

УДК 821.161.1Р

И. В. Шестакова

МОНТАЖНАЯ ТЕХНИКА В ЛИТЕРАТУРНОМ СЦЕНАРИИ В. ШУКШИНА «ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ»

В статье выявляется связь рассказов В. Шукшина и его литературного сценария «Живет такой парень», рассматриваются принципы композиционного единства и различные приемы монтажа текста.

Ключевые слова: искусство, жанр, рассказ, сценарий, фильм, текст, композиция, монтаж.

I. V. Schestakova

EDITING TECHNOLOGY IN THE SCHUKSHIN'S LITERARY SCENARIO «THERE LIVES SUCH A GUY»

The article reveals the link of Schukshins' stories and his literary scenario «There Lives Such a Guy», covers the principles of composition unity and different techniques of editing the text.

Keywords: art, genre, story, script, film, text, composition, editing.

Кинематограф с каждым годом все больше влияет на разные виды искусства, и литература не является исключением. Именно кино способствовало развитию новой области литературы, к созданию которой были причастны М. Булгаков, И. Ильф и Е. Петров, А. Толстой, В. Шукшин. Из вида литературного творчества, выполняющего по отношению к кинематографу только вспомогательную функцию, сценарий превратился в самостоятельный многожанровый литературный род.

Обычно сценарий рассматривался в идеологическом или литературоведческом плане, но есть смысл и в его искусствоведческой интерпретации. Актуальность изучения киносценария обусловлена, прежде всего, необходимостью определения принципов его текстовой организации. Такой анализ продиктован его диалектической природой: киносценарий одновременно выступает как «предтекст кинематографа и как самоценный художественный литературный текст, спо-

собный существовать в отрыве от фильма; он осознается как новый тип текста, способный выразить мироощущение современного человека, и одновременно – как наследник старших литературных родов» [1, с. 28].

Признание за сценарием статуса литературного текста не может игнорировать тот факт, что его своеобразие обусловлено ориентированностью на перевод в семиотическую систему киноискусства, что влечет за собой необходимость учета в анализе сценария динамической и визуальной природы киноискусства.

Сценарий, как предтекст кинематографа, не существует без движения. Для целостного осмысления текста как динамического феномена мы выбираем аспект, сопряженный с понятием композиция, определяющим гармонию целого текста. Композиция предстает в сценарии в своей специфической монтажной форме. Являясь одним из самых главных эстетических понятий XX в., монтаж в филологическом отношении остался почти не исследованным. Выступая не только как искусство режиссера, но и как искусство сценариста, монтаж предоставляет возможность своего изучения в тексте сценария.

Термин «монтаж» пришел из киноведения, где под этим словом подразумевается сложная технология создания кадров и, в конечном итоге, всего фильма. Однако само понятие монтажа являет собой общий универсальный принцип, охватывающий все области гуманитарного знания: кинематограф, музыкальное искусство, филологию и др. В широком смысле оно означает составление некоего целого из отдельных частей. Филологами неоднократно подчеркивалась мысль о соотношении кинематографа и художественной литературы. Сущность монтажа в художественном произведении выражается в соединении относительно самостоятельных литературных фрагментов, в специальном расчленении текста, взаиморасположе-

нии элементов его структуры. Текстовый монтаж естественно предполагает определенные смысловые связи различных частей художественного повествования. Исследователь И. Мартынова выясняет механизмы влияния кинематографа на литературное произведение. Автор вводит новый термин литературной кинематографичности: «Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими, средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [2, с. 9].

Сценарий фильма «Живет такой парень» был издан отдельной книгой в 1964 г. [3], но первоначально для съемок картины В. Шукшин написал литературный сценарий, который был первым опытом работы писателя в этом жанре. Существует стенограмма заседания редакционного совета киностудии имени М. Горького от 11 июня 1963 г., где обсуждался литературный сценарий фильма «Живет такой парень». Участники редакционного совета, известные кинематографисты и писатели, единодушно оценили его как «действительно редкое литературное произведение по своей талантливости, по своей правдивости, по своей оригинальности, новизне замысла» [4, с. 82]. Известный сценарист Б. А. Метальников, похвалив редкостную жизнерадостность и обаятельность героя, высказал мнение, что его «смущает не столько якобы видимая несюжетность вещи, сколько некоторая статичность характера героя», что является противопоказанным для сценария [4, с. 72]. В. П. Рослякова, напротив, привлекает «свобода, естественный ход событий» [4, с. 73]. Писатель А. И. Приставкин, отметив интересную композицию сценария, когда бесконечное множество правдивых сцен «хорошо нанизываются на характер Пашки с его великолепной чистотой», прозорливо представляет жизненный и точный второй план фильма: «самобытную, характерную обстановку края,

