

УДК 77.373

*И. В. Шестакова***ПРИЕМЫ «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО КИНО» В НОВЕЛЛЕ «ДУМЫ»
(ФИЛЬМ «СТРАННЫЕ ЛЮДИ») В. ШУКШИНА**

Статья посвящена эксперименту В. Шукшина по переводу вербальных мыслеобразов в визуальные. Киноновелла «Думы» – это попытка реализации эстетической программы по использованию кинематографических средств для изображения внутреннего мира человека. Художественному «почерку» режиссера свойственны усиленное авторское начало, своеобразный кинематографический язык с метафорами, крупными планами в сочетании с игрой ракурсов, закадровым голосом,

Ключевые слова: актер, внутренний монолог, закадровый голос, мотив, новелла, литературный сценарий, фильм, экранизация.

*I. V. Shestakova***METHODS OF INTELLECTUAL CINEMA IN THE SHORT STORY “DUMY”
(THE FILM “STRANGE PEOPLE”) BY V. SHUKSHIN**

The article is devoted to the experiment of V. Shukshin on conversion of the verbal mental images into visual ones. The attempt of realization of the aesthetic program of the use of cinematic means for representation of the inner human world was made in the film version of the story with the significant title “Dumy” (“Thoughts”). The author’s idea focuses on the character’s consciousness willing to understand the soul of peasant. The inner monologue, close to the inner speech, is made up of visual images inextricably linked with the characteristics of the protagonist and his life and destiny. While consistently conversing the text of the script, the director uses the visions, dreams, close-ups, body plastic combined with the change of angles, parallel landscape or atmospheric images, music and sound compositions for the expression of the inner world of the character. Using these techniques, he attempts to find way into the inner world of the character, to observe the progress of thought, to trace the logic of his actions. The meditative plot is transformed into a motif of the search for the truth in a dispute of characters on spiritual values and material necessity, the fate of the village and the Russian national culture. On the material of the story some stylistic features, its semiotic and socially relevant issues are being considered.

Artistic manner of the director is characterized by some typical features of the “intellectual cinema” like an intense authorship, a specific cinematic language, a special choice of the cast. The use of the specific techniques such as associative parallels, metaphorical constructions, the materialization of the inner monologue of the character, the voiceover indicates his desire to fill the niche between the traditional and avant-garde movements in the Soviet cinema. The poetic manner of the movie debunks the image of Shukshin as “an artist by instinct”.

The article “Means of Literature and Cinema” helps to interpret the experimental strategy of the author; Shukshin evaluates the possibilities of screen adaptations of literary works and summarizes his experience as a director and screenwriter. Transformation of stories “Dumy” and “Stenka Razin” into the literary and film scripts confirms the author’s thoughts about the natural incompatibility of literary and cinematic imagery. The main difference between the film and the story is the redistribution of the functions of the subjects of the inner psychological action. While in the story the author was only a mediator between the minds of the character and the reader, in the movie, on the contrary, the characters have become mediators of the author’s thoughts.

Keywords: actor, inner monologue, voice-over, motive, short story, literary script, film, screen version.

Во второй половине 1960-х – 1970-е годы кинематограф пытается воссоздать на экране не только сферу чувств, но и движение мысли: на Западе возникает течение экспериментального «интеллектуального кино» («Дневная красавица» Л. Бунюэля, «Сатирикон» Ф. Феллини), в котором пробуют себя и советские режиссеры: Г. Козинцев («Гамлет»), М. Калик («Любить»), А. Тарковский («Солярис»), Т. Абуладзе («Мольба»), С. Параджанов («Цвет граната»), О. Иоселиани («Листопад»).

По мнению А. И. Куляпина, в фильмах второй половины 1960-х годов. В. Шукшин «все еще пытается не слишком уклониться от принципа отражения реальности, но уже внимательно присматривается к опыту тех художников, которые отдают предпочтение искусству интеллектуальному, условному» [1, с. 103]. Им руководит желание понять, как делается интеллектуальное кино, поэтому он экспериментирует в фильме «Странные люди», используя разные приемы для отображения внутреннего мира персонажа. Осмыслить его стратегию помогает статья «Средства литературы и средства кино», в которой писатель исследует, как рождается, развивается мысль без помощи автора в образной системе повести Л. Толстого «Три смерти». Режиссер представляет, как можно было бы перенести этот мыслительный процесс на экран.

