

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
Филологический факультет

На правах рукописи

ЗУБОВА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА

**ПРОЗА В.М. ШУКШИНА: ТЕКСТ И ЕГО
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент О.С. Октябрьская

Москва - 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Художественный текст и его интерпретация.....	22
§1. Основные грани понятия «литературное произведение»	22
§2. Теоретические аспекты родо-видовой типологии сценария	37
§3. Литературный текст как ресурс киноинтерпретации	45
Глава 2. Проблема авторской адаптации художественной прозы В. Шукшина	78
§1. Вопрос о взаимодействии искусств с позиции В. Шукшина	78
§2. Литературоцентричность как художественная доминанта шукшинского творчества	83
§3. Поэтика прозы и специфика ее киновоплощения	101
§4. Сюжет и композиция: принципы отбора материала	122
Глава 3. Проза В. Шукшина в аспекте ее кинематографической актуализации..	132
§1. Интерпретация отдельных произведений	137
§2. Новеллистический принцип объединения рассказов	154
§3. Адаптация малой прозы: мотивный принцип организации повествования	171
§4. Актуализация творчества В. Шукшина Сергеем Никоненко	187
Заключение	205
Библиография	212
Приложение 1. Экранизации художественной прозы В.М. Шукшина	252

ВВЕДЕНИЕ

Творчество В.М. Шукшина (1929 – 1974), не утратившее своей актуальности и в наше время, представляет ценный материал для исследования. Уникальность таланта автора заключается в тесном переплетении литературной, режиссерской и актерской составляющих его художественной деятельности. При этом Шукшин проявлял неоднозначное отношение к вопросу о взаимодействии литературы и кинематографа. Процесс экранизации автор соотносил с переводом художественного произведения на язык иного искусства¹, причем его взгляд на подобный перевод был достаточно скептическим и сводился к тому, что фильм-экранизация в подавляющем большинстве случаев художественно слабее литературного первоисточника². Данная позиция обусловлена предпочтением литературы как более совершенного вида искусства. По мнению Шукшина, в процессе экранизации особая художественная образность литературного текста заменяется зримостью кинематографического воплощения героев и ситуаций, что влечет потерю «магии слова»³.

Рассуждая о собственном творчестве, писатель указывает на взаимовлияние и органичное переплетение в его художественной деятельности двух видов искусства⁴. Однако в беседах и интервью разных лет появляются высказывания автора, подтверждающие его движение от литературы к кинематографу в процессе создания фильма («Вынося свой рассказ на экран, я проверяю правильность своего метода в искусстве»⁵ и др.).

В целом творчество Шукшина характеризуется широким спектром вневременной проблематики, в частности значительное место в его произведениях отведено категории человеческих взаимоотношений. Благодаря этому произведения писателя не теряют актуальности и в наши дни, становясь объектом внимания литературоведов, лингвистов, киноведов, предлагающих

¹ От прозы к фильму // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 108-119.

² Шукшин В.М. Средства литературы и средства кино// Там же. С. 72-81.

³ Там же. С. 78.

⁴ «Един в трех лицах» // Там же. С. 160-165.

⁵ От прозы к фильму // Там же. С. 108.

разносторонние толкования шукшинского творчества. Однако в большинстве работ⁶ картины самого автора и последующих экранизаторов его произведений анализируются с позиции их исключительно кинематографической значимости, в то время как сценарии оказываются практически не исследованы. Представляется весьма важным рассмотрение сценариев-экранизаций прозы Шукшина и созданных на их основе картин в качестве своеобразных адаптаций его художественных произведений. Начиная с 1960 года и вплоть до нашего времени экранизации текстов писателя уделялось значительное внимание в советском и российском кинематографе: всего было создано свыше 20 фильмов-интерпретаций. Несмотря на то, что отличительной особенностью творчества Шукшина является кинематографичность его прозы, данное качество не способствует, а в некоторых случаях даже препятствует воплощению литературных текстов на экране. В то же время детальное исследование фактов биографии и творческой деятельности Шукшина подтверждает наше положение о том, что его кинематографические работы, не говоря уже о текстах сценариев, представляют собой опыт авторской адаптации собственной прозы. Это во многом обусловлено литературоцентричностью художественного сознания Шукшина.

Безусловно, не любая картина режиссера может быть отнесена к разряду экранизаций в традиционном значении этого термина, в особенности спорным представляется вопрос об экранизации киноповестей. В работах литературоведов и киноведов данное понятие получило неодинаковые трактовки. У. Гуральник, В. Кожин, В. Мильдон, Е. Рубцова⁷ предлагали классифицировать фильмы-

⁶ Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984; Ханютин Ю. Шукшинские дали // Советский экран. – 1978. – № 5. – С. 2; Бауман Ел. В чем счастье человеческое // Экран 1977-1978. М., 1979. С. 101-103; Ерохин А. Праздники навсегда // Огонек. – 1983. – № 6. – С. 12; Сагатчук С.П. Феномен художественной правды в советском киноискусстве второй половины XX века: на примере творчества В.М. Шукшина: дис. ...канд. филос. наук. М., 2009; Дмитриев А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века. Кемерово, 2015 и др.

⁷ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема М., 1968; Кожин В.В. Русская классика на экране // Кожин В.В. Победы и беды России. М., 2000. С. 267-290; Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. М., 2007; Рубцова Е.С., Матвеева И.Ю. Экранизация произведений художественной литературы как способ продвижения чтения // Инновационные формы поддержки и продвижения чтения в общедоступных библиотеках: сборник материалов второй межрегиональной Школы инноватики. Челябинск, 2010. С. 73-78.

интерпретации, разделяя их на традиционные (предполагающие по возможности более полное и близкое к литературному первоисточнику воспроизведение текста на экране) и иные экранизации, использующие мотивы текстов-первоисточников, переносящие действие произведения в другую страну или историческую эпоху, представляющие собой размышления автора фильма над поднятой писателем проблемой и т.д. В то же время И. Маневич⁸ считал возможным называть экранизациями исключительно картины, наиболее приближенные в плане содержания к исходному произведению.

В нашем исследовании применяется литературоведческий подход к указанному явлению, предполагающий признание экранизациями всех кинокартин, основанием для создания которых послужили литературные произведения. Кроме того, сценарии-экранизации и собственно кинокартины позиционируются произведениями вторичными по отношению к литературному тексту, предлагающими пути его интерпретации. Это становится возможным вследствие особой образности литературных произведений в целом, создающей «объективные предпосылки для споров о смысле произведения, для его различных *интерпретаций*, как близких к авторской концепции, так и полемичных по отношению к ней»⁹ (В.А. Скиба, Л.В. Чернец). В этой связи представляется необходимым детальное изучение особенностей художественной прозы Шукшина, поскольку именно в литературных текстах заложены возможности для их разнообразных толкований, в том числе прочтений посредством кинематографических художественных приемов. Кроме того, специфика экранизируемых литературных произведений зачастую становится причиной невозможности их точного перенесения на экран, что обуславливает значительные трансформации пафоса и стилистики первоисточников.

Степень изученности проблемы. Многогранность проблематики творческой деятельности В. Шукшина обусловила появление разноаспектных интерпретаций его произведений в трудах как литературоведов, так и киноведов.

⁸ Маневич И.М. Кино и литература. М., 1966.

⁹ Художественный образ (В.А. Скиба, Л.В. Чернец) // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 31.

Изучению творчества писателя были посвящены многочисленные работы советских литературоведов. Одной из наиболее важных особенностей шукшинского творчества исследователи В. Апухтина, Н. Толченова, В. Горн¹⁰ признавали изображение жизни в ее безыскусственности и неподдельности. В качестве основного объекта изображения шукшинской прозы позиционировался русский национальный характер, точнее, калейдоскоп характеров. Эти характеры, по мнению В. Апухтиной¹¹, многообразны и индивидуальны. В то же время Л. Аннинский¹² относил таких на первый взгляд непохожих друг на друга героев Шукшина к одному психологическому типу, органично вписывающемуся (при всем различии изображаемых индивидов) в мир произведений автора, названный исследователем «шукшинской жизнью»¹³. Соглашаясь с Аннинским, В. Горн¹⁴ видел в творчестве Шукшина не многообразие типов, а разнообразие вариантов одних и тех же характеров, главная задача которых заключается в сохранении непреходящих духовных ценностей. Эти герои во многом странные люди, им присуще карнавальное мироощущение, а скоморошество и лицедейство являются неотъемлемыми чертами их натуры. Е. Черносвитов¹⁵ объяснял такое поведение персонажей Шукшина наличием в их душах глубоко затаенных отголосков извечного противостояния христианства и язычества. В. Сигов¹⁶ связывал интерес Шукшина к исследованию народного характера с глубоко волновавшими писателя вопросами о национальной судьбе, сущности национальной идеи. По словам исследователя, основным героем шукшинского творчества становится «сопротивляющийся переменам и все-таки меняющийся человек, сохраняющий и теряющий важное»¹⁷.

¹⁰ Апухтина В.А. Проза В. Шукшина. М., 1986; Толченова Н.П. Слово о Шукшине. М., 1982; Горн В.Ф. Наш сын и брат: Проблематика и герои прозы В. Шукшина. Барнаул, 1985.

¹¹ Апухтина В.А. Указ. соч.

¹² Аннинский Л.А. Тридцатые-семидесятые. М., 1977.

¹³ Там же. С. 230.

¹⁴ Горн В.Ф. Указ. соч.

¹⁵ Черносвитов Е.В. Пройти по краю: Василий Шукшин: Мысли о жизни, смерти и бессмертии. М., 1989.

¹⁶ Сигов В.К. Русская идея В.М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999.

¹⁷ Там же. С. 297.

В настоящее время исследователи продолжают обращаться к рассмотрению художественного мира произведений Шукшина, особое внимание которому уделено в работах А. Хуторянской, Е. Чепорнюк. В диссертационном исследовании А. Хуторянской¹⁸ Шукшин представлен как художник со специфическим типом мышления, основной характеристикой которого становится ощущение двоичности бытия. Подобный драматизм мировосприятия, по мнению исследователя, способствовал воссозданию замкнутого в микромире деревни антропоцентричного круга бытия, отличительными чертами которого становятся устойчивая система персонажей, повторяющиеся фабульные конструкции, сосредоточенность на предметном мире деревенской жизни. В то же время в кандидатской диссертации Е. Чепорнюк¹⁹ обращается внимание на широту пространственно-временного континуума прозы писателя. Данная точка зрения обусловлена проведением исследования с опорой на романские формы прозы Шукшина, анализ которых позволил литературоведу выявить наличие в его произведениях соединения нескольких точек зрения, что приводит к контаминации неоднородных типов повествования, определенной широте хронотопа романов, которая, в свою очередь, влечет расширение предметного мира, использование драматургических и кинематографических приемов.

Особое место в шукшиноведении принадлежит исследованию образной системы прозы писателя, в частности большинство работ посвящено анализу образа Степана Разина и его трансформации. Так, диссертационное исследование Л. Шаляпиной²⁰ представляет Разина новым Христом, исповедующим собственную религию свободы. Н. Ершова²¹ обращается к исследованию общности образов Степана Разина и Григория Мелехова, приходя к выводу о наследовании Шукшиным идеи М. Шолохова о наличии непреходящего

¹⁸ Хуторянская А.Д. Картина мира в "малой" прозе В.Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000.

¹⁹ Чепорнюк Е.Н. Особенности художественного мира романов В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2008.

²⁰ Шаляпина Л.В. Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000.

²¹ Ершова Н.В. Трагический герой в творчестве М.А. Шолохова и В.М. Шукшина: (По романам «Тихий Дон» и «Я пришел дать вам волю»): дис. ... канд. филол. наук. Липецк, 2002.

духовного смысла в трагических событиях русской истории. И. Тортунова²² посвящает диссертационное исследование анализу архетипа Степана Разина в русской культуре в целом и его интерпретации в произведениях Шукшина. Литературоведом проводится мысль о трансформации Шукшиным данного национального архетипа сообразно специфике собственной личности. Было выявлено, что отголоски архетипа Разина присутствуют во многих произведениях писателя, сюжет которых напрямую не связан с образом народного предводителя. Позже Е. Стрыгина²³ в диссертации обращается к подробному анализу феномена «разинского типа» в прозе Шукшина.

Помимо указанной проблематики выявляются новые ракурсы изучения творчества писателя. В монографиях В. Возчикова и А. Королькова, Е. Бралгина произведения Шукшина исследуются с философской точки зрения. Е. Бралгин²⁴ указывает на то, что творчество автора претерпело влияние русской религиозной философии и использует присущие ей три основных элемента: онтологизм, антропоцентризм, историософичность. В. Возчиков и А. Корольков²⁵ поднимают творчество писателя от бытовой конкретики на уровень философского обобщения, отмечают, что Шукшин внес значительный вклад в развитие таких философских категорий, как духовность, интеллигентность, правда, архетип и некоторые другие.

Значительный интерес представляет также диссертационное исследование Е. Московкиной²⁶, направленное на изучение психопозтики прозы Шукшина, в котором автор охарактеризован как художник XX века с нестабильным постмодернистским мышлением, следствием которого явилась неустойчивость его творческих принципов: каждое новое произведение фактически отвергает предыдущий опыт.

²² Тортунова И.А. Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М. Шукшина: традиции и специфика освоения образа: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.

²³ Стрыгина Е.Л. Разин и "разинский тип" в прозе В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2010.

²⁴ Бралгин Е.Ю. Творчество В. М. Шукшина в контексте русской религиозной философии. Бийск, 2011.

²⁵ Возчиков В.А., Корольков А.А. Шукшин. Русская тема. Бийск, 2009.

²⁶ Московкина Е.А. Психопозтика прозы В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000.

Не менее интересна тенденция к изучению творчества Шукшина с позиций его следования литературным традициям предшественников. Так, в диссертации И. Бобровской²⁷ указывается на сходство произведений писателя с текстами житийной литературы. О. Левашова²⁸ находит связи между творчеством Шукшина и Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, В. Серафимова²⁹ пишет о наследовании Шукшиным традиций А. Платонова, С. Кабакова³⁰ сравнивает произведения Шукшина и М. Булгакова.

Проблемы кинематографического творчества В. Шукшина были исследованы не столь подробно. Его картины в основном проанализированы в статьях и рецензиях, посвященных отдельным фильмам, также им уделяется внимание в главах монографий В. Фомина³¹, М. Кузнецова³² и других авторов, исследующих кинематограф в целом.

Монография Ю. Тюрина³³ является первой работой, в которой представлен комплексный подход ко всему кинематографическому творчеству Шукшина. По мнению исследователя, «естественным проявлением единства его личности»³⁴ стало продолжение собственной прозы на экране. Универсальность и новаторство кинематографа Шукшина видятся автору в постижении режиссером жизненной правды, невероятно точном изображении человеческих характеров, перманентности темы деревни, раскрытой неожиданно правдиво вследствие опоры на собственный жизненный опыт.

Позже к разностороннему анализу работ Шукшина в кино обращались другие исследователи. Так, С. Сагатчук³⁵ в диссертационной работе

²⁷ Бобровская И.В. Агиографическая традиция в творчестве В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2004.

²⁸ Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в. (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой). Барнаул, 2001.

²⁹ Серафимова В.Д. А. Платонов и философско-эстетические искания русской литературы 2-й половины XX века. М., 2006.

³⁰ Кабакова С.А. В.М. Шукшин и М.А. Булгаков: творческий диалог в русской литературе конца 1960-х - первой половины 1970-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2013.

³¹ Фомин В.И. Пересечение параллельных. М., 1976.

³² Кузнецов М.М. Кино и время. М., 1977.

³³ Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984.

³⁴ Там же. С. 309.

³⁵ Сагатчук С.П. Феномен художественной правды в советском киноискусстве второй половины XX века: на примере творчества В.М. Шукшина: дис. ...канд. филос. наук. М., 2009.

рассматривает творчество Шукшина-режиссера в рамках философского кинематографа. С точки зрения идейного содержания картин отмечается постижение художником существенных сторон правды жизни в их философском осмыслении.

Однако анализ кинематографических работ Шукшина в качестве авторских интерпретаций собственных литературных произведений фактически не был представлен ни в литературоведческих, ни в киноведческих работах. Так, отдельные исследования демонстрируют фрагментарное сравнение некоторых особенностей поэтики прозы и ее экранных интерпретаций. В монографии литературного критика М. Кузнецова³⁶ появляются отдельные сведения о трансформации сюжета и системы персонажей фильма «Странные люди» (1969), образов героев картин «Живет такой парень» (1964), «Калина красная» (1973). Отрывочные сравнения идейных и художественных аспектов экранизации и первоисточника на уровне действий, поступков, характеристик персонажей, некоторых стилистических особенностей представлены в работах литературоведов Б. Рунина³⁷, Д. Марьина³⁸, киноведов Л. Ягунковой³⁹, М. Гольденберга⁴⁰, Ю. Тюрина⁴¹, М. Блеймана⁴². Однако указанные исследования предлагают лишь фрагментарное сравнение сюжетов, не предполагающее обобщения и подведения итогов. Так, Б. Рунин в статье «Диалектика характера и эклектика стиля» указывает на значительное усиление стилистической неоднородности фильма «Калина красная» в сравнении с киноповестью, что объясняется участием Шукшина в создании картины в качестве режиссера и актера. М. Гольденберг, исследуя фильм «Живет такой парень» (1964), отмечает усиление глубины и многогранности образа Пашки Колокольниково в сравнении с его литературными предшественниками. В диссертационном исследовании

³⁶ Кузнецов М.М. Кино и время. М., 1977.

³⁷ Рунин Б. Диалектика характера и эклектика стиля // Вопросы литературы. – 1974. – № 7. – С. 28-37.

³⁸ Марьин Д.В. Литературный сценарий В.М. Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (от текста к экранизации) // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 147-152.

³⁹ Ягункова Л.Д. Василий Шукшин. Земной праведник. М., 2009.

⁴⁰ Гольденберг М.Е. Драматургия кино. М., 1978.

⁴¹ Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984.

⁴² Блейман М. Режиссура – это профессия // Советский экран. – 1966. – № 7. – С. 5.

И. Качесовой⁴³ проводится сравнительный анализ композиции текстов рассказа «Классный водитель» (1963) и сценария «Живет такой парень» (1964), что в совокупности с другим проанализированным материалом приводит исследователя к выводу об увеличении количества и изменении качества коммуникативных ситуаций в киносценарных текстах Шукшина.

В последние годы кинематографическое творчество Шукшина стало предметом исследования киноведа И. Шестаковой⁴⁴ и А. Дмитриева⁴⁵. Концепция И. Шестаковой строится на представлении творчества Шукшина как единого метатекста, однако диссертация основывается на анализе кинематографического пласта шукшинского наследия и, подобно предыдущим работам, характеризуется наличием отдельных элементов сравнения литературы и кинематографа Шукшина на содержательном уровне и в плане использования художественных приемов. В частности, исследователь указывает на использование новых по сравнению с литературными текстами эпизодов в фильме «Странные люди» (1969), упоминает об отсутствии сценарного эпизода сна Нюры в фильме «Печки-лавочки» (1972), объясняет трансформацию текстов рассказов-первоисточников в процессе их сценарной адаптации (сценарий «Живет такой парень» (1964)) использованием приема кинодраматизации. В монографии А. Дмитриева картины Шукшина исследуются исключительно в исторической проекции развития киноискусства. Данный ракурс, несмотря на введение термина «самоэкранизация», в принципе не предполагал проведение сравнительного анализа литературного и кинематографического творчества автора.

Сходным образом в работах исследователей не представлено комплексное изучение проблемы экранной интерпретации прозы Шукшина, осуществленной другими кинематографистами. Экранизации шукшинской прозы исследовались

⁴³ Качесова И.Ю. Синтаксическая композиция текстов рассказов и киносценариев В.М. Шукшина: трансформационный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998.

⁴⁴ Шестакова И.В. Интермедияльная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина. Барнаул, 2013; Шестакова И.В. Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина: дис. ... доктора искусствоведения. М., 2016.

⁴⁵ Дмитриев А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века. Кемерово, 2015.

киноведами в качестве самостоятельных явлений кинематографа и практически не анализировались как интерпретации литературных текстов средствами другого вида искусства. В этой связи представляются наиболее значимыми статьи Ю. Ханютина⁴⁶, Ел. Бауман⁴⁷ (о фильме «Позови меня в даль светлую», 1977); работы А. Ерохина⁴⁸, М. Воденко⁴⁹ (о фильме «Праздники детства», 1981).

В рамках сравнительного литературно-кинематографического анализа М. Зак⁵⁰ исследует картину «Позови меня в даль светлую» (1977), сопоставляя особенности кинематографической стилистики Шукшина-режиссера и постановщиков экранизации. Фильм «Земляки» (1974) рассматривается И. Золотусским⁵¹ также в рамках сопоставления стилистической манеры экранизации с художественными особенностями кинематографа Шукшина. Одним из наиболее значительных замечаний к картине становится указание на стилистическую декоративность фильма в противовес естественности атмосферы шукшинских картин. Подробное сравнительное исследование рассказов-первоисточников и экранизации «Верую!» (2009) Л. Бобровой проведено в статье И. Шестаковой⁵². Анализ идейной трансформации положенных в основу рассказов Шукшина проводится в сочетании с исследованием мировоззренческой позиции и индивидуального творческого стиля режиссера Л. Бобровой.

Таким образом, многоаспектность тематики и проблематики творчества Шукшина была отражена в исследованиях литературоведов и киноведов, представляющих разносторонние интерпретации произведений автора. Однако до сих пор не было проведено комплексного исследования литературных текстов Шукшина в аспекте их экранной адаптации, рассматривающего возможности для такого рода прочтения, а также возникающие в процессе интерпретации проблемы, обусловленные спецификой произведений автора. Требовалось

⁴⁶ Ханютин Ю. Шукшинские дали // Советский экран. – 1978. – № 5. – С. 2

⁴⁷ Бауман Ел. В чем счастье человеческое // Экран 1977-1978. М., 1979. С. 101-103.

⁴⁸ Ерохин А. Праздники навсегда // Огонек. – 1983. – № 6. – С. 12.

⁴⁹ Воденко М. Размышляя о родине // Детская литература. – 1984. – № 3. – С. 48-50.

⁵⁰ Зак М. Шукшинские дали // Искусство кино. – 1978. – № 3. – С. 39-50.

⁵¹ Золотусский И. Не уезжай ты, мой голубчик... // Советский экран. – 1975. – № 14. – С. 2-3.

⁵² Шестакова И.В. Авторский стиль фильма Л. Бобровой «Верую!» (по мотивам рассказов В. Шукшина) // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 5. – С. 345-348.

подробное изучение композиционных, стилистических и иных особенностей прозы писателя, их влияния на сценарную интерпретацию и киноадаптацию.

Актуальность исследования. Диссертация является первой научной работой, полностью посвященной исследованию литературного творчества В. Шукшина в аспекте его киноинтерпретации.

Проблема кинематографического воплощения художественных текстов возникла одновременно с появлением первых экранизаций и до сих пор занимает важное место в работах литературоведов и киноведов. Актуальность данной проблематики объясняется неослабевающим интересом кинематографа к литературным произведениям, проявляющимся в создании экранизаций как классических, так и современных текстов. Более того, появление телевидения, предоставившего возможность создания телевизионных фильмов, буквально открыло новую страницу в истории российской экранизации, ознаменовавшуюся постановкой телесериалов по классическому наследию. Появление на экранах очередного фильма-интерпретации вызывает споры исследователей, поднимающих вопрос о понятии экранизации в целом, ее возможностях, целях и задачах.

Помимо этого не представляет сомнения важность изучения проблемы экранизации с позиции литературоведения. Как было показано выше, данные экранные работы в основном анализировались как самостоятельные произведения киноискусства. Концепция диссертации заключается в представлении экранизаций в качестве адаптаций художественных текстов в условиях иного вида искусства, другими словами – вторичных по отношению к литературным первоисточникам произведений. В связи с этим представляется значимым изучение особенностей поэтики художественной прозы и возможностей ее трансформации.

Актуальность обращения к специфике адаптации творчества В. Шукшина также обусловлена созданием многочисленных экранных прочтений его прозы, в том числе в последние десятилетия. Кроме того, важность рассмотрения проблемы интерпретации в данном случае возрастает вследствие включения

произведений Шукшина в школьную программу по литературе. Согласно статистическим исследованиям⁵³, количество читающих людей в современном российском обществе значительно снизилось, в особенности это касается детей школьного возраста, которые зачастую воспринимают экранизацию произведения как возможную замену литературному тексту. Кроме того, в настоящее время практикуется использование фрагментов экранизаций на занятиях по литературе в средних и высших учебных заведениях. В то же время отдельные современные экранизации шукшинской прозы демонстрируют значительные изменения (как преднамеренные, так и неумышленные) исходных текстов, что требует дополнительного изучения.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

1. В работе комплексно и всесторонне рассмотрена проблема кинематографической интерпретации прозы В. Шукшина.
2. Исследован широкий круг архивных материалов (сценарии, монтажные листы), многие тексты проанализированы в работе впервые.
3. Представлен литературоведческий ракурс исследования вопроса о киноадаптации шукшинской прозы, заключающийся в позиционировании сценария и кинокартины в качестве вторичного произведения – интерпретации литературного текста.
4. Обосновано положение о литературоцентричности как специфической особенности художественного сознания Шукшина, обусловившей возможность признания всех кинокартин автора адаптациями собственной художественной прозы.
5. Выявлена специфика литературных текстов Шукшина, оказавшая влияние на возможности их интермедиальной адаптации.
6. Предложена типология авторских адаптаций литературных произведений Шукшина.

⁵³ Рубцова Е.С., Матвеева И.Ю. Экранизация произведений художественной литературы как способ продвижения чтения // Инновационные формы поддержки и продвижения чтения в общедоступных библиотеках: сборник материалов второй межрегиональной Школы инноватики. Челябинск, 2010.

7. Выстроена классификация принципов сценарной и кинематографической актуализации шукшинской прозы.

Объект исследования – литературное творчество В. Шукшина, а также его сценарные и экранные интерпретации.

Предмет исследования – специфика литературного творчества В. Шукшина, обуславливающая особенности его сценарной и кинематографической адаптации; заложенные в художественных произведениях возможности нового прочтения; принципы экранной интерпретации прозы писателя.

Материалом исследования стали литературные произведения В. Шукшина разных лет, которые были проанализированы с помощью кинематографических средств, в частности роман «Любавины» (1965), повести «А поутру они проснулись» (1974), «Точка зрения» (1974), киноповести «Брат мой» (1974), «Позови меня в даль светлую» (1973), рассказы «Гринька Малюгин» (1963), «Одни» (1963), «Микроскоп» (1969), «Ваня, ты как здесь?!» (1966), «Пост скрипту» (1972), «Генерал Малафейкин» (1972), «Петька Краснов рассказывает» (1973), «Сильные идут дальше» (1970), «Степкина любовь» (1961), «Племянник главбуха» (1962), «Владимир Семенович из мягкой секции» (1973), «Чередниченко и цирк» (1970), «Упорный» (1973), «Свойак Сергей Сергеевич» (1969), «Привет Сивому!» (1974), «Обида» (1971), «Вянет-пропадает» (1966), «Ораторский прием» (1971), «Бессовестные» (1970) и многие другие. Значительное внимание уделено киноповестям «Печки-лавочки» (1971), «Калина красная» (1973), киномувну «Я пришел дать вам волю» (1974), рассказам «Игнаха приехал» (1963), «Змеиный яд» (1964), «Степка» (1964), «Чудик» (1967), «Думы» (1967). Указанные произведения легли в основу авторских киноинтерпретаций Шукшина и в связи с этим представляют особый интерес для исследования, поскольку дают возможность рассмотреть разные аспекты проблемы трактовки Шукшиным собственной художественной прозы в процессе ее экранной адаптации. Также особое внимание уделено рассказам «Забуксовал» (1971), «Охота жить» (1966), «Хмырь» (1971), «Осенью» (1973), «Верую!» (1971),

которые были неоднократно экранизированы другими кинематографистами, что дает дополнительный материал для проведения сравнительного анализа литературоведческих и кинематографических трактовок этих произведений.

Помимо художественной прозы Шукшина к анализу привлекаются тексты сохранившихся в архивах литературных и режиссерских сценариев и монтажных листов к кинокартинам, основанным на шукшинских произведениях. Исследование различных вариантов написанных Шукшиным сценариев «Посевная кампания» (1960), «Живет такой парень» (1961, 1963, 1964), «Ваш сын и брат» (1965), «Странные люди» (1968), «Калина красная» (1973), «Я пришел дать вам волю» (1968, 1970), «Точка зрения» (1968, 1973), «Позови меня в даль светлую» (1973), сценариев «Хозяева» (1970) Л. Нехорошева и Л. Головни, «Сапожки» (1972) А. Полякова, «Одни» (1965) А. Сурина и Л. Головни, «Праздники детства» (1980) Р. и Ю. Григорьевых, «Волки» (1977) Н. Лукьянова, «Чередниченко и цирк» (1977) Е. Григорьева и А. Ефремова, «Берега» (1977) Е. Григорьева и С. Сычева, «Капроновая елочка» (1976) Э. Ясана, «Билетик на второй сеанс» (1976) А. Дубинкина и некоторых других необходимо для выявления содержательной и художественной трансформации, происходившей в процессе интерпретации литературных текстов.

Кроме того, с целью достижения наибольшей полноты исследования заявленной проблематики к анализу привлекались кинофильмы-интерпретации прозы писателя, в частности картины самого Шукшина, ленты «Конец Любавиных» (1971), «Земляки» (1974), «Позови меня в даль светлую» (1977), «Завьяловские чудики» (1978), «Праздники детства» (1981), «Други игрищ и забав» (1981), «Своики» (1987), «Елки-палки!..» (1988), «Крепкий мужик» (1991), «Такое кино» (2000), «Шукшинские рассказы» (2002), «А поутру они проснулись» (2003), «Верую!» (2009), «Охота жить» (2014) и некоторые другие.

Цель данной работы – проанализировать и охарактеризовать прозу В. Шукшина в аспекте ее интермедиальной адаптации, обосновать необходимость литературоведческого исследования вопроса об экранной интерпретации художественных текстов писателя, выявить основные принципы

кинематографической актуализации шукшинской прозы, раскрыть специфику произведений Шукшина, выявленную в процессе их экранной интерпретации.

Соответственно, предполагается решение ряда **задач**:

1. Изучить теоретические аспекты проблемы интерпретации литературного произведения в целом, а также экранной интерпретации художественных текстов.
2. Раскрыть специфику литературного творчества Шукшина, оказавшую влияние на процесс его сценарной и экранной интерпретации.
3. Проследить трансформацию и выстроить типологию принципов киноадаптации прозы Шукшина (с 1960 по 2014 г.г.).
4. Раскрыть причины литературного, а также исторического характера, обусловившие специфику отдельных киноинтерпретаций.

Методологической базой исследования послужил комплексный исследовательский подход, который включает описательно-аналитический, сравнительно-исторический, структурно-типологический, биографический, интермедиаальный подходы.

В ходе исследования привлекались труды теоретиков, анализирующих специфику литературного произведения как явления искусства и характерные качества, отделяющие художественный текст от текстов остальных категорий. Работы Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова, В.Е. Хализева, Л.В. Чернец, В.И. Тюпы, П.В. Палиевского, Б.О. Кормана, Д.С. Лихачева, М.М. Гиршмана, А.В. Михайлова и других исследователей способствовали определению основных признаков литературного произведения. Работы В.И. Тюпы, В.А. Кухаренко, А.В. Матюшкина, К.А. Долинина, Е.М. Реуцкой помогли осознанию места экранизации в ряду типов интерпретации литературного текста.

Также были использованы работы литературоведов, касающиеся вопроса экранного воплощения художественных произведений. Исследования У.А. Гуральника, В.В. Кожина, Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского, С.Б. Рассадина, Л.З. Фрадкина, Ф.М. Журко, И.П. Золотусского, В.И. Мильдона, Е.К. Соколовой помогли определению места экранизации в советском и

современном литературоведении, а также продемонстрировали практическое применение субъективного подхода к анализу явления. Диссертации В. Сейфа, А.В. Красиной, С.Н. Покидышевой, монография И.А. Мартяновой способствовали поиску возможностей объективации анализа экранных интерпретаций. Работы о литературном творчестве Шукшина помогли определению особенностей прозы писателя, значимых для его экранного воплощения. Исследования В.А. Апухтиной, Л.А. Аннинского, В.Ф. Горна, Л.И. Емельянова, И.П. Золотусского, В.К. Сигова, В.М. Карповой, В.И. Коробова представили специфику образа героя шукшинской прозы в целом, в диссертациях О.С. Октябрьской, Е.Л. Стрыгиной, И.А. Тортунной был выявлен и описан разинский тип персонажа. На основании этих исследований была разработана проблема автобиографизма в творчестве Шукшина. С опорой на работы К.Г. Алавердян, Л.Т. Бобровой, Е.Ю. Бралгина, Дж. Гивенса, Н.В. Ершовой, С.М. Козловой, А.И. Куляпина, О.Г. Левашовой, Е.А. Московкиной, А.Д. Хуторянской, анализирующих художественный мир произведений писателя в философском, религиозном, психофизическом, поэтическом аспектах, был исследован вопрос о специфике личности Шукшина как человека и художника.

Анализ художественной прозы Шукшина с позиции его экранной интерпретации дал возможность привлечь также разнообразные киноведческие материалы. Помимо работ по экранизации И.М. Маневича, В.И. Вайсфельда, В.Н. Ждана, Н.С. Горницкой, И.А. Мартяновой были также использованы труды по кинодраматургии В.И. Вайсфельда, Е.И. Габриловича, В.К. Туркина, С.И. Фрейлиха, В. Юнаковского, предоставившие теоретическую базу для исследования сценариев-экранизаций, а также многочисленные работы, анализирующие отдельные сценарии и кинокартины.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Экранные интерпретации литературных произведений рассматривались отечественными исследователями с позиции их соответствия критериям создания экранизации, а также в рамках исторического, лингвистического подходов. Представляется значимым

использование литературоведческого подхода, анализирующего художественный текст в качестве ресурса сценарной и экранной адаптации.

2. Литературоцентричность художественного сознания Шукшина предопределила возможность признания его кинематографических работ авторскими адаптациями собственной прозы.

3. Трансформация поэтики произведений Шукшина в процессе авторской сценарной и экранной адаптации обусловлена использованием преимуществ кинематографа для отражения значимых аспектов проблематики текстов, акцентированием традиционности образов, усилением экранного психологизма.

4. Процесс авторской киноинтерпретации прозы Шукшина характеризуется движением от микроскопии сюжета литературных текстов к более традиционному типу сюжета в сценарии и на экране.

5. В рамках актуализации прозы Шукшина были использованы принципы интерпретации отдельных произведений, а также новеллистический и мотивный принципы объединения текстов.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что данное исследование дополняет теоретические представления об экранизации как результате взаимодействия литературы и кинематографа. Предложен литературоведческий подход к анализу указанного явления, заключающийся в исследовании художественной прозы как обязательного и первостепенного компонента процесса ее сценарной и кинематографической интерпретации. Показано, что специфика литературного текста оказывает значительное влияние на возможность его интермедиальной адаптации.

Практическая значимость исследования заключается в возможности его использования для дальнейшего изучения творчества В. Шукшина в целом, а также проблемы интермедиального прочтения литературных произведений писателя. Помимо этого, результаты исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов и проведении практических занятий по истории русской литературы второй половины XX века (в том числе курсов,

ориентированных на анализ кинематографической интерпретации русской классики), курсов по истории советского киноискусства указанного периода, истории советской и российской кинодраматургии, а также на уроках русской литературы в школе.

Степень достоверности результатов исследования обусловливается широтой и разнообразием изученного литературного и кинематографического материала, проведением его системного и многостороннего анализа, а также использованием методологии, адекватной тематике, целям и задачам диссертационного исследования.

Апробация положений, представленных в диссертационном исследовании, осуществлялась в форме докладов на следующих конференциях: Международный молодежный научный форум «ЛОМОНОСОВ». Секция «Филология» (г. Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2012 г.); Международная научная конференция «Русская литература XX-XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (г. Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2014, 2016 г.г.); Международная научная конференция «Современная наука. Новые перспективы» (Варшава, 2014). Также результаты исследований были опубликованы в виде статей и тезисов в журналах и сборниках.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения. Во введении дано обоснование выбора темы исследования, ее актуальности и новизны, сформулированы выносимые на защиту положения, обозначены цели и задачи диссертации, показана ее теоретическая и практическая значимость, охарактеризованы методологические основы исследования, изложена его структура и апробация.

В первой главе «Художественный текст и его интерпретация» рассматривается проблема специфики литературного произведения, а также пути его интерпретации. Основное внимание уделяется формированию и развитию теоретического понятия «экранизация» в отечественном литературоведении и киноведении. Выявлены критерии, использовавшиеся при анализе экранных интерпретаций литературных произведений, а также наиболее значимые

проблемы, возникающие в результате субъективности восприятия данных критериев и самого понятия «экранизация».

Во второй главе «Проблема авторской адаптации художественной прозы В. Шукшина» исследовано литературное и сценарное творчество автора с позиции первичности литературных текстов и вторичности их экранных воплощений, фактически представляющих собой интерпретации художественной прозы средствами иного вида искусства. Обоснована специфика художественного сознания Шукшина, характерной чертой которого становится литературоцентричность. Выявлены особенности поэтики шукшинской художественной прозы и принципы ее киноадаптации.

В третьей главе «Проза В. Шукшина в аспекте ее кинематографической актуализации» исследованы основные принципы неавторской адаптации произведений Шукшина. Проанализирована специфика отдельных текстов писателя, ее влияние на использование того или иного принципа адаптации. Охарактеризованы основные проблемы, возникающие в процессе экранного воплощения определенных литературных произведений Шукшина, а также заложенные в художественных произведениях возможности нового прочтения.

В заключении подводятся итоги исследования и намечаются перспективы продолжения работы.

Общий объем работы – 254 страницы. Библиография включает 503 наименования. В приложении дается наиболее полный на данный момент список экранизаций прозы В. Шукшина.

Глава 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

§ 1. Основные грани понятия «литературное произведение»

Понятия художественной литературы в целом и художественного произведения в частности на первый взгляд достаточно прозрачны. Тем не менее представляется затруднительным указать точное определение данных явлений, во всей полноте очерчивающее их специфику. Эта проблема не раз поднималась в трудах отечественных литературоведов, на которые мы опираемся в данном исследовании. А. Михайлов⁵⁴, исследуя значимые аспекты литературоведения как науки, указывает, что понятие литературы зачастую оказывается в ряду само собой разумеющихся явлений, в то время как не вызывает сомнений серьезность и неоднозначность вопроса о его специфике. М. Гиршман⁵⁵ обращается к проблеме онтологической сущности художественного произведения вследствие отсутствия должного количества исследований в данной области. Неоднозначность базовых для всего литературоведения понятий явилась причиной появления расплывчатых определений наподобие следующего: «Литературой называется неопределенное множество текстов, повествующих о вымышленных фактах как реальных, а о реальных – как вымышленных, стремящихся к необычному или, наоборот, к подчеркнуто естественному языковому выражению, по той или иной причине ценимое или, наоборот, отвергаемое читателями, что делает само понятие “литература” исторически изменчивым»⁵⁶ (Н. Михайлов). Неточность данного определения в полной мере осознается самим автором и объясняется трудностью указания особенностей литературы как «невразумительного и противоречивого»⁵⁷ понятия. Л. Чернец⁵⁸ указывает на существование множества пограничных явлений в рамках литературного творчества, отнесение которых к художественной литературе коррелируется установкой восприятия

⁵⁴ Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 224-279.

⁵⁵ Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.

⁵⁶ Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. М., 2006. С. 18.

⁵⁷ Там же. С. 18.

⁵⁸ Чернец Л.В. Произведение как целое // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 82-102.

исследователя / читателя. В этой связи Ю. Тынянов⁵⁹ предлагает опираться на более конкретное понятие литературного факта, который, в противовес неустойчивости литературной иерархии в целом, объединяет явления, названные литературными произведениями в определенный исторический момент.

Подобная неоднозначность понятий способствовала появлению значительного количества работ, исследующих параметры художественной литературы, описывающих основные свойства литературного текста. Большинство теоретиков в качестве одной из основополагающих особенностей художественного произведения называет его *эстетичность*, другими словами, выделяет значимую для литературы эстетическую функцию текста. Данное качество произведения получило разработку в трудах Ю. Лотмана, В. Хализева, В. Тюпы, Л. Чернец, Н. Сребрянской⁶⁰ и других исследователей. Ю. Лотман⁶¹ позиционирует функциональный подход к классификации текстов в качестве одного из методов их разграничения на художественные и нехудожественные. Присущая литературным произведениям эстетическая функция отделяет их от остального круга текстов, в то же время данный подход в значительной степени субъективен, поскольку ориентируется на индивидуальное восприятие. Приверженность идеям формализма обусловила особый ракурс видения литературной категории эстетичности самим исследователем: по мнению Лотмана, текст осуществляет эстетическую функцию в том случае, когда его план выражения получает самостоятельную культурную ценность.

Раскрывая сущность эстетической природы художественного текста (как и искусства в целом), Л. Чернец⁶² указывает на наличие внутренних, неповерхностных смыслов, порождающих ответную реакцию читателя, то есть находит эстетическую функцию в плане содержания. В. Хализев⁶³ обращает

⁵⁹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 121-136.

⁶⁰ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Чему учатся люди. М., 2009. С. 122-146; Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2013; Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2009; Чернец Л.В. Произведение как целое // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 82-102; Сребрянская Н.А. Интерпретация текста. Воронеж, 2014.

⁶¹ Лотман Ю.М. Указ. соч.

⁶² Чернец Л.В. Указ соч.

⁶³ Хализев В.Е. Указ. соч.

внимание на двойственную природу художественного произведения, в противовес остальным текстам представляющего собой единство артефакта (материального объекта) и эстетического объекта, благодаря чему произведение оказывает художественное воздействие на воспринимающего субъекта.

Другой не менее значимой характерологической особенностью литературного произведения становится его *целостность*, подразумевающая органичный симбиоз всех смысловых и формальных элементов текста. В связи с этим многие литературоведы выступали против обособленного анализа отдельных категорий произведения без учета их связи с остальными компонентами. Именно осознание неделимости художественного текста как единого организма в системе литературы приводит к выявлению глубинных смыслов произведения. Данная особенность была отмечена, в частности, в исследованиях П. Палиевского, Б. Кормана, В. Тюпы, Н. Гей⁶⁴. Так, П. Палиевский⁶⁵ определяет художественный текст как совокупность множества формальных и содержательных составляющих. Данные компоненты, среди которых сюжет, стиль, жанр, образ, проанализированы и значимы как самостоятельные повторяющиеся категории. Однако в каждом отдельно взятом произведении наблюдается уникальное единство компонентов, определяющее, с одной стороны, индивидуальность текста, с другой, – его целостность в рамках литературной парадигмы. О важности восприятия произведения в совокупности всех идейных и формальных элементов писал Д. Лихачев: «... дробя цельную действительность и целостный мир художественного произведения, они [литературоведы] делают то и другое несоизмеримым: мерят световыми годами квартирную площадь»⁶⁶. Б. Корман и М. Гиршман⁶⁷ также обращают внимание на необходимость анализа литературного текста с позиции осознания «целостности художественного воссоздания мира»⁶⁸ в нем. Гиршман⁶⁹, кроме того, указывает на

⁶⁴ Палиевский П.В. Литература и теория. М., 1979; Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972; Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2009; Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 280-301.

⁶⁵ Палиевский П.В. Указ. соч.

⁶⁶ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 75.

⁶⁷ Корман Б.О. Указ. соч.; Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.

⁶⁸ Гиршман М.М. Указ. соч. С. 5.

уникальное единство внешнего (формы) и внутреннего (содержания) планов произведения. В данном контексте понятие целостности приобретает онтологическое значение, предполагающее глубокую взаимообусловленность и взаимопроникновение всех элементов художественного текста. Данный постулат оспаривает утверждение Цв. Тодорова⁷⁰, отвергающего понятие литературы как целого и заменяющего его набором литературных дискурсов, существующих в контексте разных культурных и исторических эпох.

В отличие от нехудожественного текста, целью которого, как правило, является передача информации в том объеме и качестве, в котором она присутствует непосредственно в тексте, художественное произведение способно к накоплению знаний и смыслов. *Аккумуляция культурной информации* способствует выполнению произведением, помимо информационной и эстетической, также функции исторического познания. Ю. Лотман⁷¹ в связи с этим вводит второй подход к разграничению текстов, базирующийся на их организации: литературное произведение зашифровывает огромное количество информации многократно и при помощи различных кодировок. А. Михайлов возводит литературу в ранг одного из способов «самопостижения культуры»⁷².

Однако художественный текст не сводится к совокупности представленной на разных уровнях структуры произведения историко-культурной информации. Зашифровывание исторических смыслов становится лишь первым этапом, потенцирующим *моделирование текстом новых посланий*, не содержащихся в изначально кодируемой информации. Художественный текст, таким образом, превращается в подобие саморазвивающегося организма, использующего и определенным образом перерабатывающего комплекс привнесенных извне смыслов. Ю. Лотман⁷³ указывает, что накопленная информация трансформируется литературным произведением, вследствие чего создаются

⁶⁹ Гиришман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.

⁷⁰ Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 355-369.

⁷¹ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Чему учатся люди. М., 2009. С. 122-146.

⁷² Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 261.

⁷³ Лотман М.Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 64-71.

новые сообщения. Художественное произведение в его исследовании предстает «информационным генератором, обладающим чертами интеллектуальной личности»⁷⁴. Сходным образом отвергается восприятие литературы как набора однородных текстов. Это явление также становится единством, повторяющим структуру современной ему культуры, и в то же время «самоорганизующимся механизмом»⁷⁵ с изменяющейся в зависимости от культурной ситуации иерархией. О способности произведения к саморазвитию писали также другие исследователи. М. Гиршман⁷⁶ рассматривает художественный текст как процесс, направленный одновременно на воссоздание в произведении реалий действительности и превращение текста в целостный обособленный мир, органично сплетающий реальность и вымысел. А. Михайлов⁷⁷ описывает аналогичную ситуацию, используя понятие проецирования реальности (то есть отражения мира в тексте произведения), после которого следует этап обратного проецирования, фактически воспроизведения нового мира в рамках художественного текста. О непрекращающемся процессе эволюции литературы вследствие изменения культурно-исторического контекста, непосредственно влияющего на сущность литературного факта, упоминал также Ю. Тынянов.

В некоторых исследованиях помимо постулирования связи литературного произведения с самоорганизующейся системой оно напрямую сравнивается с развивающимся организмом: «Художественное произведение – это живой организм, целостная идейно-художественная система, в которой все элементы взаимодействуют и соотнесены с целым»⁷⁸ (Б. Корман). Н. Гей⁷⁹ называет отдельный художественный текст организмом в системе культуры, в значительной мере ориентирующимся на одну из ее основных областей – сферу нравственности человечества.

⁷⁴ Лотман М.Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Чему учатся люди. М., 2009. С. 71.

⁷⁵ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Там же. С. 130.

⁷⁶ Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.

⁷⁷ Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 224-279.

⁷⁸ Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 19.

⁷⁹ Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 280-301.

Как было указано выше, в качестве значимого элемента литературного текста исследователи выдвигали *категорию автора*, обеспечивающую целостность художественного мира произведения. Кроме того, в работах обращалось внимание на не менее важную категорию читателя, которая является предпосылкой создания литературного текста и влияет на многие его компоненты. Особое место данная категория занимает в работах М. Бахтина⁸⁰ и коррелирует с выдвинутой теоретиком концепцией диалогизма. Художественный текст возникает вследствие преломления писателем реалий современной ему жизни сквозь собственное художественное сознание. Однако без наличия адресата (то есть читателя) текст не может состояться как полноценное художественное произведение. В то же время читатель мыслится не только адресатом, но и интерпретатором литературного текста, в данном контексте он интересен именно несовпадением с автором произведения. Читатель обеспечивает процесс сотворчества и таким образом в рамках создания произведения и его последующего функционирования реализуется диалог между субъектом художественного мира и воспринимающим субъектом. В современных работах категория читателя исследуется, в частности, в монографии В. Зинченко, В. Зусмана, З. Кирнозе⁸¹. Авторы рассматривают литературное произведение с позиции его трехуровневой структуры, представляющей совокупность и взаимообусловленность текста произведения, а также категорий автора и читателя.

Обращаясь к вопросу исследования литературного произведения как явления искусства, нельзя обойти вниманием форму его художественного выражения. Воплощение идей и смыслов в языке обуславливает специфику литературы в ряду других искусств. *Словесное выражение* произведения обеспечивает невещественное, а также невизуальное отображение им реальности, что во многом расширяет границы воссоздания мира как действительного, так и

⁸⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

⁸¹ В. Зинченко, В. Зусман, З. Кирнозе Методы изучения литературы. М., 2002.

вымышленного. Природа языка, по словам М. Гиршмана⁸², предоставляет литературному тексту возможность для отражения смыслов в их полноте, а также непрерывности и изменчивости мироустройства, поскольку язык является средством общения не только людей между собой, но также контакта человека с миром. Специфика художественного произведения заключается, таким образом, во взаимодействии мира и воспринимающего сознания в слове. Согласно теории Т. Касаткиной, слово в литературном тексте помимо функции «порождающей субстанции»⁸³ оказывается онтологично по своей сути, поскольку является основой как воплощения уже имеющейся информации, так и порождения новых смыслов. М. Бахтин рассматривает язык произведения в качестве средства выражения, но также и самостоятельного «объекта изображения»⁸⁴.

Помимо вышеуказанных характерных свойств литературного текста исследователи обращали внимание на иные многочисленные признаки художественного произведения. Так, Б. Томашевский⁸⁵ указывает на независимость появления литературных текстов от случайных условий, а также неизменность текста в результате его письменной зафиксированности. В. Тюпа⁸⁶ вслед за Лотманом относит произведение к особой семиотической системе, которая выражает интерсубъективные смыслы (имеются в виду идеи, понятные и значимые для определенной группы воспринимающих субъектов). Л. Тимофеев⁸⁷ выделяет историчность в качестве ценного признака художественного текста, поскольку, как отмечает исследователь, содержание и форма произведения всегда обусловлены историческим контекстом. В статье Г. Гачева и В. Кожинова⁸⁸ постулируется необходимость в процессе анализа опираться на художественные средства (шире – форму) произведения, которые обеспечивают характерность литературы в ряду других искусств. И. Волков⁸⁹ выстраивает трехуровневую

⁸² Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007.

⁸³ Касаткина Т.А. Слово, творящее реальность, и категория художественности // Литературоведение как проблема. М., 2001 С. 332.

⁸⁴ Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 287.

⁸⁵ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2003.

⁸⁶ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2009.

⁸⁷ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976.

⁸⁸ Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Кн. 2. М., 1964. С. 17-36.

⁸⁹ Волков И.Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985.

систему, на которой основывается специфика литературного творчества: объектом произведения становится типичность жизненных проявлений во времени, субъектом является индивидуальное освоение мира, мыслительный процесс автора текста, в то время как формально объект и субъект произведения выражены при помощи языковых средств.

В последние десятилетия проводятся исследования, направленные на описание феномена художественного текста во всей его полноте. Работы Н. Валгиной, А. Матюшкина, К. Долинина, Н. Сребрянской⁹⁰ выявляют многочисленные разноуровневые свойства литературного произведения. Н. Валгина⁹¹ помимо эстетической функции останавливает внимание на отсутствии непосредственной связи между текстом и деятельностью человека в реальном мире (что уже было упомянуто в связи с позицией Б. Томашевского), откуда вытекают другие свойства, в частности, отражение вымышленной действительности, наличие подтекста, неоднозначность восприятия произведения разными субъектами. К. Долинин⁹², сравнивая художественный и нехудожественный тексты на конкретных примерах, выявляет характерные для литературного произведения синтез и взаимовлияние общего и частного (поскольку жизненная конкретика является основой художественной типологии), содержание коммуникативного уровня произведения в авторском мирозерцании, сопутствующее восприятию текста эмоциональное сопереживание, отсутствие связи с практикой, предназначенность для любой аудитории и многие другие аспекты. Не вызывает сомнения утверждение, что совокупность описанных свойств характерна для художественных текстов. Однако детальное рассмотрение каждого признака приводит исследователей к выводу о том, что отдельно взятое то или иное качество не является свойственным исключительно литературному творчеству. Уникальность художественного произведения заключается в неповторимом сочетании

⁹⁰ Валгина Н.С. Теория текста. М., 2003; Матюшкин А.В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста. Петрозаводск, 2007; Долинин К. А. Интерпретация текста: Французский язык. М., 2010; Сребрянская Н.А. Интерпретация текста. Анализ дискурса. Воронеж, 2014.

⁹¹ Валгина Н.С. Указ. соч.

⁹² Долинин К.А. Указ. соч.

конкретных признаков в определенном художественном тексте (текстах одного писателя).

Так, исследуемое в данной работе литературное творчество В. Шукшина демонстрирует уникальное объединение разнообразных поэтических особенностей его прозы. Специфика стилистической манеры шукшинских произведений заключается в сочетании идейно значимых литературных приемов, кинематографических и театральных особенностей. Большинство текстов писателя в композиционном плане представляет собой последовательность ярких, нестандартных ситуаций. Шукшин прибегает к использованию в рамках малой прозы фольклорной традиции устного рассказа, которая задает доверительный, в некотором роде интимный тон повествования, придает содержащейся в рассказе информации характер сообщения-сплетни о жизни некоего известного участникам разговора человека. Подобный прием способствует установлению близких отношений с читателем, воспринимающим рассказ как событие из личного опыта одного из своих знакомых, и, следовательно, верящим в реалистичность описанных событий. Кинематографичность произведений Шукшина, обусловленная, в частности, превалированием действий и речи персонажей над описательными фрагментами, наиболее ярко проявляется в использовании монтажной композиции, позволяющей объединить изображенные ситуации. Данный принцип обусловлен спецификой художественного мировидения автора, использующего совокупность небольших по объему сценок, своеобразных зарисовок, для отражения смыслов и раскрытия образов персонажей.

Театральность шукшинских текстов, обусловленная интересом писателя к драматургическим жанрам (его перу принадлежат пьесы «Энергичные люди» (1974), «Точка зрения» (до 1965), «А поутру они проснулись» (1974)), во многом способствовала увеличению объема речи персонажей. Диалоги составляют основу большинства рассказов Шукшина, в значительном количестве встречаются в киноповестях. Кроме того, отдельные произведения писателя («Миль пардон, мадам!» (1968), «Ночью в бойлерной» (1974), «Генерал Малафеев» (1970) и

другие) композиционно сходны с фрагментами театральной пьесы: основополагающим компонентом становится диалог при незначительности внешнего действия и фактическом отсутствии смены пространства.

Помимо кинематографичности как одной из основных характеристик шукшинской прозы Е. Кофанова⁹³ отмечала доминирующую роль слова-образа в противовес слову-знаку в литературных произведениях писателя, М. Лобанов⁹⁴ выделял в качестве основного внутренний слой его прозы, проявляющийся в использовании языковых и стилистических средств. Применение сказовой манеры повествования, несобственно-прямой речи, кратких авторских отступлений становится одним из основополагающих принципов прозы писателя, выполняющим функцию выражения идейного содержания произведений.

Традиция устного рассказа также оказала влияние на лаконичность шукшинской прозы. Сравнивая кинематограф и литературу⁹⁵, писатель обращает внимание на объединяющий произведения обоих искусств закон движения, который предполагает отсутствие неоправданно затянутых описаний, объемных предысторий, авторских отступлений дидактического характера. Шукшин представляет на суд читателей события из жизни героя: «Произведение искусства – это когда что-то *случилось*: в стране, с человеком, в твоей судьбе»⁹⁶.

С целью максимально реалистичного отображения жизни писатель применяет нетрадиционный тип сюжета, заключающийся в отсутствии видимых завязки и развязки. Данный прием подчеркивает экзистенциальное мировосприятие Шукшина, ощущение им жизни как вечной смены событий без общего начала и завершения, что зачастую обуславливает отход от законов художественной условности. Так, в дипломном сценарии «Посевная кампания» (1960) автор намеренно стремился достичь эффекта, «чтобы люди, действующие в картине, прожили восемь часов не по законам драматургии, а по законам

⁹³ Кофанова Е.В. Проблема художественной целостности творчества В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

⁹⁴ Лобанов М. Надежда исканий. Литературно-критические статьи. М., 1978.

⁹⁵ Шукшин В.М. Как я понимаю рассказ // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 12-14.

⁹⁶ Шукшин В.М. Рабочие записи // Там же. С. 278.

жизни»⁹⁷. Предельная реалистичность воплощения в художественном произведении жизненных явлений также находит отражение в речи персонажей («Я знаю, когда я пишу хорошо: когда пишу и как будто пером вытаскиваю из бумаги живые голоса людей»⁹⁸), в неприкрашенности описываемых событий («Пусть будет брань, пусть будет пьянка, пусть будет наносная ложь, но где-то в чем-то – в черте характера, в поступке, в чувстве – проговорилось настоящее»⁹⁹).

Неприятие ложных, надуманных характеров и ситуаций обуславливает специфику тематики и образной системы произведений. Как отмечает В. Сигов, творчество Шукшина направлено на исследование русского национального характера, его истоков, возможностей дальнейшего развития, а также его трагической судьбы в периоды исторических переломов вследствие «существенных расхождений национального пути и национальной народной идеи»¹⁰⁰. В частности, особое внимание писателя привлекли темы крестьянского восстания XVII века, революционной ломки села, опустения деревни в период популяризации города. По поводу обвинений Шукшина в педалировании темы города и деревни исследователь А. Варламов¹⁰¹ отмечает, что это противостояние вошло в сознание автора с раннего возраста и, таким образом, определило преобладающее значение проблемы для всего его творчества. С позицией исследователя трудно не согласиться, тем более что литературные и публицистические тексты писателя предоставляют подтверждение его личного участия в подобных конфликтах. Так, рассказ «Из детских лет Ивана Попова» (1968) повествует, в частности, о враждебности городских жителей по отношению приезжим. Позднее Шукшин не раз сталкивался с проблемой взаимоотношений горожан и сельских жителей, ощущал собственное пограничное положение («Так у меня вышло к сорока годам, что я - ни городской до конца, ни деревенский

⁹⁷ Шукшин В.М. Теоретическая часть диплома «Из Лебяжьего сообщают» // Герой Василия Шукшина как воплощение национального характера: Материалы научной конференции. М., 2006. С. 70.

⁹⁸ Шукшин В.М. Рабочие записи // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 281.

⁹⁹ Там же. С. 278.

¹⁰⁰ Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999. С. 10.

¹⁰¹ Варламов А.Н. Шукшин. М., 2015.

уже»¹⁰²), даже стремился расширить круг творческого исследования за счет городской тематики («Я чувствую, кстати, потребность нового режима в работе, чувствую, что надо еще на одну ступеньку ступить: положим, овладеть и городским материалом»¹⁰³).

Следование жизненной правде проявилось также на уровне образов шукшинских произведений. «Выдуманной психологии, сочиненным в кабинетах ситуациям»¹⁰⁴ писатель противопоставляет взятые из собственных жизненных наблюдений нестандартные характеры. Нетипичность поступков «странных людей» также коррелировала с установкой Шукшина на изображение человека в его естественных проявлениях, человека, не стесненного общественными правилами. Кроме того, следует отметить особый автобиографизм шукшинского творчества, проявляющийся в наделении многих персонажей чертами личности самого писателя, а также в привнесении в текст произведений реальных эпизодов из жизни автора. Автобиографический принцип прозы Шукшина дает возможность некоторым исследователям (в частности, И. Тортуновой, В. Стрыгиной¹⁰⁵) выделить в многообразии шукшинских характеров особый разинский тип героя, чертами которого наделены персонажи, зачастую не имеющие прямого отношения к историческому Степану Разину. Этому во многом способствовало ощущение Шукшиным собственной близости к фигуре казачьего атамана, вследствие чего Разин как герой его произведений зачастую наделяется некоторыми чертами личности самого Шукшина. Подобное взаимовлияние определялось В. Коробовым как высшая степень персонификации («Он сгорал в огне страстей и душевных невзгод не вместе со своими героями, а ими самими!»¹⁰⁶). Данный принцип обусловил появление в творчестве писателя особого разинского типа персонажей, характеризующегося сочетанием автобиографических черт и качеств характера исторической личности.