где автор родился» [4, с. 77]. Редакторы единодушно советовали автору при дальнейшей разработке сценария подробнее прописать какие-то мелочи, детали второго плана. Это касается сцены знакомства с Настей, и «тогда сны и представления будут выглядеть не вставным номером» [4, с. 72]. В целом, редколлегия одобрила сценарий и рекомендовала его запустить в кинопроизводство.

К тому времени у В. Шукшина уже был опыт работы в кино: он снял свою дипломную картину «Из Лебяжьего сообщают» (1960), где выступил одновременно и сценаристом, и режиссером, и актером. Успешный первый студенческий опыт стал основанием для дебюта картины «Живет такой парень» на киностудии им. М. Горького. Он знал технологию постановки фильма и придал своему сценарию настоящую профессиональную форму.

В основу литературного сценария «Живет такой парень» легли рассказы В. Шукшина «Гринька Малюгин» и «Классный водитель» (1963), в которых проявилась характерная для писателя «сценарная техника» повествования. Сценичность его рассказов общеизвестна. Диалогичность, лаконизм характеристик, динамическое повествование, игровое начало в прозе писателя стали предметом пристального изучения в работах Л. Т. Бодровой, С. М. Козловой, О. Г. Левашовой, И. И. Плехановой и других шукшиноведов. Да и сам В. Шукшин в письме редактору Алтайского радио разрешил инсценировку рассказа «Гринька Малюгин», заметив, что особенной «переделки не потребуется, так как рассказ близок к сценарию» [5, с. 171].

В литературный сценарий из рассказа «Гринька Малюгин» вошли два значительно сокращенных эпизода, *опущена* первая часть, содержащая развернутое статическое описание характера и образа жизни героя, выброшены некоторые второстепенные персонажи с их диалогами, чтобы сконцентрировать все

внимание на главном герое – Пашке Колокольникове – и его подвиге. Эпизод «Пожар на бензохранилище» предваряется короткой сценой (на хмелесовхозе), затем – монтажный стык с эпизодом совершения подвига, который заканчивается словами: «Машина летела по дороге, редела... Горячие бочки грохотали в кузове, Пашка закусил до крови губу, почти лег на штурвал...» [6, с. 253]. Затем вновь – монтажный стык, соответствующий законам кинематографа, и введен эпизод «Больница»: «В палате, куда попал Пашка, лежало еще человек семь. Большинство лежало, задрал кверху загипсованные ноги. Пашка тоже лежал, задрал кверху левую ногу. Около него сидел тот самый человек с нефтебазы, который предлагал брезентом погасить пламя» [6, с. 254]. Как справедливо отмечает С. М. Козлова, «в повествовании обнажены монтажные стыки, присутствуют специфические кинематографические ремарки, пояснительные пометки – как-то: выделение крупным планом мимики актера, его жеста или какой-либо иной детали, непрерывность действия, монтажное построение диалогов, указание на звучащий за кадром голос, лаконичные описания кадров» [6, с. 117]. В сценарии В. Шукшин часто использует малые абзацы и отбивку, чтобы разделить разные сцены и эпизоды. Но при этом он стремится сохранить литературную стилистику рассказа, которая выражается в описании пейзажа, развернутых диалогах.

