МЕХАНИЗМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВ ПЕРСОНАЖЕЙ КИНОПОВЕСТИ ПОД ВЛИЯНИЕМ АКТЕРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В ФИЛЬМЕ «КАЛИНА КРАСНАЯ» В.М. ШУКШИНА

П.В. Маркина

Ключевые слова: Шукшин, «Калина красная», русская литература, кинотекст, киноповесть, трансформация вербального текста в кинематографический образ

Keywords: Shukshin, "Kalina Krasnaya", Russian literature, film text, film story, transformation of verbal text into a cinematic image

https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1–04

Введение

В контексте современного переосмысления русской советской литературы и культуры в целом и предстоящего юбилея писателя в 2029 г., поддержанного Указом Президента Российской Федерации В.В. Путина от 4 декабря 2024 г. «О праздновании 100-летия со дня рождения В.М. Шукшина», видится важным комплексный анализ киноповести «Калина красная», в том числе в аспекте диалога литературного произведения и кинотекста через раскрытие того или иного художественного образа актером, выбранным Шукшиным. Анализ фильма позволяет по-новому прочитать и литературное произведение.

Творчество писателя не обойдено вниманием критиков и литературоведов, которые в том числе обращались и к киноповести, вынесенной в заглавие данной работы. Тем не менее системное исследование в заявленном направлении еще не было проведено. Однако стоит отметить, что ряд ученых вплотную подошли к обсуждению этого вопроса. В «Шукшинской энциклопедии» [Шукшинская энциклопедия, 2011] есть две статьи о «Калине красной», составленные Т.Л. Рыбальченко и И.В. Шестаковой. Авторы на произведение посмотрели с двух сторон: как на киноповесть и как на фильм, — наметив принципы анализа литературного текста и кинотекста в двух аспектах.

Ученые школы сибирского литературоведения обосновали позиции анализа текстов писателя. В монографии С.М. Козловой «Поэтика рассказов В.М. Шукшина» [Козлова, 1992] были исследованы творческий метод, поэтическая структура, глубинная семантика рассказов. А.И. Куляпин в работе «Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина» [Ку-

ляпин, 2000] рассмотрел широкий круг произведений писателя, выделив основные этапы его творческой эволюции. Стоит назвать также вышедшую в Издательском доме РХГА в 2024 г. антологию «В. М. Шукшин: pro et contra. Современные аспекты исследования» [Куляпин, 2024], освещающую широкий круг проблем, связанных с биографией и творчеством писателя и режиссера.

В 2025 г. коллективом авторов Института филологии и межкультурной коммуникации Алтайского государственного педагогического университета была издана монография «“Калина красная”: поэтика, семиотика, контекст», в которой предпринята попытка исследования произведения в диалоге текста и кинотекста [«Калина красная»: поэтика, семиотика, контекст, 2025]. Собранные материалы позволили увидеть необходимость анализа механизмов трансформации образов персонажей киноповести под влиянием актерской индивидуальности в фильме «Калина красная» Шукшина. Новизна исследования состоит в том, что в нем впервые на материале указанного произведения предпринят анализ трансформации вербального текста в кинематографический.

При съемках фильма Шукшин творчески подходил к реализации того, что хотел увидеть на экране, в том числе меняя изначально задуманное: «*Остановок в съемках Шукшин себе не позволял: нет исполнителя эпизодической роли — он переделывает эпизод для тех, кто под рукой, берет людей из массовки*» (А. Заболоцкий. 2005. С. 77). В эпизоде в чайной за Любой с Егором подглядывает белокурая девушка, жительница мест, где снимался фильм, не актриса. Режиссер, наученный опытом первых фильмов, в новом фильме далеко уходил от литературной основы с целью раскрытия идеи средствами другого вида искусства.

К подбору исполнителей подходил по-своему, говорил о том, что ему многое в фильме предстоит показать опосредованно, «*помогая зрителю домысливать то, что будет прямо изображено на экране*»: «*Очень многое в этой системе опосредований будет зависеть от актера*» (В. Шукшин. 2014. Т. 8. С. 123). Так авторская идея, воплощенная в фильме средствами кинематографа, помогает по-новому осмыслить литературный текст.

Материал и методы исследования

«Калина красная» существует в двух вариантах — как киноповесть и как фильм, они различаются спецификой языка литературы и кино. Тем не менее два текста разных видов искусства необходимо рассматривать в единстве авторского замысла Шукшина, выступившего здесь писателем, режиссером и актером.

Еще киноактриса М. Булгакова, участвуя в обсуждении фильма, обратила внимание на особый «*актерский ансамбль*» режиссера, назвав И. Рыжова, М Скворцову, А Ванина, М. Виноградову, воплотивших концепцию картины (Фильм взял за живое. 1974. С. 2). В работе для примера рассматриваются следующие литературные образы, по-особенному раскрытые выбранными Шукшиным актерами: Губошлеп — Г. И. Бурков, Петр Байкалов — А. З. Ванин, Люсьен — Т. А. Гаврилова, отец Любы — И. П. Рыжов, Куделиха — А. Е. Быстрова.

Ведущими методами в исследовании данной проблемы стали сравнительно-исторический, благодаря которому были выявлены важнейшие составляющие трансформации образов персонажей от киноповести к фильму; типологический, позволивший рассмотреть общие семиотические черты в поэтике писателя; анализ литературного произведения, давший возможность изучить значимые образы в «Калине красной». Работа опирается на понимание поэтики Шукшина, представленное в современном литературоведении (например [Творчество В.М. Шукшина, 2004–2007; Художественное произведение: структура, дискурс, медиа, 2016] и др.).