Попытаемся проанализировать художественную ткань и образно-смысловую структуру киноновеллы со знаковым названием «Думы» картины «Странные люди», направленную на овладение кинематографическими средствами для изображения внутреннего мира человека [2]. Перед нами предстает рефлексирующий, думающий герой Матвей Рязанцев. Авторская мысль направлена на его сознание в желании понять, чем жива душа крестьянина, у которого всю жизнь была на уме только работа. Рассудительный председатель колхоза, с одной стороны, принадлежит партийно-советской номенклатуре, с другой стороны, остается частью деревенского мира, что выражается в несовместимости официальной идеологии и крестьянской психологии. В его внешнем облике прослеживается контрастность крестьянской телесности и костюма. Рязанцев одет, как интеллигенция на селе, в традиционную белую рубаху без галстука, костюм, на голове – кепка, что лишает его величавой начальственной стати. Фигура Матвея, сильные руки, бойкий язык, изучающие глаза свидетельствуют о личности незаурядной, вечном труженике с обычной крестьянской судьбой: вступление в колхоз, две войны, женитьба. Вслед за мыслями о годах, отданных колхозу, встает тема коренной привязанности к земле, отчужденности от дома.

Сначала в сценарии, а потом и в самом фильме Шукшин осуществляет перевод вербальных мыслеобразов в визуальные. Динамические описания, диалогические фрагменты двух рассказов «Думы» и «Стенька Разин» автор переносит в литературный сценарий без изменений. Например, мысли Матвея о том, бывает ли настоящая любовь, или люди притворяются, Шукшин переводит из несобственно-прямой речи в диалог и дополняет описанием яркой зрелищной картины сновидения Матвея, построенного на резком ритмическом контрасте музыкальных мотивов: «спокойная старая русская песня, которую поет, кружась, хоровод» молодых, нарядных девушек на зеленом лугу... Песне подыгрывают три балалаечника. Вдруг в хоровод врывается Колька со своей гармозой трехрядной, «сломал хоровод, и девки, и парни пошли давать трепака – по-теперешнему с озорными частушками. И, что самое удивительное, сам Матвей и его жена теперь, Алена, тоже молодые, – тоже так лихо отплясывают...» [5 с. 320]. Эти живописно-декоративные картинки, словно сошедшие с палехских шкатулок, вносят не характерную для рассказа, выдержанного в элегическом модусе, эксцентрику. При этом яркий визуальный мыслеобраз открывает и акцентирует новый мотив в изображении сознания главного героя, выступая свидетельством его культурной национальной памяти. В то же время картинка сновидения развивают тему любви: гармонь Кольки воскресила в душе Матвея забытые чувства, которые находят выражение то в целомудренном кружении хоровода, то в страстном ритме трепака.

В лунном свете у окна маячит фигура Рязанцева, думающего, вспоминающего детство. В экранизации эпизода из детства Матвея Шукшин не обошелся без закадрового голоса. Авторский комментарий (режиссер сам читает текст), кратко сообщающий историю смерти брата на покосе, опосредует психологическое действие героя. Визуализация памяти осуществляется посредством сильного затемнения, в котором всплывают смутные очертания речного ландшафта, контрастно высвечивается белая рубаха, лицо отца, облик подростка Матвея. Но Шукшину-режиссеру явно не удалось на экране отразить тот миг, когда в душе мальчика слились восторг и горечь жизни. Фигуры персонажей статичны. Эмоциональный эффект концовки эпизода достигается за счет звукозрительного контрапункта: на черном экране – спина лежащего на земле отца, вздрагивающие от рыданий лопатки под белеющей рубахой, профиль мальчика – и звонкий хор девичьих голосов, утверждающих силу любви, сливающийся с горестным плачем матери над умершим сыном.

