел сохранить Егор Прокудин за двадцать лет воровской жизни в городе.

Углубляя и расширяя мотив возвращения человека к истокам своего существования – к земле, отчужденному дому, родной матери, – обозначенный еще в предыдущих своих произведениях литературы и кино, автор «Калины красной» как бы завершает тему поиска героями «праздника души». Вот почему именно эта картина придала всему творчеству Шукшина целостность и завершенность, во всяком случае, определенному этапу его развития, не уйдя он из жизни в 45 лет. В этой связи необходимо отметить, что известное желание Шукшина навсегда уйти из кинематографа после «Калины красной», многих в то время удивившее (уход на гребне всенародной славы, наконец-то пришедшей, и признания у властей и критики на первых порах был малопонятным), в сущности, было обусловлено ощущением завершенности длительного и очень цельного этапа творчества в кино. Ощущение это и потребовало от Шукшина кинопроизведения большой обобщающей силы, естественным образом принявшего форму кинопритчи. Совершенно не случайно именно в этот период Шукшиным были написаны: повесть-сказка «Точка зрения», сказка «До третьих петухов», сатирические повести «Энергичные люди» и «А поутру они проснулись». Наряду с фильмом «Калина красная» все они объединены стремлением к большим идейно-художественным обобщениям.

Сказка «До третьих петухов», к примеру, – это действительно произведение крупных обобщений и беспощадных оценок, продолжившее традицию русской «дьяволиады» – от Пушкина до Булгакова. Путешествие Ивана в шукшинской сказке – это спрессованная философия истории и всего современного, всего народно-национального. В притчево-сказочной форме это путешествие обозначено тремя встречами Ивана с мрачными силами. Первая – с Бабой Ягой, усатой дочерью её и Змеем Горынычем, – в сущности, олицетворяет мифологический период борьбы народа за право существовать на своей земле. Вторая – с чертями, штурмовавшими мона-

стырь, призвана осветить христианский период. Наконец, третья встреча – с Мудрецом, Несмеяной и ее со скуки умирающей молодой компанией – говорит о современности. Все три истории разворачиваются, как и положено в сказке, в замкнутом пространстве и времени, текущем по кругу. Иван возвращается «на круги своя», в свою библиотеку, возвращается с печатью Мудреца, но не знает, что с ней делать. Василий Шукшин подводит нас к принципиальной для него мысли о том, что бессмысленно удостоверять печатью испытанное временем, добытое народом в многовековой мучительной борьбе. «Тут и сказке нашей конец, – пишет Шукшин в финале «До третьих петухов». – Будет, может быть, другая ночь... Может быть, тут что-то еще произойдет... Но это будет другая сказка. А этой – конец».

Стремление к большим обобщениям двигало Шукшиным и в процессе создания повести-сказки «Точка зрения». В отличие от сказки «До третьих петухов», эстетической особенностью «Точки зрения» является использование приема культуры русских скоморохов-пересмешников. События «Точки зрения» разворачиваются в некоем царстве, в котором живут два молодых человека – Пессимист и Оптимист, озадаченные одним глобальным вопросом: что есть жизнь? «Всё в жизни плохо, пошло, неинтересно», – утверждает Пессимист. Оптимист же, наоборот, склонен видеть в жизни «сплошное устремление вперед». Естественно, что столкновение взаимоисключающих точек зрения требует своего незамедлительного разрешения, и потому на помощь спорщикам приходит «знакомый» Волшебный человек, предоставляя каждой стороне возможность воспроизвести по своему усмотрению и разумению и разыграть перед нами варианты одного жизненного эпизода – эпизода сватовства. Таков зачин представления, выполняющий роль зазывалы на невероятное зрелище, в котором, если внимательно приглядеться, все роли будут исполнены самим автором. Правда, до самого конца зрелища автор никак не проявит себя, а герои совершенно не заметят, что они всего лишь исполнители чьей-то воли.

Скоморошье представление, как известно, воспринимается по закону «наоборотности» и «Точка зрения» здесь далеко не исключение. В ней явно главенствует элемент «передразнивания» всего того, что ненавистно Василию Шукшину. Для этого передразнивания автор фильма виртуозно использует всяческие словесные клише, абсолютно исключая необхо-

димось авторских характеристик героев этого необычного представления. Если в первом (пессимистическом) варианте сватовства всё расстроилось из-за «неудачной шутки» Невесты, то во втором (оптимистическом) – из-за неожиданного для всех открытия в Женихе «маленького собственника».

В русло стремления Василия Шукшина к большим художественным обобщениям укладывается и опыт создания им двух повестей для театра: «Энергичные люди» и «А поутру они проснулись». Как известно, Василий Шукшин долгое время не видел для себя возможности сотрудничества с театром как в качестве драматурга, так и режиссера. Театр для Шукшина был слишком условен и «центростремителен», в то время как всё его творчество стремилось к реалистичности и было «центробежным». Иначе говоря, Василий Шукшин, болезненно дороживший всегда сопричастностью своих произведений, отождествлением их с живой жизнью, не обращал внимание на театр до тех пор, пока в его творчестве не наступил момент обобщенных, «центростремительных» замыслов.

Однако не литературные творения последних лет стали вершиной творчества Шукшина, а фильм «Калина красная», вобравший в себя и полноту жизненной конкретности, и одновременно глубокий обобщающий смысл. Именно по этой причине фильм «Калина красная» стал резонансным произведением, затронувшим абсолютно все слои общества, став на тот период «зеркалом» национального сознания и самосознания. О главном герое фильма – Егоре Прокудине (В. Шукшин) – его убийца по кличке Губошлёп (Г. Бурков) скажет: «Не жалея ты его. Он человеком никогда не был. Он был мужик, а их на Руси много». И вот этот мужик, изменивший двадцать лет назад принципам жизни своих предков, но не утративший черт национального характера, начинает мучительную борьбу за самого себя, за возвращение в среду своего органичного обитания – в деревню. «В этой горькой истории меня интересует не то, что человек сбился с пути истинного, и не просто человек вообще. Меня интересует крестьянин, утративший связь с землей, с трудом, с теми корнями, которыми держится жизнь, – говорил о своём герое Василий Шукшин. – Как случилось, что человек, в жилах которого течет крестьянская кровь, кровь труженика, человек со здоровой нравственной основой... вдруг вывихнулся, сломался?»⁶⁶. Автор изначально стремился рассказать своему зрителю не столько о судьбе вора-рецидивиста, сколько о его страдающей национальной душе.

⁶⁶ Мосфильм 8: сборник / под ред.: А. Мачерета, Л. Нехорошева. – М.: Искусство, 1980. – С. 205.

И потому пробуждающаяся совесть и есть тот «движитель», который заставляет героя проделать «обратный» путь возвращения к своим истокам.

Вот тут Василий Шукшин и выходил своей «Калиной...», всем творчеством в целом на исследование одной из самых мощных и устойчивых черт национального сознания, которая, отражаясь неизменно в лучших произведениях отечественного искусства, во многом сформировала его самобытное лицо. Мы имеем в виду традицию русского искусства, традицию, о которой так проникновенно говорил Сергей Эйзенштейн: «Я не мог сделать такой картины (речь идет о второй серии фильма «Иван Грозный») без русской традиции, без великой русской традиции, традиции совести. Насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек. Уважение человека человеком – я вижу: да – но кто бы я ни был, мне тяжело, ибо человек превыше. Насилие не есть цель, и радость не в достижении цели. Как у иных классов, эпох, государств... даже народов. Русский не будет знать пощады в своем справедливом гневе, но пролитая кровь отзовется горечью в его сердце. Сказать иначе – значит унижить нацию, человека, великую идею социализма. Это, по-моему, самая волнующая традиция и народа, и нации, и литературы – от Пушкина до Толстого и Достоевского, дальше до Горького и, наконец, Шолохова. Вы помните (Эйзенштейн обращается к критику Ю. Юзовскому. – *А. Д.*), у него в “Тихом Доне” Козьма Крючков протыкает энное количество немцев, чуб у него залихватский, глаза озорные, а сердцу неловко – убийство. Вот, стало быть, что – мотив искупления, а не сомнения, не Гамлет – европейская традиция, а Борис Годунов – русская великая традиция, традиция совести»⁶⁷.

Об этой традиции писал и сам Василий Шукшин: «Вопрос совести, вопрос нравственного богатства нашего, вопрос нашего, даже не столько нашего, сколько в целом общества... должен стоять высоко и дорого, и когда наши современники утрачивают так или иначе остроту этого вопроса или идут на какие-то компромиссы, он у нас же на глазах должен получить, обрести своеобразную оценку... Мы на этом должны учиться»⁶⁸. Оба высказывания вполне могут служить объяснению того, почему «Калина красная» имела триумфальный успех у всего нашего народа, увидевшего в

⁶⁷ Эйзенштейн в воспоминаниях современников: сборник / под ред. Р. Юренева. – М.: Искусство, 1974. – С. 413.

⁶⁸ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 234.

ней один из самых мощных мотивов отечественного искусства – мотив совести, вины и искупления.