Результаты исследования

В воспоминаниях современников Георгий Иванович Бурков остался человеком, который последним видел Шукшина живым и первый мертвым, он много сделал для увековечивания памяти писателя. При жизни всегда был рядом с Шукшиным, подпитывался его творческими планами и идеями, заявлял свои права на единоличное владение другом (Г. Бурков. 1998). Оператор А.Д. Заболоцкий с некоторой даже ревностью вспоминает о знакомстве писателя с Бурковым (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 54, 101), которого взяли в команду после других.

И эта близость в повседневности позволила режиссеру уговорить актера исполнить роль Губошлепа — убийцы главного героя в «Калине красной», другой никто не согласился бы сыграть бандита. Шукшин же был уверен, что Буркову простят роль разбойника. В тексте киноповести обладатель гнилых зубов и дефекта дикции, антипод Егора Прокудина, соотнесенный с Пугачевым, предстает реальным злодеем: «*мстительная немощность его взбесилась: этот человек оглох навсегда для всякого справедливого слова. Если ему некого будет кусать, он, как змея, будет кусать свой хвост*» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 264). Для усиления эффекта в киноповести злой характер персонажа подчеркивается знаковой деталью — «детскостью» речи. Частично

объясняя свое прозвище, Губошлеп в напряженный момент перед появлением Егора Прокудина в «логове» воров говорит: «*Чепочка*» (Там же, с. 213) (указание на необходимость использования цепочки при открытии двери нежданным гостям). Искажение звучания сознательное и не связано с дефектом произнесения «ц» (до этого говорит: «Цыть!»). Одна деталь, словно по системе К.С. Станиславского, учившего отыскать что-то доброе даже в самом законченном злодее, подчеркивает отрицательную маркированность персонажа.

Губошлеп искажает не только слово «цепочка», но и, например, вместо «шампанское» говорит «*шампанзе*» (Там же, с. 2134). Такого рода переделки слов — это, наверно, претензия на оригинальность, на деле оказывающаяся ограниченностью. В роли Пугачева (когда машет платком, разрешая танец) он ведь тоже смешон, хотя пытается играть в авторитетного, главного человека. И ненависть Губошлепа к Егору, наверно, связана с тем, что тот — единственный, кто относится к нему без всякого пиетета, страха, даже без элементарного уважения. В этом смысле Губошлеп, может быть, и ребенок — злой, капризный, безответственный.

В фильме же, с точки зрения критики, герой Буркова получился не отрицательным (даже демоническим) героем, а «*опереточным злодеем*» [Шукшинская энциклопедия, т. 1, с. 40]. Это меняло замысел Шукшина. И он знал об этом риске, потому что уже имел опыт съемки актера в «Печках-лавочках», где даже пришлось переписать сценарий, сделав вора артистичным жуликом и обаятельным аферистом (Г. Бурков. Хроника сердца. 1998. С. 106). В работе над фильмом-путешествием «*шутовское начало, привнесенное Бурковым в репетиционных разминках, подогревало Шукшина…*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 101). Однако в «Калине красной» это уже мешало, Губошлеп не должен был заслонить главного героя, и актеру Шукшину приходилось делать невозможное, чтобы не потерять внимание зрителя: «*Играть нужно в водевиле или когда ты бабе голову морочишь после гулянки… В кино надо жить, душу рвать… Надо прожить отпущенный тебе сценарием или пьесой кусок жизни. И прожить душой*» (С. Чикильдик. Алексей Ванин. 2021. С. 222]. Бурков в роли Губошлепа радикально изменил образ. В его исполнении нет того демонизма, который был в повести. Больше шутовства какого-то. Даже после убийства Егора он находит силы шутить (юмор черноватый, конечно).

После «Калины красной» режиссер передумал снимать Буркова в фильме о Разине в роли Матвея. Как известно, свою сказку «До третьих петухов» Шукшин писал для Буркова с учетом его советов. Но это было не просто так, это была своего рода проверка верности шукшин-

ским идеалам. Заболоцкий так передает его слова: «*Вот, Жора на два фронта жить давно научен. И нашим, и вашим. Бывает, едва сдерживаюсь… Лешу Ванина в упор не видит, тот ему не пригодится никогда… А тут еще и его дядя… Жора без меня определил его уже в разинское. Скоро Жора и говорить за меня будет… Пусть поставит Жоржик Ванька, смотри. Посмотрим…*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 102–103). Последняя актерская «дуэль» друзей состоялась в фильме «Они сражались за Родину», сниматься в котором Шукшин не хотел, но уступил уговорам Ванина. Буркова С.Ф. Бондарчук пригласил для создания комфортных условий для работы Шукшина. Шукшин видел между своими друзьями разницу, понимая, что оба помогают ему справляться с трудностями: «*…хорошо рядом свой человек, Леша Ванин, и интеллигент Бурков*» (С. Чикильдик. Алексей Ванин. 2021. С. 228).

