

УДК 85.373

*И. В. Шестакова***ПРОБЛЕМА ВЫБОРА ПУТИ:
ФИЛЬМ «ИЗ ЛЕБЯЖЬЕГО СООБЩАЮТ» В. ШУКШИНА**

На материале короткометражной киноленты В. Шукшина рассматриваются ее жанрово-стилевые особенности, семиотические и социально значимые аспекты. В статье выявляется связь литературного сценария и фильма.

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

*I. V. Schestakova***THE PROBLEM OF CHOICE:
THE FILM “THEY TELL FROM LEBYAZHYE” BY V. SHUKSHIN**

The article describes the genre and style peculiarities, in details semiotic and socially relevant aspects of the debut short film of V. Shukshin “They Tell from Lebyazhye.” Particular attention is paid to connection of the literary script and the film. The creative evolution of writer, director, actor V. Shukshin is interesting as a chart of the film artist’s way, and we will try to find out its origins. After seeing the movie “They Tell from Lebyazhye,” many colleagues and critics considered it untimely and even boring. Despite a very modest place, which is the first picture V. Shukshin in studies of his work, it was not a «pass» on the contrary, and became a landmark for the director himself. The work on the script and the film reflected the very long and painful search, very difficult choice of the way in the film, which is routed through imitation, diverse influences, by overcoming the stereotypes, cliches, preserved from the past and is produced under the pressure of ideological censorship, or simply in the pursuit of audience success. Not avoiding their power, V. Shukshin shows a remarkable talent, finding the established schemes, surprise move, rotating the threads of an ulterior motive. He takes off without any claim to forming the shapes. Traditional in its structure corresponds to the number of pictorial content of shown stories woven from the reliable everyday situations. And he made no mistake in choosing the actors, who were later invited to his other films, so that in the debut work, he, in fact, formed the ensemble of «his» artists.

Keywords: art, genre, splicing, motive, narrative, character, picture play, text, film.

Творческая эволюция сценариста, режиссера, актера интересна как диаграмма пути кинохудожника, и мы попытаемся выяснить ее истоки. В 1956 году состоялся дебют В. Шукшина в кино: в фильме С. Герасимова «Тихий Дон» он сыграл в крошечном эпизоде. Летом следующего года режиссер М. Хуциев предложил сыграть главную роль в его картине «Два Федора». После этой работы посыпались приглашения сниматься, и студент-дипломник сыграл ролив кинолентах И. Гурина «Золотой эшелон» и Ю. Егорова «Простая история». Это была не просто проба актерских способностей, но и знакомство с методами работы опытных режиссеров.

Ко времени работы В. Шукшина над дипломным проектом во ВГИКе отечественный кинематограф уже вошел в эпоху выдающихся достижений, возродивших традиции 1930-х годов и поставивших его на уровень мировых стандартов: киноэпопея «Тихий Дон», кинодрамы «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», экранизация «Идиот» и многие другие. Так что найти свое место, свою манеру начинающему режиссеру было чрезвычайно трудно. Судя по письмам тех лет, Шукшин пытается сориентироваться в много-

образии художественных направлений. Его явно волнуют исторический масштаб в сочетании с этнографической достоверностью казачьего быта в экранизации «Тихого Дона». Несомненно, под влиянием этого события в кино Шукшин пишет в конце 1950-го – начале 1960-х годов свою сибирскую казачью эпопею «Любовины» с возможным расчетом на кинопостановку. Постепенно вырисовываются определенные художественно-тематические предпочтения начинающего режиссера: Сибирь, простые люди, неяркий, неброский, близкий к натуре типаж, традиции режиссеров 1930-х годов: братьев Васильевых, Г. Козинцева и Л. Трауберга, Я. Протазанова.

