





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
АЛТАЙСКОГО КРАЯ
КРАЕВОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ВСЕРОССИЙСКИЙ
МЕМОРИАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК
В.М. ШУКШИНА»

ТВОРЧЕСТВО В.М. ШУКШИНА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

**Сборник
научных статей**

Барнаул 2024

УДК 82.09(571.150) (082)
ББК83.3(Рос-4Алт), 49я431+63.3(2Рос-4Алт)-7я431
А521

А521 Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом. Сборник научных статей, посвященный 95-летию со дня рождения В.М. Шукшина. Научный редактор С.М. Козлова; ответственный редактор И.В. Шестакова. Министерство культуры Алтайского края – Барнаул, 2024. – 504 с.

Сборник статей «Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом» посвящен 95-летию со дня рождения выдающегося деятеля российской культуры – писателя, режиссера, актера Василия Макаровича Шукшина.

В сборник вошли статьи известных российских и зарубежных ученых, ставшие этапными в истории исследования национально-исторической, социально-нравственной, философско-психологической проблематики литературного и кинематографического творчества В.М. Шукшина, изучения языка и стиля писателя. Отечественные и зарубежные шукшиноведы успешно применяли самые современные методы исследования текстов, позволявшие глубоко, убедительно и оригинально интерпретировать произведения мастера.

Издание явится значительным подспорьем в дальнейших исследованиях наследия В.М. Шукшина, в изучении его творчества в школах и вузах, будет полезно для широкого круга почитателей его многогранного таланта.

ISBN 978-5-7904-2780-0

Дорогие друзья!

Сборник «Творчество В.М. Шукшина в России и за рубежом» подготовлен в год 95-летия писателя, актера, кинорежиссера.

В Алтайском крае работа по изданию как произведений самого Василия Макаровича, так и материалов и книг, посвященных его жизни и творчеству, носит системный характер. В планах по подготовке и реализации издательских проектов научно-консультативного совета по издательской политике при Губернаторе Алтайского края издания, посвященные В.М. Шукшину, выделены в самостоятельный раздел – это подчеркивает особую роль для нашего региона культурного наследия этого выдающегося деятеля культуры.

Литературное наследие Василия Шукшина, включающее два романа, более 120 рассказов, семь киноповестей, пьесы, киносценарии, публицистические статьи и эссе, наиболее полно представлено в 9-томном собрании его сочинений, изданном в 2014 году в Алтайском крае и приближенном к академическому типу изданий.

Начиная с 1984 г. регулярно в крупнейших вузах страны проводятся научные и научно-практические конференции, посвященные творчеству В.М. Шукшина, а количество исследовательских работ разного уровня достигает нескольких тысяч.

Настоящее издание включает статьи исследователей как из России (Москва, Санкт-Петербург, Барнаул, Челябинск, Ростов-на-Дону, Ставрополь, Калининград и другие), так и зарубежных стран – таких как Китай, США, Польша, Израиль, Бельгия, Германия, Латвия, Казахстан. Ученые этих стран, авторы статей выразили согласие и готовность представить свои исследования творчества русского писателя Василия Шукшина в настоящем сборнике. Анализируя список указанных стран на текущий исторический момент, мы не можем не отметить, что часть из них занимает недружественную позицию по отношению к России на политической арене. Может быть, тем важнее показать широту мирового признания творчества и мировоззрения Шукшина, независимо от географических и политических границ. Русский гений, сумевший выразить искренность души и духовный поиск простого обыкновенного человека, его

кровную любовь к своей земле, его стремление к воле, оказался проводником народности и подлинно национального характера в русской литературе. И до сих пор творчество В.М. Шукшина будоражит умы и вызывает неподдельный интерес читателей и ученых разных стран земного шара.

Не могу не выразить слова глубокой признательности доктору филологических наук, редактору-составителю этого сборника Светлане Михайловне Козловой, а также директору Всероссийского мемориального музея-заповедника В.М. Шукшина Марине Александровне Торопчиной и всему коллективу музея за бережное сохранение памяти о личности и творчестве Василия Макаровича и подготовку данного издания.