¹⁰² Шукшин В.М. Монолог на лестнице // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 26.

¹⁰³ «Я родом из деревни...» // Там же. С. 169.

¹⁰⁴ Шукшин В.М. Как я понимаю рассказ // Там же. С. 12

¹⁰⁵ Тортунова И.А. Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М. Шукшина: традиции и специфика освоения образа: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; Стрыгина Е.Л. Разин и "разинский тип" в прозе В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2010.

¹⁰⁶ Коробов В.И. Василий Шукшин: Веще слово. М., 2009. С. 283.

Таким образом, отдельные принципы поэтики шукшинской прозы, а также особенности его мирозерцания не являются характерными исключительно для произведений данного писателя, в то время как их совокупность определяет уникальность творчества Шукшина.

Исследование вопроса о сущности литературы и художественного произведения напрямую затрагивает *проблему интерпретации*. В работах теоретиков данное понятие получает разнообразные трактовки. В частности, исследователи В. Кухаренко, А. Матюшкин, А. Флори¹⁰⁷ фактически приравнивают интерпретацию к анализу произведения, тем самым ограничивая возможность творческой свободы интерпретатора. А. Матюшкин¹⁰⁸, кроме того, вводит положение о точности интерпретации текста. Она имеет место в случае, когда исследователь находит угол зрения, позволяющий проанализировать и объяснить появление всех элементов произведения на основании его целостности.

В иных случаях исследователи опирались на понятие интерпретации, выходящей за рамки анализа текста и обусловленной включением творческого начала. В. Хализев¹⁰⁹ разбивает процесс исследования текста на три этапа, первые из которых представлены описанием (материализованных в произведении действий и предметов) и анализом, в рамках которого производится систематизация найденных элементов текста. Высшей ступенью исследования становится интерпретация, предполагающая синтез элементов вследствие «постижения смысловой целостности произведения»¹¹⁰. К. Долинин¹¹¹ разделяет анализ произведения, то есть выявление смыслового содержания текста, и интерпретацию как творческую ступень исследования, которая представляется не только возможной, но и необходимой за исключением случаев ее претензии на замещение самого текста. Сходным образом Н. Орлова¹¹² отмечает, что понятие

¹⁰⁷ Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1988; Матюшкин А.В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста. Петрозаводск, 2007; Флори А.В. Интерпретация художественного текста. Орск, 2013.

¹⁰⁸ Матюшкин А.В. Указ. соч.

¹⁰⁹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2013.

¹¹⁰ Там же. С. 288.

¹¹¹ Долинин К. А. Интерпретация текста: Французский язык. М., 2010.

¹¹² Орлова Н.В. Анализ и интерпретация текста. Омск, 2015.

интерпретации зачастую выходит за рамки анализа, перерастая в «феномен научного творчества»¹¹³.

В рамках анализа художественного текста исследователями предлагаются разноуровневые интерпретации, связанные с рассмотрением стилистических особенностей текста, его межкультурных связей, контекстуальной парадигмы возникновения произведения. Кроме того, теоретики апеллируют к понятию художественной интерпретации, которая, в отличие от литературной трактовки, выходит за рамки языкового описания и представлена произведениями других видов искусства. В. Тюпа¹¹⁴ допускает существование помимо научной также художественной, религиозной, публицистической и других видов интерпретации. Е. Реуцкая¹¹⁵ детально исследует формы историко-культурного существования литературного текста, в том числе в других искусствах, предполагающих создание инобытия художественного произведения на неконкурентной основе. В рамках данной работы нас будет интересовать прежде всего проблема интерпретации художественного текста в кинематографе, также широко исследуемая в литературоведении и киноведении¹¹⁶.

Таким образом, понятие литературы в целом и художественного произведения в частности представляется весьма неоднозначным, что обусловлено перманентным развитием и иерархической изменчивостью искусства словесного творчества. В работах исследователей описаны наиболее значимые признаки художественного текста, среди которых следует обратить особое внимание на выполнение произведением помимо прочих эстетической функции, целостность и единство всех элементов литературного текста, словесную форму его выражения, способность произведения аккумулировать историко-культурную информацию. Однако художественный текст не сводится к простой совокупности

¹¹³ Орлова Н.В. Анализ и интерпретация текста. Омск, 2015. С. 109.

¹¹⁴ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2009.

¹¹⁵ Реуцкая Е.М. Интерпретация литературного текста: эстетические основания: дис. ... канд филос. наук. М., 2009.

¹¹⁶ В частности, исследованию сущности данной проблемы посвящены работы Реуцкой Е.М. (Указ. соч.), Щетининой Е.В. (Кинематографическое прочтение художественного текста: опыт философского анализа // омский научный вестник. – 2008. – № 3 (67). С. 88- 96), Поль Д.В. (Интерпретация и ее границы. Кинематограф и историческая проза на рубеже XX-XXI в.в. // Педагогика искусства. – 2014. – № 4. Электронный ресурс: <http://old.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-4-2014/pol.pdf>) и др.

заимствованных извне сведений, поскольку обладает способностью на основе представленной информации моделировать новые смыслы, вследствие чего нередко сравнивается с живым организмом. Кроме того, сам факт возникновения литературного произведения обеспечивается участием в процессе создания и функционирования текста не только автора, моделирующего художественный мир текста, но и читателя как необходимого адресата и интерпретатора послания. В рамках исследования вопроса об интерпретации художественного текста данное явление в одних случаях приравнивается к анализу произведения, в других – предоставляет определенную творческую свободу. Также можно говорить о художественной интерпретации, предполагающей перенесение литературного материала в контекст иного вида искусства.

Кинематографическое воплощение литературного произведения занимает весьма важное место в ряду художественной интерпретации в связи со значительной популярностью экранизации в отечественном и зарубежном кинематографе. Многочисленность подобных прочтений текста обусловлена, в частности, особой связью киноискусства и литературы вследствие наличия сценария как промежуточного этапа создания фильма. В данной работе мы основываемся на мнении большинства исследователей о возможности отнесения сценария к разряду литературных произведений. Тем не менее существуют разные точки зрения на видовую и родовую принадлежность сценария, представленные в следующем разделе.

§ 2. Теоретические аспекты родо-видовой типологии сценария

Вопрос о возможности отнесения сценария к определенному виду искусства занимает важное место в работах исследователей. Однако взгляды отечественных и зарубежных теоретиков в значительной степени различаются, на что, в частности, обращает внимание Ю. Идлис¹¹⁷. В западной традиции сценарий в настоящее время воспринимается как второстепенный материал, основной функцией которого становится помощь в осуществлении постановки фильма, то есть фактически не причисляется к литературному творчеству. В отечественной науке преобладает противоположная точка зрения, хотя существовали и существуют разные взгляды на проблему видовой принадлежности сценария. В рамках данного раздела мы ориентируемся на достижения отечественных исследователей в этой области, что во многом обусловлено характером проанализированного в работе материала.

Отношение литературоведов и киноведов к сценарию эволюционировало вследствие развития кинематографа и трансформации данного жанра. Изначально оформилось два кардинально отличающихся друг от друга типа сценарных текстов. *Эмоциональный сценарий* не предполагал жесткой структуры и предоставлял авторам практически безграничную творческую свободу. Сущность подобного сценария заключалась в воссоздании при помощи словесного творчества общего настроения сценариста, которым проникнут представленный сюжет. Такой текст становился лишь поводом для творческой фантазии режиссера. В противоположность эмоциональному *технический сценарий* обладал четкой предписанной структурированностью, необходимым набором элементов, должен был указывать режиссеру на возможность использования в том или ином случае технических средств и кинематографических приемов. Технический сценарий в 1920-е годы пользовался значительной популярностью, о чем свидетельствуют работы теоретиков того времени, основное внимание в которых уделяется формальной стороне вопроса. При этом исследователи, в частности,

¹¹⁷ Идлис Ю.Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации: на материале сценариев Гарольда Пинтера: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

А. Зарин, А. Голдобин¹¹⁸, относили сценарий к литературному творчеству. Тем не менее главенствующая роль в работах отводилась своеобразному алгоритму написания сценария. Так, В. Шкловский определяет данный жанр как «чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами»¹¹⁹ и обращает внимание на важность углубленного знания сценаристами технических средств кинематографа для внесения в текст указаний к их использованию в процессе съемки. А. Зарин¹²⁰ позиционирует сценарий в качестве зафиксированных в письменной форме указаний для режиссера и актеров, заявляет о значимости применения монтажной техники уже на уровне создания сценария, вводит необходимые элементы сценарной терминологии (диафрагма, затемнение, наплыв, пассаж и др.). А. Голдобин, В. Пудовкин, И. Соколов¹²¹ также отмечали важность детальной разработки не только сценария в целом, но и каждого фрагмента. Пудовкин заостряет внимание на четкой структуре текста, который, по мнению исследователя, должен быть разделен на части, эпизоды, сцены и в самую последнюю очередь отрезки, из которых будет склеена лента. А. Голдобин помимо необходимости жесткого композиционного оформления отмечает значимость соблюдения в тексте причинно-следственных связей между событиями, использования кинематографических средств в противовес литературным. Последний постулат основывался на минимальном применении речи (что было обосновано, в частности, отсутствием звукового сопровождения в кинематографе того времени) и ее замены действием.

В связи с неопределенным положением сценария в ряду явлений искусств некоторые работы демонстрировали негативное отношение исследователей к этому жанру. Так, Ю. Тынянов, указывая на важность отхода кинематографа от литературной традиции, называл сценарий «промежутком между испорченным романом и недоделанной драмой»¹²². Позже вследствие развития киноискусства сценарий также эволюционировал и приобретал собственную специфику, в связи

¹¹⁸ Зарин А. Техника сценария. Петроград, 1923; Голдобин А.В. Как писать сценарий для кино-картин. 1925.

¹¹⁹ Шкловский В.Б. Как писать сценарии. М. – Л., 1931. С. 22.

¹²⁰ Зарин А. Указ. соч.

¹²¹ Голдобин А. Указ. соч.; Пудовкин В. Кино-сценарий. М., 1926; Соколов И. Кино-сценарий. М., 1926.

¹²² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324.

с чем большинство исследователей признало его полноправным литературным произведением. Однако продолжало существовать мнение о неоднозначности определения видовой сущности сценария. А. Тарковский¹²³ писал о том, что сценарий не имеет прямого отношения к литературе, несмотря на сходный план выражения, его существование определяется исключительно служебной функцией. Сходным образом литературовед В. Кожин¹²⁴ указывал на второстепенную роль данного текста, который в редких случаях имеет ценность как «самостоятельное произведение особого рода»¹²⁴. В статьях И. Хейфица, П. Павленко¹²⁵ отражена неопределенность в отношении к жанру сценария, который позиционируется как «... гадкий утенок, вскормленный литературой, но непохожий на нее, существующий рядом с театром и вместе с тем поглядывающий на театр несколько свысока»¹²⁶. Л. Кожина¹²⁷ считает сценарий явлением одновременно литературы и кинематографа, причем его литературность признается второстепенным качеством, уступающим первичной кинематографической природе текста.

Проблема видовой принадлежности сценария порождала дискуссии о природе и свойствах данного явления¹²⁸. В качестве примера можно указать на широкую дискуссию, проведенную в 1959 году на страницах журнала «Искусство кино». В то время как Ан. Вартаков¹²⁹ полностью относил сценарий к явлению киноискусства, а А. Каплер, Н. Кладов¹³⁰ – к литературному творчеству, большинство позиций сводилось к поиску компромисса по данному вопросу. Так, С. Фрейлих, Н. Козлов¹³¹ отмечали равнозначное влияние на сценарий литературы

¹²³ Андрей Тарковский: начало ... и пути. М., 1994.

¹²⁴ Кожин В.В. Виды искусства М., 1960. С. 111.

¹²⁵ Хейфиц И. Выразительные возможности сценария // Вопросы киносценаристики. Вып. 2. М., 1956. С. 49-90; Павленко П. Из неопубликованных материалов // Вопросы киносценаристики. Вып. 1. М., 1954. С. 315-318.

¹²⁶ Хейфиц И. Указ. соч. С. 49.

¹²⁷ Кожина Л.А. Формирование сценария советского звукового кино (1929-1932): автореф. дис. ... канд искусствовед. М., 1967.

¹²⁸ Дискуссии в журналах «Киножурнал АРК» (1925, № 1-5), «Жизнь искусства» (1926, № 24-36); «Искусство кино» (1959, № 2-10); «Искусство кино» (1985-1986).

¹²⁹ Вартаков Ан. О природе киносценария // Искусство кино. – 1959. – № 2. – С. 39-56.

¹³⁰ Спор о природе киносценария // Искусство кино. – 1959. – № 10. – С. 121-125.

¹³¹ Фрейлих С. За большую сценарную литературу! // Искусство кино. – 1959. – № 5. – С. 68-80; Спор о природе киносценария // Искусство кино. – 1959. – № 10. – С. 121-125.

и кинематографа. М. Блейман¹³² предложил исторический подход к решению проблемы, заключающийся в определении родовой принадлежности конкретного сценария исходя из особенностей культурной эпохи его создания.

Тем не менее уже с середины 1930-х годов в большинстве работ сценариев исследуется в первую очередь в качестве *литературного текста*. Появление звукового кинематографа значительно расширяет тематику и объем сценария, позволяет введение диалоговых форм повествования, влияет на монтажные принципы. После постановления 1938 года «Об улучшении организации производства кинокартин», согласно которому создание литературных сценариев становится полем деятельности писателей, сценарии начинают печататься в качестве самостоятельных произведений в журналах «Новый мир», «Звезда», «Знамя», «Искусство кино». В. Туркин, Б. Балаш, А. Чирков, Л. Кулешов¹³³ в исследованиях 1930-1940-х годов постулируют принадлежность сценария к искусству словесного творчества. При этом А. Чирков¹³⁴ отмечает близость сценарных текстов к драматургии. В. Туркин¹³⁵ останавливает внимание на гетерогенной природе сценария, что обусловлено возникновением данной литературной формы в связи с появлением нового зрелищного искусства.

Позже о литературной принадлежности сценария писали исследователи В. Юнаковский, Б. и Ф. Кравченко, И. Маневич, Э. Амашкевич, Б. Метальников, писатель А. Фадеев, режиссеры А. Довженко, С. Герасимов¹³⁶ и многие другие. Основное внимание в работах уделялось специфике сценария как литературного произведения, использующего некоторые кинематографические приемы. С. Фрейлих¹³⁷ обращает внимание на распространяющийся на сценарий закон

¹³² Блейман М. Спор под псевдонимом // Искусство кино. – 1959. – № 7. – С. 67-75.

¹³³ Туркин В.К. Драматургия кино. М., 1938; Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968 (переиздание книги 1948 года); Чирков А.Г. Очерки драматургии фильма. М., 1939; Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. М., 1941.

¹³⁴ Чирков А.Г. Указ. соч.

¹³⁵ Туркин В. Указ. соч.

¹³⁶ Юнаковский В. Сценарное мастерство. М., 1960; Кравченко Б. и Ф. Литературный сценарий. М., 1940; Маневич И.М. Сценарий и фильм. М., 1959; Амашкевич Э.Г. Сценарий – особый жанр художественной литературы: От замысла к фильму: дис. ... канд филол. наук. Ташкент, 1972; Метальников Б. Особый вид литературы // Искусство кино. – 1985. – № 10. – С. 63-71; Фадеев А. О киноматематике // За тридцать лет. М., 1959; Довженко А. Слово в сценарии художественного фильма // Вопросы киноматематике. Вып. 1. М., 1954. С. 5-25; Герасимов С. Беседа режиссера со сценаристом // Там же. С. 26-42.

¹³⁷ Фрейлих С. Драматургия экрана. М., 1961.

поэтики экрана, в рамках которого в процессе создания текста необходимо использовать монтажную технику, выстраивать сюжет с учетом необходимости воссоздания причинно-следственных связей и мотивировок каждого события, подбирать замену литературным тропам в виде пластических эквивалентов. Е. Габрилович¹³⁸, продолжая исследование в данном направлении, отмечает необходимость драматургического построения не только сюжета в целом, но и каждого эпизода, центральным звеном которого должен стать конфликт. Согласно природе киноискусства, качественный сценарий может содержать диалоги, которые, однако, исключают многословность, связаны непосредственно с действием и необходимы для раскрытия образов. И. Вайсфельд¹³⁹ позиционирует точность отражения всех деталей будущего фильма, в частности внешности героев, костюмов, интерьера, цветового и звукового сопровождения, уже на уровне сценария. Специфику жанровой неоднородности сценария И. Дубровина объясняет синтетической природой кинематографа, обладающего многими особенностями иных искусств. Определяя сценарий как «живую ветвь высокой литературы»¹⁴⁰, исследователь указывает на возможность объединения в сценарии «выразительных средств разных искусств, разных стилевых течений»¹⁴¹.

Ярким примером признания сценария полноправным литературным произведением может послужить творчество В. Шукшина, в рамках которого наблюдается фактическое отсутствие разделения между сценарной и исконно литературной прозой. Сценарии «Ваш сын и брат» (1965), «Странные люди» (1968), первоначальный вариант сценария «Живет такой парень» (1961) демонстрируют объединение текстов рассказов-первоисточников, практически не претерпевающих изменений. Указанные произведения, таким образом, наряду с фабулами рассказов включали все используемые в них специфические литературные средства. К тому времени, когда Шукшин приходит в литературу и кинематограф, сценарий практически единогласно признают литературным

¹³⁸ Габрилович Е.И. Вопросы киодраматургии. М., 1984.

¹³⁹ Вайсфельд И.Ф. Мастерство киодраматурга. М., 1961.

¹⁴⁰ Дубровина И.М., Дубровина Т.А. Очерки истории русской киодраматургии. М., 1996. С. 3.

¹⁴¹ Дубровина И.М. Сценарий – реквием // Филологические науки. – 1999. – № 5. – С. 22.

жанром и режиссеры С. Герасимов, М. Ромм¹⁴², и киносценаристы А. Каплер, Е. Габрилович¹⁴³, и искусствоведы В. Туркин, В. Юнаковский, И. Маневич, И. Вайсфельд, С. Фрейлих¹⁴⁴. В работах названных исследователей складываются основные требования, предъявляемые к жанру сценария. Главное условие – соблюдение сценарным произведением законов поэтики экрана, что предполагает обязательное включение в текст конкретных описаний среды, обстановки, портретов, пейзажей, пригодных для их визуального экранного воплощения. Композиционная структура сценария требует четкости построения, наличия причинно-следственных связей между эпизодами. Основным элементом композиции является действие, тогда как обилие диалогов способствует утяжелению сценария. Таким образом, будучи отнесенным к разряду литературных жанров, сценарий тем не менее был ограничен в наборе используемых средств и обязан подчиняться специфике искусства кино, что далеко не всегда наблюдается не только в литературных, но и в режиссерских текстах Шукшина. Помимо использования приемов сказа, несобственно-прямой речи, абстрактных авторских комментариев и отступлений следует обратить внимание на отсутствие в некоторых сценарных текстах точных деталей, значимых и необходимых для последующей экранной визуализации. Более подробно поэтика сценариев Шукшина будет рассмотрена во второй главе.

Помимо вопроса об отнесенности сценария к тому или иному виду искусства исследователи обращались к *проблеме родовой принадлежности жанра* в границах художественной литературы. Д. Николаев¹⁴⁵ причисляет сценарий к драматургии на основании превалирования в текстах данного жанра действий, поступков, диалогов, использования монтажной техники композиции. Другие исследователи относят киносценарию к отдельному литературному

¹⁴² Герасимов С. Беседа режиссера со сценаристом // Искусство кино. – 1953. – № 10. – С. 61-73; Ромм М.И. Избранные произведения в 3-х т. М., 1980. Т. 1. С. 333-337.

¹⁴³ Спор и природе киносценария // Искусство кино. – 1959. - № 10. – С. 121-125; Габрилович Е. Что такое сценарий // Советский экран. – 1964. - № 21. – С. 12-13.

¹⁴⁴ Туркин В.К. Драматургия кино. М., 1938; Юнаковский В. Сценарное мастерство. М., 1960; Маневич И.М. Сценарий и фильм. М., 1959; Вайсфельд И.В. Новая область литературы. М., 1970; Фрейлих С.И. Драматургия экрана. М., 1961.

¹⁴⁵ Николаев Д. Новая область литературы // Вопросы литературы. – 1963. – № 11. – С. 181-194.

роду. М. Каган¹⁴⁶ определяет киносценарий как новый род словесного творчества, характеризующийся оригинальным синтезом эпоса, лирики и драмы. В рамках данного рода исследователь выделяет жанры кинопоэмы, киноповести (киноромана) и кинопьесы, каждый из которых демонстрирует близость к одному из родов литературы. Л. Погожева¹⁴⁷ отмечает сходство сценарной формы с прозаическими жанрами вследствие установки на введение описательных фрагментов, в то время как характер развития действия обуславливает сходность текста с драматургией, поскольку предполагает высокую степень драматизации и конкретизации событий. И. Вайсфельд¹⁴⁸ более детально рассматривает общие черты сценария и представителей других литературных родов. Сходство с эпосом исследователь видит в отображении жизни народа в переломные моменты исторического развития. От лирики сценарий заимствует воспроизведение событий сквозь призму эмоционального восприятия. Драматургический характер сценария определяется широким применением в тексте действий, диалогов, конфликтных ситуаций. Л. Белова в статье 1987 года¹⁴⁹, используя термин «кинодраматургия», констатирует окончание процесса ее формирования как литературной прозы особого рода, содержащей элементы поэзии, драмы, эпоса.

Современные исследования демонстрируют фактическое отсутствие интереса к вопросу о видовой и родовой принадлежности сценария, поскольку внимание большинства авторов обращено к проблеме создания подходящего сценария для успешного проката будущего фильма. О кинодраматургии как области литературы писали Н. Мельникова, Е. Артемьева¹⁵⁰. Б. Альбертацци¹⁵¹ указывает на пограничный характер данного жанра и его связь одновременно с литературой и кинематографом. А. Пронин¹⁵² исследует современные пути

¹⁴⁶ Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.

¹⁴⁷ Погожева Л. О языке киносценария // Искусство кино. – 1954. – № 5. – С. 79-90.

¹⁴⁸ Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. М., 1961.

¹⁴⁹ Белова Л.И. Современная кинодраматургия как род литературы // Художественный мир современного фильма. М., 1987. С. 85-113.

¹⁵⁰ Мельникова Н.К. Киносценарии В.В. Маяковского. Проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук. М., 1993; Артемьева Е.А. Типология образов подростков в отечественной кинодраматургии 1960 – 1980-х гг.: дис. ...канд. филол. наук. М., 2015.

¹⁵¹ Альбертацци Б. Сценарий как «структура, стремящаяся стать другой структурой» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2008. – № 2. – С. 26-33.

¹⁵² Пронин А.А. Киносценарий как текст для читателя // Кино / Текст. Вып. 2. СПб, 2013. С. 130-146.

публикации сценариев после выхода фильма, в рамках которых одни тексты печатаются в оригинальном виде, другие подвергаются новеллизации с целью адаптации к чтению.

Таким образом, развитие сценарного жанра способствовало эволюции представления о его видовой и родовой сущности. Появление на начальном этапе развития жанра технического и эмоционального видов сценария обусловило преимущественный интерес исследователей к формальной стороне вопроса, поскольку четко структурированный текст, содержащий отсылки к кинематографическим средствам, служил прочной базой для создания качественных фильмов. Позже сценарий развивается, все больше приобретает черты литературного произведения. Несмотря на существование взглядов, отрицающих принадлежность жанра к разряду художественной литературы, большинство исследователей советского времени (И. Дубровина, Е. Габрилович, И. Маневич, Б. Каган, С. Фрейлих, Б. Метальников, Л. Белова и др.) позиционировали сценарий в качестве полноценного произведения словесного творчества, однако указывали на специфику текстов данной категории, заключающуюся в частичном следовании поэтике кинематографа. Кроме того, в работах поднимался вопрос о родовой принадлежности сценарного текста: одни исследователи (Д. Николаев) указывали на принадлежность сценария к драматургии, другие (М. Каган, И. Вайсфельд, Л. Погожева) обращали внимание на переплетение в тексте признаков драмы, эпоса и лирики.

Рассмотрев вопрос о типологии жанра сценария как этапа интерпретации литературного произведения, обратимся непосредственно к проблеме экранизации прозы.

§3. Литературный текст как ресурс киноинтерпретации

Проблема экранизации на протяжении всего периода ее изучения вызывала значительный интерес исследователей разных областей знания вследствие неоднозначности определения природы данного явления и критериев его анализа. В данной главе рассмотрены основные подходы к изучению экранной интерпретации художественных текстов, предложенные в советских и российских исследованиях. Проблема экранизации также, несомненно, занимает достаточно важное место в зарубежной науке. Тем не менее мы основываемся на достижениях отечественного литературоведения и киноведения в данной области, что продиктовано соображениями объема исследования, спецификой предмета анализа, а также принадлежностью работы к российскому литературоведению.

Вопрос о целесообразности создания экранизаций поднимался уже в работах первых теоретиков киноискусства 1920-х годов. Исследователи кинематографа того времени в основном принадлежали к среде режиссеров или писателей, однако позиция и тех и других по отношению к экранизации была крайне скептической, что объяснялось относительной новизной кинематографа и ограниченностью его художественных средств. В рамках исследования экранизации как процесса взаимодействия литературы и кинематографа теоретики сравнивали его с другими неосуществимыми видами взаимодействий искусств, что приводило к появлению достаточно резких высказываний: «Конечно, можно дать человеку тромбон и сказать “сыграйте Казанский собор”, но это будет или шутка или невежество»¹⁵³ (В. Шкловский); «Сделать из романа фильм так же трудно, как написать роман о картине Пикассо. Перевести книгу на язык кино — это подвиг или анекдот»¹⁵⁴ (И. Эренбург). Литературовед В. Шкловский в теоретических работах 1920-х годов проявлял значительное недоверие к кинематографу в целом, не признавал за ним статуса одного из видов искусства и предрекал грядущее забвение этого временного развлечения. Сходную позицию исследователь проявлял и по отношению к экранизации.

¹⁵³ Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 21.

¹⁵⁴ Эренбург И. Материализация фантастики. М. – Л., 1927. С. 9.

Высоко оценивая искусство словесного творчества, Шкловский считал, что литературное произведение будет испорчено «мельканьем серо-черной тени на экране»¹⁵⁵. Деятели литературы Б. Балаш, И. Эренбург¹⁵⁶, режиссер Л. Кулешов¹⁵⁷ возводили кино в статус искусства, однако в 1920-е годы кинематограф находился в стадии формирования и развития, в то время как литература прошла огромный путь исторической эволюции, вследствие чего названные исследователи признавали отсутствие у кинематографа необходимых средств для передачи всех идейно-художественных пластов литературного произведения помимо внешней фабулы. И. Эренбург, кроме того, выступал против наметившегося к тому времени взаимодействия литературы и кинематографа, проявлявшегося в обмене художественными средствами, объясняя подобную позицию кардинальным различием природы двух видов искусства: тогда как кинематограф базируется на визуализации всего представляемого содержания, литература имеет значительно больше возможностей в плане отображения психологии и эмоционального состояния героев. Единственно возможное взаимодействие, согласно мнению писателя, заключается в своеобразной передаче от литературы к кинематографу описательно-изобразительной функции, что могло способствовать освобождению литературы от излишней и обременительной роли. Режиссер Л. Кулешов в статье «Знамя кинематографии»¹⁵⁸ в качестве немаловажной причины неудачных экранизаций выдвигает непреодолимую субъективность оценки литературного произведения, что затрудняет достижение консенсуса по вопросу его адекватного воплощения на экране. Таким образом, исследователь частично определяет проблему, ставшую камнем преткновения на протяжении всей последующей истории изучения экранизации.

Однако, наряду с отрицанием возможности создания успешной экранизации, в работах исследователей 1920-х годов появляется положительное отношение к кинематографу и процессу его взаимодействия с литературой. Еще в

¹⁵⁵ Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 21.

¹⁵⁶ Балаш Б. Культура кино. Л. – М., 1925; Эренбург И. Материализация фантастики. М. – Л., 1927.

¹⁵⁷ Л.В. Кулешов: Статьи, материалы. М., 1979.

¹⁵⁸ Кулешов Л.В. Знамя кинематографии // Там же. С. 87-114.

1913 году В. Маяковский¹⁵⁹ утверждал практическую значимость кинематографа, заключавшуюся в возрождении театрального искусства. По мнению поэта, кинематограф, применяя новые технические средства, «откроет дорогу к театру будущего»¹⁶⁰, значимой особенностью которого станет искусство актера, не стесненное «мертвым фоном декорации»¹⁶¹. В то же время он даст возможность вытеснить с театральной сцены рядовых актеров за счет способности донести до зрителей записанные на пленке копии игры талантливых артистов. Однако Маяковский не признавал кино в качестве самостоятельного вида искусства, фактически выделяя в процессе создания фильма подготовительный этап, заключающийся в функционировании театрального искусства в новых условиях, а также технический этап, подведомственный кинематографу и включающий собственно процесс съемки с последующим размножением копий. В отличие от В. Маяковского, Ю. Тынянов¹⁶² и Б. Эйхенбаум¹⁶³ признавали кино в качестве одного из видов искусства, органично соединяющего подготовительный (художественный) и технический этапы. Оба исследователя постулируют важность обращения кино к литературе, предоставляющей молодому виду искусства богатый материал. Эйхенбаум, оспаривая мнение о недолговечности экранизации как явления, отмечает: «Если иные думали, <...> что кино, достаточно возмужав, бросит свою почтенную сожительницу, то они, по-видимому, ошиблись: положение все больше и больше походит на законный брак, хотя бы и с изменами»¹⁶⁴. В то же время принадлежность исследователей к формальной школе диктовала особый взгляд на экранизацию, заключающийся в отсутствии интереса к идейно-содержательной стороне вопроса. Тынянов и Эйхенбаум заостряли внимание на проблеме используемых для передачи заданного литературным произведением содержания художественных средств,

¹⁵⁹ Маяковский В.В. Театр, кинематограф, футуризм // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 1. М., 1939. С. 311-314; Маяковский В.В. Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства // Там же. С. 315-318.

¹⁶⁰ Маяковский В.В. Театр, кинематограф, футуризм // Там же. С. 314.

¹⁶¹ Там же. С. 314.

¹⁶² Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

¹⁶³ Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Л., 1927. С. 13-38.

¹⁶⁴ Эйхенбаум Б.М. Литература и кино // Киноведческие записки. – 1990 (1989). – № 5. – С. 3.

которые кинематограф должен выработать с учетом собственной специфики: «... литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино <...>. Кино может дать *аналогию* литературного стиля в своем плане»¹⁶⁵ (Ю. Тынянов).

В течение 1920 – 1930 – х годов кинематограф стремительно развивался, набирал популярность и превращался в массовый вид искусства с огромной аудиторией, контролируемый государством. Значительным достижением киноискусства стало появление в 1930-м году первых звуковых картин, открывших возможности для дальнейшего усовершенствования художественных средств кинематографа. К началу 1930-х годов искусство кино оформилось в качестве отдельной области культуры, что ознаменовалось объединением киноцентров всех союзных республик во главе с организацией «Союзкино» при правительстве СССР. На уровне идейно-тематического содержания кинотворчества государственный контроль проявился в формировании единого для всех областей искусства творческого метода – социалистического реализма, – диктующего выбор тематики, художественно-стилистических средств, особую идейную направленность произведений, определенные теоретические установки исследователей киноискусства. В рамках утверждения соцреалистического метода теории кинематографа 1930-1950-х годов, в частности И. Попов, В. Гоффеншефор, Р. Мессер, С. Гинзбург¹⁶⁶, исследовали экранизации с позиции наличия или отсутствия отображения эпохи литературного произведения в качестве этапа на пути к революционному будущему. Данная идея обозначалась в работах исследователей как необходимость вывода экранизируемого произведения на современный уровень осмысления. Так, И. Попов утверждает важность поиска в экранизируемой дореволюционной классике нового содержания в соответствии с постулатами марксистско-ленинской идеологии. С. Гинзбург, анализируя экранизацию пьесы «Женитьба», осуществленную

¹⁶⁵ Тынянов Ю.Н. О сценарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324.

¹⁶⁶ Попов И.Ф. Проблемы советской кинодраматургии. М., 1939; Гоффеншефор В. Реставраторство или творчество? // Литературный критик. – 1934. – № 4. – С. 159-169; Мессер Р. Образы прошлого // Советское кино. – 1934. – № 6. – С. 17-28; Гинзбург С. Гоголь, отраженный в луже // Искусство кино. – 1936. – № 4. – С. 21-25.

Э. Гариным в 1936 году, отмечает исчезновение в экранной интерпретации «острия социальной сатиры»¹⁶⁷ Н. Гоголя, а В. Гоффеншефор предъявляет к экранизаторам требование «воспринять и подать произведение хотя бы в тех пределах, в каких его понимала передовая революционная критика того времени»¹⁶⁸. Позже (во время наиболее значительного внимания к проблеме экранизации в 1960-1980-е годы) положение о современном прочтении классических текстов будет трансформировано с содержательной точки зрения и выделено в качестве одного из критериев успешной экранизации. Теоретическая установка необходимости переосмысления классики также зачастую высказывалась в рамках дискуссий по поводу выхода очередной экранизации. Ярким примером является дискуссия «Кинематографизация классиков и задачи советского художественного кинематографа» о картине «Гроза» В. Петрова, проходившая на страницах журнала «Советское кино» в 1934 году. Участники дискуссии Р. Мессер, М. Шнейдер, И. Иезуитов, О. Нестерович¹⁶⁹ предлагали различные оценки качества содержательных и художественных особенностей фильма. Тем не менее их позиции были объединены лозунгом литературоведа Р. Мессер «История есть политика, обращенная в прошлое»¹⁷⁰, утверждающим необходимость возвыситься над произведением и отразить реальные общественные отношения того времени с позиции современного исследователя видения, поскольку подобный взгляд мог быть намеренно скрыт писателем во избежание цензуры или не достаточно осознан вследствие его принадлежности к описываемой эпохе.

В это время прослеживается частичное сохранение скептических взглядов, характерных для предыдущего периода исследования экранизации. Так, В. Шкловский¹⁷¹, продолжая придерживаться традиций формализма, считал сохранение структуры произведения обязательным условием его успешной

¹⁶⁷ Гинзбург С. Гоголь, отраженный в луже // Искусство кино. – 1936. – № 4. – С. 22.

¹⁶⁸ Гоффеншефор В. Реставраторство или творчество? // Литературный критик. – 1934. – № 4. – С. 163.

¹⁶⁹ Мессер Р. Образы прошлого // Советское кино. – 1934. – № 6. – С. 17-28; Шнейдер М. Итоги дискуссии // Там же. С. 29-33; Иезуитов И. На путях к реализму // Там же. – 1935. – № 6. – С. 32-48; Нестерович О. «Гроза» Островского и «Гроза» Петрова // Там же. С. 49-55.

¹⁷⁰ Мессер Р. Указ. соч. С. 17.

¹⁷¹ Шкловский В. Кино, драма, проза // Искусство кино. – 1945. – № 2-3. С. 33-35.

передачи на экране, поскольку законы построения, по мнению автора, определяют сущность литературного произведения и мировоззрение писателя. В то же время уже в 1930-е годы зарождается идея о значимости и силе воздействия чисто кинематографических художественных средств, способных передать пафос экранизируемого произведения, не прибегая к калькированию литературных приемов. Литературный критик В. Ермилов¹⁷² усматривает ошибку в прямом следовании структуре и художественным средствам первоисточника, призывает деятелей кинематографа к использованию специфических средств киноискусства, что позволит создать более значимое с кинематографической точки зрения произведение. Подобное утверждение фактически является признанием за фильмом-экранизацией статуса самостоятельного произведения иного вида искусства, выводящим его из разряда вторичной версии.

Наибольшую значимость и актуальность проблема экранизации приобретает в трудах исследователей 1960-1980-х годов. В этот период помимо многочисленных статей и разворачивающихся в периодической печати дискуссий¹⁷³ создается значительное количество монографических исследований, посвященных теоретическим разработкам и анализу конкретных экранизаций, что было связано с непрекращающимся интересом кинематографистов к созданию фильмов-интерпретаций литературных произведений. Писатель и сценарист Е. Габрилович¹⁷⁴ объяснял причины популярности экранизаций необходимостью кинематографа учиться у литературы отражению усложненных психологических отношений, а также значимых общественных проблем. Несмотря на существенные отличия в трактовках произведений, а также наличие противоположных точек зрения в теоретических аспектах, большинство

¹⁷² Ермилов В. Читая сценарий... // Искусство кино. – 1935. – № 5. – С. 49-56.

¹⁷³ Так, в указанный период проходили дискуссии о значимости экранизации как культурно-социального явления («Экран и книга: шаги навстречу» 1978-1979 г.г. в «Литературной газете»), о необходимости экранизаций и их возможностях в рамках взаимодействия искусств (развернутая дискуссия 1962-1965 г.г., начавшаяся в «Вопросах литературы» и позже перешедшая на страницы журналов «Звезда», «Молодая гвардия»), о степени ответственности перед классикой (дискуссия 1983 года в «Искусстве кино»). Некоторые дискуссии были вызваны выходом на экраны новой экранизации и также сводились к вопросу о необходимости точного следования первоисточнику (например, дискуссия 1965 года о фильме «Женитьба Бальзамина» К. Воинова, дискуссия 1984 года о фильме «Жестокий романс» Э. Рязанова в «Литературной газете»).

¹⁷⁴ Габрилович Е.И. Кино и литература. М., 1965.

концепций этого времени основывалось на выдвижении критериев создания экранизаций. Литературоведы и киноведы утверждали необходимость поиска законов экранизации как явления взаимодействия искусств.

Основные теоретические позиции исследований экранизации 1960-1980-х годов сводятся к восприятию итоговой картины в качестве произведения другого, вполне самостоятельного вида искусства, построенного по своим законам с использованием специфических средств кинематографа, а также необходимости следовать идейно-художественным особенностям литературного первоисточника, но в то же время исходить из мировоззренческих предпосылок современности. На важность исследования экранизации в рамках произведения киноискусства указывали не только киноведы, но и литературоведы. Ранее киновед С. Фрейлих¹⁷⁵ отмечал значимость обращения к специфике кинематографа в рамках анализа не только самостоятельных картин, но также фильмов-экранизаций, которая, несомненно, способствовала определенным трансформациям сюжета в целом, а также конкретных сцен, образов героев, стилистики литературного повествования, однако была необходима для успешного существования идей первоисточника в форме явления иного вида искусства. Вслед за указанными исследователями писатель А. Борщаговский¹⁷⁶ декларирует необходимость отхода от иллюстративности при перенесении классики на экран с помощью замены литературного повествования параллельным визуальным рядом киноповествования. Вследствие развития технической базы кинематограф начали признавать искусством, обладающим более сильными средствами воздействия на аудиторию в сравнении с литературой (в частности, такой подход лежит в основе монографии киноведа Е. Сергеева¹⁷⁷). Подобный эффект объяснялся киноведом В. Жданом как следствие смены типа условности в процессе экранизации: присущая кинематографу «условность со

¹⁷⁵ Фрейлих С.И. Фильм «Молодая гвардия» и проблемы экранизации произведений советской литературы: дис. ... канд искусствovedческих наук. М., 1950.

¹⁷⁶ Ваше слово, товарищ автор! М., 1965. С. 67-84.

¹⁷⁷ Сергеев Е.А. Перевод с оригинала: Телеэкранизации русской литературной классики. М., 1980.

своей особой зрительной достоверностью»¹⁷⁸ оказывает значительно большее воздействие на зрителей, нежели «литературно-словесная»¹⁷⁹ условность на читателей, однако в то же время она не позволяет произвести точное перенесение на экран всех деталей и художественных особенностей литературного первоисточника и требует использования исконно кинематографических приемов. Несмотря на утверждение данным подходом фильма-экранизации в качестве произведения, обладающего независимыми от интерпретируемого первоисточника художественными средствами, он не предполагал констатации полной самостоятельности картины. Экранизация априори считалась вторичным текстом по отношению к литературному оригиналу, который имел право на уважительное отношение со стороны экранизаторов как в плане передачи его пафоса, так и в использовании хотя и присущих кинематографу, но все же не нарушающих стилистической целостности первоисточника художественных средств.

Одним из основных критериев экранизации, активно утверждавшимся в 1960-1980-е годы, однако не утратившим актуальности до настоящего времени, становится утверждение необходимости следовать духу первоисточника, другими словами, при помощи средств кинематографа *отразить на экране как идейно-образный, так и стилистический компоненты произведения*. Данный критерий создания экранизации лежит в основе теорий киноведов Ан. Вартанова, И. Маневича, Е. Сергеева, Н. Горницкой¹⁸⁰, литературоведов Л. Фрадкина, Ф. Журко, А. Тарасенкова, Я. Билинкиса¹⁸¹ и некоторых других исследователей. Так, Ан. Вартанов, признавая за фильмом-экранизацией статус нового произведения другого вида искусства, тем не менее считал необходимым воспроизведение основного идейно-художественного содержания

¹⁷⁸ Ждан В.Н. Об условности в киноискусстве. М., 1982. С. 55.

¹⁷⁹ Там же. С. 55.

¹⁸⁰ Вартанов А.С. Образы литературы в графике и кино. М., 1961; Маневич И.М. Кино и литература. М., 1966; Сергеев Е.А. Перевод с оригинала: Телеэкранизации русской литературной классики. М., 1980; Горницкая Н.С. Кино – литература – театр. К проблеме взаимодействия искусств. М., 1984.

¹⁸¹ Фрадкин Л. Второе рождение. М., 1967; Журко Ф.М. Развитие сюжета в романе и кинокартине «Преступление и наказание» // Труды ВГИК. Вып. 6. Кино и литература. М., 1973. С. 5-46; Тарасенков Ан. Упрощение образа // Искусство кино. – 1954. – № 3. – С. 82-90; Билинкис Я. Экранные отражения Достоевского // Искусство кино. – 1971. – № 11. – С. 56-71.

экранизируемого текста, отступления от которого возможны, согласно позиции исследователя, лишь при отсутствии нарушения пафоса произведения. В противном случае результатом такого эксперимента станет «кинохалтура»¹⁸².

Представляет интерес позиция киноведа И. Маневича¹⁸³ по вопросу о взаимодействии двух искусств. По словам исследователя, специфика литературы заключается в синтетичности ее природы, обусловленной характером слова, которое одновременно «живописно, музыкально, скульптурно»¹⁸⁴. Появившееся значительно позднее киноискусство также синтетично, что порождает особую связь литературы и кинематографа. Являясь относительно молодым искусством, кино обращается к литературе во многом с целью заимствования как идейного содержания (тем, сюжетов, образов), так и художественных приемов, среди которых монтажность композиции, принципы движения во времени и пространстве. Таким образом, исследователь постулирует значительную зависимость киноискусства от литературы, ученический характер заимствований. Вследствие этого экранизация трактуется Маневичем как художественный перевод, целью которого становится по возможности более полное отражение оригинала: «Экранизация литературных произведений есть та форма киноискусства, в которой автор, не выходя из рамок литературного произведения, воссоздает его на языке кино своими средствами выразительности, стремясь как можно глубже и поэтичнее передать на экране пафос оригинала, его художественную сущность»¹⁸⁵. В качестве основных целей экранизации исследователь называет обогащение кинематографа идеями литературного произведения, а также удовлетворение потребности зрителей в созерцании материализованных героев известных произведений.

Не менее значимой представляется позиция киноведа Е. Сергеева¹⁸⁶, относившего фильм-экранизацию к категории вторичных произведений, в связи с

¹⁸² Вартанов А.С. Образы литературы в графике и кино. М., 1961. С. 131.

¹⁸³ Маневич И.М. Кино и литература. М., 1966.

¹⁸⁴ Там же. С. 17.

¹⁸⁵ Там же. С. 53.

¹⁸⁶ Сергеев Е.А. Перевод с оригинала: Телеэкранизации русской литературной классики. М., 1980.

чем исследователь указывает на необходимость осторожного обращения с исходным литературным текстом. Сергеев также определяет экранизацию как частный случай перевода с одного языка на другой. При этом границы данного явления заметно сужаются, поскольку речь идет исключительно об экранной интерпретации классических или широко известных произведений. В противном случае, по мнению исследователя, исчезает смысл экранизации, заключающийся в отсылке к знакомому зрителям литературному тексту. Что касается основных параметров исследуемого явления, Сергеев указывает на важность приближения к идейно-художественным особенностям оригинала, несмотря на субъективный характер восприятия текста каждым читателем и экранизатором. Исследование произведения средствами киноискусства постулируется как весьма сложная задача еще и потому, что кинематограф обладает мощным потенциалом художественных средств. Вследствие этого он может попросту уничтожить оригинал или, в лучшем случае, создать абсолютно новое произведение, что противоречит самой идее экранизации.

Принцип следования духу первоисточника неоднократно утверждался в работах литературоведов указанного периода. Так, А. Тарасенков¹⁸⁷ постулировал важность сохранения основных идейно-художественных качеств экранизируемого произведения, говоря о необходимости не только обращать внимание на внешнюю сюжетную канву, но также стремиться отразить глубину намеченных в произведении конфликтов. Д. Лихачев в «Письмах о добром и прекрасном»¹⁸⁸ говорил о кинематографе как искусстве, обладающем огромной силой воздействия на аудиторию. Осознавая неизбежность трансформаций литературного текста при его перенесении на экран в результате смены языковых кодов, исследователь отмечал культурную значимость сохранения идейной канвы первоисточника, нарушаемой в том случае, когда автору литературного текста

¹⁸⁷ Тарасенков А.Н. Упрощение образа // Искусство кино. – 1954. – № 3. – С. 82-90.

¹⁸⁸ Лихачев Д.С. Письмо двадцать второе. «Любите читать!» // Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. М., 1989. С. 95-99.

«на экране внушается мысль совершенно противоположная той, которую он вкладывал в свое произведение»¹⁸⁹.

Значительное внимание принципу следования первоисточнику уделяется в работах У. Гуральника и В. Кожинова. У. Гуральник¹⁹⁰ одним из первых литературоведов обращается к теории и практическому анализу явления экранизации, утверждая необходимость исследования данного явления не только киноведами, но и литературоведами: «На наш взгляд, предмет теории экранизации литературы “подведомствен” и киноведению, и литературоведению. Решение *проблемы претворения* находится на стыке этих двух наук. Их синтез должен дать новое качество, вооружить более отчетливым пониманием процесса»¹⁹¹. Не менее значимым для развития теории экранизации становится утверждение автора концепции о важности комплексного анализа явления, предполагающего системное сопоставление идейного и образного содержания, стилистических особенностей первоисточника и фильма-интерпретации в сочетании с исследованием способов и приемов отражения значимых компонентов литературного произведения в киноповествовании. Констатируя право на существование отдаленных от первоисточника фильмов, которые исследователь относит к категории экранизаций «по мотивам», Гуральник тем не менее признает их неполноценность в плане выполнения культурно-просветительской функции, поскольку подобные искаженные варианты классического текста могут способствовать формированию превратного зрительского представления о литературном произведении. Базовым положением исследования становится необходимость соблюдения значительной степени ответственности перед классическим текстом в процессе его экранизации.

Сходную позицию формулирует литературовед В. Кожинов¹⁹². Признавая классические литературные произведения культурным достоянием России,

¹⁸⁹ Лихачев Д.С. Поэзия преображения // Искусство кино. – 1986. – № 9. С. 94.

¹⁹⁰ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М., 1968.

¹⁹¹ Там же. С. 8.

¹⁹² Кожинов В.В. Классика в жизни народа и на экране // Книга спорит с фильмом. М., 1973 С. 11-49; Кожинов В.В. Русская классика на экране // Кожинов В.В. Победы и беды России. М., 2000. С. 267-290.

исследователь постулирует важность осознания ответственности как перед автором первоисточника, так и перед народом, обладателем данного классического наследия. В итоге утверждается важность близости фильма-экранизации к литературному первоисточнику, а процесс создания экранного эквивалента художественному тексту представлен как «пахота по уже глубоко вспаханному полю»¹⁹³, далекая от нового открытия. Идея наиболее полного воссоздания всех компонентов текста на экране проявляется в требовании отразить не только идейно-художественный мир произведения в целом, но по возможности передать «движения», «жесты»¹⁹⁴ предметов и героев, другими словами, перенести на экран внутренний смысл тех или иных деталей, сохранить их литературные функции в рамках киноповествования. Визуализированные образы и предметы зачастую превращаются в движущиеся картинки, утрачивая внутреннюю смысловую наполненность, что губительно отражается на представлении зрителей об экранизированном тексте. Однако, по мнению исследователя, при экранизации, например, «Тихого Дона» необходимо отображать не просто хутор Мелеховых, но и его характерный «жест» – направленность в сторону Дона, при экранизации «Мертвых душ» – не только едущую по дороге бричку Чичикова, но определенное движение брички-символа.

Сходное требование к экранизации выдвигает кинокритик Л. Погожева: помимо отображения идейно-философского компонента произведения кинокритик утверждает необходимость отражения в картине «поэтического образа произведения в целом, который витал над художником, когда он творил»¹⁹⁵, что предполагает воспроизведение единства идейного и стилистического содержания текста, а также общего впечатления читателей после знакомства с произведением.

В то время как вышеназванные исследователи в процессе поиска критериев создания экранной интерпретации ориентируются на культурно-

¹⁹³ Кожин В.В. Русская классика на экране // Кожин В.В. Победы и беды России. М., 2000. С. 269.

¹⁹⁴ Там же. С. 271.

¹⁹⁵ Погожева Л.П. Экранизация литературных произведений // Искусство кино. – 1961. – № 10. – С. 84.

просветительскую функцию экранизации, французский киновед А. Базен¹⁹⁶, придерживаясь сходного убеждения, объясняет свою позицию нуждами самого киноискусства. Кинематограф того времени продолжал активно развиваться, разрабатывая новые художественные приемы, и обращение режиссеров к экранизации способствовало данному процессу, поскольку стимулировало к поиску адекватных средств киновоплощения литературного текста, которые позднее могли с успехом применяться кинематографом для собственных целей.

К вопросу о взаимодействии искусств в рамках экранизации обращался также В. Шукшин¹⁹⁷, во многом ориентировавшийся на собственный литературный и кинематографический опыт. В целом отношение писателя к киновоплощению литературных текстов было достаточно скептическим. Процесс экранизации Шукшин трактовал как «перевод с одного языка на другой»¹⁹⁸, вследствие чего критически относился к отступлению от темы, идеи, нарушению целостности сюжета произведения-первоисточника, в особенности в случае интерпретации классического текста. Писатель обращает внимание на некоторые причины многочисленных неудач в области экранизации. В частности, одним из наиболее существенных оснований признается неравноценность художественных средств литературы и кинематографа. По мнению Шукшина, дело не только в том, что идейно и художественно значимые литературные приемы в принципе не переносимы на экран. Литература обладает более яркими, глубокими средствами, нежели кинематограф, ее образность воздействует на адресата сильнее экранной зримости. Неизбежная визуализация в процессе кинематографического воплощения текстов, по мнению Шукшина, зачастую становится достаточно серьезной проблемой, усложняющей задачу экранизатора. Данная мысль перекликается с идеей Г.Э. Лессинга («Лаокоон, или О границах живописи и поэзии») о необходимости тщательного отбора деталей при скульптурной визуализации литературных образов. Природа кинематографа, «многократно

¹⁹⁶ Базен А. Что такое кино? М., 1972.

¹⁹⁷ От прозы к фильму // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 108-119.

¹⁹⁸ Там же. С. 109.

усиливающего насыщенные краски литературного образа»¹⁹⁹, превращает «художественные картины»²⁰⁰ литературного произведения в «натурализм»²⁰¹ экранного изображения, способный вызвать отрицательную зрительскую оценку. Исходя из всего вышесказанного, Шукшин приходит к выводу о необходимости развития специальной кинопособности, создающей образы и ситуации для их непосредственного воплощения на экране.

Некоторые исследователи экранизации придерживались иной точки зрения, заключавшейся в отсутствии необходимости следовать не только букве оригинала (то есть по возможности воспроизводить все сцены, диалоги, детали литературного первоисточника), но также его духу, другими словами, *утверждается право экранизатора на заметные трансформации идейно-образного содержания произведения*. Сценарист М. Блейман²⁰², режиссер А. Мачерет²⁰³ выступали за создание на экране нового произведения не только вследствие отражения литературного текста художественными средствами другого вида искусства, но также и в результате намеренного изменения пафоса первоисточника. Позиция Блеймана мотивирована скептическим отношением исследователя к явлению экранизации: вследствие неизбежности искажения и упрощения литературного материала на экране признается правомерным его намеренное изменение согласно замыслам экранизатора. Наиболее удачным вариантом подобного перевоплощения Блейман считает создание нового сценария для кинопостановки самим автором исходного текста. А. Мачерет считает возможным не сосредотачиваться на поисках кинематографических эквивалентов словесным образам, а прибегнуть к воссозданию собственной фантазии автора экранизации на тему, обозначенную в произведении. Подобно М. Блейману, писатель Ю. Нагибин²⁰⁴ предлагает оценивать фильм без учета детального сопоставления его с первоисточником, указывая лишь на

¹⁹⁹ От прозы к фильму // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 113.

²⁰⁰ Там же. С. 115.

²⁰¹ Там же. С.115.

²⁰² Блейман М.Ю. Опасно! // Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. М., 1973 С. 357-367.

²⁰³ Мачерет А.В. Авторство режиссера и филология фильма // Мачерет А.В. О поэтике киноискусства. М., 1981. С. 227-255.

²⁰⁴ Ваше слово, товарищ автор! М., 1965. С. 38-43.

необходимость следования основной идее автора. В данном случае точка зрения писателя обусловлена его практическим опытом экранизации собственных произведений. Литературовед А. Ланщиков²⁰⁵ в 1985 году призывает к созданию экранизаций не ради актуализации классической литературы, но с целью воскрешения самого кинематографа. Исследователь называет экранизацию спасением кинематографа и телевидения от неоправданных длиннот, связанных с появлением телесериалов: «Добротная экранизация возвращает кинематографу дар членораздельной речи, выдвинувший его в свое время из разряда развлечений в высокий ранг искусства»²⁰⁶.

Сходной позиции придерживается киновед А. Мандель²⁰⁷. Выдвинутые в монографии критерии оценивания картин-экранизаций основаны на степени глубины проникновения фильмов в сущность жизненных явлений, то есть, по сути, предполагают исследование экранизаций в первую очередь в качестве самостоятельных произведений киноискусства. Автор концепции подробно анализирует возможные параметры, на основании которых может быть сделано заключение о качестве того или иного фильма. Особое место исследователь отводит критериям точности отображения происходящих в обществе процессов, масштабности мыслей и чувств в противовес масштабности событий. Другим важным параметром становится воплощение образа на экране. Человек признается главным объектом любого искусства, вследствие чего качественный фильм должен отобразить характер героя одновременно в его типичности и индивидуальности. Кроме того, существенную роль в процессе создания фильма - экранизации Мандель отводит мастерству режиссера, направленному на достижение гармонии между содержанием картины и ее художественной формой.

Однако позиция указанных исследователей оставляет без внимания проблему интерпретации классического наследия, произведения которого считаются шедеврами российской и мировой культуры, а их авторов давно нет в живых. Практическую значимость данной проблемы отмечали литературоведы

²⁰⁵ Ланщиков А.П. Немота звукового кино // Наш современник. – 1985. – № 3. – С. 178-181.

²⁰⁶ Там же. С. 181.

²⁰⁷ Мандель А.Е. Книга – фильм – ты. Тула, 1979.

С. Рассадин, И. Золотусский²⁰⁸. С. Рассадин посвятил отдельную монографию исследованию экранизаций с позиции «памятливости читателя»²⁰⁹. Призыв бережно относиться к классическим текстам, не обременяя их не коррелирующим с пафосом произведения современным прочтением, обусловлен отношением к экранизации как единице исторического наследия нации, обладающей «высоким инстинктом культурного, духовного самосохранения»²¹⁰. Значительное переосмысление классики, по мнению исследователя, вступает в противоречие со стремлением человечества к сохранению духовных ценностей, вследствие чего отступающие от идейно-художественных особенностей оригинала экранизации обречены на скорое забвение. Критик И. Золотусский в работах разных лет²¹¹ негативно отзывается о тенденции высокомерного отношения к классической литературе и изображенной в произведениях эпохе, делая акцент на огромном значении классического наследия и его уроков для современного читателя и зрителя. Критик был знаком с процессом экранизации не понаслышке, принимал личное участие в создании некоторых экранных интерпретаций текстов Н.В. Гоголя, в частности, был консультантом фильма «Нос» Р. Быкова (1977). Однако современные экранизации Гоголя, по мнению исследователя, заслуживают негативной оценки по причине домисливания эпизодов и сцен, противоречащих идейному содержанию первоисточника: «Возьмите хотя бы экранизацию «Мертвых душ», которую осуществил Павел Лунгин: вся Россия тонет в грязи, кругом одни уроды, Чичиков прямо в бричке занимается любовью с унтер-офицерской вдовой из «Ревизора». Стыдно все это смотреть»²¹².

Противоположность точек зрения на необходимость следования первоисточнику, таким образом, поднимает вопрос о целях процесса экранизации. Предлагаемая некоторыми сценаристами трансформация способствует значительному отходу кинокартины от литературного текста, соответственно

²⁰⁸ Рассадин С.Б. С согласия автора: Об экранизации отечественной классики. М., 1989; Золотусский И.П. Доколе?: О микрофинале, протосюжете, о Базарове, резавшем кошек, и еще кое о чем // Литературное обозрение. – 1987. – № 4. – С. 42-48.

²⁰⁹ Рассадин С.Б. Указ. соч. С. 3.

²¹⁰ Там же. С. 126.

²¹¹ Золотусский И.П. Час выбора. М., 1976; Золотусский И.П. Указ.соч.

²¹² Золотусский И. Тень Гоголя (02.02.2009) // URL: // <https://lenta.ru/conf/zolotussky/> (дата обращения 14.09.2016).

целью подобной экранизации будет являться создание фильма как такового. Однако многие советские и современные исследователи (литературовед У. Гуральник, киноведы Ю. Тюрин, З. Старкова, Е. Рубцова и И. Матвеева²¹³ и др.) постулируют главенство культурно-просветительской функции, кроме того некоторые теоретики (киноведы И. Маневич, А. Базен, литературовед Л. Фрадкин)²¹⁴ указывают на важность поиска экранных эквивалентов разным компонентам произведения (в особенности классического, использующего многообразие художественных приемов) для стимуляции развития кинематографа. В таком преломлении проблемы значимость приближения экранизации к первоисточнику представляется несомненной.

Достаточно противоречивым критерием экранизации становится *необходимость современного прочтения классического текста* при его переложении на язык кинематографа. В работах по экранизации данный принцип назван «современным прочтением»²¹⁵ (литературовед Ф. Журко), «творческим прочтением»²¹⁶, призванным сделать фильм «по-своему актуальным, нужным людям нашего времени»²¹⁷ (кинокритик Л. Погожева), «интерпретацией классики в свете современных проблем»²¹⁸ (критик Е. Сурков), «новой режиссерской (кинематографической, авторской) интерпретацией книги»²¹⁹ (киновед Л. Рыбак). Подобные терминологические различия предполагают некоторую градацию степени привнесения собственного взгляда, которая осложняется неоднозначностью смыслового восприятия терминов разными исследователями, что способствовало возникновению теоретических споров. Сторонники последовательного отражения на экране идейно-художественных особенностей

²¹³ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М., 1968; Тюрин Ю.П. Перспектива памяти. М., 2004; Старкова З.С. Литература и кино. М., 1978; Рубцова Е.С., Матвеева И.Ю. Экранизация произведений художественной литературы как способ продвижения чтения // Инновационные формы поддержки и продвижения чтения в общедоступных библиотеках: сборник материалов второй межрегиональной Школы инноватики. Челябинск, 2010. С. 73-78.

²¹⁴ Маневич И.М. Кино и литература. М., 1966; Базен А. Что такое кино? М., 1972; Фрадкин Л. Второе рождение. М., 1967.

²¹⁵ Журко Ф.М. Развитие сюжета в романе и кинокартине «Преступление и наказание» // Труды ВГИК. Вып. 6. Кино и литература. М., 1973. С. 5.

²¹⁶ Погожева Л.П. Из книги в фильм М., 1961. С. 64.

²¹⁷ Там же. С. 4.

²¹⁸ Сурков Е.Д. Что нам Гекуба? М., 1986. С. 78.

²¹⁹ Рыбак Л.А. Прочитано экраном. М., 1975. С. 33.

произведения рассматривали требование современного взгляда с позиции отражения в фильме наиболее значимых для экранизатора и его эпохи проблем первоисточника. Данный принцип ярко выражен в работе исследователей литературы и кино А. и И. Дубровиных: «Сценическое или экранное прочтение классики – это всегда и самовыражение художников новой поры, интерпретация текста под углом зрения меняющихся условий и задач, проверка прежних ценностей мерилom современности и акцентировка того, что этой современности особенно “по душе”»²²⁰. Сходной точки зрения придерживались многие литературоведы и киноведы, однако в некоторых работах наблюдались недостаточно четкие для практического использования формулировки исследуемого критерия. Например, И. Вишневская в рамках дискуссии о возможности и границах изменения текстов дает следующее определение понятию современного прочтения: «... живая, современная жизнь классических произведений в условиях не искаженных, не придуманных, не притянутых, но естественных и свободных»²²¹. Признавая право экранизаторов на отображение произведения в свете современной жизни, исследователи предостерегали от увлечения новизной трактовок. Киновед Ан. Вартанов²²² писал о важности извлечения значимых для современности проблем из текста произведения в противовес приписыванию классике собственных взглядов. Результатом процесса экранизации, по мнению исследователя, становится создание нового произведения искусства, подчиняющегося отнюдь не литературным законам. В то же время следование идейному содержанию исходного текста признается первоочередной задачей интерпретаторов. Воссоздание произведения на экране производится с учетом современного мировоззрения, что предполагает выдвигание на первый план актуальных проблем и путей их решения. Однако данное содержание не должно быть вымыслено интерпретаторами. Экранизация

²²⁰ Дубровина И.М., Дубровин А.Г. Канон или канун?: Литература, кино, эстетика: дух обновления. М., 1990. С. 214-215.

²²¹ Вишневская И. Свежими, нынешними очами // Литературная газета. – 1966. – 2 июня. С. 3.

²²² Вартанов А.С. Образы литературы в графике и кино. М., 1961.

может считаться состоявшейся только в случае актуализации смыслов, читающихся в литературном первоисточнике.

У. Гуральник²²³ призывал не нарушать идейно-художественный строй исходного текста в процессе актуализации его отдельных смыслов. Против привнесения явных домыслов, подменяющих извлеченные из литературного произведения идеи, выступали критик Е. Сурков. Киновед В. Ждан²²⁴ указывает на то, что любая экранизация становится прочтением исходного произведения в контексте современного постановщикам времени. Однако экранизаторам необходимо разграничивать понятия извлечения искомого смысла из текста-первоисточника и привнесения собственных идей в процессе экранизации. Обозначенный выше взгляд на экранизацию, таким образом, предполагал минимальное вмешательство в строй первоисточника, обусловленный лишь неизбежной разностью мировоззрения писателя и экранизатора вследствие их принадлежности к разным историческим эпохам.

Другие исследования демонстрировали более решительный взгляд на проблему современного осмысления, предполагающий вольное обращение с первоисточником. В то время как литературовед В. Свительский²²⁵ предлагал вступать в диалог с классическим произведением, представляя собственную точку зрения на описываемую ситуацию, литературный критик Н. Толченова утверждает необходимость «свежести открытия»²²⁶, кинокритик М. Туровская свидетельствует, что «адекватное, или даже конгениальное произведение киноискусства создается не точным следованием оригиналу, а в борьбе с ним»²²⁷, а киновед Л. Рыбак призывает экранизаторов не становиться «музейными работниками»²²⁸ и «присваивать»²²⁹ образы классики, трансформируя их по мере необходимости согласно собственным современным взглядам. Против подобной

²²³ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М., 1968.

²²⁴ Сурков Е.Д. Что нам Гекуба? М., 1986; Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М., 1986.

²²⁵ Свительский В. Чтобы классика заговорила // Подъем. – 1972. – № 5. – С. 106-115.

²²⁶ Толченова Н.П. Тайны экранизации // Огонек. – 1965. – № 5. – С. 6.

²²⁷ Туровская М. И мое мнение об экранизации // Книга спорит с фильмом. М., 1973. С. 229.

²²⁸ Рыбак Л.А. Прочитано экраном. М., 1975. С. 24.

²²⁹ Там же. С. 18.

трактовки термина новое прочтение выступал литературовед Вс. Сахаров²³⁰, утверждавший практическое отсутствие возможности адекватного претворения данного принципа, поскольку высококачественное воплощение нового прочтения на экране предполагает наличие у экранизатора равноценного классическому таланта, что на практике случается крайне редко. В связи с этим исследователь делает вывод о целесообразности придерживаться гениального классического текста.

Таким образом, основные критерии создания экранизации, выдвинутые исследователями 1960-1980-х годов, сводятся, с одной стороны, к проблеме идейной и стилистической близости к первоисточнику, с другой стороны – к вопросу его современного истолкования. Несмотря на сходство многих исследований в теоретическом и терминологическом плане, единые критерии экранизации нередко получали различное идейное наполнение, что порождало разнообразные оценки конкретных киноработ при наличии сходных теоретических воззрений. Так, в процессе анализа картины «Преступление и наказание» Л. Кулиджанова литературоведы, относящиеся к сторонникам соблюдения близости экранизации к первоисточнику, продемонстрировали значительное расхождение мнений об идейном содержании фильма в сравнении с романом. В. Свительский²³¹ увидел в картине отражение исключительно социального аспекта проблематики, связанного с судебным разбирательством, У. Гуральник²³² обратил внимание на социально-философский план экранизации, в то время как современный исследователь В. Мильдон²³³ констатирует обращение экранизаторов к моральному аспекту проблематики произведения при отсутствии философского плана в киноповествовании. Разнообразие практических мнений о следовании картины стилистической канве первоисточника ярко проявилось на примере анализа фильма «Дворянское гнездо» А. Кончаловского. Приверженцы следования классическому тексту

²³⁰ Сахаров Вс. Преображение классики // Молодая гвардия. – 1976. – № 8. – С. 262-278.

²³¹ Свительский В. Чтобы классика заговорила // Подъем. – 1972. – № 5. – С. 106-115.

²³² Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М., 1968.

²³³ Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. М., 2007.

В. Свительский²³⁴ и В. Кожин²³⁵ признавали нагромождение деталей в качестве стилистической особенности фильма, однако в то время как Свительский не относил данный признак к разряду расхождений с первоисточником, Кожин признавал уплотнение детального фона киноповествования противоречащим идейному содержанию романа. Сторонники вольного обращения с классикой, наоборот, увидели в фильме прямую зависимость от первоисточника: четкое следование стилистике произведения (режиссер А. Мачерет²³⁶), полемическую направленность стилистического фона киноповествования (кинокритик М. Туровская²³⁷). Исследование фильма «Братья Карамазовы» И. Пырьева продемонстрировало расхождение мнений о наличии «игры» с классическим текстом. Сторонник следования классике В. Кожин²³⁸ рассматривает экранизацию как полноценное раскрытие идейно-художественного строя первоисточника при отсутствии внедрения модных тенденций и искажающего собственного видения создателя фильма. В то же время М. Туровская²³⁹ усматривает в фильме явный конфликт мнений, происходящий из внутреннего столкновения мировоззрений и талантов писателя и режиссера.

В последние десятилетия наблюдается спад интереса к теоретическим аспектам анализа экранизации, большинство исследований представляют собой разборы конкретных фильмов-интерпретаций в форме статей или докладов²⁴⁰, в той или иной степени затрагивающих трансформацию пафоса, системы персонажей первоисточника, сравнение художественных особенностей произведения и фильма, использованные кинематографистами художественные средства. В рамках теоретических изысканий наблюдается, с одной стороны, наследование подхода теоретиков 1960-1980-х годов, предполагающего поиск критериев создания экранной интерпретации. С другой стороны, осмысление

²³⁴ Свительский В. Чтобы классика заговорила // Подъем. – 1972. – № 5. – С. 106-115.

²³⁵ Кожин В.В. Русская классика на экране // Кожин В.В. Победы и беды России. М., 2000. С. 267-290.

²³⁶ Мачерет А.В. О поэтике киноискусства. М., 1981.

²³⁷ Туровская М. И мое мнение об экранизации // Книга спорит с фильмом. М., 1973. С. 222-233.

²³⁸ Кожин В.В. Указ. соч.

²³⁹ Туровская М. Указ. соч.

²⁴⁰ В частности, на конференциях по исследованию проблемы взаимодействия кино и литературы: «Литература и кино – в поисках общего языка» (Владимир, 2009, 2011, 2012), «Русская классическая литература на сцене и в кино» (Смоленск, 2010, 2011), «Литература – театр – кино» (Самара, 2012) и др.

явления экранизации продолжается в рамках литературоведения, а также других гуманитарных областей, в частности лингвистики, культурологии, философии. В культурологических и философских исследованиях фильм-экранизация рассматривается как результат взаимодействия равноправных искусств, отсутствуют суждения о первичности / вторичности текстов и изначально установленные критерии их создания.

Современные теоретики, продолжающие ориентироваться на эстетические установки исследователей предыдущего десятилетия, сходятся во мнении о необходимости близкого следования идейно-художественным особенностям первоисточника. Подобное сходство позиций обусловлено появлением значительного количества экранизаций, признанных как литературоведами, так и киноведами не вполне успешными с точки зрения выполнения ими культурно-просветительской функции. По словам литературного критика Дм. Быкова²⁴¹, в последнее время ресурс классической литературы используется Россией достаточно активно и зачастую в коммерческих целях. Вопрос об эксплуатации классики поднимался уже в 1990-е годы, когда исследователи констатировали значительный отход экранизаций от первоисточников (Н. Старосельская²⁴²), превращение классики в экранную беллетристику (А. Шемякин²⁴³), что объяснялось «метанием обескровленного, затравленного кинематографа»²⁴⁴ между необходимостью коммерциализироваться и стремлением «сохранить красивую мину аристократа от искусства»²⁴⁵ (В. Притуленко). В работах 2000-х годов отмечается выполнение многими экранизациями исключительно развлекательной функции, в то время как более важными признавались культурно-просветительская (С. Бестужева²⁴⁶), аналитическая (Ю. Идлис²⁴⁷) функции. Литературный критик В. Бондаренко²⁴⁸, обращая внимание на особую

²⁴¹ Быков Д.Л. Критический сериализм. Русская классика пойдет на телемыло // Огонек. – 2005. – № 28. – С. 54-57.

²⁴² Старосельская Н. Одна рука холодная, а третья горячая // Современная драматургия. – 1990. – № 4. – С. 156-164.

²⁴³ Шемякин А. Русская классика для «новых русских» // Искусство кино. – 1995. – № 9. – С. 47-50.

²⁴⁴ Притуленко В. Своими словами // Искусство кино. – 1996. – № 9. – С. 65.

²⁴⁵ Там же. С. 65.

²⁴⁶ Бестужева С. Чудеса экранизации, или Пена без мыла. О качестве телевизионного прочтения литературных первоисточников // Народное образование. – 2007. – № 4. – С. 248-254.

²⁴⁷ Идлис Ю. Переводные картинки // Октябрь. – 2006. – № 5. – С. 177-181.

²⁴⁸ Бондаренко В. Адаптация с ампутацией // Знамя. – 2011. – № 1. – С. 227-229.

миссию современных телеэкранизаций, заключающуюся в борьбе с литературной неграмотностью населения, также приходит к выводу о значительном упрощении классики на экране в коммерческих целях. Зачастую некачественные в кинематографическом и литературоведческом плане экранизации вызывают негативные оценки и комментарии («Сама идея перевести художественный образ <...> в движущуюся и говорящую фотографию актера, живущего по соседству, пошла до рвоты»²⁴⁹ и др.).

Сходная реакция исследователей на коммерциализацию кинематографа в целом и процесса экранизации в частности способствовала выдвиганию принципа следования оригиналу на уровне теоретических изысканий. Порой наблюдались случаи изменения точки зрения исследователя, обусловленные стремлением обезопасить классическое наследие от вольных трансформаций, а также воспрепятствовать формированию у незнакомых с литературным произведением зрителей неверного представления об источнике экранизации. Так, киновед С. Михальченко²⁵⁰ изначально призывала к активным поискам собственной интерпретации даже на уровне студенческих работ. Экранизация позиционировалась автором как «обжигающее проникновение»²⁵¹, предполагающее не перенесение в кинематограф художественного произведения, а его авторское прочтение, обуславливающее возможность разной степени отхода от оригинала. Эта позиция была выражена исследователем в достаточно жесткой форме: «Каждый мало-мальски искушенный вгиковский студент знает банальную истину: надо смелее отходить от первоисточника, искать собственное истолкование, свою интерпретацию»²⁵². Однако в более поздней работе «Экранизация рассказа»²⁵³ исследователь постулирует необходимость проникновения в пафос первоисточника в противовес искусственному привнесению ненаблюдаемых в литературном произведении смыслов. В данном случае Михальченко призывает исследовать смысловую сущность отображаемого

²⁴⁹ Кастырко С. Синдром Курилова // Новый мир. – 2000. – № 3. – С. 198.

²⁵⁰ Михальченко С.А. Экранизация – интерпретация. М., 2001.

²⁵¹ Там же. С. 8.

²⁵² Там же. С. 6.

²⁵³ Михальченко С.А. Экранизация рассказа. М., 2004.

литературного текста, заменить принцип «мне так видится»²⁵⁴ принципом «здесь у автора определенно чувствуется то-то и то-то»²⁵⁵. При этом Михальченко настаивает на необходимости следования первоисточнику не только в идейном, но и в художественном плане.

Одним из наиболее ярких современных исследований экранизации, обращающимся как к теоретическим аспектам проблемы, так и к практическому анализу, представляется монография литературоведа В. Мильдона «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы»²⁵⁶. В работе автор обращается к вопросу о взаимодействии искусств, исследуемому на примере проблемы взаимопроникновения литературы и кинематографа, которая рассматривается с позиции литературоведения. Данный подход обуславливает значительную требовательность к фильму-экранизации. В. Мильдон вслед за советским теоретиками продолжает поиск критериев создания киноинтерпретации. Так, идеалом экранизации признается «... такой перевод одной эстетической системы (словесной) на язык другой (экранной), в результате которого в оригинале открываются смыслы, недоступные первоначальному словесному анализу»²⁵⁷. Однако, как отмечает исследователь, в настоящий момент кинематограф не обладает достаточным для осуществления данного условия потенциалом, поэтому предлагаются следующие принципы создания экранизации: в процессе экранной интерпретации необходимо отражение сущности произведения и его основных мотивов, что должно происходить в рамках наиболее близкого к оригиналу перевода одной эстетики на язык другой. В случае отсутствия необходимой точности перевода исследователь предлагает рассматривать фильм вне явления экранизации. Однако постулируемый автором параметр близости кинокартины к идейно-художественным особенностям произведения предполагает бóльшую свободу интерпретации в сравнении с аналогичными критериями, выдвинутыми советскими исследователями. В. Мильдон крайне положительно оценивает

²⁵⁴ Михальченко С.А. Экранизация рассказа. М., 2004. С. 5.

²⁵⁵ Там же. С. 5.

²⁵⁶ Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. М., 2007.

²⁵⁷ Там же. С. 204.

фильмы «На дне» А. Кurosавы, «Белые ночи» Л. Висконти, несмотря на использованную режиссерами-интерпретаторами кардинальную смену места и времени действия, что, согласно мнению исследователя, не влечет трансформации пафоса первоисточника. В то же время советские теоретики И. Маневич, Л. Фрадкин, У. Гуральник, Ф. Журко²⁵⁸, также сторонники близости экранизации к оригиналу, считали подобные сюжетные изменения недопустимыми и влекущими неизбежную трансформацию идейного содержания и образной системы первоисточника.

Не менее сложный для практического исполнения критерий выдвигает философ и искусствовед О. Аронсон²⁵⁹. Исследуя коммуникативную природу кинематографической образности, автор в противовес внешнему сходству произведений литературы и кинематографа утверждает в качестве важного критерия успешной экранизации общность эмоционального фона читательского и зрительского восприятия, обеспечиваемого воздействием на аудиторию глубинных архетипических структур. Другими словами, экранизация должна «ухватить непрезентируемое оригинала»²⁶⁰ и оказать сходное с ним воздействие на зрителей.

В настоящее время явление экранизации оказывается в сфере научных интересов не только киноведов и литературоведов, но также философов, культурологов, лингвистов. В рамках каждого из указанных направлений наблюдается поиск новых подходов к исследованию экранизации. В работах последних лет превалирует положение об абсолютной самостоятельности фильма-экранизации от первоисточника, признание его полноценным явлением киноискусства. Подобные мысли возникали ранее в исследованиях советских теоретиков. Так, В. Кожин²⁶¹ одновременно с указанием на необходимость следования первоисточнику признает не менее важным условием успеха фильма

²⁵⁸ Маневич И.М. Кино и литература. М., 1966; Фрадкин Л. Второе рождение. М., 1967; Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М., 1968; Журко Ф.М. Развитие сюжета в романе и кинокартине «Преступление и наказание» // Труды ВГИК. Вып. 6. Кино и литература. М., 1973. С. 5-46.

²⁵⁹ Аронсон О.В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М., 2007.

²⁶⁰ Там же. С. 140.

²⁶¹ Кожин В.В. Русская классика на экране // Кожин В.В. Победы и беды России. М., 2000. С. 267-290.

наличие особой кинематографической зрелищности вследствие принадлежности экранизации к разряду явлений искусства кино. Наиболее важными условиями зрелищности исследователь называет динамичность, применение специальных эффектов для поддержания зрительского внимания, яркость и притягательность общей атмосферы фильма. Киноведы М. Кузнецов, А. Мандель, литературовед Ст. Рассадин²⁶² постулируют значимость режиссерского мастерства и, как следствие, итоговой талантливости фильма как произведения киноискусства. Позже в диссертационных исследованиях А. Разиной и С. Арутюнян²⁶³ экранизация рассматривается как продукт взаимодействия искусств, анализ которого должен производиться с учетом полного равноправия художественных систем литературного произведения и фильма. С. Арутюнян постулирует необходимость анализа имеющегося материала без его сопоставления с критериями экранизации. Исследователь утверждает важность применения исторического метода, выявляющим причины несоответствий экранизации литературному произведению. *Исторический подход* использовался также в работах исследователей других направлений. Так, искусствовед А. Смирнова²⁶⁴ указывает на значимость данного метода исследования для осмысления специфики кинематографа в различные исторические периоды, культуролог М. Девальер²⁶⁵ отмечает отражение фильмом-экранизацией мировоззренческих установок, а также национального менталитета создателей фильма.

В рамках филологических исследований к проблеме экранизации обращаются не только литературоведы, но и лингвисты. И. Мартьянова²⁶⁶ свидетельствует о возможности *лингвистического исследования* сценария (воспринимаемого в качестве одного из этапов процесса экранизации) стать

²⁶² Кузнецов М.М. Книги и фильмы. М., 1978; Мандель А.Е. Книга – фильм – ты. Тула, 1979; Рассадин С.Б. С согласия автора: Об экранизации отечественной классики. М., 1989.

²⁶³ Разина А.В. Эстетико-культурологические аспекты взаимоотношения литературы и экранных искусств: На примере творчества И.А. Бунина и экранизаций его произведений 1960-х – 1990-х гг.: дис. ... канд. философских наук. М., 2002; Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дис. ... канд. философских наук. М., 2003.

²⁶⁴ Смирнова А.Н. Интерпретация прозы В. Набокова в зарубежном киноискусстве: дис. ... канд. искусствоведения. Ярославль, 2005.

²⁶⁵ Девальер М.Н. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве: на примере киноинтерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2015.

²⁶⁶ Мартьянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб, 2003.

основой объективного анализа данного явления. Однако стоит отметить, что фильм-экранизация как итоговый результат процесса интерпретации далеко не всегда согласуется с композиционно-синтаксическими особенностями сценария. Кроме того, и лингвисты, и литературоведы отказывают экранизации в полной самостоятельности, рассматривая фильм как трансформацию текста-первоисточника. Концепция И. Мартьяновой строится на анализе синтаксических изменений исходного текста, С. Покидышева²⁶⁷ исследует киноадаптации с позиции теории вторичных текстов.

Значительное внимание к проблемам экранизации уделяется в современных работах литературоведов. Е. Соколова²⁶⁸, придерживаясь точки зрения У. Гуральника и В. Мильдона, оправдывает обращение литературоведения к анализу экранных интерпретаций литературных текстов. Исследователь указывает на возможность изучения на материале истории экранизаций трансформации отношения общества к классическим произведениям, что, несомненно, входит в область интересов литературоведения. В последние десятилетия все больше литературоведов обращается к исследованию сценария как промежуточного этапа создания фильма. Вслед за Э. Амашкевич²⁶⁹, констатировавшей признание сценария особым жанром литературы, к его изучению в рамках диссертационных исследований обращаются Н. Мельникова, Т. Фролова, Е. Артемьева²⁷⁰. Т. Фролова, анализируя киносценарии-экранизации 1920-х годов, дает собственное определение нового прочтения текста. Согласно теории исследователя, любая экранизация является новой трактовкой первоисточника, что обуславливается «соединением образно-эмоционального

²⁶⁷ Покидышева С.Н. Киноадаптация литературного произведения как объект литературного исследования (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2007.

²⁶⁸ Соколова Е.К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского): дис. ... канд. филол. наук. М., 2013.

²⁶⁹ Амашкевич Э.Г. Сценарий – особый жанр художественной литературы (от замысла к фильму): дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1972.

²⁷⁰ Мельникова Н.К. Киносценарии В.В. Маяковского. Проблематика и поэтика: автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1993; Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского: дис. ...канд. филол. наук. М., 1999; Артемьева Е.А. Типология образов подростков в отечественной кинодраматургии 1960 – 1980-х гг.: дис. ...канд. филол. наук. М., 2015.

восприятия с раскрытием содержания литературного художественного произведения»²⁷¹.

В работах современных литературоведов высказываются противоречивые мнения относительно четкого следования идейно-художественному своеобразию первоисточника. Так, Л. Аннинский в беседе с корреспондентом о Гатчинском фестивале «Литература и кино» 2005 года утверждает правомерность свободного отношения к литературному произведению: «Знаете, когда кино меня потрясает, я не думаю, экранизация это или нет, мне совершенно это не важно»²⁷². Литературоведы Э. Финк, Е. Бирюкова, Т. Ефремова²⁷³, выступившие с докладами на проводимой Самарским государственным университетом в 2005 году конференции «Литература и кино: парадоксы диалога», использовали метод сравнения литературы и кинематографа как кодовых систем, что позволило выявить и конкретизировать основные механизмы перевода текста из одной художественной системы в другую. В работе данной конференции принимали участие исключительно литературоведы, что, однако, не повлекло рефлексии о современных искажениях классической литературы. Доклады участников мероприятия были посвящены сопоставлению литературы и кинематографа как разных и в то же время равноправных видов искусства.

Другие литературоведы, применяя *исторический подход* к исследованию экранизации, основываются на первичности текстов первоисточников и вторичности фильма-экранизации по отношению к ним. Так, В. Сейф²⁷⁴ говорит о важности соответствия фильма идейно-образному и стилистическому строю произведения, но в то же время признает право киноведов на утверждение некоторой самостоятельности картины вследствие ее принадлежности к другому виду искусства. А. Красавина²⁷⁵ обращается к историко-функциональному методу

²⁷¹ Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского: дис. ...канд. филол. наук. М., 1999. С. 11.

²⁷² Аннинский Л. «По мотивам» или «по прочтении»? // Искусство кино. – 2005. – № 7. – С. 69.

²⁷³ Черкасов Р. Кино глазами литературоведов. Всероссийская научная конференция «Литература и кино: парадоксы диалога» (Самара, 3-4 октября 2005 года) // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 76. – С. 450-454.

²⁷⁴ Сейф В. Романы Нагиба Махфуза. Проблемы экранизации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.

²⁷⁵ Красавина А.В. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном аспекте (на материале основных экранизаций): дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009.

исследования экранизаций романа Ф. Достоевского «Идиот», прослеживая динамику поэтики произведения-первоисточника в его экранных интерпретациях. Основными причинами выявленных в ходе анализа трансформаций названы столкновение мировоззрений автора произведения и режиссера-экранизатора в результате их принадлежности к разным историческим эпохам, а также перенесение исходного текста в другой вид искусства.

Объединение литературоведческого подхода, предполагающего позиционирование картины в качестве интерпретации литературного текста средствами иного вида искусства, и исторического аспекта анализа представляется весьма плодотворным для изучения экранизации. Очевидно, некоторая субъективность исследований в данной области неизбежна по причине неоднозначности эстетического восприятия разными исследователями как литературных, так и кинематографических произведений, однако подобный метод исследования дает возможность выявить причины трансформации художественных текстов в процессе их экранной интерпретации.

Сходным образом представляется немаловажным использование исторического подхода применительно к *типологии экранизаций*. Представленные в разных работах классификации основаны на принципе отражения в киноповествовании литературного материала, заключающемся в градации фильмов-экранизаций по степени их сюжетной и идейной близости к первоисточнику. Подобные классификации были предложены в работах киноведов И. Маневича, З. Старковой, Н. Зоркой, Е. Рубцовой, литературоведов У. Гуральника, В. Кожинова²⁷⁶. Исследователи зачастую пользуются сходной терминологией, однако вкладывают различные смыслы в один и тот же термин. Так, тип экранизации «по мотивам» И. Маневич, Л. Звонникова²⁷⁷ понимают в структурно-композиционном плане (что означает совмещение в рамках одной

²⁷⁶ Маневич И.М. Кино и литература. М., 1966; Старкова З.С. Литература и кино. М., 1978; Рубцова Е.С., Матвеева И.Ю. Экранизация произведений художественной литературы как способ продвижения чтения // Инновационные формы поддержки и продвижения чтения в общедоступных библиотеках: сборник материалов второй межрегиональной Школы инноватики. Челябинск, 2010. С. 73-78; Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема М., 1968; Кожинов В.В. Русская классика на экране // Кожинов В.В. Победы и беды России. М., 2000. С. 267-290.

²⁷⁷ Звонникова Л.А. Экранизация прозы А.П. Чехова (1960 – 1980): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1982.

кинокартины сюжетов нескольких произведений), Л. Звонникова, В. Кожин – в плане перенесения действия литературного первоисточника в другую историческую эпоху и местонахождение. У. Гуральник относит к экранизации «по мотивам» любую вольную интерпретацию произведения. Е. Рубцова называет данным термином экранизации, демонстрирующие неполное отображение всех мотивов произведения, что обусловлено значительным объемом первоисточника и отсутствием необходимых технических средств для осуществления полноценной передачи его сюжета.

Вместе с тем границы между разными типами экранизации в рамках отдельных классификаций представляются недостаточно четкими, что обуславливает трудность в использовании подобных классификаций другими исследователями помимо автора концепции. Так, Е. Рубцова предлагает разделить экранизации на три вида: к «прямой экранизации (буквальному переложению)»²⁷⁸ исследователь относит фильмы, в которых «передается книга во всей ее красе»²⁷⁹; «экранизация по мотивам»²⁸⁰ предусматривает неполное отражение произведения на экране в результате невозможности буквального перенесения сюжета вследствие больших объемов произведения, наличия спорных политических аллюзий, трудностей в отражении специфических художественных приемов первоисточника; «общая киноадаптация»²⁸¹ предполагает создание авторами фильма нового произведения, дополняющего исходный текст. Однако зачастую трудно провести четкую грань между буквальной экранизацией и экранизацией по мотивам, поскольку при переносе произведения на экран изменения неизбежны уже вследствие передачи материала средствами другого вида искусства. Также возникает трудность при разграничении экранизации по мотивам и киноадаптации в результате отсутствия в исследовании указаний на точные критерии, при которых можно говорить о создании нового произведения

²⁷⁸Рубцова Е.С., Матвеева И.Ю. Экранизация произведений художественной литературы как способ продвижения чтения // Инновационные формы поддержки и продвижения чтения в общедоступных библиотеках: сборник материалов второй межрегиональной Школы инноватики. Челябинск, 2010. С. 74.

²⁷⁹Там же. С. 74.

²⁸⁰ Там же. С. 74.

²⁸¹ Там же. С. 75.

на базе литературного первоисточника. Сходным образом затруднительно провести грань между экранизацией-лубком, предполагающей сохранение фабулы и персонажей произведения, однако имеющей картинный вид на экране в результате отсутствия должного внимания к монтажу, и экранизацией-иллюстрацией, которая подробно воспроизводит сюжет и мотивы первоисточника, однако не производит сходного в нем эстетического впечатления, которые предлагает Н. Зоркая²⁸² в качестве типов немых фильмов-экранизаций. Разность восприятия произведений и кинокартин также способствует неоднозначности более простых классификаций: например, предложенный У. Гуральником²⁸³ вариант деления фильмов на собственно экранизации и экранизации по мотивам ставит вопрос о возможной степени отступлений картины от первоисточника для ее отнесения к разряду буквальных экранизаций.

В связи с выявленными сложностями в вопросе типологии фильмов-интерпретаций представляется значимым классифицирование экранизаций не в качестве абстрактного явления, полученного путем взаимодействия искусств (поскольку подобные классификации, как было сказано выше, основаны на субъективных критериях), но обращение к группам экранизаций, связанным с определенным автором или произведением. В каждом конкретном случае возможно выдвижение отдельной типологии, в основу которой могут быть положены не только близость к оригиналу, но также другие значимые для данной ситуации критерии, что предоставит возможность для более полноценного анализа определенной группы экранизаций и выявления присущих ей закономерностей. В случае с экранизациями прозы Шукшина таким критерием может стать композиционная организация литературного материала в рамках киноповествования.

Таким образом, проведенный анализ отечественных исследований, касающихся вопроса специфики художественного произведения и его

²⁸² Зоркая Н.М. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература. М., 1991. С. 105 – 130.

²⁸³ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема М., 1968.

интерпретации, позволяет сделать следующие выводы. Художественное произведение обладает комплексом характерных особенностей, в частности словесной формой выражения, специфической художественной целостностью. Кроме того, одним из важнейших свойств литературного текста представляется способность аккумулировать информацию и моделировать новые смыслы.

Возможности для интерпретации художественного произведения широки, вследствие чего можно говорить не только о литературоведческих, но также о художественных интерпретациях, созданных на материале других видов искусства. Необходимо отметить особую связь в этом плане литературы и кинематографа, поскольку промежуточный этап экранизации, киносценарий, признан большинством исследователей полноценным художественным произведением, несмотря на влияние поэтики киноискусства.

Экранизация как итоговый результат взаимодействия литературы и кинематографа является одним из наиболее противоречивых явлений искусства и до сих пор порождает многочисленные споры по поводу ее природы, а также критериев анализа произведений в рамках данного явления. Появившись практически одновременно с первыми опытами в киноискусстве, экранизация незамедлительно привлекла внимание исследователей. Работы теоретиков кинематографа 1920-х годов Б. Балаша, В. Шкловского, Л. Кулешова демонстрировали скептическое отношение к экранизации вследствие относительной новизны киноискусства и его художественных средств, что порождало вывод о неспособности кинематографа отразить значимые аспекты литературного произведения. Позже, в 1930-е годы, экранизация получила равноценное с обычным фильмом право на существование, в это же время были сформулированы некоторые критерии создания данного явления, в частности утверждалась необходимость отражения идейного содержания произведения с позиций современности, то есть выведения на первый план сознательного или подсознательного отражения автором изображаемой реальности как этапа революционной борьбы. Помимо этого, в указанные периоды появилась идея о близости экранизации к первоисточнику, которая стала основополагающей для

исследований 1960-1980-х годов. Теоретики того времени уделяли значительное внимание поиску критериев создания экранного прочтения художественных текстов. Несмотря на наличие противоположных точек зрения как литературоведов, так и киноведов, большинство теоретиков (У. Гуральник, И. Маневич, Л. Фрадкин, Е. Сурков, В. Кожин и др.) имели сходную позицию по вопросу о принципах экранизации. В числе необходимых условий было названо адекватное отражение идейно-художественных и стилистических особенностей произведения. Однако при этом многими исследователями выдвигался критерий необходимости современного прочтения текстов, зачастую противоречивший требованию точного воспроизведения литературы на экране. В настоящее время данный подход используется некоторыми теоретиками экранизации (в частности, В. Мильдоном, С. Михальченко). Кроме того, появилась тенденция обращения исследователей (В. Сейф, А. Красавина) к историческому принципу анализа, частично исключающему оценочность и позволяющему выявить закономерности процесса экранизации в свете влияния на него различных исторических эпох, а также мировоззрения авторов фильма. В этой связи представляется значимым использование литературоведческого подхода в сочетании с историческим аспектом анализа явления в рамках исследования процесса экранной интерпретации.

Глава 2. ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ АДАПТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ В. ШУКШИНА

§1. Вопрос о взаимодействии искусств с позиции В. Шукшина

Известно, что феномен В. Шукшина обусловлен единством литературной и кинематографической граней его творчества. В то время как актерская составляющая кинематографической деятельности Шукшина частично отдаляла его от литературы, что обуславливалось участием в разножанровых картинах других режиссеров, собственное сценарное и режиссерское творчество автора испытывало непосредственное влияние его литературной деятельности. В связи с этим критики и литературоведы не раз поднимали вопрос о первичности того или иного вида искусства в творческой практике Шукшина. Так, Н. Толченова²⁸⁴ считала Шукшина в первую очередь режиссером, литературное творчество которого обусловлено кинематографом и проявлялось в сценарно-драматургической области. О первичности литературного творчества писали М. Кузнецов, В. Горн²⁸⁵, а также Е. Кофанова²⁸⁶ отмечавшая, что доминантная роль в системе используемых Шукшиным художественных средств принадлежит слову-образу. Помимо указанных точек зрения существовало поддерживаемое, в частности, Л. Емельяновым и В. Апухтиной²⁸⁷ мнение об органичном сочетании и переплетении в творчестве автора двух видов искусства. Г. Павликов²⁸⁸ видел феномен творчества Шукшина в стыке уникального явления встречного движения литературы и кинематографа, а В. Чалмаев²⁸⁹ называл его творческую деятельность рекой с тремя руслами, обращая внимание на значимость как писательской и режиссерской, так и актерской деятельности Шукшина.

²⁸⁴ Толченова Н.П. Слово о Шукшине [писателе, режиссере, актере]. М., 1982.

²⁸⁵ Кузнецов М.М. Кино и время. М., 1977; Горн В.Ф. Наш сын и брат: Проблематика и герои прозы В. Шукшина. Барнаул, 1985.

²⁸⁶ Кофанова Е.В. Проблема художественной целостности творчества В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

²⁸⁷ Емельянов Л.И. Василий Шукшин: Очерк творчества. Л., 1983; Апухтина В.А. Проза В. Шукшина. М., 1986.

²⁸⁸ Павликов Г.Ф. Проза В.М. Шукшина (творческая индивидуальность писателя и эволюция героя): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977.

²⁸⁹ Чалмаев В.А. В.М. Шукшин в жизни и творчестве. М., 2008.

Сам Шукшин проявлял неоднозначное отношение к вопросу о взаимодействии литературы и кинематографа, в том числе размышляя о собственном творчестве. Процесс экранизации автор соотносил с переводом художественного произведения на язык иного искусства²⁹⁰, причем его взгляд на подобный перевод был достаточно скептическим и сводился к тому, что фильм-экранизация в подавляющем большинстве случаев художественно слабее литературного первоисточника²⁹¹.

Данная позиция обусловлена предпочтением литературы как более совершенного вида искусства. В рамках сравнения литературы и кинематографа Шукшин признает единство этих областей культуры на уровне целей и законов их существования. Так, главной задачей сравниваемых искусств автор считает служение обществу в целом и каждому человеку в отдельности²⁹². Основным законом создания литературных и кинематографических произведений Шукшин называет «закон движения»²⁹³, захватывающий читателя и зрителя: «Рассказ тоже должен увлекать читателя, рождать в душе его радостное чувство устремления вослед жизни или с жизнью вместе, как хотите. А ритм жизни нашей (XX века) довольно бодрый. <...> Я не знаю, что такое «телеграфный стиль», знаю, что такое скучный рассказ. А должно быть интересно, вот и все»²⁹⁴. В то же время художественные средства литературы и кинематографа, по мнению Шукшина, неравноценны, поскольку литература обладает большими возможностями отражения смыслов и передачи всего многообразия авторских идей, соответственно, отображения жизни в ее непрерывном движении и необъятности: «Литература питается теми живительными соками, которые выделяет... живая жизнь. Кинематограф перемалывает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу. Но горячая кровь никогда не зарумянит его»²⁹⁵. В процессе экранизации особая художественная образность

²⁹⁰ От прозы к фильму // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 108-119.

²⁹¹ Шукшин В.М. Средства литературы и средства кино// Там же. С. 72-81.

²⁹² Шукшин В.М. Как я понимаю рассказ //Там же. С. 12-14.

²⁹³ Там же. С. 13.

²⁹⁴ Там же. С. 13.

²⁹⁵ Шукшин В.М. Средства литературы и средства кино// Там же. С. 73.

литературного текста заменяется зримостью кинематографического воплощения героев и ситуаций, что влечет потерю «магии слова»²⁹⁶. Исключение в заведомо проигрышной ситуации экранной интерпретации литературных произведений составляют слабые в художественном отношении тексты, когда экранизаторам удается подобрать более впечатляющие кинематографические средства для воплощения идей первоисточников на экране. В остальных случаях экранизация проигрывает литературному первоисточнику, поскольку не обладает средствами, необходимыми для полноценного отражения на экране всех особенностей художественного текста. Тезис «чем хуже литература, тем лучше можно сделать фильм»²⁹⁷ становится для Шукшина дополнительным свидетельством превосходства литературы над искусством кино.

Как было указано выше, Шукшин демонстрировал неоднозначное отношение к вопросу о художественной доминанте собственного разноаспектного творчества. Отвечая на прямой вопрос корреспондентов о векторе движения его творческой деятельности в процессе создания литературных и кинематографических произведений, Шукшин указывает на взаимовлияние и органичное переплетение в его творчестве двух видов искусства («Я начал писать под влиянием кино и снимать под влиянием литературы»²⁹⁸). Данная особенность, по словам Шукшина, обуславливает, с одной стороны, стилистическую лаконичность его прозы, с другой, – приверженность к использованию диалогов (монологов) на экране в противовес чистой зримости кинематографа. Тем не менее в беседах и интервью периодически появляются высказывания автора, подтверждающие его движение от литературы к киноискусству в процессе создания фильма: «Фильм состоит из трех самостоятельных новелл: «Чудик», «Миль пардон» и «Думы». Это переработка нескольких моих рассказов»²⁹⁹ (о картине «Странный люди», 1969); «Вынося свой рассказ на экран, я проверяю

²⁹⁶ Шукшин В.М. Средства литературы и средства кино // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 78.

²⁹⁷ Там же. С. 73.

²⁹⁸ «Един в трех лицах» // Там же. С. 160-165.

²⁹⁹ Слушая сердце земли // Там же. С. 93.

правильность своего метода в искусстве»³⁰⁰; «И если когда-нибудь мне придется экранизировать роман о Степане Разине, я буду жестко соблюдать требования экрана»³⁰¹.

Многосторонность творческой деятельности Шукшина ставила перед ним проблему выбора предпочтительного вида искусства. Преимуществом литературного творчества Шукшин считал вневременную идейно-художественную значимость классических произведений, кинематографа – наличие огромной зрительской аудитории³⁰². Однако техническое оснащение киноискусства, по мнению автора, ограничивает писателя необходимостью создавать образы и картины, доступные для воспроизведения с помощью средств кинематографа. Кроме того, киноискусство требует от режиссера, помимо исполнения своих прямых обязанностей, участия в разного рода деятельности, связанной с производством фильма, тогда как писательский труд предполагает углубление в предмет и возможность уединения³⁰³. Ориентируясь на высказывания Шукшина разных лет, можно сделать вывод о том, что кинематограф привлекал автора на протяжении всей творческой жизни (так, в 1974 году он говорил о трудности выбора между двумя искусствами: «Надо, наверное, прекращать заниматься кинематографом. Для этого нужно осмелеть и утвердиться в мысли, что литература – твое изначальное и главное дело. Я как-то не могу еще отважиться...»³⁰⁴). Однако гораздо чаще встречаются высказывания, свидетельствующие о предпочтении Шукшиным литературного творчества:

- «Но все же, наверное, главное в моей жизни – писательство. <...> Главное – то, без чего не можешь прожить. Я не могу без писательства»³⁰⁵ (1968).

- «А я растрчиваю свое время, а жизнь проходит мимо... Нет, не буду больше его растрчивать! Это решения я принял, уходя от Шолохова, и не думаю от него отказываться»³⁰⁶ (1974). Данное высказывание записано корреспондентом

³⁰⁰ От прозы к фильму // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 108.

³⁰¹ Там же. С. 114.

³⁰² «Надо работать!»// Там же. С. 177-184.

³⁰³ Последние разговоры // Там же. С. 184-192.

³⁰⁴ Там же. С. 184-185.

³⁰⁵ Слушая сердце земли // Там же. С. 97.

³⁰⁶ «Надо работать!» // Там же. С. 181.

болгарской газеты «Народна култура» С. Поповым через несколько дней после посещения Шукшиным вместе со съемочной группой фильма «Они сражались за Родину» писателя М. Шолохова.

- «Нет больше никаких компромиссов! Конец суете! Остаюсь со стопкой чистой бумаги. Ждут меня большой роман и несколько сборников рассказов...»³⁰⁷ (1974).

Таким образом, исследователи прозы и кинокартин Шукшина проявляли неоднозначное отношение к вопросу о художественной доминанте его творческой деятельности. Сам Шукшин в публицистических работах, а также устных высказываниях демонстрировал скептическое отношение к экранизации, поскольку признавал литературу более развитым в художественном отношении искусством, нежели кинематограф. Что касается вопроса о собственном творчестве, Шукшин указывал на органичное сочетание в нем литературной и кинематографической линий, однако периодически упоминал об экранизации своей прозы. Сталкиваясь с проблемой выбора предпочтительного вида искусства, Шукшин склоняется к литературной деятельности.

³⁰⁷ «Надо работать!» // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 182.

§2. Литературоцентричность как художественная доминанта шукшинского творчества

Проблема первичности литературы в художественном наследии Шукшина ставит вопрос о правомерности рассмотрения его кинематографических работ в качестве интерпретаций собственных литературных произведений, который лишь в малой степени был затронут в шукшиноведении, напрямую – в работах М. Кузнецова³⁰⁸ и В. Карповой³⁰⁹. В то время как Кузнецов не относил к экранизациям лишь фильмы «Печки-лавочки» (1972) и «Калина красная» (1973), основанные на оригинальных киноповестях, Карпова полностью разделяет литературу и кинематограф Шукшина, выдвигая тезис о совершении независимого творческого процесса в той и другой областях даже при наличии явных литературных заимствований. В практических исследованиях данный вопрос затрагивается косвенно путем частичного сравнения некоторых особенностей поэтики прозы и фильмов. Так, сравнительный анализ композиции тестов рассказов и сценария «Живет такой парень» (1964) проводит И. Качесова³¹⁰, о трансформации сюжета и системы персонажей упоминают М. Кузнецов³¹¹ («Странные люди», 1969), Л. Ягункова³¹² («Печки-лавочки», 1972), образов героев – М. Кузнецов («Живет такой парень» (1964), Калина красная» (1973)), М. Гольденберг³¹³ («Живет такой парень»), Л. Ягункова («Калина красная»). В монографии Ю. Тюрина³¹⁴, статьях М. Блеймана, Б. Рунина, Д. Марьина³¹⁵ представлен более полный сравнительный анализ идейных аспектов экранизации и первоисточника на уровне действий, поступков, характеристик персонажей. Однако указанные исследования обращаются в

³⁰⁸ Кузнецов М.М. Кино и время. М., 1977.

³⁰⁹ Карпова В.М. Талантливая жизнь. В. Шукшин – прозаик. М., 1986.

³¹⁰ Качесова И.Ю. Синтаксическая композиция текстов рассказов и киносценариев В.М. Шукшина: трансформационный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998.

³¹¹ Там же.

³¹² Ягункова Л.Д. Василий Шукшин. Земной праведник. М., 2009.

³¹³ Гольденберг М.Е. Драматургия кино. М., 1978.

³¹⁴ Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984.

³¹⁵ Блейман М. Режиссура – это профессия // Советский экран. – 1966. - № 7. – С. 5; Рунин Б. Диалектика характера и эклектика стиля // Вопросы литературы. – 1974. - № 7. – С. 28-37; Марьин Д.В. Литературный сценарий В.М. Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (от текста к экранизации) // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 147-152.

основном к анализу трансформации сюжета и образной системы, в то время как проблема переноса смыслового содержания прозы в другой вид искусства также требует более детального рассмотрения замены ее языковых и стилистических особенностей средствами кинематографа. Кроме того, в данных работах представлены лишь отдельные немногочисленные сведения относительно изменений поэтики шукшинской литературы на экране, что требует дополнительной информации в этой области, а также необходимого обобщения всех имеющихся данных. В последние годы усилился интерес к личности Шукшина как экранизатора собственной прозы, что стало предметом анализа в монографиях И. Шестаковой³¹⁶ и А. Дмитриева³¹⁷. Концепция И. Шестаковой строится на представлении творчества Шукшина как единого метатекста, органично включающего прозу, сценарии, фильмы, замыслы фильмов, публицистику, однако в ее работе присутствуют отдельные элементы сравнения литературы и кинематографа Шукшина не только на содержательном уровне, но и в плане использования художественных приемов. Тем не менее концептуальная парадигма работы основывается на исследовании кинематографического пласта шукшинского наследия, что вновь обуславливает частичность и отрывочность представленной по исследуемому нами вопросу информации. Сходным образом малоинформативной оказывается работа А. Дмитриева: введение термина «самоэкранизация» в качестве характеристики творчества Шукшина не порождает подробного сравнительного анализа, фильмы исследуются в исторической проекции развития киноискусства, а сам термин фактически становится синонимом выражения «авторский кинематограф».

Концепция данной главы стоит на *признании фильмов Шукшина полноправными киноинтерпретациями его литературного творчества*. В рамках нашего исследования применяется литературоведческий подход к исследованию явления экранизации, который не предполагает исследование художественных достоинств картин как самостоятельных произведений киноискусства. Работа

³¹⁶ Шестакова И.В. Интермедальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина. Барнаул, 2013.

³¹⁷ Дмитриев А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века. Кемерово, 2015.

основывается на рассмотрении специфики художественного творчества Шукшина в аспекте его экранной интерпретации, а также трансформации поэтики прозы в процессе ее экранизации. Бесспорно, не каждая картина режиссера может быть отнесена к экранизации в традиционном понимании этого термина, которое предполагает обязательное наличие литературного текста-первоосновы, изначально созданного для его восприятия посредством чтения и не имеющего связи с кинематографом в целом и сценарием в частности. Особенно неоднозначным в данной связи представляется вопрос об экранизации киноповестей, фактически литературных сценариев, созданных с целью их воплощения на экране. Однако *существует немало фактов как биографического, так и художественного характера, свидетельствующих о первостепенном значении литературы в творческом мире Шукшина-художника*, а также о ее значительном влиянии на его сценарную деятельность, что в конечном итоге предопределило необходимость экранизации собственных литературных сценариев, другими словами – активного поиска кинематографических приемов для реализации на экране текстов, зачастую использующих литературные художественные средства. Более детальное исследование вопроса о первичности литературы в творчестве Шукшина правомерно начать с указания на некоторые *биографические сведения*. Любовь к литературе прочно обосновалась в сознании писателя с детских лет, что подтверждается необычной для крестьянского сына страстью к чтению, отраженной в автобиографическом цикле «Из детских лет Ивана Попова» (1968)³¹⁸. Затем стремление к литературному творчеству проявилось в желании поступать в Литературный институт (вопрос о ВГИКе, по свидетельству В. Коробова³¹⁹, встает только в результате отсутствия необходимых для участия в конкурсе Литинститута художественных работ). Кроме того, Шукшин не раз упоминал о главенстве литературной деятельности в собственном художественном творчестве, более подробно об этом было сказано в предыдущем параграфе. Обратимся далее к специфике литературной и сценарной прозы

³¹⁸ Шукшин В.М. Из детских лет Ивана Попова// Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3.

³¹⁹ Коробов В.И. Василий Шукшин: Вещее слово. М., 2009.

писателя, предоставляющей дополнительные доказательства в пользу нашей концепции.

Литература Шукшина по праву считается *кинематографичной*, однако мы разделяем точку зрения исследователей, относящих этот феномен шукшинской прозы к разряду *изначальных особенностей его писательского таланта*. В этой связи Г. Белая³²⁰ отмечает превалирование в творческой лаборатории Шукшина особой словесно-зрелищной формы, определяющей его одновременный успех в литературной и кинематографической областях, М. Тупичекова³²¹ обращает внимание на независимую от кинематографа монтажную форму мышления писателя. Возможность проявления феномена прозаической кинематографичности при отсутствии непосредственного влияния киноискусства подтверждается исследователями творчества других писателей, художественная деятельность которых осуществлялась в период отсутствия кинематографа как такового. Данная специфика характерна, в частности, для А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского³²². В отличие от названных писателей, В. Шукшин имел возможность приобщиться к киноискусству с детских лет в рамках просмотра фильмов в сельском клубе. Возможно, кинематограф оказал некоторое влияние на творческое мировосприятие писателя, однако, на наш взгляд, специфика шукшинской прозы не явилась следствием воздействия полученного во ВГИКе образования.

Согласно теории И. Мартьяновой³²³, литературная кинематографичность определяется набором признаков, к первичным исследователь относит использование монтажной техники композиции, вторичные признаки определяются включением в текст произведения киноцитат, кинематографических аллюзий, фреймов киновосприятия. Применение данной

³²⁰ Белая Г.А. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., 1978. С. 460-485.

³²¹ Тупичекова М.П. Сказ в прозе В. Шукшина и В. Белова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1987. – № 2. – С. 19-24.

³²² Эйзенштейн С. Пушкин и кино // Искусство кино. – 1955. – № 4. – С. 78-95; Красавина А.В. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном аспекте (на материале основных экранизаций): дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009.

³²³ Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб, 2011.

концепции к литературному творчеству Шукшина позволяет сделать вывод о том, что монтажная композиция является основным признаком, по которому произведения писателя можно отнести к разряду кинематографичных, тогда как вторичные признаки в его прозе представлены крайне редко. Данное наблюдение становится дополнительным свидетельством отсутствия изначального влияния киноискусства на прозу писателя. Так, в ранних произведениях Шукшина практически не упоминается кинематограф, а также связанные с ним предметы / ситуации. В качестве исключений можно назвать рассказы «Классный водитель» (1963), «Критики» (1964), где факт посещения героями киносеансов не играет значительной идейной роли, используется лишь для воссоздания полноты обстановки, в которой разворачивается действие («Классный водитель», 1963), или предоставляет контекст для раскрытия образов героев («Критики»). В более поздних рассказах, созданных после получения режиссерского образования, становится заметным некоторое кинематографическое влияние. В частности, использование детективной фабулы новеллы «Охота жить» (1966) могло быть навеяно популярным киножанром, что косвенно подтверждается в тексте рассказа: «Ну, отец ... ты даешь. Как в кино...»³²⁴. Другая новелла «Ваня, ты как здесь?!» (1966) поднимает актуальную в то время проблему советского киноискусства, заключающуюся в отходе от жизненной правды.

Монтажная композиция литературных произведений Шукшина проявляется как в ранних, так и в более поздних работах. Данный принцип обусловлен спецификой художественного мировидения автора, использующего совокупность небольших по объему сценок, своеобразных зарисовок, для отражения смыслов и раскрытия образов персонажей. Подобный композиционный прием в особенности характерен для малых жанров. В то время как одни рассказы основаны на непрерывной последовательности событий и охватывают незначительный промежуток времени (например, «Двое на телеге», 1958), другие произведения могут описывать ситуации, происходящие в течение нескольких дней. Так, ранний рассказ «Лида приехала» (написан до 1961 года) представляет собой

³²⁴ Шукшин В.М. Охота жить // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 380.

контаминацию эпизодов из жизни героини и ее семьи и построен по принципу монтажного склеивания эпизодов. Однако использование предложений и словосочетаний, выполняющих роль связок и указывающих на время («Потом Лида ходила по комнатам...»³²⁵, «Потом сидели родственным кружком...»³²⁶), место («В купе, в котором ехала Лида, было очень весело»³²⁷, «... В Лидиной комнате тихо забулькал приемник...»³²⁸), последовательность действий («... Встречали Лиду отец, мать и две тетки»³²⁹), объединяет эпизоды, благодаря чему в контексте литературного повествования не возникает нарочитой отрывочности изложения. Кроме того, отсутствие прямой визуальности способствует воссозданию на основе описанных ситуаций целостной картины в воображении читателя.

В позднем рассказе «Психопат» (1973) применяется сходная монтажная структура повествования, основанная на повторяющейся ситуации – процедуре инъекции, которую несколько дней подряд проходит герой рассказа. В данном случае имеет место ориентация на приемы волшебной сказки, в том числе используются сходные конструкции зачина и завязки: «Живет на свете человек, его зовут Психопат»³³⁰, «Заболеел Психопат, простудился...»³³¹. Ситуация, как и в сказочном сюжете, повторяется три раза: «Пришел он в другой раз делать укол»³³², «Пошел он в третий раз делать укол»³³³. Ориентация на фольклорную традицию способствует преодолению отрывочности повествования, поскольку коррелирует с установкой сказки на краткость изложения, отсутствие лишней информации. По словам самого Шукшина³³⁴, истоком его творчества стало искусство устного рассказа, почерпнутое от представителей народной среды, где описания уступают место действиям, а само повествование состоит из небольших

³²⁵ Шукшин В.М. Лида приехала // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 1. С. 25.

³²⁶ Там же. С. 26.

³²⁷ Там же. С. 24.

³²⁸ Там же. С. 27.

³²⁹ Там же. С. 25.

³³⁰ Шукшин В.М. Психопат // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 457.

³³¹ Там же. С. 457.

³³² Там же. С. 458.

³³³ Там же. С. 458.

³³⁴ Фомин В.И. Василий Шукшин: «Говорить правду, какой бы горькой и жестокой она ни была...» // Фомин В.И. Пересечение параллельных. М., 1976. С. 291-358.

эпизодов, обнажающих смысл всего произведения. Фольклорные корни обусловили также другие принципы шукшинской прозы, названные в совокупности кинематографичностью. К ним относятся, в частности, краткость описаний и авторских комментариев, усиление роли действия и речи в произведениях. Приверженность к использованию эпизодической композиции проявилась также в восприятии всего литературного творчества того или иного автора как единого целого: «Рассказчик всю жизнь пишет один большой роман. И оценивают его потом, когда роман дописан и автор умер»³³⁵.

В то время как монтажная техника композиции, использованная Шукшиным в литературе, не приводит к отрывочности повествования вследствие умозрительного характера визуальности словесного творчества, а также использования связующих элементов, киноповествование шукшинских фильмов в некоторых случаях носит характер недосказанности. Указанная особенность частично объясняется жесткой цензурой кинематографической продукции в отношении объема и содержания, однако несомненную роль играет также общая концепция шукшинского творчества, воплощавшаяся в отборе знаковых для изображаемого типа героя событий-случаев, каждый из которых дополнял и по-новому характеризовал интересующую автора ситуацию. Представленные в отдельных новеллах, подобные события способствовали четкости композиционной структуры произведений, однако будучи объединенными в рамках кинокартины, они расщепляли монтажную структуру фильма. Эпизодичность построения фильмов, усиливающаяся вследствие прямой визуальности, приводит в некоторых случаях к появлению пространственно-временных лакун в киноповествовании. В особенности это касается картин «Ваш сын и брат» и «Странный люди», которые знаменуют уступку литературному кинематографу, демонстрируя значительный разрыв между частями фильмов. Обе картины характеризуются отсутствием объединяющего разные фрагменты

³³⁵ Рабочие записи // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 281.

действия, вследствие чего фильмы превращаются в прямое подобие сборника рассказов.

Однако отрывочность монтажной композиции характерна также для фильмов с единой фабулой. Картина «Из Лебяжьего сообщают» (1960) строится на параллельном развитии линий Байкалова, Ивлева, Сени Громова, в ходе которого киноповествование попеременно обращается к ситуациям с участием того или иного героя. В сочетании с ограниченностью пространства в рамках каждого эпизода и отсутствием связующего сцены действия данный композиционный принцип способствует отрывочности повествования, кроме того, содержит отсылки к специфике театральной пьесы. Резкость смены места действия ярко выражена на экране, однако она проявляется также в монтажных листах к картине: указания «У райкома»³³⁶, «Кабинет Байкалова»³³⁷, «Квартира Наумовых»³³⁸ и другие сходны с драматургическими ремарками. Таким образом, первые фильмы Шукшина испытывают явное литературное влияние.

Таким образом, феномен кинематографичности шукшинской прозы, на наш взгляд, вытекает из специфики его индивидуального мышления и не может быть назван прямым следствием влияния искусства кино. Кроме того, *использование в произведениях характерных театральных приемов* является дополнительным аргументом в пользу нашей концепции. Несмотря на принадлежность театра к самостоятельному виду искусства, драматургию безоговорочно признают родом литературы. В то же время театральность художественной прозы противоречит природе кинематографа. Тяготение Шукшина к драматургии проявилась в первую очередь в создании пьес «А поутру они проснулись» (1974), «Энергичные люди» (1974), «Точка зрения» (до 1965). История создания последнего произведения демонстрирует факт пренебрежения Шукшиным кинематографической спецификой. Изначально «Точка зрения» представляла собой пьесу и предназначалась для постановки на сцене, однако задумка не была реализована,

³³⁶ Монтажные листы по кинокартине «Из Лебяжьего сообщают». 1960 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Электронный вариант. С. 5.

³³⁷ Там же. С. 7.

³³⁸ Там же. С. 20.

вследствие чего Шукшин использовал произведение в качестве литературного сценария, практически не внося никаких изменений. В то же время театральная сжатость пространства, объема действий, количества персонажей сковывает кинематограф, который изначально был ориентирован на преодоление ограничений театра.

Одним из наиболее ярких признаков театральности других произведений писателя становится значительный объем речи персонажей. Диалоги составляют основу большинства рассказов Шукшина, кроме того, в значительном количестве встречаются в киноповестях «Печки-лавочки» (1971), «Калина красная» (1973), изначально предназначенных для киновоплощения. Сходная ситуация наблюдается в последнем варианте литературного сценария «Я пришел дать вам волю» (1970). Вследствие предоставленной Шукшину возможности увеличения объема будущего фильма до трех серий литературный сценарий был расширен во многом за счет речи персонажей.

Герои отдельных произведений Шукшина проявляют склонность к шутовству, смене масок, применению патетических выпадов с целью придания убедительности собственной точке зрения в глазах собеседников. Бронька Пупков («Миль пардон, мадам!») устраивает спектакль одного актера. Генерал Малафейкин (одноименный рассказ) использует знакомство в поезде как возможность почувствовать себя влиятельным человеком. Сергей Сергеевич («Свойка Сергей Сергеевич», 1969) в гостях у свояка демонстрирует хамское поведение, непозволительное в собственном доме по отношению к жене. Склонность к лицедейству характерна также для Глеба Капустина («Срезал», 1970), Сергея Кудряшова («Психопат», 1973), Михаила Егорова («Привет Сивому!», 1974).

Некоторые рассказы писателя композиционно сходны с фрагментами театральной пьесы, поскольку основополагающим компонентом становится диалог при незначительности внешнего действия и фактическом отсутствии смены пространства. Подобный композиционный прием используется в уже упоминавшихся произведениях «Миль пардон, мадам!», основным местом

действия которого становится берег реки, «Генерал Малафейкин», сюжет которого разворачивается в купе поезда. Сходным образом достаточно длительный промежуток времени проводят в поезде герои киноповести (а позднее – фильма) «Печки-лавочки». В качестве примеров использования замкнутого пространства можно также назвать рассказы «Ночью в бойлерной» (1974), «Случай в ресторане» (1967).

В то время как традиционное включение пьесы в разряд литературных произведений способствует адекватному восприятию указанных признаков театральности в рамках прозы, в процессе экранизации художественных текстов данная специфика вступает в противоречие с природой кинематографа. Эффект театральности наиболее ярко проявляется в новелле «Роковой выстрел» («Странные люди»). Экранизируемый рассказ фактически представляет собой небольшую пьесу с центральным в идейном, сюжетном и композиционном плане монологом героя. В киноновелле театральность рассказа усиливается за счет первостепенного значения монолога, во время которого положение камеры меняется незначительно и всего несколько раз, а герой предстает центром композиции кадра, а также ограниченной смены места и времени действия. Фильм «Печки-лавочки» демонстрирует усиление театральности в эпизодах путешествия героев. Камерность сцены в поезде обусловлена единством времени и места, преобладанием диалога над действием и задается уже в киноповести. Визуализированная сцена создает большой эффект театральности, который сглаживается использованием приемов телесъемки, заключающихся в преобладании крупных планов говорящих и смене положения камеры в пределах очерченного пространства.

Собственно литературная специфика произведений Шукшина заключается в использовании приемов сказа, несобственно-прямой речи с целью более полного отражения внутреннего мира персонажей, что характерно не только для литературы как таковой, но, что гораздо важнее, для текстов как литературных, так и режиссерских сценариев, напрямую предназначенных для реализации в кинематографе и призванных отражать суть замысла наиболее доступными для

кино средствами. Шукшин не следует необходимой специфике сценария, предполагая его последующую кинематографическую интерпретацию в ходе непосредственной работы над фильмом. В тех случаях, когда картина основывалась на ранее написанных и опубликованных рассказах, Шукшин фактически пренебрегал сценарием, конструируя его из текстов новелл, поскольку считал традиционную сценарную форму недостаточной для выражения необходимых смыслов. В сценариях «Ваш сын и брат»³³⁹, «Странные люди»³⁴⁰ присутствует несущественная трансформация первоисточников в пользу кинематографичности, заключающаяся в отсутствии нескольких невизуальных реплик, в остальном тексты рассказов входят в сценарий без изменений, фабулы связаны незначительно («Ваш сын и брат») или не связаны вовсе («Странные люди»). Первоначальный вариант³⁴¹ сценария «Живет такой парень» также представлял собой последовательно расположенные тексты рассказов «Далекие зимние вечера» (1961), «Племянник главбуха» (1962), «Классный водитель» (1963), «Гринька Малюгин» (1963).

Помимо использования приемов сказа, несобственно-прямой речи, абстрактных авторских комментариев и отступлений следует обратить внимание на отсутствие в некоторых сценарных текстах точных деталей, значимых и необходимых для последующей экранной визуализации. Так, портрет Чудика в сценарии «Странные люди» имеет только две конкретные детали – герой лыс, ему 30 лет, – тогда как для образа этого героя внешность представляется важным условием его успеха в фильме, поскольку, во-первых, чудаковатость литературного героя потребует особенной внешности и подойдет далеко не каждому актеру, во-вторых, не менее важны детали одежды, поскольку подобранные неправильно костюмы могут навредить образу на экране. Детали интерьера и пейзажа также представлены у Шукшина довольно скудно. Композиция некоторых сценариев, как уже отмечалось, не имеет необходимых

³³⁹ Шукшин В.М. Ваш сын и брат (Братя). Литературный сценарий В. Шукшина. 1965 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 47.

³⁴⁰ Шукшин В.М. Странные люди. Литературный сценарий В.М. Шукшина // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 1471.

³⁴¹ Шукшин В.М. Живет такой парень... (Четыре рассказа). Литературный сценарий. 1961 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 760.

причинно-следственных связей между частями, а обилие диалогов указывает на их в первую очередь литературную и театральную, нежели кинематографическую природу, что признавал сам Шукшин, издавая сценарии с жанровым обозначением «киноповести».

Оригинальные сценарии, помимо необходимой специфики киноискусства, обладают несомненными литературными достоинствами. Так, «Посевная кампания» (1960) характеризуется ярко выраженной визуальностью изображаемых картин, продуманной монтажной композицией, частичным распределением ракурсов и точек зрения («С точки зрения» Ивлева она идет неестественно медленно»³⁴²), указанием на использование приема затемнения, но в то же время вполне может быть названа ранней киноповестью по причине художественной общности с другими киноповестями Шукшина и использования характерных литературных приемов. Помимо объемных диалогов и отвлеченных авторских комментариев Шукшин вводит в сценарий некоторые символические сцены, которые под воздействием экранной визуализации провоцируют стилистическую дифференциацию киноповествования: в качестве яркого примера может быть использована сцена диалога Ивлева и Байкалова у колодца.

В киноповести «Печки-лавочки» наблюдается, правда, в ограниченном объеме, сказовая манера повествования («Конструктора что-то кинуло в болтливость, с коньяка, что ли»³⁴³), авторские отступления («И на восходе солнца и на заходе солнца, и белым днем и ночью – идут, идут, идут поезда. И куда только едут люди? Куда-то все едут, едут...»³⁴⁴), опозитизированные картины природы («Ночь шла по земле, выстилая на полянах белые простыни. <...> Выбежали к дороге белоногие березки – и такие они ясные, белые под луной, такие родные... И грустные. Смотрят вслед поезду»³⁴⁵). «Калина красная», в отличие от предшествующих киноповестей, использует больше литературных приемов, но в то же время преумножает сценарные качества. В киноповести мы

³⁴² Шукшин В.М. Посевная кампания (литературный сценарий короткометражного фильма). 1960 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1088. Л. 32.

³⁴³ Шукшин В.М. Печки-лавочки // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 2. С. 247.

³⁴⁴ Там же. С. 270.

³⁴⁵ Там же. С. 260.

можем наблюдать четко продуманную композицию кадра, включая указание на положение камеры, что отнюдь не нарушает целостности сценария как литературного произведения и не мешает его восприятию при чтении. Некоторые сцены увиденны взглядом режиссера и предписывают положение камеры: «Видно было, как Люба что-то рассказывает Егору: показывала рукой за реку, оглядывалась и показывала назад, на село. Егор послушно крутил головой...»³⁴⁶. Описание чувств уступает место их кинематографическому воплощению в действиях. Литературные приемы в киноповести представлены значительно увеличенным количеством авторских комментариев к ситуациям, поступкам и характерам героев, использованием сказа и несобственно-прямой речи.

Склонность Шукшина к отсутствию разделения между сценарной и традиционно литературной прозой наиболее ярко проявилась в *истории создания сценариев «Точка зрения» и «Я пришел дать вам волю»*. В то время как вариантам последнего произведения уделялось внимание в отечественном литературоведении, история трансформации «Точки зрения» с опорой на различные редакции текста (сохранившиеся в РГАЛИ) представлена в данной работе впервые. Повесть имеет несколько вариантов текста, в том числе кинематографическую и театральную версии. Во время обсуждения литературного сценария «Точка зрения» на киностудии им. М. Горького 7 декабря 1965 года Шукшин упоминал, что изначально произведение представляло собой пьесу, написанную по просьбе театра им. Вахтангова. В том первоначальном варианте текста были представлены только две точки зрения – Пессимиста и Оптимиста. После обсуждения руководство попросило автора дописать третью, «правильную», версию сцены сватовства, боясь, что зрители не до конца осознают пафос пьесы, однако Шукшин не согласился на этот шаг. Через некоторое время автор принял решение воплотить произведение на экране и принес сценарий на киностудию, где текст получил положительные отзывы и был рекомендован для запуска в режиссерскую разработку, однако дальнейшие шаги

³⁴⁶ Шукшин В.М. Калина красная// Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 310.

по его реализации не осуществились. Позже произведение перерабатывается в повесть-сказку.

В сравнении с окончательным вариантом повести литературный сценарий представляется более сжатым и лаконичным за счет меньшего объема текста, а также дает несколько иную трактовку ситуации. Рассуждения Пессимиста хоть и нелепы порой, однако автор усматривает в его все отрицающей и разрушающей деятельности положительные стороны: Пессимист видит свою задачу в побуждении людей к борьбе за собственные права. В этом варианте текста Шукшин решается на политическую аллюзию (сравнение Милиционера с сотрудником КГБ), поскольку такой образ героя оправдывался точкой зрения Пессимиста. Волшебный человек в сценарии назван Мудрым человеком, однако его точка зрения не представлена. Мудрый человек не становится воплощением власти, которая по-своему пытается контролировать жизнь, он скорее напоминает высшего, всевидящего и справедливого судью, является своеобразным олицетворением самой жизни и ее приговора тем, кто пытается механически на нее воздействовать.

Таким образом, сценарий отличается от других вариантов повести некоторыми трактовками и четко отражающим авторскую позицию финалом (Милиционер принимает вполне справедливое решение сослать Оптимиста и Пессимиста в Сибирь за фактическое безделье). Однако текст пьесы в процессе его использования в качестве основы для литературного сценария не трансформируется в плане жанра и художественной формы, за исключением пометки «Весело»³⁴⁷ на полях рукописи в том месте, где изображена сцена прихода семейства Жениха по версии Оптимиста. Фактически сценарий представляет собой театральную пьесу, что выражается в превалирующем значении диалога, использовании кратких авторских комментариев-ремарок, единстве действия, времени, а также места в рамках каждой отдельной сцены.

Кинороман «Я пришел дать вам волю» сохранился в четырех вариантах. Три наиболее известные версии – литературный сценарий в журнале «Искусство

³⁴⁷ Шукшин В.М. Литературный сценарий «Точка зрения». 1968 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 1048. Л. 27.

кино»³⁴⁸, роман в журнале «Сибирские огни»³⁴⁹, роман, вышедший отдельной книгой в издательстве «Советский писатель» в 1974 году – были проанализированы в работах И. Золотусского, О. Октябрьской³⁵⁰. Однако в архивах РГАЛИ сохранился впервые исследованный нами четвертый вариант текста, литературный сценарий 1970 года³⁵¹, прямым предшественником которого В. Карпова³⁵² считает роман в «Сибирских огнях». На основе проведенного анализа текстов сценариев и романов, опубликованных в книге «Василий Шукшин: Жизнь в кино»³⁵³ документов, свидетельств самого Шукшина мы разработали собственную версию истории создания произведения «Я пришел дать вам волю». В первую очередь следует отметить, что писатель начинал работу над произведением со сценария, однако не представленного в «Искусстве кино» варианта, а другого, до нас не дошедшего. В беседе с Л. Ягунковой Шукшин отмечает, что созданный первоначально сценарий не вполне соответствовал своему жанру и в то же время жанровые ограничения препятствовали необходимому «художественному осмыслению материала»³⁵⁴, что повлекло начало работы над романом на основе сценария. Сценарий же для подачи на киностудию им. М. Горького был сокращен до 250 страниц, однако фильм не был запущен в производство. Надеюсь, что публикация сценария поможет продвижению фильма, Шукшин печатает в журнале «Искусство кино» его третий вариант объемом около 150 страниц, который был создан как «экранизация» первоначального варианта романа. Свидетельство Шукшина по этому вопросу подтверждается детальным анализом текстов сценария в «Искусстве кино» и романа в «Сибирских огнях», который является переработкой первоначального варианта романа, что делает правомерным сравнение данных текстов. На наличие

³⁴⁸ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю // Искусство кино. – 1968. – № 5,6.

³⁴⁹ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин) // Сибирские огни. – 1971. – № 1, 2.

³⁵⁰ Золотусский И.П. Очная ставка с памятью. М., 1983. С. 85-93; Октябрьская О.С. Русский исторический роман 70 – 80-х годов XX века: (Проблема жанра): дис. ... канд. филол. наук. М., 1993.

³⁵¹ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 165-168.

³⁵² Карпова В.М. Талантливая жизнь: В. Шукшин – прозаик. М., 1986.

³⁵³ Василий Шукшин: жизнь в кино. Барнаул, 2009.

³⁵⁴ От прозы к фильму (беседу ведет Л. Ягункова) // Искусство кино. – 1971. - № 8. – С. 43.

исходного текста у сценария-экранизации в «Искусстве кино» указывают лакуны в повествовании, исчезающие в романе. Так, в сценарии читаем:

Молодой казачок вскочил, обежал в сторону... Старик, понутив голову, остался сидеть.

- Чей? – спросил Степан молодого.

- Федоров. Макся. <...>

- Иди суды!

Казачок медлил.

- Эхе-хе, - вздохнул старый и стал снимать штаны³⁵⁵.

В романе действия старого казака поясняются фразой Разина: «Ну, я за тобой гоняться не буду, на кой ты мне нужен. Снимай штаны, старый, тебе придется ввалить, раз молодой убежал. Раз ему не совестно...»³⁵⁶. Кроме того, в сценарии линия отношений Разина с княжной не завершена и не совсем ясна необходимость ее введения, поскольку исчезает кульминационная сцена гибели персиянки.

В 1970 году после поступившего предложения создать многосерийный фильм о Разине Шукшин пишет новый самостоятельный сценарий из трех частей. Работа над его литературной и режиссерской версиями происходит параллельно с доработкой романа для «Сибирских огней», поэтому тексты чрезвычайно близки с содержательной и художественной точек зрения, причем роман оказывается чуть меньше сценария по объему. В сценарии появляются новые реплики персонажей, которые уменьшают резкость и отрывочность фраз героев, придают живость диалогам, оставляют большее пространство как для комизма («А хоть и мухлюет - глядеть надо, на то глаза – вмешался Фрол»³⁵⁷), так и для трагизма в сочетании с жестокостью (казаки обсуждают, каким образом достать пику, плотно застрявшую в теле мертвого стрелца), увеличивается количество авторских комментариев. Все доработанные для публикации романа в «Сибирских огнях»

³⁵⁵ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю // Шукшин В.М. Киноповести. М., 1988. С. 369-370.

³⁵⁶ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Новосибирск, 1989. С. 16.

³⁵⁷ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 20.

эпизоды сохранились в тексте сценария 1970 года, кроме того, добавляются новые фразы и целые абзацы, выражающие авторские размышления и обобщения философского характера, не поддающиеся адекватному переводу на язык кино. Ряд пояснений касается характера Разина, например: «Совершенная внутренняя свобода Разина, постоянная работа ума, беспокойная натура – силы, которые то и дело сшибали его с мыслями трудными, неразрешимыми»³⁵⁸. Другие пояснения восходят на уровень философского осмысления истории, в частности уделяется внимание размышлениям о роли «Тишайшего» и Петра Первого в строительстве Российской империи. Как и в случае с «Точкой зрения», Шукшин фактически не разделяет в данном случае жанры сценария и киноромана, причем сценарий оказывается на более высоком литературном уровне.

Таким образом, проанализированные факты биографии и творческой деятельности Шукшина свидетельствуют о превалирующем значении литературы в художественной практике автора, в то время как кинематограф являлся для Шукшина средством представления идей огромной аудитории. Литературоцентричность художественного сознания Шукшина предопределила не только его желание прекратить кинематографическую деятельность и всецело посвятить себя литературному творчеству. Исследование литературных и режиссерских сценариев автора выявило значительное тяготение данных текстов к литературе, в частности, в результате многочисленного использования характерных художественных средств (сказ, несобственно-прямая речь, авторские отступления и комментарии, не поддающиеся прямому переносу на экран). Зачастую сценарии включали практически не измененные тексты рассказов, поэтому в процессе экранного воплощения они подвергались значительной трансформации. Кроме того, было установлено, что кинематографичность прозы Шукшина является врожденной особенностью его художественного таланта, а не следствием влияния кинематографа. Все вышесказанное позволяет рассматривать фильмы Шукшина-режиссера в качестве кинематографического воплощения

³⁵⁸Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 121-122.

прозы Шукшина-писателя. Проблема интерпретации литературного творчества Шукшина в киноискусстве, таким образом, предстает в разнообразии аспектов. Она включает не только воплощение творчества писателя другими кинематографистами, особенности которого обусловлены сменой мировоззрения интерпретатора, эпохи, культурных ценностей, но также авторские киноинтерпретации самого Шукшина. Данный феномен уникален, поскольку демонстрирует отсутствие культурного и исторического сдвига в процессе интерпретации и, что гораздо важнее, смены мировосприятия автора и экранизатора. В этом случае представляется целесообразным изучение основных творческих категорий художественного сознания Шукшина в свете их отражения в литературе и преобразования в процессе экранного воплощения. В работах литературоведов и киноведов картины режиссера рассматриваются в большинстве случаев в качестве самостоятельных произведений киноискусства с их достоинствами и недостатками, однако присутствуют лишь отрывочные сведения относительно трансформации поэтики прозы автора на экране, что также обуславливает необходимость проведения комплексного анализа изменений в данной области.

§3. Поэтика прозы и специфика ее киновоплощения

Многогранность литературного творчества Шукшина предполагает его разноаспектное изучение, однако наше исследование базируется исключительно на тех особенностях прозы, которые проявились или, наоборот, не проявились (имеется в виду их значимое отсутствие) в кинематографе. В первую очередь следует обратиться к экранной трансформации общей проблематики и образов героев, поскольку эти категории всецело определяли художественный строй как прозаических, так и кинематографических произведений Шукшина. В ходе сравнительного литературно-кинематографического анализа было выявлено, что в процессе экранного воплощения проблематика прозы Шукшина претерпевала трансформацию, заключавшуюся в усилении внимания к проблеме народной судьбы в рамках исследования взаимоотношения городского и деревенского социумов, а также обострении экзистенциальной направленности произведений при их экранной интерпретации.

Литературное творчество Шукшина в той или иной мере претерпевало влияние *идей экзистенциализма*. Проза писателя в целом демонстрирует закономерность использования нестандартных (фактически крайних) ситуаций для выявления скрытых возможностей представленных образов. Используемый писателем тип сюжета без видимых завязки и развязки, в большей степени характерный для рассказов, в меньшей – для киноповестей, усиливает атмосферу экзистенциальной безнадежности, создает эффект течения жизни без начала и конца. В связи с этим исследователи Дж. Гивенс, Е. Вертлиб³⁵⁹ отмечали общее тяготение Шукшина к идее абсурдности мироустройства. В ходе авторской экранизации литературных текстов усиление экзистенциального пафоса происходит в результате экранной визуализации, являющейся неотъемлемым приемом кинематографа, а также вследствие специфики актерской игры, использования крупных планов. Указанный эффект характерен для всех киноработ Шукшина, однако наиболее ярко он проявляется в картинах «Из

³⁵⁹ Гивенс Дж. Особенности реализации экзистенциалистических идей в прозе В.М. Шукшина // Шукшин – философ, историк, художник. Барнаул, 1992; Вертлиб Е. Русское – от Загоскина до Шукшина (опыт непредвзятого мышления). СПб, 1992.

Лебяжьего сообщают», «Печки-лавочки». Усиленная резкость характера Ивлева в дополнение к изъятию части конфликтной сцены с женой («Из Лебяжьего сообщают») в принципе отвергает возможность компромисса между супругами. Помимо этого сценарий в ходе работы над фильмом подвергается значительной корректировке, в результате которой в фильме исчезает персонаж с прозвищем «Каменный человек», игравший роль мудрого и терпеливого судьи, сглаживающего острые углы разногласий. Ивану Расторгуеву («Печки-лавочки») в меньшей мере, чем его литературному предшественнику, присуще жизнеутверждающее по своей сути крестьянское мироощущение. В то время как Расторгуев из одноименной киноповести уже частично приобрел автобиографические качества, демонстрируя в иных случаях бескомпромиссность поведения, Шукшин в фильме доводит до максимума напряженность актерской игры, особенно в сцене противостояния с командировочным, где накал пограничной ситуации дополнительно усиливается монтажом крупных планов. Крайняя ситуация встречи с вором осложняется наложением комедийности, поскольку сцена избавления от компрометирующей кофточки сопровождается мотивом «Очи черные» и убыстрением общего темпа киноповествования, что настраивает зрителей на начало комедии масок. Этот прием герой использует в следующей пограничной ситуации – выступлении перед университетской аудиторией, где намеренно-агрессивная фарсовая манера Шукшина-Расторгуева в отличие от спокойно-насмешливого поведения героя киноповести сочетается с использованием крупных планов, а также центрального положения персонажа в кадре, что способствует большему акцентированию крайней ситуации.

Усиление экзистенциального звучания кинокартин происходит также в результате кинематографической визуализации. Помимо вышеназванных фильмов данный эффект наблюдается в «Калине красной». Общая пограничная ситуация, доведенная до крайности уже в киноповести путем обращения к криминальной тематике, усиливается за счет ее воспроизведения на экране, особенно значимым представляется использование цветовой гаммы,

проанализированной в работе И. Шестаковой³⁶⁰. Предельно крайние ситуации характерны также для романа «Я пришел дать вам волю», где военные события, постоянная проблема выбора, потери и страдания обуславливают перманентную пороговую ситуацию всего повествования. При этом в сокращенном сценарии, фактически экранизации романа, опубликованном в журнале «Искусство кино», ситуативная крайность снижена, тогда как в трехсерийном варианте сценария происходит ее значительное усиление за счет введения дополнительных натуралистических сцен. Несмотря на отсутствие реализации данного текста на экране, можно предположить, что значительная натуралистичность сценария также могла подвергнуться усилению благодаря визуализации.

Другой аспект проблематики шукшинской прозы – *взаимоотношение деревенского и городского социумов* – характеризуется увеличением объема его присутствия в фильмах-интерпретациях, а также намеренным усилением остроты данного вопроса в процессе его кинематографического воплощения. Подобный результат во многом объясняется первостепенной значимостью проблемы для Шукшина, считавшего своим гражданским долгом поиск выхода из тупиковой ситуации. Поскольку кинематограф предоставлял возможность общения с огромной зрительской аудиторией, Шукшин использовал его для попытки решения одной из наиболее значимых, по мнению автора, проблем современности. Данный постулат подтверждается историей создания фильма «Живет такой парень», который стал первой картиной Шукшина, затрагивающей проблему города и деревни. Особый интерес представляет факт совпадения времени работы над картиной со временем написания рассказов «Игнаха приехал» (1963) и «Змеиный яд» (1964), свидетельствующих о возникновении интереса автора к исследуемой проблематике, что и обусловило включение в фильм диалога напарника Пашки Кондрата с хозяином дома в Листвянке об уходе молодежи в город. В других фильмах изображение проблемы города и деревни обостряется в результате экранной визуализации, основанной на зрительной символике. Так, в картине «Ваш сын и брат» представлен образ города-

³⁶⁰ Шестакова И.В. Интермедальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина. Барнаул, 2013.

муравейника, а в «Калине красной» городские представители Люсьен и Губошлеп производят явно отталкивающее впечатление. Использование зрительной символики в сочетании с приемом контраста придает дополнительный внешний эффект картинам города-карусели в противовес играющему на лугу ребенку («Странные люди»), городской суеты в противовес просторам алтайских полей («Печки-лавочки»).

Другие кинематографические средства способствуют не только акцентированию проблемы, но также ее выведению на новый уровень обобщения. «Ваш сын и брат» демонстрирует трансформацию представления проблемы: в то время как в рассказах «Игнаха приехал» и «Змеиный яд» заостряется внимание на личных судьбах и частных отношениях, в фильме на первый план выдвигается общая проблема города и деревни, разговор о которой ведется на фоне конкретных жизненных ситуаций. Подобный эффект достигается объединением фабул рассказов с использованием новеллистического принципа композиции, а также введением новых эпизодов и диалогов, в частности изображения городской квартиры Игната, его реплик по поводу городской благоустроенности, усиливающих противопоставление. Продолжая затронутую в рассказах проблему, сценарий предлагает попытку ее решения путем столкновения образов Игната и Степана в финальных эпизодах, однако в связи с возникшими на съемках трудностями в фильм вводится новый персонаж Василий, который вопреки авторской задумке не контрастирует с Игнатом, поэтому итогового решения проблемы фильм не дает. История постановки фильма «Странные люди» демонстрирует кардинальную трансформацию сюжета о Чудике, в результате которой на смену отсутствию прямого противопоставления города и деревни в рассказе и сценарии, за исключением второстепенного образа снохи Чудика, приходит явный контраст между городским и деревенским братьями в киноновелле. Киноповесть и фильм «Печки-лавочки» затрагивают значительное количество проблем жизни села (зарплаты учителей, отсутствие товаров в магазинах, отношение к деревенскому жителю и т.д.), однако параллельно с

усилением в рамках киноповествования крайних ситуаций, о чем было сказано выше, увеличивается также акцентированность исследуемой проблематики.

Таким образом, кинематографическое воплощение экранизируемых произведений способствует усилению пафоса прозы. В аспекте усвоения экзистенциальной традиции усилительный эффект объясняется ограничением объема картины, визуализацией, спецификой психологии Шукшина-актера. Акцентирование проблемы взаимоотношения городского и деревенского социумов происходит намеренно в результате использования контрастной зрительной символики и введения новых эпизодов, поскольку важность этой проблематики для Шукшина заставляла автора усиливать ее звучание в киноискусстве, предоставлявшем гораздо большую в сравнении с читательской зрительскую аудиторию.

Другие не менее значимые проблемы шукшинского творчества, в частности проблема нравственного мира человека, его духовного существования и поисков смысла жизни, тесно связаны с *образом героя произведений писателя*. Эта категория являлась центральной не только для литературного, но и для кинематографического наследия Шукшина, что находит подтверждение в характеристике, данной им фильму А. Алова и В. Наумова «Ветер»: «... сплошной бешеный ритм, энергия, темперамент, а... человека в фильме нет»³⁶¹. Выдвигая в противовес традиционному героическому характеру образ обычного человека, Шукшин фактически возрождает традицию изображения «антигероя». В то же время сравнение литературных первоисточников и их экранизаций доказывает, что в процессе кинематографической интерпретации происходит снижение нестандартности образов. В некоторых случаях Шукшин намеренно избегает излишней нетрадиционности образов героев, ориентируясь на свойство кинематографа усиливать изображаемое в результате его экранной визуализации. Однако зачастую трансформации образов происходили вследствие использования иных кинематографических приемов и отсутствия прямых экранных эквивалентов художественным особенностям прозы писателя.

³⁶¹ И.П. Попову. Февраль 1959 г. // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 217.

Принцип изображения «антигероя» используется Шукшиным уже в дипломной работе «Из лебяжьего сообщают», которая кроме того демонстрирует отсутствие центрального героя. С целью максимальной приближенности киноповествования к реальной жизни Шукшин базирует систему персонажей на образах трех равнозначных героев, находящихся в экзистенциальном мире пороговых ситуаций, причем каждый из них демонстрирует собственную тактику преодоления обстоятельств: Ивлев, носитель некоторых автобиографических качеств, склонен к созданию дополнительных пороговых ситуаций, Громов осуществляет прямой поиск выхода, Байкалов предпочитает насколько возможно уравнивать ситуацию с целью ее мирного разрешения. Несмотря на отказ от традиционного типа героя, образ Байкалова имеет оттенок типажности, на что обращал внимание Ю. Тюрин³⁶². На наш взгляд, сохранение традиционного амплуа в данном случае обусловлено принадлежностью героя к архетипу мудрого наставника, что в свою очередь объясняется ученическим характером дипломной работы. Архетипичность образа Байкалова в сценарии проявляется в пафосной авторской характеристике секретаря, отсылающей к стандартным образам героев-коммунистов: «... упорные и бескорыстные бойцы переднего края великой мировой войны за коммунизм – образец человеческой породы, которую выковала партия за много лет кропотливой работы»³⁶³. Усиление традиционности образа в картине возникает вследствие экранной визуализации, акцентировавшей типажную внешность актера В. Макарова. Кроме того, полностью отсутствует запланированный в сценарии эпизод сна Байкалова, придававший образу дополнительную нестандартность. Образы Ивлева и Громова в большей степени нетрадиционны, поскольку наряду с отсутствием проявлений героизма со стороны персонажей значительный объем киноповествования отводится личной жизни Ивлева.

Другие фильмы Шукшина представляют персонажа неординарного с социальной точки зрения, традиционно относимого к категориям чудиков и

³⁶² Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984.

³⁶³ Шукшин В.М. Посевная кампания (литературный сценарий короткометражного фильма). 1960 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1088. Л. 9.

странных людей. Согласно классификации странных людей А. Хуторянской³⁶⁴, чудики принадлежат к одной из групп данного типа и характеризуются нестандартностью решений в плане установленных норм поведения. В рамках данной работы мы будем разграничивать тип чудика как человека, несущего исключительно доброе начало, и тип странного человека, неординарность поведения которого диктуется разными, в том числе личными мотивами.

Фильмы-экранизации демонстрируют разные ипостаси образа чудика. «Живет такой парень» представляет тип героя-праведника, который является трансформацией странного человека двух экранизируемых рассказов. Оба героя ставятся в ситуацию выбора, однако в принципе «недоразвитый, придурковатый»³⁶⁵ Гринька Малюгин своим поступком подтверждает возможность его отнесения к категории странных людей, в то время как странность фактически обычного человека Холманского проявляется только в нестандартной ситуации. Однако их «подвиги» на благо общества становятся следствием неординарности личностей обоих героев и не сравнимы с врожденной добротой чудиков, в частности их экранного последователя Пашки Колокольниковца. Другая ипостась кинематографического образа чудика – «простодушный» герой киноновеллы «Чудик» («Странные люди»), претерпевшей значительную сюжетную трансформацию в сравнении с исходным рассказом и сценарием. Явная чудаковатость Васятки, визуализация которой могла изменить восприятие образа, заменяется детской наивностью героя в отношении к происходящему, необычные поступки литературного Чудика – актерской игрой С. Никоненко, усиленной применением крупных планов, использованием контрастных эпизодов, к примеру, рассуждения брата о выборе невесты перемежаются картинками деревенской жизни Чудика. Решаясь на усиление чудаковатости героя в фильме «Живет такой парень», что во многом способствовало его отнесению к комедийному жанру, Шукшин идет на уступку кинематографу в киноновелле «Чудик», снимая излишнюю странность героя.

³⁶⁴ Хуторянская А.Д. Картина мира в «малой» прозе В. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000.

³⁶⁵ Шукшин В.М. Гринька Малюгин // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 271.

Тип странного человека появляется в кинематографе Шукшина в первой части фильма «Ваш сын и брат». Странность Степана является следствием его откола от крестьянского менталитета, что проявляется в стихийности как основной движущей силе поведения героя. В процессе экранизации рассказа «Степка» (1964) кинематографических изменений образа фактически не происходит, поскольку характер героя в полной мере отражается в перенесенных на экран сюжете и диалогах. Трансформация типа странного человека, проявляющаяся в снижении нестандартности образов, представлена в фильме «Странные люди». Литературная характеристика Броньки Пупкова («улыбчивый, легкий на ногу и на слово»³⁶⁶) разворачивается в киноповествование, сопряженное с комичными действиями героя (побег от председателя, постоянный смех и дурачество), что, на наш взгляд, подчеркивает склонность Броньки к лицедейству и, таким образом, снижает значимость центрального события киноновеллы. Эффект представления другого героя Матвея Рязанцева обычным председателем, втайне завидующим молодежи, достигается, с одной стороны, трансформацией сюжета, в том числе введением диалогов героя с новыми персонажами (дочерью, подчиненными), усиливающими тему недовольства председателя жизнью молодежи. С другой стороны, замена несобственно-прямой речи и внутренних монологов визуальными сценами и диалогами провоцирует проявление в фильме излишней ворчливости героя как знаменательной черты его характера. В результате использованных при экранизации средств образ председателя более традиционен, нежели в рассказе. Потенциальный двойник Рязанцева Колька, экранный последователь Васеки из рассказа «Стенька Разин» (1962), фактически не обладает странностью характера. Этому во многом способствуют режиссерские решения: разбитная манера поведения, унаследованная Колькой от его литературного прототипа из рассказа «Думы» (1967), введение амбициозных высказываний героя отдаляют его от образа странного человека Васеки.

Общий тип нестандартного героя прозы Шукшина, таким образом, при перенесении на экран демонстрирует приближение к традиционности, за

³⁶⁶ Шукшин В.М. Миль пардон, мадам // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 478.

исключением образов Ивлева и Колокольниковца, необычность которых не противоречит специфике кинематографа. Зачастую особенности киноискусства препятствуют отражению литературных образов в полном объеме, что приводит к кардинальной режиссерской трансформации киноновеллы «Чудик» и исчезновению на экране чудика как типа, стандартизации героев фильмов «Из Лебяжьего сообщают», «Странные люди». Помимо вышеназванных образов к разряду нестандартных персонажей в полной мере можно отнести представителей разинского типа героя, органично сочетающего черты странного человека, автобиографического героя, исторического Разина. Исследованию указанного типа и его литературных трансформаций посвящены работы И. Тортуновой, Е. Стрыгиной³⁶⁷. Данный тип рассматривается исследователями как одна из наиболее широких образных категорий шукшинского творчества, включающая автобиографических персонажей, внешне не имеющих отношения к Разину и соотносимых с ним исключительно вследствие общности некоторых качеств характера. В рамках данного исследования нас интересуют в первую очередь метаморфозы разинского типа героя, связанные с его перенесением на экран. В частности, оставшийся на уровне замыслов сюжет о восстании в последнем сценарном варианте демонстрирует обострение нестабильности психического состояния Разина, что при экранной визуализации могло привести к значительному усилению странности его поведения. Исследование кинематографических трансформаций данного типа героя обуславливает необходимость обращения к вопросу о психологизме как творческом методе Шукшина и его применении в процессе экранизации.

Принцип психологизма проявляется на разных уровнях шукшинского творчества, во многих случаях даже становится методом построения сюжета, основанного на пограничных ситуациях. Приверженность Шукшина к психологической манере письма во многом была связана с особенностями мировосприятия самого автора, его обостренной реакцией на социальные

³⁶⁷ Тортунова И.А. Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М. Шукшина: традиции и специфика освоения образа: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; Стрыгина Е.Л. Разин и "разинский тип" в прозе В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2010.

явления. В частности, исследователь творчества Шукшина О. Левашова³⁶⁸ напрямую относил писателя к разряду личностей с невротическим типом сознания. Данная специфика художественного типа сознания Шукшина в значительной степени определила выбор героев произведений, условий их существования в рамках художественного текста, а также действий в неблагоприятных обстоятельствах. Другими словами, многие персонажи шукшинского творчества в той или иной степени автобиографичны.

Так, центральные персонажи «Печек-лавочек», «Калины красной», «Я пришел дать вам волю» несут отголоски личности Шукшина. Иван Расторгуев поднимает проблему пьянства, Егор Прокудин в гиперболизированном виде повторяет биографическую ситуацию Шукшина, связанную с участием в деятельности банды. Несмотря на стремление писателя воссоздать исторически достоверный образ Разина, многие черты атамана автобиографичны. Шукшину был духовно близок противоречивый Разин, защитник обиженных и угнетенных, близка его страстная, жалостливая и в то же время жестокая натура. Идея праздника души волновала Шукшина всю его сознательную жизнь. Бывшая жена писателя Лидия Чашина (Александрова) вспоминала, что позднее Шукшин жаловался ей на Л. Федосееву-Шукшину: «Праздника у меня с Лидкой так и не получилось»³⁶⁹. Весь образ жизни Разина, не обремененного семейной жизнью вольного казака, был тайной мечтой писателя, что подтверждается его письмами к двоюродному брату И.П. Попову, в которых Шукшин предостерегает его от раннего брака и признает, что «нужно очень сильно любить женщину, чтобы жениться (а не просто любить)»³⁷⁰: «А еще опасность: тебе надо работать, а женщины этого понимать не хотят»³⁷¹.

Автобиографизм шукшинского творчества проявляется не только в привнесении наполненных психологическим содержанием сюжетов из

³⁶⁸ Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX века (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой). Барнаул, 2001.

³⁶⁹ Чашина Л. Брак с Шукшиным был наполнен изменами и подлостью // Семь дней. – 2013. – 4-10 февраля. – С. 61.

³⁷⁰ И.П. Попову. Январь 1959 г. // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 217.

³⁷¹ Там же. С. 217.

собственной жизни, но также в личном исполнении ролей героев некоторых фильмов, что способствует значительному усилению психологизма на экране. Резкий, непредсказуемый характер Ивлева («Из Лебяжьего сообщают») уже на уровне литературного сценария был задуман как антитеза Байкалову, последующая разработка образа приводит к значительному обострению указанных черт. Режиссерский сценарий представляет наиболее неуравновешенный вариант характера героя, проявляющийся в эмоциональной мотивированности его действий и отсутствии самоконтроля: так, требуя помощи в посеве урожая, Ивлев доходит до прямых угроз секретарю соседнего райкома. В фильме Шукшин уделяет больше внимания специфике киноискусства, поэтому излишняя агрессия Ивлева, которая могла дать отрицательный эффект при ее экранной визуализации, снимается, однако здесь вступает в силу принцип импровизации, что повлияло на увеличение общности образа героя и личности автора. Эмоциональность, страстность натуры Ивлева-Шукшина остаются на первом плане, многие фразы звучат с хорошо знакомыми шукшинскими интонациями: «Чего ты мучаешься, Егорыч, ты уж бей, если замахнулся»³⁷², «Ох, до чего же ты мудрый, Егорыч! Мне аж нехорошо делается от такой мудрости»³⁷³.

Напряженность, в некоторых случаях резкость актерской игры Шукшина характерна для фильма «Печки-лавочки». У кинематографического Ивана Расторгуева уже нет удивления от неожиданного хамства командировочного, поскольку он заранее готов к неприятной ситуации и намерен дать подобающий отпор. Автор в данном случае отходит от образа своего героя, на экране появляется скорее Шукшин, нежели Иван. В. Белов отмечал постоянную собранность Шукшина, привыкшего к нападкам и отовсюду ожидающего подвоха: «Спасали его книги, спасали, но не спасли. Даже будучи признанным всею страной, он шел по долине и озирался каждую секунду, ожидая ядовитого

³⁷² Монтажные листы по кинокартине «Из Лебяжьего сообщают». 1960 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Электронный вариант. Л. 27.

³⁷³ Там же. Л. 29.

укуса, змеиного броска»³⁷⁴. Фильм «Калина красная» демонстрирует заметное усиление психологизма и обострение характера Прокудина, что позволяет не согласиться с Ю. Тюриным³⁷⁵, постулирующим совпадение литературного и кинематографического образов главного героя. Портрет Прокудина в начале киноповести («качал круглой крестьянской головой»³⁷⁶), указывающий на его крестьянское происхождение, не находит аналога на экране, отсутствует часть диалога с начальником тюрьмы о приверженности Егора к крестьянскому образу жизни, не представлены его жизненные позиции в разговоре с водителем, что способствует непроясненности истинного происхождения героя вплоть до начала его деревенской жизни. В связи с этим не только эпизоды «малины» и разврата, подкрепленные бравурным музыкальным сопровождением, но также приветствие березок, отповедь отцу Любы обостряют напряженность киноповествования, поначалу воспринимаются как желание порисоваться. Помимо этого эмоциональная несдержанность поведения Шукшина-Егора на экране, визуализация цветовой символики, некоторая отрывочность монтажа в результате многочисленных вырезок, значительная стилистическая дифференциация фрагментов киноповествования (использование жанровых моделей трагедии, драмы, мелодрамы, отражающих восприятие Егором каждой конкретной ситуации) также усиливают психологический подтекст фильма.

Процесс работы над киновоплощением произведения «Я пришел дать вам волю» демонстрирует использование автором разных уровней психологизма. Значительные сокращения сценария для его публикации в «Искусстве кино» способствовали изъятию некоторых психологически насыщенных сцен, а также психологическому упрощению образов. Трехсерийный вариант литературного сценария не только содержит все имеющиеся в романе («Сибирские огни») сцены насилия, но также включает дополнительные эпизоды нестабильного поведения Разина, в частности сцены доходящего до безумия горя после смерти Черноярца,

³⁷⁴ Белов В.И. Тяжесть креста // Василий Белов. Шукшин в кадре и за кадром / Анатолий Заболоцкий М., 2002. С. 11.

³⁷⁵ Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984.

³⁷⁶ Шукшин В.М. Калина красная// Шукшин В.М. Киноповести. М., 1988. С. 290.

намеренного акцентирования собственного унижения в спектакле о походе казаков к царю.

Усиление психологизма на экране происходит также в результате особенностей актерской игры других артистов. В качестве примера можно указать на несколько театрализованную манеру поведения Е. Лебедева в роли Броньки Пупкова. Порой Шукшин старается избежать психологически насыщенных ситуаций, грозящих патетичностью при переносе на экран, например снимает сцену душевного порыва Максима Воеводина в разговоре с заведующим аптекой, однако такие случаи крайне редки. В общей сложности наблюдается явное усиление психологизма при переносе литературных произведений в кинематограф, обусловленное визуализацией, особенностями актерской игры, введением новых эпизодов, использованием таких художественных средств кинематографа, как крупные планы, специфическое музыкальное сопровождение.

Однако в литературном творчестве Шукшина психологизм проявляется не только на внешнем уровне, выраженном в описании стрессов, истерик, пограничных состояний, но также используется *внутренний, скрытый психологизм, проявляющийся на уровне структуры произведений, их стилистических и языковых особенностей*, которые далеко не всегда поддаются замещению средствами киноискусства. Так, кинематографичность как специфическая характеристика прозы Шукшина проявилась в преимущественной диалогичности текстов, отсутствии длинных описательных и повествовательных фрагментов, общей лаконичности повествования, представленного небольшими по объему сценками и ситуациями. Однако кинематографичность текстов не является залогом возможности их разноаспектного отражения на экране. Продолжительные диалоги в фильмах «Странные люди» (киноновелла «Роковой выстрел») и «Печки-лавочки» (эпизоды в поезде), на наш взгляд, создают эффект театральности. В то же время лаконизм литературного повествования предполагает два возможных способа его отражения на экране: показ всех упомянутых деталей, что может привести к излишнему нагромождению сцен, или отсечение некоторых подробностей, что в случае с прозой Шукшина

представляется нежелательным, поскольку каждая деталь его произведения значима в плане раскрытия образной системы. Так, описываемая в одном предложении рассказа «Чудик» (1967) (семейная ссора («Чудик, убитый своим ничтожеством, которое ему опять разъяснила жена (она даже пару раз стукнула его шумовкой по голове), ехал в поезде»³⁷⁷) в литературном сценарии «Странные люди» разворачивается в объемную сцену драки между Чудиком и его женой, позже в картине не представленную. Подобные лаконичные комментарии встречаются и в сценарии «Я пришел дать вам волю» («Искусство кино»), что при дальнейшей экранизации требовало определенного решения этой проблемы.

Помимо кинематографичности проза Шукшина характеризуется использованием некоторых приемов, которые не переносятся на экран без вынужденной трансформации. В первую очередь это относится к художественным обобщениям – фрагментам текста, описывающим некоторые повторяющиеся ситуации из жизни героев. При их конкретизации на экране, превращении в единичное происшествие, сцены такого рода теряют необходимую степень обобщения и способствуют восприятию ситуации как выбивающегося из общей парадигмы странного события. Так, в киноновелле «Роковой выстрел» не находит отражения начальная интрига, связанная с личностью героя, что в рассказе отражено при помощи авторского комментария: «Когда городские приезжают в эти края поохотиться и спрашивают в деревне, кто бы мог походить с ними, показать места, им говорят: - А вот Бронька Пупков... он у нас мастак по этим делам. С ним не соскучитесь. – И как-то странно улыбаются»³⁷⁸. На экране авторское отступление превращается в проходную мизансцену, когда прохожий указывает городским охотникам дорогу к дому Броньки, и дополняется изначальным прояснением центральной мысли произведения в диалоге Броньки с председателем. Сходным образом поэтическое обобщение деревенской весны в рассказе «Степка» не подлежит изъятию при экранизации, поскольку является идейно значимым и проясняет причину поступка героя. Эта сцена полностью

³⁷⁷ Шукшин В.М. Чудик // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 471.

³⁷⁸ Шукшин В.М. Миль пардон, мадам! // Там же. С. 478.

переносится в литературный сценарий, в то время как в режиссерской разработке и фильме она подвергается визуализации и конкретизации: на экране появляются расчищающий снег мужик, моющая окна баба, грызущие семечки молодые девушки, греющиеся на солнце куры и кошка и т.д. Конкретизированная таким образом сцена предстает в качестве экспозиции к основному действию. Кроме того, читая описание, мы невольно заражаемся авторским отношением к изображаемому, в то время как зрительно каждый человек воспринимает сцену по-разному.

Другие эпизоды художественной прозы Шукшина сложны для экранизации по техническим причинам, кроме того, могут спровоцировать стилистический диссонанс киноповествования. По этой причине в фильме «Странные люди» не представлен центральный эпизод рассказа «Стенька Разин», описывающий сцену пленения атамана, что приводит к утере смыслового ядра первоисточника и основы характера героя. В другом случае отказ Шукшина от изображения сна Нюры о превращении Ивана в Разина в фильме «Печки-лавочки» воспринимается И. Шестаковой³⁷⁹ как попытка избежать чрезмерных нападков на молодежь и таким образом сохранить большую зрительскую аудиторию. На наш взгляд, подобное решение было также мотивировано технической стороной вопроса, поскольку отражение на экране Разина и его эпохи потребовало бы дополнительных затрат, и а также отказом от сопутствующей киноплощадке данного эпизода стилистической дифференциации фильма. Данное утверждение подкрепляется тем фактом, что сон Ивана о свадьбе Нюры со стариком, вписывающийся в общую стилистику фильма, Шукшин оставляет.

Некоторые детали прозы Шукшина не могут быть рекомендованы для визуализации по объективным причинам. К ним относятся, в частности, авторское повествование об отстреленных и похороненных пальцах героя («Миль пардон, мадам!»), воспоминание о смерти маленького брата («Думы»).

³⁷⁹ Шестакова И.В. Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина: дис. ... доктора искусствоведения. М., 2016.

Несмотря на присущую шукшинской прозе кинематографичность, значительная роль в отражении пафоса произведения и его образной системы отводится литературным приемам. Использование авторских комментариев, главенство в которых принадлежит не столько сообщаемой фактической информации, сколько стилистической окраске повествования, а также сказовой манеры изложения и несобственно-прямой речи усиливает литературные достоинства произведений Шукшина, кроме того, способствует отражению скрытых смыслов литературного текста. В первую очередь следует обратить внимание на авторские комментарии к ситуациям и характерам героев, значительно усложняющие экранизацию произведений, поскольку далеко не всегда возможно подобрать соответствующие кинематографические средства для их отражения на экране, в то время как полное изъятие такого рода комментариев требовало иных дополнительных характеристик героев и ситуаций. В большинстве случаев подобные авторские комментарии в картинах не представлены. Например, исчезает характеристика Васеки («Васека имел: двадцать четыре года от роду, один восемьдесят пять рост, большой утиный нос... и невозможный характер. Он был очень странный парень – Васека»³⁸⁰), что частично приводит к отсутствию в фильме образа странного человека. Некоторые комментарии к характерам героев в неизменном виде переходят в литературный сценарий, однако также не имеют аналогов в фильме. Краткая характеристика Чудика «Жена называла его – Чудик. Иногда ласково. Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось»³⁸¹ отражена в сценарии, однако необходимость ее экранизации в фильме отпала в результате изменения общей концепции киноновеллы.

Варианты сценария «Я пришел дать вам волю» также характеризуются наличием авторских отступлений, достаточно важных для идейного содержания произведения. Значительно сокращенный первый сценарий («Искусство кино») содержит невизуальные философские рассуждения писателя о народной душе,

³⁸⁰ Шукшин В.М. Стенька Разин // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 172.

³⁸¹ Шукшин В.М. Чудик // Там же. С. 469.

жажде праздника как особенности русского национального характера, о жизни и смерти, размышления о причинах народной любви к Разину. Второй вариант сценария 1970 года включает значительно большее количество подобных отступлений. Помимо уже имеющихся в предыдущей версии комментариев в данном сценарии появляются новые включения. Некоторые отступления политического и философского характера поясняют общую ситуацию и авторскую позицию: «Будет день – будет пища. Это на Руси сказали. Давно»³⁸²; «Ничто так не страшно было на Руси, как госпожа Бумага. Одних она делала сильными, других – слабыми, беспомощными»³⁸³. Другие авторские комментарии являются характеристиками героев: «Совершенная внутренняя свобода Разина, постоянная работа ума, беспокойная натура – силы, которые то и дело сшибали его с мыслями трудными, неразрешимыми»³⁸⁴; «Тогда понял Фрол, что Степан теперь не остановится – пролилась кровь. И понял еще Фрол, что Степан захотел пролить эту кровь, чтобы положить конец своим сомнениям и захотел, чтобы и казаки замарались той стрелецкой кровью. Вот тогда и решил Фрол уйти»³⁸⁵. Помимо этого в сценарии появляются необходимые пояснения к мыслям и поступкам персонажей: «Бабу зарубить – большой грех. Можно зашибить кулаком, утопить... Но срубить саблей – грех»³⁸⁶. Подобные отступления также требовали поиска кинематографических решений, поскольку их изъятие при экранизации могло повлечь дополнительную драматизацию повествования и привести к прямолинейности образов, что наблюдалось в первом варианте сценария. Философские обобщения способствовали восприятию произведения как плода серьезных размышлений автора об изображаемой эпохе, а не только описания факта исторической действительности. Авторские характеристики героев указывали на сложность и глубину их личностей.

³⁸² Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 90.

³⁸³ Там же. Ед. хр. 168. Л. 5.

³⁸⁴ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 121-122.

³⁸⁵ Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 166. Л. 199.

³⁸⁶ Там же. Л. 48.

Другие авторские комментарии подвергались кинематографической адаптации при переносе на экран. Так, финальная немая сцена киноновеллы «Роковой выстрел», изображающая посерьезневшего Броньку наедине с собственными мыслями, становится замещением авторской характеристики героя в рассказе «А стрелок он был правда редкий»³⁸⁷. Фильм «Калина красная», наоборот, демонстрирует изменение авторского замысла при экранизации литературных отступлений киноповести. Ярким примером становится описание пляски Люсьен, намечающее возможность ее духовного возрождения («... можно потом выйти на белый свет, а там – весна»³⁸⁸), однако в исполнении Т. Гавриловой пляска становится надрывно-истеричной, не предвещающей выхода к свету.

Помимо авторских комментариев, язык произведений Шукшина характеризуется также использованием сказовых форм повествования, несобственно-прямой речи в сочетании с отражением внутренних мыслей персонажей. Данные приемы шукшинской прозы неоднократно рассматривались в работах литературоведов³⁸⁹, однако вопрос об их экранной интерпретации исследователями фактически не затрагивался. В то же время приемы сказа и несобственно-прямой речи имеют огромную значимость в литературном творчестве Шукшина, поскольку способствуют отображению скрытых граней характеров персонажей и, следовательно, вносят принципиально новый компонент в проблематику произведений. Данные литературные средства далеко не всегда заменяются кинематографическими приемами на экране, что становится одной из причин трансформации образной системы произведения. Характерная в плане использования приема сказа новелла «Чудик» претерпевает полную трансформацию сюжета и композиции, в связи с чем исчезает необходимость поиска кинематографических замен литературным средствам. Однако на уровне

³⁸⁷ Шукшин В.М. Миль пардон, мадам // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 485.

³⁸⁸ Шукшин В.М. Калина красная // Шукшин В.М. Киноповести. М., 1988. С. 301.

³⁸⁹ Тупичева М.П. Сказ в прозе В. Шукшина и В. Белова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1987. – № 2. – С. 19-24; Жилина Н.П. Структура повествования в рассказах В. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990; Куляпин А.И., Левашова А.Г. В.М. Шукшин и русская классика. Барнаул, 1998; Чалмаев В.А. В.М. Шукшин в жизни и творчестве. М., 2008; Алавердян К.Г. Поэтика малой прозы В.М. Шукшина. Барнаул, 2010.

сценария Шукшин предлагает некоторые режиссерские решения. Так, мысли героя в самолете, отражающие детскую наивность и доброту Чудика, в сценарии становятся основой продолжительного диалога с соседом, что способствует восприятию героя как излишне болтливого человека. Другие сказовые фрагменты рассказа («О том, что должна быть еще сноха, как-то не думалось.<...> А именно она-то, сноха, все испортила, весь отпуск»³⁹⁰; «Когда его ненавидели, ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем же жить?»³⁹¹ и т.д.) переходят в сценарий без изменений, однако не представлены в фильме. В киноповести «Печки-лавочки» сказ не имел настолько значительной роли, являясь дополнительным средством характеристики героев, отражающим скрытую авторскую насмешку («Билетов всем хватило... Даже, наверное, остались лишние, так как в купе кроме Ивана с Нюрой был только один пассажир»³⁹²), поэтому в фильме эти характеристики исчезают.

Прием несобственно-прямой речи представляется важным для идейного содержания рассказов «Игнаха приехал» и «Думы». Воспроизводимые автором сокровенные мысли героев открывают читателям их сложный внутренний мир, душевную нестабильность, провоцируемую наличием нерешенных вопросов. В фильме «Ваш сын и брат» отсутствие воспроизведения мыслей отца Байкалова по поводу встречи с изменившимся сыном компенсируется актерской игрой В. Санаева в сочетании с крупными планами, изображающими грустную задумчивость героя. В то же время значимый для образа Игната комментарий («Игнатий шел за отцом, смотрел на его сутулую спину и думал почему-то о том, что правое плечо у отца ниже левого, - раньше он не замечал этого»³⁹³) в фильме не находит отражения. В небольшом по объему рассказе «Думы» основополагающая идейная и композиционная роль принадлежит приему несобственно-прямой речи, с помощью которого воспроизводятся внутренние монологи героя. Матвей Рязанцев задается вопросами философского характера о

³⁹⁰ Шукшин В.М. Чудик // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 474.

³⁹¹ Там же. С. 477.

³⁹² Шукшин В.М. Калина красная // Шукшин В.М. Киноповести. М., 1988. С. 235.

³⁹³ Шукшин В.М. Игнаха приехал // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 310.

любви, жизни и смерти, земном предназначении человека, его размышления отражают невозможность сознания представить собственную конечность. В киноновелле «Думы» Шукшин прибегает к преобразованию внутренних мыслей в диалоги и символические сны, стилистически дробящие киноповествование. Диалоги председателя с женой, дочерью, Колькой в сочетании с отрицательными высказываниями по поводу новой жизни молодежи можно трактовать как нотации пожилого человека. Сны и видения, в том числе о собственной смерти, вновь содержат нравоучительные интонации. Герой фильма в конечном итоге перекладывает ответственность за свои душевные страдания на других персонажей и их неподобающий стиль жизни, в то время как рассказ обладает более глубокой подоплекой проблемы в результате обнаженности души героя перед самим собой.

Таким образом, анализ поэтических особенностей прозы Шукшина в их кинематографическом преломлении позволил проследить общую трансформацию литературного творчества писателя в процессе авторской экранной интерпретации. В ходе исследования было установлено, что Шукшин нередко использовал возможности кинематографа с целью акцентирования наиболее важных проблем современности. Однако в то же время специфика прозы писателя, в частности используемых Шукшиным художественных средств, зачастую вступала в противоречие с особенностями экранного воплощения, приводя к трансформации литературных произведений. Так, приближение нестандартных героев к более традиционному типу персонажей обусловлено эффектом экранной визуализации, которая в противном случае могла спровоцировать негативное отношение к герою. Исключение составляет тип героя, приближенный к образу Разина и в то же время наделенный автобиографическими чертами. Экранное воплощение такого персонажа и связанных с ним пограничных ситуаций демонстрирует усиление психологизма, во многом обусловленное непосредственным участием Шукшина-актера, а также привнесением в фабулу картины наполненных психологическим содержанием сюжетов из собственной жизни. В то же время специфика художественных

особенностей шукшинской прозы, проявившаяся в использовании сказа, несобственно-прямой речи, пространных авторских отступлений, в некоторых случаях явилась причиной значительной трансформации образов и общего пафоса произведений, поскольку указанным литературным средствам сложно подобрать соответствующие кинематографические замещения.

Помимо анализа трансформации проблематики, системы персонажей, некоторых языковых приемов представляется значимым исследование сюжетно-композиционных особенностей работ Шукшина, обусловленных спецификой отбора и киновоплощения литературного материала.

§4. Сюжет и композиция: принципы отбора материала

Процесс авторской интерпретации художественной прозы Шукшина протекал неоднородно, что позволяет говорить о двух ведущих принципах отбора произведений для кинематографического воплощения. *Новеллистический принцип отбора материала* заключается в использовании нескольких ранее написанных и опубликованных рассказов в качестве основы для кинокартин. При этом внутренняя композиция фильмов оказывалась различной, что обусловило их разграничение по типам экранизации. Картина «Живет такой парень» представляет собой экранизацию с последующим продолжением творчества. Данный вывод основан на проведенном нами анализе всех доступных вариантов сценария, в особенности его изначальной редакции 1961 года (архив Госфильмофонда России), не принимавшейся во внимание другими исследователями. Литературный сценарий в процессе работы над фильмом претерпевал значительную трансформацию: в архивах сохранились три абсолютно разные версии, две из которых были написаны до создания фильма, в то время как третья версия, анализируемая некоторыми исследователями, в частности И. Шестаковой³⁹⁴, как начальный этап работы над фильмом, была написана уже после его выхода. Первый вариант сценария³⁹⁵ с подзаголовком «Четыре рассказа», датированный 1961 годом, предполагал отразить характер главного героя Ивана Егоровича Докучаева в становлении, показать несколько эпизодов из его жизни, начиная с детских лет и заканчивая, как и в последней версии сценария, эпизодом в больнице. В основу этого варианта практически без изменений входят тексты четырех рассказов, также следующие один за другим и связанные исключительно образом главного героя: помимо экранизированных в фильме используются «Далекие зимние вечера» и «Племянник главбуха». Сценарий, таким образом, распадался на отдельные фрагменты, образ героя терял органичную целостность, что спровоцировало его кардинальную переработку во

³⁹⁴ Шестакова И.В. Интермедальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина. Барнаул, 2013.

³⁹⁵ Шукшин В.М. Живет такой парень... (Четыре рассказа). Литературный сценарий. 1961 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 760.

второй вариант (1963)³⁹⁶, гораздо более близкий к фильму в плане сюжета, композиции и общей стилистики. Однако второй вариант, основанный уже на двух рассказах «Классный водитель» и «Гринька Малюгин», также представлял собой некоторые ситуации из жизни героя и не имел четко выраженных завязки и развязки. Продолжение литературного творчества, начавшееся на уровне создания вариантов сценария, в фильме проявилось в трансформации образа главного героя. Персонажей Малюгина, Холманского и Колокольниково объединяет общая ситуация выбора, однако для инертного Малюгина и стремительного в действиях Холманского их поступки становятся нестандартными решениями, что выявляет диалектику образов, в то время как Колокольников статичен, поэтому его действия в крайних ситуациях представляются вполне характерными, а сам образ становится итогом творческой разработки характеров его литературных предшественников.

Фильмы «Ваш сын и брат», «Странные люди» можно отнести к типу традиционной экранизации, цель которой заключается в перенесении на экран идей и образов литературного произведения. Новеллистический принцип отбора материала в данном случае подкрепляется использованием новеллистической композиции самих фильмов. Подобно первому варианту сценария «Живет такой парень», тексты сценариев «Ваш сын и брат» и «Странные люди» незначительно отличаются от текстов экранизируемых рассказов, также последовательно расположенных один за другим в рамках сценариев. Однако в случае с первым полнометражным фильмом Шукшин не решился использовать новеллистическую композицию в самой кинокартине, построив ее по уже апробированному принципу дипломной работы (эпизоды из жизни без начала и конца), в то время как два следующих фильма демонстрируют композицию сборника рассказов. Сюжет фильма «Ваш сын и брат» скрепляется принадлежностью главных героев к одной семье Воеводиных, однако история Степана Воеводина откалывается от

³⁹⁶ Шукшин В.М. Живет такой парень. Литературный сценарий. 1963 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 760.

общего киноповествования, что обусловлено тематическим и образным отличием этого фрагмента. В то время как рассказ «Степка» (поднимает тему праздника души и ставит вопрос о причинах стихийности русского человека, «Змеиный яд» и «Игнаха приехал» обращены к проблеме города и деревни, а характеры братьев, помимо Степана, объединяет их крестьянское происхождение, дарующее спокойствие, крепость и относительную уравновешенность. В то же время новеллы фильма «Странные люди», не будучи объединенными общим сюжетом и образами персонажей, демонстрируют более значительный композиционный раскол.

Помимо перенесения в кинематограф отдельных рассказов Шукшин использовал *принцип создания оригинальной прозы для кинематографического и сценического воплощения*. Безусловно, экранная интерпретация киноповестей (фактически сценариев) не может быть отнесена к экранизации в традиционном понимании этого термина, поскольку данные тексты были задуманы и частично ориентированы на киновоплощение. Однако правомерность применения термина «экранизация» к фильмам, основанным на киноповестях, подтверждается проанализированным выше характером текстов этих произведений, которые далеко не всегда предусматривали возможность точного отражения описанного на экране, предлагая многочисленные литературно значимые средства, требующие поиска кинематографических эквивалентов. Таким образом, первоначально всегда существовала качественная и художественно ценная литературная основа, и только после этого Шукшин приступал к созданию фильма.

Данный принцип используется автором уже в процессе работы над короткометражной лентой «Из Лебяжьего сообщают», поскольку сценарий «Посевная кампания» может быть отнесен к ранним киноповестям писателя, о чем было подробнее сказано выше. При перенесении на экран сцены и события значительно трансформируются, Шукшин-режиссер предлагает кинематографические решения для описанных ситуаций. Во избежание чрезмерного нанизывания эпизодов, намечавшегося в сценарии, автор заменяет фрагмент диалога в вагоне поезда закадровым голосом, по сути высказывающим

основную идею фильма. Разрыв двух сюжетных линий сценария, одна из которых связана с семейной драмой Ивлевых и Наумовых, другая – с Сеней Громовым, компенсируется в фильме их параллельным течением, что создавало эффект одновременности происходящих в разных местах событий. Дополнительным свидетельством наличия процесса экранизации служит финальная сцена поездки Ивлева и Громова в Лебяжье, символизирующая победу Ивлева над экзистенциальной тоской и продолжение борьбы с обстоятельствами, которая становится вполне адекватным кинематографическим замещением литературно-символической сцены поздравления Грая в сценарии.

Используемый в дипломной работе принцип нанизывания эпизодов переходит в киноповесть и фильм «Печки-лавочки», где сюжет обладает угадывающимися завязкой и развязкой, однако, по сути, представляет собой череду встреч главных героев с разными персонажами. Данная экранизация представляется наиболее близкой к ее литературному предшественнику. Следующий фильм Шукшина «Калина красная» демонстрирует отход от принципа нанизывания эпизодов, однако в сравнении с киноповестью характеризуется отрывочностью монтажной композиции, что объяснялось в том числе многочисленными цензурными вырезками. Кроме того, фильм отличается значительной степенью натуралистичности происходящего на экране, что было спровоцировано, с одной стороны, композиционной неровностью повествования, в результате изъятия проходных сцен усиливающей эмоциональную неустойчивость главного героя, с другой стороны, пренебрежением законами условности в решении чрезмерно эмоциональных сцен. Помимо этого, появляющиеся в фильме внутренние диалоги Егора и Любы обуславливают его двуплановую композицию. Внешний план представлен всем образом жизни героев, их действиями, окружающей обстановкой. Но существует другая, внутренняя жизнь, о которой мечтают и которой тайно (в письмах) живут герои, в ней возможна гармония и надежда на счастье этих совершенно разных людей. В финале намечается возможность слияния внешнего и внутреннего планов, которая была окончательно перечеркнута трагической гибелью Егора.

В рамках создания оригинальной прозы для воплощения в кино и на сцене Шукшин также пишет киноман и сценарий по театральной пьесе. Напомним, что последний вариант сценария «Я пришел дать вам волю» содержал большее количество литературных приемов (авторских отступлений, использования несобственно-прямой речи), нежели роман, опубликованный в журнале «Сибирские огни», что позволяет говорить о несостоявшемся процессе его экранизации, поскольку Шукшину пришлось бы по необходимости замещать литературные средства кинематографическими приемами. Все вышесказанное в полной мере относится к «Точке зрения», литературный сценарий которой представлял собой текст пьесы, однако экранизация осуществлена не была.

В процессе экранизации художественной прозы литературные произведения зачастую подвергаются драматизации или, наоборот, дедраматизации в зависимости от жанра. Согласно И. Мартьяновой³⁹⁷, кинодраматизация проявляется в диалогизации и динамизации текста, обострении сюжетных коллизий и усилении монтажности. Дедраматизация, применяющаяся к экранизируемым пьесам, характеризуется уменьшением количества диалогов, расширением пространства и времени, увеличением объема действий персонажей. Уникальность творчества Шукшина заключается в использовании драматизации уже на уровне литературного текста, приводящей к превалирующей роли диалогов, использованию зрелищных форм и усилению остроты коллизий. В то же время при экранизации проза писателя подвергается дополнительной драматизации в результате увеличения количества диалогов, обострения противоречий за счет кинематографической визуализации, отсутствия экранного отображения некоторых языковых и стилистических особенностей. Применение *двойной драматизации на литературном и кинематографическом уровнях* приводит к разнообразным изменениям: наблюдается отрывочность киномонтажа, неожиданные жанровые трансформации. Подобное следствие характерно в основном для типов экранизации, основанных на новеллистическом принципе отбора литературного материала. Отрывочность монтажной композиции,

³⁹⁷ Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб, 2011.

проявляющаяся в картинах Шукшина, в одних случаях играет идейно значимую роль, в других случаях дробит киноповествование. Так, во фрагменте о Максиме Воеводине («Ваш сын и брат») композиционная неровность становится одним из кинематографических средств отражения потерянности героя в городской суе и всеобщем равнодушии. В то же время монтажная отрывочность «Калины красной» способствует обострению психологической неустойчивости характера Прокудина. Фильм «Странные люди» (новелла «Думы») демонстрирует усложнение его восприятия в результате излишней композиционной неровности. В одноименном рассказе отрывочные видения героя скреплены общим потоком сознания, однако на экране они представлены в стилистически разнородных эпизодах.

В случае с фильмом «Живет такой парень» кинодраматизация в сочетании с отступлением от принципов художественной условности в плане содержания, предполагающей хотя бы минимальную типичность ситуаций, приводит к изменению жанровой характеристики киноленты. В том случае, когда в фильме появляется сцепление, можно даже сказать нагромождение не совсем обычных, зачастую забавных ситуаций, зритель воспринимает весь сюжет как комедийный. В картине «Живет такой парень» помимо разработки сюжетных линий двух экранизируемых рассказов появляется несколько дополнительных нестандартных эпизодов, происходящих один за другим в достаточно динамичном темпе, что также способствовало усилению комедийности изображаемого на экране.

Отдельного внимания заслуживает вопрос о сюжете литературных и кинематографических произведений Шукшина. Исследуя стиль писателя, С. Козлова применяет к шукшинскому творчеству термин «микроскопия сюжета»³⁹⁸, что означает отсутствие в произведениях Шукшина полноценного сюжета с завязкой и развязкой, поскольку автору достаточно для анализа небольшого эпизода, фрагмента жизненной действительности без начала и конца. Сам Шукшин отрицательно относился к традиционному типу сюжета с выраженными завязкой и развязкой, считая, что он приводит к усилению

³⁹⁸ Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул, 1992. С. 168.

дидактической направленности произведения: «Сюжет – запрограммированное неизбежное нравоучение»³⁹⁹. Однако проанализированная динамика сюжета шукшинских текстов при переносе на экран отражает его *стремление приблизиться к традиционному типу сюжета в рамках кинематографического творчества*. Дипломный фильм «Из лебяжьего сообщают», как и литературный сценарий «Посевная кампания», еще в полной мере отражает микроскопию сюжета. По словам Шукшина, он намеренно добивался сюжета «без начала и без конца, и чтоб линии в нем не пересекались, но чтоб ощущение главного – партийного, советского, человеческого – оставалось у зрителя»⁴⁰⁰, что привело к непониманию со стороны членов экзаменационной комиссии и прокатчиков. Следующий фильм «Живет такой парень» вновь демонстрирует микроскопию общего сюжета, однако частные случаи внутри единого замысла имеют завязку и развязку, поэтому отношение к фильму было более лояльным. В случае с фильмами «Ваш сын и брат», «Странные люди» наблюдается сюжетная трансформация, приводящая к некоторой завершенности изображенных историй. В то время как рассказы «Степка», «Змеиный яд» обладают такой завершенностью, «Игнаха приехал» фактически не имеет развязки. Фильм в свою очередь подводит итог всем рассказанным историям, в том числе отношениям Игната с отцом: в финале картины старик Воеводин негласно признает сына и его новый образ жизни. Подобная ситуация наблюдается также в новеллах фильма «Странные люди». Герой рассказа «Думы» в итоге не находит ответов на свои вопросы, тогда как председатель в финале картины встает на сторону молодежи.

Повесть «Калина красная» и роман «Я пришел дать вам волю», изначально предназначенные для реализации в кинематографе, а также пьеса «Точка зрения» обладают вполне традиционным сюжетом, что знаменует стремление Шукшина выйти от литературного на кинематографический уровень сюжетного построения того времени, требующий полноценных начала и завершения изображаемой

³⁹⁹ Шукшин В.М. [Высказывания В.М. Шукшина, записанные Г. Кожуховой в ходе беседы для газеты «Правда», не вошедшие в газетную публикацию] // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 158.

⁴⁰⁰ Шукшин В.М. Теоретическая часть диплома // Герой Василия Шукшина как воплощение национального характера: Материалы научной конференции (октябрь, 2004 год). М., 2006. С. 70.

истории. Однако такая уступка кинематографу в некоторых случаях способствовала появлению нравоучения, с чем Шукшин призывал бороться. Представленный на обсуждение сценарий «Точка зрения» имел отличающуюся от известной по следующим редакциям трактовку. В этом варианте текста Шукшин решается на политическую аллюзию, представляя милиционера с точки зрения Пессимиста подобием сотрудника КГБ, ведущего допрос отнюдь не дипломатическим образом. Волшебный человек в сценарии назван Мудрым человеком, который становится воплощением власти, он напоминает всевидящего судью, является своеобразным олицетворением самой жизни и ее приговора тем, кто пытается механически на нее воздействовать, выносит справедливое с позиции автора решение сослать обоих героев в Сибирь. Таким образом, сценарий в сравнении с последующими вариантами повести демонстрирует большую резкость трактовок, политизацию материала, а также скрытое, в лице Мудрого человека, присутствие авторской точки зрения, граничащей с нравоучением. В финале киноповести «Калина красная», отражающем исход оторванности человека от своего рода, также можно усмотреть скрытое нравоучение, поскольку намерением автора было не просто отразить жизнь в ее многообразии, а донести до зрителей собственную точку зрения на события. Данное намерение спровоцировало вариативность текстов сценария. Литературный сценарий 1973 года⁴⁰¹, помеченный как первый вариант, заметно отличается от киноповести не только сокращением сцен, диалогов, отдельных реплик и авторских ремарок, но и содержательной стороной некоторых эпизодов. В частности, дается прямое объяснение характера Егора через сопоставление с образом Иисуса, который, в трактовке Егора и автора, сознательно шел на смерть, попросив Иуду совершить предательство. Лишь в киномане «Я пришел дать вам волю» традиционный сюжет оказывается свободен от нравоучительных интонаций, поскольку автор стремился к наиболее достоверному отражению исторического события.

⁴⁰¹ Шукшин В.М. Калина красная (литературный сценарий). 1973 // Архив киностудии «Мосфильм». 1-ый вариант // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № ЛСК-60.

Таким образом, проведенный в данной главе анализ некоторых биографических фактов, а также художественных особенностей прозы Шукшина позволяет сделать вывод о первостепенном значении литературы в его художественной практике. Многочисленные высказывания писателя о намерении прекращения кинематографической деятельности в пользу литературного творчества, феномен врожденной литературной кинематографичности, использование в прозе и сценариях литературно значимых художественных средств делает правомерным отнесение всех картин Шукшина (не говоря уже о сценариях) к разряду адаптации собственных литературных произведений. Следование данной концепции позволяет выявить специфику изменения прозы при ее авторском воплощении в кинематографе.

В рамках анализа трансформации идейного содержания и образной системы литературных текстов было установлено, что Шукшин использовал преимущества кинематографа для отражения животрепещущих проблем современности. Так, автор прибегает к сценарной и экранной интерпретации значимых для его литературного творчества проблемы взаимоотношений города и деревни (которой в рамках кинематографического воплощения уделяется больше внимания, нежели в литературных текстах), а также проблемы отображения жизни в ее экзистенциальном преломлении, что обусловлено возможностью быть услышанным огромной зрительской аудиторией. Трансформация системы персонажей заключается в акцентировании традиционности героев, что было продиктовано способностью кинематографа к усилению нестандартности и без того необычных образов. Во избежание возможного отрицательного эффекта «странность» некоторых персонажей в рамках их сценарной интерпретации нивелируется вследствие типажности подобранных артистов и использования ими традиционной манеры актерской игры, намеренного отказа режиссера от изображения нестандартных поступков героев. Однако в то же время наблюдается усиление экранного психологизма, чему во многом способствовали кинематографическая визуализация, а также авторское воплощение некоторых ролей Шукшиным-актером. Исследование характерных для прозы писателя

стилистических особенностей (использование сказа, несобственно-прямой речи, авторских комментариев) отражает трудность подбора соответствующих кинематографических средств для их экранного воплощения, что также обуславливает трансформацию системы персонажей. В сценарных текстах данные художественные сохраняются практически без изменений.

В процессе исследования сюжетно-композиционного плана шукшинских сценарных адаптаций были выявлены основные принципы его работы с литературным материалом:

- новеллистический принцип отбора материала заключается в воплощении ранее написанных и опубликованных рассказов;

- принцип создания оригинальной прозы для экранного и сценического воплощения предполагает интерпретацию киноповестей и киномана (более близких к художественной прозе, нежели сценариям) средствами иного вида искусства.

В то же время экранизация способствует трансформации сюжета первоисточников, что в рамках шукшинского творчества проявляется в движении от микроскопии сюжета литературных текстов к более традиционному типу сюжета при их сценарной интерпретации.

Глава 3. ПРОЗА В. ШУКШИНА В АСПЕКТЕ ЕЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ

Авторские экранизации В.М. Шукшина положили начало процессу кинематографической интерпретации его литературного творчества, в рамках которого было создано немало основанных на произведениях писателя фильмов. Однако на данный момент в работах литературоведов и киноведов фактически не представлено комплексное изучение проблемы экранизации прозы Шукшина. Лишь немногие исследователи обращаются к сравнительному анализу фильмов-экранизаций и их первоисточников. Подобные картины зачастую изучаются в качестве самостоятельных явлений киноискусства и не получают должного рассмотрения в рамках литературно-кинематографического подхода. Некоторые картины до сих пор остаются незамеченными критикой. Наибольшее количество рецензий принадлежит фильмам «Позови меня в даль светлую» (1977) и «Праздники детства» (1981), которые уже на уровне газетных аннотаций⁴⁰² были названы успешными экранизациями, вполне адекватно отразившими произведения Шукшина в кинематографе. Однако большинство исследований анализируют данные картины как оригинальные произведения и практически не соотносят их с творчеством Шукшина. Так, Ю. Ханютин, Ел. Бауман⁴⁰³ обращаются к рассмотрению общей проблематики, системы персонажей, анализу отдельных эпизодов фильма «Позови...». В некоторых статьях, посвященных фильму «Праздники детства», анализ произведения заменяется изложением общих впечатлений от просмотра картины, зачастую носящих характер поэтических размышлений. В частности, А. Ерохин говорит о «мощной духовной силе в кажущейся простоте»⁴⁰⁴ как основополагающем принципе всего фильма, а М. Воденко⁴⁰⁵ сравнивает его с живописной картиной. Другие критики⁴⁰⁶

⁴⁰² Кучкина О. Уроки любви // Московский комсомолец. – 1977. – 28 дек.; Горбачев Н. Мальчишки военной поры // Сов. Россия. – 1983. – 2 сен.

⁴⁰³ Ханютин Ю. Шукшинские дали // Советский экран. – 1978. – № 5. – С. 2; Бауман Ел. В чем счастье человеческое // Экран 1977-1978. М., 1979. С. 101-103.

⁴⁰⁴ Ерохин А. Праздники навсегда // Огонек. – 1983. – № 6. – С. 12.

⁴⁰⁵ Воденко М. Размышляя о родине // Детская литература. – 1984. – № 3. – С. 48-50.

обращаются к анализу отдельных ролей и их исполнителей в указанных фильмах. Исследование картин в качестве экранизаций намечается лишь в статьях Л. Корнешова и М. Зака. В то время как Корнешов⁴⁰⁷ определяет гуманизм как общую идейную составляющую фильма «Праздники детства» и всего литературного творчества Шукшина, Зак⁴⁰⁸ анализирует экранизацию «Позови...» не только с традиционной точки зрения, сравнивая проблематику и систему персонажей фильма и киноповести, но также сопоставляет особенности кинематографической стилистики Шукшина-режиссера и постановщиков экранизации.

Другие фильмы, основанные на произведениях Шукшина, вызвали меньший резонанс в критике. Некоторые газетные статьи⁴⁰⁹ содержат отдельные детали сравнения литературных первоисточников и их экранизаций в плане идейного содержания и образной системы. Однако большинство отзывов сводится к общим характеристикам, не дающим детального анализа (дискуссия о состоянии белорусского кинематографа⁴¹⁰, затрагивающая обсуждение фильма «В профиль и анфас», 1977), упоминаниям о фильме⁴¹¹, а также кратким аннотациям, повествующим о сюжете фильма⁴¹². В качестве экранизаций исследуемые фильмы представлены лишь в нескольких работах литературоведов и киноведов. Так, фильм «Конец Любавиных» (1971) анализируется Ю. Тюриным⁴¹³ с точки зрения идейной трансформации послужившего первоисточником романа, заключающийся, по мнению исследователя, в опоре на социальный аспект общего конфликта и отсутствии отображения философского аспекта проблематики.

⁴⁰⁶ Сабашникова Е.С. Станислав Любшин. М., 1990; Марков С.А. Михаил Ульянов. М., 2009; Пищита Е.М. Актер и неактер как носители культуры в фильмах Рениты и Юрия Григорьевых // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10. – С. 63-70.

⁴⁰⁷ Корнешов Л. Все было не зря // Искусство кино. – 1983. – № 1. – С. 35-42.

⁴⁰⁸ Зак М. Шукшинские дали // Искусство кино. – 1978. – № 3. – С. 39-50.

⁴⁰⁹ Рыжова В. Главное осталось за кадром // Правда. – 1972. – 19 июля, Явинский В. Любавины в книге и на экране // Алт. правда. – 1971. – 26 окт. (о фильме «Конец Любавиных»); Кириллов Ю. «Земляки» // Сов. Чувашия. – 1975. – 2 сен., Гашев Н. По сценарию Василия Шукшина // Звезда. – 1975. – 20 авг. (о фильме «Земляки»); Васильева Л. Неуловимые «Елки-палки!..» // Моск. комсомолец. – 1989. – 5 ноября (о фильме «Елки-палки!..»); Мурзина М. Из жизни выпивающих // АИФ. – 2003. – ноябрь, № 4.

⁴¹⁰ Дискуссия «В пути. Белорусское кино сегодня» // Искусство кино. – 1978. – № 6. – С. 15-47.

⁴¹¹ Гуревич С. Синдром молодости // Фильмы. Судьбы. Голоса. Л., 1990 (о фильме «Свои»).

⁴¹² Дон Кихот из райцентра // Советский экран. – 1988. – № 22. – С. 11 (о фильме «Елки-палки!..»).

⁴¹³ Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984.

Ю. Смелков⁴¹⁴ обращается к детальному исследованию трансформации сюжета и системы персонажей романа при переносе на экран. Картина «Земляки» (1974) рассматривается И. Золотусским⁴¹⁵ в аспекте сопоставления стилистической манеры фильма с художественными особенностями кинематографа Шукшина. Одним из наиболее значительных исследований фильмов-экранизаций шукшинской прозы следует признать статью И. Шестаковой⁴¹⁶, посвященную фильму «Верую!» (2009), в рамках которой автор не только анализирует идейную трансформацию положенных в основу рассказов писателя, происходящую вследствие мировоззренческой позиции и индивидуального творческого стиля режиссера Л. Бобровой, но также вписывает фильм в шукшинскую традицию композиционного построения кинокартин.

Таким образом, экранизации произведений Шукшина исследовались в критике в основном с позиции их исключительно кинематографической сущности путем рассмотрения идейного содержания, художественных особенностей кинокартины, а также специфических кинематографических приемов, связанных с использованием техники, вне сопоставления с литературными первоисточниками. Следствием подобной традиции явилось практическое отсутствие исследований, в которых экранизации произведений Шукшина становились объектом сравнительного литературно-кинематографического анализа, несмотря на неослабевающий интерес кинематографистов к художественной прозе писателя. Данная ситуация обуславливает актуальность и существенную значимость проведенного системного исследования прозы В. Шукшина в контексте ее сценарной и экранной адаптации. В ходе анализа было установлено, что кинематографисты, обратившиеся к произведениям писателя, последовали основным принципам работы Шукшина с литературным материалом. Данный подход к интерпретации прозы Шукшина оказал значительное влияние на

⁴¹⁴ Смелков Ю. В погоне за зрелищностью // Советский экран. – 1972. – № 6. – С. 4-5.

⁴¹⁵ Золотусский И. Не уезжай ты, мой голубчик... // Советский экран. – 1975. – № 14. – С. 2-3.

⁴¹⁶ Шестакова И.В. Авторский стиль фильма Л. Бобровой «Верую!» (по мотивам рассказов В. Шукшина) // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 5. – С. 345-348.

сюжетно-композиционный уровень сценариев, что в свою очередь определило характер идейно-художественных трансформаций.

Большинство адаптаций сохраняют композицию и наиболее значимые сюжетные линии исходного текста, поскольку *основаны на одном литературном произведении*. Это могут быть как рассказы, так и киноповести, роман. К интерпретациям такого типа относятся работы «Позови меня в даль светлую», «Земляки», «Конец Любавиных», многочисленные короткометражные ленты. Использование подобного принципа давало сценаристам (и режиссерам) возможность прицельно отразить на экране их видение определенного произведения писателя, совокупность поднятых в нем тем и проблем. Кроме того, анализ единого законченного произведения способствовал сохранению и исследованию его художественных приемов и особенностей, общей атмосферы литературного текста. Указанный принцип обозначен нами как интерпретация отдельных произведений Шукшина.

Другие кинематографисты обратились к *новеллистическому принципу организации художественных текстов* в рамках сценарной адаптации, используемому Шукшиным частично в сценарии «Ваш сын и брат» и позже окончательно разработанному в «Станных людях». Данная установка демонстрирует значительное сходство с принципом интерпретации отдельных текстов, отличаясь лишь композиционной структурой итоговых произведений. Новеллистический принцип организации материала порождает жанровые формы альманаха («В профиль и анфас», «Завьяловские чудики» (1978)) и сериала («Шукшинские рассказы» (2002)). Однако строение сценариев подобного типа влечет также некоторые трансформации на уровне пафоса и стилистики произведений. Объединение фрагментов, посвященных отдельным рассказам, дает возможность более полноценного знакомства с творчеством Шукшина, отражения разных ракурсов исследуемой писателем проблемы, общей для всех интерпретируемых произведений. Также зачастую требуется изменение стилистического пласта художественного произведения с целью создания более или менее художественно однородного киноальманаха (сериала).

Наиболее неоднозначным с точки зрения идейной интерпретации литературного произведения представляется *мотивный принцип организации материала*. В работах «Праздники детства», «Крепкий мужик» (1991), «Верую!», адаптациях, осуществленных С. Никоненко, фабулы и образные системы рассказов Шукшина сплетаются воедино. Использование этого принципа расширяет пространство для вольной интерпретации художественного текста. Кроме того, возможность игры с фабулой и системой персонажей при данном типе интерпретации способствует привнесению в произведения собственной проблематики.

Итак, на основании всего вышесказанного мы выделили следующие принципы интермедиальной адаптации прозы Шукшина:

- интерпретация отдельных произведений писателя;
- новеллистический принцип композиции материала;
- мотивный принцип организации повествования.

§1. Интерпретация отдельных произведений

Картины, в основу которых положены единичные произведения Шукшина, представляют наиболее широкую группу экранизаций прозы писателя. Помимо короткометражных картин по шукшинским рассказам осуществляется экранизация романа «Любавины» (1965), а также киноповестей «Брат мой...» (1974) (фильм «Земляки» В. Виноградова, 1974) и «Позови меня в даль светлую» (одноименный фильм С. Любшина и Г. Лаврова, 1977). Уникальность процесса экранизации указанных киноповестей заключается в его разделении на два принципиально разных этапа: на уровне создания литературного сценария имеет место авторская экранизация Шукшина, использовавшего мотивы собственных рассказов в качестве основы сюжетов сценариев, на уровне создания фильма вступает в силу принцип экранизации киноповестей, осуществляемой другими режиссерами.

Киноповесть «Брат мой...», являющаяся наиболее известным вариантом литературного сценария к фильму «Земляки», в композиционном плане сходна со сценарием «Живет такой парень»: фабулы нескольких рассказов объединяются автором в единый оригинальный сюжет. Однако с точки зрения идейного содержания сценарий нельзя рассматривать как попытку экранизации с продолжением творчества, поскольку дальнейшей разработки характеров героев не происходит. В то время как образ Пашки Колокольников (героя-праведника) явился итогом развития образов его литературных предшественников (странных людей), характер Сени Громова изначально статичен, полноправно относится к типу чудака, и наличие некоторых сценарных трансформаций не изменяет сущности его образа. С этим персонажем в сценарии и фильме связаны фабулы двух экранизируемых рассказов. Предшественник героя киноповести представлен в «Коленчатых валах», при перенесении в сценарий снимается его идеализация посредством изменения повода для драки между Сеней Громовым и снабженцем: из ярого защитника идей коммунизма Громов трансформируется в рядового механика, целью которого в данной ситуации является выполнение поручения. Сюжет рассказа «Сильные идут дальше» (1970) откалывается от общего

повествования, предстает дополнительным и необязательным эпизодом из жизни героя и не дает динамики образа Громова. О незаконченности разработки данного сюжета в рамках сценария свидетельствует наличие в тексте некоторых несоответствий. Идейные противоречия проявляются в следующем: образ Громова не может быть отнесен, подобно Митьке Ермакову, к типу фантазеров-мечтателей, что приводит к отсутствию согласования между общим для всей киноповести характером героя и его поступками в рамках данного сюжета, в частности выдумкой о найденном кошельке с деньгами. Фактические противоречия связаны с возрастом героя. По словам автора сценария, Сеня выглядит моложе 25 лет, в то время как наблюдающие за его заплывом туристы говорят о 36-летнем возрасте Громова.

Использованные в киноповести отдельные сцены других рассказов нельзя причислить к разряду экранизируемых в данном случае произведений и следует относить к типу «бродячих сюжетов», нередко используемых Шукшиным, поскольку в рамках сценария они теряют изначальный пафос и не способствуют трансформации образов. Сцены из рассказов «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969) (выбор имени ребенку) и «Шире шаг, маэстро!» (1970) (диалог с врачом) обеспечивают череду встреч Ивана, данный сюжетный ход способствует укоренению в сознании героя мысли о возвращении на малую родину. Эпизод о подготовке к сватовству из рассказа «Степкина любовь» (1961) имеет целью расширение объема сюжетной линии Миколы. Свободное чередование сцен из разных рассказов в вариантах сценария (так, версия 1974 года⁴¹⁷ содержит отсылку к новелле «Дядя Ермолай» (1971)) является дополнительным свидетельством отсутствия их идейной значимости для общей концепции киноповести.

В то время как киноповесть «Брат мой...» подобна сценарию-экранизации с продолжением творчества исключительно на уровне структуры текста, *повесть «Позови меня в даль светлую»* трансформирует литературные первоисточники как на композиционном, так и на идейном уровнях и может по праву считаться

⁴¹⁷ Шукшин В., Виноградов В. Земляки (литературный сценарий). М., 1974.

аналогом сценария «Живет такой парень». Положенные в ее основу рассказы акцентируют внимание на разных героях одной жизненной драмы, в связи с чем сценарий становится некоторым обобщением исследованной ранее в разных ракурсах проблематики и уделяет достаточное внимание каждому персонажу изображенной истории. Рассказ «Племянник главбуха» представляет образ подростка, вынужденного сталкиваться с проблемами взрослой жизни. Подспудно возникающий в рассказе образ матери служит дополнительному раскрытию характера сына. «Вянет-пропадает» (1967) выдвигает на первый план образ матери-одиночки, мечтающей о женском счастье, в то время как ее сын, а также потенциальный жених становятся второстепенными персонажами. Герой рассказа «Владимир Семенович из мягкой секции» (1973) выступает своеобразным преемником Владимира Николаевича («Вянет-пропадает»), демонстрирующим заострение его наметившихся в предыдущем рассказе отрицательных черт: занудливый мещанин трансформируется в мещанина агрессивного. Л. Емельянов⁴¹⁸, сравнивая сценарий и его литературные первоисточники, указывает на идейное и художественное преимущество рассказов, однако, на наш взгляд, многогранное развитие единой проблемы в киноповести усиливает остроту ее звучания и снимает возможность односторонних суждений. Также использованный в сценарии рассказ «Космос, нервная система и шмат сала» (1966) теряет важный идейный компонент проблематики в результате трансформации образа старика (в сценарии он обладает более мягким характером, что снимает основной конфликт рассказа), а также за счет выведения фабулы рассказа и его действующих лиц на периферию общего сюжета киноповести. Данный рассказ был необходим Шукшину для более полного выявления внутренней душевной драмы героя-подростка через взаимоотношения со сверстником.

Как и в случае с киноповестями «Печки-лавочки», «Калина красная», исследуемые сценарии помимо кинематографичности характеризуются использованием специфических литературных средств и фактически не

⁴¹⁸ Емельянов Л.И. Василий Шукшин: Очерк творчества. Л., 1983.

предлагают кинематографических решений для их реализации на экране, что дает возможность рассматривать киновоплощение текстов в качестве следующего этапа процесса экранизации. В то время как *С. Любшин* и *Г. Лавров* («*Позови меня в даль светлую*») помимо удачного подбора исполнителей придерживаются стилистической манеры Шукшина-режиссера, что в совокупности с наличием цельного в композиционном и идейном плане сюжета киноповести способствует ее полноценному отражению на экране, кинематографические решения *В. Виноградова* («*Земляки*») не приводят к близости фильма шукшинской манере повествования. С одной стороны, режиссер частично преодолевает литературность и некоторую театральность киноповести «Брат мой...», проявляющуюся, в частности, в прямых оценках героев и событий, продолжительных диалогах. Именно Виноградов, по свидетельству *В. Сухаревича*⁴¹⁹, настаивает на смене заглавия во избежание излишней назидательности, стремится к цельности и законченности сюжета, отказываясь от изображения детских воспоминаний Ивана и всего эпизода купания Сени, связанного с фабулой рассказа «Сильные идут дальше». Виноградову также принадлежит авторство многих кинематографических решений фильма. Использование приема контраста проявляется в несоответствии аудио-визуального уровня, отображающего идущую под веселую музыку девушку, и содержания принесенной Ивану телеграммы. Данный прием в совокупности с рядом молчаливых сцен, сопровождающихся мелодиями драматической тональности, способствует эффекту нагнетания трагичности ситуации.

Однако общая стилистика фильма демонстрирует усиление театральности сценария. Излишняя декоративность, отмечаемая *И. Золотусским*⁴²⁰, помимо произведения натуральных съемок в стилизованном под деревню городе обусловлена использованием аллюзии на сцену весеннего вечера из фильма «Ваш сын и брат». В то время как у Шукшина нарочитость изображенного на экране объясняется визуализацией авторского поэтического отступления, выражающего личные

⁴¹⁹ Сухаревич В. Плохой гость // Вечерняя Москва. – 1975. – 29 июля.

⁴²⁰ Золотусский И. Не уезжай ты, мой голубчик... // Советский экран. – 1975. – № 14. – С. 2-3.

чувства и настроения, в фильме «Земляки» используется эпизод игры девушек с водой, ставший стандартным в жанре мелодрамы. Театральность и нарочитость актерской игры также способствует эффекту стилистической декоративности фильма. Сюжет киноповести Шукшина является лишь внешним фоном для развития глубокой драмы, что предполагает активное участие артистов в воссоздании образов на экране, однако актерский состав в общей сложности не представляет необходимый уровень проникновения в образы героев. Нарочитость манеры исполнения, усиленная использованием крупных планов, приводит к превращению любовной линии в обычный флирт, нивелированию сложности характеров Ивана и Вали. За исключением Сени (актер С. Никоненко) на экране появляются носители традиционных театральных амплуа заезжего франта (Иван), кокетки (Валя), шута (Микола).

Киноповесть «Позови меня в даль светлую» в сравнении со сценарием «Брат мой...» демонстрирует значительную цельность сюжета, однако в режиссерском сценарии Шукшина используется свойственный автору прием нанизывания эпизодов, приводящий, как уже было сказано, к отрывочности монтажа и даже жанровым трансформациям фильма. Создатели экранизации, четко следуя режиссерской разработке Шукшина, стремятся к дополнительному сглаживанию острых углов произведения. Так, окончательная редакция фильма не включает некоторые диалоги сценария, необычностью содержания нарушающие цельность повествования, в частности сюжет о сломанном телевизоре из новеллы «Критики» (1964). Сюжет рассказа «Забуксовал» (1971) переходит из режиссерской версии сценария в фильм, однако актерская игра М. Ульянова способствует его органичному слиянию с общей идейной концепцией истории. Ю. Ханютин⁴²¹ отмечал некоторую театральность манеры исполнения Ульянова, однако, на наш взгляд, такой внешний эффект, спровоцированный усиленной жестикуляцией и мимикой, способствует значимой в данном случае трансформации образа героя: простоватость литературного дяди Коли заменяется внутренней хитростью и неумностью натуры героя при

⁴²¹ Ханютин Ю. Шукшинские дали // Советский экран. – 1978. – № 5. – С. 2.

внешней активности его поведения, что вполне оправдывает приписанную ему историю с размышлением о птице-тройке.

Исследователи М. Зак, Ю. Ханютин, Ел. Бауман⁴²² отмечали близость фильма к творчеству Шукшина в плане сохранения сюжета и диалогов, подбора актеров и глубины их проникновения в образы героев. Следует также обратить внимание на близость стилистических особенностей фильма художественной манере Шукшина-режиссера. Контрастное музыкальное сопровождение – веселый мотив на фоне разворачивающейся драмы героев – отсылает к фильму «Калина красная», где бравурный марш отражает предельную напряженность души героя и настраивает на трагикомическую тональность киноповествования. Кроме того, С. Любшин и Г. Лавров следуют особенностям шукшинского монтажа и его требованиям к операторской работе, предполагающим съемки длинными фрагментами, отсутствие частой смены ракурса, что способствует отображению жизни в ее естественном течении.

Фильмы «Земляки» и «Позови меня в даль светлую» стали последними экранизациями произведений Шукшина, в которых принимал участие сам автор, что проявилось в разделении процесса экранизации на два принципиально разных этапа. Остальные киновоплощения шукшинской прозы полностью принадлежат другим кинематографистам и являются их интерпретацией того или иного произведения писателя. В рамках экранизации крупных жанровых форм помимо киноповестей отражение на экране получил роман «Любавины», воплотившийся в фильме «Конец Любавиных» Л. Головни (1971). При переносе на экран роман претерпел значительную идейную трансформацию, что было обусловлено необходимым сокращением объема экранизируемого текста, а также намеренной идеологизацией повествования. Данные изменения отчетливо прослеживаются уже на уровне литературного сценария (архив киностудии «Мосфильм»), которому, в отличие от фильма, не было уделено внимание в работах исследователей.

⁴²² Зак М. Шукшинские дали // Искусство кино. – 1978. – № 3. – С. 39-50; Ханютин Ю. Шукшинские дали // Советский экран. – 1978. – № 5. – С. 2; Бауман Ел. В чем счастье человеческое // Экран 1977-1978. М., 1979. С. 101-103.

Сценарий (1970) Л. Нехорошева, Л. Головни демонстрирует трансформацию шукшинского текста с целью его адаптации для постановки на экране. С одной стороны, наблюдается сокращение объема текста, поскольку предполагалась съемка полнометражного односерийного фильма. Помимо некоторых эпизодов в сценарии не представлен второй том романа. Кроме того, авторы используют прием объединения нескольких фрагментов, в частности, сцены мести Макара Любавина за брата Игната и его поимки Кузьмой. С целью уменьшения количества действующих лиц в сценарии происходит сокращение числа персонажей исходного текста: исчезают фигуры братьев Кондрата, Ефима и Игната, без которых, однако, семья Любавиных представляется неполной. Изъятие указанных героев мотивировано, кроме того, идеологизацией произведения-первоисточника, в рамках которой на первый план выдвигается фигура Кузьмы как представителя победившего класса, в то время как семья Любавиных занимает второстепенное положение и не играет столь значительной роли, как в романе Шукшина. Сокращение объема приводит и к другим метаморфозам сюжета, в ряду которых особое место занимает урезание любовной линии (исчезает сцена сватовства Егора к Марье), а также дружеской сюжетной линии (фактически не раскрыт образ Федора Байкалова и его взаимоотношения с Кузьмой). В процессе трансформации романа тексту придается дополнительная кинематографичность, что проявляется в практическом отсутствии невизуальных эпизодов, введении указаний на то, что будет видеть зритель на экране («И пока мчится, заливаясь колокольчиком, тройка, идут титры»⁴²³, «Сельсовет. Поздно. Кузьма запер каталажку»⁴²⁴ и др.).

С другой стороны, авторы сценария создают дополнительные эпизоды, задачей которых также становится идеологизация материала. Так, начало произведения изображает прием Кузьмы и Платоныча начальником ГПУ, в ходе которого Кузьма проявляет несвойственные его романному предшественнику воинственность, смотрит на начальника «не по-юношески холодным и

⁴²³ Нехорошев Л., Головня Л. Хозяева // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № ЛСК-56. Л. 4.

⁴²⁴ Там же. Л. 44.

презрительным»⁴²⁵ взглядом. Кроме того, изменяются некоторые биографические данные героев: отец Кузьмы был замучен белогвардейцами, Федя Байкалов в гражданскую войну участвовал в партизанском отряде на стороне красных. Роль семьи Любавиных значительно снижена, поскольку ее члены фактически приравнены к обыкновенным бандитам вроде Гриньки Малюгина (который также лишен своих принципов и проявляет заботу исключительно о наживе). Сюжет второго тома романа, акцентирующий социально-психологические отношения героев, не находит отражения в фильме, поскольку в нем не представлена главенствующая в картине линия революционной ломки села.

В процессе создания картины, несмотря на исчезновение некоторых остросюжетных эпизодов (нападения Макара на почту, драки Любавиных), на первый план выходит детективно-приключенческая линия сюжета, что обусловило отнесение некоторыми критиками⁴²⁶ фильма к жанру вестерна, боевика. Идеологизация материала порождает усиление поляризации системы персонажей. Семья Любавиных с помощью визуализации физиологических подробностей (например, сцена обеда) возводится в ранг злодеев, в то время как Кузьма заметно героизируется путем снятия ошибочности его действий, приводящих к роковым последствиям: так, нивелируется запутанность героя в любовных отношениях, поскольку значительно сокращены сцены его диалогов с Клавдией, в то же время изменение фабульного развития делает его невиновным в смерти дяди. Платоныч в картине представлен в качестве своеобразного Христа революции, умирающего от руки заклятого врага, чему во многом способствует внешний облик героя на экране.

В рамках экранизации отдельных произведений наиболее многочисленную группу составляют короткометражные фильмы по рассказам Шукшина. Две прижизненные экранизации – *«Одни» А. Сурина и Л. Головни (1966)* и *«Сапожки» А. Полякова (1972)* – были созданы с целью отразить в кинематографе

⁴²⁵ Нехорошев Л., Головня Л. Хозяева // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № ЛСК-56. Л. 2.

⁴²⁶ Смелков Ю. В погоне за зрелищностью // Советский экран. – 1972. – № 6. – С. 4-5; Рыжова В. Главное осталось за кадром // Правда. – 1972. – 19 дек.; Явинский В. Любавины в книге и на экране // Алт. правда. – 1971. – 26 окт.

произведения писателя и характеризуются отсутствием трансформации, обусловленной сменой эпох, культур, художественных направлений. Взятые за основу одноименные рассказы вопреки внешней кинематографичности отличаются использованием идейно значимых языковых средств. Несобственно-прямая речь и внутренние реплики Сергея Духанина в рассказе *«Сапожки»* (1970) являются основным средством отражения проблематики произведения, поскольку указывают на истинную причину нестандартного поступка героя, который внешне может быть воспринят как очередная глупость странного человека. Наиболее сокровенные думы героя («И так и подойдешь к этой самой ямке, в которую надо ложиться, - а всю жизнь чего-то ждал. Спрашивается, чего надо было ждать, а не делать такие радости, какие можно делать?»⁴²⁷ и т.д.) в проанализированной нами версии режиссерского сценария (архив киностудии «Мосфильм») не представлены, что снижает его идейную направленность в сравнении с рассказом, другие более стандартные мысли, по примеру фильма *«Странные люди»*, высказываются на уровне диалогов, вследствие чего теряют проникновенность. Отсутствие использования адекватных литературным кинематографическим средств приводит к недостаточному воплощению противоборства мыслей и чувств героя, действие замещает эмоции, лежащие в основе проблематики рассказа. Однако общий замысел произведения находит отражение на экране в финальной сцене, изображающей молча сидящих на ступенях супругов, где с помощью актерской игры удастся передать основную мысль автора рассказа о возможности воскрешения забытых чувств. Как справедливо отмечает В. Сигов, данный рассказ Шукшина приоткрывает для читателей «чистый родник народной жизни»⁴²⁸, героев, сумевших в мирской суете сохранить свои «светлые души». Финальная сцена приближает картину к сходному восприятию произведения.

⁴²⁷ Шукшин В.М. Сапожки // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 141.

⁴²⁸ Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999. С. 27.

Рассказ «Одни» (1963) характеризуется использованием ретроспективных отступлений, а также психологических деталей, являющихся одним из наиболее важных средств отражения общей идейной направленности произведения. Авторские комментарии ретроспективного характера контрастируют с настоящим героем: яркость и разносторонность прежней жизни («Когда-то он [дом] оглашался детским смехом, потом, позже, бывали здесь и свадьбы, бывали и скорбные ночные часы нехорошей тишины...»⁴²⁹) заменяется спокойствием и внутренним бездействием. Данные отступления находят адекватное воплощение в одноименном сценарии А. Сурина, Л. Головни (1965) в эпизодах свадьбы, сожжения балалайки и проводов сыновей на фронт, символизирующих разные этапы в жизни семейной пары. Заявленный в произведении Шукшина прием контраста ушедшего и настоящего в полной мере сохраняется авторами сценария (версия, сохранившаяся в РГАЛИ), кроме того, сценарная визуализация, предполагающая преобразование авторских отступлений в развернутые сцены, способствует усилению противопоставления. Особенной силой воздействия обладает эпизод сожжения балалайки:

Стоит Антип и не отрываясь смотрит на веселые язычки пламени. Бледный, с остановившимися глазами, втянув в худые плечи голову, он сделался вдруг страшен. Примолкла Марфа, таким она еще его не видала. Вдруг он сорвался...

*- У – у... х – х! – с силой выхватил из колоды топор. В ужасе отшатнулась Марфа.*⁴³⁰

В картине эпизод свадьбы заменяется сценой безумной скачки Марфы на лошади с целью возвращения Антипа. Однако, на наш взгляд, данный эпизод излишне патетичен, в особенности с учетом усиления экранного воздействия в результате визуализации. Изображенная в тексте сцена свадьбы в большей степени гармонирует с другими событиями произведения.

⁴²⁹ Шукшин В.М. Одни // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 312.

⁴³⁰ Сурин А., Головня Л. Одни. Литературный сценарий по рассказу В. Шукшина // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед хр. 382. Л. 10.

Тем не менее в сценарии (а позже в фильме) интерпретаторы не следуют Шукшину-писателю в использовании художественной детали, что приводит к изменению тональности произведений-адаптаций в сравнении с рассказом. Замирание жизни, некоторая безнадежность нынешнего состояния героев отражены у Шукшина при помощи использования таких художественных средств, как пейзаж (дождь за окном), указание на фоновые звуки, сопровождающие действие (монотонный шум дождя, стук молотка Антипа, замирающий ход часов). В то же время игра светотени, проявляющаяся в контрасте мрачной погоды за окном и «светлого»⁴³¹ дома супругов, а также финал рассказа дают надежду на возрождение взаимопонимания. Общая тональность произведения, предполагающая за внешней незначительностью действий внутреннее движение от безнадежности к надежде, в сценарии не представлена, поскольку сдвиг в отношениях и жизни героев превращается в незначительное происшествие. Новые художественные детали, в частности звуковое сопровождение (включенное радио вносит оживление в обстановку), трансформация действий персонажей – скусающая у окна Марфа теперь активно занимается домашними делами, что представляет Антипа в невыгодном положении, поскольку создается впечатление, что он отвлекает жену от работы странными разговорами – отражают отсутствие изначальной безнадежности в жизни героев. Данный эффект дополняется кардинальным изменением финала произведения, где размягчение души Марфы предстает лишь минутным порывом и не толкает ее на щедрый поступок, демонстрирует отсутствие надежды на возрождение угасших чувств.

Прижизненные экранизации рассказов Шукшина, таким образом, характеризуются отсутствием должного внимания к художественным особенностям прозы писателя, за внешней кинематографичностью которой зачастую скрыты идейно значимые литературные средства. Следующие короткометражные экранизации «Други игрищ и забав» М. Никитина (1981), «Свояки» В. Аристова (1987) были сняты режиссерами-дебютантами с целью

⁴³¹ Шукшин В.М. Одни // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 312.

продемонстрировать киностудии «Ленфильм» свой режиссерский талант и получить право на создание более крупных картин. Положенные в основу фильмов новеллы относятся к другому типу, нежели использованные в предыдущих короткометражных экранизациях. В рассказах «Одни» и «Сапожки» внешний сюжет представал лишь фоном, поскольку описанный случай являлся психологическим приемом для выявления внутреннего движения человеческих душ. В рассказах «Други игрищ и забав» (1974) и «Свойка Сергей Сергеевич» (1969) представлен случай другого порядка, он относится к разряду анекдотических и играет более важную роль: нарушая привычное течение жизни, такой случай ставит людей в пограничную ситуацию выбора, способствующую максимальному выявлению характеров героев. Кроме того, оба произведения основываются на архетипических ситуациях появления в семье незаконнорожденного ребенка, ссоры с родственниками, что явилось причиной их выбора в качестве литературной основы для экранизаций. По мнению современных исследователей Н. Хренова, У. Индика⁴³², кино по природе архетипично. Такая особенность кинематографа способствует привлечению зрителей в кинозалы и их вовлечению в процесс сопереживания, что помимо всего прочего обеспечивает коммерческий успех фильмов, который в эпоху 1980-х годов начинал играть все большую роль в советской киноиндустрии. М. Никитин и В. Аристов акцентируют внимание на воссоздании архетипической ситуации, случае как таковом, однако, несмотря на вовлечение героев в пограничную ситуацию, полноценного раскрытия их образов не происходит.

В фильме «Други игрищ и забав» выявлению характеров воспрепятствовали сопутствующие процессу съемки факторы, в частности необходимость сокращения объема изначального текста, сложность отражения на экране языковых особенностей прозы Шукшина, некоторые затруднения, связанные с подбором актеров и работой с ними. Монтажные листы картины позволяют выявить наиболее значимые трансформации текста-первоисточника. Сокращение объема рассказа, помимо кинематографичности характеризующегося плотностью

⁴³² Хренов Н.А. Образы великого разрыва. М., 2008; Индик У. Психология для сценаристов. М., 2014.

детального ряда повествования, что при переносе на экран значительно расширяло бы время действия, привело к исчезновению продолжительного диалога Кости и Свиридова, способствующего раскрытию характеров обоих героев. Данный эпизод основан на контрасте образа Кости, порывистость и нерассудительность которого обусловлена молодостью и тоской по справедливости, и Свиридова, демонстрирующего серьезность подхода к проблеме. Помимо поступков и диалогов для характеристики главного героя рассказа Шукшин использует прием отображения его внутренних мыслей, выявляющий спутанность чувств и эмоций героя, неуверенность в собственной правоте и вместе с тем горячее желание добиться справедливости. Это прием практически не находит отражения в фильме, за исключением использования закадрового голоса персонажа в финальной сцене, запоздало демонстрирующего колебания героя: «Дурак... И чего я влез-то в эту историю <...> Ну на кой черт он нужен, этот отец, если не найдется»⁴³³. В совокупности с сокращением действий героя, подготавливающих реализацию его плана (в рассказе Костя ищет в сумке сестры телефонную книжку и т.д.) отсутствие выражения его внутренних мыслей приводит к упрощению характера и создает впечатление абсолютной спонтанности решения Кости. Трудность в подборе актеров и работе с ними приводит к нивелированию сцены в доме Свиридовых. Поджарый и усталый Свиридов на экране в противовес мужчине с «аккуратным брюшком, упитанному, добродушному»⁴³⁴ в рассказе снимает возможность оправдания ненависти Кости, направленной на богачей и интеллигентов, уничижительно обращающихся с простыми людьми. Явная карикатурность поведения жены Свиридова, не воспринимающей события всерьез, влечет замену повторного нарушения устоявшегося быта, в данном случае – уже семьи Свиридовых, в рассказе досадным недоразумением в фильме.

В общей сложности короткометражная лента М. Никитина снижает неоднозначность образов рассказа и сводит повествование к анекдотическому

⁴³³ Кинокартина «Други игрищ и забав». Монтажные листы. 1981 г. // Архив киностудии «Ленфильм». Л. 24.

⁴³⁴ Шукшин В.М. Други игрищ и забав // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 495.

случаю. Подобный эффект возникает при экранной интерпретации рассказа «Свояк Сергей Сергеевич» в результате театрализации актерской игры и изображенных на экране событий. Н. Сиривя⁴³⁵ считает В. Аристова одним из наиболее физиологичных отечественных режиссеров. Натуралистичность стилистической манеры Аристова проявляется уже в дебютном фильме «Свояки», что приводит к театральности картины, проявляющейся в наигранности актерской манеры исполнения и отображении эмоционального фона в действиях, зачастую экстраординарных. Приезжий свояк уже в рассказе Шукшина, по словам М. Ваняшовой⁴³⁶, актерствует ради корысти и самолюбования. В трактовке В. Аристова, наглядно проявляющейся в текстовой записи монтажных листов, герой окончательно опошляется вследствие излишней физиологичности, которая отражена в повышенной эмоциональности проявлений чувств. Помимо усиленной мимики и жестикуляции герой больше, чем в рассказе, склонен к эпатажным действиям (исполняет дикий танец перед ребятами, подсматривает за женщинами в бане, воет по-волчьи и т.д.), грубости и оскорблениям, обращенным не только к свояку, но и к незнакомым людям: «Чего лыбишься? Понравился, что ли?»⁴³⁷. Другие персонажи также характеризуются усилением физиологичности проявления чувств, выраженной в истериках жены Андрея Сони, кардинальных действиях самого Андрея, в частности, бросании в свояка поленом. В то время как Шукшин помимо внешних событий уделял значительное внимание внутреннему состоянию души героев, практически не передаваемому визуально, усиленное физическое выражение эмоций в фильме способствовало его переходу в разряд клоунады. Внутренняя трагедия героев рассказа превращается в трагедию внешнюю, подобно пьесам, разыгрываемым на театральной сцене. Повышенное внимание к случаю как самоценному явлению рассказа проявляется также в трансформации пафоса литературного первоисточника, поскольку душевного разлада Андрея с самим собой в результате принятого решения не происходит, финал картины представляет драку свояков и отъезд родственников.

⁴³⁵ Добротворский С., Сиривя Н. Медный всадник «Ленфильма» // Искусство кино. – 1996. – № 3. – С. 21-28.

⁴³⁶ Ваняшова М. Шукшинские лицедеи // Литературная учеба. – 1979. – № 4. – С. 160-168.

⁴³⁷ Кинокартина «Свояки». Монтажные листы. 1987 г. // Архив киностудии «Ленфильм». Л. 24.

Общей особенностью рассмотренных экранизаций является сохранение сюжетной канвы литературных произведений, несмотря на некоторые трансформации проблематики и системы персонажей. Однако уже в фильме «Други игрищ и забав» появляются отдельные реалии 1980-х годов, например использованная в качестве музыкального сопровождения песня «Поворот» в исполнении группы «Машина времени», а также другие менее яркие детали. Короткометражный фильм *«Такое кино» Ф. Куйбиды (2000)* – экранизация рассказа *«Забуксовал»* – кардинально меняет реалии повествования и домысливает некоторые эпизоды: герои действуют в эпоху 1990-х годов, где Роман занимает место рабочего на строительстве особняка, а учитель становится заядлым посетителем кафе «Ромашка». Однако с точки зрения общего пафоса фильм вполне соотносим с литературным первоисточником и продолжает разработку заявленной в нем проблематики. В критике и литературоведении представлены разнообразные истолкования рассказа. Исследованию социально-исторической направленности произведения посвящены работы В. Сигова, В. Спиридонова. В. Сигов писал об иронической подоплеке использования Шукшиным эксплуатируемого советской пропагандой образа Руси-тройки. В рассказе *«Забуксовал»* лирическое отступление Гоголя проецируется на советскую действительность, что позволяет автору говорить «о подгнившем нутре, мертвой сердцевине «забуксовавшего» «нового мира»⁴³⁸. В. Спиридонов⁴³⁹ указывает на нерешенную в рассказе проблему необходимости избавиться от недостойного пассажира тройки. Картина представляет сходную с мнением вышеуказанных исследователей трактовку рассказа, в рамках которой жизнь нашего общества оказывается во власти современных Чичиковых. Подобная интерпретация способствует актуализации проблем современного общества на материале литературы, а также выводит рассказ на уровень исторического обобщения. Помимо реалий современной жизни используются интертекстуальные

⁴³⁸ Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999. С. 215.

⁴³⁹ Спиридонов В. Н. В "защиту" Русской Тройки // Дружба-3. Слово и образ в художественной литературе. М., 2003. С. 28-37.

отсылки к классическим произведениям, указывающие на цикличности развития истории и ее склонность к повторению: учитель иронично характеризуется как «луч света в темном царстве с закусью без выпивки»⁴⁴⁰, скрытая ностальгия по ушедшей эпохе звучит в словах Романа «... нас с тобой один дятел тоже учил, чтоб не было мучительно больно...»⁴⁴¹. История из «Мертвых душ» фактически оживает на экране за счет использования прямой аллюзии на гоголевских героев, в рамках которой действующими лицами фильма становятся бизнесмен Павел Иванович, его шофер Петя. Афера Чичикова представлена в зеркальном отражении: власть денег способствует превращению живых душ в мертвые. Роман является одним из немногих героев, сохранивших живую душу и предстает символом надежды на духовное возрождение общества.

Таким образом, в данном параграфе было выявлено, что принцип экранной интерпретации отдельных произведений Шукшина является наиболее распространенным среди обращающихся к литературному творчеству писателя кинематографистов и затрагивает широкий спектр работ от полнометражных экранных прочтений киноповестей (фильмы «Позови меня в даль светлую...», «Земляки») и романа (фильм «Любавины») до короткометражных лент по рассказам писателя (фильмы «Одни», «Своики» и т.д.). Подобный эффект во многом обусловлен желанием сохранить и донести до зрителей общий колорит того или иного произведения Шукшина. Большинство проанализированных кинокартин демонстрирует сохранение основной фабулы литературных первоисточников при наличии некоторой трансформации проблематики и системы персонажей, что в основном было детерминировано особенностями творческой манеры экранизаторов, трудностью переноса на экран языковых художественных средств шукшинской прозы. Однако в некоторых случаях (в частности, в фильме «Такое кино») целью кинематографистов явилось продолжение исследования поднятой в произведении проблемы на материале современных авторам кинокартины реалий. Следствием подобной установки

⁴⁴⁰ Монтажные листы к видеофильму «Такое кино». 2000 г. // РГАЛИ. Ф. 3190. Оп. 6. Ед. хр. 1618. Л. 15.

⁴⁴¹ Там же. Л. 15.

явилось намеренное изменение причинно-следственных связей и трактовок экранизированного произведения.

§2. Новеллистический принцип объединения рассказов

Новеллистический принцип композиции, предполагающий включение в кинокартину фабул разных рассказов, следующих один за другим и не объединенных цельным сюжетом, полноценно использовался Шукшиным в фильме «Странные люди» и частично – «Ваш сын и брат», что дало автору возможность перенести на экран собственные произведения, их проблематику и систему персонажей с минимальной трансформацией сюжета, которая могла повлечь трансформацию идейного и образного содержания рассказов. В рамках последующей экранизации прозы Шукшина подобное композиционное строение фильмов давало возможность режиссерам-дебютантам принять участие в создании отдельного фрагмента полнометражного фильма, что представлялось более выгодным для киностудий, поскольку такой фильм имел больший зрительский успех. Кроме того, создание киноальманахов (а позже – сериала) по рассказам Шукшина позволяет *не только воплотить в кинематографе единичное произведение, но и представить творчество писателя как некую целостность, отразить на экране разные ракурсы одной исследуемой автором проблемы или единого типа героя с минимальными изменениями сюжета, композиции, идейного содержания каждого экранизируемого рассказа*. В то же время данный подход к экранизации предполагает *большую аналитичность в работе с литературным материалом и вследствие этого расширение возможностей для его истолкования*, поскольку процесс создания фильма с новеллистическим принципом композиции включает первичную интерпретацию творчества писателя на этапе отбора определенных рассказов для экранизации, предполагающем поиск общего компонента проблематики, а также вторичную, заключающуюся в отражении на экране каждого отдельного рассказа. Сериал «Шукшинские рассказы» А. Сиренко (2002) характеризуется значительной целостностью, несмотря на объединение разных в идейном и художественном плане рассказов, поскольку и первичная и вторичная интерпретации в данном случае принадлежат автору фильма. Кроме того, глубокое проникновение в особенности стилистики литературного и кинематографического творчества Шукшина в сочетании с

использованием приемов телесъемки позволяют говорить о значительной релевантности телевизионного фильма прозе писателя. В процессе создания киноальманахов по рассказам Шукшина первичная и вторичная интерпретации осуществлялись разными экранизаторами, что приводило к столкновению точек зрения: сценарии трех новелл фильма «В профиль и анфас» (1977) принадлежали одному автору, позже они были реализованы на экране тремя режиссерами, тогда как каждая новелла фильма «Завьяловские чудики» (1978) на уровне сценария и фильма проинтерпретирована постановщиками, а отбор материала принадлежит редактору и директору картины.

В целом создатели киноальманахов ориентировались на подражание идейной и композиционной концепции фильма Шукшина «Странные люди», что отразилось в первую очередь на характере работы с экранизируемым материалом. При отборе рассказов для фильма «В профиль и анфас» сценарист Е. Григорьев обращает внимание на общую для произведений ситуацию страха, анализируемую писателем с разных ракурсов: страх смерти («Волки», 1967), страх перемен («Чередниченко и цирк», 1970), страх перед общественным мнением и возможностью потери места в социуме («Осенью», 1973). Образ странного человека становится основой объединения рассказов для экранизации «Завьяловские чудики». Фильм становится своеобразной аллюзией на картину «Странные люди», проявляющейся в первую очередь в заглавии. Название фильма отсылает к архетипу чудака, однако в рамках нашей концепции, разделяющей типы чудака и странного человека в творчестве Шукшина, рассказы «Капроновая елочка» (1966), «Билетик на второй сеанс» (1971), «Версия» (1973) представляют образ странного человека, нестандартность поведения которого диктуется разными, в том числе личными мотивами, однако исключительная доброта чудака ему, как правило, не присуща. Отсылка к шукшинскому фильму-предшественнику помимо заглавия проявляется в сходной проблематике новелл «Странных людей» и «Завьяловских чудиков»: «Билетик на второй сеанс», подобно «Думам», основан на размышлениях героя о правильности прожитой

жизни; «Версия», как и «Роковой выстрел», представляет фантазию героя о другой реальности, в которой он состоялся как личность.

Помимо применения шукшинской концепции отбора материала в процессе создания киноальманахов используются некоторые приемы киноадаптации собственных произведений Шукшиным, в частности сохранившийся в архиве Госфильмофонда России *режиссерский сценарий А. Дубинкина «Билетик на второй сеанс» (1976)* («Завьяловские чудики») демонстрирует использование принципа диалогизации мыслей героев. Преобразование мыслительного процесса в устную речь, наиболее ярко отразившееся в киноновелле «Думы», используется В. Дубинкиным при постановке другого рассказа Шукшина. Однако Дубинкин в данном случае находится в более выигрышном положении, поскольку внутренние мысли героя в экранизируемом им рассказе не являются основным приемом литературного повествования, как было в рассказе «Думы», они лишь дополняют диалоги и воспроизводимые вслух монологи героя, в которых высказываются подобные мысли. Коррелирующие с высказываниями внутренние рассуждения героя не обладают столь глубокой сокровенностью, как мысли Матвея Рязанцева, поэтому расширение диалога с тестем и сторожем за счет реплик, представленных в рассказе в качестве внутренних монологов, не провоцирует эффект контраста между глубиной познания собственной жизни литературного героя и всеобъемлющим недовольством его кинематографического последователя. В то же время литературный и экранный образы Тимофея Худякова сходны в границах решения ими важной жизненной проблемы.

В то время как фильм «Завьяловские чудики» (новелла «Билетик на второй сеанс») вполне успешно использует прием диалогизации мыслей героя, киноальманах «В профиль и анфас», следуя шукшинскому примеру, преобразует внутренние рассуждения героев в визуализированные вставные эпизоды (новелла «Берега»).

Композиция киноальманахов также соответствует построению фильма «Странные люди»: каждый из отобранных для экранизации рассказов превращается в короткометражную киноновеллу в рамках единого фильма. В

процессе работы над фильмом «В профиль и анфас» сценарист Е. Григорьев отбирает рассказы для экранизации и создает по ним литературные сценарии «Волки» (1977), «Чередниченко и цирк» (1977), «Берега» (1977). Постановщики киноновелл Н. Лукьянов, А. Ефремов, С. Сычев проводят режиссерскую разработку собственного фрагмента фильма, однако во многом следуют кинематографическим приемам, предложенным Е. Григорьевым еще на уровне литературного сценария.

Впервые проведенное в работе исследование отдельных текстов сценария (архив Госфильмофонда России) позволило выявить существенные трансформации шукшинских произведений, обусловленные замыслом сценариста (новелла «Чередниченко и цирк»), а также адаптацией текста для кинематографического воплощения (новелла «Берега»). История экранной интерпретации рассказа «Чередниченко и цирк» характеризуется метаморфозами образа главного героя. Произведение Шукшина представляет вполне уверенного в себе человека, совершившего необдуманный поступок, не коррелирующий с его жизненными позициями. В итоге отказ Евы приносит герою облегчение: «Ему было очень хорошо на скамеечке, удобно. Стаканчик «сухаря» приятно согревал грудь. Чередниченко стал тихонько, себе под нос, насвистывать «Амурские волны»⁴⁴². Сценарий Е. Григорьева предельно заостряет позерство героя: он чрезвычайно активен и жизнерадостен, излучает показной оптимизм (в отличие от скучающих Володи и Вали Чередниченко купается в холодной воде, напевает песни, поучает молодежь умению счастливо жить и красиво отдыхать). Наслаждение героя постоянно акцентируется в сценарии: «Чередниченко лежал в шезлонге, прикрыв глаза, и кивал, одобряя и поощряя песню»⁴⁴³. Однако за видимым позерством героя скрывается страх одиночества, подтверждением чему становится его реакция на отказ циркачки. Вместо успокоения Чередниченко охватывают боль и страх перед будущим: «Напевал «Амурские волны». Но как-то

⁴⁴² Шукшин В.М. Чередниченко и цирк // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 70.

⁴⁴³ Григорьев Е. Чередниченко и цирк (литературный сценарий) // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3627. Л. 5.

долго сидел у моря, старый, потерянный, одинокий. Смотрел. Старался что-то понять. Или вспомнить...»⁴⁴⁴.

В другом *сценарии* «*Берега*» предпринята попытка киноадаптации рассказа «Осенью». Сложность поставленной задачи заключается в специфике поэтики текста, идейным центром которого становятся воспоминания героя, принимающие форму авторского повествования: «Боль не ушла с годами, но, конечно, не жгла так, как жгла первые женатые годы»⁴⁴⁵; «... но потом бросил пить и жил так – носил постоянно в себе эту боль-змею, и кусала она его и кусала, но притерпелся»⁴⁴⁶. В качестве кинематографического решения вопроса сценарист предлагает визуализацию воспоминаний при помощи абстрактных сцен-видений, в каждой из которых Филипп, Марья и Павел получают возможность представить собственную версию связывающей их истории. Уже на уровне литературного сценария данные символические эпизоды значительно утяжеляют повествование и вносят стилистический диссонанс, что в картине будет усилено вследствие экранной визуализации. Помимо указанного кинематографического решения Е. Григорьев акцентирует внимание на сохранившемся с юношеских лет максимализме героя, который сталкивается с цинизмом молодого поколения. Речь идет о диалоге со скупщиками икон, главной целью которых является приобретение материального достатка, в то время как Филипп считает необходимым сжигать иконы, пропагандируя атеизм.

Сценарий, таким образом, строится на последовательности опозитизированных символических сцен, которые дают каждому герою возможность рассказать о собственных чувствах. Подобные эпизоды-исповеди представляют собой аллюзию на сны Матвея Рязанцева (фильм «Странные люди») и вызывают сходный эффект, заключающийся в раздробленности повествования, стирании границ между видениями и реальностью, что в конечном итоге абстрагирует зрителей от общей идейной направленности произведения.

⁴⁴⁴ Григорьев Е. Чередниченко и цирк (литературный сценарий) // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3627. Л. 46.

⁴⁴⁵ Шукшин В.М. Осенью // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 389.

⁴⁴⁶ Там же. С. 389.

Несмотря на близость киноновелл к литературным сценариям, созданным одним сценаристом, рассказы-первоисточники обладают большей общностью, поскольку при наличии ситуации страха как единого компонента проблематики фрагменты фильма демонстрируют явную стилистическую дифференциацию. Новелла «Волки» режиссера Н. Лукьянова содержит минимальные отступления от содержания рассказа, проблематика которого выражена в действиях и диалогах при практическом отсутствии использования специфических языковых средств, затрудняющих отражение произведения на экране. Отступления заключаются в дополнении фабулы рассказа эпизодами, обеспечивающими фон происходящим событиям: проезд тестя с подводами, крупные планы Ивана, подбирающего мелодию под скрип саней во время поездки в лес и др. При визуализации описанных в произведении действий в сочетании с фоновыми сценами весь рассказ получает большую конкретность, в некотором роде натуралистичность. Подобный эффект характерен и для новеллы «Большая любовь Н.П. Чередниченко» режиссера А. Ефремова, помимо визуализации подкрепляемый усилением физиологичности изображенного на экране, трансформацией образа героя и спецификой актерской игры. Физиологические подробности в сценах обеда Чередниченко, его отдыха на пляже, купания, размышлений в номере, в процессе которых герой то встает, то ложится, одевается и раздевается, нервно прохаживается по комнате, носят вспомогательный характер и используются с целью визуального отражения эмоций героя, однако также способствуют трансформации образа, заключающейся в акцентировании самоуверенности как доминирующей черте характера Чередниченко. Помимо физиологичности в фильме используются дополнительные реплики героя («... я... вообще сторонник активного отдыха. Вопросы есть?»⁴⁴⁷; «Народы Африки... борьба.. космос... двадцать первый век... Ох, интересно!»⁴⁴⁸), в совокупности с аффектированной игрой А. Калягина придающие образу уверенность с себе, смелость действий, в некоторых случаях

⁴⁴⁷ Монтажная запись художественного кинофильма «В профиль и анфас». М., 1978 С. 17.

⁴⁴⁸ Там же. С. 18.

доходящие до позерства. Трансформация характера героя выводит образ на типажный уровень. Превращение Чередниченко в обычного пляжного ловеласа делает рассказанную историю одним случаем из чреды ему подобных, что не соответствует характеру прозы Шукшина, ставящему в основу рассказов нетипичную ситуацию. Заключительный комментарий сценариста о потерянности героя снимается, в результате вся аффектированность его поведения трактуется как позерство, свойственное натуре Чередниченко и не призванное скрыть боль и одиночество.

Усиленная экранной визуализацией и спецификой процесса экранизации натуралистичность новелл «Волки», «Большая любовь Н.П. Чередниченко» вступает в стилистическое несоответствие с символическими вставными эпизодами новеллы «Берега» режиссера С. Сычева, размывающими границы между видениями и реальностью. Стилистический диссонанс новелл в рамках киноальманаха приводит к дроблению единой структуры фильма.

Киноальманах «Завьяловские чудики» характеризуется бóльшим единством композиционной структуры, чему помимо использования приема унификации героев отдельных новелл во многом способствовала аллюзия на фильм «Странные люди». В то время как картина Шукшина продемонстрировала отрицательный результат использования в кинематографе композиционного принципа сборника рассказов, положительный эффект заключался в укоренении в сознании зрителей возможности повторения подобного опыта. Отсылка к «Странным людям» в заглавии фильма, следование Шукшину в выборе произведений для экранизации, выводящих на первый план тип странного человека, приводят к более лояльному восприятию фильма зрительской аудиторией. Кроме того, создатели фильма пошли дальше Шукшина в плане объединения новелл в киноальманахе, прибегнув к приему визуализации перелистывания страниц сборника рассказов писателя, появляющемуся в начале и конце фильма, а также в промежутках между отдельными новеллами. Более значимый прием объединения новелл применяется уже на уровне *режиссерских сценариев* «Капроновая елочка» (1976) Э. Ясана, «Билетик на второй сеанс» (1976) А. Дубинкина, «Версия» (1976) В. Гурьянова

(версии из архива Госфильмофонда России) и затрагивает систему персонажей рассказов, в частности, рассказа «Билетик на второй сеанс», и проявляется в попытке частично унифицировать образы главных героев отдельных фрагментов фильма. Идущий к любимой женщине через новогоднюю метель герой рассказа и новеллы «Капроновая елочка», несмотря на неоднозначность своего поведения, вызывает симпатию. Фантазии Саньки Журавлева («Версия») комичны, однако небеспричинны и объясняются нереализованностью героя как личности в реальной жизни, что также достойно сочувствия. Тимофей Худяков вызывает неоднозначное отношение, поскольку его душевные страдания частично основаны на аморальных поступках прошлых лет, а нынешнее нестабильное состояние заставляет делать гадости другим героям. В процессе унификации общей системы персонажей киноальманаха режиссер новеллы «Билетик на второй сеанс» А. Ефремов уменьшает отрицательные характеристики героя, снимает излишнюю агрессивность его высказываний путем изъятия некоторых отталкивающих реплик, например высказывания, обращенного к бывшей любовнице: «А Тимохе, ему с кривинкой сойдет, с гнильцой...»⁴⁴⁹. Авторские комментарии о подлости намерений героя («Но хотелось еще кому-нибудь досадить. Кому-нибудь так же бы вот спокойно, тихо наговорить гадостей»⁴⁵⁰ и др.) не находят в фильме кинематографического воплощения, за счет чего его жалобам на отсутствие счастья уделяется больше объема киноповествования, что в конечном итоге способствует трансформации отношения к герою со стороны зрителей. Фильм «Завьяловские чудики», таким образом, обнаруживает значительное сходство с кинематографическим творчеством Шукшина в разработке новеллистического принципа композиции кинокартины и использует новые приемы, способствующие объединению частей киноальманаха, в то время как фильм «В профиль и анфас» демонстрирует значительный стилистический диссонанс между входящими в его состав новеллами.

⁴⁴⁹ Шукшин В.М. Билетик на второй сеанс // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 194.

⁴⁵⁰ Там же. С. 195.

Другим жанром, основанным на использовании композиционного принципа сборника рассказов, становится телевизионный фильм, состоящий из отдельных серий. Сериал *«Шукшинские рассказы»* (2002) открывает новую главу в экранизации произведений писателя, поскольку помимо наследования внешних приемов отражения произведений на экране в процессе создания фильма режиссер и автор сценария А. Сиренко исходит из стилистики как литературного, так и кинематографического творчества Шукшина. Таким образом, несмотря на наличие некоторых внешних трансформаций на уровне сюжета, системы персонажей и образов героев, трактовки коллизий, привнесения новых деталей киноповествования, телевизионный фильм отражает внутреннее сходство с творческой манерой Шукшина в целом.

Сериал включает шесть отдельных новелл, каждая из которых базируется на одном или нескольких рассказах. В основе конфликта всех серий лежит столкновение разных стилей жизни, происходящее как в реальности, так и в сознании героев, в остальном новеллы демонстрируют значительные сюжетные и идейные различия. А. Сиренко использует прием модернизации, перенося события рассказов в эпоху 1990-х годов, на что указывают реалии того времени (исполняемая Геной Пройдисвет песня «Дельфин и русалка» И. Николаева, чтение Малышевой газеты «Аргументы и факты» и т.д.). Данный прием влечет незначительные сюжетные трансформации, что, однако, не только не препятствует отражению основной проблематики литературных первоисточников, но и способствует ее актуализации в современном мире, поскольку отраженные в рассказах типы и ситуации носят вневременной характер. Детали современного быта использованы постановщиком крайне умеренно, они не нарушают общую стилистику произведений Шукшина, и в то же время дают возможность не увлекаться воспроизведением эпохи 1970-х годов и позволяют избежать возможной нарочитой стилизации.

Идейное содержание телефильма в целом помимо общности конфликта характеризуется фрагментарным изменением пафоса и интерпретации образов героев экранизируемых рассказов. Подобные трансформации обусловлены явным

присутствием в фильме авторской точки зрения, в общей сложности отражающей взгляд «нормальных» людей (противоположность странным людям) на представленные события и характеры. Авторская точка зрения, таким образом, подчиняет себе общее движение сюжета, систему персонажей новелл и определяет необходимость использования тех или иных художественных приемов и деталей. Так, неприятие автором фильма определенного типа людей, в частности мнимых руководителей, деятельность которых сводится исключительно к разглагольствованиям о пользе и вреде любых начинаний, приводит к намеренному усилению их отрицательных качеств на экране. Относящийся к такому типу персонажей Александр Щиблетов, герой рассказа «Ораторский прием» (1971), в одноименной киноновелле трансформируется в откровенного хама и вымогателя в результате присоединения к общему сюжету новеллы фабулы рассказа «Светлые души» (1961), что дает возможность для продолжения исследования образа Синельникова (кинематографического последователя Щиблетова) в других обстоятельствах, когда герой вновь получает возможность руководить.

К отражению *типа псевдоруководителя* А. Сиренко обращается также в новелле «Бессовестные». Неприятие персонажа Малышевой проявляется в снижении ее образа, что во многом достигается за счет визуального эффекта. Визуализация обращает внимание зрителей на эпатированность поведения героини, нарочито яркий грим, контрастирующий с отсутствием такового у задумавших жить вместе Глухова и Отавиной, что выделяет героиню из их общей «естественной» среды деревенской жизни и позиционирует ее как чужеродный элемент. Изменение финала рассказа в рамках киноновеллы, изображающей уходящих вместе Глухова и Отавину, продиктовано утверждением мысли о необходимости борьбы за собственное счастье в противовес позиции мнимых руководителей наподобие Малышевой.

Тип странного человека анализируется режиссером в новеллах «Самородок» (экранизация рассказов «Микроскоп» (1969), «Даешь сердце!» (1967), «Забуксовал» (1971)) и «Гена Пройдисвет» (экранизация одноименного

рассказа 1973 года). Подобная категория персонажей не вызывает авторского сочувствия и получает ироничное отражение на экране. Отражение авторской иронии в новелле «Самородок» достигается в результате соединения фабул экранизированных рассказов в единый сюжет, в итоге представляющий последовательность нестандартных поступков героя. В то время как каждый из отобранных рассказов повествует об одном случае из жизни разных персонажей, объединение всех историй в чреду «выходок» одного героя способствует акцентированию его чудаковатости, граничащей с глупостью. Собираательный герой новеллы «Самородок» Андрей Ерин из человека, задумавшегося о жизнеустройстве в разных его ипостасях, что отражено отдельно в каждом рассказе-первоисточнике, в интерпретации Сиренко становится несколько оторванным от бытовой жизни любителем всякого рода знаний от медицины до литературы. Беспечная чудаковатость героя подкрепляется актерским исполнением Г. Назарова, демонстрирующим суетливость и постоянную эмоциональную приподнятость его героя. В другой новелле «Гена Пройдисвет» ироничное отношение автора проявляется в визуализации бесшабашных поступков Гены, в частности прыжка в бассейн с гитарой и исполнения популярной песни. В данном случае авторское неприятие отклоняющихся от установленных норм поведения странных людей помимо иронии отражено в домысливании финала рассказа Шукшина: режиссер заставляет героя осознать нецелесообразность собственного поведения и признать свое «творчество» самодеятельностью, не имеющей отношения к высокому искусству.

Представленная модификация проблематики некоторых рассказов Шукшина не носит кардинального характера и не умаляет достоинств экранизации в целом. Акцентирование авторской позиции приводит к снижению образов Малышевой («Бессовестные»), Синельникова («Ораторский прием»), нестандартных героев новелл «Самородок», «Гена Пройдисвет». Тем не менее, на наш взгляд, следование шукшинской стилистике в воссоздании общего колорита киноповествования ставит фильм в разряд наиболее близких к творчеству Шукшина интерпретаций. В воспроизведении шукшинской кинематографической

манеры значительную роль сыграло *использование приемов телефильма, приближающих художественные особенности сериала к стилистике фильмов Шукшина*. Киноведы Ан. Вартанов, Е. Полегаева, В. Егоров⁴⁵¹, исследующие специфику телевизионных фильмов, помимо прочих особенностей отмечали замедление темпа повествования при создании фильма для телетрансляции, поскольку обстановка домашнего просмотра способствует снижению концентрации зрителей. Как отмечалось ранее, динамика шукшинских рассказов не позволяла автору задерживаться на описании фона событий, однако необходимые пояснения, представленные в двух-трех предложениях, присутствуют в каждом произведении. При экранизации рассказа становится необходимым не только отразить на экране краткие авторские пояснения, но зачастую дополнить их для воссоздания полноценной атмосферы событий, что требует расширения объема киноленты. Короткометражные фильмы далеко не всегда могут отразить достаточное количество фоновых деталей предшествующих основному действию ситуаций, что вполне удается фильму «Шукшинские рассказы», поскольку каждая серия длится около пятидесяти минут. Использование в процессе создания телефильма ненагруженного деталями кадра позволяет избежать домысливания деталей и подробностей, далеко не всегда в полном объеме содержащихся в рассказах Шукшина, увеличение роли диалогов коррелирует с диалогичностью рассказов писателя. Широта применения крупных планов в телефильме способствует полноте передачи эмоций и обеспечивает значительную откровенность, личностный характер подачи материала. Близкий контакт со зрителем, а также отказ от сложных форм монтажа, проявляющийся в предпочтении съемки длинными фрагментами, приводит к отсутствию характерного для художественного фильма обобщения. Проявляющийся в результате эффект документальности соотносится с установкой Шукшина на доверительный разговор со зрителем и отображение жизни в ее естественном развитии.

⁴⁵¹ Вартанов Ан. Проблемы телевизионного фильма. М., 1978; Полегаева Е.Р. Развитие экранного языка и его взаимодействие с классическими искусствами: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1982; Егоров В.В. Телевидение: теория и практика. М., 1992.

Указанные свойства телефильма, таким образом, способствуют отражению на экране художественных особенностей прозы и кинематографа Шукшина. Помимо этого А. Сиренко прибегает к повторению некоторых шукшинских кинематографических и литературных приемов, а также использует собственные приемы, способствующие передаче стилистики прозы писателя при экранизации. Музыкальное сопровождение всего сериала – задорная мелодия, звучащая в начале и конце практически каждой серии – соотносится с бравурным маршем «Калины красной». Звуковой фон обоих фильмов контрастирует с изображенными событиями и указывает на трагикомическую тональность кинокартин. Значительно расширенный по сравнению с рассказом «Бессовестные» эпизод сватовства в одноименной киноновелле отсылает к аналогичной сцене фильма «Живет такой парень». Удачный режиссерский прием Шукшина, заключающийся в решении оставить героев наедине на некоторое время, вводит мотив неловкости и робкой надежды на счастье. Подобное неловкое молчание возникает и между героями киноновеллы Сиренко. Надежда на счастье в обоих фильмах проявляется в своеобразной подготовке «невесты» к сватовству: тетка Анисья и Отавина пользуются минутной задержкой для того, чтобы принарядиться и понравиться «жениху».

По аналогии с прозой Шукшина Сиренко использует *прием визуализации чувств*. Физиологическое отображение эмоционального состояния героев является сюжетообразующим фактором рассказа «Гена Пройдисвет», кульминацией которого становится драка персонажей. Режиссер «Шукшинских рассказов» следует предложенному автором приему, получающему усиление эмоционального воздействия на экране посредством его визуализации и отказа постановщика от сглаживания натуралистичности эпизода. Сходным образом визуализируются чувства Малышевой в новелле «Бессовестные». В то время как героиня одноименного рассказа глубоко прячет эмоции, высказывая лишь целесообразные суждения, ее экранная последовательница не сдерживает эмоциональные порывы: рыдает, бросает в Глухова и Отавину батоном колбасы. Нередко появляющийся у Шукшина прием контраста Сиренко также переносит

на экран: трансформация Малафейкина («Генерал Малафейкин»), дяди Гриши («Гена Пройдисвет») заложена в самих рассказах, фильм демонстрирует адекватное экранное воплощение приема, основанное на хорошей актерской игре исполнителей ролей. Продолжая шукшинскую традицию, Сиренко обращается к приему контраста для воплощения отрицательных качеств героев (так, хам и вымогатель Синельников противопоставлен кротким героям рассказа «Светлые души»), усиления трагизма события, основанного на контрасте счастливой свадьбы молодоженов и испорченного сватовства героев в новелле «Бессовестные».

С целью по возможности более точного воспроизведения сюжета и проблематики экранизируемых рассказов режиссер использует собственные кинематографические приемы. Так, Сиренко вводит в фильм дополнительных персонажей, в частности сына Глухова Алексея («Бессовестные»), администратора санатория («Гена Пройдисвет»), дающих главным героям возможность в диалогической форме представить собственные мысли, отраженные в авторском повествовании. С другой стороны, для рассказов Шукшина характерно первичное представление героя при помощи не только авторских характеристик, но и краткого описания случая или выходки персонажа, предшествующее повествованию о центральном событии. В киноновелле «Гена Пройдисвет» описание неосновного происшествия заменяется его показом в качестве видеозаписи, что дает возможность не перегружать серию наплывом событий и в то же время с первых кадров заявить о нестандартности характера героя.

С точки зрения внешней композиции телефильм Сиренко относится к экранизациям, *использующим новеллистический принцип композиции, однако внутреннее строение каждой серии соотносится с различными принципами отбора и работы с литературным материалом в процессе его переноса на экран.* Киноновеллы «Бессовестные» и «Гена Пройдисвет» основаны на единичных одноименных рассказах. Повторное использование новеллистического принципа композиции характеризует серии «Другая жизнь» и «Ораторский прием». Сюжет

первой новеллы строится на объединении следующих одна за другой фабул рассказов «Билетик на второй сеанс» и «Генерал Малафейкин». Сопоставление образов Малафейкина и Худякова основывается на недостижимом стремлении обоих героев к лучшей жизни. Подобно экранизации рассказа «Билетик...» в киноальманахе «Завьяловские чудики», новелла Сиренко демонстрирует усиление мотива трагичности неправильно прожитой жизни, однако в данном случае такой эффект достигается в результате изъятия комедийного компонента в эпизоде с тестем героя, который либо на самом деле был Николаем Угодником, либо весь диалог происходил в сознании героя. Привязка к рассказу «Билетик...» истории Малафейкина, при отсутствии объединения фабул в единый сюжет, создает эффект повтора и служит затягиванию серии. Проблематика следующей киноновеллы в целом заимствована из рассказа «Ораторский прием», однако включение в повествование эпизода из рассказа «Светлые души» дает возможность дополнить сюжет новыми сценами, в том числе и вымышленными, а также продолжить раскрытие образа Синельникова и усилить акцент на отрицательных сторонах его характера.

Завершающие сериал новеллы «Самородок», «Вянет-пропадает» объединяют экранизируемые рассказы в общий сюжет, что способствует трансформации образов главных героев. Ироничная характеристика Андрея Ерина, данная в заглавии новеллы «Самородок», дополняется приписыванием ему событий, связанных с героями рассказов «Микроскоп», «Даешь сердце!», «Забуксовал», в результате чего образ приобретает большую комичность в сравнении с каждым из персонажей рассказов в отдельности. Как было указано выше, переплетение фабул произведений в данном случае используется для выражения авторской точки зрения.

Заключительная новелла совмещает сюжеты рассказов «Вянет-пропадает» и «Хмырь», связующим звеном которых становится образ Нины. Вследствие участия героини в ситуациях разных рассказов ее характер приобретает новые грани. В особенности следует отметить модернизацию образа: наследуя от шукшинской Агриппины стремление к простому женскому счастью, Нина

предстает более современной женщиной, подхватывающей откровенный, порой сбивающийся на пошлость флирт незнакомого мужчины. Данная киноновелла является не единственной экранизацией А. Сиренко рассказа «Хмырь» (1971), поскольку данное произведение стало основой дипломного фильма режиссера. Эта короткометражная лента трансформировала пафос и образы героев рассказа, на что указывали театроведы В. Дубовский и Н. Старосельская⁴⁵². В то время как Шукшин изобразил в рассказе немолодого застенчивого отдыхающего и глуповатую кокетку, главный герой фильма представлен вполне уверенным в себе приятным молодым человеком, затевающим безобидный флирт с понравившейся девушкой, героиня также неглупа и обаятельна. В основу фильма положен прием контраста, противопоставляющий героев остальным пассажирам автобуса, тогда как персонажи Шукшина не выделены столь явно из толпы. Контрастность системы персонажей усиливает трагизм ситуации. Авторская трактовка рассказа в рамках сериала релевантна шукшинскому взгляду на ситуацию. Хмырь в исполнении А. Панина приближен к герою рассказа, «самозабвенно, радостно»⁴⁵³ пристающего к женщинам.

Таким образом, проанализированный материал позволяет установить, что новеллистический принцип экранизации шукшинской прозы завоевал значительно меньшее внимание кинематографистов по причине сложностей идейного (предполагающего достижение необходимой общности проблематики частей фильма) и стилистического характера, возникающих в процессе использования данного принципа. Наследовавшие традицию шукшинского сборника киноновелл картины 1970-х годов («В профиль и анфас», «Завьяловские чудики») были созданы в основном с целью предоставления молодым режиссерам киностудий возможности проявить свой талант в рамках создания короткометражных картин, позже объединенных в киноальманахи. При этом исследование указанных работ выявляет использование их авторами многочисленных аллюзий на кинематографический предшественник – картину

⁴⁵² Дубовский В.Я. Актриса // Наталья Гундарева глазами друзей. М., 2007. С. 153-468; Старосельская Н.Д. Наталья Гундарева. М., 2008.

⁴⁵³ Шукшин В.М. Хмырь // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 157.

Шукшина «Странные люди». Помимо следования шукшинскому принципу отбора материала и некоторым режиссерским приемам (диалогизация мыслей героев, их визуализация при помощи вставных эпизодов), картины демонстрируют сходное нарушение целостности киноповествования, а в случае с фильмом «В профиль и анфас» - дополнительную стилистическую дифференциацию новелл в рамках единого фильма. Во избежание подобных ошибок последующие кинематографисты практически не использовали прием новеллистической композиции в рамках экранизации. Исключение составляет телесериал «Шукшинские рассказы», являющийся, на наш взгляд, одной из наиболее близких к литературному и кинематографическому творчеству Шукшина экранизаций его прозы. Подробный анализ сериала выявил его следование стилистике художественных текстов Шукшина, во многом посредством умелого использования особенностей телефильма, а также бережное обращение с сюжетно-образной системой экранизируемых рассказов.

§3. Адаптация малой прозы: мотивный принцип организации повествования

Рассмотренные ранее экранизации прозы Шукшина, за исключением некоторых киноновелл сериала «Шукшинские рассказы», обращались к каждому произведению в отдельности, при помощи средств кинематографа исследуя его проблематику и систему персонажей. Однако уже на уровне короткометражных экранизаций отдельных рассказов наблюдались поиски выхода через творчество писателя на животрепещущие проблемы современности посредством актуализации и модернизации определенных смыслов произведений. Использование подобного приема влечет необходимую трансформацию сюжета и системы персонажей исходного текста, в частности фильм «Такое кино» Ф. Куйбиды демонстрирует значительное изменение событий и обстоятельств рассказа «Забуксовал» в результате политизации материала и введения аллюзий на современность. Модернизация литературных первоисточников в большей степени характерна для экранизаций, использующих мотивный принцип организации материала в рамках полнометражного фильма. Сходный прием был осуществлен Шукшиным в процессе работы над фильмом «Живет такой парень», который был охарактеризован нами как экранизация, продолжающая собственное литературное творчество автора в кинематографе. Мотивный принцип композиции при перенесении прозы на экран заключается в использовании зачастую трансформированных фабул нескольких рассказов, дополненных новыми вымышленными эпизодами, для создания единого сюжета фильма. Подобный тип экранизации *предоставляет значительно больше творческой свободы обращения с материалом, поскольку дает возможность отразить не только многогранность творчества Шукшина, но также собственную, в некоторых случаях достаточно вольную его интерпретацию, что связано с расширением возможности домысливания эпизодов в границах единого сюжета.* Некоторые кинематографисты используют такой тип экранизации с целью отражения вневременной актуальности проблематики шукшинского творчества и актуализации значимых проблем современности.

Впервые после Шукшина к использованию мотивного принципа композиции прибегли его однокурсники и близкие друзья Ренита и Юрий Григорьевы, не раз вместе с Шукшиным посещавшие Алтай, хорошо знакомые с его литературным и кинематографическим творчеством и даже принимавшие в нем участие (Р. Григорьева снималась в фильме «Живет такой парень» в роли городской женщины). В 1981 году режиссеры осуществляют постановку фильма «Праздники детства», основанном на рассказах и воспоминаниях Шукшина. Затем в 1988 году подобный опыт предпринимает С. Никоненко (фильм «Елки-палки!..»), позже продолживший экранизацию шукшинской прозы. Актуализация и значительная модернизация творчества Шукшина в последующие десятилетия представлена в фильмах В. Смирнова «Крепкий мужик» (1991) и Л. Бобровой «Верую!» (2009).

Создатели фильма «Праздники детства» являлись современниками Шукшина, обладавшими сходным мироощущением и взглядами на искусство, поэтому значительной трансформации рассказов и привнесения новой проблематики в процессе экранизации не происходит. По словам Р. и Ю. Григорьевых⁴⁵⁴, основой концепции картины явилось желание отразить истоки характеров людей военного поколения. Однако анализ фильма показывает, что помимо этого Григорьевы ставили перед собой две не менее важные задачи. Во-первых, авторам фильма было необходимо как можно полнее отразить литературное творчество писателя в рамках заданной темы. Во-вторых, близкое знакомство с Шукшиным предоставляло возможность оставить память о нем, взглянуть со стороны на его личность как человека и художника.

Взятые за основу рассказы Шукшина «Из детских лет Ивана Попова» (1968), «Далекие зимние вечера» (1961) характеризуются воспроизведением событий военного детства одновременно с точки зрения участвующего в них ребенка и обобщающего опыт прошлых лет взрослого человека, преломляющего воспоминания через призму опытного взгляда. Взрослое сознание автора выводит на первый план детство в качестве главного героя произведений, в то время как

⁴⁵⁴ Воденко М. Размышляя о родине // Детская литература. – 1984. – № 3. – С. 48-50.

другие персонажи часто похожи друг на друга: в единый автобиографический образ сливаются главные герои указанных рассказов, в них же представлен обобщенный образ матери, сходны поведением и внешним обликом председатель из рассказа «Из детских лет Ивана Попова» и герой одноименного рассказа дядя Ермолай (1971).

По словам Р. Григорьевой⁴⁵⁵, Шукшин сам отбирал рассказы для фильма с условным названием «Ванькина мама», постановщиками которого должны были выступить Р. и Ю. Григорьевы. Однако Шукшин не завершил работу над киноадаптацией собственных произведений, тем не менее его концепция была использована режиссерами для создания собственного *сценария «Праздники детства» (1980)*, а затем и фильма. Воплощение образа самого писателя в тексте сценария осуществляется вследствие использования многочисленных эпизодов символического характера, приоткрывающих читателям (а позже – зрителям) внутренний мир маленького Шукшина, особенности его сознания. Начальный эпизод сценария, изображающий прыжок ребят с обрыва в реку, символизирует погружение автора в воспоминания, эпоху собственного детства. Несмотря на переработку сценария Григорьевыми, в тексте ощущается явное присутствие самого Шукшина не только как объекта изображения, но и субъекта, организующего повествование на основе собственных воспоминаний, а также обобщающего события и подводящего итоги с высоты своего возраста.

Сценарий насыщен эпизодами видений мальчика, многие из которых впоследствии были изъяты из киноповествования во избежание отхода от реалистической традиции. Реальность и видения тесно переплетены в сознании героя, указывают на фольклорные корни его мировосприятия. Ребенок, таким образом, зачастую становится режиссером изображаемых событий. Вместе с ним из глубины воспоминаний приходит голос Павла, река в сценарии увидена глазами героя, которому она видится в качестве волшебного создания. Слушая песню «Из-за острова на стрежень», Ванька представляет Павла в образе казачьего атамана. Лиризм сценария акцентируется вследствие особой

⁴⁵⁵ № 39. Р.А. Григорьевой. Примечания // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 434.

поэтичности образов матери и Павла. Помимо наделения героев даром предчувствия (мать видит пророческий сон о жизни после смерти, Павел предсказывает собственную гибель на войне) текст усиливает линию их взаимоотношений, обращает внимание на искренность чувств героев.

Присутствие в сценарии автора как субъекта повествования обусловлено введением выделенных курсивом цитат из произведений и статей Шукшина о родине, отчине, простых деревенских тружениках: «Родина... Я живу чувством, что когда-нибудь вернусь на родину навсегда...»⁴⁵⁶; «Ах, какие это были праздники! Может, оттого, что детство?...»⁴⁵⁷.

Воспроизведение обобщающего взгляда взрослого человека в фильме происходит вследствие использования режиссерами приемов контраста, введения документальных кадров, сочетания различных композиционных принципов. Фоновые события фильма развиваются в рамках кольцевой композиции: общее действие картины охватывает последовательно все времена года, при этом как начальные, так и заключительные события происходят в летнее время. Данный прием способствует отображению вечного течения жизни вопреки конкретным неблагоприятным условиям человеческого существования, в то время как жизнь Ваньки представлена с помощью линейной композиции, в рамках которой беззаботный мальчишка становится сознательным подростком, уходящим учиться в город. Подобное строение фильма, выявляющее отсутствие хаотичности представленных воспоминаний в результате их обработки взрослым сознанием, дополняется введением кадров с изображением Шукшина в начале фильма, а также закадрового голоса с последним напутствием герою в финале картины. Используемый Григорьевыми прием контраста проявляется в противопоставлении естественных детских радостей Ваньки трагическим событиям военного времени. Так, весеннее настроение героя, заданное кадрами пробуждающейся природы, сменяется отчаянием после известия о гибели отца,

⁴⁵⁶ Григорьевы Р. и Ю. Праздники детства. Литературный сценарий // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 4163. Л. 2.

⁴⁵⁷ Там же. Л. 41.

документальные кадры прохода войск и боевых действий напоминают о реальной тяжести времени, в которое проходят Ванькины «праздники детства».

С целью отражения личности самого автора на экране постановщики прибегают к использованию приемов режиссерского творчества Шукшина. Подобно картинам «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки» фильм содержит пейзажные кадры с изображением Катун и Чуйского тракта, эпизодически представленные образы гармонистов, стариков и старух, наблюдающих за молодежью из-за плетней, развернутую сцену свадебного гулянья. Вслед за Шукшиным Григорьевы решаются на привлечение жителей Сростков в качестве исполнителей второстепенных ролей, что подробно рассмотрено в статье Е. Пищиты⁴⁵⁸. Помимо заимствования шукшинских кинематографических приемов режиссеры в некоторых сценах прибегают к отражению сознания ребенка изнутри, когда он на время становится полноправным режиссером событий, а взгляд взрослого человека отсутствует. Такой подход дает возможность воспроизвести становление личности автора и отразить процесс вхождения в его сознание тем и образов, важных для последующего творчества. На уровне сценария Григорьевы разработали несколько символических сцен, способствующих отражению сознания героя (воспоминания и видения Ваньки), однако практически все они исчезают в фильме во избежание излишней мифологизации, которая могла быть усилена визуализацией, остаются лишь видение Ваньки о Павле, отражающее противоречивость чувств героя по отношению «новому» отцу, и воспроизведенный глазами героя эпизод гадания матери. Данные сцены не противоречат реалистической стилистике фильма и в то же время отражают верность народа фольклорным традициям. Помимо отображения на экране видений героя режиссеры используют прием визуализации литературных образов, входящих в сознание ребенка посредством чтения книг (изображение крупным

⁴⁵⁸ Пищита Е.М. Актер и неактер как носители культуры в фильмах Рениты и Юрия Григорьевых // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10. – С. 63-70.

планом книжных картинок), а также материализации страха героя в скрипе половиц и заволакивающей темноте страшного угла избы.

Особое место в фильме принадлежит образу матери, представленному режиссерами в качестве одного из наиболее значимых архетипов шукшинского творчества, укоренившемся в сознании писателя с детских лет. В рамках картины Григорьевых архетип матери имеет разные ипостаси и проявляется в первую очередь в образе матери-земли, дарующей жизнь не только в прямом, но и в переносном смысле: она способна родить рожь, необходимую для пропитания в голодные годы. Указание на материнское начало земли, которое неосознанно ощущают жители сел и деревень с самого раннего возраста, проявляется в сценах, изображающих внешнюю близость детей к земле: герои сидят на ней во время собрания, спят в разгар полевых работ. На уровне животного мира архетип матери проявляется в опозитизированном образе коровы, кормилицы семьи и родительницы теленка. Однако наиболее яркой ипостасью архетипа становится неидеализированный в фильме образ простой русской женщины, необразованной крестьянки, которая в исполнении Л. Зайцевой всем обликом символизирует спокойную силу, терпение, огромную любовь к детям. Образы матери-женщины и матери-земли сливаются в сознании Шукшина в единое целое, что в фильме отражено в символично-мифологической сцене, представляющей отдаленную фигуру матери на фоне раздолья алтайских полей. Таким образом, по мнению авторов картины, архетип матери являлся одной из важнейших категорий сознания и творчества Шукшина. В настоящее время существует исследование А. Варламова, развенчивающее «миф о великой матери»⁴⁵⁹ и вскрывающее непростые отношения Шукшина и Марии Сергеевны, которые оба тщательно скрывали. Однако Григорьевы ориентировались в первую очередь на общий эмоциональный фон экранизируемых рассказов, поэтому образ матери представлен в фильме с позиции литературного творчества Шукшина.

⁴⁵⁹ Варламов А.Н. Шукшин. М., 2015. С. 31.

К использованию мотивного принципа организации материала в рамках экранизации также прибегают режиссеры В. Смирнов и Л. Боброва, фильмы которых относятся к совершенно разным десятилетиям развития России в целом и киноискусства в частности: фильм «Крепкий мужик» поставлен в начале 1990-х годов, в то время как картина «Верую!» была создана в конце 2000-х. Концепция обоих режиссеров сводится к намерению отразить творчество Шукшина в индивидуальном преломлении, выявить новые аспекты его проблематики и выдвинуть волнующие авторов современные проблемы на материале рассказов писателя, что обуславливает использование в обоих случаях принципа модернизации повествования. Однако общая идейная направленность фильмов различна вследствие несхожести мировоззрений двух породивших исследуемые картины эпох: в то время как основополагающим принципом фильма «Крепкий мужик» становится пафос разрушения, кинокартина «Верую!» базируется на утверждении созидания как необходимого условия установления лучшего миропорядка.

Сюжет фильма В. Смирнова основывается на мотивах рассказов «Крепкий мужик» (1970), «Сураз» (1970), «Верую!» (1970). Объединяющим началом данных произведений становится отражение крайней ситуации, проявляющейся в разрушении храма («Крепкий мужик»), самоубийстве («Сураз»). Рассказ «Верую!» был охарактеризован самим автором как «выдуманная вещь»⁴⁶⁰, поскольку в нем представлено слишком нестандартное поведение героев в ситуации потери веры. Экранизированные рассказы были отобраны не случайно, кинематограф 1990-х годов проявлял особый интерес к крайностям: согласно исследованиям в области истории киноискусства⁴⁶¹, в этот период на первый план выходят персонажи «теневого» действительности, характеризующиеся иррациональностью мышления и отклонением от общепринятых норм поведения, а также ранее табуированные темы жестокости, нищеты, отверженности персонажей. Эпоха политической, социальной, экономической и культурной

⁴⁶⁰ Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 173.

⁴⁶¹ Отечественный кинематограф: стратегия выживания (Научный доклад). М., 1991; Под знаком вестернизации. М., 1995; История отечественного кино. М., 2005.

ломки способствовала отображению разрушительных тенденций на экране, что также явилось одной из причин обращения автора фильма к указанным рассказам, отражающим как материальные разрушения (храма, собственной жизни), так и духовные (разрушение веры, семьи). Приверженность к разрушению постулировалась Шукшиным в качестве одной из главных черт русского национального характера. Шурыгин, герой рассказа «Крепкий мужик», воплощает извечную страсть к разрушению, не получающую объективного оправдания, поп из рассказа «Верую!», а также Сураз совершают разрушения под воздействием внешних факторов. Одной из ипостасей разрушения как основы коллизии первых двух рассказов можно считать бунт против христианского мировоззрения. Исследователь Е. Черносивтов⁴⁶² указывал на сходство героев рассказов «Крепкий мужик» и «Верую!», отклонившихся от христианства в сторону язычества: поп представлен подобием Пана, Шурыгин характеризуется писателем как «идол... окаянный»⁴⁶³. В. Сигов называет позицию попа «одушевленным материализмом»⁴⁶⁴, по сути являющейся подобием идеологии, которая приходит на смену христианской духовности. Сходным образом самоубийство Спирьки Расторгуева («Сураз») трактуется в качестве акта протеста против судьбы и обстоятельств человека, «потерявшего корень, отечество и отчество»⁴⁶⁵, отколовшегося от духовных традиций предков.

Экранизированные рассказы, таким образом, демонстрируют изображение крайней ситуации разрушения, проявляющейся, в частности, в отрицании христианских заповедей. Подобная проблематика, весьма популярная в эпоху 1990-х годов, способствовала выбору рассказов в качестве литературной первоосновы к фильму, в то время как внутренняя общность описываемых ситуаций давала автору возможность объединить фабулы произведений в рамках цельного сюжета и представить собственную интерпретацию событий.

⁴⁶² Черносивтов Е.В. Пройти по краю. Василий Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии. М., 1989.

⁴⁶³ Шукшин В.М. Крепкий мужик // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 93.

⁴⁶⁴ Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999. С. 232.

⁴⁶⁵ Там же. С. 203.

Помимо идейного сходства экранизированные рассказы характеризуются использованием стилистического приема материализации чувств. Данное художественное средство применяется Шукшиным с целью более точного, конкретного отражения эмоций героев. Так, сюжетная канва рассказа «Крепкий мужик» основана на материализации внутреннего порыва Шурыгина к самоутверждению, в других произведениях данный прием способствует изображению чувства тоски Максима Ярикова («... как если бы неопрятная, не совсем здоровая баба... обшаривала его всего руками – ласкала и тянулась целовать»⁴⁶⁶), просыпающейся любви к женщине Спирьки Расторгуева («... и в сердце опять толкнулось неодолимое желание: потрогать горлышко женщины, погладить»⁴⁶⁷) и т.д. Фильм В. Смирнова продолжает использование приема материализации посредством экранной визуализации чувств в совокупности с соответствующей состоянию персонажей актерской игрой, дополненной применением крупных планов. Визуализация эмоционального состояния Спирьки проявляется в эпизоде мытья в бане, отражающем физиологическое удовольствие героя при помощи изображения деталей всего процесса, а также крупных планов, отображающих удовольствие на лице актера И. Бочкина. Потеря героем жизненных ориентиров и окончательная запутанность в обстоятельствах проявляется в символической сцене его блуждания в затуманенном лесу. В точности отражения возникших между Спирькой и учительницей чувств огромную роль сыграла возможность широкого использования крупных планов, поскольку экранизация была осуществлена в рамках телевизионного фильма: параллельный монтаж кадров с изображением лиц заинтересованных друг другом героя и героини создает эффект невольного притяжения персонажей. Помимо следования Шукшину в использовании данного стилистического приема в фильме проявляется также общая направленность кинематографа того времени на усиление жестокости эпизодов. Сценарист Ю. Арабов⁴⁶⁸ объяснял подобную тенденцию особым эффектом экранного насилия, которое при визуальном

⁴⁶⁶ Шукшин В.М. Верую! // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 96.

⁴⁶⁷ Шукшин В.М. Сураз // Там же. С. 28.

⁴⁶⁸ Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М., 2003.

восприятию заставляет зрителей сопереживать действию, что способствует привлечению аудитории и, соответственно, кассовому успеху картины. Натуралистичность рассказов заметно усиливается в фильме в результате визуального усиления жестокости сцены избиения героя с использованием кровавого грима, который сохраняется на лице актера вплоть до финала картины.

Несмотря на следование кинематографическим тенденциям эпохи, фильм выделяется на фоне многочисленных социальных драм, перекладывающих ответственность за разрушенную жизнь героев на неблагоприятные внешние обстоятельства: законы ГУЛАГА («Ад, или Досье на самого себя» «Из жизни Федора Кузькина»), трудную экономическую ситуацию («Интердевочка»), агрессию со стороны маргинальных личностей («Палач», «Фанат»). «Крепкий мужик», относящийся к жанру психологической драмы, возлагает ответственность на самого человека и отражает борьбу не столько с внешними обстоятельствами, сколько с самим собой. В основе фильма лежит утверждение мысли о потенциальной нравственной силе человека в противовес любым веяниям жестокой эпохи, представленной в фильме сценой необоснованного сноса церкви, а также усилением мотива язычества в эпизоде безумной пляски потерявших веру людей на фоне символов грядущей небесной кары (грозы и застывшего в ужасе лица Христа на иконе).

Главный герой фильма Спиридон Расторгуев участвует как во внешней, так и во внутренней борьбе, причем терпит поражение в обоих случаях: он проигрывает учителю в драке, а извечная приверженность русского человека к разрушению в совокупности со сказавшимися на образе героя обстоятельствами новой эпохи одерживают верх над его духовной силой. В интерпретации автора фильма Спирька предстает своеобразным апостолом новой жизни, утверждающей разрушение в качестве основного движущего фактора мироустройства. Подобный эффект достигается за счет участия героя в обстоятельствах всех экранизируемых рассказов (сносе церкви, потере веры в бога, самоубийстве), в то время как лейтмотивом ко всему фильму становится повторяющаяся картина сидящего на мостике Спирьки в белом одеянии. Обобщенный экранный образ Расторгуева

заимствует черты характера персонажей рассказов. Лежащий в основе образ Сураза дополняется излишней самоуверенностью Шурыгина, вследствие чего доброта героя отходит на второй план и уступает место приступам самолюбования. От Максима Ярикова экранный Спирька заимствует главное качество, не дающее ему стать окончательным подобием Шурыгина, - душевную тоску. Герой фильма Расторгуев посредством объединения образов других персонажей, а также вследствие его участия в ситуациях из разных рассказов, в частности в сносе церкви, встрече с попом, драке с учителем, демонстрирует бóльшую противоречивость в сравнении с литературным предшественником. Парадоксальность характера героя дополняется наличием отголосков противоборства христианства и язычества в его душе: на протяжении фильма он периодически снимает и надевает нательный крестик, участвует в антирелигиозных действиях и в то же время не решается отнять жизнь у человека. Представленное в картине нагромождение крайних ситуаций в совокупности с неустойчивостью духовной позиции героя приводит его к трагическому исходу и финальному акту разрушения, представляющему самоубийство Расторгуева как своеобразное жертвоприношение своему новому божеству.

Фильм Л. Бобровой *«Верую!»*, несмотря на очевидную противоположность проблематики, представляет собой своеобразное продолжение картины *«Крепкий мужик»*, поскольку предлагает выход из ситуации полужыческого сумасшествия 1990-х годов, представленной В. Смирновым. Основной пафос этой работы строится на утверждении спасения души главного героя, по сути олицетворяющего весь российский народ, в приобщении к христианской вере. Данная идейная направленность вступает в противоречие с пафосом творчества Шукшина в целом и экранизированных рассказов в частности. Отношение Шукшина к вопросам религии было крайне неоднозначным, что определялось, с одной стороны, приверженностью народным традициям, с другой – влиянием советской эпохи, выдвигающей на первый план гуманистические ценности и веру в человеческие возможности. Экранизированные Л. Бобровой рассказы *«Верую!»* (1971), *«Забуксовал»* (1971), *«Залетный»* (1969) имеют общий компонент

проблематики, базирующийся на отображении беспокойной, жаждущей найти ответы на нестандартные вопросы русской души. Однако Шукшин был далек от утверждения христианской веры в качестве выхода из духовного тупика. Л. Боброва предлагает свое решение заявленной Шукшиным проблемы, перенесенной на почву современных жизненных реалий. Картина фактически строится на эксплуатации шукшинских сюжетов, реализуемых в новых условиях.

Система персонажей фильма строится на выдвижении в качестве центрального героя Максима Ярикова, аккумулирующего образы литературных предшественников (Максима Ярикова, Романа Звягина, Филиппа Наседкина) и участвующего в ситуациях рассказов-первоисточников. Данный способ выстраивания системы персонажей при экранизации использовался практически всеми кинематографистами, создающими фильмы с мотивным принципом композиции литературного материала. В то время как применение подобного приема в фильме «Праздники детства» было продиктовано наличием сквозного героя рассказов, представляющих воспоминания детства, и не повлекло идейной трансформации, в фильме «Крепкий мужик» объединение персонажей и сопутствующих им ситуаций спровоцировало некоторое изменение образа главного героя, акцентировав его склонность к разрушению. Использованный в фильме «Верую!», прием аккумуляции литературных образов способствовал выведению на первый план равнодушия героя к любым проблемам как основного качества его характера. В остальном качественной ассимиляции характеров героев фактически не происходит. Вслед за трансформацией пафоса значительно меняется и образ Ярикова: гнет неизбежной душевной тоски литературного прототипа сменяется нарочитой суетливостью экранного героя, граничащей с карикатурностью. Предложенный выход (закрывающийся в приобщении к христианской вере), кардинально меняет Ярикова, превращая его в подобие православного отшельника. Сопутствовавшее аккумуляции образов совмещение ситуаций из разных рассказов вводит в киноповествование мотив «хождения по мукам», выход из которого видится также в приобщении к христианским ценностям.

Используя сюжеты произведений Шукшина, Л. Боброва придает картине современное звучание путем модернизации событий, а также постановки актуальной проблематики: автор фильма исследует проблему будущего России в аспектах общественно-политического и духовного существования страны, в связи с чем киновед И. Шестакова⁴⁶⁹ делает вывод о политизации и идеологизации литературного материала в фильме. Вопрос о социальном и государственной устройстве разрабатывается посредством использования в общем сюжете картины фабулы рассказа «Забуксовал», трактовка которого сходна с представленной в короткометражном фильме «Такое кино» и базируется на политизации исходного материала. Поднятая Шукшиным в рассказе «Забуксовал» проблема гоголевской тройки и ее пассажира дает возможность разноаспектной трактовки произведения. Так, социально-исторический подход⁴⁷⁰ базируется на поиске в тексте произведения скрытых аллюзий на советскую действительность. Историко-культурологический подход⁴⁷¹ рассматривает рассказ Шукшина как символ его приобщения к спорам о гоголевской тройке, когда писатель поддерживает точку зрения мыслителей Серебряного века. Согласно нашей концепции, выделение и доминирование одного из аспектов проблематики приводит к обеднению смысловой сущности рассказа. В то же время подобный подход позволяет выявить грани произведения, актуальные в ту или иную эпоху. В частности, кинематограф 2000-х годов выдвигает на первый план политический аспект проблематики. С целью достижения данного эффекта Л. Боброва, помимо использования некоторых политических аллюзий (в частности, сатирической песни «Money», сцены выборов и т.д.), прибегает к приему введения дополнительного эпизода – аллегорического сна Ярикова. Стилистика фильма Бобровой в принципе носит символический характер, что обусловлено

⁴⁶⁹ Шестакова И.В. Авторский стиль фильма Л. Бобровой «Верую!» (по мотивам рассказов В. Шукшина) // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 5. – С. 345-348.

⁴⁷⁰ Данный подход использовался в работах В. Сигова, В. Спиридонова: Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999. Спиридонов В. Н. В "защиту" Русской Тройки // Дружба-3. Слово и образ в художественной литературе. М., 2003. С. 28-37.

⁴⁷¹ Данный подход использовался В. Десятовым, А. Куляпиным: Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3-х т. Т. 3: Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Барнаул, 2007.

стремлением возвысить конкретную сюжетную ситуацию до уровня общенационального обобщения. Аллегорический сон героя, кроме того, выводит общественно-политический аспект проблематики на мировой уровень путем представления общечеловеческих проблем как результата махинаций современных Чичиковых.

Проблема духовного существования человечества и необходимого обретения веры разрабатывается автором фильма в связи с сюжетами рассказов «Верую!», «Залетный», идейная направленность которых претерпевает значительную трансформацию при переносе на экран, обусловленную особенностями пафоса всей картины. Указанные рассказы в значительной степени демонстрируют характерные для творчества Шукшина гуманистический пафос и веру в человеческие возможности. Герои произведений являются борцами с обстоятельствами, несмотря на заведомое поражение, поскольку выступают против извечного миропорядка, делая попытки проникнуть в таинство смерти («Залетный») и даже бросить ей вызов («Верую!»). Кроме того, герой рассказа «Залетный» фактически ставит под сомнение постулаты христианства. В противоположность рассказам Шукшина фильм-экранизация постулирует идею спасения России в обращении к христианской вере. Тема борьбы с обстоятельствами не находит должного развития в картине, поскольку образ борца вступает в противоречие с пафосом непротивления делам Господним. Образ попа на экране в значительной степени карикатурен, чему способствует комичность его портрета в сочетании с намеренной театрализацией игры исполняющего роль Ф. Ясникова. Залетный, приверженец философского взгляда на мироустройство в рассказе Шукшина, на экране трансформируется в истового христианина. Единственный «борец» фильма Яриков, ищущий выход из духовного застоя, также изображен в комическом свете. Избранный режиссером ракурс подачи материала дополнительно усиливает ироничность автора по отношению к герою и его беспокойной тяге к решению разнообразных вопросов. Характерное для стилистической манеры Л. Бобровой вкрапление символично-аллегорических мизансцен в данном случае проявляется во введении

вымышленной «мистической» ситуации: неожиданное появление портрета Гоголя в доме героя оборачивается дополнительной насмешкой над его всеохватывающим равнодушием. Таким образом, фильм Л. Бобровой «Верую!», основываясь на пафосе утверждения духовно-нравственного спасения нации в обращении к христианской вере, вписывается в традицию кинематографического освоения творчества Шукшина с целью актуализации и усиления морально-нравственного аспекта его проблематики, начатую С. Никоненко.

Итак, в отличие от новеллистического типа экранной интерпретации, а также кинопрочтения отдельных произведений Шукшина, использовавшихся в основном в советский период, мотивный принцип организации киноповествования приобретает популярность в последние десятилетия, в частности применяется режиссерами В. Смирновым, Л. Бобровой, С. Никоненко. Подобная тенденция мотивируется расширением спектра возможностей для свободного обращения с материалом в результате объединения фабул нескольких произведений в цельный сюжет, что зачастую влечет трансформации образной системы и создает возможности для привнесения в итоговый сюжет новых персонажей и эпизодов. Работа 1988 года («Праздники детства»), несмотря на использование мотивного принципа организации материала, демонстрирует минимальные отступления от идейно-художественных особенностей экранизированных рассказов, поскольку создатели фильма ставили целью именно отображение литературного творчества писателя, а также становления его личности (что не требовало значительных отступлений от взятых за основу автобиографических рассказов). Картины «Крепкий мужик», «Верую!» полноценно использовали возможности мотивного принципа, продолжая исследование поднятых Шукшиным проблем на материале современной жизни.

Данный принцип экранного прочтения также неоднократно использовался режиссером С. Никоненко. Ему принадлежат три фильма-интерпретации произведений Шукшина, при всем разнообразии их тематики и проблематики

демонстрирующие единый стиль Никоненко-экранизатора, что дает основание посвятить анализу специфики творчества режиссера отдельный параграф.

§4. Актуализация творчества В. Шукшина Сергеем Никоненко

Известный режиссер и актер С. Никоненко внес значительный вклад в актуализацию творческого наследия Шукшина посредством кинематографического воплощения его произведений. В отличие от супругов Григорьевых, он не был однокурсником писателя, однако их знакомство также произошло во ВГИКе и позже переросло в дружбу. Никоненко хорошо знаком как с кинематографическим (участвовал в съемках фильма «Странные люди» в качестве актера, исполняющего роль Чудика), так и с литературным творчеством Шукшина: в одном из интервью⁴⁷² Никоненко признается, что осознание писательского таланта Шукшина пришло к нему не сразу, несмотря на прочтение всех издававшихся произведений друга, а только после знакомства с рассказом «Материнское сердце», вследствие чего режиссер заново переосмыслил все прочитанные ранее произведения Шукшина. В настоящее время Никоненко дает многочисленные интервью⁴⁷³ о Шукшине, в рамках которых рассказывает о знакомстве с писателем, его характере и личной жизни, о собственном восприятии его творчества: Никоненко считает Шукшина значительным русским художником, миссия которого заключалась в «проповедовании правды и справедливости»⁴⁷⁴.

В рамках актуализации шукшинской литературы С. Никоненко проводит чтение рассказов писателя на различных творческих вечерах, а также в качестве сценариста и режиссера участвует в кинематографическом воплощении его произведений. На данный момент Никоненко является автором фильмов-экранизаций «Елки-палки!..» (1988), «А поутру они проснулись» (2003), «Охота жить» (2014), *объединенных спецификой творческой манеры автора как*

⁴⁷² Сергей Никоненко о кино, о Шукшине, о литературе (11.08.2014) // URL: <http://vesti22.tv/video/sergey-nikonenko-o-kino-o-shukshine-o-literature> (дата обращения 23.05.2016).

⁴⁷³ Сергей Никоненко: «Уход Шукшина окутан мистикой» (24.09.2015) // URL: <http://7days.ru/news/sergey-nikonenko-ukhod-shukshina-okutan-mistikoy.htm> (дата обращения 23.05.2016); Написать сценарий о Шукшине (беседу ведет Андрей Князев) 07.10.2014 // URL: <http://www.redstar.ru/index.php/syria/item/19142-napisat-stsenarij-o-shukshine> (дата обращения 23.05.2016); Сергей Никоненко: «Не встречал более скромного человека, чем Шукшин» (беседу ведет Тамара Цететели) 16.07.2014 // URL: <http://portal-kultura.ru/articles/summer-film-academy/51442-sergey-nikonenko-ne-vstrechal-bolee-skromnogo-cheloveka-chem-shukshin/> (дата обращения 23.05.2016).