Поиск Егором Прокудиным «случившейся утраты» оказался настолько убедительным в глазах зрителей, настолько бередил душу, что даже вчерашние противники творчества Василия Шукшина были вынуждены признать его подлинность и силу. «В связи с предыдущим фильмом Шукшина “Печки-лавочки”, – писала та же алтайская краевая газета от 27 апреля 1974 года, – мне пришлось писать о том, что наш земляк недостаточно хорошо знает о материальных и моральных переменах в жизни современного села, его людей. Тем радостнее говорить сегодня о том, что нынешний крестьянин в фильме «Калина красная» совсем другой, он обрел подлинные черты. Очень легко представить Егора Прокудина в иной жизненной ситуации, в другом круге интересов. Его характер мог бы проявиться и в огненных схватках, и в напряжении буден». Сказано так, будто всеми перечисленными рецензентом качествами до Егора Прокудина не обладал ни один из шукшинских героев в его литературе и кино.

В Егоре, который двадцать лет был вором, неистребимым оказалось его национальное существо, о чем свидетельствуют буквально все эпизоды фильма начиная со встречи с березками, отчаянной пляски в «малине» с такой же заблудшей, как и герой, «овцой», встречи с родителями Любы Байкаловой, гениального эпизода «бордельеро» и заканчивая финальным эпизодом смерти героя. Это национальное начало, рано или поздно, непременно должно было восстать в Егоре Прокудине. Произойдет это у «заочницы» Любы, где герой впервые ощутит всю мучительность возвращения к жизни, почувствовав, как тяжело давит на душу пробудившаяся совесть. Егор не выдерживает всего этого и после объяснения с Любой Байкаловой уходит в город в поисках «праздника» «для своей истосковавшейся души».

Смешон и трагичен Прокудин в момент, когда обещает потопить в разврате город, в котором все женщины, словно сговорясь, отвернулись от него, но особенно в эпизоде «бордельеро». Наклонив голову на бок, в халате «с барского плеча», Прокудин стремительно ворвется в помещение с приготовленным для дармового обжорства неизвестным людям и мгновенно поймет, что так ожидаемый «праздник», еще и не начавшись, никогда не состоится. И очень жаль, думается, что в этот эпизод не вошел знаменитый прокудинский монолог (картина, снятая в двух сериях, вышла

на экран по требованию студии в одной). В этом монологе звучат самые сокровенные струны его смятенной души: «Братья и сёстры, у меня только что... от нежности содрогнулась душа. Я понимаю, вам до фени мои красивые слова, но дайте всё же я их скажу... Я сегодня люблю всех подряд! Я весь нежный, как самая последняя... как корова, когда она отелится. Люди! Давайте любить друг друга».

Это и был тот самый момент осознания того, что «праздник» организовать нельзя, и что нет другого выхода, кроме возвращения туда, где ждет Люба Байкалова, где совсем еще недавно оказали почет, истопили баню, но не подали пока трудовой руки, усадили за стол. Понял Егор, что за всё в этой жизни нужно платить, понял и то, что «землю будет грызть», чтобы искупить вину перед покинутой им матерью, перед родной землей и всеми честными на ней тружениками.

Возвращается Егор в деревню ночью. Не желая будить Любу, идет к её брату Петру, который при первом знакомстве не подал ему своей руки. Их встреча опять происходит в бане – месте, где люди смывают с себя грязь. Шукшин писал о своем герое: «Сложись обстоятельства – личные, общественные – иначе, Егор мог бы стать совершенно незаурядным человеком, прославиться добрыми делами. Сколько дано от рождения! Какой это гордый и сильный характер, какой крепкий, надежный человек!»⁶⁹. Пожалуй, всё это можно сказать и о Петре (А. Ванин), с той лишь разницей, что для него жизненные обстоятельства сложились иначе, чем у Егора Прокудина. Петр – человек, который никогда не изменял своим нравственным принципам труженика и в лихую годину войны. В нем сила и правда, и не могут сбить с толку этого настоящего русского мужика ни воровское прошлое Егора, ни истерики его вздорной жены. Вот на таких, по мнению Шукшина, держалась и держится земля. Недаром же и за смерть Егора мстит в фильме Петр Байкалов.

Многих критиков в своё время смутила «заочная любовь» Любы Байкаловой к отбывающему наказание вору-рецидивисту Егору Прокудину. Вот, к примеру, что говорил по этому поводу на обсуждении фильма в редакции журнала «Вопросы литературы» поэт К. Ваншенкин: «Так поступает женщина, доведенная до крайности, до грани женского отчаяния, и, конечно, женщина из среды иной – городской, полумещанской, полуинтеллигентной. Но в деревне? Не знаю».

⁶⁹ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 205.

Но зададимся вопросом: разве в ее любви, даже и «заочной», в стремлении к Егору есть что-то, что порочило бы её женское достоинство? Разве не могла Байкалова разглядеть и почувствовать своей женской душой в Егоре не только преступника, но и человека запутавшегося и потому глубоко страдающего?! Ведь совесть нельзя утаить в человеке, нельзя её и не заметить. Это качество Егора плюс, конечно же, стремление его и готовность к мучительному и, как окажется, трагическому искуплению своей вины перед людьми и землей – вот что не могла не заметить в Егоре Любовь Байкалова. И потому образ её (лучший, на наш взгляд, в творческой биографии Л. Федосеевой), в сущности, с одной стороны, образ живой, земной, легко узнаваемой женщины, с другой – олицетворение того национального русского женского начала, которое способно прежде всего на понимание и прощение. К такой женщине и потянулась израненная душа главного героя.

«Калина красная» завершила собой исследование центральной темы шукшинского творчества – темы поиска человеком, наделенным чертами русского национального характера, «праздника души» в новой социокультурной среде. Начатое весёлым Пашкой Колокольниковым в фильме «Живет такой парень» беспокойное, а далее всё более мучительное, завершилось в «Калине красной» трагическим возвращением «на круги своя» Егора Прокудина. Эта завершенность придает всему наследию Василия Шукшина стройность «философской системы», которая по традиции русской культуры не обязательно кристаллизуется в рациональную систему, что характерно для Европы. Традицию эту, возрождение которой во многом принадлежит Василию Шукшину, в искусстве необходимо поддерживать, особенно в современных условиях «безвременья». Она даст нам прочную связь с прошлым, которое в нашем сознании всё время «кровотоцит», и поможет создать образ будущего, который пока напрочь отсутствует. В установлении этих связей и состоит суть такого предельно целостного явления отечественной культуры второй половины XX века, за которым совершенно не случайно закрепилось название «феномена Шукшина».

Как и всякое значительное произведение искусства, всколыхнувшее сознание россиян, «Калина красная» сразу вызвала ожесточенные споры. Самым показательным из них, на наш взгляд, являлся круглый стол, организованный журналом «Вопросы литературы» весной 1974 года, в котором принял участие и сам Василий Шукшин. Противники фильма (а их было

немало) на этой дискуссии пытались судить ленту, во-первых, в отрыве от всего творчества автора, не видя в ней логического завершения целого этапа развития художественного творчества Шукшина, вскоре оказавшегося завершением всего его творчества, а во-вторых, руководствуясь зачастую расхожими, нормативными для того времени критериями оценок. А аналогов картине в нашем кинематографе тогда (да и сейчас) не было. Б. Рунин, В. Баранов, К. Ваншенкин утверждали, например, что картина не обладает цельностью, что ею обладает лишь главный герой. Отмечали жанровое смешение, эклектизм, сентиментальность, нападали на березки, называя разговоры с ними Егора Прокудина слащавыми, ошибкой считали исполнение главной роли Шукшиным, наконец, говорили об измене автору чувства меры и т. д. Уже несколько лет спустя, комментируя дискуссию, критик К. Рудницкий в журнале «Искусство кино» совершенно справедливо написал об этом “чувстве меры” следующее: «...означенное достоинство универсально и спасительно только для ремесла и для мастерства. Там, где начинается искусство, чувство меры отнюдь не всегда способно помочь. Какое “чувство меры” у Шекспира или Достоевского, у Чаплина или Феллини? Как и чем эту “меру” измерить? Когда на сцене вырывают глаза, куда девается чувство меры?»⁷⁰.

Но поклонников у «Калины красной» было неизмеримо больше. Одни зрители увидели в ней щемящую мелодраму, и в этом нет ничего плохого. Другие – социально-психологическую драму из современной жизни. Третьи – трагическую драму о вине и искуплении. Василий Шукшин, наконец-то, дождался всеобщего признания, к которому всё время шел, сознавая, что не просто правда, а ПРАВДА может вызвать отклик у всего народа. Поиск Егором Прокудиным «случившейся утраты», которую он называл «праздником души», оказался настолько убедительным, настолько всколыхнул душу зрителей, что подавляющее большинство из них, совсем недавно таких же деревенских жителей, восприняли картину Василия Шукшина в качестве зеркала своего духовного состояния. А если говорить о доминирующей жанровой природе «Калины красной», то со всей ответственностью можно говорить о том, что это *философская притча* об исторически неизбежном переходе России от традиционной крестьянской цивилизации к техногенной городской с резкой потерей среды обитания для русского национального характера. Егор Прокудин – вор, который в чело-

⁷⁰ Рудницкий К. Экран и проза // Искусство кино. – 1977. – № 3. – С. 122–123.