В рассказе «Гринька Малюгин» буквально в нескольких предложениях описывается сон Гриньки в больнице, когда он танцевал ритмический вальс и был разбужен матерью. В сценарии онейрический эпизод с воображаемой картиной выделен особо, *расширен* и переосмыслен. В этом сне он представляет себя генералом, который посещает в больницы палате женщин: Катю Лизунову, корреспондентку, Машу-птичницу, городскую женщину, женщину с нефтебазы и даже тетку

Анисью. На его вопрос «Что болит?» каждая из них отвечает: «Сердце». Сон постоянно перебивается явью. После сна вместо разговора с матерью автор решил по совету члена редакционного совета С. А. Герасимова дать возможность Пашке побеседовать с умным человеком – учителем – о простом человеческом счастье. Как показывает анализ, В. Шукшин в сценарии значительно *удлиняет и расширяет эпизоды*, взятые из его же рассказов.

Композиция рассказа «Классный водитель» тоже как бы состоит из эпизодов, выделенных самим автором пробельной строкой. Почти все эпизоды рассказа *сохранены* и вошли в литературный сценарий фильма.

В сценарии также прослеживается принцип *замещения*: вместо сцены в кино из рассказа «Классный водитель» автор дает развернутую сцену демонстрации мод; вместо сцены, когда Пашка подвозит двух юных влюбленных, – эпизод с городской женщиной и ее мужем. Этот же принцип В. Шукшин использует в рассказе «Гринька Малюгин» в сцене с матерью и белобрысым больным, которая заменена на сцену с учителем. Он понимал, что появление матери, которая столь большую роль играла в жизни самого писателя, не может быть эпизодическим. Эпизод «В больнице», когда диалоги ведут только одни больные, оказывается гораздо более органичным.

Узелки драматических коллизий двух рассказов «Классный водитель» и «Гринька Малюгин» составили сюжет литературного сценария фильма. Гринька Малюгин и Пашка Холманский, начинающие длинный ряд «странных людей», в сценарии сливаются в одном герое. Объединяя в Пашке Колокольникове два разных характера, В. Шукшин отдает предпочтение «классному водителю» Пашке Холманскому, сохраняя его имя, яркую внешность, веселый, открытый душевный склад, жизнелюбие, фатовство и самодовольство. От Гриньки Малюгина в новом

герое остались бездумно-отчаянное подвижничество в сцене пожара на нефтебазе и бесхитростно-наивная бравада в больнице.

Тяготея к форме рассказа, В. Шукшин стремится к точному плану сценической постановки, в которой будут совмещены задачи связного изложения фабулы и постановочного сценария. Его сюжет строится по хроникально-эпизодическому принципу, объединившему рассказы в одно целое, но при этом сценарист всегда помнит, что этот материал должен иметь внутреннюю логическую связь, тематическое единство, отвечающую идее произведения.

В. Шукшин при написании сценария фильма «Живет такой парень» еще не совсем осознавал разницу законов кинематографа и литературы, пытаясь синтезировать средства и принципы самого массового вида искусства и искусство слова. Тем не менее, он использовал приемы и средства организации сценарного текста, обеспечивающие его динамичность, зримость. Спецификой кинематографа обусловлен композиционный принцип монтажа эпизодов. Владение принципом монтажа текстового материала дает автору неисчерпаемые возможности создавать яркие экспрессивные эффекты. Показательна сцена фантазий Пашки, когда «волшебством кинематографа высокая Катькина кровать сменяется низкой тахтой, срываются со стен вышивки и заменяются репродукциями картин больших мастеров, исчезают слоники... <...> А в комнате Катьки Лизуновой (по команде женщины, под ее голос) продолжают происходить чудесные преобразования...» [6, с. 239]. В сценарии достаточно бегло описана сцена красивой жизни, когда герой видит себя во фраке и цилиндре, с тросточкой и сигарой, а вместо Катьки появляется какая-то француженка. Именно визуальные возможности кинематографа подскажут Шукшину-режиссеру обогатить этот эпизод различными деталями в самом фильме.

По мнению исследователя С. М. Козловой, сценарист использует *вертикальный монтаж* – «в сцене преобразования комнаты Кати Лизуновой в сознании Пашки», *интеллектуальный монтаж* – «движение машины – покой палаты, сон – реальность», *обертонный монтаж* – «сцена, в которой старуха-хозяйка рассказывает Пашке сказку про женщину-смерть, заказавшую шоферу белый саван, монтируется со сном героя, где он видит Настю Платонову тоже в белом» [7, с. 119, 120].