Работа над дипломным проектом, как показывает биограф Шукшина В. Коробов [2], продвигалась долго и трудно, одновременно с интенсивными съемками в качестве актера у разных режиссеров и напряженным литературным трудом. В результате двухлетних исканий был написан сценарий для фильма «Посевная кампания». Он начинался коротким прологом «в спальном вагоне» поезда, проезжавшего мимо «Березовского района»: газетка попала в руки пассажира, который читал вслух, зевая и «с комической важностью», информацию с передовицы о том, что в районе успешно завершена посевная кампания. «Мужчина небрежно кинул газету на столик», занялся «картишками» с соседкой, а «камера стремительно наехала на нее, на газетку... И так же стремительно отъехала от двери» кабинета секретаря райкома, что позволило состыковать две сцены [2, с. 202].

В фильме, который будет назван «Из Лебяжьего сообщают», этот вступительный фрагмент опущен [1]. В первом кадре на весь экран – газета «Заря коммунизма», крупно – строки об успешном окончании сева в с. Лебяжем. Смысл бывшей монтажной склейки в сценарии «объясняет» спокойный, ровный закадровый голос: «Всего несколько строк, за которыми стоят тяжелый труд, драматические судьбы, горе и радость многих людей». И «документ», и закадровый голос, минуя «игривый» зачин сценарной версии, задают строгий, деловой настрой фильма на «правду факта». Сцена в приемной секретаря райкома также сокращена в пользу все той же строгой деловитости. Комический эпизод с «чубатым» посетителем, который хотел показать Сене Громову, «как надо с секретарями разговаривать», закончившийся конфузом, исключен. От него остался лишь анекдот с коленчатыми валами, разыгранный с другим персонажем – Евгением Ивановичем, который ведет и завершает сцену в приемной.

Переделка сцен, купюры, замены персонажей привели к эскизности, небрежности построения кадра, которые Шукшин на защите дипломной работы объяснил желанием достичь «хроникальной достоверности» [7, с. 50]. Действительно, документализм в литературе и кинематографе утверждал принципы достоверности, правды факта в противовес условной прилизанности и откровенной лакировке действительности в искусстве предшествующего периода.

Существенно отредактирован в фильме эпизод в кабинете секретаря райкома, исключена довольно продолжительная сцена с бригадой артистов, выступающих с концертами на полях станах и требующих отдыха. Изъят телефонный монолог секретаря, в котором он в духе комедийных «начальников» распекал «жирного» поставщика продуктов в полевые бригады, обещая сделать из него «шашлык». В фильмовой версии секретарь со знаковой «сибирской» фамилией Байкалов, явный потомок героев романа «Любовины», сразу вводит второго секретаря Ивлева в курс дела: в селе Лебяжем не засеяны еще три тысячи гектаров, а метеосводка обещает затяжные дожди, нужны люди, машины. В производственный диалог включается председатель колхоза, который не хочет отдавать своих людей, ему самому нужны рабочие руки и машины.

В разгар яростного спора в кабинет входит молодая женщина: производственные проблемы отступают на второй план, уступая место семейной драме. Все фигуры эпизода сняты в поясных и крупных планах, акцентирующих характерологический и психологический аспекты развития действия. Причем камере явно тесно в замкнутом пространстве. Она мечется из угла в угол, от одной группы персонажей к другой, выхватывая и укрупняя лица. Не хватает общего плана, который бы связал и предварил развязку запутанной сюжетной ситуации. Оригинальный новеллистический пуант последней заключается в том, что миловидная женщина, вторгшаяся в деловой разговор, явилась к секретарю райкома с жалобой на мужа-подлеца – врача Наумова, – изменившего ей с другой женщиной, которая, как выясняется позднее, оказывается женой второго секретаря – Ивлева.