⁴⁷⁴ Сергей Никоненко: «Василий Шукшин был самым скромным из всех, кого я знал» (беседу ведет Анжелика Заозерская) 23.07.2014 // URL: <http://www.moscovichka.ru/moscovichka/2014/07/23/sergej-nikonenko-vasilij-shukshin-bil-samim-skromnim-iz-vseh-kogo-ya-znal-11720.html> (дата обращения 23.05.2016).

режиссера и интерпретатора шукшинской прозы, для которой характерна, с одной стороны, близость к литературному методу писателя, с другой – модернизация материала и склонность к нравоучению. Для прозы Шукшина характерно повышенное внимание к типам и характерам, стоящим за любым случаем и являющимся основой решения затронутых проблем. С. Никоненко наследует данный принцип повествования, в результате чего постановка проблемы в фильме обязательно приводит к детальному изучению характеров героев и их взаимоотношений, что в совокупности является средством отражения проблемы и обуславливает ее решение в каждом конкретном случае. В то время как Л. Боброва во главу угла ставит проблему, что подчиняет характеры и взаимоотношения героев, делает их полностью несамостоятельными и направленными на отражение авторской точки зрения, С. Никоненко утверждает собственный пафос на основе представленных в картинах типов (странного человека в фильме «Елки-палки!..», пьяницы в фильме «А поутру...»), характеров (образы-антагонисты Тюрина, Павла, беглого парня в фильме «Охота жить»), более близких к образам литературных первоисточников. Другой типичной особенностью фильмов Никоненко становится более или менее явное перенесение повествования в современную каждую картину эпоху. Так, фильм «Елки-палки!..» воспроизводит некоторые реалии эпохи перестройки, точное время действия картин «А поутру они проснулись», «Охота жить» не определено, однако видимая историческая стилизация в фильмах отсутствует. Тем не менее, в отличие от картин В. Смирнова и Л. Бобровой, модернизация в данном случае не играет значительной идейной роли, поскольку лишь отражает вневременную актуальность проблематики и типов героев в разные исторические периоды.

Как указывалось ранее, Шукшин стремился к отображению жизни в ее естественном развитии как в литературе, так и в кинематографе, однако необходимость законченности изображаемой на экране истории приводила к частичному появлению нравоучительных тенденций, в частности, в повести «Точка зрения», вариантах сценария «Калина красная». В творчестве Никоненко данный эффект усиливается и приобретает намеренный характер, поскольку

фильмы демонстрируют явную тенденцию к морализаторству. Изображенные типы и характеры анализируются автором фильмов с точки зрения установленных социальных и моральных норм поведения, вследствие чего некоторые герои получают карикатурное воплощение и подвергаются осмеянию.

Данный принцип отражения литературного материала применялся в процессе создания фильмов «Елки-палки!...», «А поутру они проснулись», воспроизводящих образы странного человека и пьяницы. Поскольку указанные типы проявляют отклонения от стандартных норм поведения, они получают ироничное воплощение на экране, что не всегда соответствовало пафосу произведений Шукшина. Фильм «Елки-палки!..» основан на рассказах «Штрихи к портрету» (1973), «Упорный» (1973), «Сильные идут дальше» (1970), представляющих одну из разновидностей типа странного человека, а именно героя-деятеля. Объективно подобные люди воспринимаются окружающими неоднозначно, поскольку их желание помочь человечеству в решении значимых вопросов граничит повышенным самомнением, а деятельность зачастую нецелесообразна. Авторское отношение к героям рассказов также противоречиво. Изначально Шукшин планировал представить Митьку Ермакова («Сильные идут дальше») и Моню Квасова («Упорный») в качестве отрицательных персонажей, на что указывают записи в рабочих тетрадях: «Разгулялся Байкал. стоят городские туристы, отдыхающие... Один дурошлеп, увидев женщин... – Эх, поплыть, что ли?»⁴⁷⁵; «Да что трение!.. Весьма русское решение проблем: при чем тут трение! При чем здесь закон!»⁴⁷⁶. Однако в процессе работы над произведениями концепция изменялась, в результате чего тексты рассказов демонстрируют два противоположных плана характеристики героев. Внешний план обусловлен отношением персонажей к главному герою (так, Митька воспринимается как чудак, безнадёжный мечтатель), использованием маркированной речевой характеристики (заносчивость, спекуляция информацией, нехватка истинного знания, проявляющиеся в речевом поведении Мони, обнаруживают его схожесть

⁴⁷⁵ Сильные идут дальше // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. Барнаул, 2007. С. 175.

⁴⁷⁶ Там же. С. 296.

с Глебом Капустиным и провоцируют отрицательное отношение) и зачастую представляет персонажей в невыгодном свете. Противоположный план характеристики героев предполагает отражение их внутреннего мира, высвечивающее истинный смысл чудачеств. Использование сказа в повествовании о Митьке Ермакове, обуславливающее ироничность подачи материала за счет очевидного авторского присутствия, тем не менее способствует отражению доброты в качестве основы личности героя («Похоже, изобрел машинку для печатания бумажных денег. Опять будет помогать бедным и женщинам»⁴⁷⁷). Сходный эффект достигается применением несобственно-прямой речи в рассказе «Упорный»: «Ах, черт возьми, как, оказывается, не замечаешь, что все тут – прекрасно, просто, бесконечно дорого»⁴⁷⁸; «Люди, милые люди... Здравствуйте!»⁴⁷⁹. Посредством использования внутреннего плана характеристики героев Шукшин дает им возможность приоткрыть перед читателями свою душу, оправдаться за порой некорректное внешнее поведение. Отсутствие идеализации героев-деятелей является частью концепции шукшинского творчества, предполагающей отражение жизни в ее естественном развитии, а также своеобразное авторское невмешательство в результате зашифровывания собственной точки зрения и отсутствия одностороннего взгляда на проблему. Более сложное отношение к герою представлено в рассказе «Штрихи к портрету», где возможность противоречивых оценок образа Князева выявлена уже на уровне внешнего плана: некоторые портретные характеристики и отчасти речевое поведение («... просто, кротко посмотрел на хозяина»⁴⁸⁰; «Вас, наверное, покорило, что я хихикать стал? <...> Это я от смущения»⁴⁸¹) указывают на его безобидность, в то время как нахальство и резкость поведения одновременно являются исконными качествами его натуры и становятся способом защиты от внешней агрессии. Подобная неоднозначность образа вызвала противоречивые

⁴⁷⁷ Шукшин В.М. Сильные идут дальше // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 121.

⁴⁷⁸ Шукшин В.М. Упорный // Там же. С. 358.

⁴⁷⁹ Там же. С. 371.

⁴⁸⁰ Шукшин В.М. Штрихи к портрету // Там же. С. 405.

⁴⁸¹ Там же. С. 405.

оценки героя критикой. Так, В. Горн⁴⁸² видит Князева в качестве примера духовного роста человека. Л. Емельянов, В. Апухтина⁴⁸³ называют Князева догматиком и максималистом. В. Сигов рассматривает героя в качестве драматической фигуры, одного из возможных вариантов трансформации Чудика под воздействием пустоты окружающего его мира: «Он искренне, как свою, принял пропагандировавшуюся идею. <...> Пробил толщу над головой, если иметь в виду национально исторические традиции, быт, связи с обычными людьми. И увидел пустоту. Но не понял этого. Не понял, что его поры ввысь на самом деле был падением в преисподнюю, «вверх ногами»⁴⁸⁴. Прием введения записок актуализирует внутренний план рассказа, выявляющий попытку частичного оправдания героя.

Фильм «Елки-палки!..» демонстрирует заметное усиление авторской иронии по отношению к типу героя-деятеля, проявляющейся в принципах экранного отображения героя, введении эпизодов нравоучительного характера, жанровой характеристике картины. Фильм создан в жанре комедии, на что в первую очередь указывают особенности системы персонажей и композиционной организации материала: объединение героев в экранном образе Князева повлекло аккумуляцию им странностей всех литературных предшественников, что способствовало усилению комедийного эффекта (подобное следствие наблюдалось в фильмах «Живет такой парень», «Шукшинские рассказы»). Линейное строение фильма в виде чреды заимствованных из рассказов забавных ситуаций дополняется введением вымышленных эпизодов комического характера, связанных, в частности, с подробной разработкой сюжетной линии взаимоотношений Князева и Любы, пародией на Брежнева в образе милиционера, что также значительно усиливает комедийность ленты в целом за счет нагромождения нестандартных ситуаций. Кроме того, название фильма содержит

⁴⁸² Горн В. Ф. Характеры Василия Шукшина. Барнаул, 1981.

⁴⁸³ Емельянов Л. И. Василий Шукшин: Очерк творчества. Л., 1983; Апухтина В. А. Проза В. Шукшина. М., 1986.

⁴⁸⁴ Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999. С. 185.

аллюзию на заглавие шукшинской картины «Печки-лавочки» и тем самым отсылает к жанру комедии.

В рамках отражения образа героя Никоненко следует рассказам, используя внешний и внутренний планы, однако оба уровня характеризуются усилением авторской иронии. Неоднозначность портретно-речевой характеристики литературного Князева получает адекватное экранное воплощение за счет талантливости актерской игры С. Никоненко. Однако проявляющееся в высказываниях и поведении сестры героя явно отрицательное отношение к нему в совокупности с введением авторской точки зрения, явно указывающей на неоправданность приоритетов Князева, способствуют акцентированию комического компонента фильма. Авторская точка зрения проявляется с помощью введения не представленных в рассказах эпизодов отвергания Князем «ухаживаний» Любы, обусловленных предпочтением работы над бесполезными трудами семейной жизни, визуализированного сравнения человека и гориллы, отражающего склонность героя к бессмысленным спорам с очевидным. Внутренний план характеристики героя, помимо искреннего монолога-исповеди, заставляющего задуматься над истинными причинами его вызывающего поведения, представлен с помощью визуализации мечтаний Князева (о вылечивании рака, воздвижении ему памятника и т.д.) и их значительной гиперболизации в сравнении с аналогичными сюжетами экранизированных рассказов, что служит дополнительным указанием на несостоятельность идей героя. Финальные эпизоды картины содержат нравоучительные интонации, поскольку подводят итог нецелесообразному с точки зрения нормальных людей поведению Князева. В то время как рассказы Шукшина представляют образ героя-деятеля в синхронии, Никоненко продолжает его разработку и отражает на экране развитие данного типа. Образ Князева, вступающего в противоборство с установленным миропорядком, приобретает романтический ореол, что передано при помощи сравнения героя с образами паруса («Парус» Лермонтова) и Дона Кихота. Однако финал картины, согласно авторской концепции, демонстрирует

поражение героя как предрешенный исход подобной борьбы и его согласие, по крайней мере, внешнее, следовать установленным нормам поведения.

Позиционирование авторского взгляда, заключающегося в необходимости соблюдения социальных и моральных норм, проявляется также в фильме *«А поутру они проснулись»*. Текст экранизированной повести Шукшина содержит возможности для ее идейного и композиционного объединения с другими рассказами. Произведение построено на использовании приема нанизывания эпизодов и, кроме того, не закончено, что обуславливает допустимость включения в его фабулу случаев из других рассказов без нарушения структуры произведения. В то же время затронутые в повести проблемы предполагают возможность их расширения и дополнения при помощи включения фабул других рассказов, акцентирующих сходную проблематику. Данный прием был осуществлен Никоненко в рамках экранизации, что позволило более подробно исследовать некоторые описанные в повести причины пьянства, поскольку мотивы обиды, облегчения нравственных страданий с помощью вина (связанные с историями Очкарика, Электрика) проявляются также в рассказах *«Обида»* (1971), *«Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток»* (1974) и *«Ночью в бойлерной»* (1974), конфликт мировоззрений (взаимоотношения Очкарика и Урки) представлен в рассказе *«Привет Сивому!»* (1974).

Повесть Шукшина получила противоречивые интерпретации критиков, обращающих внимание на разные аспекты ее проблематики. Так, В. Апухтина⁴⁸⁵ увидела отражение в повести экзистенциальной драмы героев, осознавших свою беспомощность перед жизнью. Т. Рыбальченко⁴⁸⁶ предложила политическую интерпретацию произведения, обыгрывая пьянство героев как попытку избежать советской кампании по отрезвлению сознания. Фильм С. Никоненко актуализирует социально-нравственный аспект пьянства, что способствует усилению ироничности авторского отношения к героям, в некоторых случаях переходящей в карикатурность. Повесть Шукшина также характеризуется

⁴⁸⁵ Апухтина В. А. Проза В. Шукшина. М., 1986.

⁴⁸⁶ А поутру они проснулись // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. Барнаул, 2007. С. 10-14.

ироничностью авторской позиции, проявляющейся в первую очередь в комментариях (например, сравнение находящихся в вытрезвителе людей с древними римлянами), комичности некоторых историй, однако в общей сложности произведение отражает серьезную озабоченность писателя поставленной проблемой и ее связью с судьбой всего народа от рабочих до интеллигенции. В отличие от героя-социолога, Шукшин идет дальше: одновременно высмеивая пьянство и проявляя интерес к нему как глубоко укоренившемуся в жизни людей явлению, он возводит пьянство в ранг неотъемлемого атрибута русской натуры и таким образом помимо социального и нравственного актуализирует философский аспект проблематики.

Усиление авторской иронии в фильме Никоненко достигается за счет намеренного акцентирования театральности исходного текста, визуализации комичных эпизодов (данный прием уже использовался в предшествующей экранизации «Елки-палки!...»), использования приема контраста на уровне вертикального монтажа. Театральность повести Шукшина, предназначенной для постановки на сцене, претерпевает в фильме двойную трансформацию. С одной стороны, использование возможностей кинематографа приводило к дедраматизации текста: визуализация рассказов героев способствовала расширению сферы наблюдаемого и, соответственно, редукции речи персонажей. С другой стороны, режиссер акцентирует изначальную театральность произведения, добиваясь особой пафосности актерской игры, что преимущественно относится к Урке (С. Гармаш), Очкарику (Е. Стычкин), Трактористу (И. Христенко). Театрализованная манера исполнения в данном случае является средством осмеяния героев и общего для них порока. Визуальный образ Тракториста, строящийся на сочетании нарочитости актерской игры Христенко и усилении грима, приобретает карикатурные черты и становится подобием пьяниц с плакатов.

Осмеянию изображаемого в фильме явления также подчинено включение в сценарий комических эпизодов, не присутствующих в экранизируемых произведениях, и их последующая визуализация в фильме: в качестве примера

можно привести сцены «драки» Тракториста со свиньей и видения Очкарику Белой Горячки. Иронический компонент пафоса фильма также усиливается в результате использования музыкального сопровождения, контрастирующего с идейным содержанием сцены. Так, мотив песни «Из-за острова на стрежень» саркастически уподобляет Мрачного Степану Разину, а проход к поезду находящихся в нетрезвом состоянии Нервного и его брата сопровождается песней «Бежал бродяга с Сахалина». Подобно фильму «Елки-палки!..», общий иронический пафос данной картины дополняется нравоучительными интонациями. Комические эпизоды контрастируют с художественными деталями, обнажающими важность поставленной проблемы: слезы жены Сашки (Молчаливого) становятся символом беды, которую влечет за собой пьянство, в то время как белоснежная церковь символизирует надежду на спасение.

В процессе работы над фильмом-экранизацией «Охота жить» С. Никоненко отходит от осмеяния социальных пороков и нестандартных личностей, обращаясь к философской проблеме смысла жизни. Литературную основу фильма помимо одноименного рассказа составляют новеллы «Билетик на второй сеанс» (1971) и «Осенью» (1973), однако свое название фильм унаследовал от произведения, которое занимает центральное в идейном плане положение, поскольку отражает общий пафос картины, а также остальных экранизированных рассказов. *Новелла «Охота жить» (1966)* считается одним из наиболее неоднозначных произведений шукшинского творчества, она получила множество литературоведческих и кинематографических интерпретаций вследствие актуализации разнообразных аспектов представленной архетипической ситуации. Рассказ вызвал значительный интерес в критике и литературоведении, причем каждая точка зрения находит подтверждение в тексте произведения и построена на теории о противоборстве двух начал. Л. Аннинский⁴⁸⁷ обратил внимание на социальный аспект проблематики, основанный на противопоставлении крестьянина-труженика и

⁴⁸⁷ Аннинский Л.А. Путь Василия Шукшина // Шукшин В.М. До третьих петухов. М., 1976.

стремящегося к вольной жизни уголовника. В. Сигов⁴⁸⁸ рассматривает произведение в историко-философском аспекте, в частности актуализирует философский взгляд на проблему нравственности рассказа. Единичный случай убийства старика беглым парнем возводится исследователем в ранг конфликта отцов и детей, в рамках которого молодой заключенный, условно названный сыном, убивает отца в качестве возмездия за грехи его молодости. Р. Эшельман⁴⁸⁹ обращается к философскому исследованию рассказа с позиции его гносеологической составляющей. Противостояние парня и старика рассматривается им в аспекте столкновения последовательного в своих действиях зла, побеждающего непоследовательное добро. Для полноценного отражения своего взгляда на проблему Шукшин прибегает к намеренному запутыванию читательских ожиданий посредством смены ракурсов изображения ситуации. Вначале автор и читатель смотрят на мир глазами Никитича, после смерти которого читатель фактически утрачивает привычный ракурс восприятия изображаемых в рассказе ситуаций и вынужденно переключается на точку зрения парня, невольно приобщаясь к злему началу. Таким образом, по мнению Эшельмана, писатель проводит мысль о непреодолимом увеличении зла на земле.

С нашей точки зрения, особенность рассказа заключается в тесном переплетении философского и социального планов проблематики. Тема добра и зла в данном случае представляется неотделимой от занимающей достаточно важное место в творчестве Шукшина проблемы города и деревни. Несмотря на использование в рассказе композиционного приема смены точек зрения, авторская симпатия отдана «естественному человеку» Никитичу в результате близости мироощущений автора и героя, которых объединяет любовь к природе, стремление к простым житейским радостям. Нарушивший жизненный уклад Никитича Парень – чужой в обстановке таежной избушки. Отсутствие внутренней

⁴⁸⁸ Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М., 1999.

⁴⁸⁹ Охота жить // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. Барнаул, 2007. С. 204-208.

гармонии этого героя проявляется в прямом контрасте души и тела: «стылый»⁴⁹⁰ взгляд, «свирепый голос»⁴⁹¹, идеология приоритета материального достатка противоречат внешней красоте и обманчивой кротости похожего на Христа Парня. Проповедуя городские блага как высшее достижение цивилизации и главную жизненную цель, он становится символом города в противовес образу Никитича, олицетворяющему традиционный деревенский уклад. Таким образом, в рассказе происходит демонизация города, неуклонно истребляющего естественную жизнь. Однако автор склонен к осознанию неизбежности данного процесса, поскольку в финале демонстрируется смена ракурса обзора происходящего автором и читателем. Помимо разноаспектной проблематики рассказ характеризуется отражением архетипической ситуации ответа злом на добро, которая представляет несомненную актуальность в любую эпоху, что явилось фактором, способствующим проявлению интереса к рассказу как объекту экранизации со стороны деятелей кинематографа.

Первой экранизацией рассказа становится короткометражный фильм *В. Гинзбурга и Е. Рябикина «Охота жить» (1970)*, направленный на отражение внешней архетипической ситуации, а также проблемы города и деревни. Философский план рассказа не находит отражения на экране: отсутствует смена точек зрения, идейное содержание воспроизведенных практически полностью диалогов не соответствует визуальному ряду, поскольку исполнение ролей наигранно, в некоторых случаях даже театрально. Воспроизведение нравственного и социального аспектов проблематики рассказа на экране происходит вследствие введения закадрового голоса Никитича, что в совокупности с отсутствием философского плана проблематики приводит к восприятию Никитича в качестве своеобразного героя-резонера, высказывающего собственную (и авторскую) позицию как по отношению к городу, так и по отношению к поведению героя-антагониста.

⁴⁹⁰ Шукшин В.М. Охота жить // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2005. Т. 3. С. 367.

⁴⁹¹ Там же. С. 367.

Следующая экранизация режиссера *Б. Токарева «Охота жить» (1991)* характеризуется бережным перенесением текста рассказа на экран, что, однако, также не способствует отражению философского подтекста произведения. Фильм актуализирует морально-нравственный аспект проблематики, поскольку режиссер кладет в основу отражение архетипической ситуации: ответ злом на добро представлен как одна из перипетий сложных человеческих взаимоотношений. Поступок Парня объясняется лагерной привычкой «заметать следы», обусловленной желанием обрести свободу. Данный эффект достигается отсутствием отсылок к философскому плану литературного произведения. В фильме исчезает аллюзия на проблему отцов и детей в результате отсутствия рассказа старика о незаконнорожденном ребенке. Актер *Б. Бачурин (Парень)* не имеет внешнего сходства с Христом, кроме того, его манера исполнения роли в значительной степени театральна, что приводит к восприятию монологов героя как обычного бунта против миропорядка обозленного на жизнь человека, а также к исчезновению образа идеолога новой жизни. Отсутствие гносеологического аспекта проблематики обусловлено установкой режиссера на ведение всего киноповествования с одной нейтральной точки зрения в противовес композиционно и идейно значимой смене ракурсов в рассказе. Авторские отступления литературного первоисточника отражали близость жизненных приоритетов старика и писателя, вставшего на сторону этого героя, в то время как фильм не предлагает кинематографических эквивалентов указанному приему. Парень и Никитич представлены в фильме как два равноправных действующих лица. Далее зрителю предложено следить за исходом их встречи, который подготавливается излишней суетливостью поведения Парня, а также включением дополнительной сцены тайного осмотра героем ружья Никитича в его отсутствие.

Рассказ «Охота жить» нередко использовался в качестве литературной основы для дипломных работ студентов-режиссеров. Наибольший интерес представляют короткометражные ленты *В. Кривило (2005, Московский государственный университет культуры и искусств)*, *С. Малюгова (2014, СПбГАТИ)*. В фильме режиссера *В. Кривило* воссоздание архетипической

ситуации производится посредством актуализации морально-нравственного аспекта проблематики в сочетании с социальным аспектом. Начало фильма представляет попытку воссоздания литературного образа Никитича как «естественного человека» с помощью эпизодов его любования красотой таежной природы, однако дальнейшего развития темы города и деревни не происходит. Социальный пласт взаимоотношений героев проявляется в новой трактовке образа Парня, предстающего типичным рецидивистом. Этому способствуют, с одной стороны, внешние данные актера, представляющие мало общего с ученым, а тем более с Христом. С другой стороны, концепция новой жизни в устах героя звучит неубедительно, более походит на заученный текст и не дает основания для противопоставления его и Никитича в идеологическом и философском плане. Дипломная работа С. Малюгова характеризуется попыткой выхода на философский уровень проблематики экранизируемого рассказа. Вводимая ретроспекция о внебрачном сыне делает возможным рассмотрение трагической ситуации как частного случая конфликта отцов и детей. Явной смены точек зрения в фильме не происходит, однако киноповествование поднимается от рассказа о судьбе конкретных героев к философскому противостоянию добра и зла. В первую очередь, манера поведения героев на экране создает оппозицию свой/чужой. В то время как Никитич спокоен и уверен в себе, Парень нервничает, дрожит не только от холода, но и в результате внутреннего перенапряжения в чуждой ему обстановке. Такое поведение героя провоцирует отрицательное зрительское отношение, тогда как старик вызывает уважение и сочувствие. Подобно рассказу, зло в фильме маскируется под внешней привлекательностью героя (актера), что делает его более неуязвимым. Финал картины усиливает трагизм ситуации и выводит историю на философский уровень за счет использования точки зрения «птичьего полета», отражающей торжество зла на земле.

В фильме С. Никоненко произведение «Охота жить» трактуется в контексте рассказов «Билетик на второй сеанс», «Осенью». Тематика и проблематика произведений дают основание для их объединения в цельный сюжет. Каждый

рассказ базируется на мотиве мечты героя о другой жизни: в то время как Худяков и Тюрин мечтают изменить прошлое, хоть и осознают невозможность подобного действия, надежды беглого Парня, направленные в будущее, вполне реальны и ставят философский вопрос о цене их осуществления. Общим для всех рассказов компонентом также становится конфликт отцов и детей, в рамках которого главные герои предлагают новые мировоззренческие ориентиры, Тюрин и беглый Парень – напрямую, Худяков – посредством разыгранной перед тестем комедии. Философский аспект проблематики экранизированных рассказов проявляется в акцентировании мотива роковой ошибки, заключающейся в нежелании соответствовать новой жизни, о которой мечтают герои. Стремясь трансформировать внешние формы жизни, они не осознают необходимости начать изменение внутреннего строя собственной души. Так, отказ Тюрина от уступки любимой женщине можно расценивать как его внутреннюю несвободу от традиционного мировоззрения, Худяков, мечтая о честной жизни, вновь и вновь опускается до подлостей и оскорблений в адрес окружающих. В рассказе «Охота жить» представлена крайняя ситуация мотива роковой ошибки, основанная на контрасте желаемого и реального: начало новой жизни героя связано с убийством.

Фильм С. Никоненко характеризуется актуализацией морально-нравственного аспекта проблематики, подчиняющего себе философский подтекст картины. Подобный эффект достигается при помощи трансформации мотивов и образной системы первоисточника, а также традиционного для режиссерской манеры Никоненко финального нравоучения. Система персонажей фильма с учетом внешних обстоятельств разбивается на две группы антагонистов (Филипп – Павел, Филипп – Парень), однако внешний контраст не отменяет их внутреннего сходства: все герои мечтают о лучшей жизни, ищут свой билет на второй сеанс. Экранный образ Филиппа является центральным в фильме, поскольку объединяет связанные с разными персонажами сюжетные линии. Он изображен в развитии вследствие консолидации образов героев рассказов Никитича («Охота жить») и Тюрина («Осенью»). Согласно сюжету фильма, Филипп Тюрин изначально принадлежал к разряду партийных активистов, что в

конечном итоге разрушило его личное счастье. Мотив роковой ошибки, связанный с образом Филиппа, вводится в киноповествование с помощью приема вертикального монтажа, а также появления нового персонажа – жены героя. В отличие от рассказа «Осенью», образ жены Филиппа в фильме трагичен, поскольку ненависть к мужу в рассказе сменяется болью от осознания его нелюбви в фильме, что способствует актуализации мотива несчастливой семьи. Вертикальный монтаж проявляется в параллелизме реальных событий, представленных сценами свадьбы и «погони» за похоронами, и ретроспективных воспоминаний героя, что дополняется трагической тональностью музыкального сопровождения. Данный прием используется с целью отражения эмоций героя и становится адекватной заменой авторским отступлениям в рассказе. Мотив роковой ошибки обеспечивает развитие образа Филиппа и способствует его переходу из разряда идеологов коммунистического образа жизни в ранг «естественного человека».

Экранный образ Павла (мужа умершей Марьи) объединяет героев рассказов Павла («Осенью») и Худякова (Билетик на второй сеанс), его душевная тоска также является следствием отсутствия семейного счастья. Параллельное развитие сюжетных линий Тюрина и Павла отражает их внутренне сходство при внешнем антагонизме: оба совершают одинаковую ошибку, расплатой за которую становится душевная неуспокоенность. Третий герой фильма – беглый Парень – с точки зрения происходящих с ним событий соответствует своему литературному предшественнику, однако его образ в фильме претерпевает значительную трансформацию в результате отсутствия отражения философского плана проблематики экранизируемого рассказа. Из идеолога новой жизни Парень превращается в сходного с Филиппом и Павлом жизнелюба, что достигается исчезновением из текста сценария философских монологов героя, соответственно, мотив роковой ошибки парня нивелируется и отходит на второй план.

В трактовке автора фильма трагедия центральных героев заключается в том, что они забыли Бога, пошли против совести и морали: Тюрин побоялся отступить от собственных установок ради любимой женщины и, кроме того, в

пору своей молодости выступил против традиций отцов, Худяков воровал, парень решился на убийство. Такая концепция способствует появлению в фильме устойчивого мотива возмездия. Уготованное всем героям фильма возмездие проявляется в наказании неспокойной совестью (Павел, Филипп) и даже смертью (Филипп, Парень). Филипп, таким образом, получает двойное возмездие: проснувшаяся совесть служит наказанием за его малодушие, в то время как смерть Филиппа, погибающего от руки «сына», становится расплатой за конфликт со старшим поколением. Согласно концепции фильма, смерть настигает и Парня, не сумевшего отбиться от стаи волков. Природа становится символом нравственности и служит орудием возмездия. Финальное нравоучение проявляется в постулировании мысли о необходимости возвращения к вере, которая вводится в киноповествование посредством образа церкви, олицетворяющей высшую нравственность и становящейся символом духовного спасения человечества.

Работа С. Никоненко «Охота жить» на данный момент является последней экранизацией прозы В. Шукшина. Выше уже обращалось внимание на то, что в процессе кинематографической интерпретации литературного творчества писателя было создано немало картин, различающихся в плане объема, идейного и художественного содержания. Проведенное нами системное исследование прозы Шукшина в аспекте ее сценарной и экранной адаптации явилось основой для выделения принципов, которым следовали советские и современные кинематографисты, обращающиеся к произведениям писателя. Сравнительный анализ авторских адаптаций Шукшина и картин других режиссеров приводит к выводу о наследовании кинематографистами шукшинских приемов экранной интерпретации при отборе материала и его дальнейшем композиционном расположении в рамках сценария (позже – фильма). На основании исследованного материала мы выделили следующие принципы неавторской адаптации шукшинской прозы: интерпретацию отдельных произведений писателя, новеллистический и мотивный принципы объединения литературных текстов. Следует отметить, что использование одного из вышеназванных приемов было во

многим детерминировано целями и задачами кинематографистов, принявших решение использовать в качестве основы для фильма литературные тексты Шукшина. Кроме того, следование тому или иному типу адаптации характерным образом определяло специфику идейно-художественных трансформаций текста на экране.

Работы, основанные на воплощении одного произведения писателя, создавались в основном с целью отражения общих идейных и художественных особенностей романа, рассказа, киноповести. Тем не менее проанализированные результаты подобного опыта в значительной степени различны, что обусловлено несходством выбранных в качестве литературной основы произведений, а также разнообразием творческих подходов и мировоззренческих установок интерпретаторов. В частности, приверженность В. Аристова к натуралистическому повествованию способствует превращению рассказа «Свояк Сергей Сергеевич» в подобие театральной трагедии. Особый интерес представляют созданные в рамках экранной адаптации киноповести фильмы «Земляки» и «Позови меня в даль светлую», история создания которых демонстрирует процесс двойной интерпретации (Шукшина – на уровне сценария, режиссеров-постановщиков – на уровне его кинематографического воплощения).

Следование новеллистическому принципу композиции материала предполагало большую свободу интерпретации в связи с необходимостью отбора рассказов для их объединения в рамках альманахов на основании общности проблематики, но также давало возможность более полно отобразить творчество писателя, воплотив в едином сценарии разные ракурсы исследуемой им проблемы. Наиболее значимым в ряду подобных адаптаций представляется телесериал А. Сиренко «Шукшинские рассказы», который следует не только проблематике произведений, но также художественным особенностям литературного творчества Шукшина. Кроме того, специфика телевизионного фильма давала режиссеру возможность стилистического сближения с шукшинской прозой.

Использование мотивного принципа композиции предполагало соединение фабул экранизируемых произведений в общий сюжет, что позволило кинематографистам, в частности В. Смирнову, Л. Бобровой, С. Никоненко, на основе литературного наследия актуализировать значимые проблемы современности. Такая возможность была использована создателями работ «Крепкий мужик», «Верую!», наряду с пафосом шукшинских произведений отразившими общий колорит эпохи создания произведений. В то время как В. Смирнов воспроизвел пафос разрушения эпохи 1990-х годов, Л. Боброва ищет пути выхода из охватившего страну безверия. В то же время интерпретации С. Никоненко, несмотря на наличие некоторых разночтений с литературными первоисточниками, демонстрируют значительную идейную и художественную близость к произведениям Шукшина. Помимо актуализации творчества писателя Никоненко выводит на первый план и усиливает необходимый, по мнению автора, в наше время нравственный аспект проблематики его прозы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Понятие литературы в целом и художественного произведения в частности представляется весьма неоднозначным, что обусловлено перманентным развитием и иерархической изменчивостью искусства словесного творчества. Анализ теоретических работ в данной области позволил выявить наиболее значимые признаки художественного текста, среди которых следует обратить особое внимание на выполнение произведением помимо прочих эстетической функции, целостность и единство всех элементов литературного текста, словесную форму его выражения, способность произведения аккумулировать историко-культурную информацию. Сложность природы художественного текста обусловила создание его многочисленных интерпретаций, среди которых исследователи выделяли литературоведческие, а также художественные (то есть выполненные в рамках иного вида искусства) интерпретации. В диссертации отмечена особая связь в этом плане литературы и кинематографа, поскольку промежуточный этап экранизации, киносценарий, признан большинством исследователей полноценным произведением словесного творчества, несмотря на влияние поэтики киноискусства.

Феномен экранного прочтения литературных текстов до сих пор считается одним из наиболее противоречивых явлений искусства и вызывает многочисленные споры в среде исследователей литературы и кинематографа. Литературоведы и критики, в частности В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, И. Эренбург, одними из первых обратили внимание на данное явление, однако в трудах этих исследователей оно не получило теоретической базы, а у Шкловского и Эренбурга не вызвало также практического одобрения. Вопрос о взаимодействии искусств на протяжении 1920-х годов в принципе рассматривался весьма консервативно, в связи с чем экранизация литературных произведений считалась неплодотворной и неуместной. Тем не менее уже в работах Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, а также в трудах исследователей последующих десятилетий (Р. Мессер, В. Ерилова, У. Гуральника, В. Кожина,

И. Маневича, А. Вартанова, И. Мильдона и др.) экранизация расценивалась как полноценное явление искусства.

Исследование значительного количества работ более позднего времени, посвященных вопросам экранной интерпретации литературного творчества, позволило установить, что многие теоретики обращаются к поиску критериев создания экранизации, на основе которых производится анализ конкретных киноработ. В современных исследованиях по экранизации данный подход используется некоторыми теоретиками явления (в частности, В. Мильдоном, С. Михальченко), однако наряду с этим намечаются иные тенденции. Исследователи А. Красавина, В. Сейф обращаются к историческому методу, частично исключая оценочность и позволяющему выявить закономерности процесса экранизации в свете влияния на него различных исторических эпох, а также мировоззрения авторов фильма. И. Мартыанова, С. Покидышева рассматривают процесс экранной интерпретации с позиции лингвистического анализа. Также представляется целесообразным применение литературоведческого подхода к явлению экранизации. Указанный ракурс характеризуется исследованием художественной прозы как обязательного компонента процесса сценарной и экранной адаптации. Результат данного процесса рассматривается нами как один из возможных вариантов интерпретации литературного произведения (произведений) наряду с его трактовками, представленными в литературоведческих исследованиях. При этом в диссертации установлено, что специфика поэтики текста-первоисточника в большинстве случаев обуславливает определенные возможности для их адаптации или, наоборот, препятствует воплощению произведений на экране, что в особенности характерно для процесса интермедиальной интерпретации прозы В. Шукшина.

Рассмотрев значительное количество литературных произведений писателя, сценариев-экранизаций, а также экранных интерпретаций, мы пришли к следующим выводам.

Творчество Шукшина уникально в плане органичного сочетания его литературной и кинематографической граней. Однако проведение детального

анализа стилистики художественных текстов автора, его литературных и режиссерских сценариев, демонстрирующих большее тяготение к литературе, нежели к киноискусству, позволило сделать вывод о литературоцентричности художественного сознания Шукшина, которая в конечном итоге обусловила первичность литературы в его творческой практике. В связи с этим все кинематографические работы Шукшина, в том числе картины, основанные на киноповестях, можно отнести к разряду авторских адаптаций собственной художественных текстов. Следование данной концепции позволило системно проанализировать специфику поэтики шукшинской прозы, а также возможности ее трансформации в процессе авторской киноадаптации, что было впервые осуществлено в данном исследовании.

На основании выявленной нами специфики отдельных граней прозы Шукшина, а также его отношения к кинематографу в работе было выдвинуто положение о влиянии поэтики художественного произведения писателя на процесс авторской интерпретации литературного творчества путем кинематографического воплощения. Восприятие киноискусства как возможности донесения до огромной зрительской аудитории наиболее острых проблем современности обусловило первоочередное внимание автора к вопросу о взаимоотношении городского и деревенского социумов в процессе работы над киноадаптацией литературного материала. Необходимость следования специфике киноискусства проявилась в трансформации системы персонажей, типа используемого сюжета. С одной стороны, авторская интерпретация демонстрирует стремление Шукшина сгладить ярко проявляющуюся в его литературных текстах нестандартность характеров героев, что было обусловлено свойством кинематографа усиливать эффект воздействия за счет зрительной визуализации. В частности, Шукшин отказывается от изображения Чудика в контексте ситуаций рассказа, хотя такое решение принимается в самый последний момент, поскольку литературный сценарий демонстрирует практически полное совпадение его текста с текстом произведения-предшественника. Сходным образом претерпевает трансформацию сюжет литературных произведений. В то

время как некоторые художественные первоисточники создавались с опорой на ломку традиционного (драматического) типа сюжета и выстраивались по аналогии с реальным течением жизни, фактически не имея выраженных начала и окончания, в процессе киноинтерпретации данная особенность сглаживается. Так, совмещение фабул нескольких рассказов в сценарии «Ваш сын и брат» в совокупности с введением дополнительных эпизодов дает возможность воссоздать в рамках интерпретации более традиционный тип сюжета с обозначенными завязкой и развязкой, нежели в одном из рассказов-первоисточников «Игнаха приехал».

В то же время экранные интерпретации характеризуются усилением некоторых особенностей поэтики шукшинской прозы, что во многом обусловлено участием Шукшина в качестве исполнителя главных ролей, кроме того, немаловажную роль играет эффект кинематографической визуализации. В данном случае речь идет об усилении психологизма, а также связанной с ним проблемы отображения жизни в ее экзистенциальном преломлении. Автобиографизм шукшинских произведений в сочетании с творческой установкой на большую реалистичность отображения жизни, преломляясь сквозь призму художественного сознания Шукшина-актера, получает на экране еще более яркое воплощение, нежели в литературе.

Отдельного внимания заслуживает вопрос о специфике стилистического пласта прозы писателя. Несмотря на отмечаемую многими исследователями кинематографичность его произведений, на наш взгляд, необходимо учитывать, что существенная роль в отображении пафоса и воспроизведении образов героев принадлежит особым языковым средствам, в частности приемам сказа, несобственно-прямой речи, авторским комментариям к характерам и ситуациям. Однако было выявлено, что в процессе экранного воплощения текстов, использующих указанные приемы, зачастую представляется затруднительным подбор соответствующих кинематографических средств, что в некоторых случаях обуславливает трансформацию системы персонажей, а также общее смещение акцентов.

Кинематографичность прозы Шукшина, а также наличие прецедентов ее экранной интерпретации самим автором явились основанием для появления многочисленных, в том числе малоизвестных, адаптаций шукшинских текстов другими кинематографистами, созданных как при жизни писателя, так и в последующие десятилетия вплоть до настоящего времени (на данный момент последней экранизацией является картина С. Никоненко «Охота жить» 2014 года). Большинство экранизаций данной группы практически не было рассмотрено в работах как литературоведов, так и киноведов. В рамках данной диссертации впервые собрано наибольшее количество доступных в настоящее время сценарных и кинематографических адаптаций прозы Шукшина. Установлено, что в процессе интерпретации произведений писателя были использованы шукшинские принципы отбора и работы с литературным материалом, его композиционного расположения в рамках сценариев. Кроме того, имело место обращение к стилистике литературного и кинематографического творчества Шукшина, зачастую повторялись его художественные приемы. Так, в сценариях к картине «Завьяловские чудики» (1978) вполне успешно используется прием диалогизации мыслей героя, в сценарии «Берега» (киноальманах «В профиль и анфас» (1977), некоторые внутренние рассуждения героев преобразуются в визуализированные вставные эпизоды. В сериале «Шукшинские рассказы» А. Сиренко (2002) специфика телевизионного фильма применяется с целью приближения к стилистике шукшинской прозы: переносится диалогичность интерпретируемых рассказов писателя, используется ненагруженный деталями кадр, позволяющий избежать домысливания частностей, далеко не всегда содержащихся в рассказах Шукшина, обеспечивается особый контакт со зрителем и личностный характер подачи материала.

В результате детального анализа литературного и сценарного материала были впервые выделены основные принципы адаптации шукшинских текстов, использованные разными кинематографистами на протяжении всего времени ее существования. К ним относятся принцип интерпретации отдельных произведений Шукшина, а также новеллистический и мотивный принципы

организации литературных текстов. Данные принципы коррелировали с шукшинскими приемами адаптации собственных художественных произведений: созданием оригинальной прозы для экранного и сценического воплощения, новеллистическим принципом отбора материала, в отдельных случаях сочетающимся с последующим продолжением творчества. В то же время их использование было детерминировано определенными целями и задачами, кроме того, указанные принципы во многом определяли специфику идейно-художественных трансформаций литературных текстов.

Киноинтерпретации отдельных произведений Шукшина ориентировались на прочтение каждого конкретного литературного текста, выявление его идейной и художественной специфики в рамках сценариев и позже на экране. Однако процесс интерпретации, как известно, предполагает не только безоговорочное следование первоисточнику, но также возможность продолжения исследования проблематики текста, и полемики с ним. Анализ адаптаций данного типа отразил неоднородность процесса интерпретации, в рамках которого появлялись кинопрочтения наподобие картины «Такое кино» (2000), дополняющей и развивающей поднятую Шукшиным проблему на материале современных жизненных реалий. Сходным образом новеллистический принцип отбора и композиции материала давал возможность полнее отобразить творчество писателя в целом и отдельных поднимаемых им проблем в частности при помощи адаптации нескольких произведений, однако в то же время обуславливал определенную степень свободы в обращении с материалом. Подобно сценарию и картине «Странные люди», интерпретации данной группы основывались на выделении общего идейного компонента проблематики рассказов, вследствие чего появлялась возможность более широкого прочтения произведений.

Однако наиболее нестандартные интерпретации демонстрируются в картинах, основанных на мотивном принципе организации повествования, который предполагает объединение фабул произведений-первоисточников в общий сюжет. Исследование работ «Крепкий мужик» В. Смирнова (1991), «Верую!» Л. Бобровой (2009) позволило выявить факт использования

литературных текстов Шукшина в качестве источников вневременной проблематики для воссоздания собственной картины современной авторам жизни. В то же время интерпретации Р. и Ю. Григорьевых, С. Никоненко демонстрируют значительную степень приближения к литературным источникам. В случае со сценарием «Праздники детства» (1988) это объясняется стремлением авторов фильма к воссозданию процесса формирования Шукшина как личности и художника. Интерпретации Никоненко нацелены на возрождение интереса к творчеству Шукшина в современных условиях, а также актуализацию существенно важного для самого писателя морально-нравственного компонента проблематики его текстов.

Таким образом, исследование специфики прозы Шукшина в аспекте ее кинематографической адаптации выявило иные ракурсы анализа художественных произведений писателя и обогатило шукшиноведение новыми трактовками его текстов.

Дальнейшие перспективы исследования заключаются в возможности детального изучения каждого отдельного пласта прозы В. Шукшина в аспекте его реализованной (а в некоторых случаях – нереализованной) интерпретации при помощи средств кинематографа. Данный аспект исследования шукшинского творчества также может быть рассмотрен с позиции подробного анализа возможностей для его кинопрочтения, предоставляемых художественной прозой писателя в целом, и определенных сложностей, возникающих в процессе такого рода интерпретации. Также представляется плодотворной перспектива создания типологии экранизаций прозы Шукшина на других основаниях, в частности с использованием критерия общности идейного содержания первоисточника и его прочтения. Кроме того, представляется весьма значимой возможность детального исследования отдельных экранизаций (групп экранизаций) произведений Шукшина с целью анализа трансформаций всех пластов изучаемого литературного текста (текстов) на экране.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Источники

1. Монтажная запись художественного кинофильма «В профиль и анфас». М.: РЕКЛАМФИЛЬМ, 1978. – 49 с.
2. Монтажная запись художественного кинофильма «Ваш сын и брат». М.: РЕКЛАМФИЛЬМ, 1966. – 60 с.
3. Монтажная запись художественного кинофильма «Живет такой парень». М.: РЕКЛАМФИЛЬМ, 1964. – 64 с.
4. Монтажная запись художественного кинофильма «Праздники детства». М.: РЕКЛАМФИЛЬМ, 1982. – 46 с.
5. Шукшин В., Виноградов В. Земляки (литературный сценарий). М.: «Мосфильм», 1974. – 126 с.
6. Шукшин В., Виноградов В. Земляки. Режиссерская разработка. М.: «Мосфильм», 1974. – 102 с.
7. Шукшин В.М. Калина красная (режиссерский сценарий). М.: «Мосфильм», 1973. – 110 с.
8. Шукшин В.М. Киноповести. М.: Искусство, 1988. – 511 с.
9. Шукшин В.М. Печки-лавочки. Режиссерская разработка В. Шукшина. М., Центральная ордена Трудового Красного Знамени киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1971. – 130 с.
10. Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. А.А. Храмков. М.: Литература; Престиж книга; РИПОЛ классик, 2005.
11. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ. ред. О.Г. Левашовой. Барнаул: ООО «Издательский дом «Барнаул», 2009.
12. Шукшин В.М. Теоретическая часть диплома «Из Лебяжьего сообщают» // Герой Василия Шукшина как воплощение национального характера: Материалы научной конференции (октябрь, 2004 год) / Сост. Л.И. Ельчанинов, М.А. Ростоцкая, И.И. Садчиков. М.: ВГИК, 2006. С. 70-76.

13. Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). – Роман, рассказы. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1989. – 384 с.

II. Архивные материалы

14. Головня Л. Хозяева (режиссерский сценарий). 1971 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № СК-50/1. 113 л.

15. Григорьев Е. Берега (литературный сценарий). 1977 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3627. 17 л.

16. Григорьев Е. Чередниченко и цирк (литературный сценарий) // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3627. 46 л.

17. Григорьевы Р. и Ю. Праздники детства. Литературный сценарий // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 4163. 62 л.

18. Гурьянов В. Версия (режиссерский сценарий). 1976 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3852. 35 л.

19. Дубинкин А. Билетик на второй сеанс (режиссерский сценарий). 1976 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3852. 20 л.

20. Ефремов А. Чередниченко и цирк (режиссерский сценарий). 1977 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3627. 91 л.

21. Кинокартина «А поутру они проснулись». Монтажные листы. 2003 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 5947. 81 л.

22. Кинокартина «Други игрищ и забав». Монтажные листы. 1981 г. // Архив киностудии «Ленфильм». 27 л.⁴⁹²

23. Кинокартина «Свояки». Монтажные листы. 1987 г. // Архив киностудии «Ленфильм». 60 л.

24. Кинофильм «Земляки». Монтажные листы. 1975 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МЗ-41. 65 л.

25. Кинофильм «Калина красная». Монтажные листы. 1973 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МК-63. 104 л.

⁴⁹² В настоящее время киностудия «Ленфильм» проводит систематизацию и каталогизацию имеющихся материалов. Однако пока не представляется возможным указать более точные сведения об источниках, хранящихся в архиве киностудии.

26. Кинофильм «Конец Любавиных». Монтажные листы. 1971 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МК-58. 81 л.
27. Кинофильм «Одни». Монтажные листы. 1966 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МО-17/1. 31 л.
28. Кинофильм «Охота жить». Монтажные листы. 1991 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МО-111. 14 л.
29. Кинофильм «Позови меня в даль светлую». Монтажные листы. 1977 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МП-131. 108 л.
30. Кинофильм «Сапожки». Монтажные листы. 1972 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МС-103. 28 л.
31. Лавров Г., Любшин С. Позови меня в даль светлую (режиссерский сценарий). 1976 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № СП-100. 131 л.
32. Лукьянов Н. Волки (режиссерский сценарий). 1977 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3627. 41 л.
33. Монтажные листы «Завьяловские чудики». 1978 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3852. 71 л.
34. Монтажные листы к видеофильму «Такое кино». 2000 г. // РГАЛИ. Ф. 3190. Оп. 6. Ед. хр. 1618. 27 л.
35. Монтажные листы кинокартины «Верую!». 2009 г. // Архив киностудии «Ленфильм». 59 л.
36. Монтажные листы по кинокартине «Елки-палки!..». 1988 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 5149. 75 л.
37. Монтажные листы по кинокартине «Из Лебязьего сообщают». 1960 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Электронный вариант. 33 л.
38. Монтажные листы по кинокартине «Печки-лавочки». 1972 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 2312. 134 л.

39. Монтажные листы по кинокартине «Странные люди». 1969 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 2432. 126 л.
40. Нехорошев Л., Головня Л. Хозяева (литературный сценарий). 1970 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № ЛСК-56. 69 л.
41. Поляков А. Сапожки (режиссерский сценарий). 1972 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № МС-103. 26 л.
42. Сурин А., Головня Л. Одни (литературный сценарий). 1965 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 382. 21 л.
43. Сурин А., Головня Л. Одни (режиссерский сценарий). 1965 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № СО-26. 26 л.
44. Сычев С. Берега (режиссерский сценарий). 1977 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3627. 69 л.
45. Шукшин В.М. Братья. Режиссерский сценарий В. Шукшина. 1965 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 34. 82 л.
46. Шукшин В.М. Ваш сын и брат (Братья). Литературный сценарий В. Шукшина. 1965 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 47. 63 л.
47. Шукшин В.М. Живет такой парень. Литературный сценарий. 1963 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 760. 91 л.
48. Шукшин В.М. Живет такой парень. Режиссерский сценарий. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 760. 115 л.
49. Шукшин В.М. Живет такой парень... (Четыре рассказа). Литературный сценарий. 1961 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 760. 68 л.
50. Шукшин В.М. Из Лебяжьего сообщают (режиссерский сценарий). 1960 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1090. 54 л.
51. Шукшин В.М. Калина красная (литературный сценарий). 1973. 1-ый вариант // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № ЛСК-60. 89 л.
52. Шукшин В.М. Печки-лавочки. Литературный сценарий В.М. Шукшина. 1971 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 2326. 97 л.

53. Шукшин В.М. Позови меня в даль светлую... (литературный сценарий). 1976 г. // Киноконцерн «Мосфильм». Информационный центр «Мосфильм-инфо». Инв. № ЛСП-115. 72 л.
54. Шукшин В.М. Посевная кампания (литературный сценарий короткометражного фильма). 1960 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1088. 39 л.
55. Шукшин В.М. Странные люди. Литературный сценарий В.М. Шукшина // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 1471. 65 л.
56. Шукшин В.М. Точка зрения. (Опыт современной сценической сказки). 1973 г. // РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Ед. хр. 684. 58 л.
57. Шукшин В.М. Точка зрения. (Современная сказка). 1973 г. // РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Ед. хр. 685. 63 л.
58. Шукшин В.М. Литературный сценарий «Точка зрения» 1968 г. // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 1048. 59 л.
59. Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Литературный сценарий. 1970 г. // РГАЛИ. Ф. 2766. Оп. 1. Ед. хр. 165-168. 573 л.
60. Ясан Э. Капроновая елочка (режиссерский сценарий). 1976 г. // Госфильмофонд России. Архив. Ф. 3. Ед. хр. 3852. 37 л.

III. Исследования о жизни и литературном творчестве В.М. Шукшина

61. Алавердян К.Г. Поэтика малой прозы В.М. Шукшина / Пер. с фр. Л.С. Раппопорт. Барнаул: Азбука, 2010. – 180 с.
62. Аннинский Л.А. "В три господ бога мать!" // Искусство кино. - 2000. - № 12. – С. 79-91.
63. Аннинский Л.А. Путь Василия Шукшина // Аннинский Л.А. Тридцатые-семидесятые. М.: Современник, 1977. С. 228-268.
64. Апухтина В.А. Проза В. Шукшина. М.: Высш. шк., 1986. – 94 с.
65. Белая Г.А. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии: Сб. статей / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; Отв. ред. Н.К. Гей. М.: Наука, 1978. С. 460-485.

66. Белов В.И. Тяжесть креста // Василий Белов. Шукшин в кадре и за кадром / Анатолий Заболоцкий М.: Советский писатель, 2002. – 173 с.
67. Биличенко Н.А. Структура характеров в прозе В. Шукшина // Структура литературного произведения: сб. науч. трудов / Отв. ред. А.Ф. Бритиков, В.А. Ковалева. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1984. С. 83-100.
68. Бобровская И.В. Агиографическая традиция в творчестве В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2004. – 205 с.
69. Бодрова Л.Т. "Герметизм" потаенного Шукшина как вариант современной интерпретации короткой прозы // Художественный текст: варианты интерпретации: тр. XI Всероссийской науч.-практической конф., Бийск, 12-13 мая 2006 г.: в 2 ч. / отв. ред. В.А. Акимов. Ч. 1. Бийск: БПГУ им. В.М. Шукшина, 2006. С. 77-84.
70. Бодрова Л.Т. Версия национального характера в рассказе В.М. Шукшина "Осенью": интертекстуальный аспект // Литература в контексте современности: материалы III Международной научно-методической конференции, Челябинск, 116 мая 2007 г. / Отв. ред. Н.Т. Маркова. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. пед. ун-та, 2007. С. 105-110.
71. Бодрова Л.Т. Малая проза В.М. Шукшина в контексте современности. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. пед. ун-та, 2011. – 369 с.
72. Болдырева Е.М. Родо-жанровый статус автобиографического романа // Человек в информационном пространстве: Межвуз. сб. науч. трудов. Выпуск 3. Ярославль: Изд-во «Истоки», 2005. С. 141-144.
73. Бралгин Е.Ю. Творчество В. М. Шукшина в контексте русской религиозной философии: учебное пособие к спецкурсу. Бийск: ГОУ ВПО "АГАО", 2011. – 158 с.
74. Бровман Г. Необыкновенное в обыкновенном // Бровман Г. Проблемы и герои современной прозы: Критич. обозрение. М.: Худож. лит., 1966. С. 189-195.
75. В.М. Шукшин – философ, историк, художник. Труды Краевого музея истории литературы, искусства и культуры Алтая (Вып. III). Барнаул: Алт. гос. ун-т, 1992. – 175 с.

76. В.М. Шукшин и православие: сборник статей о творчестве В.М. Шукшина / Междунар. общественный фонд единства православных народов; сост. В. А. Алексеев. Москва: К единству!, 2012. – 462 с.
77. В.М. Шукшин: взгляд из XXI века: тез. докл. к VII междунар. науч. конф. "В.М.Шукшин. Жизнь и творчество". Барнаул, 23-26 июля 2004 г. / Отв. ред. О.Г. Левашова. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – 122 с.
78. Вальбрит Л.К. Чудик В.Шукшина и его вариант в "Голосах" В.Маканина // В.М.Шукшин: проблемы и решения: сб. ст. / Алт. гос. ун-т; Отв. ред. Левашова О.Г. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2002. С. 33-40.
79. Ваяншова М. Шукшинские лицедеи // Литературная учеба. – 1979. – № 4. – С. 160-168.
80. Варламов А.Н. Шукшин. М.: Молодая гвардия, 2015. – 398 с.
81. Васильев В.К. "Калина красная": был ли выбор у Егора Прокудина? // Филология – журналистика ... 97 / Отв. ред. доц. И.Е. Ким. Красноярск, 1998. С. 4-9.
82. Васильев В.К. Философско-культурологические смыслы творчества В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина: Метод. Поэтика. Стил: Межвуз. сб. статей / Отв. ред. В.А. Чеснокова. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1997. С. 87-100.
83. Вертлиб Е. Русское – от Загоскина до Шукшина: (Опыт непредвзятого мышления). СПб: Б-ка «Звезды», 1992. – 403 с.
84. Возчиков В.А. Шукшин. Русская тема. Бийск: Изд. дом "Бия", 2009. – 250 с.
85. Гивенс Дж. Особенности реализации экзистенциалистических идей в прозе В.М. Шукшина // Шукшин – философ, историк, художник / под ред. Т.М. Степанской. Барнаул: АГУ, 1992. С. 11-36.
86. Глушаков П.С. Несколько замечаний к изучению рассказа "Чудик": текст и его архетипические характеристики // Теория литературы: актуальные проблемы современной науки: сб. научных статей / Редкол: В.В. Дубровская и др. Барнаул: Алтайская гос. пед. акад., 2009. С. 154-160.

87. Глушаков П.С. О состоянии и перспективах современного шукшиноведения // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2011. – № 1 (53). – С. 9-15.
88. Гончаров П.А. «Разинский тип» как одна из основ характерологии В.М. Шукшина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. – Т. 106. – № 2. – С. 82-88.
89. Горн В.Ф. Василий Шукшин: Штрихи к портрету. М.: Просвещение, 1993. – 127 с.
90. Горн В.Ф. Наш сын и брат: Проблематика и герои прозы В. Шукшина. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1985. – 208 с.
91. Горн В. Ф. Характеры Василия Шукшина. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1981. – 247 с.
92. Григорьев С.В. В. Шукшин: забвение или рост востребованности? // Социологические исследования. – 2011. – № 1. – С. 96-101.
93. Гусейнова Л.Г. Роль мировоззренческих принципов В.М. Шукшина в разработке концепции характера // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Сер.: Филология. – 2009. – № 3. – С. 53-59.
94. Дубровина И.М., Дубровин А.Г. Канон или канун?: Литература, кино, эстетика: дух обновления. М.: Советский писатель, 1990. – 368 с.
95. Дубровская В.В. Черевички & сапожки: Гоголь и Шукшин // Шукшинский текст: опыт прочтения: межвуз. сборник науч. статей, посвященных восьмидесятилетию В.М. Шукшина / Науч. ред. Хомич Э.П. Барнаул: Алт. гос. пед. акад., 2009. С. 62-66.
96. Дуров А.А. Трансформация традиционного образа дурака в прозе В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 1996. – 256 с.
97. Емельянов Л.И. Василий Шукшин: Очерк творчества. Л.: Худож. лит., 1983. – 152 с.
98. Ершова Н.В. Трагический герой в творчестве М.А. Шолохова и В.М. Шукшина (по романам «Тихий Дон» и «Я пришел дать вам волю»): дис. ... канд. филол. наук. Липецк, 2002. – 179 с.

99. Жилина Н.П. Структура повествования в рассказах В. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. – 18 с.
100. Заболоцкий А.Д. Шукшин в кадре и за кадром. Б.м.: Альпари, 1997. – 254 с.
101. Зайцев В.А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература». М.: Академия, 2008. – 443 с.
102. Золотусский И.П. Очная ставка с памятью. М.: Современник, 1983. – 288 с.
103. Ильичева Я.Н. Конфликтосфера романа В.М. Шукшина "Любавины" в динамике реализации творческого замысла автора: автореф. дис. ... канд. филол. наук: Воронеж, 2010. – 18 с.
104. Илюшина О.В. Динамика художественных форм в творчестве В.М. Шукшина: от журнальной подборки к сборнику: дис. ... канд. филол. наук, Барнаул, 2002. – 210 с.
105. Карпова В.М. Талантливая жизнь: В. Шукшин – прозаик. М.: Советский писатель, 1986. – 300 с.
106. Качесова И.Ю. Синтаксическая композиция текстов рассказов и киносценариев В.М. Шукшина: трансформационный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 1998. – 159 с.
107. Ключников Ю. Позови меня в даль светлую... Заметки о Василии Шукшине и его вере // Наука и религия. – 2009. – № 11. – С. 10-14.
108. Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник: в 3-х т. /Науч. ред. А.А. Чувакин. Барнаул: Изд-во Алт. кн. ун-та, 2004.
109. Ковтун Н. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. – 2011. – № 1. – С. 132-153.
110. Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алт. гос-го ун-та, 1992. – 180 с.
111. Комаров С.А. Киноповесть "Калина красная" В.М. Шукшина в аксиологическом аспекте // От текста к контексту: Межвуз. сборник науч. работ /

ХІІІ Ершовские чтения. Вып. 8 / Отв. ред. Селицкая З.Я. Ишим: Изд-во Ишим. гос. пед. ин-та им. П.П. Ершова, 2009. С. 63-66.