веческом общежитии является анонимом, в силу своего анонимного существования человека в городе. Но сохранившиеся в этом герое черты русского национального характера позвали героя в среду органичного существования этого характера – в деревню. Егор предпринял несколько мучительных попыток возврата в эту среду, но так как в этой жизни, как говорил Василий Шукшин, за всё нужно платить, история заканчивается трагической смертью героя.

Глава 3. ШУКШИН И ТАРКОВСКИЙ

Сходство различного есть стиль времени.

Семен Фрейлих

Вскоре после смерти В. М. Шукшина (2 октября 1974 года) многие критики, писатели, ученые отметили явную параллель между его наследием и русской литературной классикой. Оказалось, что Шукшин вполне выдерживает такое сравнение. Не менее важным направлением исследований является, думается, и то, которое призвано ответить на вопрос: что же связывало шукшинский «феномен» с творчеством его современников как в литературе, так и кинематографе? Вряд ли он был одинок в своих исканиях. Хотя, как известно, под пером иных критиков после смерти Шукшина свершения Василия Макаровича зачастую выглядели как бы случайными, возникшими «на голом месте» и потому вполне загадочными, а укоренившееся выражение «феномен Шукшина» стал у таких исследователей синонимом слову «загадочность».

В примечательной статье того периода «Проза и Экран» К. Рудницкий писал: «Как много мы теряем из-за того, что рассматриваем искусство Шукшина вне контекста, в котором оно возникло... Важно было бы разобраться и понять, что роднит Шукшина-прозаика с Василием Беловым... с Борисом Можаевым и Григорием Матевосяном, с Федором Абрамовым и Гавриилом Троепольским, что сближает Шукшина-кинатографиста с Глебом Панфиловым, Отаром Иоселиани, Георгием Данелией. По-моему, связи ощутимы. Точно так же заметны и выразительные противостояния, например, прозы Шукшина и прозы Андрея Битова, кинематографа Шукшина и кинематографа Тарковского»⁷¹.

⁷¹ Рудницкий К. Экран и проза // Искусство кино. – 1977. – № 3. – С. 125.

Выявление и «ощутимых связей», и особенностей «выразительных противостояний» необходимо, думается, не только для понимания искусства художественных миров, места их в художественном процессе, но более всего для освещения эстетических параметров эпохи. Известно, что эстетика любого художника в любом виде искусства всегда зависит от того, на какой социальной базе и при какой политической надстройке она возникает. Иначе говоря, художник, какой бы яркой индивидуальностью он ни обладал, «обречен» выражать историческую суть времени, его сформировавшего, вне зависимости от избранного материала – исторического, современного или гипотетического. А так как историческая правда конкретного времени может быть только одна (множественными бывают только подходы к правде и её оценки), то между «творчествами», обладающими, прежде всего, признаками целостности, есть, несомненно, большое количество точек соприкосновения, наряду с естественными различиями. Представить себе обратное означает, в сущности, отрицание существования объективных критериев оценок явлений искусства, благодаря которым и формируется история искусств.

Мы уже говорили в этой работе о бинарности русской культуры, которая и порождает художественные бинумы. Это пара художников, которые в одно и то же время отражают с разных сторон одни и те же процессы жизни. Это, к примеру, Пушкин и Лермонтов, Толстой и Достоевский, Есенин и Маяковский. Последним бинумом русской культуры второй половины XX века, с нашей точки зрения, является Шукшин и Тарковский. И потому, на наш взгляд, утверждения К. Рудницкого о том, что у одних современников нужно искать «сходства», а у других – «различия», вряд ли являются справедливыми. Нам кажется, куда более плодотворным является подход к изучению Шукшина и Тарковского, который состоит в том, чтобы сначала предельно сблизить их, а уж потом искать различия.

Сейчас ни у кого нет сомнений в том, что Василий Шукшин и Андрей Тарковский – два больших и очень оригинальных художника второй половины XX века в истории отечественной культуры. Каждый из них, несомненно, абсолютно самостоятелен и, на первый взгляд, как бы независим от тенденций и закономерностей литературно-кинематографического процесса, во всяком случае, не ограничен его рамками. Уже это есть не что иное, как точка соприкосновения их художественных миров. Однако давно уже сложилось и господствует по сей день мнение, будто всякое упоминание творчества одного автоматически исключает творчество другого.

Но ведь внешняя непохожесть и даже несовместимость изобразительно-выразительных средств в произведениях двух художников не может, с нашей точки зрения, служить препятствием для поиска в них глубинных объединяющих черт. Перед нами стоит задача понять наследие одного художника через творчество другого. Иначе говоря, мы попытаемся ответить на вопрос: имеем ли мы право говорить на сегодняшний день о творчестве Шукшина и Тарковского как о художественном биноме?

Начнем с того, что, казалось бы, совершенно не относится к существу поставленного вопроса – с биографий художников, которые, если удастся доказать сходство двух художественных миров, будут выглядеть, несомненно, не такими уж случайными и, думается, многое могут подсказать и объяснить. Исходим мы в этом вопросе из того, что, как известно, подлинники представители духовной культуры во все времена (кроме, как нам кажется, нашего) реализовали свой талант не только в творчестве, но и в характере своей жизни. Вспомним В. Белинского, который сказал о том, что время преклонит колени перед тем художником, жизнь которого есть лучший комментарий на его творчество, а последнее – лучшее оправдание жизни.

Для начала подчеркнем, что и Тарковский, и Шукшин прежде всего современники, то есть личности, сформированные одной эпохой, одними устремлениями, атмосферой и реальными событиями. Каждый из них, конечно же, пришел в большое искусство своим путем. Андрей Тарковский, выходец из высокоинтеллигентной русской семьи, шел к нему дорогой «сверху» – от богатств русской и мировой культуры, впитывая их дух с раннего детства. Василий Шукшин – «снизу», от народных корней, неся в искусство исконные принципы видения и народной оценки и человека, и действительности. Очевидное для нас сходство мы видим в том, что оба художника, во-первых, пришли в искусство традиционными для России путями, а во-вторых, принесли с собой традиционные взгляды двух полюсов единого культурного диапазона восприятия российской жизни, оценки её и воспроизведения.

Оба будущих художника лишились отцов. Отец Андрея ушел из семьи, отец Василия был репрессирован, когда Шукшину было три года. У обоих было очень трудное детство, особенно, во время войны, да и после. У обоих была возможность пойти по жизни, не контролируемой законом. Оба будущих художника в один год поступили во ВГИК к одному мастеру – Михаилу Ромму. О Шукшине Ромм сказал тогда же, что это,

несомненно, одаренный человек, он независим – это черта таланта. Ромм настоял, чтобы приняли-таки Шукшина, который, по мнению комиссии, знал слишком мало, как и другого абитуриента, который, наоборот, знал слишком много. Другим, как известно, был Андрей Тарковский. Незадолго до своей смерти Шукшин признавался актеру Георгию Буркову: «Понимаешь, я тогда во ВГИКе словно под водой был. Вынырну, покажусь на поверхность, послушаю – аж страшно, до чего все гении – хоть завтра “Мастера и Маргариту” ставить. Где уж нам, дуракам, чай пить – опять скроюсь. А кто режиссером стал? Тарковский». В институте и Шукшин, и Тарковский были лидерами в своей мастерской. Первый – в обучении актерскому мастерству, второй – в режиссуре. Напомним, что Тарковский ценил в Шукшине прежде всего актерский талант. Дипломные работы и Шукшина («Из Лебязьего сообщают»), и Тарковского («Каток и скрипка») вышли в прокат.

Дебютировали Шукшин с Тарковским в большом кино приблизительно в одно и то же время – в начале 1960-х годов. Оба заявили себя своими картинами как художники очевидных независимых принципов. И «Иваново детство» Тарковского, и «Живет такой парень» Шукшина – фильмы, не имевшие аналогий ни в прошлом, ни в момент выхода к зрителю. Обе картины открывали для своего времени совершенно новых героев. У Шукшина это герой, наделенный исконными чертами русского национального характера, а у Тарковского Иван – невероятная жертва войны, которая трактуется впервые в советском кино с пацифистских позиций. У этого героя был, на наш взгляд, только один предшественник в искусстве – Петрушка Иванов из гениального рассказа Андрея Платонова «Возвращение», этот 11-летний мальчик, «маленький, небогатый, но справный мужик», которого таковым сделало отсутствие детства и невероятная тяжесть ответственности за семью, легшая на него во время войны. Иван (Н. Бурляев) у Тарковского тоже лишен детства, семьи и привычного окружения, которое снится ему во снах. Война из героического, несомненно, подростка, делает маленького зверя, который, оставаясь в то же время ребёнком, играет в войну (эпизод в блиндаже) во время боя.

