

УДК 821.161

*И. В. Шестакова*

**ПРОБЛЕМА ЖАНРА ФИЛЬМА В. ШУКШИНА «ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ»**

В статье рассматриваются жанрово-видовая динамика в фильме В. Шукшина «Живет такой парень», трансформация текстов рассказов в текст киноленты.

**Ключевые слова:** искусство, жанр, рассказ, сценарий, фильм, текст, метатекст, стиль.

I. V. Shestakova

## THE GENRE PROBLEM OF V. SHUKSHIN'S FILM "THERE LIVES SUCH A GUY"

The article deals with the genre spectacular dynamics in the film of V. Shukshin "There lives such a guy," a transformation of a short story into the script.

**Keywords:** art, genre, story, screenplay, film, text, metatext, style.

У нас в стране судьба многих писателей, художников и поэтов всегда играла особую, знаковую, мобилизирующую роль. К таким творцам отечественной культуры относятся и В. М. Шукшин. Изучение его творчества постоянно рождает научные дискуссии, которые продолжаются и сегодня. До сих пор критики по-разному оценивают природу дарования В. Шукшина – писателя, актера, кинорежиссера. Одной из важных теоретических проблем, вызывающих споры, является проблема жанра его фильмов.

Сразу же после выхода на экраны его первой полнометражной киноленты «Живет такой парень» [1] и успешного показа ее на кинофестивалях в Венеции и Ленинграде В. Шукшин публикует в журнале «Искусство кино» статью «Послесловие к фильму», в которой выражает серьезное беспокойство по поводу жанрового определения картины как комедии: «О комедии я не думал ни тогда, когда писал сценарий, ни тогда, когда обсуждались сцены с оператором, художником, композитором. Во всех случаях мы хотели быть правдивыми и серьезными. Все – от актеров до реквизиторов и пиротехника. Работа ладилась, и я был уверен, что получится серьезный фильм. Нам хотелось насытить его правдой жизни. И хотелось, чтобы она, правда, легко понималась. И чтобы навела на какие-то размышления» [3, с. 10]. В авторефлексии на картину режиссер, главным образом, пытается дать свою интерпретацию героя, которая, на первый взгляд, представляется противоречивой: «С одной стороны, он настаивает на том, что герой

не смешон. Это добрый, отзывчивый парень, умный, думающий, <...> все, что он имеет, знает и успел узнать, он готов отдать людям» [3, с. 10]. С другой стороны, утверждает, что герой «несколько стихийного образа жизни. Он не продумывает заранее, наперед свои поступки. <...> Он не лишен юмора и всегда готов выкинуть какую-нибудь веселую штуку. <...> И все равно он не комедийный персонаж» [3, с. 10]. Особенно болезненно воспринял В. Шукшин упрек, который, как он пишет, «иногда предъясняется нашему фильму, беспокоит и, признаюсь, злит меня: говорят, что герой наш примитивен» [3, с. 11].

Итак, главный герой в исполнении Л. Куравлева «не смешон», «не лишен юмора», не примитивен, но и не «поражает интеллектом». Каков же он? «Он живой, – утверждает автор. – Мы изо всех сил старались, чтобы он был живой, не “киношный”» [3, с. 12]. В. Шукшин заявляет о своем стремлении вырваться из жанровых стереотипов, наработанных кинематографом и достаточно принципиальных для искусства массовых зрелищ, публика которых твердо хочет знать, что она будет смотреть – комедию или драму.

В. Шукшин в статье «Как я понимаю рассказ» излагает свой новый принцип создания произведения без твердых жанрово-эстетических границ: «...тот рассказ хорош, который <...> не умертвил жизни, а как бы “пересадила” ее, не повредив, в наше читательское сознание» [3, с. 14]. Писатель успешно применил этот прием «пересадки жизни» в прозе, но в кино сработали зрительские жанровые стереотипы восприятия,