Е.Е. Безрукова
министр культуры
Алтайского края

От редактора

Задача настоящего издания – представить историю научных исследований творчества В.М. Шукшина за 50 лет после его безвременной кончины, показать, каким динамичным, насыщенным и драматичным был и остается этот процесс в диалоге мировоззренческих позиций шукшиноведов России и зарубежья, в развитии методологических подходов, в конфликте интерпретаций произведений выдающегося русского писателя и кинорежиссера.

Поле изучения жизни и творчества В.М. Шукшина необозримо. Поэтому поставленные задачи отчасти решаются в статьях первого раздела сборника «История исследований творчества В.М. Шукшина в России и за рубежом». Статьи содержат обстоятельные обзоры научных направлений и важнейших трудов в изучении творческого наследия Шукшина ученых России и зарубежных стран от США и Латинской Америки до Китая и Южной Кореи.

Второй раздел «Творческое наследие В.М. Шукшина в российской и зарубежной филологии: критика, эстетика, поэтика» содержит статьи, фрагменты монографий, книг о творчестве писателя и кинематографиста. Статьи авторов располагаются в хронологическом порядке соответственно «исторической» концепции сборника – от первооткрывателей тайн жизни и творчества великого художника до современных его исследователей – с указанием первой публикации ранее изданных текстов.

Многих, представленных здесь авторов, нет в живых, и наш сборник – это еще и дань памяти ученым, посвятившим свой труд замечательному русскому писателю, режиссеру, актеру В.М. Шукшину.

С.М. Козлова

Содержание

Плеханова И.И. О естестве гения (вместо введения)	11
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА В.М. ШУКШИНА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ	15
Козлова С.М. (Барнаул) Исследование творчества В.М. Шукшина в России	16
Чувакин А.А. (Барнаул) Творчество В.М. Шукшина в исследованиях филологов Алтайского государственного университета (2000-2009).....	26
Чеснокова В.А. (Барнаул) Произведения В.М. Шукшина за рубежом: проблемы исследования и перевода.....	33
Гивенс Д. (США) Исследование творчества В.М. Шукшина в Англии и США.....	45
Стопченко Н.И. (Ростов-на-Дону) Художественное наследие В.М. Шукшина в культурах Латинской Америки.....	50
Нефагина Г.Л. (Польша) В.М. Шукшин в польских научных исследованиях и критике.....	57
Халина Н.В. (Барнаул), Цзинь Шаньшань (Китай) Творчество В.М. Шукшина в исследованиях китайских ученых	68
Говорухина Ю.А. (Калининград) Формы присутствия В. Шукшина в литературной критике конца XX века: образ, знак, миф.....	78
Григорьев С.И. (Москва-Барнаул) В. Шукшин: забвение или рост востребованности	82
Куляпин А.И. (Барнаул) О состоянии и перспективах современного шукшиноведения	89
РАЗДЕЛ 2. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В.М. ШУКШИНА В РОССИЙСКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ФИЛОЛОГИИ: КРИТИКА, ЭСТЕТИКА, ПОЭТИКА.....	93
Социально-философская проблематика	
Аннинский Л.А. (Москва) Путь Василия Шукшина	94
Вертлиб Е.А. (Франция) В. Шукшин и русское духовное возрождение....	104
Курбатов В.Я. (Москва-Псков) «Не сберегли...».....	104
Ветловская В.Е. (Санкт-Петербург) Славянофильская концепция народа и Шукшин	122
Эшельман Р. (Германия) Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина	144
Дуров А.А. (Ставрополь) Трансляция народной культуры в прозе В.М. Шукшина	161