Шукшин и Тарковский утверждали в кино новых для того времени героев, сопряженных с важнейшими нравственно-философскими проблемами, с научно-технической революцией, что породила и невероятную жестокость войн, и новую городскую цивилизацию. «Цена прогресса оказалась высокой, – очень точно писал об этом С. Фрейлих, – испытывались

связи человека не только с современностью, но и с историей, не только с обществом, но и с природой, но мерой всех вещей оставался по-прежнему сам человек. Тарковский оказался чутким к социальной сущности этих драм, не только содержание, а и сама форма существования человека в этих обстоятельствах стали сутью его картин. И что бы он ни изображал – войну ли («Иваново детство»), историю («Андрей Рублев»), современность («Зеркало»), или даже когда он моделировал коллизии вполне реальной для него жизни на научно-техническом материале («Солярис», «Сталкер») – он, по существу, говорил об одном и том же⁷². О том, что эти же самые процессы породили и творчество Василия Шукшина, мы уже говорили. Разница заключалась, на наш взгляд, в том, что Андрей Тарковский видел готовые нравственные результаты этого вторжения, а Шукшин исследовал сам процесс его влияния на судьбы носителей национального характера. Именно поэтому Василия Шукшина прежде всего интересовали людские характеры (тип у него был один – «чудика»), а Андрея Тарковского – типы. У него в фильмах герои могут даже не иметь имен (в «Сталкере», к примеру), что совершенно немыслимо для Шукшина.

Герои Шукшина, при их потрясающем многообразии характеров, проявляли себя, отстаивая свое существо и жизненное пространство там, где драма вторжения научно-технической революции давала о себе знать, а это было и в городе, и, конечно же, в деревне. Шукшинские герои по особенностям реакции на столь мощное и неизбежное вторжение легко делятся на три основные группы. Первая состоит из тех, кто не стал сопротивляться, но далеко не лучшим образом приспособился в новых, прежде всего, городских условиях. Вторая группа – из тех, кто принял всё новое как нечто естественное и неизбежное, но всеми силами противился его отрицательным нравственным последствиям. Наконец, третья, самая, думаю, дорогая для автора, состояла из шукшинских «чудиков», ни при каких обстоятельствах не желающих идти ни на какие нравственные компромиссы. Василий Шукшин представил нам разнообразие русских характеров, для чего показал в фильмах и описал в литературе неведомые ранее случаи из жизни. Конечно, истории, рассказанные в фильмах Андрея Тарковского, случаями из жизни никак не назовешь, но неведомыми ранее – вполне. У Тарковского видим исследование духовно-нравственного состояния общества на примере представителей русской интеллигенции («Андрей Рублев» или «Страсти по Андрею», «Зеркало»), а у Василия Шукшина –

⁷² Фрейлих С. Этюды о стиле // Искусство кино. – 1983. – № 3. – С. 81.

представителей самых демократичных народных слоев. Даже если у Тарковского речь идет о Крисе Кельвине из «Соляриса» или Сталкере, Писателе, Ученом из «Сталкера», внутренняя их наполненность мучениями совести, поисками добра, истины, нравственной гармонии в жизни дают нам полное право говорить о них как о имеющих глубоко национальную русскую суть. И «характерное» в героях Василия Шукшина, и «типическое» у Андрея Тарковского есть не что иное, как разговор о человеке своей эпохи в целом.

Далее... героев Шукшина и Тарковского роднит их очевидный историзм, в них словно спрессована вся нравственная история нашего народа, и потому каждого из них можно легко представить в любой эпохе прошлого. В этой связи, эти герои ищут причины своего болезненного духовно-нравственного состояния в прошлом своей жизни. Ищет умирающий герой фильма «Зеркало» Тарковского, ищет Егор Прокудин из «Калины красной» Шукшина, а вместе с ними ищем и мы.

В героях произведений обоих художников всегда заметно очевидное «несовпадение» между их внутренним существом и средой их «обитания» Иван у Тарковского в фильме «Иваново детство» вынужден к самому себе, к своему совершенно детскому существу приспособить саму войну, да так, что он уже немислим вне военной обстановки. Пашка Колокольников из фильма «Живет такой парень» Шукшина, хотя еще и не покинул пределов родной земли, но уже всем существом готов искать какой-то «идеал». Егор Прокудин из «Калины красной» Шукшина находится в поисках «праздника души», а герой «Зеркала» Тарковского – случившейся утраты связи с прошлым. Иван Расторгуев из шукшинских «Печек-лавочек» чуть было не расстался со своей нравственной цельностью, попав в непривычную для себя социальную среду, а Крис Кельвин же из «Соляриса» Тарковского находится в состоянии неверия в нравственность как один из важнейших «инструментов» в процессе научного познания. В финале обеих картин и Иван у Шукшина, и Крис у Тарковского вновь обретают то, что могли бы потерять или не приобрести.

Ощущение духовно-нравственного дискомфорта героями произведений Шукшина и Тарковского постоянно толкает их на поиски недостающих в их жизни звеньев. У Шукшина герои мучаются, как правило, от недостатка духовности, которая необходима им для органичного слияния с современной жизнью. А у Тарковского, наоборот, герои чаще всего страдают от недостатка человеческой душевности, что переполняет героев Шукшина.

Важнейшим показателем близости художественных миров Андрея Тарковского и Василия Шукшина является, с нашей точки зрения, то обстоятельство, что логики развития их, хотя это многим покажется странным, удивительным образом как бы дублируют друг друга. Напомним, что первые полнометражные картины художников в одинаковой степени и в одно и то же время были призваны открыть новых героев для кинематографического процесса того времени. У Шукшина этот герой был призван сказать всем, что герой, наделенный исконными чертами русского характера, после многих десятилетий советизации и очевидного влияния научно-технической революции, жив! У Тарковского Иван из «Иванова детства» представлен как результат воздействия на человека страшного техногенного XX века, искорёжившего саму природу ребёнка, лишённого положенного ему нормального детства. Обе картины с разницей в два года попали на Венецианский кинофестиваль, который сумел их оценить и наградить «Золотыми львами святого Марка». Картина Василия Шукшина «Живет такой парень» дали приз за очевидную русскость, то же самое можно говорить и о фильме «Иваново детство» Тарковского, о чём свидетельствует письмо Жана Поля Сартра об этом фильме.

Вряд ли можно назвать случайным тот очевидный факт, что и Василий Шукшин, и Андрей Тарковский приблизительно в одно и то же время пришли к идее создания крупномасштабных полотен о представителях отечественной истории и культуры: об Андрее Рублеве (у Тарковского) и Степане Разине (у Шукшина). Далекое не случайно и то обстоятельство, что оба сценария, а затем и фильм «Андрей Рублев» (напомним, что фильму Василия Шукшина не дано было увидеть свет), несмотря на историческую основу, на уровне тем, идей и проблематики предельно современны. Такими их задумывали сами авторы, в чём они, как известно, неоднократно признавались. Вот что писал по этому поводу Андрей Тарковский: «В историческом аспекте фильм хочется сделать так, как если бы мы рассказывали о нашем современнике»⁷³. А это уже Василий Шукшин: «В своем неудержимом стремлении к свободе Разин абсолютно современен, звучен нашим дням»⁷⁴. Иначе говоря, оба художника приступили к осуществлению замыслов только тогда, когда в главных героях и эпохах, в которых им выпала доля жить, они почувствовали живых героев и живую жизнь.

⁷³ Когда фильм окончен: сборник. – М.: Искусство, 1965. – С. 170.

⁷⁴ Мосфильм 8: сборник / под ред.: А. Мачерета, Л. Нехорошева. – М.: Искусство, 1980. – С. 217.

Духовная близость фильмов Шукшина и Тарковского обнаруживается и в трактовке народа в историческом прошлом. «Оба решали историческую тему в жанре трагедии, – писал об этом С. Фрейлих, – у каждого герой осознавал свое предназначение в соответствии с судьбой народа»⁷⁵. С темы талантливости русского народа (вспомним эпизод полета на воздушном шаре) начинается «Андрей Рублёв», который и заканчивается грандиозным эпизодом отливки колокола благодаря природному таланту, который несет в себе подросток Бориска (Н. Бурляев). У Шукшина в сценарии «Я пришел дать вам волю» о талантливости русского народа говорит важнейший персонаж – Матвей Иванов: «...не мешайте ему (мужику. – А. Д.) пахать землю. Да ребяташек растить. Всё остальное он сам сделает: свои песни выдумает, свои сказки, свою совесть и указы свои...».

В своих исторических полотнах и Шукшин, и Тарковский не боялись показать эпоху во всём ее противоречивом существе, отсюда та жесткость, фактурность физической реальности, её почти плотская осязаемость. Это тот случай, как писал Андре Базен, когда эстетика составляет одно целое с реальностью. Любое серьезное историческое кинополотно (это не относится к костюмированным драмам или мелодрамам, для которых этой проблемы просто не существует) непременно сталкивается с проблемой «оправдания» присутствия кинокамеры в историческом прошлом. Совершенно гениально с этой проблемой справляется Андрей Тарковский в финале своей ленты. После прозвучавшего звука только что отлитого колокола его создатель Бориска падает в грязь и начинает рыдать от того, что «отец-жила» унес в могилу секрет колокольного звона. К нему подходит Андрей Рублев и, отказавшись от обета безмолвия, успокаивает его, предлагая ему творить красоту вместе.