Внутренний мир героя овнешняется посредством последовательной диалогизации текста сценария. В фильме появляются новые участники диалога, оппоненты Матвея в споре о смысле жизни. Под сенью деревьев, залитых лунным светом, он исповедует душевное волнение, вызванное воспоминаниями своей юной дочери. В крупных выразительных чертах тонкого лица, в огромных глазах девушки (актриса Е. Санаева) трепещет своя первая мука души (не поступила в институт), отзывающаяся на душевную боль отца. Но согласия в вопросе об устройстве судьбы дочери они не находят. Уходя, Матвей долго и молча вглядывается в лицо девушки, пытаясь понять, чем живет ее душа. Этот долгий, пытливый, молчаливый взгляд героя Шукшин неоднократно использует как средство психологической характеристики персонажа.

Далее Шукшин развертывает мотив воображаемой смерти, при этом инсценируя онейрические образы похорон, где взрывает элегическую интонацию монолога Матвея эксцентрикой видения. Страшная картинка становится визуальным выражением психологического состояния героя, связанного с мыслями о смерти. Эпизод воображаемых похорон существенно модифицирован по сравнению с текстом сценария. Критик Ю. П. Тюрин, не разгадав замысел автора, пишет о мистически страшном в картине – явлении покойника на собственных похоронах: «Оператор Гинзбург снял сцену эту в определенной условной манере: на контрастах черного и светлого, даже с гротесковостью. Не знаю почему, но мне это напомнило стилистику фильмов-ужасов, фильмов-загадок, например, фильмов Кавальканти...» [3, с. 177]. Однако страшное, в духе гоголевского «Вия», сохранившегося в памяти Шукшина со времени его детского чтения, запечатлено в сценарном варианте: табун лошадей, врезающийся в похоронную процессию, разбегающиеся в страхе сельчане, гроб уронили, из гроба встает Матвей...

В фильме Шукшин по требованию членов худсовета студии им. М. Горького значительно сокращает воображаемые похороны председателя, вводит закадровый текст, стараясь избежать какой-либо мистификации. Трижды закадровый голос автора предупреждает, что это только воображение героя. По ходу сцены камера то и дело возвращает зрителя к крупному плану лица Матвея, лежащего в постели рядом с женой, сосредоточенно-задумчивого, печального, в то время как на воображаемых похоронах лик Матвея светел и спокоен. Мало того, режиссер переводит сцену в комический с оттенком иронии модус. Комизм рождается из множества бытовых деталей, снижающих сакральный смысл события, из контраста скорбной торжественности момента и обычного начальственного поведения покойного председателя, озабоченного регламентом «мероприятия», в которое превратился обряд советских похорон: огрел по спине парнишку, пытавшегося закрыть борт катафалка, любителю опрятной пирамидкой со звездочкой, хвойными траурными венками; в кадре – ноги женщин, хлопочущих в кузове грузовика. Он отмахнулся было от журналиста, но тут же вновь входит в роль хозяина торжеств и дает интервью, делясь своими тайными мыслями. Наконец, идет говорить «речь» – и внезапно перед зрителем в перспективе возникают сияющие купола, словно парящие над темной толпой, утверждая, вопреки советскому атеизму, христианскую идею бессмертия человеческой души.

Образ церкви, впервые появившийся в картине русской жизни кинематографа Шукшина, не имеет здесь религиозно-мистического смысла, представляя собой часть духовной культуры и истории России, как и изба крестьянина, как и народные легенды о Разине, как и шалыпинское исполнение песни об атамане Кудеяре-разбойнике. Недаром в следующем за сценой похорон в кадре открывается картина широкого скошенного луга, озаренного солнцем. Вдоль ряда плотных стогов сена шествует Матвей, который лукаво глядит из-под кепочки с экрана прямо в зал.

Главным отличием фильма от сценария стало перераспределение функций субъектов внутреннего психологического действия. Если в сценарии позиция автора выражалась в основном в новых текстовых вставках, в назидательной риторике героя в финале, то в фильме, напротив, герои стали, по сути, медиаторами авторской мысли. Мысль автора-режиссера питают последние статьи и публичные выступления, в которых его волнует судьба деревни и, шире, судьба русской национальной культуры. Пытаясь донести свою тревогу до самых широких масс, он переводит их на язык кинематографа. Так, в фильм Шукшин вставляет новую сцену в сельсовете, инсценирующую его размышления

о духовных потерях, которые несет современная деревня. Среди них особенно беспокоит писателя отношение к богатствам русского национального языка. Эта мысль звучит в отповеди Матвея своему помощнику, «салютующему» председателю вместо обычного русского приветствия. Свою речь, исполненную досады на модные словечки, Матвей произносит под плакатом «Защита почвы от водной эрозии», выражающим в ассоциативном контексте сцены идеи русского «почвенничества».