Сигов В.К. (Москва) «Зрелище» и духовность, «земля» и «андеграунд» в художественно-философской системе В.М. Шукшина	170
Козлова С.М. (Барнаул) Региональная концептология прозы В.М. Шукшина	179
Левашова О.Г. (Барнаул) Проблема «интеллигенция и народ» в творчестве В.М. Шукшина в свете традиций русской классики	188
Кулумбетова А.Е. (Республика Казахстан) Воплощение концепции национального характера в системе рассказа «В воскресенье мать-старушка...» В.М. Шукшина	193
Бодрова Л.Т. (Челябинск) Рассказ В.М. Шукшина «Обида»: берлинский «след» в концептосфере мотивов	201
Марьин Д.В. (Барнаул) «...Папа и вся сибирская семья» (Концепция семьи в эпистолярии В.М. Шукшина)	206
Максим, епископ Елецкий и Лебедянский (Барнаул — Елец) В.М. Шукшин и православие	214
Художественный мир прозы В.М. Шукшина	
Горн В.Ф. (Барнаул) «Материк» Василия Шукшина	219
Белая Г.А. (Москва) Парадоксы и открытия Василия Шукшина	236
Немец-Игнашев Д.О. (США) Мастерство В.М. Шукшина: воля через песню	253
Рыбальченко Т.Л. (Томск) «Воля» и «Бог» в романе В. Шукшина «Я пришел дать вам волю»	264
Гивенс Д. (США) Гротескные характеры в творчестве В.М. Шукшина	281
Плеханова И.И. (Иркутск) Провокация в художественном сознании В. Шукшина: мотивы и пределы испытания смыслов	293
Десятов В.В. (Барнаул) Пародическое начало в творчестве В.М. Шукшина.....	307
Куляпин А.И. (Барнаул) Сон разума: экзистенциальные мотивы в рассказе В.М. Шукшина «Думы»	314
Цветова Н.С. (Санкт-Петербург) Топос праздник в прозе В.М. Шукшина ...	321
Глушаков П.С. (Латвия) Походка Егора Прокудина	330
Ковтун Н.В. (Красноярск) Город как зеркало для чудака: к вопросу о статусе героя в поздней прозе В. Шукшина.....	336
Хисамова Г.Г. (Уфа) Мир вещей в ценностной картине мира персонажей рассказов В.М. Шукшина.....	356

Поэтика В.М. Шукшина: язык, стиль, жанр

- Воробьева И.А.** (Барнаул) Вариативность антропонимов в рассказах В.М. Шукшина как отражение антропонимической вариативности в речевой коммуникации 360
- Чувакин А.А.** (Барнаул) Лингвоэвокационная структура малой прозы В.М. Шукшина 369
- Алавердян К.Г.** (Бельгия) Жанрово-стилистическое своеобразие повести-сказки В.М. Шукшина «Точка зрения» 377
- Шубин Р.В.** (Польша) О понятии «статуарность» и «статуарные» имена в творчестве В.М. Шукшина 386
- Кузнецов А.М.** (Латвия) Просторечные штампы в рассказах В.М. Шукшина: прагматический аспект 393
- Толкачевски Ф.** (Польша) «Лучше, чем сказал народ, не скажешь» (диалектная лексика произведений В. Шукшина в переводах на английский язык) 400
- Халина Н.В.** (Барнаул) Философия языка В.М. Шукшина: теория значения (рассказы 1960-1970 гг.) 414

Кинематограф и театр В.М. Шукшина

- Тюрин Ю.П.** (Москва) Героический народный характер: о замысле киноромана о Степана Разине 429
- Филимонов В.П.** (Россия-Израиль) Сны и видения Пашки Колокольникова. Феллиниеск у В. Шукшина 444
- Фомин В.И.** (Москва) «Калина красная»: к истории постановки фильма 454
- Шестакова И.В.** (Барнаул) Изобразительная система в фильме В. Шукшина «Калина красная» 473
- Фролова А.В.** (Воронеж, Санкт-Петербург), **Соловьева О.А.** (Воронеж) В. Шукшин в диалоге с XXI веком: современные театральные рецепции 482
- Гузь Н.А.** (Бийск) Проза В.М. Шукшина в современном театре 491
- Наши авторы** 500

О ЕСТЕСТВЕ ГЕНИЯ (вместо введения)

Василий Шукшин знал: «Я – ВЫРАЖЕНИЕ КРЕСТЬЯНСТВА!» (1966) – и так же остро ощущал неприкаянность. Его сокровенного героя, Ивана-дурака из сказки «До третьих петухов», изгнали из библиотеки за справкой для прописки среди классиков, а он завладел магической печатью – но вернулся «кругом виноватый». Вместо воцарения пришло одинокое осознание своих грехов и общей беды. Сокрушение Ивана воспринималось и как духовное испытание автора. Уверенность в призвании и неизбыточное сомнение в действенном, точном его исполнении – такие терзания настигают немногих.