Пашка Колокольников вписался в ряд таких комедийных киногероев, как Максим Перепелица, Иван Бровкин и др., таких же, как шукшинский герой, добрых, отзывчивых, влюбчивых, стихийного образа жизни и готовых к подвигу. Немаловажную роль сыграл в таком восприятии фильма и другой художественный принцип, который В. Шукшин пытался проводить в своем творчестве. Картина «Живет такой парень» как будто лишена социальной проблематики. Люди мирно трудятся, живут в достатке, культурно отдыхают, устраивают свое личное семейное счастье. В деревне – клуб, библиотека, строят какую-то школу, в домах чисто, уютно. Не наблюдается никаких конфликтов между председателем и колхозниками, между передовиками и лодырями, никакой борьбы за высокие урожаи или показатели в производстве, что составляло обязательное содержание даже самых веселых советских комедий («Королева бензоколонки»), не говоря о серьезных фильмах («Знакомьтесь, Балуев»). Острая социальная проблематика была характерной чертой итальянского неореализма. На этом фоне картина В. Шукшина выглядела бы сельской идиллией, если бы не пожар на нефтебазе.

В «Послесловии к фильму» В. Шукшин говорит о том, что киноленту ему «хотелось насытить правдой о жизни», которая бы «навела на какие-то размышления» [3, с. 10], но не объясняет, о какой правде, каких размышлениях идет речь. Мало того, в конце статьи решительно заявляет о своем отказе объяснять вопросы и «те самые “проблемы”, которые <...> “ставили” перед собой» создатели картины, полагая, что «в фильме все ясно» [3, с. 12].

Действительно, проблематика картины достаточно насыщенная, но она не обсуждается в долгих разговорах персонажей, не навязывается нарочитыми акцентами зрителю. «Искусство не должно указывать пальцем, –

писал В. Шукшин. – Учить надо, но не прямо, а через судьбу» [3, с. 285]. Он показывает в своей картине, что искусство кино обладает весьма сильными выразительными средствами для постановки проблемы, не прибегая к прямому слову.

«Феномен Шукшина», о котором много пишут, ярче всего проявился в том, что он открыл для литературы и кинематографа целый пласт жизни России: особенности деревенского быта, национальной жизни. Недаром его называют живым воплощением всего русского, символом «братства» человека с землей, духовно-нравственной традицией.

На наш взгляд, первая и главная проблема в фильме «Живет такой парень» – это сохранение самобытности духовной и бытовой культуры русской деревни. В первой же большой сцене танцев в сельском клубе эта тема возникает незаметно из подтекста, создаваемого общим фоном действия: громкая музыка, танцующие пары под тяжелыми низкими сводами, в которых узнается помещение старой церкви.

Как известно, в конце 1950-х – начале 1960-х годов «в стране по инициативе Н. С. Хрущева была развернута очередная атеистическая кампания, и, по крайней мере, теоретически, – религиозная пропаганда могла повлечь за собой жесткие санкции вплоть до уголовного наказания» [4, с. 206, 207]. В рассказе «Классный водитель» В. Шукшин в духе воинствующего атеизма показывает, как его герой, «родом из кержаков», «решительно ничего не усвоив из старомодного неповоротливого кержацкого уклада», всецело кощунствует в разговоре с председателем, уговаривающим его ехать в колхоз: «Клуб есть? – спросил Пашка. <...> – Имеется, Паша. Вот такой клуб – бывшая церковь! – Помолимся, – сказал Пашка. – Оба – Прохоров и Пашка – засмеялись» [5, с. 142]. В фильме этот диалог опущен, а мотив клу-

ба в церкви реализуется в указанной выше сцене в иной – негативной – модальности. Два года спустя после выхода картины на экраны В. Шукшин в статье «Вопрос самому себе» выразит свое отношение более откровенно: «Кино – это маленький праздник для юной души. <...> А в моем селе ... не лежит душа к такому клубу» [5, с. 18]. Правда, речь здесь идет только о несовместимости новых «праздников» с руинами старой культуры.

В фильме же акценты расставлены несколько иначе. Главный герой появляется в клубе-церкви в белой с вышитым воротом русской рубаше, гармонирующей с ажурной, резной створкой двери, по-видимому, бывшей алтарной, на фоне которой он снят. Этот образ в целом говорит о том, что Пашка не утратил глубинной связи со своими корнями, со старомодным укладом староверов. Контрастно с образом Колокольникова выглядит фигура местного сельского парня, унылого, неряшливо одетого на фоне темного провала выхода в коридор. Пашка приходит в клуб как на праздник. Для местного парня, не наученного уважению к святыням, и посещение клуба давно перестало быть праздником.

