

ПАТАПЕНКО Светлана Николаевна —

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Вологодского государственного университета
patasik@mail.ru

ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.И. БЕЛОВА НА ЭКРАНЕ

Аннотация. В статье даётся обзор фильмов, снятых по произведениям В.И. Белова, и на основе некоторых из них предлагаются варианты использования киноматериала при изучении творчества писателя в школе.

Ключевые слова: В.И. Белов, «деревенская проза», экранизация, фильмы по произведениям В.И. Белова.

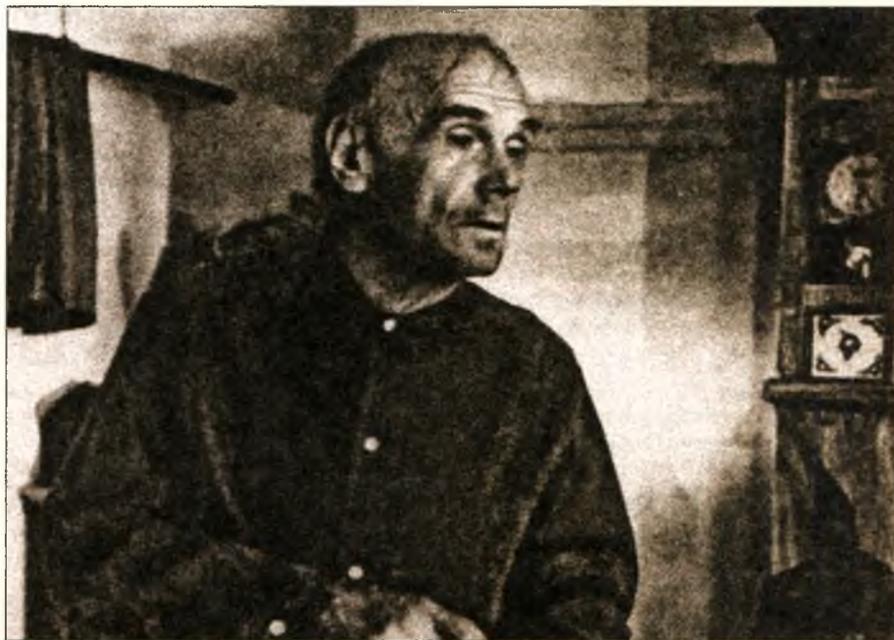
Abstract. The article gives an overview of films based on V.I. Belov's books. The author offers options of using the film material in the studying of the writer's work in the school.

Keywords: V.I. Belov, village prose, screen adaptations, films based V.I. Belov's books.

Вполне закономерно, что яркое и самобытное творчество В.И. Белова привлекло внимание кинематографистов. В течение двадцати лет они с разной степенью глубины и убедительности осваивали художественный мир вологодского писателя. На сегодняшний день по его произведениям снято шесть фильмов: «Африканыч» (1970), «Плотницкие рассказы» (1973), «Целуются зори» (1978), «Красный обоз» (1989), «По 206-й» (1990), «Всё впереди» (1990).

«Плотницкие рассказы», «Целуются зори», «По 206-й», «Всё впереди» созданы на основе одноимённых литературных первоисточников, два фильма имеют названия, не совпадающие с наименованиями литературных произведений: «Африканыч» снят по повести «Привычное дело», «Красный обоз» — по рассказу «Скакал казак».

Несколько фильмов по произведениям Белова снимались на Вологодской земле. Режиссёр кинокартины «Целуются зори» С. Никоненко рассказывал: «В массовых сценах фильма принимали участие многие вологжане. <...> Оператор Анатолий Заболоцкий снял прекрасные виды Вологды. Зрители видят панораму города с птичьего полета... Кремлёвскую площадь с Софийским собором. А в начале фильма можно увидеть пристань на реке с названием Тимониха. Это название родной



Кадр из фильма «Плотницкие рассказы» по одноимённой повести В.И. Белова.
В роли плотника Смолина Б.Бабочкин. 1973

деревни писателя Василия Ивановича Белова» [цит. по: 2, 95]. «Сама Вологодская земля, Вологда мне очень понравились. Все было

близким и родным. Не может не понравиться простодушие и прекраснодушие людей, простых, доступных, уравновешенных, спокой-

ных. И уклад жизни. Не случайно потом Василий Белов написал книгу «Лад» [цит. по: 2, 97]. Стоит подчеркнуть, что на включении в постановочную группу фильма оператора А.Заболоцкого не являлся сам писатель. Он знал его по работе с В.М.Шукшиным, творчество которого, в том числе и кинематографическое, ценил очень высоко. В местной газете работа оператора в фильме «Целуются зори» была выделена особо: «Камера Анатолия Заболоцкого помогла нам увидеть нашу Вологду несколько иначе — влюблённо, с замиранием сердца и немощно грустно. Грустно оттого, что жизнь течёт и время уносит с собой неповторимый облик города, его прелестные тихие уголки» [цит. по: 2, 96]. Натуру для деревенских эпизодов создатели картины «Целуются зори» нашли в Тотеме.

Фильм режиссёра В.Кольцова «По 206-й» снимался в Харовском районе и рядом с областной столицей. Над короткометражной лентой «Красный обоз» работал уроженец Вологодчины режиссёр В.Чиков, который для съёмки выбрал деревни Оларево, Владычно-1, Иваново под Вологдой.

Сам писатель кинокартины, снятые по его произведениям, не очень жаловал и даже сделал в связи с этим резкое признание: «Я вообще кино не люблю. <...> Я считаю, что кино — искусство синтетическое, а это уже плохо. <...> Я признаю таких деятелей кино, как великий Жан Габен или Шукшин. Когда человек сам делает сценарий, сам актёр и сам постановщик, то вот такой кинематограф я признаю» [цит. по: 2, 231]. Речь, очевидно, идёт о том, что слишком много творческих воль сопрягается в работе над фильмом, нарушая первоначальный литературный замысел. Так, рассуждая о «своих» картинах, Белов констатирует: «У меня юмористическое отношение ко всем этим фильмам, кроме, может быть, телевизионного фильма с Борисом Бабочкиным "Плотники рассказы"» [цит. по: 2, 230]. Как неудачную экранизацию охарактеризовал писатель ленту «Всё впереди»: «Режиссёр фильма Николай Бурляев много своевольничал. <...> Сделал совершенно не то, что я хотел. <...> Я думаю, фильм не получился» [цит. по: 2, 231]. Телевизионную картину по «Привычному делу» Белов упрекал за слишком коротким периодом съёмки, видя в этом «несерьёзность», за которой, наверное, кроется упрёк в невыверенности бытовых деталей, имеющих в этой работе. В ленте «Целуются зори» особое недовольство автора вызвал финал, противоречащий концовке повести, в картине «По 206-й» он не согласен с включением некоторых сцен. Детальных разъяснений своим критическим замечаниям в интервью вологодской газете «Русский Север» Белов не развёртывает, но в раздражительных оценках вполне ясно прочитывается упрёк кинематографу за то, что тот не даёт себе труда «услышать» автора.

Методический комментарий. Все фильмы по произведениям В.Белова, за исключением короткометражной ленты «Красный обоз», имеются в открытом доступе в Интернете, поэтому никаких сложностей с их просмотром в плане доступности не суще-

ствует. Другое дело, что технический уровень съёмки, состояние сохранности картин, качество киноплёнки, на которой они сняты, современному школьнику могут показаться архаичными. Конечно, эти параметры не соответствуют стандартам сегодняшнего дня. Однако устаревшие технические показатели не исключают возможности активного осмысления кинопрочтений произведений Белова, их соотношения с литературной основой, чья масштабность и глубина так или иначе дают о себе знать в фильмах. Такой задаче, как нам кажется, более всего соответствуют две кинокартины — «Африканыч» (по «Привычному делу») и «Плотники рассказы». Их просмотр, даже знакомство в классе с отдельными эпизодами, заранее подобранными и прокомментированными учителем, благодаря проникновенной актёрской игре, операторской работе могут оказать сильное эмоциональное воздействие на учеников. Созданные на основе самых известных и художественно совершенных произведений писателя, они будут способствовать живому восприятию целого ряда тем при изучении отечественной литературы, таких, например, как «Деревенская проза», «Творчество В.И.Белова».

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ФИЛЬМ «АФРИКАНЫЧ»

Картина стала первым опытом обращения кинематографа к творчеству писателя. Она была снята на киностудии «Ленфильм» как полнометражный телевизионный фильм по повести «Привычное дело» через четыре года после выхода произведения к читателю.

Вместо оригинального названия фильм предлагает другой вариант — «Африканыч». Вынесение имени центрального персонажа в заглавие точнее соответствует содержанию картины, которая прочитывается как сентиментальная история об обаятельном, совестливом, трудолюбивом и добром деревенском чудеке, который находит в себе силы после смерти жены жить дальше во имя детей. В этом плане показательна разница финалов фильма и повести. У Белова произведение заканчивается жёсткой сценой на кладбище: «Иван Африканович весь задрожал. И никто не видел, как горе пластало его на похолодевшей, не обросшей травой земле, — никто этого не видел» [1, 126]. В фильме Дрынов возвращается в деревню и дети встречают отца у дома.

В целом картину «Африканыч» можно оценить как адаптацию-переложение повести В.И.Белова «Привычное дело» для телевизионного показа с установкой на относительно небольшой отрезок времени просмотра и «домашность» восприятия. На первый план в фильме «Африканыч» выведена история любви Ивана и Катерины. По сравнению с повестью, подана она в тональности, близкой к идиллической. Ни о первой женитьбе Дрынова с «холодной любовью», ни о его измене с Дашкой Пуганкой во время беременности жены в фильме не упоминается.

Любовь Ивана и Катерины в фильме ничем не омрачена, пьяные выверты мужа по-

даны как незлобные чудачества, к которым жена относится со снисходительным пониманием. В конечном итоге губит Катерину в фильме рассказание с Ивановом, невозможность жить без него. Трагическая некрассовская тема женской судьбы, загубленной непосильными тяготами и невзгодами, с покорным терпением принимаемой самой женщиной, в фильме остаётся за скобками. В повести эта тема вплетена в общее развитие онтологического сюжета «привычного дела» как извечного течения жизни со всеми её светлыми и тёмными проявлениями. Круговерть Катериной жизни выразительно и горестно опишет её мать: «...встанет-то в третьем часу, да придёт уж вечером в одиннадцатом, каждый-то божий день эдак, ни выходного, ни отпуска много годов подряд, а робетешка-ти? Ведь их тоже — надо родить, погодки, все погодки, ведь это тоже на организм отраженье давало, а она как родит, так сразу и бежит на работу, никогда-то не отдохнёт ни денька, а когда заболела первой-то раз, так врачиха ей говорила, что не надо больше робят рожать; скажу, бывало, остановитесь, и так много, да она только захохочет, помню; ну вот опять, глядишь, родить надотко, один по-за одному» [1, 109]. О своей безответственности и мужской вине перед Катериной вспомнит потом на могиле жены Иван: «Вот, девка, вишь, как всё обернулось-то... Я ведь дурак был, худо я тебя берёг, знаешь сама...» [1, 126].

Создатели фильма данный аспект не затронули. Ни одна из этих характеристик, кроме всхлипа раскаяния Ивана на могиле жены, в картину не вошла. Для общего лирико-мелодраматического решения фильма столь жёсткие и трезвые ноты были излишни. Поэтому и деревенский быт в фильме явно улучшен. В домах колхозников встречаются холодильники, телевизоры, описание жизни семьи Дрыновых в фильме не совпадает с текстом повести (семь, а не девять детей, нет упоминания о том, что ещё при Катерине старшую отправили «в люди»), а после смерти матери двоих отдали в детский дом; в повести бытовая стеснённость отмечена сном детей на полу, в фильме все спят на кроватях). В предметный мир северных крестьян добавлены вещи, которые, как свидетельствует повесть Белова, подавляющему большинству из них были просто не по карману. Быт, воссозданный Беловым, аскетичнее, беднее, суровее.

Наиболее показательно смягчающе-корректирующая тенденция фильма проступает в решении сцены, где Иван Африканович просит у членов правления справку для получения паспорта, что по сути означает выход из колхоза. У Белова это очень сильный и жёсткий эпизод, в котором рельефно проявляются два мужских характера — Ивана Дрынова и председателя колхоза: «Иван Африканович встал. У него вдруг, как тогда на фронте, когда прижались перед атакой к глинистой бровке, как тогда, застыли, онемели глаза и какая-то радостная удаль сковала готовые к безумной работе мускулы, когда враз исчезал и страх и все мысли исчезали, кроме одной: "Вот сей-

час, сейчас!» Что это такое «сейчас», он не знал и тогда, но теперь вернулось то самое ощущение спокойного весёлого безрассудства, и он, дивясь самому себе, ступил на середину конторы и закричал:

«— Справку давай! На моих глазах пиши справку!!»

Иван Африканович почти завизжал на последнем слове. Бешено обвел глазами всех правленцев. И вдруг волчком подскочил к печке, обеими руками сгрёб длинную согнутую из железного прута кочергу:

— Ну!

В конторе стало тихо-тихо. Председатель тоже побелел, у него тоже, как тогда на фронте, остекленели зрачки, и, сжимая кулаки, он уставился на Ивана Африкановича. Они глядели друг на друга... Председатель с усилием погасил злобу и сник. Устало зажал ладонью лысеющий лоб.

— Ладно... Я бы тебе показал кузькину мать... ладно. <...>

Рука бухгалтера тряслась. Иван Африканович поставил кочергу на обычное место, взял справку и прежним, смиренным, как облегчённый бык-трёхлеток, тяжело и понуро направился к двери.

Ему было жаль председателя» [1, 88].

Этот напряжённый и психологически выразительный эпизод повести в фильме обретает характер умирительно-благостной картинки, где председатель ведёт себя как мудрый отец по отношению к нерадивому дитяти. Он довольно быстро отдаёт распоряжение выписать справку не в меру расхорошившемуся Ивану Африкановичу и успокаивает остальных членов правления: «Никуда он от своей Катерины не денется».

Как видим, в фильме не прослеживается интерес к социальной и онтологической проблематике, присущей «Привычному делу». Какой же разговор был предложен зрителю в кино на материале повести?

Режиссёр М. Ершов с телевизионного экрана рассказал семейную историю деревенского жителя Африканьча. О том, что выпало ему в жизни великое и редкое счастье — любовь, и, благодаря этому чувству, ощущает он гармонию, лад с миром, преодолевает все житейские невзгоды. А с потерей жены уходит почва из-под ног Ивана Африкановича, не может он найти успокоение своей разорванной душе. Но верность Дому, выстроенному им с Катериной, забота об их многочисленных детях заставляют его жить дальше.

У Белова нет детальных портретных характеристик Ивана Африкановича. Но автор повести подчёркивает «жёсткие мозольные ладони» [1, 38] и «жёсткую щеку» [1, 59] Дрынова, отмечает, как «он похудел и оброс, брился всего один раз», «ссутились» [1, 47], когда увезли Катерину в больницу, «ходил обросший, страшный» [1, 112] после её смерти. Эти описания создают общее впечатление острога, жилистого физического облика персонажа. В фильме он ладный, прибранный, аккуратный, всегда чисто выбрит (даже когда после трёхдневных мытарств возвращается домой).

На роль Африканьча был утверждён Николай Трофимов, актёр, известный своей предельной органичностью, способностью сочетать в игре комизм и психологическую достоверность, душевную деликатность и внешнюю хлопотливость. Этими качествами он щедро наградил Ивана Дрынова. Небольшого роста, стеснительный, с наивным взглядом — такой Африканьч напоминал скорее большого, иногда упрямого ребёнка, чем мужчину с трудным характером. Простодушие, детская задиристость и стыдливость стали определяющими в этой трактовке персонажа. В Трофимове-Иване Африкановиче прочитывается природная честность и верность долгу капитана Тушина, роль которого он сыграл несколько лет назад в фильме «Война и мир», угадывается ответ ещё одного толстовского персонажа — Платона Каратаева с его теплотой и ласковостью отношения к миру.

Ласковость, мягкость облика отличают в фильме и Катерину в исполнении Ирины Буниной. Камера постоянно задерживается на её больших глазах, затаённой улыбке. Густые тёмные волосы, собранные в узел, создают лицу женщины естественную раму, обрамляющую её красоту. Роль Катерины полностью выстроена режиссёром и оператором на крупных портретных планах. Крупный план часто используется в фильме и для показа отношений Ивана и Катерины. В их дуэтных сценах много смущения, улыбок, ласковых взглядов, обращённых друг к другу. На фоне неустроенной судьбы Нюши, случайной женитьбы Дарьи и Михаила отношения между мужем и женой Дрыновыми выглядят как счастливое исключение, подаренная свыше благодать.

Важную роль в фильме «Африканьч» играют пейзажные зарисовки. Камера А. Назарова выразительно фиксирует сельские пейзажи в разные времена года, зимнюю рыбалку, плавное течение реки. Несмотря на сравнительно небольшие временные размеры телевизионного показа, режиссёр, рискуя замедлить действенное начало фильма, активно использует эти кадры при монтаже картины. И они становятся не только местом действия, но и образным выражением мысли о связи человека с природой, вписанности в её вечный круговорот. Значение сквозного образа фильма приобретает самодельная мельница, сделанная одним из сыновей Дрыновых, которая «крутится и барабанит». В повести она упоминается только в сцене возвращения Катерины из больницы. «Анатомическая работа» в фильме появится не раз. После смерти Катерины мельница замрёт, кадром с её вертящимися крыльями закончится картина.

Таким видеорядом создатели фильма словно напоминают себе и зрителю о присутствии бытийной проблематики в рассказанной истории. Это экранное повествование по-своему интересно и трогательно и вполне имеет право на существование, однако во многом оно несоразмерно, неравномерно своему литературному первоисточнику.

Методический комментарий. Фильм М. Ершова «Африканьч» может послужить ос-

новой для разговора о том, как кинематографическая версия литературного произведения утрачивает его многомерность и содержательный объём. Сравнительный анализ некоторых эпизодов и художественных деталей повести и фильма станет наглядной иллюстрацией к такому разговору. При этом темы дома, любви как основы семейного лада, раскрытые в фильме, помогут сконцентрировать внимание на «мысли семейной» в повести В. Белова. Эпизоды общения супругов Дрыновых, обеда за общим столом, возвращения Катерины из больницы приобщат к миру семейных ценностей.

«ПЛОТНИЦКИЕ РАССКАЗЫ»

Эта повесть стала основой телеспектакля, созданного П. Резниковым, режиссёром Главной редакции литературно-драматических программ Центрального телевидения. Театрально-телевизионная эстетика постановки определила неспешность её внешнего ритма, основательность актёрского существования в кадре. «Плотницкие рассказы», по замыслу, спектакль медленный, кантиленный, как медленна и напевна северная речь. Это именно рассказы, каждый из которых, не нарушая общего сюжета, в общем-то, самостоятелен. «Это позволило нам не связывать одну сцену с другой крепким монтажным узлом» [3, 123], — делился мыслями режиссёр. Резников не скрывал, что ставил спектакль «на актёра», для которого искал достоящий литературный материал. Этим актёром был прославленный и широко известный всей стране по роли Чапаева Борис Бабочкин. Режиссёр описал серьёзность и кропотливость подготовительного периода: «Как-то, разговаривая на эту тему с моим товарищем по работе, редактором Б. Ткаченко, перебирая возможные варианты, мы случайно вспомнили отличную повесть Василия Белова «Плотницкие рассказы». Я позвонил Бабочкину, и тот, перечитав повесть, согласился. Ткаченко и я сделали сценарий, который актёру, в общем, понравился. Наш художник А. Грачёв поехал к автору на Вологодчину, жил в его доме больше недели, сделал наброски будущего оформления, зарисовки людей, потом подробно рассказывал нам с Бабочкиным, как выглядят, во что одеты прототипы повести Белова, о колоритной речи их, манере поведения. По моей просьбе Белов, кроме того, прислал письмо, в котором уточнялось произношение местных слов и выражений, красочно рассыпанных по всей повести. Подробно автор нам написал о назначении каждого инструмента плотника и т. д.» [3, 22].

Сценаристы создали строго центричную композицию, сгруппировав действие вокруг персонажа Олёши Смолина, его рассказов «о времени и о себе». Казалось бы, это вступало в противоречие с повестью, где связующим персонажем является Константин Зорин, приехавший в отпуск в родную деревню, от лица которого ведётся повествование. В телеспектакле за ним оставлена фабульная функция:

Зорин (В.Бочкарёв) приглашает Смолина помочь восстановить баню, во время совместной работы становится слушателем рассказов умелого плотника, иногда беседует с Авинером Козонковым (П.Константинов), односельчанином и вечным оппонентом Смолина, наблюдает за их непростыми отношениями. Но вся рефлексированная нагрузка этого образа, связанная с осмыслением своего места в жизни горожанином, имеющим деревенские корни, с оценкой жизненных позиций Смолина и Козонкова, в спектакле снята. Однако драматизм раздумий, присущий повести, в телевизионной постановке не исчезает — он сосредоточен в исповедальных монологах Олёши и в чётко определённой авторами спектакля сверхзадаче: заставить зрителя выслушать Смолина, ощутить богатство его внутреннего мира и вместе с ним задать себе как вечные вопросы бытия, так и насущные вопросы жизни.

Начало телеспектакля неожиданно. Во весь экран — крупный план человека, который доверительно и спокойно смотрит вам прямо в глаза и рассказывает историю своего рождения, сам удивляясь тому, что помнит себя с первых минут жизненного пути. И только потом на фоне среза спиленного дерева, где кольца времени запечатлели свой след, появляются титры, представляющие постановку. Эта высокая нота бытийного повествования, взятая вначале, затем зазвучит ещё громче, и развернётся рассказ о значительной человеческой судьбе, достойно прожитой жизни.

Б.Бабочкин играл не балагура, не чудака, а человека, наделённого естественной природной мудростью, для которого законы добра, красоты, любви и незлобивого отношения к миру так же органичны и необходимы, как слух и зрение для нормального существования. Бабочкин создал образ не идеального, не безупречного праведника, а человека с ладом в душе и согласием с совестью. Он далеко не все ответы знает и не всегда поступает разумно, но жить Смолину интересно, и умеет он слушать и слышать дыхание вечности.

Чтобы добиться предельной убедительности в создании образа северного крестьянина,

Бабочкин тщательно продумывал каждую деталь. Режиссёр вспоминает, что актёр «с тщанием отнёсся к костюму, гриму. Цельный съёмочный день — а это для нас большая роскошь — мы посвятили тому, чтобы сделать его глаза на экране не чёрными углями, как они выглядели после первого дубля, а светлее. «У Белова сказано: "И два синих, словно апрельская капля, глаза!" — говорил актёр операторам» [3, 24]. Понимая образно-смысловую значимость сцены в бане, Бабочкин, несмотря на плохое самочувствие, не принял предложение режиссёра изменить эпизод: «Зная, что Борис Андреевич перенёс серьёзную болезнь, боясь, чтобы он не простудился, я осторожно намекнул: можно-де упростить сцену в бане — сделать так, чтобы актёры вели свой диалог уже после того, как выкупались. Бабочкин категорически отверг это предложение и провёл сложную сцену так, как она и предполагалась» [3, 24].

Сцена в бане является кульминационной в повести и спектакле. Завершено дело, сблизившее городского жителя Константина Зорина и деревенского плотника Олёшу Смолина, и собрались они попариться в отстроенной собственными руками бане. Это бытовое занятие становится для них очистительным омовением, освобождающим от физической усталости и просветляющим душу. Не случайно в эпизоде, где два односельчанина заводят философский разговор о смысле жизни, о том, что остаётся на земле от человека, по замыслу автора, звучит музыка. У Белова Константин берёт в баню транзистор и, узнав заранее программу передач, в нужное время включает одну из песен «Прекрасной мельничихи» Ф.Шуберта. В телеспектакле звучит голос Ф.Шаляпина, исполняющего «Элегию» Ж.Массне, восклицая с трагическим напряжением: «О вы, дни любви, / Сладкие сны, / Юные грёзы весны!» И старик из русской деревни заворожённо внимает мощному душевному раскату шаляпинского голоса и угадывает в них собственные итоговые размышления. Камера в этой сцене останавливается на лице Смолина — оно озарено внутренним светом. А затем — крупный план Зорина, с

острым интересом вглядывающегося в своего земляка. Такое же чувство удивления-восхищения возникает и у зрителя.

Методический комментарий. Телеспектакль «Плотничьи рассказы» является довольно редким примером интерпретации, адекватной первоисточнику. На его основе можно обратиться к такому сложному разговору, как освоение литературного произведения другими видами искусств, обсуждению вопроса о границах интерпретации, критериях их определения. Предлагаемый материал даёт возможность убедиться, как важно сохранять художественный такт и уважение к автору, чутко улавливать черты его картины мира. Это отнюдь не принуждает к слепому и чисто формальному иллюстрированию текста, а направляет на творческий поиск сценических и кинематографических средств для выражения мирозерцательных основ автора произведения. Сравнительный анализ сцены в бане в повести и спектакле позволит убедиться в этом.

Ряд сцен-монологов Смолина (детские воспоминания, первая любовь), дуэтные эпизоды с Козонковым настолько выразительны по актёрскому исполнению, что могут использоваться сами по себе при характеристике персонажей Белова, выявлению и сопоставлению их жизненных позиций.

Вообще любой аспект работы с телепрочтением повести «Плотничьи рассказы» будет уместен и полезен при изучении творчества В.Белова, поскольку в этом спектакле «дышат почва и судьба», как и в самом литературном произведении.

ЛИТЕРАТУРА

1. БЕЛОВ В.И. Привычное дело // Белов В.И. Собр. соч.: В 7 т. — М.: РИЦ «Классика», 2011. — Т. 2..
2. КАНУНОВА Т.А. Кино Вологодчины. — Вологда: АУ ВО «Вологодский областной информационный центр», 2013.
3. РЕЗНИКОВ П.Р. Литературный телеэкран: Заметки режиссёра. — М.: Искусство, 1979.