Давно уже не нужно «излишне горячо доказывать», что Шукшин гений. Важнее проследить, как он сам сознавал свой дар и миссию, как выводил формулу гениальности и как ей следовал. Первое и главное: критерием было не самоощущение, но императив труда и долга – познания-действия. В рабочих тетрадях записано: «Угнетай себя до гения». Открытия приходят не по наитию – не от сверходарённости, избранности свыше, но от неустанного сомнения в себе, от мобилизации природных сил. Внешний симптом дара был очевиден заранее: Шукшин смолоду знал, что «будет знаменитым». Но понимал, что подлинная цена успеха – расплата за Правду, ибо она социально, нравственно насущна – и неудобна.

В манифесте «Нравственность есть Правда» (1969) подчёркнуто, что отличие гения от таланта не в глубине, а в безоглядной прямоте откровения. Если талант ищет «способ выявить правду... хоть полусловом», то «гений обрушит всю правду с блеском и грохотом на головы и души людские. Обстоятельства, может быть, убьют его, но он сделает свое дело». Очевидно тождество гения и пророка, но в черновике указан жизненный образ: «Есть на Руси еще один тип человека, в котором время, правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... Человек этот – дурачок».

Найден пронзительно-естественный способ высказывания – поступок: без позы и корысти, предельно искренний, нагой в своей ясности, рождённый переживанием безусловной истины и требующий отклика. Это образ уже не «дурачка», но блаженного от чистоты сердца – он не стесняется естественно добрых чувств и действий. Истина-Правда у Шукшина проста, конкретна, общезначима и не смущается своей очевидностью: совесть, труд, родина – всё это совсем не для того канонического гения, который устремлён к новому, небывалому, невыразимому и обречён страдать от непонимания. Но почему же цена преданности естеству у героев и автора – судьба, а то и сама жизнь?

Тема природного дара – ключевая у Шукшина и сокровенная. Он, как никто, подчёркивал таланты протагонистов. Сначала профессиональные – как яркую характеристику личности: «Дояр», «Классный водитель», «Гринька Малюгин». Дар души проступает в лице и готовит судьбу: «Сураз», «Рыжий». Творчество раскрывает суть человека, охвачены буквально все сферы – всем надо выговориться: скульптору («Стенька Разин»), музыканту, певцу («Одни», «В воскресенье мать-старушка...»), артисту («Ваня, ты как здесь?!», «Миль

пардон, мадам!», «Гена Пройдисвет», «Жена мужа в Париж провожала...»), танцору («Танцующий Шива»), изобретателю («Упорный»), наивному художнику («Чудик»), плотнику-архитектору («Мастер»), сказителю («Как зайка летал на воздушных шариках...», «Сны матери») и проповеднику («"Раскас"», «Письмо»).

Однако те, кто ушёл в искусство, терпят поражение – и не из-за недостатка таланта или мастерства, а из-за разлада с окружением. Казалось бы, классический романтический конфликт – «гений и толпа», «герой и среда», «творец и мещанство». Шукшин видел его нравственным – как борьбу за Правду, психологическим – как искус «удобных схем», духовным – как несоразмерность души открывшемуся опыту. Он знал по себе, как тяжело идёт преодоление лёгких решений: переписал финал «Сураза», в котором Спирька застрелился не импульсивно, а осознанно, и уже при обсуждении «Калины красной» признал, что Егор Прокудин искал гибели, ибо не мог возродиться... Такие прозрения – «угнетения до гения» – разрывают не шаблоны, но сердце.

Мучительное открытие Шукшина – трагедия простоты как поражение естества. Естество – заземлённый идеал, живой, достоверный, самобытный. Таков Спирька – незаконное дитя мира: он покоряет красотой, волей, щедростью добра, испытан и не запятнан лагерным опытом. Художник, его герои черпали силы не из вышних сфер или божественной воли. Ресурс подлинности – не трансценденция, но природа, мудрость идёт от народа, а не круга избранных, открытия обусловлены не дерзостью авангарда, но животворной силой традиции. Так душа Чудика воскресла, стоило босиком пробежаться по траве; так на съёмках природы режиссёр воззвал к родной земле – и солнце пробило тучи.