У Шукшина в сценарии «Я пришел дать вам волю» нет аналогичного финала, что, как известно, мучило его. Но незадолго до смерти, по свидетельству артиста и друга Шукшина Георгия Буркова, он его наконец-то нашел. В нём Степан, осознавая свою обреченность, по дороге встречает странника, который идет в Соловки на молитву. Ему-то и вручает Разин большое золотое блюдо или поднос для передачи в дар монастырю. Странник придет на Соловки уже после казни Степана Разина, и Владыка поведаст ему об этом. Тогда странник достанет из мешка сияющий солнечным светом поднос, напомнив всем о том, что Степан приходил в этот мир, чтобы дать всем волю. И у Василия Шукшина открывалась возможность каким-то образом транслировать эту вещь в современность.

⁷⁵ Фрейлих С. Этюды о стиле // Искусство кино. – 1983. – № 3. – С. 99.

Наконец, исторические произведения и Тарковского, и Шукшина пронизаны не бодряческим, как у подавляющего большинства аналогичных фильмов прошлого и настоящего, а трезвым, умным и потому глубоко патриотическим чувством. Но именно за «антипатриотизм» картину «Андрей Рублев» не пустили в 1966 году на Канский кинофестиваль, изъяв коробки с лентой прямо из самолета. В сущности, по этим же причинам Шукшину не дали снять фильм «Я пришел дать вам волю», в результате чего он вынужден был написать роман.

Андрей Тарковский после фильма «Андрей Рублев», который положили на полку, пять лет был в простое. Фильм в урезанном состоянии впервые увидят во Франции в 1969 году, а через два года ограниченным тиражом картина выйдет и в отечественный прокат. Реконструируют картину и вернут ей первоначальное название «Страсти по Андрею» уже после смерти автора, в период перестройки. Василий Шукшин вместо фильма «Я пришел дать вам волю» снял самую слабую в своем творчестве ленту «Странные люди».

Фильм «Печки-лавочки» Шукшина и «Солярис» Тарковского появились с разницей в один год в начале 1970-х годов. Оба произведения снова ставят перед нами близкий друг другу комплекс морально-нравственных проблем. И Иван Расторгуев из «Печек-лавочек», и Крис Кельвин из «Соляриса» в начале картин покидают органичную для себя социальную среду, которая их сформировала. Первый покидает деревню, второй – Землю. Картины объединяет мотив путешествий. Иван движется через всю страну к черноморскому берегу Крыма, чтобы впервые в жизни отдохнуть, Крис – к мыслящему существу, планете «Солярис», чтобы решить вопрос о закрытии или продолжении исследования этого непонятного явления.

Иван начинает своё путешествие абсолютно нравственно-целостным человеком, а заканчивает почти изуродованной личностью, и только возвращение на родную землю делает его равным самому себе первоначальному. Крис, наоборот, отправляется в путешествие с убеждением в том, что научный поиск не нуждается ни в какой человеческой нравственности, а заканчивает осознанием нравственности как неперемennого инструмента научного поиска. Там, на станции «Солярис», Кельвин сразу же сталкивается с невероятным явлением – материализованными фантомами совести каждого из членов экипажа, которых они называют гостями. Вскоре и у главного героя Криса (Д. Банионис) появится гость в образе его собственной жены, которая, судя по всему, из-за него покончила жизнь самоубийством. Попытка избавиться от своей материализованной совести за-

кончилась неудачей. И тогда он начинает постепенно относиться к ней как к настоящей собственной жене, что в конечном итоге оборачивается невероятным, неожиданным результатом контакта с мыслящей планетой. Вместо самых болезненных участков сознания, что транслирует планета после её жесткого рентгеновского облучения, «Солярис» в благодарность за человечность материализует для Криса Кельвина самый дорогой участок в его сознании. Мы увидим отчий дом, вышедшего из него, из-за разницы во времени, давно умершего отца, по которому текут струи воды, и самого Криса Кельвина в позе блудного сына. Камера взмывает в небо, и мы увидим, что дорогой для героя кусочек земли окажется в океане планеты «Солярис».

Добавим к сказанному, что и «Солярис» Андрея Тарковского, и «Печки-лавочки» Василия Шукшина в одинаковой степени, на наш взгляд, подготовили почву для создания очередной пары фильмов – «Зеркала» и «Калины красной» – произведений, в основе которых лежат поразительные авторские откровения. В том, что в основе «Зеркала» лежат автобиографические мотивы, Андрей Тарковский в своих интервью признавался неоднократно. Вот одно из них, опубликованное в журнале «Культура и жизнь»: «В “Зеркале” мы рассказывали как бы сугубо личную историю, да такая она и есть на самом деле, ведь речь шла о глубоко изначальных, непреходящих человеческих чувствах. Но мы надеялись – зритель не должен остаться к ней равнодушным, потому что она пронизана воздухом своего времени»⁷⁶. А вот как говорила о своих ощущениях от съемок актриса, исполнительница одной из ролей в фильме «Зеркало» Алла Демидова: «У Тарковского в “Зеркале”, как мне кажется, все актеры должны были в той или иной степени играть его самого, потому что это очень личный фильм»⁷⁷.

О «Калине красной» Шукшина мы тоже можем говорить как о «духовной биографии» её автора. Уж слишком много личного, наболевшего и откровенного вложено Василием Шукшиным в последнюю из своих картин, справедливо воспринятую вскоре после смерти автора как духовное завещание художника. Первое, что роднит Егора Прокудина с Василием Шукшиным – это ощущение неопределенности их положений, о котором сам автор говорил и писал: «Не городской до конца, но и не деревенский уже». Уже это признание дает нам право на поиски в «Калине красной» ав-

⁷⁶ Тарковский А. // Культура и жизнь. – 1979. – № 10. – С. 22.

⁷⁷ Демидова А. Вторая реальность. – М.: Искусство, 1980. – С. 142.

тобиографических следов. И они довольно легко там обнаруживаются. Вот всего несколько примеров. Рассказ Егора Прокудина о короле Райке, которой во время войны по весне кто-то проткнул бок вилами, достоверный факт биографии семьи, что оставил тяжелый, болезненный след в душе Шукшина. А вот как Василий Шукшин вспоминал о своём первом впечатлении от города, куда он попал (как и Егор Прокудин), будучи подростком: «Нелегко сразу сказать, какую роль сыграл в моей жизни этот город. Поначалу он напугал меня. Очень уж много людей! И все куда-то спешат. И никто друг друга не знает. У нас в селе все друг друга знали. А это был большой, новый мир. С легким провесом прошел я впервые по скрипучему, качающемуся наплавному мосту... Это было первое чудо, которое я видел. Понемногу я стал открывать еще другие чудеса. Например, пожарку. Каланча вконец заморозила меня. Я поклялся, что стану пожарным. Потом мне хотелось быть матросом на пароходе “Анатолий”, еще шофёром, чтобы заехать на мост, а он так и осел под машиной. А когда побывал на базаре, то окончательно решил стать жуликом – мне показалось, что в таком скопище людей и при таком обилии всякого добра гораздо легче своровать арбуз, чем у нас в селе у тётки Семенихи из огорода (уголовного кодекса я тогда не знал)»⁷⁸. В этой связи, думается, «Калина красная» – это разыгранный вариант вполне возможного жизненного пути автора, попадись ему в то время «деятель» вроде Губошлепа. Добавим к этой гипотезе тот факт, что роль Егора Прокудина изначально Шукшин предназначал только для себя как актера.

Добавим к этому ещё и слова Василия Макаровича о постоянном чувстве вины перед «малой родиной» своей, которое он испытывал на протяжении всей своей жизни: «Те, кому пришлось уехать (по самым разным причинам) с родины (понятно, что я имею в виду так называемую “малую родину”) – а таких много, невольно несут в душе некую обездоленность, чувство вины и грусть. С годами грусть слабеет, но совсем не проходит. Может, отсюда происходит наше неловкое заискивание перед земляками, когда мы приезжаем к ним из больших “центров” в командировку или отпуск. Я вижу какое-то легкое раздражение и недовольство моих земляков чем-то, может, тем, что я уехал, а теперь, видите ли, – приехал. Когда мне приходится читать очерки или рассказы других писателей о том, как они побывали на родине, я с удивлением не нахожу у них вот этого мотива: что им пришлось суетиться и заискивать. Или у них этого нету? Или они опус-

⁷⁸ Цит. по книге: Лауреаты России. – М.: Современник, 1980. – С. 364.

кают это потом, вспоминая поездку? Не пойму. Я не могу опустить это, потому что каждый раз спотыкаюсь о какую-то неловкость, даже мне бывает стыдно, что вот я – взял и уехал когда-то, куда-то... И вот вокруг вроде и не моё родное, и я потерял право называть это своим»⁷⁹.