Психологические нюансы неловкого положения, вытекающего из необходимости публичного обсуждения интимного вопроса, расщеплены между персонажами, каждый из которых по-своему переживает эту неловкость. Обманутая жена занимает наступательную решительную позицию, изображая при этом святую невинность и трогательную незащищенность. Байкалов, руководитель нового, «оттепельного» времени, сознавая бессмысленность «партийного» вмешательства в личную жизнь, пытается быть деликатным, обещает зайти к ней домой, поговорить с мужем. У «чубатого» председателя остывает яростный пыл в решении производственных проблем, и он невольно соглашается на требование Ивлева прислать людей на помощь в хозяйстве. Но центром эпизода должен стать Ивлев. Он ретируется с председателем в дальний угол кабинета как будто для продолжения делового разговора, в то же время с мучительным напряжением прислушивается к диалогу у стола Байкалова. Последний, проводив Наумову, спрашивает у Ивлева мнение о ее муже – докторе Наумове. Ивлев, стараясь не выдать себя, стоит за плечом первого секретаря. Он положительно отзывается о работе врача и как будто небрежно уходит от ответа о его бытовом поведении. И все-таки герой не выдерживает роли лица, не причастного и равнодушного к судьбе семьи Наумовых. Уже покинув кабинет Байкалова, он возвращается и с неожиданной настойчивостью и невольным волнением просит товарища обязательно навестить Наумовых и разобраться в ситуации. Байкалов за минуту до этого уже узнал причину волнения Ивлева из анонимного письма, сообщавшего о том, что его жена «отдалась» доктору, но вновь проявляет предельную деликатность. Не желая еще более расстраивать своего сотрудника, которому предстоит решение сложных деловых проблем, он утаил записку и пообещал исполнить просьбу.

Таким образом, оригинальный сюжетный ход давал возможность актеру-Шукшину развернуть психологический рисунок роли, но неподвижность камеры, бедность выразительных приемов помешали использовать его в полной мере. В теоретической части дипломного проекта он оправдывает скупость средств как сознательный выбор режиссера и считает «специфические» кинематографические приемы (ракурс, монтаж, ритм) не самоцелью: «их вытеснит характер, авторское исследование жизни, раздумье о судьбе, о времени» [7, с. 50].

Проблема характера в сценарии и в фильме решается Шукшиным противоречиво. Авторская характеристика Байкалова и Ивлева – совершенно отвлеченная, схематичная, сплошь составленная из публицистических штампов соцреалистического образа положительного героя: «несгибаемые партийцы, по гроб влюбленные в свое дело... упорные и бескорыстные бойцы переднего края великой мировой борьбы за коммунизм», «образцы человеческой породы, которую выковала партия за много лет кропотливой работы», они «накрепко спаяны... скупой мужской дружбой» и т. п. [6, с. 206]. С одной стороны, эта тирада выглядит как ритуальная формула верности автора любого научного и художественного труда марксистско-ленинской методологии и принципам социалистического реализма, но едва ли она уместна в середине

текста сценария. Поэтому, с другой стороны, внедрение этой риторической фигуры в сцену встречи «несгибаемых партийцев» с «замученными» на пашнях артистами, коих они призывают к дальнейшим «фронтовым» подвигам, отзывается лукавой пародией на искусство, штампуемое подобные образы руководителей. По крайней мере, характеры героев не имеют с последними ничего общего. Они, скорее, следуют другой тенденции, сложившейся на рубеже демократических 1950–1960-х годов в «колхозном» кинематографе. Образцовый председатель, как правило, из народных низов, энергичный, твердый и бесцеремонный в отношении к народу и властям. Образцовый секретарь райкома, напротив, умудренный, уравновешенный, деликатный. И тот, и другой – обязательно с личной драмой.

Шукшин только что снялся в фильме С. Ростюцкого «Простая история» с образцовыми типами колхозных руководителей, и, возможно, этот опыт использовал в своей дипломной работе. «Чубатый» председатель, хотя и эпизодический образ, тем не менее демонстрирует в коротком фрагменте весь набор перечисленных выше характеристик. Также в образе секретаря Байкалова – знакомые по другим фильмам черты. Но актер, играющий эту роль (В. Макаров), проявляет в портрете своего героя печать конкретных обстоятельств жизни и труда советского функционера: ссутулившийся под бременем постоянной ответственности за хозяйство большого района, измотанный проблемами очередной кампании, заботами и потоком идущих через его кабинет людей, он сохраняет душевное равновесие и находит силы вникать и в хозяйственные нужды, и в сердечные дела. В фильме держится с достоинством истинного интеллигента в любой ситуации, убеждает, советует, просит. Более сложный и противоречивый характер намечен в образе второго секретаря Ивлева, которого играет сам режиссер. Еще молодой, обуреваемый эмоциями, которые едва сдерживает волевым усилием, точный, без суеты в деле и нетерпеливый в житейских обстоятельствах.