Шукшин исходил из личного опыта. Его талант вырос в суровом, ясном, мощном, жестоком, но согретом матерью природно-социальном пространстве («Из детских лет Ивана Попова»). Конфликт естества возник не с этой средой, а с «культурой». Тема давняя, идёт от романтизма – подавление воли цивилизацией: «Где капля блага, там на страже / Уж просвещение иль тиран» (А. Пушкин, «К морю»). У Шукшина, за исключением романов, герои сталкиваются не с государством и страдают не от «просвещения», а от пустой, самодовольной «образованности». В сказке черти рвались в монастырь для «разрушения примитива». «Деревенщики» отстаивали жизненные опоры духа: «Нас похваляют за стихийный талант, не догадываясь, или скрывая, что в нашем лице русский народ обретает своих выразителей, обличителей тупого "культурного" оболванивания» (1968).

Не культура, а «культурность», гордая превосходством над простотой, несла не просвещение, но ограниченность, демагогию, агрессию. Наивный художник изумлён: «Не понимаю: почему они стали злые?» Наивные дорого платят за очарованность пошлым эгоизмом («Беспалый», «Привет Сивому!»). Наивные правдолюбцы борются против утаиваемой угрозы («Микроскоп») и бессильны перед циничными оценками красоты («Мастер»). Ложь порождает «демагогию чувств» («Срезал», «Выбираю деревню на жительство»). Шукшин потрясён до отчаяния: «Ложь – во спасение, ложь – во искупление вины, ложь – достижение цели... <...> Вся Россия покрылась ложью как коростой» (1969).

Рассуждать в общенациональном масштабе может всякий, только гений совести берёт ответственность на себя – признаёт вину народа в разложении. Шукшин прямой наследник Л. Толстого – в абсолютной нетерпимости ко лжи и в поэтике правды. Он помнил и повторял «завет великого учителя»: «Если хочешь что сказать, скажи прямо». Прямота – в безыскусности, в работе «под наив», когда «главное» даётся «вровень с неглавным», но проблемы обнажаются беспощадно. Так просто отмечено, какова цена субботней вольности Алёши Бесконвойного: с ней смирились, когда вспомнили про застрелившегося брата.

Талантливые герои Шукшина слишком часто «возвращают билетик», осознав тупик существования. Так открывается духовное родство с другим гением – Ф. Достоевским. Шукшин слишком похож на Ивана Карамазова в страстном поиске истины – в безоглядной свободе осознания и мучительной неспособности обрести конечное знание. Пляшущий поп-агностик («Верую!») не втиснут ни в какой канон, среди правдолюбцев можно встретить Великого инквизитора («Штрихи к портрету»), среди «крепких мужиков» – Смердякова (Баев из «Бесед при ясной луне»). Писатель видел эвристический выигрыш в двойственной позиции – «ни городской до конца, ни деревенский», т.е. абсолютно свободный.

Связь несовместного – категорической точности Толстого и безмерной неопределённости Достоевского – в высокой страсти, которой отдавался сам Шукшин: «Да, я б хотел и смеяться, и ненавидеть, и так и делаю. Но ведь и сужу-то я судом высоким, поднебесным – так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно». Страсть к Правде как истине о человеке обеспечивает глубину, высоту, широту простоты – её духовные измерения. Как Иван Карамазов, Шукшин искал основание суждений в Нравственности, но без религиозного смирения. Так, исследуя личность Степана Разина, он соединял восхищение и горечь, память народа и историка.

Образ Разина – духовное завещание Шукшина, не свершённый до конца подвиг – уже по не зависящим от художника причинам. Это был спор творца с застойным временем, с засильем «культурности», вытравившей подлинно трагическое, героическое, и с народом, потерявшим интерес к Правде. Это был честный спор за идеал – с ясным видением нечеловеческой жестокости Героя, автор не боялся показать её во весь цветной экран полноформатного фильма. Стенька не привлекал Толстого, Достоевский видел в атамане исторического прототипа беса Ставрогина, но для Шукшина он олицетворял неистребимую, всеискупающую, страстную жажду воли, жертву собой, жизнью, всем во имя справедливости.