Наконец, немаловажным является и тот достоверный факт, что сам Василий Шукшин незадолго до смерти пришел к решению о возвращении к себе на родину, в деревню, для чего попросил мать не продавать дом в Сростках. Вот почему, думается, мы имеем полное право считать и «Калину красную» Шукшина, и «Зеркало» Тарковского произведениями о «времени и о себе» или, еще точнее – исповедями сыновей своего века, уж, во всяком случае, точно, второй его половины. И если в картине Тарковского «исповедь» эта происходит на фоне очень точных примет движения конкретно-исторического времени, обнажая, таким образом, его социально-нравственную суть, то сама «Калина красная» Василия Шукшина есть, в сущности, морально-нравственная «формула» этого времени. Достаточно вспомнить, что «открытость» национального характера, носителем которого является в картине Егор Прокудин, в сочетании с «анонимностью» его положения в жизни и есть глубинная суть шукшинского образа, призванная обозначить существо исторически сложившейся ситуации, связанной, как мы уже отмечали, с драмой перехода России из «деревенской» в «городскую» цивилизацию.

Стержневым мотивом обоих произведений является разрыв героев с прошлым и со своими матерями. Попытка преодолеть его и есть лейтмотив обеих картин и творчества в целом. Расплата смертью героев за утраченные ранее прочные связи с прошлым является далеко не случайным совпадением. Отсюда строка из стихотворения «Жизнь, жизнь» отца кинорежиссера – поэта Арсения Тарковского: «Живите в доме – и не рухнет дом», прозвучавшая в фильме «Зеркало» в исполнении автора, может с полным правом послужить эпиграфом и к «Калине красной» Василия Шукшина.

Как и у Василия Шукшина, в творчестве Андрея Тарковского каждая новая картина вытекает из предыдущей и предопределяет следующую. К примеру, замыслом фильма «Солярис» Тарковский увлекся, еще создавая картину «Андрей Рублев». В свою очередь, в «Солярисе» вызрела идея следующей постановки – «Зеркала».

⁷⁹ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 104–105.

Как и у Василия Шукшина, творчество Андрея Тарковского вполне сопоставимо с русской литературной классикой, хотя полная реализация его таланта осуществилась в кинематографе. Ощутима эта связь с героями, прежде всего, Фёдора Михайловича Достоевского. Герои и Тарковского, и Достоевского в соответствии, конечно, со своим временем, одержимы мучительными поисками ответов на вопросы: что есть добро и зло, нравственность, святость, наконец, что есть изначально сам человек?

Необходимо, думается, подчеркнуть и то обстоятельство, что Шукшин и Тарковский после своих фильмов-исповедей, не сговариваясь, обращают взор к творчеству Ф. М. Достоевского. Василий Шукшин в последний год своей жизни много читал Достоевского, мечтая сыграть роль великого русского писателя в кино. Сохранились фотопробы, в которых Шукшин, с одной стороны, узнаваем, а с другой – каким-то удивительным внутренним сходством сливается с Федором Достоевским. После смерти Шукшина эту роль сыграл в фильме «26 дней из жизни Достоевского» (реж. А. Зархи) Анатолий Солоницын. Наконец, известно, что в творческих планах Шукшина было намерение снять картину о Федоре Достоевском. Разве не совпадает данный замысел с известным намерением Андрея Тарковского экранизировать «Идиота» Достоевского?

Естественно, что важнейшей особенностью, сближающей Шукшина с Тарковским, является, на наш взгляд, бесспорная целостность и потому, несмотря на ранний уход из жизни обоих, завершенность их творчества, никак не сводимого к декларациям идей. Об этой эстетической особенности Андрей Тарковский писал следующее: «Образ призван выразить самую жизнь, а не авторские понятия, соображение о жизни. Он не обозначает, не символизирует жизнь, но выражает её»⁸⁰. И у Шукшина мы можем прочесть нечто подобное: «Нет, литература – это всё же жизнь души человеческой, никак не идея, не соображения даже самого высокого нравственного порядка»⁸¹.

У нас нет никаких сомнений в том, что творчество Василия Шукшина и Андрея Тарковского есть художественный «бином» русской культуры второй половины XX века. Эти самодостаточные и оригинальные сами по себе художники, на первый взгляд, совершенно непохожие друг на друга, шли в искусстве по разным «обочинам» одной магистральной дороги жизни, отражая в своих удивительно целостных «творчествах» единые её «по-

⁸⁰ Тарковский А. О кинообразе // Искусство кино. – 1979. – № 3. – С. 86.

⁸¹ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 289.

вороты», «подъемы» и «спуски», и потому, на наш взгляд, им наиболее полно удалось выразить эпоху, в которой им выпала доля жить.

Всё это и многое другое, о чём мы не упомянули, доказывает тот факт, что отечественный кинематограф еще в 1960-е годы достиг той степени развитости в лице, прежде всего, Василия Шукшина и Андрея Тарковского, которая дает нам полное право говорить о нём как о полноценной форме русского национального сознания и самосознания. Трагическая кончина художников лишила нас двух исконных ракурсов и точек зрения на национальную жизнь и, таким, образом, прервала пришедшую из литературы и только что образовавшуюся в кинематографе традицию «бинарности». И если отечественный кинематограф, прервавший в 1990-е годы свое существование в России в качестве процесса, а также формы национального сознания и самосознания, хочет возродиться, ему не избежать решения тех проблем, которые в своё время поднимали и решали, независимо друг от друга, и Василий Шукшин, и Андрей Тарковский. Ведь еще Н. В. Гоголь сказал о том, что «споры о наших европейских и славянских началах показывают только то, что мы начинаем просыпаться...»⁸².

Автору этих строк летом 2013 года впервые удалось посетить могилу Андрея Тарковского на кладбище под Парижем в Сент-Женевьев-де-Буа и в очередной раз – могилу Василия Шукшина в Москве на Новодевичьем кладбище. О кладбище под Парижем, где находятся 5 тысяч надгробий и 15 тысяч захоронений наших соотечественников, можно сказать, что оно тихое и даже смиренное. Многие могилы заброшены и практически нигде нет цветов, в отличие от могилы Василия Шукшина, на которой всегда много народа – отечественного и иностранного. На могиле Андрея Тарковского стоит надгробие, выполненное известным скульптором Эрнстом Неизвестным. На нем тоже не было цветов, но есть надпись: «Человеку, который видел ангела». Что она означает, осталось для нас тайной. Могила Василия Шукшина всегда в цветах, он лежит в родной земле. Представить его умершим в эмиграции, например в Париже, как Андрей Тарковский, и захороненным на кладбище под французской столицей немислимо. Однако это не означает, что Василий Шукшин истинно национальный художник, а Андрей Тарковский своей эмиграцией потерял право называться русским художником. Оба они – великие художники второй половины XX века, отразившие в своих целостных творениях суть времени, в которое им выпала доля жить.

⁸² Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1978. – Т. 6. – С. 228.

ОСНОВНЫЕ ИТОГИ

Невозможно отделить Шукшина-писателя от публициста, Шукшина-кинематографиста – от критика, наконец, Шукшина-артиста – от Шукшина-гражданина. Абсолютно всё его литературное и кинематографическое творчество, а также его публицистика: статьи по вопросам литературы и кинематографа, духовно-нравственной жизни общества, рецензии, многочисленные интервью, заметки на полях тетрадей, письма, а кроме того, сам характер прожитой им жизни говорят об уникальности его наследия, которое представляет собой не сумму созданных им литературных и кинематографических произведений, а воплощенную в искусстве целостную картину мира.

Первый вывод, который мы делаем из нашего исследования, состоит в том, что творчество Василия Шукшина представляет собой высший его тип, в основе которого лежит оригинальное видение картины мира. Подобное целостное творчество не появляется на основе лишь врожденного таланта его автора. Этого недостаточно. Надо еще явиться с этим талантом в своё время, где стать инструментом его выражения. Безусловно, Василий Шукшин пришел в этот мир вовремя, а его врожденные уникальные таланты (писательские, кинематографические и актёрские) стали инструментами глубокого выражения самой его эпохи.

Это эпоха, без преувеличения, есть эпоха тектонических социальных сдвигов, в результате которых Россия из деревенской превратилась в городскую. И когда все радовались пришедшим достижениям и благам научно-технической революции, Василий Шукшин с плеядой писателей-деревенщиков понял, что переход этот чреват потерей русским человеком органичной среды существования национального характера, который веками формировался в деревне. Вершиной демонстрации этой национальной трагедии в творчестве Василия Шукшина стал его последний фильм «Калина красная».

Второй, вытекающий из проделанного нами анализа, вывод состоит в необходимости учета объективно-исторических предпосылок появления творчества Василия Шукшина, как и плеяды писателей «деревенщиков», призванного для глубокого талантливое исследование и выражения произошедших в России XX века тектонических сдвигов народной жизни в целом и русского национального характера в частности. Вся деятельность Василия Шукшина была посвящена, на наш взгляд, задаче дать нравственную опору человеку, который в силу сложившихся социально-гуманитарных условий стал её терять. Спасти этого человека могло, по Шукшину, лишь соединение вековых традиций с быстроменяющейся современностью. Шукшин никогда не подвергал сомнению именно социа-

листическую систему отношений в обществе, критикуя лишь её вопиющие несовершенства. Не критиковал он и метод социалистического реализма, господствовавший в его времена как единственный правильный инструмент анализа действительности в искусстве. Шукшин, как нам видится, был убежденным коммунистом и советским человеком, боролся со «стилягами», будучи студентом института кинематографии. Главный редактор «Мосфильма» Леонид Нехорошев в бытность свою рассказывал автору этих строк о том, как страстно студент Василий Шукшин выступал во ВГИКе на партийных собраниях и с каким восторгом и обожанием смотрел на него в этот момент Сергей Герасимов.