Стремление кинематографистов нового поколения оживить, очеловечить образы руководителей, наделить их личной судьбой неизбежно приводило к двуплановости действия фильма и развития образа главного героя. Так, в «Простой истории» Ростюцкого «председательская» деятельность героини, образ которой создает Н. Мордюкова, разворачивается в несколько остраненной, почти комедийной тональности. Ее героиня словно играет в председателя, и все другие персонажи ей подыгрывают. В то же время в последовательно серьезной и драматичной тональности развивается лирическая линия сюжета. Всякое упоминание о личной жизни и судьбе председателя создает ритмический и эмоциональный контрапункт. Останавливается суетливый бег по колхозным делам, героиня «замирает», отдаваясь внутреннему волнению, действие продолжается в замедленном темпе, в затемнении экрана, под ведущую мелодию песни о любви.

Эту двуплановую конструкцию с тем же интонационным контрапунктом повторяет Шукшин в своем фильме. С момента вступления «семейной» темы действие раздваивается: «колхозная» и «личная» сюжетные линии монтируются параллельно. Первую ведет комедийная пара Сеня и Женя. Портрет Сени (Л. Куравлев) в сценарии почти гротескный: высокий, но в подростковой вельветовой курточке, с круглыми глазами, сильно заикающийся в тревоге за простой машины в Лебяжьем. Его антипод Женя (Н. Граббе) – откровенно сатирический персонаж, работник прилавка, пьяница, критикует власти, не верит в коммунизм, за что наказан Сеней, который пинками спускает его с лестницы «Чайной».

В контрастной модальности разворачивается «личная» тема, в которую Шукшин вносит не столько традиционно «лирический», сколько «аналитический» пафос. Супружеские ссоры, измены, ставшие едва ли не обязательным мотивом кинематографа новой волны, означали, в первую очередь, раскрепощение табуированной в советском искусстве камерной темы: вы-

свобождение этой «пресловутой» темы из идеологических схем и трафаретов шло трудно и медленно. В кинолентах «Урок жизни» Ю. Райзмана и Е. Габриловича, «Неоконченная повесть» Ф. Эрмлера, «Испытание верности» И. Пырьева ссора супругов, возникающая на «производственной» почве, перерастает в ситуацию нравственного выбора.

Шукшин охотно отзывается на эту потребность широкого зрителя, но при этом на малом пространстве короткометражного фильма предпринимает, как и обещал в теоретической части дипломного проекта, «авторское исследование жизни, раздумье о судьбе, о времени» [7, с. 50].

Свое исследование явления он начинает с сатирического образа Евгения Ивановича, морально безответственного и на службе, и в личной жизни. Завязывающий «камерную тему» злостный алиментщик ищет защиты в райкоме партии. Получив отпор, он в разговоре с Сеней ругает «заевшегося» секретаря, переходя с личности на обобщение: «они – власть», и затем к заключению, что с такой властью «мы к коммунизму не придем». Так, «личная» тема этого персонажа переключается в сферу политической демагогии, развиваясь в плане общественно-производственной линии сюжета. Захмелевший Женя невольно выдал задушевное страстное желание: Сеня не совсем верно его понял. Евгений Иванович не только не против коммунизма, он жаждет его скорого прихода, так как именно коммунизм дает полное материальное равенство: каждому – по потребности, а также общих жен и детей и, следовательно, – никаких алиментов. Женю раздражает, что процесс идет слишком медленно: «равенства» нет. «Законы» требуют расплаты за обобществление жен, и коммунист Байкалов не желает их отменять. А за горькую утрату веры в скорое пришествие коммунизма какой-то «чудак», не знающий вкуса «личной жизни», спустил его с лестницы.