Такова Правда – и такова вера художника, что она нужна народу, что он в силах принять любящей душой неразрешимые противоречия. Знаменательна эволюция протагонистов – от ясного простака, «развозившего добро людям», к грозному двойнику-мессии с призванием: «Я пришёл дать вам волю...». В названии романа проступает ответ Христа Пилату: «Я <...> на то пришёл в мир, чтобы свидетельствовать об истине» [Ин. 18:37]. Роман вышел задолго до встречи с Шолоховым, где были сказаны горькие слова: «Мы с вами рас-

пустили нацию. Теперь предстоит тяжёлый труд – собрать её заново» (1974). Шукшин надеялся «собрать» не силой, но реанимацией душ, пробуждением лучших чувств и способностей народа.

Таков масштаб личности художника, которому, как его героям, пришлось отвоёвывать «себе права работать в искусстве». Жизнь и творчество Шукшина раскрыли естество гения – природный потенциал-право пророческой простоты.

И.И. Плеханова

РАЗДЕЛ 1.

**ИСТОРИЯ
ИССЛЕДОВАНИЙ
ТВОРЧЕСТВА
В.М. ШУКШИНА
В РОССИИ
И ЗА РУБЕЖОМ**

ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА В.М. ШУКШИНА В РОССИИ

Козлова С.М.
Россия, Барнаул

Творческое наследие Шукшина обладает тем необходимым для истинного искусства человеческим потенциалом, «скрытым теплом», обеспечивающим ему не только обновленное современное существование, но и, говоря словами писателя, способность «работать» на новое время («образ должен работать»). Начиная с первых публикаций, произведения Шукшина как будто легко и просто вписываются в текст любой культуры, будь это соцреализм оттепельной формации 1950-1960-х, или «онтологический реализм» «застойных» 1970-х, или постмодернизм 1990-х, но оставляют при этом весьма заметный зазор, определяющий качество и меру собственного «текста», «манеры» и «вечности» Шукшина, так что для каждой новой культуры он оказывается и простым, и сложным.

Эта особенность шукшинской прозы обусловила разноречивость уже первых его критиков. Лояльная критика приветствовала в лице Шукшина нового адепта социалистической литературы, раскрывающего «в повседневности красоту подвига, нравственное величие советского труженика» (А. Власенко), сетовала, что автор, изображая «талант, силу, смелость» простых советских людей, недостаточно соотносит эти «субъективные качества героев с их объективной высокой миссией на земле» (В. Софронова). В то время как критика ортодоксальная в «грубых» героях Шукшина уже почуяла «бунт» и бдительно сигнализировала общественности: «Шукшин не так прост, как кажется на первый взгляд» (Л. Крячко). Особую позицию занял журнал «Сибирские огни». Они как бы отводят своего земляка из-под обстрельного огня «Октябрьско-новомировской партийной усовицы между «производственниками» и славянофильствующими «деревенщиками» в региональную нишу, настойчиво толкуя его как «бытописателя» в духе русской натуральной школы 1840-х гг. или губернской физиологии Г. Успенского, не избегая при этом крайней противоречивости: «У него главенствует одна забота: изобразить «картины жизни», прочертить в них психологические бытовые линии, а не «производственные» ситуации <...> И вообще Шукшин никогда не скатывается на реакционные – и совершенно нереалистические – позиции новоявленных славянофилов, воспевающих пахаря, наглухо отключенного от мира машин, индустрии, городской культуры, социализма» [8].

Пик интереса к фигуре Шукшина отмечен после его внезапной смерти. По замечанию Л. Аннинского, «за полтора года, прошедшие после смерти Шукшина, о нем написали больше, чем за все полтора десятилетия его работы – во всяком случае по «коэффициенту резонанса» [1]. Волна «резонанса» высоко подняла планку оценок творчества Шукшина, споры о Шукшине уступили место бесспорности признания его искусства. Проблемы народности, традиции, национального характера, нравственности в творчестве Шукшина стали главным предметом критической рефлексии 1970-х. Работы о Шукшине таких критиков, как С. Залыгин, Л. Аннинский, В. Чалмаев, И. Золотусский, И. Дед-

ков, Н. Толченова и др., заложили основание шукшиноведения как научной отрасли. Отечественная вузовская наука довольно оперативно отреагировала на общественный резонанс. В 1977 г. две столичные защиты кандидатских диссертаций по творчеству Шукшина: одна – в Московском пединституте им. В.И. Ленина (В.Ф. Горн «Концепция личности в прозе В.М. Шукшина»), другая – в Ленинградском пединституте им. А.И. Герцена (Г.Ф. Павликов «Проза В.М. Шукшина: творческая индивидуальность и эволюция героя») – открыли новую тему научных исследований. В том же 1977 г. В.А. Апухтина (МГУ) вводит имя Шукшина в спецкурс высшей школы «Современная советская проза (60-х – нач. 70-х гг.)», в 1978 г. этот опыт повторяет А.В. Огнев «Русский советский рассказ 50-70 гг.», а И.А. Смирин в Перми рекомендует рассказы Шукшина для внеклассного чтения в школе («Идейно-нравственное воспитание учащихся в школе в процессе внеклассного чтения»).