В. Шукшин также использует приемы *параллельного монтажа*, когда чередуются фрагменты сцен с одновременно происходящими в разных местах событиями. Это позволяет подчеркнуть их взаимосвязь, противопоставить героев и явления, сделать анализ событий, то есть отделить причину от следствия. С помощью этого приема значительно сокращается общая длительность эпизодов, а сюжет становится динамичнее, так как появляется возможность исключить рутинные и малоинтересные сцены, не вызывая скачков в развитии действия. Так, сцена ссоры Насти и жениха монтируется с задумчивым обликом Пашки, который решил похитить невесту: «А в это время в ночной библиотеке ссорились Настя с Геней.

– Генка, это же так все смешно, – пыталась урезонить Настя жениха.

– А мне не смешно, – упорствовал тот. – Мне больно. За тебя больно...

– Неужели ты серьезно думаешь, что...

– Думаю, потому что – вижу! Если ты можешь с первым встречным...

– Перестань! – оборвала его Настя.

– А почему «перестань»? Если ты можешь...

– Перестань!! – опять властно сказала Настя.

Стоит Пашка у окна, о чем-то крепко думает. И вдруг сорвался с места и пошел вон из комнаты, пропел свое любимое:

“И за борт ее бросает

В набежа-авшую волну...”

Хлопнула дверь.

Гена тоже сорвался с места и без слов пошел вон из библиотеки.

Хлопнула дверь.

Настя осталась одна. Горько ей.

Была сырая темная ночь. Недавно прошел хороший дождь, отовсюду капало. Лаяли собаки. Тарахтел движок. <...> Пашка завел машину и выехал со двора» [6, с. 235, 236].

В рассказе «Классный водитель» этот эпизод обрисован более подробно с указанием места действия, психологических характеристик героев, их внутренних монологов, каких-либо деталей. В сценарии эпизод «Похищение невесты» выглядит более кратко и лаконично. После пощечины изъята длинная сцена с философствованиями Пашки и горькими словами Насти об эгоизме жениха, который собирается уехать, сокращена сцена воссоединения влюбленных. Далее в сценарии следует вставка о посещении Катуня, которой решил пожаловаться главный герой, и кинематографическая ремарка: «Шумит, кипит в камнях река... Слушает Пашку, понимает и несется дальше... <...> Утро ударило звонкое, синее. Земля умылась ночным дождиком, дышала всей грудью» [6, с. 238]. И вновь в повествовании обнажен монтажный стык со следующим эпизодом «Городская попутчица», которого не было в рассказе.

Будучи режиссером, В. Шукшин при создании литературного сценария записывает в качестве действий только то, что он представляет себе в виде конкретного куска времени, которое он потом зафиксирует на киноленту. Прорабатывая сюжет сценария, он его разбивает на куски, соответствующие частям, каждая часть разрабатывается по эпизодам, эпизод по сценам, и, наконец, сцена строится монтажно из кусков, снятых с разных точек зрения. Хотя автор и не разбивает сценарий на кадры, не делает техно-

логических разбивок на объекты съемки, он строит все действие таким образом, чтобы оно состояло из отдельных эпизодов, от столкновения которых возникает определенный художественный эффект.

Самыми разнообразными приемами монтажа он сопоставляет, отбирает наиболее важные элементы действия, сталкивает между собой контрастирующие по построению эпизоды, оперирует временем и пространством, создает кульминационные моменты. Художественные возможности монтажа текста, его необычность, соединение разных временных и пространственных пластов создают особую его поэтику. В результате этого у читателя возникает свой образ – в зависимости от интеллектуального, эмоционального, жизненного запаса, а также от индивидуальной способности к образному восприятию.

Можно ли говорить о литературном сценарии В. Шукшина как сценарии, предназначенном к постановке? Конечно, можно. Он стремится к полноте и конкретности кинодраматургической формы, приближаясь к постановочному сценарию. В. Шукшин учитывает раскадровку, чтобы при превращении в постановочный сценарий оставалось только уточнить его монтаж-кадровку (применительно к декорации, режиссерской трактовке тех или иных мизансцен, техническим приемам съемки) и снабдить его всеми необходимыми техническими ремарками. Более того, настоящая кинематографическая кадровка-монтаж (последовательность включения материала, его движение) скрыта в сплошном тексте с обычным делением его на абзацы, разделенные пробельной строкой.