Другой актер Шукшина — Алексей Захарович Ванин, сыгравший брата Любы в «Калине красной», — человек со сломанной судьбой, алтайский земляк (подробнее [Маркина, Маркин, 2025]). Карьеру спортсмена и актера оборвала заграничная командировка, в которую он взял секундомеры для продажи. Показательное уголовное дело «за контрабанду», реальный срок, исключение из партии и спортивного клуба закрыли все двери перед Ваниным. Именно в это время Шукшин взял его в орбиту своего влияния: «*… главную роль в возвращении Алексея Ванина к нормальной жизни, в восстановлении его человеческого достоинства сыграл Василий Шукшин*» (С. Чикильдик. Алексей Ванин. 2021. С. 189), «*Ванина Шукшин опекал, как брата родного, ценил его прямодушие и конкретность*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 118), «*Профессиональным становлением Ванин во многом обязан Шукшину… С 1965 творческая деятельность Ванина была тесно связана с Шукшиным…*» [Шукшинская энциклопедия, 2011, с. 30]. Режиссер снял актера в фильме «Ваш сын и брат», а потом в «Калине красной» (планировал его снимать в картине о Разине). После этого за Ваниным закрепилось амплуа шукшинского актера, и его пригласили в три картины по произведениям Шукшина.

Ванин тоже изменил своего персонажа, отклонившись от изначально задуманного автором. Про ошпаренного Петра Шукшин пишет, что он выскочил из бани «*с диким ревом*» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 230), крик Ванина «*ой-ей-ей-ей-ей, мама родимая, живьем же сварил*» (40 мин.) совсем не такой. Режиссер приветствовал, когда актер говорил слова не по заученному тексту (что было сложно для «правильной» Л.Н. Федосеевой), а импровизировал, жил в роли. Так

в фильме появляются ругательства Петра: «*Зараза, ой, вот паразит-то приблатненный*». Только звучат они как-то совсем нежно. В фильме брат Любы бежит в воду — в озеро (о значимых деталях с мест Вологодчины, где снималась «Калина красная», подробнее [Маркин, Маркина, 2025]), а в киноповести он не совершал омовения, а «*покатился по сырой земле*» в ограде двора. Катание по земле восходит к восточнославянскому земледельческому обряду, что важно в контексте выстраивания сюжета о (не)возможности возвращения Егора-пахаря к матери и земле.

Режиссер в ответ на вопрос оператора, почему снимает этого актера, сердился: «*Он искренний, а остальное мое дело*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 118). Окружающие чувствовали, что Ванин не совсем человек кино: «*Пока снимается доска с номером кадра, Алексей успевает причесаться, наблюдая себя в стекле объектива. И начинает говорить текст. Шукшин останавливает съемку… Торопливо проговаривает: “Мотор!”. Леша снова успел причесаться, а Макарыч пятерней взъерошил ему шевелюру и ревет: “Играй, пленки мало!” Леша произносит текст… Снято*» (Там же, с. 118). Несмотря на возникающие трудности, Шукшин видел в Ванине простого человека, способного раскрыть его замысел. Роль Петра Байкалова сделала литературный образ, созданный писателем, живым.

Еще одним шукшинским актером считают Ивана Петровича Рыжова, который сначала Шукшину не очень понравился, но после разговоров о деревенской жизни был принят в круг своих людей, в общении с ним Шукшин восстанавливал душевное равновесие. Работалось с Рыжовым легко: «*Снимались сцены, в которых занят Рыжов, быстро и весело. Ивана Петровича Шукшин знал давно, почитал, как отца; рассказывал… факты из его непростой биографии, которые всем и не поведаешь. Удивился в павильоне, узнав, что Иван Петрович никогда в жизни не курил. И тут же прошелся по всему тексту, повычеркнув все реплики вокруг курева*» (Там же с. 86–87). Так актер, выбранный для роли, помогал писателю и режиссеру «оживить» персонажа. В фильме «Живет такой парень» он сыграл заведующего нефтебазой, в «Печках-лавочках» — проводника поезда, в «Калине красной» — Федора Байкалова, отца Любы.

Персонаж Рыжова сюжетно и внутренне сцеплен с главным героем киноповести. Душевно изломанному и мечущемуся Егору Прокудину противопоставлен образ сочувствующего и понимающего хранителя непреходящих ценностей крестьянской семьи, который верит и желает помочь заблудшему. Однако патриархальный мир не готов принять назад блудного сына, оторвавшегося от земли. Егор в диалогах с отцом

Любы часто провоцирует его, тот не остается в долгу, задает вопросы про тюрьму. Режиссер видел в актере живую смекалку, присущую русскому национальному характеру.

Интересно совпадение лексики Прокудина и старика Байкалова, которое подчеркивает контраст характеров в киноповести. Отец Байкалов перед появлением Егора произносит реплику: «*Все будем по-людски делать, а там уж поглядим: может, жизни свои* ***покладем****… через дочь родную*» (здесь и далее выделено мною. — ***П.М.***) (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 224). Егор пугает стариков, рассказывая о якобы совершенном им массовом убийстве: «*Семерых. Напрочь: головы в мешок* ***поклали*** *и ушли*» (Там же, с. 225). А ближе к финалу Егор обещает Любе: «*Все будет в порядке! Голову* ***свою покладу****, но вы у меня будете жить хорошо*» (Там же, с. 256). Вот этот переход от «*поклали*» чужие головы к «*свою покладу*» (как у Байкалова «*свои покладем*») обозначает движение Егора в сторону Байкалова. Правда, незавершенное — голову-то он свою «*поклал*», а хорошей жизни не устроил.

В фильме старик в паре со своею старухой выступает главным (в киноповести он вслед за ней «*приник к окошку*», желая увидеть «*рестанта*» (В. Шукшин, там же, с. 224): он бежит с улицы в дом (ходил один смотреть, «*все ли в порядке*»), старуха, ждавшая у ограды, присоединяется к нему: «*Почто отступаем-то?*». В доме говорит своей жене: «*За мной*». Байкалов объясняет ей первое впечатление от Прокудина: «*В красной рубахе! Как палач!*». Роль *палача* противоположна стратегии поведения, определенной фразеологизмом «*положить голову*» (знач. «*погибать, жертвуя собой*»). В фильме, потому что Рыжов не курил, изменена сцена начала разговора между отцом Любы и Егором. В ответ на подчеркивающую их разность реплику «*Я некурящий*» гость сразу переходит в нападение: «*Старой веры придерживаетесь, да?*». Это попытка определить, по собственному ли желанию старик поступает или следует навязанным ему правилам. Прокудин объясняет: «*Один тоже говорит: “Ох и жмут”. А его сзади спрашивают: “Кого это жмут?”. Он говорит: “Сапоги жмут”*».

А.Д. Заболоцкий вспоминает, что Шукшин хотел вставить в фильм анекдот про житейскую смекалку деревенского старика: «*На окраине деревни у развилки дорог рукодельные щиты-лозунги, обязательства: дадим государству масла столько-то центнеров, хлеба столько-то пудов, шерсти столько-то тонн, яиц и т. д. У лозунгов неподвижно стоит босой мужик, а сапоги, связанные веревочкой, у него на плече. Он молча читает весь перечень обязательств и вдруг говорит вслух: “Вот жмут! Вот жмут?!” На плечо ему опускается рука, и он видит уполномочен-*

ного, который наступательно спрашивает: “Кто это жмет?” Мужик от неожиданности оробел на мгновение и ответил: “Сапоги жмут!” — “Сволочь, ведь ты же босой!”. Мужик уже победно и без паузы: “Вот от того и босой, что жмут!”» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 85). Эта линия дальше обозначится в реплике следователя, спрашивающего Егора о жмущих ботинках.

В фильме еще сильнее, чем в киноповести, при первой встрече Байкаловы записывают Егора в убийцы. Зоя, жена Петра, выговаривает мужу: «*В доме трупов наделают, а он будет: „Ну и что?“! Орясина!*» Затем роль, отведенная Прокудину, меняется. В сцене сборов Егора в баню, когда Люба предлагает белье бывшего мужа, отец поддерживает ее: «*Бери, чего? Не с* ***покойника*** *же*». И песню в фильме герой запевает иную: «*В том саду при долине…*». У народной песни «*Там, в саду, при долине…*» есть несколько вариантов, в том числе включающих тюремную тему, однако во всех это история сироты, ожидающего смерти.

Татьяна Анатольевна Гаврилова, актриса иной судьбы, казалось бы, случайно попавшая в «Калину красную» на роль Люсьен. Шукшин думал о красивой Л.М. Гурченко, но взял женщину, прямо противоположную изначально задуманному образу. Современники видели в этом жесте жалость режиссера к спивающейся артистке, которую он не заменил даже после запоя: «*Он поговорил с ней и, несмотря на протесты актерского отдела, давшего актрисе отрицательную характеристику, утвердил Гаврилову на роль, важную для фильма. Татьяна снялась в первых сценах обещающе, а потом сорвалась, и многое Шукшину пришлось имитировать режиссерскими уловками. Он пощадил болезнь…*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 75). Гаврилова (уже на уровне испитого голоса) довела Люсьен до жизненной правды.

В тексте киноповести Люсьен выступает антиподом Любы Байкаловой, в фильме тема взаимоотношений Люсьен с главным героем не получает своего раскрытия. Роль Гавриловой становится иллюстрацией того, как воровская жизнь меняет женщину. На киноэкране не нужно ничего рассказывать, все можно показать. Сокращение для роли написанного образа почти снимает оппозицию и двух женских персонажей, противопоставленность Любе уходит в подтекст. Меняется и линия «Егор — Люсьен», главному герою уже не нужно выбирать, кого любить, выбор для зрителя очевиден.

Актриса предстала главной женщиной воровской «малины», выступив своего рода архетипическим образом. В первый раз в фильме она появляется в «ямке», в которую Егор идет в поисках праздника от безысходности. Там эпизодически мелькают шесть-семь девиц, но в центр

кадра выведена Люсьен. Она в яркой голубой кофте, гармонирующей в языке цвета с красной рубахой Егора. Пляска радости завершается пьяной истерикой героини, которая крутится на месте. И когда она восклицает: «*Какие злые люди!*», — у нее слетает парик, обнажая ее истинную сущность. Окружающие демонстративно равнодушны к такому надрыву.

Когда участники сборища расходятся, внимание читателя и зрителя останавливается на трех фигурах: двух мужских и женской. Губошлеп, Егор и Люсьен представляют собой треугольник, в котором определяются роли: кто с кем? В фильме в сцене ухода выбор обозначается более четко. В тексте Егор просто хочет уйти за женщиной, но главарь его не пускает: «*Люсьен пошла к выходу… Егор двинулся было за ней, но Губошлеп мягко остановил его за плечо. И мягко сказал:*

— *Не надо. Погорим. Мы скоро все увидимся…*

— *А ты с ней пойдешь? — прямо спросил Егор.*

— *Нет, — твердо и, похоже, честно сказал Губошлеп. — Иди! — резко крикнул он Люсьен, которая задержалась в дверях… Люсьен недобро глянула на Губошлепа и вышла*» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 217).

В фильме Люсьен хочет за руку увести Егора, но получает запрет от «хозяина», молчаливый диалог их взглядов демонстрирует зрителю ее несогласие с таким решением, но она смиряется в итоге и уходит. Схожее поведение повторяется в финале, когда Губошлеп вновь заявляет права на свою женщину. Люсьен, выкрикивая «*Ты не тронешь его!*», опять пытается выйти на эмоциональный надрав, но Губошлеп останавливает ее: «*Цыц!*». Последующие просьбы уходят уже на второй план и ничего не решают в судьбе Егора, от которого Люсьен отрекается уже дважды. Последний раз зритель видит ее на пароме, там в третий раз она выбирает воров, кричит им: «*Прыгайте!*» — когда брат Любы мчится на расправу.

Когда бандиты приезжают на «Волге»[1] забирать жизнь Егора, Люсьен выделяется одна на фоне четырех разных мужчин. Она в центре. В той же одежде: голубая кофта с белыми пуговичками и голубая куртка на подкладке в белый горошек (куртку впервые видит зритель на заднем плане первой встречи с Егором, во второй раз она в руках у героини, собирающейся покинуть притон, в последних сценах наде-

[1] Марка машины выбрана режиссером не случайно. Ассоциативная цепочка тянется к образу затопленной колокольни посреди реки, возникающему в одной из начальный сцен фильма.

та на Люсьен). Для финала героиня меняет черную кожаную юбку и сапоги на черные штаны. Она идет с четырьмя мужскими персонажами по траве, отделенной от пашни, но не выходит на поле. Это уже другая Люсьен, не та, что теребила кепку Егора, встретившегося с ней впервые после освобождения.

Таким образом, выбор Гавриловой для роли Люсьен позволил автору заострить тему ответственности человека за его поступки. Шукшин в «Калине красной» вполне осознанно менял литературную основу под средства кинематографа: если зритель «*воспримет картину как простую уголовную историю с прописными истинами (чем и опасен голый сюжет), то моя задача не выполнена. Я надеюсь на большее…*» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 142). По мысли Шукшина, «*кинематографу нужны истинно кинематографические характеры, то есть такие, для восприятия и понимания которых не было бы нужды в особом авторском посредничестве*» (Там же, с. 118).

Самый удивительный пример трансформации первоначального замысла — это, конечно, съемки Ефимии (по паспорту Афимьи, в титрах Офимьи) Ефимовны Быстровой, жительницы деревни Мериново Белозерского района Вологодской области, «сыгравшей» роль матери Егора Прокудина: съемки простой крестьянки частично велись скрытой камерой. В художественную картину революционно врывается документальный рассказ о реальной жизни (видеоряд и фонограмма).

Неграмотная крестьянка рассказала про свою судьбу, про своих детей: трое погиби, а один бесследно пропал, и вот она уже 18 лет одна. Камеру установили на улице, снимали через выставленное окно, звук писали синхронно. Заранее были продуманы вопросы для Лидии Федосеевой-Шукшиной, направляющие рассказ в нужное для фильма русло.

Самое удивительное, что рассказ старушки совпал почти дословно с тем, что было написано в тексте, про который она не знала: от Николая-угодника в красном углу, до сухих коричневых рук. Незначительно разошлись детали про шестерых детей, про четверых из которых мать знает, а про двоих нет: «*я и не знаю: живые они, сердешные душеньки, или нету их давно*» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 254). После съемок фильма «артистка» уверилась, что Шукшин и есть ее пропавший сын. Он проявил заботу: починил избу, оставил запас дров и продуктов, дал денег. После его смерти она надела черных платок, который так и не сняла до конца жизни. Судьба Быстровой немного похожа на судьбу героини «Калины красной», но не так уж и сильно. Разница велика.

Шукшин, говоря о важном для смысла фильма эпизоде встречи Егора со старушкой-матерью, рассказывает о значимости выбора «актрисы»: «*…дерзнули попробовать отыскать реальную судьбу, сходную с той, которая нам была нужна. Война, к сожалению, оставила нам много подобных судеб… Мы засняли документальную беседу именно с такой матерью, у которой война отняла всех сыновей. Разумеется, кое-<ч>то было дополнено поздними досъемками, монтажом, но, повторяю, в принципе это — хроникальные кадры. И как удивительно: все, буквально все почувствовали неподдельность. Зритель безошибочно ощутил подлинность, мгновенно почувствовал, что здесь — сама жизнь, не "подредактированная" актерским опытом*» (Там же, с. 142–143).

Матерью Егора Прокудина изначально Шукшин видел В.П. Марецкую, которая сначала, прочитав сценарий, дала согласие. Это странно, потому что даже последние роли актрисы шестидесятых годов, где она в платочках, не позволяют увидеть в ней бабушку. Сопоставить этот выбор можно с определением Гурченко для роли Люсьен. В полузаброшенной деревне Мериново, где снимали двор Байкаловых, баню, выбрали дом матери — живой интерьер избы одинокой жительницы деревни. Ее дом был выбран, потому что сама хозяйка чем-то совпала с героиней, именно такую жизнь и хотел показать режиссер. Когда пришла пора съемок, запланированная актриса отказалась играть роль «ущербной старухи».

Шукшин объяснил свой выбор реальной жительницы деревни: «*Любая, даже очень хорошая исполнительница в этом по сути своей "чувствительном" эпизоде жаловалась бы — за героиню — на ее одинокое, нелегкое житье. Пусть даже не осознанно, в самой неконтролируемой интонации, но пыталась бы вызвать во что бы то ни стало человеческое сострадание. Боюсь, что и я как режиссер, добивался бы именно этого. Между тем простая русская женщина-мать органически не способна ныть; любую невзгоду она переносит с достоинством — это вновь щемяще точно подтвердил экран. Надеюсь, мои рассуждения не будут восприняты как скрытый призыв долой, мол, актерский труд! Напротив, я этот труд уважаю, сам занимаюсь им; а актеров, признаюсь, очень люблю. Просто рассказываю об одном уроке мастерства, преподанного зрителям. Думаю вслух о том, что путь постижения искусством правды жизни — всегда нехоженый путь*» (Там же, с. 143).

В решении снимать Быстрову вместо профессиональной актрисы режиссера поддержали оператор и художник, однако администрация фильма была категорически против таких экспериментов. Кроме этого, у Шукшина были сомнения: «*Теснота — раз… Самоцензура грызла: если*

бабушка чистосердечно исповедуется перед камерой, резать придется по живому… С другой стороны, а если правдой своей она переиграет исполнителей, и его, Егора Прокудина… Боялся иконостаса с лампочкой Ильича…» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 80).

Утвердился в своем решении Шукшин после того, как репетировали сцену, где Егор Прокудин падает на землю после встречи с матерью (в киноповести этого эпизода нет, Егор падает на руль в машине). Автор так объясняет своего героя: «*Посещение матери, как мне кажется, вывело его мятущуюся душу на вершину понимания. Он увидел, услышал, узнал, что никогда не замолить ему величайшего из человеческих грехов — греха перед матерью, что никогда уже его больная совесть не заживет. Это понимание кажется мне наиболее поучительной минутой его судьбы. Но именно с этой минуты в него и вселяется некое безразличие ко всему, что может отнять у него проклятую им же самим собственную жизнь*» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 8. С. 145). Именно логика фильма, живой диалог со зрителем убедили режиссера взять экспериментальный материал в художественный фильм.

После репетиции сцены на бугре быстро, без особой подготовки перешли к работе с Быстровой: «*Для съемки этой исповеди матери поставили на середине улицы помост для камеры, выставили окно избы, чтобы через горницу видеть Ефимью Ефимьевну, сидящую в своей светелке-кухне. Объективом с фокусным расстоянием 600 миллиметров „доставали“ крупно лицо бабушки. Находясь от нее далеко, не мешали ей (она думала, что мы еще только готовимся снимать), и, кроме того, шум камеры не попадал в микрофон. Бабушка наговорила свою судьбу, отвечая на вопросы Любы, заготовленные режиссером. Получив этот синхронный рассказ из нескольких вариантов, мы сняли продуманные заранее монтажные кадры для всей сцены практически за один день, во второй день досняли детали и перебивки*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 81).

Так работа с Быстровой была сделана практически единым разом, досъемок в Москве не потребовалось, да и невозможно было их сделать там тождественно. Неожиданно реальный человек проникает в художественный текст картины. Шукшин видел одной из главных трудностей в экранном изложении необходимость режиссеру бороться с литературным сюжетом: «*я лично вижу в искусстве не эксперимент, а возможность насущного разговора, прежде всего*» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 8. С. 138). Для этого живого, настоящего диалога со зрителем автор использовал новые экспериментальные приемы, далекие от традиций реализма.

Именно поэтому знающая свою профессию администрация сопротивлялась, высказывая недоверие режиссеру. Это задевало Шукшина, который признавался, что режиссера должны перестать бесконечно опекать и контролировать, потому что силы даже самого крепкого человека могут быть подорваны. Если он сказал: «*Я сделаю*» (Там же, с. 75), то надо ему поверить, он найдет приемы для реализации своего замысла.

Куделиха — это старинное русское название женщины, занимающейся прядением. Так линия матери в киноповести соотносится с нитью жизни главного героя. Материнская линия в фильме параллельна историям затопленных и разрушенных церквей. Шукшин часто говорил о съемке на фоне церквей — для красоты композиционной — в большинстве советских фильмов: «*От "Андрея Рублева" веет атеизмом. Разве не ощутимо?*». Разговоры эти привели к организации финала встречи с матерью, когда подтексты закладываются до начала съемок: «*Поруганная церковь, без креста, — фоном будет объяснять не только Егора Прокудина, а нацию — собирательно*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 79). Так от отношения героя к матери режиссер выходит на обобщение — бездумному обесцениванию нацией своего духовного наследства.

Кроме того, это еще и опосредованный диалог с А.А. Тарковским, с которым от «Убийц» до «Калины красной» выстраивался творческий спор двух по-разному смотрящих на мир художников. Тарковскому фильм Шукшина не понравился, кроме трех «документальных» вставок — творческих экспериментов: хора зеков, песни «сидельца» и эпизода с Куделихой, рассказавшей о своей реальной жизни. Показательно, что он точно выбрал непостановочные фрагменты.

О том, что такая документальность была нацеленным поиском Шукшина, вспоминает его оператор: «*главное получить рассказ Ефимьи Ефимьевны на пленку с чистовой фонограммой. Шукшин дорожил индивидуальной окраской голоса* (*какой бальзам на душу — Жаров, объявляющий: "А сейчас хор бывших рецидивистов исполнит задумчивую песню „Вечерний звон"„", а голос старика на печи в "Печках-лавочках" — все чистовые фонограммы…*)» (Там же, с. 80–81). Показательна в этом плане история с добавлением «Вечеринки в доме Байкаловых» и специальным приглашением для исполнения одной песни кинооператора Александра Семеновича Саранцева, который находился далеко. Несмотря на протесты дирекции и актерского отдела, Шукшин настоял на своем и сам оплатил проезд Саранцева, которого сразу по прилете усадили за стол.

Оператор вспоминает об этом так: «*Снималась сцена совсем необычно… Шукшин застолье репетировал цельно, как на сцене театра на три минуты… Отобрав четыре съемочных варианта и технически подготовившись к съемке, объявили обеденный перерыв. Шукшин попросил сразу после перерыва поправить грим и накрыть стол. После обеда в намеченном месте усадили появившегося из аэропорта Саранцева рядом с актрисой, выпускницей ВГИКа, исполнившей роль его жены. Саранцев пока приспосабливался к обстановке, отдельная камера снимала его крупно, а основная камера снимала намеченные варианты вечеринки во время проведения репетиций без принятых обычно команд "мотор" и "стоп". Шукшин в этой сцене, редкий случай, был не занят, за процессом наблюдал со стороны. Поблагодарил всех и объявил: "Съемка окончена". Участвующие удивлены, думали идут репетиции. Просматривая материал, Шукшин радовался: "Глядишь, снимать научимся!"*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 87–88].

Саранцев нужен был режиссеру для песенного исполнения трех строф стихотворения Н.А. Некрасова «Школьник» (первой, шестой, восьмой с повтором последних двух строк), которое традиционно понимается как надежда на будущее русского народа. В пример крестьянскому ребенку, прикладывающему усилия по дороге к знаниям, приводится архангельский мужик, уже совершивший свой путь. Поэтика Шукшина разворачивается во взаимовлиянии двух противоположных стратегий «ломоносовского мифа» и мифа о «власти земли» [Левашова, 2014] — истории об удачном приходе из деревни в город и об оторванности от корней. Кроме того, важен не только текст, но и само исполнение, смыкающее смысловые нити картины. Значимы здесь и автобиографические аллюзии, Бурков вспоминает о своем разговоре с Шукшиным, рассматривающим свою жизнь как запланированный успешный проект (в отличие, например, от созидаемой неудачи, подробнее [Феномен творческой неудачи в литературе, 2018]): «*Как-то Шукшин спросил меня: "А ты знал, что будешь знаменитым?" — "Нет". — "А я знал…" Вот эта черта его характера — он точно представлял, кем хочет быть, что сделать, — оставляла впечатление о нем как о человеке очень цельном, сильном*» (Г. Бурков. Хроника сердца. 1998. С. 104).

Еще задумываясь над сценарием, Шукшин почти сразу понял, что снимать в роли Зои, жены Петра, нужно Марию Сергеевну Виноградову. Проведя кинопробы Веры Вячеславовны Енютиной, утвердился в первоначальном решении. Шукшин увидел актрису, которая не играет, а живет в кадре. Какие-то актеры, нужные режиссеру для раскрытия того или иного образа, приходили к нему легко, с кем-то было слож-

нее. Тем не менее найденный состав исполнителей, безусловно, можно считать творческой удачей Шукшина, признаваемой мэтрами. В заключение художественного совета Первого творческого объединения С. Ф. Бондарчук среди несомненных достоинств фильма отметил «*… мастерство всего актерского состава, а также выразительность и динамичность портретов главных и второстепенных персонажей*» (Василий Шукшин: Жизнь в кино. 2009. С. 197). «Калина красная» прочно вошла в историю русской культуры как явление литературы и кино, в диалоге двух видов искусств трансформируя и углубляя свои смыслы.

Заключение

Анализ механизмов трансформации образов персонажей киноповести под влиянием актерской индивидуальности в «Калине красной» В.М. Шукшина позволяет сделать следующие выводы.

Выбранные Шукшиным актеры изменили первоначально написанные литературные образы. Губошлеп в исполнении Г.И. Буркова перестал быть бессердечным садистом-убийцей, а стал пародией на разбойника, «опереточным злодеем». Петр Байкалов в воплощении А. З. Ванина ушел от своего образа русского витязя с устрашающей силой, рычащего как его самосвал-горбатый богатырь, налитого «свинцовой разящей силой», всегда спокойного и бесстрашного, в сторону простого мягкого и медлительного «своего парня». Люсьен в исполнении Т. А. Гавриловой правдива до автобиографизма. Отец Любы у И.П. Рыжова оказался не таким уж и стариком, дедом, привыкшим к налаженному ходу жизни, почти не отличимым от своей старухи, а вполне еще крепким отцом и хозяином. Куделиха, представленная А.Е. Быстровой, стала самым большим экспериментом Шукшина, пустившего в художественное пространство живого человека.

Трансформация вербального текста в кинематографический во многом зависит от выбора актера на ту или иную роль. Воспоминания современников и биографический материал показывают, что Шукшин это прекрасно осознавал, и, осмысливая, использовал для постановки «Калины красной» как успешного кинопроекта.

Таким образом, можно говорить о том, что анализ стратегий подбора актеров Шукшиным позволяет по-новому прочитать киноповесть. Исполнение ролей именно этими людьми делает смысловые подтексты литературной основы видимыми и понятными. Полученные данные подчеркивают важность дальнейшего изучения «Калины красной» в диалоге фильма и печатного текста.

Библиографический список

В.М. Шукшин: pro et contra. Современные аспекты исследования : монография / сост., вступ. статья А.И. Куляпина. СПб.: Издательский дом РХГА, 2024. 676 с.

«Калина красная»: поэтика, семиотика, контекст : монография / Г.В. Ануфриева, Т.А. Богумил, А.А. Карагодин и др.; науч. ред. А.И. Куляпин; отв. ред. П.В. Маркина. Барнаул: Азбука, 2025. 175 с.

Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 1992. 181 с.

Куляпин А.И. Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 2000. 200 с.

Левашова О.Г. «Ломоносовский миф» и проблема биографического текста В.М. Шукшина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 14–19. Электронный ресурс https://www.philology.nsc.ru/journals/spj/article.php?id=1000

Маркин В.В., Маркина П.В. Пародия и псевдодокументальность в одном эпизоде «Калины красной» В.М. Шукшина // Reports Scientific Society. 2025. № 6 (62). С. 11–15. Электронный ресурс https://www.elibrary.ru/item.asp?id=82879069

Маркина П.В., Маркин В.В. А.З. Ванин — актер В.М. Шукшина // Алтайский текст в русской культуре. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2025. С. 99–103.

Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3-х т. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2004–2007.

Феномен творческой неудачи в литературе / под общей редакцией А.В. Подчиненова, Т.А. Снигиревой. М.: Издательство ЮРАЙТ, 2018. 484 с.

Художественное произведение: структура, дискурс, медиа.: коллект. моногр., посвящ. 75-летию С. М. Козловой / редкол. С.М. Козлова, Т.В. Чернышова, Е.Ю. Сафронова. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2016. 516 с.

Шукшинская энциклопедия. Барнаул: [б. и.], 2011. 516 с.

Список источников

Бурков Г.И. Хроника сердца [Из дневников и записных книжек]. М.: Вагриус, 1998. 319 с.

Василий Шукшин: Жизнь в кино. Сборник материалов. Барнаул: Изд-во ГМИЛИКА, ОАО «Алтайский дом печати», 2009. 352 с.

Заболоцкий А.Д. Шукшин в кадре и за кадром. Записки кинооператора. М.: Альпари : Междунар. фонд славян. письменности и культуры, 2005. 120 с.

Фильм взял за живое // Советский экран. 1974. № 13. С. 1–3.

Чикильдик С.К. Алексей Ванин. Барнаул: Алт. Дом печати, 2021. 383 с.

Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 9 т. Барнаул: Изд. Дом «Барнаул», 2014.

References

V.M. Shukshin: pro et contra. Modern aspects of research : monograph compiled by A.I. Kulyapin, St. Petersburg, 2024, 676 p. (in Russian).

Anufrieva G.V., Bogurnil T.A., Karagodin A.A. et al. “Red Viburnum”: poetics, semiotics and context, edited by A.I. Kulyapin, P.V. Markina, Barnaul, 2025, 175 p. (in Russian).

Kozlova S.M. The Poetics of Short Stories by V.M. Shukshin, Barnaul, 1992, 181 p. (In Russian).

Kulyapin A.I. The Problems of V.M. Shukshin’s Creative Evolution, Barnaul, 2000, 200 p. (In Russian).

Levashova O.G. "Lomonosov myth" and the problem of the biographical text of V. M. Shukshin. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* = Siberian philological journal, 2014, no. 3, pp. 14–19. (In Russian).

Markin V.V., Markina P.V. Parody and mockumentary in one episode of "Red Viburnum" V.M. Shukshina, *Reports Scientific Society*, 2025, no. 6(62), pp. 11–15. (In Russian).

Markina P.V., Markin V.V. A.Z. anin-actor V.M. Shukshina. *Altayskiytekst v russkoykul'ture* = Altai text in Russian culture, Barnaul, 2025, pp. 99–103. (In Russian).

Creativity V.M. Shukshina: encyclopedic dictionary-reference, in 3 vols, Barnaul, 2004–2007. (In Russian).

Phenomenon of creative failure in literature, A.V. Podchinenov, T.A. Snigireva. Moscow, 2018, 484 p. (In Russian).

Artwork: structure, discourse, media, editor′s board: S.M. Kozlova, T.V. Chernishova, E.Yu. Safronova. Barnaul, 2016, 516 p. (In Russian).

Shukshin Encyclopedia. Barnaul, 2011, 516 p. (In Russian).

List of Sources

Burkov G.I. Chronicle of the heart. From diaries and notebooks, Moscow, 1998, 319 p. (In Russian).

Chikil'dik S.K. Alexey Vanin, Barnaul, 2021, 383 p. (In Russian).

Shukshin V.M. Collected Works, in 9 vols, Barnaul, 2014. (In Russian).

The Film Stood to the Heart. *Sovetski yekran* = Soviet Screen, 1974, no. 13, 1–3 p. (In Russian).

Vasiliy Shukshin: Life in Cinema: Collection of Materials, Barnaul, 2009, 352 p. (In Russian).

Zabolotskiy A.D. Shukshin on and off-camera. Notes of a Cameraman, Moscow, 2005. 120 p. (In Russian).