Следующим «субъектом», ищущим в райкоме управы на изменника-мужа, является Наумова (И. Радченко), образ которой внешне тоже не выходит из рамок примелькавшихся на экранах обывательниц. В рамках этого же стереотипа строится сцена посещения секретарем семьи Наумовых. Споткнувшись о громыхнувшие пустые ведра в темном общем коридоре, Байкалов входит в ярко освещенную уютную комнату, обстановка которой намекает на конфронтацию в семье «мещанского» и «духовного» начал: с одной стороны, модный буфет с фарфоровыми безделушками, патефон, наигрывающий модную мелодию, напротив – этажерка с книгами. Посредине – круглый стол, покрытый белой скатертью – зона возможного семейного мира. Казалось бы, что здесь «исследовать», можно только констатировать еще одну причину развода на почве различных духовных интересов супругов. Именно так трактует этот эпизод в «теплом гнездышке» Ю. Тюрин [3, с. 69].

Однако эту однозначную трактовку разрушает и здесь некий диссонанс. Наумова уходит за водой, оставляя секретаря одного в комнате, за стеной которой в тишине звучит женский голос, напевающий колыбельную. Байкалов, уставший от забот и недосыпания, уютно прикрывшись головой на столе между романом «И один в поле воин» и чайным прибором, сладко засыпает. В сценарии герой видит сон: милая, ласковая Наумова заботливо укладывает Ивана Егорыча на кровать. Пробуждение и в сценарии, и в фильме дает остро почувствовать зрителю одиночество, бесприютность «несгибаемого борца» на трудовом фронте, лишённого домашнего покоя и заботы близких. К чему ссоры, развод, что еще нужно человеку – вернувшийся к реальности секретарь не может понять явившегося с позднего свидания с чужой женой доктора Наумова, который по принципу «сытый голодного не разумеет» твердо стоит на разводе. По сценарию немного позднее мы вновь видим, как Байкалов уже за полночь сидит в кабинете, «сгорбатился – не то думает, не то читает», затем резко срывается с места, едет на «Победу» к дому Ивлева – спасать его семью.

Далее в фильме секретарь райкома сталкивается с Ивлевым у калитки Наумовых. Тот ждет развязки с надеждой, что измена жены – только слухи. Позднее время, «затемнение» располагают к откровенному разговору двух соратников. Ивлев готов внять просьбе старшего друга не спешить, подумать, во что бы то ни стало вернуть жену, любимую женщину. Сопровождающая сцену песня о разлуке традиционно задает лирическую интонацию. Но подоспевший к дому Ивлева, чтобы поддержать его в трудной ситуации объяснения с женой, Байкалов видит, как она уже покидает дом с чемоданом в руках. В сценарии Шукшин пытался психологически усложнить и драматизировать сцену ухода жены Ивлева из дома. Она возвращается, снова идет к двери, ожидая оклика мужа, который бы примирил супругов. Но уязвленная изменой мужская гордость, страх прослыть в общественном мнении «рогатым мужем» делают ситуацию разрыва необратимой. Так вскрывается еще одна неявная причина непрочности тыла на пути к трудовым победам, и в этом плане женатый Ивлев и одинокий Байкалов – как начало и конец одной личной судьбы.

Обобщающим поэтическим образом всей камерной линии фильма становится необыкновенно выразительная по своему нравственному смыслу, эмоциональной насыщенности и зрелищности метафора преданной и забытой любви в супружеских отношениях, исключая любое оправдание их разрыва: в сцене колодца Ивлев «подхватил бадью, поставил на сруб, наклонился и стал жадно пить. <...> Потом вылил из нее всю воду. Оба стояли и смотрели, как льется на землю, в грязь, чистая вода. – Вот так и любовь, Ваня... Черпанет иной человек целую бадью, глотнет пару раз, а остальное в грязь выливает. А ее тут на всю жизнь бы хватило...» [6, с. 217].

Еще одной удачной режиссерской находкой можно считать завершающие фильм кадры: Ивлев и Сеня едут в секретарской машине в с. Лебяжье. Крупным планом страдальческое лицо Ивлева, глядящего в заднее окно автомобиля. Счастливый Сеня рассказывает смешную историю о том, как он нашел коленчатые валы. И снова – на весь экран лицо Ивлева с широкой белозубой улыбкой, глядящего вдаль через переднее стекло машины. Двухлицый Янус, печальный лик которого обращен в прошлое, а веселый – в светлое будущее – образ, выражающий душевный перелом, преодоление мучительного кризиса, связанного с крушением семьи.

