

УДК 85.373

И. В. Шестакова

**ФИЛЬМ «ВАШ СЫН И БРАТ» В. ШУКШИНА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
СОВЕТСКОЙ «ОТТЕПЕЛИ»**

В статье рассмотрены жанрово-стилевые особенности ранних фильмов В. М. Шукшина, сложившиеся в условиях демократизации советской культуры в конце 1950 – начале 1960-х годов под влиянием неореалистических тенденций в западном и отечественном кинематографе, онтологизации русского сельского мира и человека в «деревенской прозе», в результате творческой динамики писателя и режиссера в одном лице в процессе создания фильма.

Ключевые слова: оттепель, неореализм, сценарий, фильм, музыка в фильме, новеллистический киноцикл, «деревенское кино».

I. V. Schestakova

**THE FILM “YOUR SON AND BROTHER” BY V. SHUKSHIN
IN THE CULTURAL CONTEXT OF THE SOVIET “THAW”**

The article describes the genre and style peculiarities of early films by Shukshin, that appeared in time of democratisation of Soviet culture at the end of the 1950 – early 1960s, influenced by neo-realist trends in Western and Russian cinematograph, ontologization of Russian rural world and a man in the “village prose,” as a result of the dynamics of the writer and director in the process of making the film.

Keywords: thaw, neorealism, script, film, original soundtrack, novelistic film series, “country cinematography”

Советская культура конца 1950–1960-х годов, часто обозначаемая словом «оттепельная», отмечена особым комплексом идей и базовых ценностей, определивших стилевое своеобразие литературы, кинематографа, пластических искусств этого времени. Общим стало стремление художников к простоте, безыскусственности языка, к достоверности, натуральности изображаемого мира и человека, поиски красоты и поэзии в повседневной жизни. Кинокритики, рассматривая творчество молодых режиссеров М. Хуциева, Г. Данелия, Ф. Миронера, Л. Кулиджанова, Я. Сегеля, С. Росточкиго, говорили о выходе советского кино из кабинетов, парадных интерьеров на улицы, о внимании к простым людям, к быту, повседневным человеческим отношениям, об «интересе к правде не крупной, частной» [6, с. 95]. В русле этих новых стилевых исканий происходило становление кинотворчества В. М. Шукшина. Его первый полнометражный фильм «Живет такой парень», несмотря на сельскую топографию и проблематику действия, не был воспринят в жанровой традиции советских фильмов о колхозной деревне. Так, критик Л. Крячко рассматривала картину в ряду «молодежных» фильмов «Я шагаю по Москве» Г. Данелия, «Мне 20 лет» М. Хуциева, вышедших в 1964 году и вызвавших шумный успех у зрителей. При этом Л. Крячко справедливо отмечала типологическое сходство главных героев – «хороших парней» с их «стихийной добротой, правда, ничем не испытанной», – свободную, «раскованную» киноформу, тягу к «бытописательству» в сочетании с гражданской «патетикой», довольно точно определяя общие жанрово-стилевые особенности этих фильмов [5, с. 177].

В этом же направлении Шукшин приступает к работе над сценарием своего следующего фильма. Его черновое название

«Дуракам закон не писан» как будто предполагает разработку все того же «стихийного» героя, подобного Пашке Колокольникову. Вместе с тем, Шукшин заявляет себя исследователем быта и нравов различных социальных слоев России: «Фильм должен вовлечь в себя разные стороны жизни, разных людей. Мир села <...> Это мир простой, как мычание коровы, как просто, каждый день встает и заходит солнце. Мир воров и тунядцев, высланных из столичных городов, мир злых и бессовестных людей. <...> Мир творческой интеллигенции» [8, с. 347]. Рассматривая замысел в контексте того времени, можно сказать, что Шукшин пытается синтезировать опыты бытописания отдельных сословий в таких фильмах, получивших широкое признание зрителей, как «Дело было в Пенькове» (мир деревни), «Дело Румянцева» (криминальный мир), «Я шагаю по Москве» (мир столичной интеллигенции), «Мне 20 лет» (мир рабочей окраины Москвы) и другие.