Однако в живом творчестве Василия Шукшина все декларативные вещи относительно устройства общества, метода социалистического реализма или коммунистической убежденности неизбежно растворялись, а потому не имели продолжения ни в его литературе, ни в его кино, как это имело место в творчестве, например, Николая Вирты или Семена Бабаевского, а в кинематографе – в творчестве Евгения Матвеева. Василий Шукшин защищал «русский мир» и не хотел отдавать его, как он сам говорил, «за понюх табаку». Сегодня мы переживаем, с нашей точки зрения, время чудовищных усилий (внутренних и внешних, совершенно сознательных и по недоразумению или невежеству) по окончательному развалу этого мира, и потому наследие Василия Шукшина вновь становится актуальным. Это *третий вывод*, который мы делаем.

Краеугольным вопросом всего творчества Василия Шукшина является вопрос о национальном – той совокупности исторически сложившихся нравственно-философских понятий, правил, норм поведения и критериев оценки всего и вся, без усвоения которых и передачи другим поколениям для дальнейшего развития не может быть, по Шукшину, успешного движения вперед.

Каждого, кто пытается решить вопрос о национальном в творчестве Василия Шукшина, неизбежно ожидает встреча с проблемой «Шукшин и русская литературная классика». Это неудивительно, ведь еще недавно мы жили в «филологической» стране, где литература являлась и самым развитым видом искусства, и формой философствования, и «зеркалом» национального сознания и самосознания. Сразу после смерти художника многие критики, писатели и литературоведы, и среди них Б. Бурсов, И. Дедков, С. Залыгин, В. Коробов (последний, по нашему мнению, остается и по сей день, хотя и ушел из жизни еще в 1997 году, самым глубоким исследователем творчества Василия Шукшина), отметили эту явную параллель. Интересно, что первым в списке сопоставлений оказалось творчество

Ф. М. Достоевского, а затем стали упоминаться и другие классики национальной литературы.

В статье «Василий Шукшин и ранний Чехов», опубликованной в «Русской литературе» (1977, № 3), литературовед В. Кузьмук доказывал, что Василий Шукшин в своих рассказах достигает уровня раннего А. П. Чехова. А исследователь М. Ваняшова в работе «Жанровое своеобразие рассказов В. Шукшина» совершенно справедливо отмечала, что «своеобразие творчества Шукшина остаётся загадкой, если не увидеть органичной связи характеров его рассказов с народным искусством скоморохов...»⁸³. Одним словом, от русской смеховой культуры скоморохов до Чехова – вот диапазон, в котором обнаруживаются параллели между творчеством Василия Шукшина и русской литературной классикой.

Критические работы, исследующие эту проблему, преследовали в своё время цель поднятия престижа шукшинского наследия. Не будем останавливаться на вопросе о правомерности взгляда на творчество Шукшина через призму, к примеру, Ф. Достоевского, А. Чехова или русской фольклорной традиции. С позиции сегодняшнего дня наследие Василия Шукшина (и литературное, и кинематографическое), с нашей точки зрения, является классическим русским наследием. Напомним, что до Шукшина сам термин «русский» и в литературе, и, особенно, в кино не употреблялся, если речь не шла о дореволюционном искусстве. Заслуга Василия Шукшина в этом процессе перехода от советского к ярко выраженному национально-русскому неоспорима. И это *четвёртый вывод*, который напрашивается сам собой.

Давным-давно стало привычным выражение, характеризующее творчество Василия Шукшина – «един в трех лицах». А теперь представим себе, что самоэкранизация была бы явлением распространенным и даже обыденным. Свои произведения, например, экранизировали бы Михаил Шолохов, Иван Бунин, Габриэль Маркес, Томас Манн, Генрих Бёлль, Михаил Булгаков, Валентин Распутин и т. д. Но вряд ли это возможно. Литература и кино – слишком разные виды искусства, и для одновременной работы в них нужен уникальный талант, которым в гордом одиночестве обладал лишь Василий Шукшин. Конечно же, он работал в кино не потому только, что закончил актерско-режиссерский факультет ВГИКа. В принципе, он состоялся бы как крупный писатель-«деревенщик» и без работы в кино, но он реализовал себя и в литературе, и в кино. С нашей точки зрения, киноискусство для Шукшина – это самый короткий путь к

⁸³ Ваняшова М. Г. Жанровое своеобразие рассказов В. Шукшина // Проблемы эстетики и поэтики. – Ярославль, 1976. – С. 106–114.

зрителю, путь прямого разговора с ним о правде жизни и о нравственности современного человека. «Только с этим чувством, – писал он о правде, – люди живут значительно. Этот кровный закон правды вселяет в человека уверенность и ценность его пребывания здесь»⁸⁴. И еще: «Непонятные, дикие, странные причины побуждают людей скрывать правду»⁸⁵. В век визуализации культуры и искусства Василий Шукшин не мог обходиться без кинематографа, без образов на экране, которые вначале, как правило, появлялись в его литературных произведениях. И если он писал сценарии для своих фильмов (состоявшихся или нет) без опоры на своё уже ранее написанное, то они автоматически становились полноценной литературой, предназначенной для чтения.

Василий Шукшин успел создать всего пять полнометражных фильмов, не сняв ни одной картины по чужому сценарию. И каждый раз, когда он обращался к кино, он хотел не только прямого (через экран) разговора со своим и читателем, и не читателем, превращавшихся в зрителей, но и зафиксировать важнейшие моменты развития своего целостного творчества. Оно не было бы таковым, к примеру, без нового для тогдашнего искусства героя фильма «Живет такой парень», без логически оправданного обращения к прошлому России в сценарии «Я пришел дать вам волю». Мы убеждены в том, что роман с одноименным названием не увидел бы свет, если бы Василию Шукшину разрешили снять картину о Степане Разине, как и не появился бы фильм «Странные люди». И уж точно, очевидную целостность и законченность всему творчеству художника придало последнее экранное творение Шукшина – фильм «Калина красная».

Думается, Василий Шукшин никогда не перестал бы работать в кино, несмотря на уговоры друзей-писателей остаться наедине со стопкой чистой бумаги, потому что нельзя бросить то, что дает возможность вступить в духовное общение со множеством русских, и не только, людей. *Это пятый вывод в настоящем исследовании.*

И, наконец, *шестой вывод* связан со сравнительным анализом творчества Василия Шукшина и Андрея Тарковского, которые, на первый взгляд, несопоставимы друг с другом, и кажется, что всякое упоминание одного исключает другого. На самом деле эти два уникальных наследия суть не что иное, как традиционный для нашей культуры художественный «бином», наличие которого всегда означает, во-первых, признак развитости искусства в России, а во-вторых, в нем всегда сосредоточена вся правда времени, в котором он рождается.

⁸⁴ Шукшин В. Нравственность есть правда. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 109.

⁸⁵ Там же. – С. 168.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Горн, В. Василий Шукшин. Личность. Книги [Текст] / В. Горн. – Барнаул, 1990. – 286 с.
2. Коробов, В. ЖЗЛ. Василий Шукшин. Вещее слово [Текст] / В. Коробов. – Москва: Молодая гвардия, 2009. – 280 с.
3. Туровская, М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского [Текст] / М. Туровская. – Москва: Искусство, 1991. – 251 с.
4. Тюрин, Ю. Кинематограф Василия Шукшина [Текст] / Ю. Тюрин. – Москва: Искусство, 1984. – 321 с.
5. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского [Текст] / С. И. Фрейлих. – Киров; Москва: Академический проспект: Константа, 2013. – 512 с.

ФИЛЬМОГРАФИЯ В. М. ШУКШИНА

«ИЗ ЛЕБЯЖЬЕГО СООБЩАЮТ». Киностудия «Мосфильм», 1960 г. 4 ч., ч/б. Дипломная работа (мастерская М. И. Ромма). Автор сценария и режиссер-постановщик – Василий Шукшин. В ролях: В. Шукшин, Л. Куравлев и др.

«ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ». Киностудия им. М. Горького, 1964 г., ч/б. По рассказам Василия Шукшина. Оператор – Валерий Гинзбург. Композитор – Павел Чекалов. В ролях: Л. Куравлев, А. Александрова, Л. Буркова, Н. Сазонова, А. Зуева, Б. Ахмадулина, В. Балакин.

«ВАШ СЫН И БРАТ». Киностудия им. М. Горького, 1965 г., ч/б. Автор сценария – Василий Шукшин. По рассказам Василия Шукшина. Оператор – Валерий Гинзбург. Композитор – Павел Чекалов. В ролях: В. Санаев, А. Филиппова, А. Ванин, Л. Куравлев, Л. Реутов, В. Шахов и др.