Следующая сцена в том же клубе-церкви – демонстрация модной одежды – продолжает развитие темы культуры. При этом, быстро чередуя кадры съемки эстрады и зрительного зала, крупные и общие планы, режиссер сочетает объективную, «внеаходимую» точку зрения на все происходящее в целом и субъективные реакции зрителей на то, что происходит на сцене. В объективном плане автор показывает, что в смысле культуры одежды сельские жители не отстали от моды, демонстрируемой городским Домом моделей: молодые и уже в годах женщины в зрительном зале одеты в современные платья, модно причесаны, спокойно и заинтересованно принимают новые фасоны, зарисовывают понравившиеся модели. Иронию вызывает разве что народная «птичница»

с блокнотом в кармане. Но вот на сцене начинается «стриптиз»: демонстрация «пляжного ансамбля», и зрители, кто с недоумением, кто с явным смущением, кто с идиотской ухмылкой переглядываются друг с другом. В этот момент на заднем плане отчетливо проступают церковные своды, наводя на размышления о духовной культуре, которую село ожидает от города. А город не приносит ее, а разрушает последнее. Важно, что мотив кощунства несет не главный герой, а приезжие горожане. Пашка, занятый деревенской красавицей, равнодушен к тонконогим моделькам на сцене, а после «стриптиза», раздосадованный поведением Насти, демонстративно покидает клуб.

Отношения города и села в вопросах отечественной культуры развиваются в сценах встречи Пашки Колокольникова с городской попутчицей и ее мужем. Откровенно пародируя в «воображении» проект обновления домашнего деревенского быта, предполагаемый городской женщиной, В. Шукшин вновь подчеркивает, как далека городская интеллигенция от народа не только в своей «заботе» о его материальной культуре, но и в своем недоверии к его духовной нравственной чистоте.

В то же время изображение самобытности деревенского дома не сводится у режиссера к стилизации внешних декоративных элементов русского быта: вышивки, кружева, русская печь, самовар и пр. Почти все «домашние» сцены он снимает, прибегая к самой простой планировке «мизансцен»: съемка всех кадров эпизода – в одном «генеральном» направлении, в зоне которого – входная дверь, позволяющая создать движение персонажей, где крупным планом показаны предметы, несущие наибольшую семантическую нагрузку. Однообразие ракурса видения позволяет выделить общее и различное в изображаемых интерьерах, главное и второстепенное в их смысловом наполнении.

Комната в доме председателя – просторная с простой обстановкой: рабочий стол у стены, напротив, на стуле – радиола, на ней – новый телевизор под кружевной салфеткой, рядом – книжный шкаф, а в центре на полу, на ковровой дорожке, разбросаны детские игрушки – знак молодой, полной, крепкой семьи. На окнах дома Насти – резные наличники, уютная горница освещена лампой под абажуром.

В доме старика-кума (актер А. Трусов) – большая русская печь, а на столе стоит электрический самовар – подарок уехавших в город детей. Русский национальный дух воплощает старая хозяйка, сохранившая напевную народную речь, богатство которой выразительно передает актриса А. Зуева, рассказывая легенду о смерти, ищущей саван перед войной. У тетки Анисьи, роль которой исполнила Н. Сазонова, тоже русская печь, но самовар старинный, с черной трубой. Стол она накрывает камчатной скатертью, а время коротает не за прялкой, а за швейной машинкой. И повсюду, в каждом деревенском доме – характерное для славянской народной культуры убранство: узорчатые белоснежные салфетки, накидки, занавески, дорожки – символ чистоты, уюта, искусства хозяйки-рукодельницы. Пашка Колокольников, родом из Суртайки, возразит на критику узорочья городской женщины: «Нет, если, допустим, хорошо вышито, то ... почему?» [5, с. 239]. Так, черты старого и нового быта, не тесня, не оспаривая места друг у друга, создают ощущение движения времени и основательности, прочности народного бытия. Пожилой шофер Кондрат Семенович (актер Б. Балакин), живущий, по сути, на колесах, возразил старику-хозяину: «А опора сейчас – не дом», но вскоре, сидя у костерка на берегу реки, признается Пашке: «Шибко уж надоело по этим квартирам. <...> Разбередил мне вчера душу этот кум. <...> В деревне ведь... это... хорошо!»