Нам неизвестно, отказался ли Шукшин от этого масштабного замысла сам или заявка не была принята студией, но вскоре появился новый литературный сценарий под названием «Ваш сын и брат». При этом он не отказался от главной идеи первоначальной заявки: исследование процессов социального расслоения и расчуждения национального единства, утраты коренным населением России прочных родовых основ. Этой задачей обусловлен выбор собственных рассказов для сценария: «Степка», «Змеиный яд» и «Игнаха приехал». Шукшин решается более основательно опереться на литературный материал, не нарушая автономии отдельных, законченных нарративов. Вследствие чего фильм получил форму «новеллистического цикла», которая восходит к циклической организации повествования, характерной

для так называемой «лирической прозы» рубежа 1950–1960-х годов (например, «Дневные звезды» О. Берггольц, «Капля росы» В. Солоухина, «Трава забвенья» В. Катаева). Кроме того, имела место сложившаяся эмпирическая стилистика фильмов неореализма, под влиянием которой в отечественном кинематографе утверждалась свободная композиция фильмов-«обозрений», дававших «срез» людской общности одного поколения, прослеженного в движении отдельных судеб. Такова картина «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля (1957); принцип экранной циклизации журнальных очерков использовали эти же авторы в фильме «Это начиналось так...» (1956); фрагментарная, эпизодическая композиция в уже упоминавшихся фильмах «Мне 20 лет» М. Хуциева, «Я шагаю по Москве» Г. Данелия. К способу циклической организации материала тяготела кинолента М. Ромма «9 дней одного года» (1962), состоявшая, по сути, из 9 новелл. Тем не менее, создание фильма в «чистой» форме цикла отдельных новелл было по тем временам достаточно смелым решением. Возможно, поэтому Шукшин, следуя основному замыслу исследования процесса распада родовых связей русского крестьянства, придает внешнее единство разрозненным частям, сделав героев разных рассказов членами одной большой крестьянской семьи Воеводиных. Отдельные части фильма озаглавлены именами братьев: «Степка», «Максим», «Игнат» [1].

Кроме того, первая и последняя части киноленты связаны общим мотивом короткого возвращения старших братьев в родной дом. Монтажной связкой новелл в фильме становится образ движущегося поезда. Между первой и второй новеллой – это поезд, уносящий Степку в «места отдаленные», между второй и третьей – в поезде едет в гости домой Игнат. При этом панорамы россий-

ских просторов, открывающиеся из окна поезда, несут важную художественно-смысловую функцию: судьбы и места обитания отдельных героев включаются в пространство и судьбу всей России. Эту мысль включает название фильма «Ваш сын и брат», заменившее первоначальное «Братья». По мнению С. М. Козловой, «название фильма <...> служит средством прямой экспрессивной апелляции к публике, указывающей на кровное родство героев с каждым из зрителей, читателей, требуя личного, интимного сопереживания судьбам героев, общей ответственности в решении насущных социальных и нравственных проблем [4, с. 49]. Мы бы добавили, что название киноленты не только указывает на кровное семейное родство, но и подразумевает национальное единство «Великой Руси».

Ближайшим предшественником Шукшина в стилистической разработке «деревенской» темы был С. Ростокский с его картиной «Дело было в Пенькове» (1958). Снятая тоже на литературном материале – по одноименной повести С. Антонова, эта картина во многом, следуя традиции советских «колхозных фильмов», развивает ее в новой лирико-драматической модальности. Современные комментаторы этого фильма отмечают, что новации Ростокского, проявившиеся уже в первой его «деревенской» киноленте «Земля и люди» (1955), снятой по очеркам Г. Троепольского, заключались не в остросюжетном действии, а в «правде» изображения сельского быта. Им увидена застенчивая красота Русской земли и негромкая поэзия деревенских будней. Однако «правда» деревенского быта, ставшая еще более откровенной в киноленте режиссера А. Салтыкова «Председатель» (1964), несла известную идеологическую функцию: это была «правда» старой деревни, которая по воле избранного колхозниками председателя

при партийной поддержке секретаря райкома стремительно преображалась. Тем не менее, именно в направлении старого быта в картине «Дело было в Пенькове» могло состояться действительно поворотное событие советского кинематографа. В конце фильма герой возвращается из тюрьмы в родное село, видит, что «возрождение села» идет полным ходом, однако проходит сквозь это новое, не останавливаясь, к старой своей избе, где его встречают жена и маленький сын. «И вдруг окажется, – пишет В. Горелова, – что через все жаркие перипетии любовной драмы, через борьбу «старого и нового» фильм устремлялся к этой финальной сцене – потому что именно здесь центр и сердцевина жизни, ее сокровенный смысл» [2]. То, что у Ростоцкого было лишь намечено в финале, в фильме Шукшина «Ваш сын и брат» стало основой целого действия.

Новая картина Шукшина не имеет любовной интриги, она очищена напрочь от каких-либо «колхозных» проблем вместе с председателями и секретарями. В ней нет ни положительных, ни отрицательных персонажей и, следовательно, борьбы между ними. Режиссера интересует русская деревня, такая, какая она есть сама по себе, и русский человек с его силой и слабостями, мыслями и чаяниями.

Фильм, как и рассказ «Степка», начинается картиной весеннего ледохода – излюбленная метафора советского кинематографа, означавшая мощь социальных преобразований в стране, духовное обновление советского человека. Такова, например, «сюита весенних кадров» оператора С. Урусевского в фильме Вс. Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» (1952), снятого по роману Г. Николаевой «Жатва». Во второй половине 1950-х – 1960-е годы метафора получает новое смысловое наполнение. Знаменитая картина весеннего обновления природы, ледохода на реке в

финале картины Г. Чухрая «Чистое небо» (1961) стала экранным символом демократических перемен, духовного раскрепощения человека в эпоху «оттепели». Шукшин стер идеологические значения этого смыслового образа, вернув ему натурфилософскую символику могучей энергии природы, призыв к деятельному соучастию человека в весеннем преображении земли. В его фильме кадры бурного половодья уходят под титры, что редуцирует их патетику, а в прологе разворачиваются мирные картины воскресного вечера сибирской деревни, когда человек свободен от «заботы» и принадлежит только себе. Явленное на экране «бытие в себе» и «для себя» обнаруживало некие онтологические основания русского сельского мира, первоначальное органическое единство природы и человека. Разрушение этих основ и этого единства определяет драматические ситуации трех новелл фильма.

Первым героем «разрыва» является Степка (Л. Куравлев), сбежавший из тюрьмы за три месяца до окончания срока, чтобы вдохнуть полной грудью воздух отнятой родины. Ю. Тюрин пытался определить отличие шукшинского героя «вне закона» от правонарушителей, уже знакомых тогдашнему киноэкрану («Верьте мне, люди», «Дело было в Пенькове»), которые, как правило, духовно переродились, а в шукшинских правонарушителях всегда «остается душевный надлом, будущее они не воспринимают как мир покоя, душевного отдыха» [7, с. 128]. В финальной сцене первой новеллы немая сестра «нечеловеческой» силой своих чувств, своей интуиции заставляет душу Степана вздрогнуть, отозваться на боль и страдание ближних своих. Следуя традиции русской литературы XIX века, Шукшин показывает что нравственное перерождение может совершиться только че-

рез внутреннее самосознание человека, через душевный перелом, через умение отличать истинные ценности от ложных. Обретению этого умения, по логике разворачивания сюжета, должны были способствовать окружающие героя в течение дня люди, обстановка, песни и пляски русской деревни. Все это на экране получило особую выразительность, зрелищную силу воздействия на публику.

В связи с этим следует отметить особенность музыкального ряда фильмов Шукшина. Песня в кино не только озвучивает и «ведет» тему героя, но нередко сосредоточивает в себе основные концепты картины, благодаря чему переживает его время: фильм уходит с экрана, а песня продолжает свою самостоятельную жизнь. Так, например, произошло с кинолентой «Простая история» (1960). «Песня о любви» М. Фрадкина на слова Н. Доризо взяла на себя концептуально-содержательные аспекты образа главной героини. Песня «рассказывает» ее историю, проникает во внутренний мир, выражает душевное состояние, – тогда как безмолвная в психологических сценах Н. Мордюкова иллюстрирует песенный образ. Музыкальный ряд движется в одной плоскости с изобразительным. Подобным лирическим «объяснением» служит в прологе фильма Шукшина песня за кадром «Восемнадцать лет» (слова В. Застожного, музыка О. Гришина): весна «у крыльца родного», с которого сходит молодая женщина; на подсохшую дорогу выходят юные красавицы, которым «что-то дома не сидится». Шукшин не заказывает специально песни для своих фильмов, выбирая для них известные старинные или бытующие в народе, независимо от экрана и эстрады. Народные песни выполняют в картинах В. Шукшина широкий спектр функций. В фильме он использует народную песню «Глухой,

неведомой тайгою», чтобы возродить ее в памяти зрителей, показать ее мелодическую красоту. Мелодия песни возникает в момент первого появления Степки на экране, становится его музыкальной темой. Выполняя тематическую и предваряющую функции, музыкальный ряд не только параллелен изобразительному, но и образует с последним характерный контрапункт. Песня, звучащая здесь и сейчас, пересекает конкретное пространство и время, раздвигая смысловые границы фильма вширь – Сибирь от Сахалина до Алтая – и вглубь – в историческую судьбу русского народа. Песня включает семью Воеводиных в общую судьбу русских людей в Сибири, связанную с переселенческой и ссыльно-каторжной историей этого края. Так же, как песня и последовавшая за ней пляска, частушки представляют те самые изначальные ценности народной культуры, которые пока не осознает герой В. Шукшина, но которые подспудно своей энергией «подкрепили» его дух в момент кризиса, разразившегося в его душе за три месяца до окончания тюремного срока.

Сроком, расстоянием, степенью силы «зова» родной деревни обусловлен порядок новелл в фильме. Героем второй новеллы «Максим» является младший сын и брат Воеводиных, «бежавший» за тысячи верст от родного дома – в Москву. Шукшинский образ столицы противопоставлен не деревне, как утверждает критика, а столичным же картинкам в других современных фильмах, в частности, «Я шагаю по Москве», «Мне 20 лет» и других, в ряду которых рассматривался и «Ваш сын и брат». В отличие от других режиссеров московского кинотекста, В. Шукшин принципиально избегает видов «туристической» Москвы. Единственным значимым маркером Москвы в картине является Казанский вокзал – узел железнодо-

рожных артерий, соединяющих столицу с Сибирью. Сюда после своих мытарств по городу приходит Максим, мечтая сесть в поезд, и ведет мысленный диалог с отцом.

Другой, по сравнению с фильмом «Я шагаю по Москве», предстает в картине Шукшина московская толпа: не праздничная, парадная, веселая, а будничная, озабоченная, равнодушная. Стиль городских кадров в его киноленте здесь особенно близок традициям дофеллиниевских фильмов итальянского неореализма. Максим (В. Шахов) пробивается сквозь долгие, унылые очереди в аптеках, в поликлинике. В цирковом эпизоде Шукшин повторяет прием «текста в тексте», «зрелища в зрелище», подобно демонстрации мод в сельском клубе в фильме «Живет такой парень». Здесь же режиссер использует еще один свой постоянный прием: цитацию классики. Так, среди цирковых кадров возникает мотив «Девочки на шаре» П. Пикассо. Мизансцена в репетиционном зале строится на ярком контрасте мощных торсов бойцов и изящных фигурок танцовщиц у станка. Цирк в развитии идеи выбора Максима своего пути выступает тем соблазном, который увлекает его душу в тенета легкой и прибыльной городской жизни. Таким же соблазном предстает на пути Максима квартира брата. Наиболее выразительна в развитии мотива выбора – последняя сцена на вокзале: ушедший на Восток, на родину поезд, пустеющая платформа, удаляющиеся спины толпы провожающих, словно поглощаемые гигантскими сводами перрона, и одинокая фигура Максима, глядящего вслед ушедшему поезду, с усилием, наконец, поворачивающегося в сторону города.

Место новеллы «Игнат» в общей структуре фильма закономерно и с точки зрения его концепции, и с точки зрения единства киноцикла: властный зов Родины уже едва слышен старшему брату Воеводининых, кото-

рый первым оторвался от корней. В плане общей композиции фильма содержание этой новеллы позволяет создать систему со- и противопоставлений мотивов первой и третьей частей, обеспечивая художественную целостность текста. Прежде всего, ударным контрастом соотнесены сцены прибытия братьев Степана и Игната в родную деревню. Возвращение Степки насыщено образами глубинных архаических значений. Таковы образы «живой воды», которой подкрепил свой дух и тело бродяга, переправы через реку, разделяющую мир живых и мир мертвых. Напившись «живой воды», герой получает право вернуться из чужой «мертвой» страны в мир живых, своих. Этих символов, связывающих деревенских героев Шукшина с народными, национальными началами бытия, лишена сцена прибытия Игната. Он не «ступает» трепетно на родную землю, а с шиком и шумом въезжает на такси по главной улице всем напоказ на крутой берег Катуня, выходит из машины, театрално снимает шляпу перед родной рекой. Выразительно сопоставление отношения сельчан к приезду сыновей Воеводина. Чтобы поприветствовать Степку, в их дом тянется бесконечный поток уже наслышанных о его возвращении гостей. Напротив, приезд Игната остался незамеченным земляками: никто не спешит повидаться с ним.

Как обычно в художественной «манере» Шукшина, парадоксально, что глубокою тревогу отца вызывает его самый успешный сын. Хвастаясь перед соседями, он признает и высоко оценивает его успехи с точки зрения здравого смысла, но в свете некоего высшего смысла, истинного назначения человека Игнат безнадежен. Игнат, по типологии В. Шукшина, человек полукультуры. Оказавшись в городе, он с выгодой использует свои физические данные, унаследованные от могучего крестьянского рода, усваивая

при этом городскую «культуру тела», то есть предоставляемые городом материально-телесные блага: комфортабельное жилье, модная одежда, изысканная пища, ничего не взяв из духовного богатства городской культуры и растратив духовный опыт сельской.

Глава большой семьи Воеводининых является важнейшим образом, цементирующим новеллистический цикл и несущим его общую концепцию. Исполняющий эту роль В. Санаев изображает деревенского труженика, усталого, «изработанного», но все же сильного, кряжистого, жизнестойкого. Крупные планы его лица подчеркивают благородство черт. Он не ходит, а степенно, твердо «ступает», с трудом отрывает будто выросшие в родную землю ноги. Его проныцательность смущает «блудных» сыновей, а его наставничество внушает чувство надежной нравственной опоры. Вместе с тем, его образ далек от идеала праведника. Герой Шукшина-Санаева по-русски широк: он может «гульнуть», спеть, сплясать, спровоцировать драку, «поучить вожжами жену» и потом маяться всю жизнь за этот грех, искупая его в ласковой заботе о немой дочери. Собственно, главной сутью и смыслом образа Ермолая Воеводина так же, как и образов стариков и старух в «деревенской прозе», являются продолжение и сохранение крестьянского рода, без которого заглохнет кормилица-земля, опустеет, «захиреет» русская деревня. Образ, создаваемый Санаевым, возвращает понятию «патриархальность» изначальный положительный смысл: «патриарх – праотец, родоначальник, маститый и уважаемый глава семейства» [3, с. 24]. Социальные катастрофы первой половины XX века разрушили семейно-родовые основы русского общества, а советская идеология завершила этот процесс, заместив «патриархов» лжеотцами-

вождями, комиссарами и секретарями партии, что и воспроизводили в «колхозных фильмах» отечественные кинематографисты. Шукшин сознательно идет «против потока», поставив в центр общественного мира отца семейства.

В ряд женских образов «деревенской прозы», отмеченных некоей иррациональной, безрассудной и беспредельной добротой, вписывается образ немой сестры, суть характера которой выражена словами старика Воеводина: «Как дура, всех любит». Таковы Матрена А. Солженицына, Катерина В. Белова, Лизавета Ф. Абрамова, Дарья В. Распутина и т. д. В образе немой Веры, начиная с символизма ее имени, пока еще не нашло выражения ощущение трагизма русского национального мира, строившегося веками на основе этого иррационализма и всеобъемлющего добра, но в ее ущербности («немая Вера») есть уже предчувствие будущей трагедии.

В целом, мотивная структура фильма воспроизводит сюжетику писателей-«деревенщиков»: мотивы Дома, Родства, Возвращения, Утраты, которые разработаны Шукшиным-режиссером особенно тщательно, нежели это сделано им в рассказах. Деревенский мир предстает у Шукшина как «крестьянский космос» со своим циклическим временем, со своими веками творившимся в единстве человека и природы пространством, бытом и бытием. Перед героями драмы Шукшина в полном объеме встает экзистенциальная проблема поиска и обретения утраченной социальной и личностной самоидентичности.

Все приведенные нами основания позволяют говорить о том, что с фильмом «Ваш сын и брат» в российской культуре родился действительно «деревенский» кинематограф – аналог «деревенской прозы» в литературе.

Литература

1. Ваш сын и брат [Видеозапись]: художественный фильм / автор сценария и режиссер В. Шукшин; киностудия им. М. Горького, 1965. – М.: Крупный план, 2006. – 91 мин.
2. Горелова В. Дело было в Пенькове [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.russkoekino.ru.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Рус. яз., 1999. – Т. 3. – 779 с.
4. Козлова С. М. Ваш сын и брат. Киноповесть // Шукшинская энциклопедия / под общ. ред. С. М. Козловой. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2011. – 520 с.
5. Крячко Л. Бой «за доброту» // Октябрь. – 1965. – № 3. – С. 175–184.
6. Трояновский В. Новые люди 60-х // Кинематограф «Оттепели»: сб. науч. тр. / НИИ киноискусства; отв. ред. В. Трояновский. – М.: Материк, 2002. – Кн. 2. – С. 95–111.
7. Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. – 319 с.
8. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой; под ред. О. А. Скубач. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2009. – Т. 1: Рассказы 1958–1964. Посевная кампания. Живет такой парень. – 384 с.

Literatura

1. Vash syn i brat [Videozapis’]: hudozhestvennyj fil’m / avtor scenarija i rezhisser V. Shukshin; kinostudija im. M. Gor’kogo, 1965. – M.: Krupnyj plan, 2006. – 91 min.
2. Gorelova V. Delo bylo v Pen’kove [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.russkoekino.ru
3. Dal’ V. I. Tolkovyj slovar’ zhivogo velikorusskogo jazyka: v 4 t. – M.: Rus.jaz., 1999. – T. 3. – 779 s.
4. Kozlova S. M. Vash syn i brat. Kinopovest’ // Shukshinskaja jenciklopedija / pod obshh. red. S. M. Kozlovoj. – Barnaul: ООО «Izdatel’skij dom “Barnaul”», 2011. – 520 s.
5. Krjachko L. Boj «za dobrotu» // Oktjabr’. – 1965. – № 3. – S. 175–184.
6. Trojanovskij V. Novye ljudi 60-h // Kinematograf «ottepeli»: sb. nauch. tr. / NII kinoiskusstva; отв. red. B. Trojanovskij. – M.: Materik, 2002. – Kn. 2. – S. 95–111.
7. Tjurin Ju. Kine-matograf Vasilija Shukshina. – M.: Iskusstvo, 1984. – 319 s.
8. Shukshin V. M. Sobranie sochinenij: v 8 t. / pod obshh. red. O. G. Levashovoj; pod red. O. A. Skubach. – Barnaul: ООО «Izdatel’skij dom “Barnaul”», 2009. – T. 1: Rasskazy 1958–1964. Posevnaja kampanija. Zhivet takoj paren’. – 384 s.