Все эти художественные приемы, которые привносят в повествование жанровое своеобразие и новизну, мыслятся как преднамеренный способ использования кинематографических средств в целях достижения выразительного эффекта. С другой стороны, доминирование установок на зрелищность

над повествовательными принципами в сценарии привело к упрощению структуры характера главного героя, «омассовлению», социальной типажности его образа, что обусловило его рецепцию в критике как комедийного простака. В «Послесловии» к фильму «Живет такой парень» В. Шукшин вынужден был защищать своего героя, развертывая его психологическую характеристику: «Это добрый, отзывчивый парень, умный, думающий, но несколько стихийного образа жизни. Он не продумывает заранее, наперед свои поступки, но так складывается в его жизни, что все, что он имеет, знает, успел узнать, он готов отдать людям. И еще: он не лишен юмора и всегда готов выкинуть какую-нибудь веселую штуку – тоже от доброго сердца, потому что смех людям необходим. И все равно он не комедийный персонаж» [8, с. 10]. Впоследствии, обращаясь к жанру киноповести, автор будет стремиться к более гармоничному взаимодействию кинематографических и литературных принципов в художественной разработке характеров.

Литературный сценарий «Живет такой парень» стал новым самобытным произведением, в котором В. Шукшин продемонстрировал владение приемами синтеза двух видов искусств – литературы и кинематографа. Анализ взаимоотношений рассказов и сценария, предназначенного для постановки, показал, что оба вида искусства отвечали запросам времени. Не только кино нуждалось в поддержке старшего вида искусства, литературы, но и литература видела в кинематографе выражение «духа времени». Поэтика кино стимулировала развитие, усложнение приемов и средств организации текста сценария. Автор использует наиболее очевидный способ обработки текста рассказов – их дословное сохранение. Самым распространенным видом преобразований текста рассказов в сценарий является опущение, обусловленное суровой необходимостью сократить литературный текст до стандартного двухчасового фильма.

В основном опущения касаются авторского текста, в котором описываются герои, их действия и поступки, а также окружающая их обстановка. По своей природе кино позволяет избежать описания сцены, которую можно изобразить. В рамках преобразования текста сценарист добавляет новые эпизоды. Кроме того, при преобразовании текста рассказов происходят самые различные их перестановки. Помимо сохранений, опущений, добавлений и перестановок встречаются замещения некоторых сцен.

Таким образом, литературный сценарий имеет право называться новым художественным текстом, в котором активно используются композиционно-монтажные приемы. В данном тексте передается мировосприятие писателя, во многом опосредованного его опытом киновосприятия. Именно под влиянием сценария формируется особый тип литературного произведения, занимающего промежуточное положение между прозой и собственно сценарием – киноповесть В. Шукшина.

Литература

1. Каган М. Морфология искусства. – М., 1972. – 441 с.
2. Мартыянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – СПб.: САГА, 2002. – 236 с.
3. Живет такой парень: Киносценарий. – М.: Искусство, 1964. – 74 с.
4. В. Шукшин. Жизнь в кино: сб. документов / сост. И. А. Коротков, Е. В. Огнева, В. И. Фомин. – Барнаул: ГМИЛИКА, ОАО «Алтайский дом печати», 2009. – 352 с.
5. Козлова С. М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина. – Барнаул: АГУ, 1992. – 184 с.
6. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. Т. 1: Рассказы 1958–1964. Полевая кампания. Живет такой парень / под ред. О. А. Скубач. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2009. – 368 с.
7. Шукшинская энциклопедия / под общ. ред. С. М. Козловой. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2011. – 520 с.
8. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т./ под общ. ред. О. Г. Левашовой. Т. 8: Публицистика. Статьи. Интервью. Беседы. Выступления. Письма. Рабочие записи. Автографы. Документы. Стихотворения / под ред. Д. В. Марьина. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2009. – 536 с.