«СТРАННЫЕ ЛЮДИ». Киностудия им. М. Горького, 1969 г., ч/б. Автор сценария и режиссер-постановщик – Василий Шукшин. По рассказам Василия Шукшина. Оператор – Валерий Гинзбург. Композитор – К. Хачатурян. Первая новелла «БРАТКА», в ролях: С. Никоненко, Е. Евстигнеев, Л. Федосеева. Вторая новелла «РОКОВОЙ ВЫСТРЕЛ», в ролях: Е. Лебедев, Л. Соколова, В. Авдюшко, Иван Рыжов. Третья новелла «ДУМЫ», в ролях: В. Санаев, П. Крымов, Ю. Скоп, Е. Санаева, Н. Сазонова.

«ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ». Киностудия им. М. Горького, 1972 г., ч/б. Сценарий и постановка – Василия Шукшина. Оператор – А. Заболоцкий. Композитор – Павел Чекалов. В ролях: В. Шукшин, Л. Федосеева, В. Санаев, З. Герд, С. Любшин, Г. Бурков, В. Спиридонов, Ю. Филимонов, В. Захарченко.

«КАЛИНА КРАСНАЯ». Киностудия «Мосфильм», 1974 г., цв. Автор сценария и режиссер-постановщик – Василий Шукшин. Оператор – А. Заболоцкий. Композитор – Павел Чекалов. В ролях: В. Шукшин, Л. Федосеева, А. Ванин, И. Рыжов, М. Скворцова, М. Виноградова, Ж. Прохоренко, Г. Бурков, Т. Гаврилова, О. Корчиков, А. Макаров.

СПИСОК публикаций А. И. Дмитриева

Научные работы

1. Лидеры нуждаются в любви [Текст] // Советский экран. – 1978. – № 12. – С. 12.
2. Творчество В. М. Шукшина как художественное целое [Текст] // Материалы 3-й научной конференции молодых ученых Ленинского р-на. – Кемерово, 1984. – С. 63–64.
3. Герои творчества В. Шукшина и научно-технический прогресс [Текст] // Материалы 4-й научной конференции молодых ученых Ленинского р-на. – Кемерово, 1985. – С. 54–55.
4. У книжной полки. Рецензия на книгу Ю. Светлакова «Киноленты памяти» [Текст]. – Кемерово: Кемеровское книжное изд-во, 1986 // Искусство кино. – 1987. – № 6 – С. 114–115.
5. По шкале реальности [Текст] // Советский экран. – 1989. – № 7. – С. 23–25.
6. Осторожное кино (рецензия) [Текст] // Советская культура. – 1989. – № 35. – С. 7.
7. Шукшин и Тарковский [Текст] // Исторические судьбы России: социокультурный подход. Региональный научный семинар. Тезисы докладов и выступлений. – Кемерово, 1991. – С. 82–87.
8. Тенденция современного развития регионального телевидения [Текст] // Региональные особенности социокультурных процессов. Тезисы докладов и выступлений региональной Западно-Сибирской научной конференции 2–3 декабря 1991 г. – Кемерово, 1992. – С. 112–115.
9. Кино как форма национального сознания и самосознания [Текст] // Философские основы региональной политической демократии. Региональный научный семинар. Тезисы докладов и выступлений. – Кемерово, 1994. – С. 37–42.
10. Киноискусство на новом этапе развития российского общества [Текст] // Культура и общество: возникновение новой парадигмы. Тезисы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции. – Ч. 1. Философия. Гуманизм. Культура. – Кемерово, 1995. – С. 167–170.

11. Экранизация как явление современной культуры [Текст] // Вопросы истории и теории культуры. Межвузовский сборник. – Кемерово: КемГУКИ, 1995. – С. 90–101.
12. Христианство и киноискусство [Текст] // Духовная и светская культура как фактор социального развития региона. Раздел 3. Православие и искусство. – Кемерово, 1996. – С. 246–251.
13. Эхологическая форма искусства и принцип изображения мира как понятия культурологии [Текст] // Культурология и культуроведение. Концептуальные подходы, образовательная практика. – Москва, 1998. – С. 127–135.
14. Авторское откровение (предисловие к книге). Виктор Арнаут. Вокруг рыбалки. Рассказы [Текст]. – Новосибирск, 1999. – С. 3.
15. Фотография, кино и телевидение как три фазы развития одного искусства в эпоху господства экранной культуры [Текст] // Культурология в теоретическом и прикладном измерении. – Кемерово – Москва, 2001. – С. 133–146.
16. Три возраста европейской культуры и цивилизации [Текст] // Социокультурная динамика: Теоретические аспекты методологии / РИК РАН. – Москва – Кемерово, 2001. – С. 133–146.
17. Триединство. Опыт анализа европейской цивилизации как культурно-исторического процесса [Текст]: курс лекций по теории и истории культуры Европы и России. – Кемерово: Изд-во ОблИУУ, 2001. – 134 с.
18. От редактора (Предисловие к книге). Ягунов Ф. М. Институт окнами в поле [Текст]. – Кемерово, 2004.

Учебно-методические работы

1. Эстетика кино [Текст]: методические указания по изучению курса для студентов специализации «Руководитель самостоятельной фото- и киностудии». – Кемерово: КГИК, 1993.
2. Методические рекомендации к экзамену по специальности (кино) для абитуриентов, поступающих на отделение «Кино-, фото- и видеотворчество» [Текст]. – Кемерово: КГИК, 1993 (соавторы: В. Н. Бабковский, А. А. Гук).
3. Культурология [Текст]: программа курса и методические рекомендации по его изучению. – Кемерово: Кемеровский филиал НГАУ, 1994.
4. История киноискусства [Текст]: методические рекомендации по изучению курса «История киноискусства» для студентов специализации «Ру-

- ководитель самодеятельной фото- и киностудии». – Кемерово: КГИК, 1994.
5. Экранизация [Текст]: учебное пособие. – Кемерово: КГИК, 1996.
 6. Рецензсеминар по киноискусству [Текст]: методические рекомендации. – Кемерово: КГИК, 1998.
 7. Эстетика кино [Текст]: учебная программа по специальности 053000 «Народное художественное творчество», специализации «Кино-, фото- и видеотворчество» – Кемерово: КемГАКИ, 1998.
 8. История киноискусства [Текст]: учебная программа по специальности 053000 «Народное художественное творчество», специализации «Кино-, фото- и видеотворчество». – Кемерово: КемГАКИ, 2001.
 9. Эстетика экранных искусств: программа спецкурсов для учащихся государственных и муниципальных образовательных учреждений [Текст]. – Кемерово, 2004.
 10. Эстетика кино [Текст]: учебно-методический комплекс по специальности 053000 (071301.65) «Народное художественное творчество», специализации «Фототворчество», специализации «Теория и история художественной культуры». – Кемерово: КемГУКИ, 2004.
 11. История киноискусства [Текст]: учебно-методический комплекс по специальности 053000 «Народное художественное творчество», специализации «Фото и видеотворчество»; специальности 020600 (031401.65) «Культурология», специализации «Художественная культура». – Кемерово: КемГУКИ, 2006.
 12. Теория и история народной художественной культуры [Текст]: программа государственного экзамена по специальности 071301 «Народное художественное творчество». – Кемерово, 2009.
 13. Культурология [Текст]: учебно-методический комплекс для всех специализаций КемГСХИ. – Кемерово: КемГСХИ, 2009 (соавтор В. А. Цукров).
 14. Рецензирование фильма [Текст]: методические указания по выполнению практических заданий для студентов специальности 071301 «Народное художественное творчество», специализации «Фотовидеотворчество». – Кемерово, 2010.
 15. Культурология [Текст]: учебно-методический комплекс для студентов специализации 071301 «Народное художественное творчество», специализации «Фото-, видеотворчество». – Кемерово, 2011.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакторов.....	3
Часть 1. ЭКРАНИЗАЦИЯ: НА ПОДСТУПАХ К ТЕОРИИ	
Введение.....	5
Глава 1. Предмет экранизации.....	7
Глава 2. Возникновение и развитие экранизации.....	20
Глава 3. Типы экранизации.....	42
Основные итоги.....	65
Рекомендуемая литература.....	66
Часть 2. В. М. ШУКШИН: ОПЫТ САМОЭКРАНИЗАЦИИ	
Предисловие.....	68
Глава 1. Истоки художественного мира.....	74
Глава 2. Творчество.....	86
Глава 3. Шукшин и Тарковский.....	117
Основные итоги.....	131
Рекомендуемая литература.....	135
Фильмография В. М. Шукшина.....	135
Список публикаций А. И. Дмитриева.....	136

Научное издание

Дмитриев Александр Илларионович

ОТ ЭКРАНИЗАЦИИ К САМОЭКРАНИЗАЦИИ:
ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНОИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ
РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Редактор *О. В. Шомшина*

Дизайн обложки *Н. П. Давыденко*

Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашовой*

Подписано в печать 05.02.2015. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 7,9. Усл. печ. л. 8,1.
Тираж 500 экз. Заказ № 12.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru