

КУЛЬТУРНЫЙ
СЮЙ

*Коль так, Макарыч, – не спеши,
Спусти колки, ослабь зажимы,
Пересними, перепиши,
Переиграй – останься живым.*

В. Высоцкий

ПАРИСА ЯГУЖКОВА



Василий
Мужикин
Земной праведник

Культурный слой

Лариса Ягункова

**Василий Шукшин.
Земной праведник**

«Алисторус»

2019

УДК 82-94
ББК 84(2)6

Ягункова Л. Д.

Василий Шукшин. Земной праведник / Л. Д. Ягункова —
«Алисторус», 2019 — (Культурный слой)

ISBN 978-5-907211-43-8

Василий Шукшин – явление для нашей культуры совершенно особое. Кинорежиссёр, актёр, сценарист и писатель, Шукшин много сделал для того, чтобы русский человек осознал самого себя и свое место в стремительно меняющемся мире. Книга о великом творце, написанная киноведом, публицистом, заслуженным работником культуры РФ Ларисой Ягунковой, весьма своеобразна и осуществлена как симбиоз киноведения и журналистики. Автор использует почти все традиционные жанры журналистики: зарисовку, репортаж, беседу, очерк. Личное знакомство с Шукшиным, более того, работа с ним для журнала «Искусство кино», позволила наполнить страницы глубоким содержанием и всесторонне раскрыть образ Василия Макаровича Шукшина, которому в этом году исполнилось бы 90 лет.

УДК 82-94
ББК 84(2)6

ISBN 978-5-907211-43-8

© Ягункова Л. Д., 2019
© Алисторус, 2019

Содержание

Недопетая песня	6
Глава первая	8
Глава вторая	20
Конец ознакомительного фрагмента.	24

Лариса Даутовна Ягункова

Василий Шукшин

Земной праведник

*Памяти моих дорогих родителей
Хаджи-Даута Османовича Коркмазова
и Валентины Павловны Ягунковой*

Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброта. Мы из всех исторических катастроф вынесли и сохранили в чистоте великий русский язык, он передан нам нашими дедами и отцами... Уверю, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши невероятной трудности победы, наше страдание – не отдавай всего этого за понох табаку. Мы умели жить. Помни это. Будь человеком.

Василий Шукшин

Недопетая песня

Снежным днем на исходе зимы 1971 года в крохотной московской кухне собрались пошители. Посередине, подпирая подоконник спиной, а ноги вытянув чуть ни до порога, сидел хозяин – хмурый с виду человек в черной рубашке. Лицо у него было самое обыкновенное, не молодое и не старое, не доброе и не злое, не приятное и не противное, можно сказать, не интересное, если бы ни какая-то резкая черточка между бровями, и другая, и третья – лучиками от глаз, и еще одна, в складке губ. Замечательное выражение придавали они его лицу, упрямое и решительное. Он сидел, опустив плечи, расслабившись, и все равно казался собранным – была в нем какая-то скрытая тугая пружина, того гляди развернется и подбросит.

Как ни мала была кухня в «шесть квадратов», а уместились в ней еще трое. Один, в домашней затрапезе, видать, зашел по-соседски, «на огонек», сидел справа, у самой плиты, другой, в не по возрасту модной «джинсе», навис слева над торцом кухонного столика, а девушка, одетая с продуманной скромностью: маленькое синее платьице и нитка хрустальных бус – пристроилась в дверном проеме.

– А вот эту знаешь? – спросил сосед. – «Отец мой был природный пахарь...».

Хозяин кивнул.

– Вот эту давай.

– Она длинная вообще-то...

– Ничего.

Отец мой был природный пахарь,

А я работал вместе с ним... —

хозяин как-то сразу осунулся, вроде даже лицом потемнел – он не просто пел, он жил в той жизни, которую воскрешала эта песня и страдал вместе с теми, о ком в ней пелось.

Все немедленно запечалились вместе с ним, настраиваясь тоже переживать песню. Но при том каждый по-своему переживал за хозяина.

«И откуда это у него берется, – косился сидевший справа сосед. – Ведь живет он самой что ни на есть обыкновенной жизнью, ездит в том же автобусе, что и мы, грешные, ходит в тот же магазин и шпыняют его там, считая за работягу, у нас ведь как могут задеть, особенно если примут за „простого“! А он идет себе с авоськой, в ней пакет молока да пачка сигарет, да мятая газета, и каким-то образом через магазинную и автобусную суету проносит свою душу и свою песню...»

Гость совсем запечалился. У него тоже была кухня в «шесть квадратов», жена и дети. Он жил в том же доме и ходил к соседу «на огонек». Несколько лет назад они вдвоем крепко пили – лучше теперь об этом не вспоминать. Гость лечился и не вылечился. А хозяин каким-то неисповедимым образом изжил свой недуг, и теперь вместо бутылки стояла у него на столе большая обожженная кружка, из которой он подливал себе крепчайшей заварки дегтярный кофе.

«Так почему же он не погиб как я? – думал гость безо всякой зависти и ожесточения, а просто с большой печалью. – Да, наверное, именно потому, что у него песен много... Они его держат, с ними он в тысячу раз сильнее. Он знает, о чем поет и верит, что все это позарез нужно людям – и мне, и композитору, притащившему сюда свою нотную тетрадь, и девушке-журналистке... Слушайте, слушайте, где вы еще такое услышите?».

Три дня, три ноченьки старался —

Сестру из плена выручал... —

тосковал певец.

«И нет конца этой песне, – думал в это время композитор, – как нет конца дороге под мелким дождем или косым снегом. И кто только ее выдумал, кто первым подхватил? И кем надо быть, чтобы вот так истово петь – без голоса и слуха, из нутра своего вытягивая и мотив, и слова. Так не споет никакой артист, никакой собиратель песен – так поют те, кто эти песни складывает, так поет народ... А с лица-то как спал, и глаза запали... Зачем он все делает с такой отдачей? Не умеет себя беречь и затрачивается по каждому поводу. И кто бы ему сказал: милый отдохни, не рвись... Ан нет, подзуживаем, вытягиваем из него жилы, провоцируем – подзаряжаемся от него, что ли?..»

Взошел я на гору крутую
Село родное посмотреть:
Горит, горит село родное,
Горит вся родина моя!.. —

голос забирал все выше и выше и вдруг падал до шепота.

«Нет, это не актерство, – думала девушка, теребя нитку хрустальных бус. – Хотя он актер милостью Божьей. Это – чувство. Он тонкий, чувствующий, хотя прячет это, скрывает чувства в творчестве как в обыденном разговоре. И выдает страстность своей натуры только в песне. Этого бы чувства да побольше – в его рассказы, фильмы... Искусство должно быть страстным. Но стоило заикнуться об этом, как он сразу ушел в себя – у него свой мир, свое представление о прекрасном, своя стезя. Злые языки говорят, что в кино и в литературе он оказался случайно. Ничего себе случайность – с первого раза поступить во ВГИК, на режиссерский факультет, в мастерскую самого Ромма! Это талант. Но как же трудно и непросто с этим „простым“ человеком. От всех он закрыт – и смогу ли я с ним что-то написать?» – и теребила, теребила свои бусы, как вдруг нитка разорвалась, и хрусталинки запрыгали по всей кухне. Оборвалась и песня.

На стук и звон явилась крупная красивая женщина с лицом от природы милым, но сейчас совсем не приветливым, а за ней две маленькие белоголовые девочки – они сразу уткнулись в колени отцу. В ход пошел веник – и всем пришлось выметаться. Бусы собрали, но посиделки кончились. Да и то, пора честь знать – на дворе уже совсем стемнело.

...Сколько лет прошло, но до чего живо вспоминаю это далекое февральское воскресенье, поездку в Свиблово в насквозь промерзшем автобусе, посиделки на кухне у Шукшина и безмерное свое огорчение: «испортила песню». И вот сейчас, приступая к этой давным-давно задуманной и бесконечно откладываемой работе, я с тревогой думаю: «Ох, не испортить бы опять песню».

Глава первая

Разбег для знакомства

В самом деле, какая ответственность – писать о жизни и творчестве Шукшина, писать, будучи его современником, но, не будучи ни доверенным лицом, ни близким человеком, который мог бы со всей определенностью сказать: да, Шукшин хотел, чтобы я писала эту книгу. Мы работали вместе – для журнала «Искусство кино»; я спрашивала, он отвечал, потом наши беседы публиковались и, наверное, читались, но ни разу он не одобрил меня, не намекнул даже, что мы делаем хорошее дело. Он был скуп на похвалу. Сделав такое заключение, я тут же беру назад эти слова. Что я знаю о Шукшине? То, что знает всякий, кто смотрел его фильмы, читал его книги. Да еще то, что всякий мог бы узнать, если бы год за годом собирал материалы к биографии Шукшина. Служит ли это основанием, чтобы написать целую книгу? Может быть, все, что я могу сказать о Шукшине, уже сказано в тех давних «беседах за рабочим столом»?

Что послужило поводом для моей встречи с этим еще не знаменитым в ту пору человеком, жившим в ту зиму тихо и уединенно, насколько можно уединиться в Москве, – копившим силы, которых в нем, пожалуй, даже не подозревали те, кто общался с ним повседневно? К концу 60-х годов в кинематографических кругах у Шукшина сложилась репутация неудачника, вроде бы много обещавшего, но ничего толком не сделавшего. Год назад в полупустых залах прошла его картина «Странные люди» – и Шукшин исчез с кинематографического горизонта. Конечно, кому-то выгодно было «замолчать» Шукшина. Ничего себе, «неудачник»: за десять лет с небольшим – десять ролей в кино, и среди них такие яркие как Федор в «Двух Федорах», Иван Лыков в «Простой истории», Василий Черных в фильме «У озера», три сборника рассказов – «Сельские жители», «Там вдали» и «Земляки», роман «Любавины», три художественных фильма по собственным сценариям – «Живет такой парень», награжденный первой премией на Всесоюзном фестивале и Золотым львом в Венеции, «Ваш сын и брат», удостоенный государственной премии имени братьев Васильевых и «Странные люди». А, кроме того, Шукшин написал роман о Степане Разине «Я пришел дать вам волю», по роману – киносценарий, и теперь собирался его ставить. Правда, в Госкино успел получить отказ. Но позиции у него были крепкие. За год до сорокалетия ему было присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР». Похоже, кто-то наоборот был заинтересован в том, чтобы Шукшин не «лег на дно», кто-то всерьез интересовался его судьбой. Иначе в журнал «Искусство кино» не поступил бы заказ: предоставить трибуну Шукшину. Многостраничные «беседы за рабочим столом» делались тогда по указанию «сверху».

Как ни странно это может показаться сейчас, но никто из штатных сотрудников журнала не проявил интереса к Шукшину – пришлось послать на «ответственное задание» внештатницу.

– Ох, «направит» он тебя, – говорили мне редакционные шутники. – Он же терпеть не может журналистов. Принимает только сибиряков, да и то не всегда. И потом он пьет. Ох, как пьет! После такого «напутствия» я совсем не рвалась к Шукшину. Жил он тогда в Болшево, в Доме творчества кинематографистов, работал там над новым сценарием. Договорились о встрече по телефону, но как же неохота была тащиться под зиму за 60 километров от Москвы, возвращаться затемно сперва автобусом, потом электричкой. Зима в 1970 году установилась рано, 30 ноября уже лежал прочный снег.

Шукшин только что пришел из бани, первый и последний раз я видела его таким румяным и довольным. Познакомились, поговорили о погоде.

– А вы случайно не из Сибири? – спросил он.

Я пришла в восторг:

– А почему вы так решили?

– Фамилия такая – Ягункова. А на Транссибе есть станция Ягунковская. Ягуны – по-сибирски разбойнички. И потом у вас чисто сибирское «ага».

– Скорее моршанское. Мама из Моршанска. А я москвичка. Я вычитала в одной книжке, что корни моей фамилии надо искать где-то на границе Смоленщины и Белоруссии: там вместо «его» говорят «Яго». А про свою фамилию что-нибудь знаете? Из того источника: «шүкша» – костромское словечко.

– Почему костромское? И у нас, бывает, скажут...

– «Шүкшей» в костромской области называли очески конопли. Так звался в семье последний, нежеланный ребенок, «очесок», в отличие от желанного, чаянного – «чайко». Отсюда – Чайковский...

Так я тараторила, боясь остановиться. Он хорошо слушал – это много говорит о человеке, но меня заботило, как он будет говорить и удастся ли разговорить его. Навязчиво вспоминалась сцена журналистки с Пашкой Колокольниковым в фильме «Живет такой парень».

Она: Вы, пожалуйста, не обижайтесь на меня, я ведь тоже на работе.

Он: Я понимаю.

Она: Итак, что же вас заставило броситься к горящей машине?

Он: Не знаю... Вы сами напишите что-нибудь, вы же умеете. Что-нибудь такое... – и покрутил растопыренными пальцами.

Она: Вы, очевидно, подумали, что если бочки взорвутся, то пожар распространится дальше, на цистерны. Да?

Он: Конечно!

Девушка записывала...

Самое убийственное заключалось в том, что журналист заранее знает, что надо написать. И я все наперед знала – в редакции оговорили заранее: Шукшин-писатель крупнее, серьезнее, если хотите, масштабнее, чем проявляется в фильмах. Честно говоря, мне его фильмы не нравились. Тут я соглашалась с критиками Шукшина: мелкоовато плавают. Другое дело – рассказы, они пробирали до дрожи. За душу хватала его доброта к маленькому человеку, при том, что зрил он этого человека насквозь – до кишок и нисколько не приукрашивал. На иерархической лестнице Шукшин у меня стоял рядом с Чеховым. Ну, не то чтобы совсем рядом – кто-то должен был стоять между ними? Но кто? Этого я пока не знала. Главное, что Шукшин был писатель чеховского масштаба, может быть, не таланта, а масштаба – это я чувствовала. Ну зачем такому писателю стремиться к экрану? Режиссура – дело тяжелое, кропотливое и очень затратное. Стоит ли тратить время и силы в ущерб своему писательскому призванию? В то же время я понимала, что кино обладает для Шукшина – равно, как и для меня, и еще для множества людей – огромной притягательной силой.

Сегодня приходится объяснять новому поколению, что такое магия кино. Молодое, динамичное, доступное самым широким массам искусство отличалось силой громадного психологического воздействия. Оно не успело еще стать расхожим, вынужденным делить своего зрителя с телевидением, видео, Интернетом. Кроме того, в нашей стране оно не испытывало натиска дельцов, эксплуатирующих обывательский интерес к экспонатам кунсткамеры и, собственно, затолкавших магический киноглаз в такую кунсткамеру: тут уже и речи не могло быть о специфике экрана, о языке кино, тут хватало чисто механической смены кадров. Подлинный же кинематограф требует такой связи кадра с кадром, который диктуется психическим напряжением автора, персонажа и будущего зрителя, связывая их воедино и заставляя решать определенные умственные задачи. Кино сравнительно быстро стало интеллектуальным и так же быстро перестало быть им. Причины тому многообразны и могут послужить темой для целого исследования – отсылаем к нему будущих киноведов. Но в напутствие им замечаем, что кино на протяжении всего своего развития непрерывно видоизменялось не только как эстетическое,

но и как социальное явление, и все связанные с ним проблемы должны рассматриваться в социально-историческом аспекте. Для нас же в данном случае важно, что кино в лучшие свои времена вовлекало в свою орбиту множество всесторонне одаренных, масштабно мыслящих и просто неординарных, беспокойных людей, ищущих ответы на вопросы бытия.

Захватило оно и Шукшина, но не легок был его путь к экрану. Конечно, благодаря профессиональному обучению он знал, что такое композиция кадра, переходы, киносимволы, кинометафоры, понимал значение монтажа, но на практике был еще робок, не уверен, кинематографическое мастерство ему пока не давалось – искупалось же все художнической остротой зрения, с которой он высматривал своего героя. С моей точки зрения, не было у него кинематографического видения. Учись этому, не учись, а если твоя природа, точнее, психика не подразумевает такой душевной организации, которой присуща постоянно пульсирующая игра мысли и воображения, не будешь ты настоящим художником экрана, ибо этот вид искусства требует способности одновременно и к обобщению, и к символизации.

С тем я и шла к Шукшину, самонадеянно думая не только от него что-нибудь почерпнуть, но и ему нечто вложить. Но оказавшись перед ним, я интуитивно почувствовала его человеческую необычность и значительность, и все приготовленные умные слова вылетели из головы. Остались только простые прямые вопросы. Как воплощается на экране шукшинская проза? Доволен ли сам Шукшин кинематографической автоинтерпретацией своих произведений? И возможно ли вообще передать на экране глубинный смысл его рассказов?

Наш разговор, записанный позже как один диалог, не раз прерывался и продолжался после Нового года от случая к случаю уже в Москве. Он легко настраивался на одну со мной волну, четко мыслил и формулировал. Если что-то не нравилось, с плеча рубил: «не надо», «не хорошо», «это у нас не получилось». Правда, от этого у него всегда портилось настроение. Он был ранимый, тонко чувствующий человек с «содранной кожей», остро переживавший даже мелкие неудачи.

Никогда я не видела у него на столе «злодейки с наклейкой», даже духа спиртного не было в доме. Он пил только черный чай и кофе, правда, заваривал так, что всякий раз извинялся: «Не могу вас угостить, вы это пить не будете».

Магнитофона у меня не было, да и не нравилось мне работать с магнитофоном – сказывалась устоявшаяся привычка брать все на карандаш, да и Шукшин чувствовал себя свободней, говорил без оглядки. Я не отдавала себе отчета, сколь важна для него наша совместная работа – ведь впервые выходил он на разговор о Степане Разине. Только потом мне стало ясно, до какой же степени я была не готова к такому серьезному разговору – очень уж далека от разинской темы. Но как бы то ни было, а «беседа за рабочим столом» состоялась. Она была опубликована в августе 1971 года в журнале «Искусство кино».

* * *

Когда-то знаменитый Иван Александрович Пырьев говорил мне: «Будь я писателем, запретил бы экранизировать свои произведения. Если я разрешил бы, то лучшему другу, брату. Человеку, с которым – одно дыхание, одно сердце. А скорее всего, сам попытался бы привести на экран своих героев. Окончил бы режиссерский факультет, овладел кинематографической спецификой и попытался обойтись без посредников между собой и зрителем».

Можно подумать, именно так и поступил Василий Шукшин: выбрал режиссуру, как необходимое творческое подспорье и как продолжение своего главного в жизни дела. Между тем, по словам самого Шукшина, писать прозу он начал только в стенах ВГИКа, а вполне ощутил свое литературное призвание лишь после окончания института, уже будучи актером и режиссером. Сценарии Шукшина, созданные на материале его собственных литературных произведений, как правило, обладали несомненной цельностью. И в то же время фильмы, по ним поставлен-

ные, не всегда отвечали требованиям кинематографической выразительности. В чем же причина этих видимых просчетов?

Чтобы начать разговор о принципах экранизации литературных произведений, о путях воплощения на экране художественной прозы, я задаю Шукшину «каверзный» вопрос:

– Зачем писателю стремиться к экрану?

– Скажите, кто из писателей откажется выступать со своей программой перед многомиллионной аудиторией? – вопросом на вопрос отвечает Шукшин. – Какой писатель откажется войти в самый тесный контакт с публикой, которая тут же, не сходя с места, дает ему доказательства своего одобрения, понимания, сочувствия (или недоумения, непонимания), заставит его взглянуть на себя самого со стороны такими требовательными, испытующими глазами, какими отроду не приходилось ему смотреть на себя. Какой художник откажет себе в искушении предстать перед таким судом, чтобы познать самого себя?

Я впервые понял силу ответных реакций зрителей, когда поставил фильм «Живет такой парень». Конечно, режиссер, как художник, принадлежит другому искусству, нежели писатель, а в силу этого обладает и иными возможностями. Но его творческий метод, его взгляд на мир может и должен совпадать с взглядом и методом писателя, которого он экранизирует. Если понимают режиссера – понимают и писателя. Вынося свой рассказ на экран, я проверяю правильность своего метода в искусстве.

Однако метод методом, а ведь в кинематографе есть своя система условностей. Я где-то слышал утверждение: совершенный перевод стихотворения с одного языка на другой практически невозможен: каждая удача является счастливым исключением, только подчеркивающим правило. Ну, а экранизация? Тоже перевод с одного языка на другой. То, что представляется удачным в литературе, для кинематографа зачастую не годится. Это можно заметить уже по тому, как ведет себя писатель в кинематографе и режиссер в литературном соавторстве. Писатель в кинематографе, если он еще малоопытен в качестве кинематографического автора, отстаивает каждое свое слово. Он справедливо считает, что слово лучше всего говорит о его писательской индивидуальности. Он борется за слово-ремарку, забывая, что авторская речь в кино – вспомогательное средство. Он наделяет речью своих героев, но в фильме речь зазвучит, перед зрителем появится актер. Писатель подчас не понимает, что одно и то же слово, которое он отстоял в нелегкой борьбе с режиссером, трижды будет звучать с разным значением, если его произнесут три разных актера. Это понимает режиссер. Зато режиссер часто не чувствует, что слово – образ. Такого режиссера всегда подстерегает опасность схематично определить явление, только назвать событие или предмет. Поэтому сценарий, написанный таким режиссером, лишен плоти. Это скорее руководство к действию, нежели собственно художественное произведение.

Литература, по-моему, прекрасна тем, что позволяет художнику без околичностей заявить о своих чувствах. Прямое выражение авторских чувств звучит в литературном произведении откровением в силу интимности самого процесса чтения. Иное дело – театр, кино. Попробуйте вложить авторский самокомментарий в уста героя. Герой станет чтецом. Даже в проникновенном актерском исполнении прямая авторская речь может показаться декларацией, а декларативность и психологизм плохо уживаются вместе...

– Но, наверное, мало-помалу у литератора, ставшего режиссером, набирающего профессиональную высоту, образуется своего рода навык, спасительная привычка легко и безбоязненно переходить на язык кино, перестраивать при этом литературные образы, содержание которых невозможно исчерпать в простейших предметных воплощениях и в зрительных ассоциациях?

– Этого мало...

Конечно, думаю я, Шукшину мало зорко подмеченных им же, писателем, и им же, режиссером, с максимальной точностью перенесенных на экран житейских подробностей интерьера,

мало ему по-шукшински неповторимого и тоже очень зорко увиденного пейзажа – всех этих туманных речных плесов, деревенских улочек, маленьких освещенных окошек, прорезающих вечернюю тьму; ему мало и отличного во всех оттенках воспроизведенного диалога, когда с подкупающей точностью зазвучат интонации, характерные для шукшинских стариков, для молодых, но уже донельзя озабоченных женщин и беспокойных «странных» людей, которым вечно не хватает в жизни чего-то важного, особенного. Экранизируя свои рассказы, Шукшин ищет еще и событийных ассоциаций, которые полнее передавали бы то, что таится в глубине его прозы, то, что есть в нем самом. Отсюда и обязательное усложнение событий, и новые действующие лица, возникающие в фильмах-экранизациях, осуществленных Шукшиным.

И, словно угадав мои мысли, он кивает:

– Мне надо делать кино. А в кино нужен... как бы это сказать... «шлейф событий». Не подумайте только, что я говорю о «закрученном сюжете», о калейдоскопе происшествий. События-то могут быть самые заурядные, ничем особенно не примечательные, но они должны постоянно сопутствовать главной мысли, работать на нее все полтора часа экранного времени. Я изменил этому принципу в «Странных людях» – и фильм не получился, развалился на куски... Вот постойте-ка...

Он выходит в соседнюю комнату и приносит несколько листочков, исписанных его крупным размашистым почерком.

– Я написал тут кое-что о «Странных людях». Если хотите – посмотрите...

Вот что написано Шукшиным о его последней картине, написано неторопливо и тщательно, с небольшими пометками – аккуратно обведенными и заштрихованными строчками: видно, писалось все это неторопливо и обстоятельно:

«Фильм „Странные люди“ не принес мне удовлетворения. Я бы всерьез, не сгоряча назвал бы его неудачей, если бы это уже не сделали другие. Разговор со зрителем не состоялся. Фильм плохо смотрели, даже уходили. Так работать нельзя. Это расточительство. Теперь я, пожалуй, разберусь, что случилось с фильмом. Кажется, я в состоянии это сделать.

Я пошел от писательского сборника. В литературе мне больше интересен сборник писателя. С моей точки зрения, можно быть автором одного рассказа, одной повести, одного романа. Но быть автором сборника – это значит быть писателем или не быть им. Я думал, что в кино тоже так. Но в кино иначе. Опыт зрительских встреч с фильмом новеллистического построения равен нулю. Мое предупреждение в титрах, что это „три рассказа“, не сработало. Его пропустили, скользнули глазом – и забыли. Зритель настроился на определенную историю, на определенных людей. Но едва он привык к героям первой новеллы, приготовился вникнуть во все происходящее с ними, новелла кончилась. Это было неожиданностью. Так возникло раздражение. Пока он собирался с чувствами для нового знакомства – прошла добрая половина второй новеллы.

Зрители не получили разбега для знакомства с героями. В литературе такой разбег гораздо меньше, а кинематографисту надо дать место для такого разбега. В этом отношении „Роковой выстрел“ пострадал больше всего. Зрители не смогли взять разбег и не поняли героя – поняли только то, что мне, режиссеру, вовсе не дорого, – внешний рисунок образа. Про характер-притчу догадались немногие.

Я сидел в зрительном зале и казился. Я, как никогда, остро почувствовал, что зрительский опыт – великая штука. Я хотел сказать в этом фильме, что душа человеческая мечется и тоскует, если она не возликовала

никогда, не вскрикнула в восторге, толкнув нас на подвиг, если не жила она никогда полной жизнью, не любила, не горела. Не вышло».

– Но ведь «Живет такой парень» и «Ваш сын и брат» тоже были в сущности фильмами новеллистического построения? – говорю я, дочитав эту исповедь. – Только там все новеллы были нанизаны на единый стержень.

– В том-то и дело. Почему я не сделал всех этих «Станных людей» жителями одной деревни? Чего, казалось бы, проще: поселить их на одной улице с председателем Матвеем Рязанцевым, ну, что ли, под его крылом... Может быть, тут и появился бы необходимый мне «шлейф событий»? ведь не случайно же возник Чуйский тракт, по которому ехал от села к селу, от встречи к встрече Пашка Колокольников?! И не случайно трое героев моих рассказов, абсолютно не связанных между собой – Степан, Игнат, Максим, – стали в кино родными братьями. Живи Чудик, Бронька, Матвей Рязанцев в одной деревне – может быть, они как-то объяснили бы друг друга, помогли понять все, что осталось за кадром, – главную мысль, во имя которой были написаны рассказы «Чудик», и «Миль пардон, мадам»...

– Наверное, из литературной новеллы прямо и непосредственно кинематографическую не сделаешь. Нельзя же в экранной новелле подвести черту под всем повествованием так, как это сделано в рассказе «Чудик». «...Звали его Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе. Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом».

– Это еще не самая большая потеря, – говорит Шукшин. – Главная опасность экранизации в том, что в силу огромной образной насыщенности кинематографа все поведение такого персонажа, как Чудик, будет восприниматься зрителями скорее со знаком минус, чем со знаком плюс. При буквальном переносе на экран Чудик превращается в чудака уже не с большой, а с маленькой буквы. И чем эмоциональнее, выразительнее окажется актер, чем очевиднее будет искажение образа. Это я понимал. Потому Чудик и «освободился» на экране от всех своих чудачеств и уступил центральное место в новелле своему брату. Это произошло не по прихоти кинорежиссера, а по законам того искусства, в которое, как в новую жизнь, перешли литературные герои. Литературный Чудик оказался в кинематографе попросту невозможен. Как невозможен и Бронька Пупков. В «Станных людях» я потерял их. Из всех трех литературных персонажей, чьи характеры мне хотелось показать в этом фильме, наиболее удался Матвей Рязанцев, герой рассказа «Думы». Образ этот стал удачей фильма не только потому, что особенности артистического дарования В. Санаева не расходятся со смыслом и интонацией самого повествования, но и потому, что образ Матвея Рязанцева одинаково органичен и для прозы и для экрана и не нуждается ни в каком особом кинематографическом переосмыслении. «Странности» Чудика или Броньки передаются в литературе через ситуацию, для оценки которой очень важно незримое, но руководящее читателем присутствие рассказчика. «Странность» же Матвея Рязанцева, которая заключается в близкой почти всякому человеку тревоге о будущем детей, в осмыслении пройденного жизненного пути, не нуждается ни в каком опосредовании, чтобы стать понятной читателю или зрителю.

Кинематографу нужны истинно кинематографические характеры, то есть такие, для восприятия и понимания которых не было бы нужды в особом авторском посредничестве. На экране герой сам о себе заявляет и сам себя исследует. Ни Чудик, ни Бронька непонятны, если за спиной у них не стоит автор. Но ведь мог же я наделить этим авторским отношением к ним, ну, скажем, того же Матвея Рязанцева... А что – он мужик умный... Знаете, я сказал это, а у самого прямо рука зачесалась все это поставить. Там, в рассказах, есть ведь, за что зацепиться. Помните, председатель вызывает Броньку, грозит принять меры. А Бронька бормочет, не глядя ему в глаза: «Да, ладно... Да брось ты... Подумаешь!»... У нас в сценарии была даже такая сцена в начале. Потом мы от нее отказались. Скучно, ни к чему вроде. А представьте себе, как

соединились бы сюжетно линии героев, будь на месте этого безликого председателя другой – Матвей Рязанцев! Как живой водой все бы сбрызнуло...

– Понятно, – соображаю я, – Матвей какой-то частицей своего существования поймет Броньку, непризнанного актера, свободно переходящего от реальности к фантазии, от сказки и яви. Он-то поймет, что это никакой не враль, не трепач, а лицедей. И нам даст понять. И сама фигура Матвея осветилась бы по-новому...

Смотрим с Шукшиным друг на друга, улыбаемся, фантазируем, чувствуем себя немножко соавторами. Потом Шукшин качает головой и отрекается от нашего мимолетного соавторства:

– Нет, Броньке эти переделки не помогли бы. А если бы и помогли, то в малой степени.

– Почему?

– Сейчас попробую объяснить. Вот меня упрекали в том, что Евгений Лебедев в «Роковом выстреле» изображает не момент артистического вдохновения, а клиническую картину навязчивой идеи. Грязный, обросший, залитый слезами, задыхающийся Лебедев – Пупков, изгаляющийся над самим собой, вносит совершенно иные акценты в образ знакомого читателям героя. Критики высказывали предположение, что режиссер Шукшин не управился по-хозяйски с актерским азартом Лебедева. Это большой, умный художник. То обстоятельство, что его кинематографическая судьба неровная, не цельная, говорит о том, что он крупнее наших схем. Мы не знаем, что с ним делать, куда его девать. Неподдельна народность его дарования, которую мы еще не умеем в полной мере раскрыть.

Но давайте вернемся к монологу Броньки. Обратимся не к экрану – к литературному монологу. Обратите внимание, какие определения были привлечены в рассказе «Миль пардон, мадам!» для того, чтобы обрисовать состояние Броньки. И, следовательно, каков был, если можно так выразиться, арсенал Бронькиных выразительных средств. Вот рассказ:

«...Бронька весь напрягся, голос его рвется, то срывается на свистящий шепот, то неприятно, мучительно взвизгивает. Он говорит неровно, часто останавливается, рвет себя на полуслове, глотает слюну...». «Бронька кричит, держит руки так, как если бы он стрелял. – Ты смеялся?! А теперь умойся своей кровью, гад ты ползучий!!». Это уже душераздирающий крик. Потом гробовая тишина... И шепот торопливый, почти невнятный: «Я стрелил...» – Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет, оскалился, скрипит здоровыми зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову – лицо в слезах. И опять тихо, очень тихо, с ужасом говорит: «Я промахнулся».

Согласитесь, что все это было с абсолютной точностью передано в фильме Лебедевым – и свистящий шепот, и мучительный визг, и неровность речи, и душераздирающий крик, и зубовой скрежет. А в результате – «клиническая картина навязчивого состояния». В чем тут дело? Не в интерпретации Лебедева, навязанной режиссером, но в самой природе кинематографического зрелища, многократно усиливающей насыщенные краски литературного образа.

В своем рассказе я могу написать, к примеру, такую фразу: «На него было неприятно смотреть». Читатель, каким бы богатым воображением он ни обладал, воспримет это умозрительно. Я могу пойти дальше – указать на неряшливую одежду, немытое лицо или, допустим, засохшую слюну на подбородке – все это может восприниматься читателем очень остро, но в то же время как бы отстраненно. В кинематографе же появление персонажа, одетого и загримированного в точном соответствии с литературным текстом, вызовет мгновенную отрицательную реакцию. Недаром некрасивых литературных героинь в кино играют привлекательные чем-то актрисы. Я могу написать, что человек сбивался с невнятного шепота на храп, мотал головой, заливался слезами, но если мне предстоит экранизировать написанное, то я не должен забы-

вать, что на экране мой персонаж обретет плоть. И болезненные гримасы, размазанные слезы, перекошенный рот будут воздействовать на зрителя со всей силой реальности.

Все это для меня очень важно именно сейчас, когда я всерьез подумываю об одном герое, которого хватит не на один – на три фильма, потому что он – человек огромной судьбы.

– Степан Разин?

– Да. Разин – герой, чья личная судьба не принадлежит ни ему, ни историкам, ни художникам: она – достояние народа. Сколь способен любить Разин – столь сильна любовь народа, породившего его; сколь ненавистны Разину страх и рабство – столь же изначально прокляты они и народом.

Что сделало Разина народным героем? Редкая, изумительная, почти невероятная способность к полному самоотречению. Таких героев в истории человечества немного. Способный к самоотречению, он идет на смерть без страха и – живет в благодарной памяти людской, в песне, в легенде.

Но вот эта самая легенда будет стоять между мной и зрителем. Для меня-то Степан Разин – человек во плоти и крови. Не могу я изображать его стилизованным былинным добрым молодцем. А показать его таким, каким я его вижу, каким написан он в романе, – задача неимоверно трудная. Ведь придется нарушить сложившиеся представления, «разбить мечту» о легендарном герое. Как показать в Степане не только открытое, всем понятное, но и подспудное, подчас пугающее? И не только показать, но и объяснить? Когда я писал роман о Разине, я очень четко понимал: чтобы осилить такую тему, надо всерьез и до конца сознавать, что человек, принявший в сердце народную боль, поднимает карающую руку от имени народа. Да, Степан Разин был жесток. Но с кем? Если человек силен, то он всегда с кем-то жесток, а с кем-то нет. Во имя чего он жесток? Если во имя власти своей – тогда он, сильный, вызывает страх и омерзение. Тогда он – исторический карлик, сам способный скулить перед лицом смерти: она сильнее, она разит его. Степан не может быть так жесток. И надо ли считать спустя столько веков, сколько нанес он ударов, и не было ли, на наш взгляд, лишних?

Но если с абсолютной точностью воспроизвести на экране все описанные в романе сцены пыток и казней, то можно вызвать у зрителя что-то вроде шока, который помешает воспринимать и оценивать происходящее так, как хотелось бы автору. Писатель может не ставить себе никаких ограничений – в литературном произведении, где слово играет эстетическую роль, самые жестокие сцены воспринимаются как *художественная картина*. К тому же восприятие этих сцен проходит при активном посредничестве писателя, который может напрямую обратиться к читателю, настроить его на определенное отношение ко всем происходящим событиям, ко всем поступкам героев. Переноса свой роман на экран, я должен буду избирательно отнестись ко многим сценам. Причина тому – все та же высокая образная насыщенность кинематографа. Мне, режиссеру, многое предстоит показать опосредованно, помогая зрителю домысливать то, что будет прямо изображено на экране.

Очень многое в этой системе опосредований будет зависеть от актера. Вместе со мной, режиссером, актер должен сказать себе: «Я знаю, в каждом своем поступке Степан проживал все чувства целиком, до конца. В ненависти к насильникам впадал даже в иступление. Меня это не пугает. Я не боюсь, что уроню тем самым дорогой мне образ в глазах зрителя. Ведь так было, умел атаман ненавидеть до судорог». Если мы с актером сумеем показать натуру Степана, характер его и темперамент, мы убедим зрителей в том, как смог он, Разин, принять пытку и смерть – принять почти с невероятной выносливостью, сказочно гордо: так велик был запас ненависти к врагам, что его хватило с великим мужеством встретить смерть. Тогда в «жестоком», трудном для кинематографа материале мы обнаружим выход к большой героической теме.

– По-моему, Степан, каким вы его написали, не из тех героев, которых принимаешь на веру. И мне нравится, что он обрисован как сложнейшая, противоречивейшая фигура. В его

противоречиях – коллизии времени. Но для понимания всего этого читателю очень важно авторское посредничество, о котором мы говорили. Чем восполнить экран отсутствие автора-посредника? В романе образ Степана Разина создается чисто литературными приемами – сколько там внутренних монологов, авторских отступлений. Потерять их – значит, по-моему, потерять и размах эпопеи, и образ героя. Но вся эта принятая в литературе система опосредований для кинематографа, пожалуй, не годится. Разве что закадровый авторский комментарий, закадровые монологи – «старое, испытанное» средство...

– Нет, почти перебивает Шукшин, обычно внимательно слушающий собеседника, – только не это. – В кинематографе авторский голос сегодня утрачивает свою выразительность. Некоторые мысли – я говорю о больших, глобальных идеях – нельзя сводить к словесному изложению. Внутренний монолог киногероя подразумевает не закадровый голос, а определенный ряд зрительных представлений. В этом смысле какой-нибудь сто раз цитированный на экране ледоход говорит мне неизмеримо больше о чувствах героя, чем самый взволнованный и проникновенный актерский голос, звучащий за кадром.

Я убедился в этом, когда сделал свой последний фильм. Пожалуй, самое нелепое в «Станных людях» – это авторские комментарии. Мне-то казалось, что они могут связать разрозненные части повествования, нечто прояснить для зрителя. Я тешил себя этой иллюзией авторского присутствия – даже сам читал текст за кадром. Теперь же с особенной остротой понимаю, что не может быть прямого альянса с литературой на съемочной площадке. Кино – это кино. И если мне придется экранизировать роман о Степане Разине, я буду жестко соблюдать требования экрана.

Конечно, кинематографу тоже доступно изображение внутренней жизни человека, хотя порой к этому приходится идти чрезвычайно сложным, ассоциативным путем. Я бы сказал, что литература в этом отношении... ну, демократичнее, что ли... Слово – универсальный посредник между читателем и художником. И, кроме того, на протяжении многих веков литература выработала свои приемы, свою систему условностей. В кинематографе все сложнее. В поисках кинематографической выразительности, в потоке зрительных ассоциаций, можно потерять самого героя, а с ним и понимание, и сочувствие зрителя. А что может быть страшнее зрительского равнодушия, непонимания, а то и недоумения перед произведением, которым ты, автор, считаешь для себя программным.

Да будь ты трижды современный и даже забегай с «вопросами» вперед – все равно ты должен быть интересен и понятен. Вывернись наизнанку, завяжись узлом, но не кричи в пустом зале. Добрые, искренние, человеческие слова тоже должны греметь. Гремят же на площадях в мире слова недобрые, фальшивые. Пусть и добро вооружается! Келейные разговоры о красоте, истине только обессиливают человечество перед ликом громогласного, организованного зла. Если же кто сказал слова добрые и правдивые и его не услышали – значит, он не сказал их.

– У меня просто мурашки по коже от ваших слов. Но опять же это слова. Их может, скажем, с такой же страстью донести до зрителя актер. Но, наверное, самая почетная и творчески чистая задача – прогреметь с экрана, не тратя слов?

– Это дело режиссерской изобретательности и художественной интуиции. Написать сценарий – задача невероятно трудная именно потому, что он должен совмещать достоинства литературного письма с предельно точным кинематографическим видением. Надо сказать, роман о Степане Разине вырос из сценария – не из того, что был опубликован когда-то в «Искусстве кино», то была уже попытка экранизации романа, а из другого, вполне самостоятельного. Замысел сценария о Разине у меня возник очень давно. Работа была желанная. А радости она доставляла мало. Пока я писал сценарий, надо мной все время топором висело законное требование – писать так, чтобы все было «видно». С точки зрения рьяных «киношников», писать надо было так: «Проход казаков к Астраханскому кремлю. Казаки оживлены. Народ приветствует их. Камера выхватывает радостные лица посадских»... Я позволил себе

писать более пространно и подробно, чем «проход казаков». И все равно от этой работы осталось тягостное чувство. Я видел будущую картину, видел ее между строк. И все-таки я начал писать роман – это было необходимо для художественного осмысления материала. Именно в романе нашла свое законченное выражение та идея, ради которой было задумано все произведение: трагедия Разина – это часть всенародной трагедии. Я попросту не мог овладеть этой мыслью, пока вынужден был писать: «Казаки оживлены, народ приветствует их». Только в литературном письме я вроде бы сумел до конца выразить все, что мне хотелось. А вот теперь можно переводить роман на кинематографический язык. Так мне кажется. Не знаю, как я заговорю через год.

– Сами будете играть Степана Разина?

– Не знаю. Не мог я пока играть в своих фильмах. Мне надо прикинуть все, насмотреться вдоволь, а потом уж снимать. Боюсь не смогу – то вбегать в кадр, то выбегать из кадра. Хотя, наверное, я был бы не худшим исполнителем написанного мною же... Вот кстати: мы говорили о кинематографической интерпретации литературы, но забыли о важнейшем интерпретаторе – актере. Труднейшая задача – найти исполнителя, в котором оживет твое авторское представление о герое.

– А как вы угадываете в актере нужного вам интерпретатора?

– Пытаюсь постичь его натуру, складывающуюся исподволь, издавна, когда будущий артист еще «под стол пешком ходил». Мне не так уж важен тот набор средств – более или менее широкий, которым располагает актер; мне важно понять, что он знает о людях, что повидал на своем веку, что сберег доброго, умного в сердце, прожив жизнь.

Актер должен не просто понимать своего героя, но и знать его до последних мелочей. До ногтей. Помню, как начинали мы работать когда-то с Всеволодом Васильевичем Санаевым. Он пришел ко мне побеседовать о возможном участии в фильме «Ваш сын и брат». Мы долго разговаривали – старались «вскрыть» характер старика Воеводина. Я выкладывался, мучительно соображая на ходу, как убедительнее рассказать ему про этого мудрого русского старика, который доживает жизнь, но еще крепок, голова его свежа, и жизнь он прошел, знает ее вдоль и поперек. И вдруг Санаев сказал мне: «А знаешь, какие у него ногти?» – «Какие ногти?» – «На ногах. Толстые, крепкие, широкие. И загнуты, потому что он их никогда не стриг. И слегка темные...». Он знал таких стариков. И я поверил ему. Нет, не поверил – доверился. Что значит доверился? Это значит – принял его как соавтора, позволил ему импровизировать, зная, что он не исказит текста.

Верность букве – это некая заповедь большинства кинематографических режиссеров, работающих над экранизацией. Такие режиссеры смотрят актеру в рот. Сказал не то слово – значит ошибся! Ну а если актер нашел слово более точное, более сложное и, что самое главное, – живое! Все равно режиссер говорит: «Стоп». Дело тут подчас не в самом режиссере, а еще и в писателе, который упорно отстаивает свой текст. «Подумаешь, Лев Толстой нашелся!» – ворчит про себя режиссер, но сдается: предпочитает не иметь больше неприятных объяснений – довольно их было перед запуском. Что касается меня, то я готов позволить актеру нести «отсебятину», если только он соблюдает верность самому характеру, самому рисунку роли. Если верное чувство подсказало ему новые слова, я готов принять их как свои собственные.

Именно так – на правах соавторства – мы работали, например, с Лебедевым, с Куравлевым, с Сазоновой. Мне дорога в них та точность конкретного видения, которая позволяет работать с ними доверительно, на истинно творческих началах. Помню, как Сазонова великолепно симпровизировала песню в сцене «сновидений» Пашки Колокольников – это когда она в генеральском мундире делает обход в больнице и видит на одной койке тетку Анисью: «Что у вас болит?» – «Ох, сердце...». Тут Сазонова – от полноты сердечной – и выдала «про ретивое».

Ей не надо было ничего объяснять, показывать. Она спела, «как бог на душу положил», и была правдива. А если ты правдив – значит ты прав.

Я требую от актера того, чего требую от всякого человека, которого беру «в работу», то есть избираю своим героем. Я требую искренности. Мне дорог актер, если я чувствую народную природу его таланта. Вот Лебедев – его, как художника, вывела к жизни Волга – главная российская улица. Санаев – в нем жив дух потомственных тульских умельцев. С огромным интересом работал бы я с Ульяновым, с Мордюковой – я чувствую в них запас человеческой памяти, переходящий из поколения в поколение. Именно в работе с такими актерами, знающими жизнь, не способными сфальшивить, выдать одно за другое, проверяется органичность литературного образа для кинематографа. Экранизация нашей литературы просто невозможна без таких вот по-настоящему народных актеров. К счастью, у нас их немало. Писатели перед ними в долгу.

– Писатели или сценаристы?

– Уточним: писатели, прозаики. Правда, на первый взгляд винить их трудно. Есть у меня друг – великолепный писатель. Я не первый год пытаюсь заинтересовать режиссеров его рассказами, повестями. Но у них свое на уме. Каждый ходит со своим замыслом, работает со своим автором, на худой конец – пишет сам. Не знаю, попадет ли мой друг на киностудию. Работа писателя в кино так и не стала еще традицией и кажется чем-то из ряда вон выходящим. Кто из писателей вдумчиво, серьезно из года в год работает в кинематографе? Нагибин – так он же кончил ВГИК. Володин – тоже. Тендряков учился во ВГИКе. Просто эти люди остались верны своему юношескому призванию. Они знают кинематограф, они умеют понять требования режиссера и заставить его понять себя. Есть, правда, писатели-прозаики, которые бывают на студиях. Но – от случая к случаю! Поспешают они вослед за сценаристами, пробуют писать сценарии – не очень-то получается. И не получится, потому что овладеть спецификой кино можно только варясь в студийном котле, дыша воздухом съемочной площадки. Уединение полезно прозаику, сценаристу она вредит.

– А вы будете писать оригинальные сценарии?

– Вот сейчас этим занимаюсь. Поставил я три фильма по своим рассказам, и потянуло меня написать нечто для кино. Это новый замысел, говорить о нем еще рано. Я на тот случай пишу, если будет проволочка со Степаном Разиным. Поживем – увидим.

* * *

Этот разговор заставил меня новыми глазами увидеть Шукшина. Я поняла, что это художник исключительной цельности, поглощенный утверждением своей эстетической и нравственной программы в разных видах творчества. Писатель, кинорежиссер, актер, он стремится к максимальному сближению своих творческих «ипостасей», не разделяет свою литературную и кинематографическую практику, а ощущает экран и книгу как равно необходимое ему. Литературная работа дает посыл к замыслу новых фильмов – и так из года в год. Шукшин поразил меня желанием самому разобраться в своем творчестве. Его самокритика – как редко приходилось с ней встречаться – меня потрясла. Он лучше всех видел свои недостатки, он хотел выстоять против них. И непременно овладеть этим удивительным искусством, колдовской магией экрана. Но притом – делать *свое* кино.

Мне захотелось заново пересмотреть фильмы Шукшина, что же касается рассказов, многие я давно знала почти наизусть. Я даже решила, что была несправедлива к Шукшину-режиссеру, требуя от него сугубо яркой кинематографичности. Конечно, думала я, воспитанным на Бергмане и Феллини не сразу раскрывается эстетика Шукшина. Кстати попались мне на глаза такие строки в книге Марселя Мартена «Язык кино»: «...совсем недавно в статье, посвященной „Возвращению Василия Бортникова“ Пудовкина Жак Даниоль-Валькроз писал, что Эйзен-

штейн, Пудовкин и Довженко „дали седьмому искусству новое измерение, которого ему не хватало: человечность. Вот почему, когда я слышу, как молодые критики, фанатичные поклонники Хичкока и Хоукса, хихикают в кулак по поводу „Бортникова“ и делят любителей кино на два лагеря: тех тупиц, кому нравится „Бортников“ и тех, отмеченных перстом божьим избранных, которые предпочитают фильм „Клянусь“, я говорю просто – и совершенно безобидно – давайте переставим эпитеты, и если благодаря этому нам не удастся найти истину, то, быть может, мы все-таки окажемся на правильном пути“. Мне стало стыдно, что я тоже хихикала по поводу „Бортникова“». Было над чем подумать.

Шукшин работал в том же измерении, что и упомянутые французским критиком великие советские режиссеры – и уже этим он был замечателен. Но преобладало у него нечто свое, незаемное – собственный жизненный багаж, неповторимый опыт, свой мир, который требовал изучения. Я занялась Шукшиным.

Глава вторая

«Душа – это будет сюжет»

Отправляясь в Болшево на первую встречу с Шукшиным, я думала: интересно, что читает писатель? Собственный маленький опыт подсказывал: когда пишешь и этим плотно заполнен день, уже не до чтения. Разве только книга служит тебе подспорьем в работе – тут уж без нее не обойтись. И в то же время культурному человеку без книги жить нельзя: какой-то заветный томик обязательно под рукой. Какую книгу я увижу у Шукшина? Скорее всего, историческую, может быть, какой-нибудь русский исторический роман? И я очень удивилась, увидев под ворохом бумаг томик Михаила Зощенко. Не с руки было тогда задавать вопрос: случайно ли оказалась у него эта книга. Но застав его над этим томиком уже в Москве, я, конечно, спросила, нравится ли ему Зощенко. Не собирается ли он его экранизировать? Вопрос был праздный, просто чтобы завязать разговор. Но Шукшин отнесся к нему очень серьезно. «Ну, если на то пошло, не экранизировать, а написать сценарий как бы в манере Зощенко, – сказал он. – В молодые годы я занимался тем, что копировал его рассказы. Просто так, для себя. Это была своего рода литературная учеба. Вот так и сам Зощенко копировал пушкинские „Повести Белкина“».

Он полистал книгу, нашел в ней «Шестую повесть Белкина» – «Талисман» и показал мне отчеркнутые строки: «Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой в сущности духу нашего народа».

Я тогда по-детски обиделась за «психологическую прозу» и за наш народ, которому она, выходит, чужда.

– Да поймите вы, – сказал Василий Макарович, – вы-то росли в самой читающей стране, а Зощенко в той, полуграмотной России. Чтобы читать и понимать психологическую прозу, нужен, по крайней мере, навык ежедневного чтения. А приобретается этот навык далеко не всеми – такова жизнь. Но это еще не все. Мало понимать – надо принимать в душу. И для того читатель должен быть восприимчив к писательскому миру. Русский человек, как сказал один поэт, «воспитан природой суровой», отсюда и тот дух народный, которому в литературе больше всего отвечает ясность изложения, четкость формы, занимательность содержания, насущная простота языка, приправленного щепоткой соли – неизбывного народного юмора. Зощенко замечательно угадал, в чем значение прозы Пушкина. И, конечно, та пушкинская народная стезя в русской литературе не заросла – по ней пошли пишущие люди. И сейчас идут. Много. Но Зощенко среди них стоит особняком. Он изобретатель неизвестного дотоле литературного языка. Вот именно изобретатель. Ведь он не просто передал разговор и интонации, запомнил всякие речения, обороты, словечки – тогда бы он не был писателем. Нет, он их тонко спародировал – вот это и есть литературное мастерство, доньше не превзойденное. А язык Зощенко стопроцентно литературен. Имитировать уличный язык пытались многие, но у изустной речи одни законы, а у письменной – другие. И ничего не получалось: жаргонная речь не могла стать литературной оттого, что ее воспроизводили на бумаге. Но ведь смотрите: даже знатоки-литературоведы принимают язык героев Зощенко за язык улицы. Восхищаются его подлинностью, неподдельностью. Нет, в том-то и вся штука, что этот писатель, наделенный, конечно, абсолютным слухом и абсолютной памятью, сумел претворить площадной, базарный, уличный жаргон, изустное слово в письменное, не потеряв при этом и толики его своеобразия. Вот он, талант!

Я слушала и думала: до чего же верно Шукшин говорит о самом себе, о своем собственном литературном творчестве. Это он – изобретатель языка. Он заставил безязыкую улицу,

читай, деревню, заговорить внятно, выразительно, проникновенно. И заставил нас, читателей, как он сам сказал, принять в душу всех этих сельских жителей, своих земляков. А для этого он должен был сперва пропустить их всех через себя. Это по силам только человеку, способному глубоко и пристрастно вникать в жизнь, а для этого в свою очередь требуется жадно вбирать все впечатления жизни. Надо, попросту говоря, любить жизнь и людей как самого себя. Что это значит, любить как самого себя? Не каждому это дано. Суетится человек, носится сам с собой, подчиняясь законам человеческой природы, из которых первый – закон самосохранения, а второй – самоутверждения. Но это далеко не любовь, не чувство – это инстинкт. По-настоящему любить себя – значит чувствовать себя каплей мироздания, звеном в цепи. Способный на это тоже стремится к самосохранению, самоутверждению, но не во имя собственного существования и удовлетворения все возрастающих потребностей, а во имя постижения божественного замысла, во имя совершенствования рода человеческого. Из этих людей выходят великие мыслители, философы, художники. Такой человек чувствует свое предназначение и идет к нему с самого рождения.

Много лет спустя я прочитала, как Шукшин в минуту откровенности спрашивал друга-актера: «Ты знал, что будешь великим?.. А я знал». Кто-то, прочитав это, пожмет плечами, кто-то посмеется, посетует на нескромность. Но ничего странного и смешного тут нет – Шукшин поведал о своем провидческом предчувствии «великой судьбы». Зная свой собственный человеческий код, он видно еще с юных лет шел с этим кодом по жизни, старался с помощью своего кода раскрывать тайное тайных других людей, разгадывать жизненные загадки, добираться до сути бытия. Отсюда и его замечательный писательский дар, не оставлявший равнодушным буквально никого из современников. Кто только ни зачитывался Шукшиным: профессора, школьники, партийные работники, заключенные, физики, лирики, священники. И все видели в его рассказах нечто свое, кровное, жизненно важное и необходимое. Шукшин по природе своего таланта был рассказчик – дар особый и совсем не так часто встречающийся, как это может показаться. Рассказы пишут почти все писатели, но не все рискуют издавать их отдельной книгой – чаще всего они издаются в сборниках вместе с произведениями других жанров, в собраниях сочинений. Собрать книгу одних рассказов – это шаг рискованный. Тут легче всего расточить и потерять внимание читателя. Сам Шукшин совершенно определенно высказался о восприятии такого сборника в нашей беседе: «С моей точки зрения, можно быть автором одного рассказа, одной повести, одного романа, но быть автором сборника – это значит быть писателем или не быть им». Естественно, он имел в виду сборники рассказов – ведь сам он прочно вошел в литературу благодаря именно таким сборникам, а не роману «Любавины». Он осознавал свой дар рассказчика и ценил его.

Писал он быстро. Это не значит легко – но быстро. Вынашивал-то может и долго, но предавал бумаге подчас прямо на глазах у людей, где-нибудь на съемочной площадке, в перерыве между съемками. Он знал цену времени и умело его расходовал. Если днем времени не хватало, то работал по ночам. У него была семья, и каждый замысел надо было еще пронести через житейскую канитель. Как ему это удавалось, знал только он. Впрочем, и те, кто бывал в доме, могли наблюдать, как он «распределялся». Вечер. Мы с Шукшиным работаем у него на кухне: он с подъемом размышляет вслух так размеренно, четко, будто диктует: я записываю. Вдруг – раздраженный женский голос: «Вася, посади ребенка на горшок!». Шукшин, продолжая говорить, ни на минуту не теряя нити своих размышлений, встает и выходит из кухни в коридор. Квартира крошечная, до ванной два шага. Не меняя интонации, не прерываясь, он говорит и оттуда, через минуту – другую возвращается, снова садится напротив и подводит черту подо всем сказанным своим неповторимым, как бы извиняющимся: «Во-от!». В этом эпизоде было нечто сродственное его рассказам. Как будто нарочно жизнь отлила пулю, чтобы он вложил ее в свою писательскую обойму.

Такие пули он ловил на лету. У него был огромный запас жизненных наблюдений. Но, наверное, вслед за Львом Толстым он мог бы повторить, что стыдился бы печататься, если бы весь труд его состоял только в том, чтобы наблюсти, запомнить и пересказать. Не для того он писал, чтобы кого-то позабавить, ублажить или напугать, а для того, чтобы выразить себя, свое отношение к жизни и смерти. Сделать это, по его ощущению, можно было только во множестве показывая других людей, потому что в каждом жила его частица. И все вместе они были – народ, нация. Вот этот самый народ, говоря высоким слогом, и вдохновил его на писательство. Когда-то еще очень давно, когда он ушел из деревни, им овладело беспокойство, можно сказать, даже тревога от того, что до всех ему есть дело, в то время как до него в этом огромном мире никому дела нет. И так хотелось победить это равнодушие, крикнуть на весь мир: люди, милые, вот я весь перед вами – что не оставалось ничего другого, как взяться за перо. Непреложным было чувство, что это самый прямой и короткий путь к людям; иначе истомило бы ощущение своего присутствия в мире.

Спустя много лет он выразил это томление в романе «Я пришел дать вам волю»: «И наступил, видно, тот редкий, тоже и дорогой дар юности, который однажды переживают все в счастливую пору: сердце как-то вдруг сладко замрет, и некий беспричинный восторг захочет поднять зеленого еще человечка в полный рост, и человечек ясно поймет: я есть в этом мире! И оттого, что все-таки не встанешь, а сидишь, крепко обняв колени – только желанней и ближе вера, „Ничего, я еще это сделаю – встану“. Это сильное чувство не забывается потом всю жизнь». Вот это самое чувство своего присутствия в мире, эту радость бытия привнес Шукшин в свои рассказы, сначала робко, потому все увереннее и смелее – эта сила жизни, которая собственно и толкнула его в литературу, требовала своего выражения.

В первом же широко обнародованном рассказе, который был опубликован в газете «Труд» в апреле 1962 года, пробила очень сильная мажорная интонация. Она-то и заставила редактора дать рассказу название «Перед полетом», как бы ставя его в подбор к материалам, продиктованным годовщиной первого космического полета Юрия Гагарина. Хотя в сюжете не было ничего космического или героического. Деревенская бабка Маланья получила от сына, прославленного летчика, Героя Советского Союза приглашение побывать у него в Москве и обсуждает теперь с внуком – Шуркой и соседом Егором, как же совершить это путешествие из алтайской глубинки в далекую столицу. Скорейший путь – самолетом, но боязно бабке на это решиться: не лучше ли ближе к осени, набрать свежих варений-солений да и отправиться поездом? Вот и весь сюжет. По-молодому любознательная и по-старчески осторожная бабка, в сущности, очень хочет, чтобы внук ее уговорил – самолет, способный за несколько часов перенести ее в другую часть света, и пугает, и манит ее этой возможностью. Вспомним, что в ту пору реактивная авиация едва только вошла в жизнь, но вошла сразу уверенно, широко, повсеместно; цены были абсолютно приемлемые для всех слоев населения – не удивительно: СССР был великой державой, богатой сырьем, стремительно осваивающей самые разнообразные сферы производства, в том числе и авиастроение, и способной доставить своим гражданам радость приобщения к замечательным достижениям цивилизации. Очевидно, именно в этом социальном подтексте увидели сотрудники «Труда» оптимизм рассказа, его отклик на общественно-политические события. Но Шукшин не случайно переименовал рассказ, готовя его к публикации в первом своем сборнике – кстати, сборник получил наименование именно по новому названию этого рассказа – «Сельские жители». Кроме социального, был в рассказе философский подтекст: бабка Маланья и ее земляки прочувствовали, что непостижимым образом сократились расстояния от их глубинки до сердцевины страны, далекой столицы, угадали, что жизнь посулит им еще много необычного и удивительного – и приняли все это рассудительно, несуетливо, с обстоятельностью и осмотрительностью, которые переходят из поколения в поколение, из рода в род. Шукшин вроде и не собирается выводить свое повествование на философский уровень – куда там! Обыкновенная житейская картинка – он, кажется, даже

подтрунивает над своими героями, но при этом как бы смотрит сквозь них вглубь времен – и в прошлое, и в будущее.

В своих ранних рассказах Шукшин стремится показать лучшие и при том коренные черты своего народа, но сделать это без громких слов, без прописного нажима, спокойно и несуетливо, как это водится в самом народе. Вот едет на телеге сельская жительница Нина. Ну, что в ней особенного, разве что заезжему художнику она вдруг «глянется» – «здоровая, красивая, спокойная женщина», хоть картину с нее пиши; но это так, игра воображения, которое становится все смелей и подсказывает художнику, что не грех попутчицу и приобнять, наговорить ей с три короба, ошеломить – и обнимать всю дорогу, пока тащится телега. И только получив отпор – сколько, однако, достоинства и независимости оказалось в этой деревенской простушке – он посмотрит на нее новыми глазами и увидит ее подлинную красоту. Такой вот незатейливый рассказ «Кукушкины слезки». Снова вроде бы картинка с натуры – и опять явственной философский подтекст: истинная красота неотъемлема от душевного здоровья.

Или вот – возвращается из рейса шофер Михаил Беспалов – полторы недели возил зерно, не был дома. Ему бы Бессоновым называться – руки у него золотые и всегда ищут себе дело, так что на сон не остается времени. Пригнал машину домой и тут же полез под капот. «Хоть бы поздороваться зашел», – обижается молодая жена. И ведь любит он Нюсю, так же как и она его, а нет ему жизни без своих железок, без карбюратора и жиклера, без четырех обутых в резину колес. Жена натопила баню, а он из бани бежит слить воду из радиатора. Жена постелила постель, а он заботится: нет ли какого старого одеяла, постелить в кузов, а то сквозь щели зерно утекает. Умаявшись за день на току, жена засыпает, а он снова бежит к машине – продуть карбюратор. «Ты ее не целуешь, случайно? – возмущается Нюся. – Ведь за мной так в женихах не ухаживал...». Он бы и еще повозился с машиной, но неловко ему и жалко Нюсю, которой хочется спать на плече у мужа. Словно оправдываясь, распахивает он дверь, а за дверью... «Стояла удивительная ночь – огромная, светлая, тихая. По небу кое-где плыли легкие, насквозь пропитанные лунным светом облачка. Вдыхая всей грудью вольный, настоящий на запахе полыни воздух, Михайло сказал негромко:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.