[5, с. 241, 247]. Так, в фильме незаметно возникает и растет проблема «своего дома», семьи как опорных составляющих народной национальной культуры. В то же время звучит мысль о защите этой культуры не только от стандартов моды без своего лица, но и от культурных суррогатов, поставляемых городом русской деревне. Дважды крупным планом, сначала в «памяти» Пашки, потом наяву, на экране появляется горница Кати Лизуновой, в которой – как «в магазине». В центре кадра – громоздкий комод, уставленный массой безделушек, среди которых возвышается большая раскрашенная глиняная кошка как символ мещанской пошлости. Однако хозяйка этого «магазина» дает суровый и справедливый отпор Пашке, который, поддавшись обаянию городской женщины, с ее точки зрения судит Катю Лизунову. Молодая хозяйка, как могла, создала уют и красоту комнаты, и не ее вина в том, что поставлял ей город для уюта. В уже упоминавшейся статье «Вопрос самому себе» В. Шукшин подтверждает это убеждение: «Я заявил, что в деревне нет мещанства. Попробую развить эту мысль. Что есть мещанин? <...> Производитель культурного суррогата. <...> Возрастает это существо в стороне от Труда, Человечности и Мысли. Кто придумал глиняную кошку с бантиком? Мещанин. Кто нарисовал лебедей на черном драпе и всучил мужику на базаре? Мещанин. Теперь надо ехать и объяснять, что это плохо. <...> Вообще такой нет – сельской культуры» [3, с. 17]. Есть национальная культура.

В связи с образом Кати Лизуновой режиссером ставится другая проблема: что подтачивает самые основы русского быта, обрекая женщин на одиночество, оставляя дом без хозяина? Пьянство – вот зло и беда России. В. Шукшин предполагал прямо обсудить эту проблему в фильме. В режиссерском сценарии эпизод у памятника погибшему шоферу содержал боль-

шой диалог, в котором старший водитель Кондрат Семенович строго судил молодых шоферов за пристрастие к «пузырьку», но, избегая навязчивой дидактики, автор в киноленте его опустил. Памятник и размашистое граффити на камне «Эх, друг Ваня!» говорили сами за себя. Гибель людей, разорение семей из-за пьянства тем тяжелее для общества, что совершаются в то время, когда далеко не восполнены страшные потери недавней войны, о чем настойчиво напоминают зрителю с экрана фотоснимки людей в военной форме: возможно, погибшего на войне мужа – на стене в доме тетки Анисьи или отца – в рамочке на комодке Кати Лизуновой. В этом плане своей «серьезной» стороной поворачивается смешная сцена «генеральского» сна-фантазии Пашки, в котором он в полной парадной форме посещает палату, полную женщин, страдающих от сердечной боли – вполне реальной боли за не вернувшихся с войны мужей, возлюбленных, неродившихся женихов. Драматизм вопроса обостряется еще и в связи с угрозой новой войны. Исследователи творчества В. Шукшина истолковывают вопрос старой колхозницы, обращенный к Пашке: «Что там слышно? <...> Война-то будет или нет?» – в связи с политическими событиями так называемого «Карибского кризиса», когда ядерная война стала вполне возможным вариантом развития конфликта между СССР и США [5, с. 362]. Но, кроме этого социально-политического смысла, тема войны в фильме звучит, в частности, в народной легенде о голдой бабе, что является частью более общей философской темы жизни-смерти, имеющей онтологическое значение.