112. Комаров С.А. Проблема национальной развоплощенности в текстах В.М. Шукшина ("Калина красная", "Энергичные люди") // Национальная идентичность и гендерный дискурс в литературе XIX-XX вв.: международные научные исследования: проект филологического факультета Тюменского государственного университета / Редкол.: Рогачева Н.А. и др. Тюмень: Печатник, 2009. – С. 171-178.

113. Конюшенко Е.И. Заметки о межтекстовых связях в прозе В.Шукшина ("Забуксовал", "Крыша над головой", "Миль пардон, мадам!") // Пародия в русской литературе XX в.: сб. статей / Отв. ред. Куляпин А.И. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2002. - С. 72-79.

114. Кормилов С.И. Жестокость и справедливость в историческом романе В. Шукшина "Я пришел дать вам волю" // Русская словесность. – 1993. – № 2. – С. 48-54.

115. Коробов В.И. Василий Шукшин: Вещее слово. М.: Молодая гвардия, 2009. – 420 с.

116. Кофанова Е.В. Проблема художественной целостности творчества В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. – 194 с.

117. Кузнецов Ф. Самая смертная связь // На переломе: Из истории литературы 1960-70-х годов. Очерки. Портреты. Воспоминания. М.: Наследие, 1998. С. 88-106.

118. Кузьмук В.А. Своеобразие героя рассказов Василия Шукшина // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – 1978. – № 2. – С. 14-24.

119. Кукуева Г.В. Шукшинский рассказ как тип открытого текста // Текст: проблемы и методы исследования: межвуз. сб. науч. ст. / Отв. ред Хомич Э.П. Барнаул: Изд-во Барнаульского гос. пед. ун-та, 2005. С. 140-144.

120. Куляпин А.И. Творческая эволюция В.М. Шукшина. Ишим: Изд-во Ишимского гос. пед. ин-та, 2012. – 203 с.

121. Куляпин А.И. Творчество В. М. Шукшина: от мимезиса к семиозису. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2005. – 139 с.
122. Куляпин А.И., Левашова А.Г. В.М. Шукшин и русская классика. Барнаул: Из-во Алт. гос. ун-та, 1998. – 100 с.
123. Лавлинский Л.И. Формула судьбы (Публицистика Василия Шукшина) // Лавлинский Л.И. Мета времени, мера вечности: статьи о современной литературе. М.: Художественная литература, 1986. С. 106-129.
124. Левашова О.Г. "Странный" герой Ф.М. Достоевского и "чудик" В.М. Шукшина // Дергачевские чтения - 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Всерос. науч. конф., 2-3 октября, 2002 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 290-294.
125. Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в. (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой). Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2001. – 262 с.
126. Левашова О.Г. Тема "подполья" в рассказах Шукшина "Ночью в бойлерной" и "Гена Пройдисвет" // Проблемы литературных жанров: материалы X Междунар. науч. конф., посвящ. 400-летию г. Томска, 15-17 окт. 2001 г. Ч. 2. Русская литература XX века / под ред. Дашевской А.О. и др. Томск: Том. гос. ун-т, 2002. – С. 178-180.
127. Макарова Т.Н. Рассказ – киноповесть – киносценарий: гнездо родственных текстов (На материале текстов произведений В.М. Шукшина) // Филологическое обеспечение профессиональной деятельности: Материалы Всероссийской научной конференции (30-31 марта 2006 года) / Редкол.: Н.Г. Воронова (отв. ред.) и др. Барнаул: Барнаульский гос. пед. ун-т, 2006. С. 374-381.
128. Маневич И.М. Авторский кинематограф // Маневич И.М. Сквозь магический кристалл: О роли сценария в фильме. М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1977. С. 72-77.
129. Марьин Д.В. Литературный сценарий В.М. Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (от текста к экранизации) // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 147-152.

130. Московкина Е.А. Психопоэтика прозы В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000. – 211 с.
131. Муравинская Л.И. Рассказ В.Шукшина "Шире шаг, маэстро!" (ирония и драма) // Художественный текст: варианты интерпретации: труды XIII Всероссийской научно-практической конференции (Бийск, 16-17 мая 2008 г.): в 2 - х ч. / Отв. ред. Акимов В.А. Бийск: БГПУ им. В.М. Шукшина, 2009. Ч. 2. С. 221-224.
132. Наривская В.Д. Мифопоэтика киноповести В.Шукшина "Калина красная" // Творчество В.М. Шукшина: Метод. Поэтика. Стилль: межвуз. сб. статей / Отв. ред. Чеснокова В.А. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1997. С. 100-109.
133. Неверов В. "Судилище" над Шукшиным // Наш современник. – М., 2006. – № 7. – С. 280-283.
134. Немиров Ю. Разин и Шукшин: По следам единого замысла: [О работе над сценарием «Я пришел дать вам волю» и съемках фильма] // Уральский следопыт. – 1977. – № 9. – С. 51-54.
135. Нижегородцева Г.В. Формирование жанра киноповести в творчестве В.М. Шукшина // Молодежь в XXI веке: материалы Третьей регион. молодеж. научно-практ. конф., Рубцовск, 2-3 ноября 2001 г. / Отв. ред. Анисимов К.Г. Рубцовск; Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2002. – С. 156-159.
136. Новожеева И.В. Концепция человека в деревенской прозе 1960-1980-х годов: по произведениям В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2007. – 22 с.
137. Овчаренко А.И. Рассказы Василия Шукшина // Овчаренко А.И. От Горького до Шукшина. М.: Современник, 1982. С. 458-485.
138. Огнев А.В. О "житийной" тенденции в рассказах В. Шукшина // Жанрово-стилевые проблемы русской литературы XX века: сб. науч. тр. / Отв. ред. Огнев А.В. Тверь: ТГУ, 1994. С. 111-117.
139. Октябрьская О.С. Документ, авторский вымысел и легенда в романе В.М. Шукшина "Я пришел дать вам волю" // Филологические науки. – 1995. – № 2. – С. 13-21.

140. Октябрьская О.С. Русский исторический роман 70 – 80-х годов XX века: (Проблема жанра): дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. – 261 с.
141. Ольховая А.Ю. Комические средства народно-зрелищных форм в рассказе В.М. Шукшина "Штрихи к портрету" // Филология и культура: сб. статей / Редкол.: Н.Д. Голев и др. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2005. Вып. 2. С. 138-148.
142. Оскоцкий В.Д. Вровень с веком // Оскоцкий В.Д. Пути поисков и открытий: О романе наших дней. М.: Знание, 1967. С. 35-47.
143. Шукшин В.М. От прозы к фильму (беседу ведет Л. Ягункова) // Искусство кино. – 1971. – № 8. – С. 34-43.
144. Павликов Г.Ф. Звенья поиска: О рассказе «Сураз» // Анализ отдельного художественного произведения: Сб. научных трудов / Отв. ред. А.И. Хватов. Л.: ЛГПИ, 1976. С. 28-38.
145. Павликов Г.Ф. Повести-сказки В. Шукшина («Точка зрения», «До третьих петухов») // Современное литературное развитие и проблемы преемственности: Сб. научных трудов / Отв. ред. А.И. Хватов. Л.: ЛГПИ, 1977. С. 82-98.
146. Павликов Г.Ф. Проза В.М. Шукшина (творческая индивидуальность писателя и эволюция героя): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977. – 204 с.
147. Пономарева Т.А. Потаенная любовь Шукшина. М.: Эксмо: Алгоритм, 2003. – 415 с.
148. Посадская Л.А. Повесть-сказка «Точка зрения» в эстетике В. Шукшина // Проблемы развития советской литературы: история и современность: Межвуз. науч. сборник / Отв. ред. Л.Е. Герасимова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1990. С. 117-128.
149. Редько Я.П. Богородичные мотивы в романе Шукшина «Я пришел дать вам волю» и поэме Клюева «Погорельщина» // Творчество В.М. Шукшина: Метод. Поэтика. Стиль: Межвуз. сб. статей / Редкол. В.А. Чеснокова (отв. ред.) и др. Барнаул, 1997. С. 131-142.

150. Сагатчук С.П. Феномен художественной правды в советском киноискусстве второй половины XX века: на примере творчества В.М. Шукшина: дис. ... канд. философ. наук. Москва, Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – 159 с.
151. Серафимова В.Д. А. Платонов и философско-эстетические искания русской литературы 2-й половины XX века (В. Шукшин, В. Распутин, Л. Бородин). Москва: Прометей, 2006. – 387 с.
152. Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина: Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М.: Интеллект-центр, 1999. – 302 с.
153. Скубач О.А. Пространство советской культуры в творчестве В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук, Барнаул, 2002. – 172 с.
154. Смирин И.А. Литературный эксперимент В.М. Шукшина // Из истории советской литературы: Межвуз. сборник науч. трудов / Отв. ред. В.Е. Кайгородова. Пермь: ПГПИ, 1992. С. 130-136.
155. Соколова Л.В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века: В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев: дис. ... доктора филол. наук. СПб, 2005. – 381 с.
156. Соловьев В. Сценарий и фильм // Нева. – 1974. – № 8. – С. 201-206.
157. Спиридонов В.Н. В "защиту" Русской Тройки // Дружба-3. Слово и образ в художественной литературе: третий совместн. сб. науч. ст. фак. рус. филологии Моск. гос. областного ун-та и каф. русистики и лингводидактики пед. фак. Карлова ун-та в Праге / Ред. сост. Л.Ф. Алексеева, Радка Гржибкова. М.: Изд-во МГОУ, 2003. С. 28-37.
158. Спиридонова И.А. Проблема комического в творчестве В.М. Шукшина и В.И. Белова: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988. – 210 с.
159. Шукшин В.М. Стенька для меня – вся жизнь // Искусство кино. – 1989. – № 7. – С. 92-98.
160. Стопченко Н.И. Художественное наследие В.М. Шукшина в диалоге России с зарубежными культурами: дис. ... доктора культурологии. Краснодар, 2006. – 374 с.

161. Стрыгина Е.Л. Разин и "разинский тип" в прозе В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2010. – 28 с.
162. Сушкова Т.Ю. Земное и космическое в романе В. Шукшина "Я пришел дать вам волю" // Проблемы моделирования в развивающихся образовательных системах: материалы IV Междунар. научно-практич. конф. (г. Мичуринск, 20-21 окт. 2004 г.). Мичуринск: МГПИ, 2004. - С. 239-243.
163. Сушкова Т.Ю. Мифологема "вода" в романе В. Шукшина "Я пришел дать вам волю" // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения: X Шешуковские чтения / Отв. ред. Л.А. Трубина и др. М.: Московский пед. гос. ун-т, 2005. Ч. 1. С. 233-238.
164. Сушкова Т.Ю. Эмоционально-негативное в поэтике романов «Я пришел дать вам волю» В. Шукшина и «Тихий Дон» М. Шолохова // Шолоховские чтения: сб. науч. трудов / Под общ. ред Ю.Г. Круглова. Вып. 5. М.: Таганка, 2005. С. 124-128.
165. Сэо Мари Народнопоэтические основы прозы В.М. Шукшина: Повесть, рассказ, сказка: дис. ... канд. филол. наук. Москва, Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2002. – 208 с.
166. Тевс О.В. Семиотический аспект моделирования природы и социума в художественном мире В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 1999. – 183 с.
167. Толченова Н.П. Василий Шукшин – его земля и люди: Лит. заметки [о творчестве В. Шукшина]. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1988. – 206 с.
168. Толченова Н.П. Слово о Шукшине [писателе, режиссере, актере]. М.: Современник, 1982. – 160 с.
169. Тортунова И.А. Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М. Шукшина: традиции и специфика освоения образа: дис. ... канд. филол. наук. М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2008. – 191 с.
170. Тортунова И.А. Трагический герой в киноповести В.М. Шукшина "Калина красная" и киномане "Я пришел дать вам волю" // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. - 2007. - № 3. – С. 113-119.

171. Тупичева М.П. Сказ в прозе В. Шукшина и В. Белова // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – 1987. – № 2. – С. 19-24.
172. Тюрин Ю.П. «Калина красная» - киноповесть и фильм // Москва. – 1976. – № 4. – С. 193-199.
173. Устименко Н.М. Гоголевский интертекст в рассказе В.М. Шукшина "Забуксовал" // Русская литература XIX века в контексте мировой культуры: материалы Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 18-21 окт. 2002 г. Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 2002. - С. 77-79.
174. Фрейлих С.И. О стиле [прозы] Василия Шукшина // Вопросы литературы. – 1982. – № 9. – С. 57-66.
175. Хабарова М.С. Концепты "Душа" и "Воля" в историческом романе В.М. Шукшина "Я пришел дать вам волю" // Вестн. Костром. гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. – 2007. - Т. 13. – № 1. – С. 191-195.
176. Хуторянская А.Д. Картина мира в «малой» прозе В. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000. – 228 с.
177. Чалмаев В.А. В.М. Шукшин в жизни и творчестве: учеб. пособие дл школ, гимназий, лицеев и колледжей. М.: Русское слово, 2008. – 129 с.
178. Чащина Л. Брак с Шукшиным был наполнен изменами и подлостью // Семь дней. – 2013. – 4-10 февраля. – С. 61.
179. Чепорнюк Е.Н. Особенности художественного мира романов В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2008. – 180 с.
180. Черносвитов Е.В. Пройти по краю. Василий Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии. М.: Современник, 1989. – 235 с.
181. Чмыхов Л.М. История и современность (Роман В. Шукшина о Степане Разине) // Проблемы совершенствования анализа художественных произведений в вузовском преподавании (Материалы Всесоюз. межвуз. конференции, май 1974 г.) / Отв. ред. проф. А.И. Ревякин. М.: МГПИ, 1977. С. 181-185.
182. Шаляпина Л.В. Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, Алт. гос. ун-т, 2000. – 205 с.

183. Шукшин В.М. Вопросы самому себе. М.: Молодая гвардия, 1981. – 256 с.
184. Шукшин В.М. Нравственность есть правда. М.: Сов. Россия, 1979. – 352 с.
185. Шукшин В.М. Слово о «малой родине». М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюз. творч.-произв. объединение «Киноцентр», 1989. – 63 с.
186. Шукшинские чтения: Материалы науч. конф., посвящ. памяти В.М. Шукшина, Волгоград - Клетская, 23 сент. 1998 г. / Отв. ред. В.И. Супрун. Волгоград: Перемена, 1998.
187. Щедрина Н.М. Русская историческая проза в литературе последней трети XX века: Учеб. пособие. Уфа: БГУ, 1997. – 131 с.
188. Эльсберг Я.Е. Смена стилей в советском русском рассказе 1950-1960-х годов: С. Антонов – Ю. Казаков – В. Шукшин // Смена литературных стилей: на материале рус. литературы XIX-XX веков / Отв. ред. Кожин В.В. М.: Наука, 1974. С. 178-198.
189. Юдин В.А. Характер, который он носил в себе (О романе В.М. Шукшина "Я пришел дать вам волю") // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности / Отв. ред. Л.В. Полякова. Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. - С. 362-371.
190. Ягункова Л.Д. Василий Шукшин. Земной праведник. М.: Алгоритм: Эксмо, 2009. – 317 с.
191. Язык и стиль прозы В.М. Шукшина: Межвуз сб. / Отв. ред. А.А. Чувакин. Барнаул: АГУ, 1991. – 167 с.

IV. Общетеоретические исследования

192. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
193. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – 444 с.
194. Валгина Н.С. Теория текста: Учеб. пособие для студентов вузов. М.: Логос, 2003. – 278 с.
195. Волков И.Ф. Литература как вид художественного творчества: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1985. – 192 с.

196. Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Кн. 2. Основные проблемы в литературном освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 17-36.
197. Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе // Литературоведение как проблема: Тр. Науч. совета «Науки о лит. в контексте наук о культуре» / [Отв. ред. Е.Г. Местергази]. М.: Наследие, 2001. С. 280-301.
198. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М.: Высш. школа, 1991. – 159 с.
199. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: Яз. славянской культуры, 2007. – 555 с.
200. Долинин К.А. Интерпретация текста: Французский язык. М.: URSS, 2010. – 298 с.
201. Зинченко В., Зусман В., Кирнозе З. Методы изучения литературы. Системный подход: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
202. Касаткина Т.А. Слово, творящее реальность, и категория художественности // Литературоведение как проблема: Тр. Науч. совета «Науки о лит. в контексте наук о культуре» / [Отв. ред. Е.Г. Местергази]. М.: Наследие, 2001. С. 302-346.
203. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
204. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. – 188 с.
205. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
206. Лотман М.Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Чему учатся люди: статьи и заметки. М.: Центр Книги, 2009. С. 64-71.
207. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Чему учатся люди: статьи и заметки. М.: Центр Книги, 2009. С. 122-146.
208. Матюшкин А.В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста: учеб. пособие. Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2007. – 189 с.

209. Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема: Тр. Науч. совета «Науки о лит. в контексте наук о культуре» / [Отв. ред. Е.Г. Местергази]. М.: Наследие, 2001. С. 224-279.
210. Михайлов Н.Н. Теория художественного текста: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Akademia, 2006. – 218 с.
211. Орлова Н.В. Анализ и интерпретация текста: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Филология». Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2015. – 187 с.
212. Палиевский П.В. Литература и теория. М.: Советская Россия, 1979. – 287 с.
213. Реуцкая Е.М. Интерпретация литературного текста: эстетические основания: дис. ... канд. филос. наук. М., 2009. – 194 с.
214. Сребрянская Н.А. Интерпретация текста. Анализ дискурса. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2014. – 111 с.
215. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
216. Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика: сб. статей, переводы / сост., вступ. статья и общ ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 355-369.
217. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект пресс, 2003. – 333 с.
218. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высш. школа, 1993. С. 121-136.
219. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. – 331 с.
220. Флори А.В. Интерпретация художественного текста. Орск: Изд-во Орского гуманитарного технологического ин-та (филиала) ОГУ, 2013. – 154 с.
221. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Академия, 2013. – 431 с.
222. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк., 2004. – 690 с.
223. Щетинина Е.В. Кинематографическое прочтение художественного текста: опыт философского анализа // Омский научный вестник. – 2008. – № 3 (67). – С. 88- 96.

V. Исследования, посвященные проблеме экранной интерпретации литературных текстов

224. Андреев Ю. Волшебное зрение. Специфика литературы в современных преломлениях. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1983. – 408 с.
225. Аннинский Л. «По мотивам» или «по прочтении»? // Искусство кино. – 2005. – № 7. – С. 67-77.
226. Аносова Н.А. Кинематографический потенциал в романе Г. Флобера «Госпожа Бовари» // Труды ВГИК. Вып. 10. Кино и литература / Под ред. Ф.М. Журко. М.: ВГИК, 1974. С. 68-87.
227. Аносова Н.А. Киноискусство и проза Мопассана // Труды ВГИК. Вып. 16. Кино и литература / Отв. ред. Ф.М. Журко. М.: ВГИК, 1977. С. 70-107.
228. Аронсон О.В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 378 с.
229. Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дис. ... канд. философских наук. М., 2003. – 155 с.
230. Арутюнян С.М. Слово и визуальный образ (К проблеме экранизации литературных произведений) // Визуальный образ (междисциплинарные исследования) / Отв. ред. И.А. Герасимова. М.: ИФ РАН, 2008. С. 129-135.
231. Бестужева С. Чудеса экранизации, или Пена без мыла. О качестве телевизионного прочтения литературных первоисточников // Народное образование. – 2007. – № 4. – С. 248-254.
232. Билинкус Я. Экранные отражения Достоевского // Искусство кино. – 1971. – № 11. – С. 56-71.
233. Блейман М.Ю. Опасно! // Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973 С. 357-367.
234. Бондаренко В.В. Адаптация с ампутацией // Знамя. – 2011. – № 1. – С. 227-229.

235. Бондаренко В.В. Герои большой литературы на большом и малом экране: субъективные впечатления зрителя, который хочет быть объективным. М.: Российская гос. библиотека для молодежи, 2009. – 201 с.
236. Бурсов Б. Творчество и интерпретации (О сценарных и кинематографических постановках по произведениям русской классики) // Аврора. – 1974. – № 2. – С. 58-62; № 3 – С. 55-60; № 4 – С. 56-60; № 6 – С. 52-57.
237. Быков Д.Л. Критический сериализм. Русская классика пойдет на телемыло // Огонек. – 2005. – № 28. – С. 54-57.
238. Вартанов А.С. Образы литературы в графике и кино. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 312 с.
239. Ваше слово, товарищ автор! / В. Сурин, Е. Габрилович, Ю. Нагибин и др. М.: Искусство, 1965. – 262 с.
240. Вишневская И. Свежими, нынешними очами // Литературная газета. – 1966. – 2 июня. – С. 3.
241. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар: ХОРС, 2008. – 200 с.
242. Габрилович Е.И. Кино и литература. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965. – 48 с.
243. Гинзбург С. Гоголь, отраженный в луже // Искусство кино. – 1936. – № 4. – С. 21-25.
244. Горницкая Н.С. Кино – литература – театр. К проблеме взаимодействия искусств: Учеб. пособие / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1984. – 71 с.
245. Горький М. Литература и кино (речь на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года) // Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 27. Статьи, доклады, речи, приветствия. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1953. С. 433-441.
246. Гоффеншефор В. Реставраторство или творчество? // Литературный критик. – 1934. – № 4. – С. 159-169.

247. Григорьев Е., Никич О. А зачем?: Заметки об экранизации // Искусство кино. – 1986. - № 7. - С. 74-84.
248. Гуральник У.А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М.: Наука, 1968. – 431 с.
249. Девальер М.Н. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве: на примере киноинтерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2015. – 190 с.
250. Дмитриев А.И. От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – 138 с.
251. Дорош Е. Почему я не пишу для кино // Искусство кино. – 1962. – № 4. – С. 76-80.
252. Ермилов В. Читая сценарий... // Искусство кино. – 1935. – № 5. – С. 49-56.
253. Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Искусство, 1986. – 494 с.
254. Журко Ф.М. Развитие сюжета в романе и кинокартине «Преступление и наказание» // Труды ВГИК. Вып. 6. Кино и литература / Под общ. ред. Ф.М. Журко. М.: ВГИК, 1973. С. 5-46.
255. Зайцева Л.А. Кинороман как синтез повествовательных форм: (Черты романа на соврем. экране): Учеб. пособие / Госкино СССР. Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. Каф. киноведения. М.: ВГИК, 1990. – 75 с.
256. Заслонова Е.Н. Экранизация русской классики в современном советском кинематографе : учеб. пособие. Москва: ВГИК, 1984. – 34 с.
257. Звонникова Л.А. Экранизация прозы А.П. Чехова (1960 – 1980): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1982. – 205 с.
258. Золотусский И.П. Доколе?: О микрофинале, протосюжете, о Базарове, резавшем кошек, и еще кое о чем // Литературное обозрение. – 1987. – № 4. – С. 42-48.
259. Золотусский И.П. Час выбора. М.: Современник, 1976. – 319 с.

260. Зоркая Н. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010. – 398 с.
261. Игнатов К.Ю. От романа к киносценарию: проблема сохранения авторского стиля // Россия и Запад: диалог культур / Отв. ред. А.В. Павловская. М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2003. Вып. 10. С. 137-152.
262. Идлис Ю. Переводные картинки // Октябрь. – 2006. – № 5. – 177-181.
263. Иезуитов И. На путях к реализму // Советское кино. – 1935. – № 6. – С. 32-48.
264. Ильинская О.И. Элементы кинематографического мышления в романах Э. Золя и его школы // Труды ВГИК. Вып. 6. Кино и литература / Под общ. ред. Ф.М. Журко. М.: ВГИК, 1973. С. 154-168.
265. Караганов А. Кинематограф-литература-театр: О кинопроцессе // Звезда. – 1980. – № 11. – С. 162-170.
266. Кастырко С. Синдром Курилова // Новый мир. – 2000. – № 3. – С. 194-197.
267. Кожин В.В. Классика в жизни народа и на экране // Книга спорит с фильмом: сборник / Ред. кол. В.С. Беляев и др. М.: Искусство, 1973. С. 11-49.
268. Кожин В.В. Русская классика на экране // Кожин В.В. Победы и беды России: Русская культура как порождение истории. М. Алгоритм, 2000. С. 267-290.
269. Кожин В.В. Размышления о русской литературе. М.: Современник, 1991. 526 с.
270. Комаров В.А. Нравственно-эстетическая функция экранизации литературных произведений // Педагогическое образование и наука. – 2012. – № 10. – С. 87-90.
271. Красавина А.В. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном аспекте (на материале основных экранизаций): дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009. – 184 с.
272. Кузнецов М.М. Книги и фильмы. М.: Знание, 1978. – 64 с.
273. Кулешов Л.В. Знамя кинематографии // Л.В. Кулешов: Статьи, материалы. М.: Искусство, 1979. С. 87-114.
274. Ланшиков А.П. Немота звукового кино // Наш современник. – 1985. – № 3. – С. 178-181.

275. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: Гослитиздат (Ленингр. отд-е), 1957. – 519 с.
276. Литература - театр - кино: проблемы рецепции и интерпретации: сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции (Самара, 30 ноября - 1 декабря 2012 года) / сост. Е.С. Шевченко. Самара: Инсома-пресс, 2013. – 170 с.
277. Литература и кино - в поисках общего языка: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, г. Владимир, 24-25 мая 2011 г. / Отв. ред. О.В. Февралева. Владимир: Изд-во Владимирского гос. ун-та, 2012. – 108 с.
278. Литература и кино - в поисках общего языка: материалы Всероссийской научно-практической конференции, г. Владимир, 16-17 мая 2012 г. / Отв. ред. Е.М. Гуделева. Владимир: ВлГУ, 2013. – 191 с.
279. Литература и кино - в поисках общего языка: материалы межвузовских научно-практических конференций, Владимир, 18-19 мая 2009 г., 20-21 мая 2010 г. / Отв. ред. и сост. Е.М. Гуделева. Владимир: Изд-во Владимирского гос. ун-та им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, 2011. – 92 с.
280. Литература и кино: Сборник статей / Под ред. Н. С. Горницкой. Москва; Ленинград: Просвещение (Ленингр. отд-е), 1965. – 248 с.
281. Лихачев Д.С. Письмо двадцать второе. «Любите читать!» // Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. М.: Дет. лит., 1989. С. 95-99.
282. Лихачев Д.С. Поэзия преображения // Искусство кино. – 1986. – № 9. – С. 84-96.
283. Мандель А.Е. Книга – фильм – ты. Тула: Приок. кн. изд-во, 1979. – 93 с.
284. Маневич И.М. Кино и литература. М.: Искусство, 1966. – 240 с.
285. Мартянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб: Наука: САГА, 2003. – 207 с.
286. Мартянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое изд-во, 2011. – 237 с.

287. Мачерет А.В. Авторство режиссера и филология фильма // Мачерет А.В. О поэтике киноискусства. М.: Искусство, 1981. С. 227-255.
288. Мессер Р. Образы прошлого // Советское кино. – 1934. – № 6. – С. 17-28.
289. Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. – 221 с.
290. Михальченко С.А. Экранизация – интерпретация: Учеб. пособие по специальности «Литературное творчество». М.: ВГИК, 2001. – 62 с.
291. Михальченко С.А. Экранизация рассказа: Учеб. пособие по специальности «Драматургия». М.: ВГИК, 2004. – 72 с.
292. Нагибин Ю. Человек действующий // Искусство кино. – 1965. – № 2. – С. 4-10.
293. Нестерович О. «Гроза» Островского и «Гроза» Петрова // Советское кино. – 1935. – № 6. – С. 49-55.
294. Писатель и кино (Навстречу съезду кинематографистов) // Советский экран. – 1965. – № 18. – С. 1-5.
295. Погожева Л.П. Из книги в фильм (Творческие принципы экранизации). М.: Искусство, 1961. 68 с.
296. Покидышева С.Н. Киноадаптация литературного произведения как объект литературного исследования (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2007. – 173 с.
297. Притуленко В. Своими словами // Искусство кино. – 1996. – № 9. – С. 65-71.
298. Разина А.В. Эстетико-культурологические аспекты взаимоотношения литературы и экранных искусств: На примере творчества И.А. Бунина и экранизаций его произведений 1960-х – 1990-х г.г.: дис. ... канд. философских наук. М., 2002. – 137 с.
299. Рассадин С.Б. С согласия автора: Об экранизации отечественной классики. М.: Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1989. – 125 с.
300. Рассадин С.Б. Зачем? // Экран 1966-1967: сборник. М.: Искусство, 1967. С. 190-196.

301. Решетникова В.В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений: дис. ... канд. искусствоведения. Москва: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2009. – 164 с.
302. Романенко А.Р. Замысел плюс поэтика (Экранизация романа Достоевского «Братья Карамазовы») Труды ВГИК. Вып. 6. Кино и литература / Под общ. ред. Ф.М. Журко. М.: ВГИК, 1973. С. 47-60.
303. Рубцова Е.С., Матвеева И.Ю. Экранизация произведений художественной литературы как способ продвижения чтения // Инновационные формы поддержки и продвижения чтения в общедоступных библиотеках: сборник материалов второй межрегиональной Школы инноватики / под науч. ред. Архиповой И.В., Матвеевой И.Ю. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2010. С. 73-78.
304. Русская классическая литература на сцене и в кино: материалы VI Международной конференции, 24 декабря 2010 года / редкол.: Киреева Е.В. и др. Смоленск: "Маджента", 2010. – 103 с.
305. Русская классическая литература на сцене и в кино: материалы VII Международной конференции, 22 декабря 2011 года / редкол.: Киреева Е.В. и др. Смоленск: ООО "Маджента", 2012. – 102 с.
306. Рыбак Л.А. Прочитано экраном. М.: Союз кинематографистов СССР. Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1975. – 48 с.
307. Сахаров Вс. Преображение классики // Молодая гвардия. – 1976. – № 8. – С. 262-278.
308. Свительский В. Чтобы классика заговорила // Подъем. – 1972. – № 5. – С. 106-115.
309. Сейф В. Романы Нагиба Махфуза. Проблемы экранизации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. – 19 с.
310. Сергеев Е.А. Перевод с оригинала: Телеэкранизации русской литературной классики. М.: Искусство, 1980. – 200 с.

311. Симонова С.А. К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10. – С. 134-142.
312. Смирнова А.Н. Интерпретация прозы В. Набокова в зарубежном киноискусстве: дис. ... канд. искусствоведения. Ярославль, 2005. – 209 с.
313. Современность классики. Сб. науч. тр. / Редкол.: В. А. Туниманов (отв. ред.), Л. И. Емельянов. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1989. – 239 с.
314. Содружество муз [К проблеме творческого взаимодействия и взаимовлияния различных видов искусств. Высказывания: Н. Акимов, С. Герасимов, А. Зархи, М. Ромм и др.] // Вопросы литературы. – 1964. – № 3. – С. 17-97.
315. Соколова Е.К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского): дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. – 241 с.
316. Старкова З.С. Литература и кино. М.: Просвещение, 1978. – 29 с.
317. Старосельская Н. Одна рука холодная, а третья горячая // Современная драматургия. – 1990. – № 4. – С. 156-164.
318. Сурков Е.Д. Что нам Гекуба?: Статьи. М.: Сов писатель, 1986. – 392 с.
319. Тарасенков Ан. Упрощение образа // Искусство кино. – 1954. – № 3. – С. 82-90.
320. Толченова Н.П. Тайны экранизации // Огонек. – 1965. – № 5. – С. 6-7.
321. Туровская М. И мое мнение об экранизации // Книга спорит с фильмом: сборник / Редкол.: В.С. Беляев и др. М.: Искусство, 1973. С. 222-233.
322. Тынянов Ю.Н. О сценарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
323. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 326-345.
324. Тюрин Ю.П. Перспектива памяти: кино, история, литература. М.: Материк, 2004. – 149 с.
325. Фрадкин Л.З. Второе рождение: некоторые вопросы экранизации. М.: Искусство, 1967. – 183 с.

326. Фрадкин Л.З. Экранизация классической пьесы // Труды ВГИК. Вып. 6. Кино и литература / Под общ. ред. Ф.М. Журко. М.: ВГИК, 1973. С. 138-154.
327. Фрейлих С.И. Фильм «Молодая гвардия» и проблемы экранизации произведений советской литературы: дис. ... канд. искусствоведческих наук. М., 1950. – 201 л.
328. Фролов В. Хронотоп в «Борисе Годунове» А. Пушкина и принципы киномонтажа // Сборник научных трудов ВГИК. Вып. 16. Кино и литература / Отв. ред. Ф.М. Журко. М.: ВГИК, 1977. С. 3-19.
329. Фролова Т.О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. – 165 с.
330. Ханютин Ю. Почтительная непочтительность // Искусство кино. – 1961. – № 4. – С. 69-78.
331. Цукерштейн-Горницкая Н.С. Основные закономерности проблемы взаимодействия киноискусства и литературы: диссертация ... д-ра искусствоведения. Л., 1986. – 355 с.
332. Черкасов Р. Кино глазами литературоведов. Всероссийская научная конференция «Литература и кино: парадоксы диалога» (Самара, 3-4 октября 2005 года) // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 76. – С. 450-454.
333. Шемякин А. Русская классика для «новых русских» // Искусство кино. – 1995. – № 9. – С. 47-50.
334. Шкловский В. Кино, драма, проза // Искусство кино. – 1945. – № 2-3. – С. 33-35.
335. Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. – 57 с.
336. Шкловский В. Не думайте, что инсценировка – спасение // Октябрь. – 1958. – № 10. – С. 149-152.
337. Шнейдер М. Итоги дискуссии // Советское кино. – 1934. – № 6. – С. 29-33.
338. Шукшин В.М. Средства литературы и средства кино [О необходимости хорошей кинолитературы] // Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ.

- ред. О.Г. Левашовой. Барнаул: ООО «Издательский дом «Барнаул», 2009. Т. 8. С. 72-81.
339. Эйзенштейн С.М. Пушкин и кино // Искусство кино. – 1955. – № 4. – С. 78-95.
340. Эйхенбаум Б.М. Литература и кино // Киноведческие записки. – 1990 (1989). – № 5. С. 3-8.
341. Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино /Под ред. Б.М. Эйхенбаума. Л.: Кинопечать, 1927. С. 13-38.
342. Экранные искусства и литература: Звуковое кино / РАН. Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации; Редкол.: Богомолов Ю.А.(отв. ред.) и др. М.: Наука, 1994. - 199 с.
343. Экранные искусства и литература: Современ. этап / РАН. Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации; Редкол.: Вартанов А.С. и др. - М.: Наука, 1994. - 225 с.
344. Экранные искусства и литература: Телевизионный этап / Редкол.: А.И. Липков (отв. ред.) и др. М.: Наука, 2000. – 173 с.
345. Эренбург И. Материализация фантастики. М. – Л., 1927. – 32 с.

VI. Исследования по кинодраматургии

346. Альбертацци Б. Сценарий как структура, "стремящаяся стать другой структурой" // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2008. – № 2. – С. 26-33.
347. Амашкевич Э.Г. Сценарий – особый жанр художественной литературы (от замысла к фильму): дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1972. – 176 л.
348. Андрей Тарковский: начало ... и пути: Воспоминания, интервью, лекции, статьи / сост. и ред. М. Ростокская. М.: ВГИК: ИЦ «Гарант», 1994. – 204 с.
349. Артемьева Е.А. Типология образов подростков в отечественной кинодраматургии 1960 – 1980-х гг.: дис. ...канд. филол. наук. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, 2015. – 148 с.

350. Белова Л.И. Современная кинодраматургия как род литературы // Художественный мир современного фильма: Сб. науч. трудов / Редкол.: А.А. Волков (отв. ред.) и др. М.: ВНИИ киноискусства, 1987. С. 85-113.
351. Белова Л.И. Советская кинодраматургия. М.: Знание, 1981. – 56 с.
352. Блейман М. Спор под псевдонимом // Искусство кино. – 1959. – № 7. – С. 67-75.
353. Вайсфельд И.Ф. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. – 304 с.
354. Вайсфельд И. Киносценарий – произведение литературы и киноискусства // Мастерство кинодраматурга (семинарий): учебное пособие (сб. статей) / Под общ. ред. и с предисл. К.К. Парамоновой. М.: ВГИК, 1979 (1980). С. 242-272.
355. Вайсфельд И.В. Новая область литературы /Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра драматургии кино. М.: [б.и.], 1970. – 59 с.
356. Вартанов Ан. О природе киносценария // Искусство кино. – 1959. – № 2. – С. 39-56.
357. Габрилович Е. И. Вопросы кинодраматургии: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1984. – 68 с.
358. Габрилович Е. Что такое сценарий // Советский экран. – 1964. – № 21. – С. 12-13.
359. Габрилович Е. Об элементах прозы в киносценарии // Искусство кино. – 1955. – № 5. – С. 69-80.
360. Габрилович Е. Роман и сценарий // Искусство кино. – 1952. – № 9. – С. 48-54.
361. Герасимов С. Беседа режиссера со сценаристом // Искусство кино. – 1953. – № 10. – С. 61-73.
362. Голдобин А.В. Как писать сценарий для кино-картин. М., 1925. – 112 с.
363. Гольденберг М.Е. Драматургия кино: Основные этапы развития советской кинодраматургии. М.: Знание, 1978. – 96 с.

364. Довженко А. Слово в сценарии художественного фильма // Вопросы киносценаристики. Сб. статей. Сост. и общ. ред. канд. искусствоведения И.В. Вайсфельда. Вып. 1. М.: Искусство, 1954. С. 5-25.
365. Дубровина И. М. Очерки истории русской киносценаристики: Учеб.-метод. пособие для студентов филол. фак. гос. ун-тов. М., 1996. – 81 с.
366. Дубровина И.М. Сценарий – реквием // Филологические науки. – 1999. – № 5. – С. 22.
367. Зайцева Л. Кино и литература: Учеб. пособие. М.: б.и., 1968. – 41 с.
368. Зарин А. Техника сценария. Петроград, 1923. – 32 с.
369. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. – 196 с.
370. Идлис Ю.Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации: на материале сценариев Гарольда Пинтера: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. – 240 с.
371. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете / Пер. с англ. А. Шураева. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 345 с.
372. Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство: Ленингр. отд-е, 1972. – 440 с.
373. Кожин В.В. Виды искусства М.: Искусство, 1960. – 128 с.
374. Кожина Л.А. Формирование сценария советского звукового кино (1929-1932): автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1967. – 15 с.
375. Кожина Л. Все начинается с писателя // Искусство кино. – 1963. – № 12. – С. 100-109.
376. Кравченко Б. и Ф. Литературный сценарий. М.: Госкиноиздат, 1940. – 104 с.
377. Маневич И.М. Сценарий и фильм. М.: б.и., 1959. – 34 с.
378. Мельникова Н.К. Киносценарии В.В. Маяковского. Проблематика и поэтика: автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1993. – 18 с.
379. Метальников Б. Особый вид литературы // Искусство кино. – 1985. – № 10. – С. 63-71;

380. Николаев Д. Новая область литературы // Вопросы литературы. – 1963. – № 11. – С. 181-194.
381. Павленко П. Из неопубликованных материалов // Вопросы киносценарии. Сб. статей. Сост. и общ. ред. канд. искусствоведения И.В. Вайсфельда. Вып. 1. М.: Искусство, 1954. С. 315-318.
382. Погожева Л. О языке киносценария // Искусство кино. – 1954. – № 5. – С. 79-90.
383. Попов И.Ф. Проблема инсценировки литературных классиков в кино // Попов И.Ф. Проблемы советской киносценарии. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 101-113.
384. Пронин А.А. Киносценарий как текст для читателя // Кино / текст: Материалы XL и XLI Международной филологической конференции, 2011, 2012 / Санкт-Петербургский гос. ун-т, Фил. фак.; [отв. ред. Л.Д. Бугаева]. Вып. 2. СПб: Фил. фак. СПбГУ, 2013. С. 130-146.
385. Пудовкин В. Кино-сценарий. М., 1926. – 64 с.
386. Ромм М.И. Избранные произведения в 3-х т. М.: Искусство, 1980. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. С. 333-337.
387. Соколов И. Кино-сценарий. М., 1926. – 96 с.
388. Спор о природе киносценария // Искусство кино. – 1959. – № 10. – С. 121-125.
389. Тарасенко Б.Н. Сценарий как идейно-художественная основа фильма: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1973. – 160 л.
390. Туркин В.К. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. М.: Госкиноиздат, 1938. – 264 с.
391. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. – 574 с.
392. Фадеев А. О киносценарии // За тридцать лет: Избр. статьи. речи, письма о литературе и искусстве / Сост., ред., предисл. и примеч. С.Н. Преображенского. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1959. С. 229-233.
393. Фрейлих С. Драматургия экрана. М.: Искусство, 1961. – 159 с.

394. Фрейлих С. За большую сценарную литературу! // Искусство кино. – 1959. – № 5. – С. 68-80.
395. Хейфиц И. Выразительные возможности сценария // Вопросы киносценаристики. Сб. статей. Сост. и общ. ред. канд. искусствоведения И.В. Вайсфельда. Вып. 2. М.: Искусство, 1956. С. 49-90.
396. Чирков А.Г. Очерки драматургии фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. – 134 с.
397. Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. М.: Госкиноиздат, 1941. – 464 с.
398. Шкловский В.Б. Как писать сценарии. М.-Л., 1931. – 83 с.
399. Юнаковский В. Сценарное мастерство. М.: Искусство, 1960. – 256 с.

VII. Исследования по теории и истории киноискусства

400. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия: Учеб. пособие по специальности «Драматургия». М.: ВГИК, 2003. – 104 с.
401. Арнхейм Р. Кино как искусство /Пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 206 с.
402. Базен А. Что такое кино?: Сборник статей: пер. с фр./ вступ. статья И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. – 373 с.
403. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
404. Балаш Б. Культура кино: пер. с нем. М.: Гос. изд-во; Ленинград: Гос. изд-во, 1925. – 89 с.
405. Вартанов Ан. Проблемы телевизионного фильма. М.: Знание, 1978. – 56 с.
406. Власов М.П. Советское киноискусство 50-60-х годов: Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1993. – 117 с.
407. Добин Е.С. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М.: Искусство, 1961. – 228 с.
408. Дубровин А.Г. Российское кино: парадоксы обновления: сб. статей / Науч. ред. А.Г. Дубровин, М.Е. Зак. М.: Материк, 1995. – 140 с.
409. Егоров В.В. Телевидение: теория и практика: Учеб. пособие М.: МНЭПУ: Кормма, 1992. – 310 с.

410. Ждан В.Н. Об условности в киноискусстве: Учеб. пособие по курсу «Теория кино». М.: ВГИК, 1982. – 101 с.
411. Зайцева Л.А. Выразительные средства кино. М.: Знание, 1971. – 160 с.
412. Зиборова О.П. Российское кино 2000-х: проблемы и перспективы развития: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, Науч.-исслед. ин-т киноискусства, 2010. – 220 с.
413. Изволов Н.А. Феномен кино: история и теория. Москва: Материк, 2005. – 159 с.
414. Ильин Р. Изобразительное искусство экрана. М.: Искусство, 1973. – 176 с.
415. История отечественного кино / Отв. ред. Л.М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 523 с.
416. Казин А.Л. О специфике киноискусства. Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1978. – 16 с.
417. Карчевская К.С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ: дис. ... канд. культурологии. СПб, 2010. – 168 с.
418. Кино России. 90-е годы: Цена свободы / Сост. ред. Т. Москвина-Ященко, Т. Немчинская. М.: Аталанта, 2001. – 366 с.
419. Кожин В.В. Виды искусства. М.: Искусство, 1960. – 128 с.
420. Копылова Р. Контакт. Заметки о телевизионности. М.: Искусство, 1974. – 135 с.
421. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Прогресс: Гнозис, 1992. – 270 (1) с.
422. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 135 с.
423. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.
424. Мачерет А.В. О поэтике киноискусства. М.: Искусство, 1981. – 304 с.
425. Маяковский В.В. Театр, кинематограф, футуризм // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 1. Стихи. Поэмы. Статьи. 1912-1917. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1939. С. 311-314
426. Маяковский В.В. Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства // Маяковский В.В. Полное собрание

сочинений: в 12 т. Т. 1. Стихи. Поэмы. Статьи. 1912-1917. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1939. С. 315-318.

427. Отечественный кинематограф: стратегия выживания (Научный доклад) / Л. Алова, В. Баскаков, О. Боброва и др. Рукв. и отв. ред. Д. Дондурей. М.: НИИ киноискусства, 1991. – 155 с.

428. Под знаком вестернизации: Кино-публика-воздействие (Научный доклад) / М.И. Жабский, С.А. Волковой, И.А. Полуэхтова и др. Рук. и отв. ред. М.И. Жабский. М.: НИИ киноискусства, 1995. – 128 с.

429. Советское кино. 1970-е годы: Основные тенденции развития. / В. Баскаков, В. Кичин, Н. Савицкий и др. М.: Искусство, 1984. – 344 с.

430. Советское киноискусство семидесятых – первой половины восьмидесятых годов: Учеб. пособие / М.П. Власов и др.. М.: ВГИК, 1992. – 181 с.

431. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Москва: Академический Проект, 2009. – 509 с.

432. Хренов Н.А. Образы великого разрыва: Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 535 с.

VIII. Исследования об отдельных кинокартинах

433. Аннинский Л.А. Зеркало экрана. Минск: Вышэйшая школа, 1977. – 152 с.

434. Аннинский Л.А. Не в этом дело, тятя! // Искусство кино. – 1966. – № 7. – С. 15-20.

435. Бауман Ел. В чем счастье человеческое // Экран 1977-1978: сборник / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1979. С. 101-103.

436. Блейман М. Режиссура – это профессия // Советский экран. – 1966. – № 7. – С. 5.

437. Боброва Л. Алтай мы снимали в Архангельской области // Известия. – 2009. – 24, 25, 26 июля. – С. 10.

438. Богомолов Ю. Пропал ... конфликт // Советская культура. – 1975 – 29 августа.

439. Василий Шукшин: жизнь в кино: сборник документов / Сост. и коммент. Коротков И.А., Огнева Е.В., Фомин В.И. Барнаул: Гос. музей искусства лит., культуры и Алтая, 2009. – 350 с.
440. Васильева Л. Неуловимые «Елки-палки!..» // Моск. комсомолец. – 1989. – 5 ноября.
441. Власов М.П. Современность и современник в киноискусстве 70 – 80-х годов // Основные тематические и жанровые направления в советском киноискусстве 70 – 80-х годов: сб. науч. тр. / Отв ред. М.П. Власов. М.: ВГИК, 1984 (вып. дан. 1985). С. 3-33.
442. Воденко М. Размышляя о родине // Детская литература. – 1984. – № 3. – С. 48-50.
443. Врублевская Е. Ой, не боли, головка! // СК-новости. – 2002. – 16 декабря. – № 41-42.
444. Гашев Н. По сценарию Василия Шукшина // Звезда. – 1975. – 20 августа.
445. Гнидина Е. «Калина красная» Шукшина // Библиополе. – 2010. – № 9. – С. 70-71.
446. Горбачев Н. Мальчишки военной поры // Сов. Россия. – 1983. – 2 сентября.
447. Громов Е. Экран спорит и анализирует // Громов Е. Всегда в поиске. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 87-95.
448. Гуревич С. Синдром молодости // Фильмы. Судьбы. Голоса: Ленинградский экран. Л.: Искусство, 1990. С. 30-47.
449. Дискуссия «В пути. Белорусское кино сегодня» // Искусство кино. – 1978. – № 6. – С. 15-47.
450. Добротворский С., Сирипля Н. Медный всадник «Ленфильма» // Искусство кино. – 1996. – № 3. – С. 21-28.
451. Дон Кихот из райцентра // Советский экран. – 1988. – № 22. – С. 11.
452. Донской М. Есть такой режиссер! // Искусство кино. – 1964 – № 9. – С. 50-52.
453. Дубовский В.Я. Актриса // Наталья Гундарева глазами друзей: сборник / Сост. М.Ю. Поюровский. М.: Время, 2007. С. 153-468.

454. Ерохин А. Праздники навсегда // Огонек. – 1983. – № 6. – С. 12.
455. Зак М. Шукшинские дали // Искусство кино. – 1978. – № 3. – С. 39-50.
456. Зак М. Индивидуальность художника и закономерность кинопроцесса: На примере анализа фильма В. Шукшина «Калина красная» // Социалистический реализм и современный кинопроцесс / Ред. кол. В. Муриан (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1978. С. 159-171.
457. Золотусский И. Не уезжай ты, мой голубчик... // Советский экран. – 1975. – № 14. – С. 2-3.
458. Кириллов Ю. «Земляки»// Сов. Чувашия. – 1975. – 2 сентября.
459. Кладо Н. Так в чем дело? Полемические заметки по поводу и по существу // Искусство кино. - 1966. - № 7. - С. 21-25.
460. Кормунин П. В профиль и анфас // Искусство кино. – 1982. – № 12. – С. 43-45.
461. Корнешов Л. Все было не зря // Искусство кино. – 1983. – № 1. – С. 35-42.
462. Крячко Л. Бой за доброту // Октябрь. – 1965 – №3. – С. 175-184.
463. Кузнецов М.М. Кино и время. М.: Знание, 1977. – 64 с.
464. Кучкина О. Уроки любви // Московский комсомолец. – 1977. – 28 декабря.
465. Левшина И. Одна «Калина красная» и многие ее восприятия // Левшина И. Любите ли вы кино? М.: Искусство, 1978. С. 89-112.
466. Левшина И. Шукшин против... Шукшина? // Искусство кино. – 1970. – № 2. – С. 40-49.
467. Лобанов М. Надежда исканий: Литературно-критические статьи. М.: Современник, 1978. С. 83-94.
468. Лотис Т. Шукшинские характеры // Советский экран. – 1975. – № 1. – С. 5.
469. Марков С.А. Михаил Ульянов. М.: Молодая гвардия, 2009. – 445 с.
470. Мурзина М. Из жизни выпивающих // АИФ. – 2003. – ноябрь – № 4.
471. Пищита Е.М. Актер и неактер как носители культуры в фильмах Рениты и Юрия Григорьевых // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10. – С. 63-70.
472. Пищита Е.М. Синтез культур и мифологические модели в фильме «Праздники детства» // Вестник ВГИК. – 2011. – № 9. – С. 64-73.

473. Погожева Л. Своя тема // Советский экран. – 1964. – № 18. – С. 2-3.
474. Рудницкий К. Проза и экран. Заметки о режиссуре Василия Шукшина // Искусство кино. – 1977. – № 3. – С. 96-125.
475. Рунин Б. Диалектика характера и эклектика стиля // Вопросы литературы. – 1974. – № 7. – С. 28-37.
476. Рыжова В. Главное осталось за кадром // Правда – 1972. – 19 июля.
477. Сабашникова Е.С. Станислав Любшин. М.: Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1990. – 64 с.
478. Смелков Ю. В погоне за зрелищностью // Советский экран. – 1972. – № 6. – С. 4-5.
479. Соловьева Е. Без Шукшина... // Искусство кино. – 1976. – № 4. – С. 63-66.
480. Старосельская Н.Д. Наталья Гундарева. М.: Молодая гвардия, 2008. – 264 с.
481. Сухаревич В. Плохой гость // Вечерняя Москва. – 1975. – 29 июля.
482. Тумаркин А. Красиво пить не запретишь // МК. – 2003. – 19-25 января.
483. Тюрин Ю. Живет такой парень // Шедевры российского кино / Отв. ред. Л.Х. Маматова. М.: Андреев. флаг: Фонд Андрея Первозванного, 2000. С. 498-507.
484. Тюрин Ю. Калина красная // Шедевры российского кино / Отв. ред. Л.Х. Маматова. М.: Андреев. флаг: Фонд Андрея Первозванного, 2000. С. 732-741.
485. Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. М.: Искусство, 1984. – 318 с.
486. Фомин В.И. Василий Шукшин: «Говорить правду, какой бы горькой и жестокой она ни была» // Фомин В.И. Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976. С. 291-358.
487. Ханютин Ю. «Да» и «нет» Василия Шукшина // Советский экран. – 1973. – № 12. – С. 4-5.
488. Ханютин Ю. Шукшинские дали // Советский экран. – 1978. – № 5. – С. 2.
489. Шестакова И.В. Авторский стиль фильма Л. Бобровой «Верую!» (по мотивам рассказов В. Шукшина) // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 5. – С. 345-348.

490. Шестакова И.В. Интермедиа́льная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2013. – 178 с.
491. Шестакова И.В. Поэтика межвидового синтеза в литературном сценарии В.М. Шукшина «Живет такой парень» // Филология и человек. – 2012. – № 3. – С. 129-13.
492. Шестакова И.В. Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина: дис. ... доктора искусствоведения. М., 2016. – 356 с.
493. Шукшин В.М. О своих фильмах // Размышления о фильмах. Мосфильм XIII. М.: Искусство, 1980. С. 203-240.
494. Шукшин В.М. Послесловие к фильму // Искусство кино. – 1964. – № 9. – С. 52-53.
495. Юренев Р. Талант обещает многое // Искусство кино. – 1973. – № 12. – С. 97-103.
496. Явинский В. Любавины в книге и на экране // Алт. правда. – 1971. – 26 октября.

IX. Электронные ресурсы

497. Золотусский И. Тень Гоголя [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lenta.ru/conf/zolotussky/>
498. Сергей Никоненко. Написать сценарий о Шукшине (беседу ведет Андрей Князев) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.redstar.ru/index.php/syria/item/19142-napisat-stsenarij-o-shukshine>
499. Сергей Никоненко о кино, о Шукшине, о литературе [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vesti22.tv/video/sergey-nikonenko-o-kino-o-shukshine-o-literature>
500. Сергей Никоненко: «Василий Шукшин был самым скромным из всех, кого я знал» (беседу ведет Анжелика Заозерская) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.moscvichka.ru/moscvichka/2014/07/23/sergej-nikonenko-vasilij-shukshin-bil-samim-skromnim-iz-vseh-kogo-ya-znal-11720.html>

501. Сергей Никоненко: «Не встречал более скромного человека, чем Шукшин» (беседу ведет Тамара Церетели) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://portal-kultura.ru/articles/summer-film-academy/51442-sergey-nikonenko-ne-vstrechal-bolee-skromnogo-cheloveka-chem-shukshin/>
502. Сергей Никоненко: «Уход Шукшина окутан мистикой» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://7days.ru/news/sergey-nikonenko-ukhod-shukshina-okutan-mistikoy.htm>
503. Поль Д.В. Интерпретация и ее границы. Кинематограф и историческая проза на рубеже XX-XXI в.в. // Педагогика искусства. – 2014. – № 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://old.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-4-2014/pol.pdf>

Приложение 1. ЭКРАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

В.М. ШУКШИНА

- I. *Основные картины, материалы которых были использованы в работе*
1. «Из Лебяжьего сообщают» («Мосфильм», 1960 г., реж. – В.М. Шукшин);
 2. «Живет такой парень» (Киностудия им. М. Горького, 1964 г., реж. – В.М. Шукшин);
 3. «Ваш сын и брат» (Киностудия им. М. Горького, 1965 г., реж. – В.М. Шукшин);
 4. «Одни» (короткометражный фильм) («Мосфильм», 1966 г., реж. – А. Сурин, Л. Головня);
 5. «Странные люди» (Киностудия им. М. Горького, 1969 г., реж. – В.М. Шукшин);
 6. «Охота жить» (Комсомольская-на-Амуре студия телевидения, 1970 г., реж. – В. Гинзбург, Е. Рябинин);
 7. «Конец Любавиных» («Мосфильм», 1971 г., реж. – Л. Головня);
 8. «Печки-лавочки» (Киностудия им. М. Горького, 1972 г., реж. – В.М. Шукшин);
 9. «Сапожки» («Мосфильм», 1972 г., реж. – А. Поляков);
 10. «Калина красная» («Мосфильм», 1973 г., реж. – В.М. Шукшин);
 11. «Земляки» («Мосфильм», 1974 г., реж. – В. Виноградов);
 12. «Позови меня в даль светлую» («Мосфильм», 1977 г., реж. – Г. Лавров, С. Любшин);
 13. «В профиль и анфас» («Беларусьфильм», 1977 г., реж. – Н. Лукьянов, А. Ефремов, С. Сычев);
 14. «Завьяловские чудики» («Ленфильм», 1978 г., реж. – Э. Ясан, А. Дубинкин, В. Гурьянов);
 15. «Праздники детства» (Киностудия им. М. Горького, 1981 г., реж. –Р. Григорьева, Ю. Григорьев);
 16. «Други игрищ и забав» («Ленфильм», 1981 г., реж. – М. Никитин);

17. «Свояки» («Ленфильм», 1987 г., реж. – В. Аристов);
18. «Елки-палки!..» (Киностудия им. М. Горького, ТО «Зодиак», 1988 г., реж. – С. Никоненко);
19. «Охота жить» («Мосфильм», 1991 г., реж. – Б. Токарев);
20. «Крепкий мужик» («Лентелефильм», 1991 г., реж. – В. Смирнов);
21. «Такое кино» (Киностудия «РИТМ» (киноконцерн «Мосфильм»), 2000 г., реж. – Ф. Куйбида);
22. «А поутру они проснулись» (Кинокомпания «Русский медведь», 2003 г., реж. – С. Никоненко);
23. «Шукшинские рассказы» (6 серий) («Югра-фильм», студия «Круг», 2002 г., реж. – А. Сиренко);
24. «Верую!» («Ленфильм», студия «Народный фильм», 2009 г., реж. – Л. Боброва);
25. «Охота жить» (Кинокомпания «ТРИ-А», 2014 г., реж. – С. Никоненко).

II. Картины, материалы которых в настоящее время недоступны

1. «Там, где восходит солнце» (2 серии) (1998 г., реж. – О. Зубко);
2. «Охота жить» (Новосибирск, 1998 г., реж. – И. Дроздов);
3. «Охота жить» («Беларусьфильм», 1998 г., реж. – А. Колбышев);
4. «Охота жить» (2010 г., реж. – А. Глинский).

III. Нереализованные сценарии

1. «Я пришел дать вам волю» (литературные сценарии 1968, 1970 гг. В.М. Шукшина);
2. «Точка зрения» (недатированный литературный сценарий В.М. Шукшина).

IV. Дипломные работы

1. «Федор Грай» (ВГИК, 1966, реж. – И. Терзиев, маст. А.Я. Сегеля);
2. «Вянет, пропадает» (ВГИК, 1968, реж. – Л. Элиава, маст. М.И. Ромма);
3. «Микроскоп» (ВГИК, 1971, реж. – Н. Воронов);

4. «Мой зять украл машину дров» (ВГИК, 1974-1975, реж. – И. Киасашвили, маст. М.И. Ромма и Л.А. Кулиджанова);
5. «Хмырь» (ВГИК, 1974-1975, реж. – А. Сиренко, маст. М.И. Ромма и Л.А. Кулиджанова);
6. «Как зайка летал на воздушном шарике» (ВГИК, 1974-1975, реж. – А. Бибарцев, маст. М.И. Ромма и Л.А. Кулиджанова);
7. «В профиль и анфас» (ВГИК, 1975, реж. – А. Ефремов, маст. А.Б. Столпера);
8. «Шире шаг, маэстро!» («Мосфильм», 1975, реж. – К. Шахназаров, маст. И.В. Таланкина);
9. «Заревый дождь» (ВГИК, 1975, реж. – В. Птушко, маст. А.Б. Столпера);
10. «Случай в ресторане» (ВГИК, 1976, реж. – З. Ералиев);
11. «Пьедестал» (ВГИК, 1976, реж. – В. Иванов);
12. «Срезал» (ВГИК, 1976, реж. – Н. Спириденко);
13. «Забуксовал» (ВГИК, 1978, реж. – Л. Белозорович, маст. А.Б. Столпера);
14. «Штрихи к портрету» (ВГИК, 1978, реж. – А. Панкратов-Черный, маст. Е.Л. Дзигана);
15. «Обида» (ВГИК, 2000, реж. – С. Морозов);
16. «Охота жить» (Московский государственный университет культуры и искусств, 2005, реж. – В. Кривило);
17. «Светлые души» (ВГИК, 2006, реж. – М. Илюхин);
18. «Быть свободным» (ВГИК, 2008, реж. – Т. Ухов, маст. С.А. Соловьева, В.Д. Рубинчика);
19. «Охота жить» (СПбГАТИ, 2014, реж. – С. Малюгов).