Движение идей писателя обретает свою кульминацию в другой вставной сцене, следующей за эпизодом в кузнице. В ней Шукшин сталкивает три сознания людей разных жизненных позиций. Старшее поколение, которое представляют Матвей и старый кузнец, отстаивает необходимость жить по принципу «как надо», принимая на себя ответственность за землю, за Отечество, за колхоз. Колька (писатель Ю. Скоп) судит стариков за то, что они не прочитали за свою жизнь ни одной книжки. В контексте данной мизансцены «правда» каждого персонажа оказывается неполной и оспаривается в построении кадра. Так, «правда» Матвея выговаривается на фоне церковного кладбища, где отчетливо выделяется на темном фоне светлый православный двухскатный крест как знак возвращения к христианской обрядовой культуре, а ближе, прямо за плечом Матвея, черные кресты заброшенных могил, предвосхищающие мысли героя о том, как скоро забудут о нем земляки после его смерти. Далее в кадре – крупный план ссутулившейся спины Матвея, сидящего в раздумье. Затем он встает и, как сидел спиной к церкви, идет мимо сенокосилки, а навстречу ему движутся страшные черные зубья машины, так что Матвей словно захватывается адской пастью.

Логика развития этого образа существенно трансформирует эпизод хоровода в литературном сценарии. В киноновелле переборы балалаек сменяются гитарным бряцаньем, русская пляска – профанным дурным твистом. Матвей пытается противостоять бесовству: стащил на землю повисшего на суку гитариста, пнул ногой в спину затесавшегося в круг беснующихся Кольку. Видение шабаша мотивирует скепсис Матвея в отношении к любви: может ли быть любовь у Кольки, который кричал в бесовской пляске: «Надо девочек!». Со своей досадой и сомнением он обращается к дочери. И вновь ее отзывчивость, понимание жены и, главное, обстановка семейного домашнего уюта, любовно выписанного режиссером и оператором как идеал современного сельского дома, сочетающего технические новшества (телевизор, электрический уют, проигрыватель) с эстетикой национального русского быта умиротворяют растревоженную душу Матвея. Все это воскрешает в нем забытые чувства и желания, которые оформляются на экране в новое видение героя, любопытно выстроенное: он проходит по коридору, образованному двумя рядами вывешенного для просушки белья, в облаках которого в перспективе является на качелях милая девушка в русском наряде, танцевавшая с ним в хороводе. Она ласково льнет к его тяжелой руке, пеняя за то, что, забыв о любви, бранит молодых. Видение пропадает в далекой дымке. Матвей с молодым задором раскачивается на качелях. В растворенном окне – тревожные лица жены и дочери, возвращающих зрителя в реальность: «Отец сам с собой разговаривает».

Однако для Матвея остается еще одна нерешенная проблема: как примирить материю с духом, которая в реальном плане ставит героев перед выбором между необходимостью ремонта дырявой крыши и жадной самоотдачи «бесполезному творчеству». На «говорящем» фоне разрушенной крыши большого родового дома Кольки и обветшавшей лестницы на чердак, где устроил свою мастерскую резчик «кукол», продолжается старый спор, в который включается сельский интеллигент Захарыч (актер П. Крымов). Этот герой оказывается в фильме не только оппонентом Матвея, но и еще одним носителем авторской мысли и слова. В ответ на упрек Матвея Кольке, не приложившему умения и сил, чтобы продолжить дело отца по устройству и сбережению родного дома, Захарыч перефразирует суждение Шукшина о «неподдельном чувстве прекрасного» в русском народе, которое «не позволило забыть древнюю простую красоту храма, душевную песню, икону, Есенина, милого Ваньку-дурачка из сказки» [6, с. 23]. После появления Захарыча линия действия Матвея отходит на второй план: он присутствует на экране, но в роли пассивного слушателя то рассказа учителя о Разине, то песни о Кудеяре-разбойнике, продолжая молчаливо думать о своем.