Мотив смерти – сквозной в тексте фильма, сопровождающий каждый этап пути главного героя. Первая непредвиденная остановка в маршруте Пашки – завал на дороге, который «будут взрывать» – первое предупреждение и информация для зрителя о смер-

тельной опасности, подстерегающей шофера в горной местности. Картину взрыва В. Шукшин опустил, она создала бы поспешную и поверхностную ассоциацию со взрывом на нефтебазе, но семантическая связь между ними, тем не менее, установлена. В самый напряженный момент эпизода похищения невесты, когда Пашка ночью уже выводит со двора РТС машину, сторож в огромном тулупе задает ему веселую народную загадку с мрачноватым и многозначительным для этого момента ответом: загадка о покойнике. Свое символическое мистическое содержание этот мотив получает в рассказе кумы о смерти, которая перед войной по свету ходит, а действительную реализацию – в сцене у памятника погибшему шоферу и в эпизоде пожара на нефтебазе, причем последний предполагает двойную возможность смертельного исхода: для Пашки и для тетки у реки под обрывом, куда падает горящая машина. Сон героя, в котором Настя и учитель олицетворяют любовь и мудрость, торжествующие над смертью, не завершает развития мотива. В финале режиссер вновь сталкивает смерть и жизнь как возможность для учителя и надежду на продолжение жизни для героя, в целом оформляя философскую концепцию жизни-смерти как неразрывного единства и непреложного закона бытия: без смерти нет воскресения, обновления жизни, а жизнь без любви и знания подобна смерти.

Необходимо отметить еще одну особенность стиля В. Шукшина: соединение комического и драматического, обыденного и героического, лирического и философского, реалистического и романтического. При этом попытка синтеза антигенных стилей приводит к неожиданному для автора результату. Реалистические бытовые сцены снижают высокий пафос романтических эпизодов, словно пародируя их. Так, сватовство стариков комически дублировало «поиски



идеала» главного героя; сон Пашки, в котором он является генералом в больницу, где женщины поражены «сердечной» болезнью, оказывается комическим дублем романтического сна торжества любви; финальная сцена в больнице переводила в низкий комический регистр героический эпизод на бензохранилище. Поскольку в фильме отсутствовали пролог, лирические интонации повествователя и были натурализованы романтические сцены, комическая реалистическая модальность стала доминировать, спровоцировав зрительскую рецепцию фильма как комедии, что противоречило жанровой стратегии автора.

Фильм «Живет такой парень» представляет собой своеобразный сплав различных эстетических принципов, объединенных главной художественной установкой на «правду жизни», что является новаторством в области жанра и особенностью режиссерской манеры.

После выхода на экраны фильма (1964) связь с ним В. Шукшина не закончилась. В эпоху доцифровых технологий движение кинопродукции к зрителю было ограничено довольно жесткими временными и пространственными границами, диктуемыми уже не зависимыми от автора возможностями и условиями кинопроката.

Режиссер, хорошо сознавая данные обстоятельства, выступает инициативным промоутером своего детища. В тот же год проката картины он издает ее литературный сценарий отдельной книгой, тем самым сохраняя и продолжая ее жизнь в пространстве культуры. Это была новая творческая редакция текста «Живет такой парень», в которой исключены «трудовые» сцены (Пашка на лесозаготовках, на строительстве школы, моста), опущена сцена на пароме, выполнявшая роль связки эпизодов. Этим автор добивается большей стилиевой органичности повествования, ограничивая его личной судьбой, частной жизнью персонажей.

В 1974 году В. Шукшин, готовя текст к публикации, вносит некоторые не столь существенные поправки, но, главное, определяет его жанр как «киноповесть». Повесть – эпический жанр, имеющий более свободную структуру, чем драматическое произведение, поэтому данное определение давало возможность решения проблемы жанра фильма. Кроме того, некоторые возникшие в ходе работы над сценарием и кинолентой мотивы, эпизоды, которых не было в рассказах, положенных в их основу, стали импульсом для литературного творчества. Так, эпизод демонстрации мод в селе лег в основу нового рассказа «Внутреннее содержание» (1966). Как пишет С. М. Козлова, в рассказе этот эпизод «получает более глубокую социальную, национальную, нравственно-психологическую разработку. В этих аспектах решается проблема “пути” молодого поколения России. <...> Здесь Шукшина интересуется внутренняя способность русского молодого поколения к противодействию экспансии чужой культуры» [6, с. 62].