В отличие от сценария фильм заканчивается лаконичной сценой: Байкалов за столом в своем кабинете разговаривает по телефону с Ивлевым, спрашивает о его настроении и ждет его к утру следующего дня...

Посмотрев фильм, многие коллеги и критики посчитали его несовременным и даже скучным. Несмотря на весьма скромное место, которое занимает первая картина Шукшина в исследованиях его творчества, она не была «проходной», напротив, стала этапной для самого режиссера. Работа над сценарием и фильмом отразила весьма долгие и мучительные поиски, очень непростой выбор своего пути в кинематографе, который прокладывался через подражания, многообразные влияния, через преодоление стереотипов, штампов, сохранившихся от прошлого и выработывавшихся под прессом идеологической цензуры или просто в погоне за зрительским успехом. Не избежав их власти, Шукшин проявляет недюжинный талант, находя в известных, наработанных схемах неожиданный ход, поворот темы, скрытый мотив. Он снимает без всяких претензий на формотворчество. Традиционный в своем строении образный ряд соответствует содержанию показанной истории, сотканной из повседневных и достоверных житейских ситуаций. Не ошибся он и в подборе актеров, которых впоследствии приглашал в другие свои фильмы, так что уже в дебютной работе он, по сути, сформировал ансамбль «своих» исполнителей.

Литература

1. Из Лебязьего сообщают [Видеозапись]: короткометражный фильм / автор сценария и режиссер В. Шукшин; киностудия «Мосфильм», 1960. – М.: Крупный план, 2006. – 35 мин.
2. Коробов В. И. Василий Шукшин. – М.: Современник, 1988. – 286 с.
3. Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. – 319 с.
4. Шестакова И. В. Монтажная техника в литературном сценарии В. Шукшина «Живет такой парень» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 18. – С. 83–89.
5. Шестакова И. В. Проблема жанра фильма В. Шукшина «Живет такой парень» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 230–237.
6. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул», 2009. – Т. 1: Рассказы 1958–1964. Посевная кампания. Живет такой парень / под ред. О. А. Скубач. – 368 с.
7. Шукшин В. Жизнь в кино: сб. док. / сост. Коротков И. А., Огнева Е. В., Фомин В. И. – Барнаул: Изд-е ГМИЛИКа, ОАО «Алтайский Дом печати», 2009. – 352 с.

Literatura

1. Iz Lebjazh'ego soobshhajut [Videozapis']: korotkometrazhnyj fil'm / avtor scenarija i rezhisser V. Shukshin; kinostudija «Mosfil'm», 1960. – M.: Krupnyj plan, 2006. – 35 min.
2. Korobov V. I. Vasilij Shukshin. – M.: Sovremennik, 1988. – 286 s.
3. Tjurin Ju. Kinematograf Vasilija Shukshina. – M.: Iskusstvo, 1984. – 319 s.
4. Shestakova I. V. Montazhnaja tehnika v literaturnom scenarii V. Shukshina «Zhivet takoj paren'» // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2012. – № 18. – S. 83–89.
5. Shestakova I. V. Problema zhanra fil'ma V. Shukshina «Zhivet takoj paren'» // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2012. – № 21. – S. 230–237.
6. Shukshin V. M. Sobr. soch.: v 8 t. / pod obshh. red. O. G. Levashovoj. – Barnaul: ООО «Izdatel'skij Dom «Barnaul», 2009. – T. 1: Rasskazy 1958–1964. Posevnaja kampanija. Zhivet takoj paren' / pod red. O. A. Skubach. – 368 s.
7. Shukshin V. Zhizn' v kino: sb. dok. / sost. Korotkov I. A., Ogneva E. V., Fomin V. I. – Barnaul: Izd-e GMILIKa, ОАО «Altajskij Dom pečhati», 2009. – 352 s.