Таким образом, уступая место размышлениям автора, сюжет-размышление героя преобразуется в мотив поиска героем истины в споре между духовными ценностями и материальной необходимостью: в первое утро после бессонной ночи Матвей идет по селу навстречу храму, но бой кремлевских курантов вместо колокольного звона уводит его в сторону, к сельсовету, к сенокосу; видение бесовства молодежи колеблет убежденность героя, но семейный уют открывает духовные радости любви, «исторические уроки» Захарыча пробуждают культурную память Матвея, которая приводит его к храму и обретению истины.

Шукшин мыслит «кинематографически», применяя иные, внесловесные средства, чтобы проникнуть во внутренний мир Рязанцева. Он использует монтажный выход из реального в психологическое пространство для прямого изображения воспоминаний, внутреннего монолога. С одной стороны, эти эпизоды отвечают принципам кинематографической зрелищности, с другой, они как бы материализуют думы об итогах жизни Матвея Рязанцева, придавая им метафорическую форму. Режиссер использует кинематографическое клише: лицо становится задумчивым, наезд камеры, и мы уже проникли во внутренний мир героя, с которым вспоминаем о прошлом.

Итак, сам опыт размышлений, рефлексий героев на экране чрезвычайно важен в творческой эволюции Шукшина. В киноновелле «Думы», отличающейся реалистической фактурностью, бытовой детализацией, наблюдается строгая простота и ясность видения жизни, глубина проникновения в ее противоречия, точность психологического анализа, что составляют особенность его режиссерской манеры. В отличие от фильма «Живет такой парень», где он показывает типажи людей, в картине «Странные люди» перед нами – характеры героев [4, с. 23]. В дискуссионное поле поэтики входит представление о Шукшине как художнике, пользующемся приемами интеллектуального кино в выражении внутреннего мира героя: крупные планы актера, пластика тела в сочетании с игрой ракурсов, параллельные ландшафтные или атмосферные образы. Он пытается занять нишу между авангардным и традиционалистским течениями, стремясь «докричаться» со своими мыслями и тревогами до «многомиллионной аудитории». Все это дает возможность оценить картину как определенный этап творчества Шукшина-режиссера, связанный с новыми поисками своего пути.

Литература

1. Куляпин А. И. Проблемы творческой эволюции В. М. Шукшина. – Барнаул: Алт. гос. ун-т, 2000. – 200 с.
2. Странные люди [Видеозапись]: художеств. фильм / авт. сцен. и реж. В. Шукшин; к/с им. М. Горького, 1969. – 95 минут.
3. Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. – 319 с.
4. Шестакова И. В. Проблема жанра фильма В. Шукшина «Живет такой парень» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 230–237.
5. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Барнаул: Барнаул, 2009. – Т. 3: Рассказы 1966–1968. Ваш сын и брат. Странные люди. – 384 с.
6. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Барнаул: Барнаул, 2009. – Т. 8: Публицистика. Статьи. Интервью. – 532 с.

Literatura

1. Kuljapin A. I. Problemy tvorcheskoj evoljucii V. M. Shukshina. – Barnaul: Alt. gos. u-t, 2000. – 200 s.
2. Strannye ljudi [Videozapis]: hudozhestv. fil'm / avt. scen. i rezh. V. Shukshin; k/s im. M. Gor'kogo, 1969. – 95 minut.
3. Tjurin Ju. Kinematograf Vasilija Shukshina. – M.: Iskusstvo, 1984. – 319 s.
4. Shestakova I. V. Problema zhanra fil'ma V. Shukshina “Zhivet takoj paren” // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2012. – № 21. – S. 230–237.
5. Shukshin V. M. Sobr. Soch.: v 8 t. / pod obshch. red. O. G. Levashovoj. – Barnaul: Barnaul, 2009. – T. 3: Rasskazy 1966–1968. Vash syn i brat. Strannye ljudi. – 384 s.
6. Shukshin V. M. Sobr. soch.: v 8 t. / pod obshch. red. O. G. Levashovoj. – Barnaul: Barnaul, 2009. – T. 8: Publicistika. Stat'i. Interv'ju. – 532 s.