Сцена воображаемого Пашкой в согласии с наставлениями городской попутчицы «французского» образа жизни получит свое развитие в одном из последних рассказов писателя «Привет Сивому» (1974), в котором «воплощен конфликт западных ценностей с русским миром». То, что в представлении героя было только нелепой фантазией, в этом рассказе становится явью: «В доме русской женщины нет ничего русского: сигареты “Кент”, “Мальборо”, виски с содовой, западная музыка, “Аэропорт” А. Хейли, имена Мишель, Серж, Кэт» [6, с. 294]. Русский интеллигентный человек Михаил Александрович, пытающийся противостоять этому отчуждению национальной культуры, оказывается беспомощным перед жестокой силой, с какой оевропеившиеся молодые люди защищают свое стремление не быть русскими.

Таким образом, фильм «Живет такой парень» представляет собой синтез различных жанрово-стилевых элементов с установкой на «правду жизни», что является экспериментальной формой поиска своего пути в киноискусстве. Утверждая принцип создания произведения без твердых жанрово-эстетических границ, В. Шукшин использует различные выразительные средства для постановки важных проблем: сохранение самобытности духовной культуры русской деревни, ее защиты, отношений города и села. Так, различные тексты, создаваемые автором в ходе творческого процесса, – рассказы, варианты сценариев, фильм, – составляя метатекстовое образование, служат метаописанием этого процесса, взаимодействуя и взаимно интерпретируя друг друга.

### Литература

1. Живет такой парень [Видеозапись]: художественный фильм / автор сценария и режиссер В. Шукшин; киностудия им. М. Горького, 1964. – М.: Крупный план, 2008. – 100 мин.
2. Шестакова И. В. Монтажная техника в литературном сценарии В. Шукшина «Живет такой парень» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2012. – № 18. – С. 83–89.
3. 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 «Издат. дом “Барнаул”», 2009. – 536 с.
4. Скубач О. Образ церкви в творчестве В. М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В. М. Шукшина / под ред. В. А. Алексеева – М.: Крупный план, 2012. – 464 с.
5. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. Т. 1: Рассказы 1958–1964. Посевная кампания. Живет такой парень / под ред. О. А. Скубач. – Барнаул: ООО «Издат. дом “Барнаул”», 2009. – 368 с.
6. Шукшинская энциклопедия / под общ. ред. С. М. Козловой. – Барнаул: ООО «Издат. дом “Барнаул”», 2011. – 520 с.

### Literatura

1. Zhivet takoj paren' [Videozapis]: hudozhestvennyj fil'm / avtor scenarija i rezhisser V. Shukshin; kinostudija im. M. Gor'kogo, 1964. – M.: Krupnyj plan, 2008. – 100 min.
2. Shestakova I. V. Montazhnaja tehnika v literaturnom scenarii V. Shukshina «Zhivet takoj paren'» // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv: zhurnal teoreticheskikh i prikladnyh issledovanij. – 2012. – № 18. – S. 83–89.
3. Shukshin V. M. Sobr. soch.: v 8 t. / pod obw. red. O. G. Levashovoj. T. 8. Publicistika. Stat'i. Interv'ju. Besedy. Vystuplenija. Pis'ma. Rabochie zapisi. Avtografy. Dokumenty. Stihotvorenija / pod red. D. V. Mar'ina. – Barnaul: ООО «Izdatel'skij dom “Barnaul”», 2009. – 536 s.
4. Skubach O. Obraz cerkvi v tvorcestve V. M. Shukshina // V. M. Shukshin i pravoslavie: sb. st. o tvorcestve V. M. Shukshina / pod red. V. A. Alekseeva. – M.: Krupnyj plan, 2012. – 464 s.
5. Shukshin V. M. Sobr. soch.: v 8 t. / pod obw. red. O. G. Levashovoj. T. 1: Rasskazy 1958–1964. Posevnaja kampanija. Zhivet takoj paren' / pod red. O. A. Skubach. – Barnaul: ООО «Izdatel'skij dom “Barnaul”», 2009. – 368 s.
6. Shukshinskaja jenciklopedija / pod obw. red. S. M. Kozlovoj. – Barnaul: ООО «Izdatel'skij dom “Barnaul”», 2011. – 520 s.