Главное направление научных исследований в 1970-е – первой половине 1980-х гг. задано литературной критикой этого времени. Ее проблематика получила концентрированное и систематическое выражение в книгах о творческом пути Шукшина В.И. Коробова (1977, 1984), В.А. Апухтиной (1981, 1986), Л.И. Емельянова (1983), Н.П. Толченовой (1978), В.М. Карповой (1986) и др.

Большую роль в изучении художественного феномена Шукшина сыграли статьи Л. Аннинского и прежде всего известная статья – послесловие к одному из первых посмертных изданий прозы Шукшина – «Творческий и жизненный путь В. Шукшина» (1976) – впоследствии неоднократно переиздававшаяся [1]. В ней критик поставил вопросы, требовавшие собственно научных решений: проблема единства и целостности художественного мира Шукшина, типология шукшинских характеров («чудик» – «крепкий мужик», герой – антигерой и пр.), конфликт города и деревни, историческая концепция России и др. Этот комплекс проблем лег в основу монографии В.Ф. Горна «Характеры В. Шукшина» (1981) [5]. Весьма плодотворным в ней стал опыт проверки утверждения Л. Аннинского о том, что «пестрый мир самобытнейших, несхожих, самодействующих характеров Шукшина – это не множество разных типов, а один психологический тип, вернее, одна судьба, та самая, о которой критики говорили неопределенно, но настойчиво: «шукшинская жизнь» [1]. В.Ф. Горн первый описал топонимию и антропонимию шукшинского «материка», открыв сходство последнего с национальными «родовыми» мирообразами литературы XX в., в частности, с фолкнеровской «Йокнапатофой», произвел «инвентаризацию» повторов, вариаций, самоцитаций в прозе Шукшина, сформулировав закон «развертывающейся динамической целостности», выражающейся в «стремлении к циклизации», к синтезу «разных героев различных рассказов в одном персонаже», к «полифоничности» «диалогических отношений» между героями.

Особенное значение получила идея Л. Аннинского о социальном статусе шукшинского героя, который «из деревни подался, к городу не привык, с корня съехал, других корней не пустил. Словом, Шукшин – уникальный специалист по тому невиданному в нашей истории межукладному слою, который появился теперь, к последней четверти двадцатого столетия» [1]. Эта идея объясняла и в некоторой степени снимала споры о месте Шукшина в литера-

турном процессе: его творчество не укладывалось ни в одно из современных течений, что ставило исследователей перед еще более сложной проблемой сущности шукшинского феномена, истоков и условий его возникновения.

В решении этой проблемы наметились два пути. Первый вел вглубь – в поэтику прозы Шукшина. Второй – вширь: изучение творчества Шукшина в современном литературном контексте и в исторической традиции. Причем именно на скрещении этих путей достигались определенные результаты. Так, еще в последние годы жизни писателя появились две научные работы, в которых поэтика рассказов Шукшина рассматривалась в исторической динамике стиля русской прозы от начала до середины XX в., – это статья М. Чудаковой «Заметки о языке современной прозы» (1972) [19] и монография Э.А. Шубина «Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра» (1974) [21].

М. Чудакова показала, что стиль прозы 1960-х формировался в период, когда русская литература после известного периода, характеризовавшегося господством «спокойной», «гладкой», «правильной прозы», возобновила стиливые тенденции 1920-х гг., определявшихся стремлением к «сжатости», «бедности» письма (М. Зощенко, И. Бабель), установкой на чужое слово (сказ, стилизация), активизацией явления парцелляции, имитировавшей разговорный дискурс. Эти стиливые конструкции и в то время, и в 1960-е были во многом обусловлены «адресованностью прозы к массовому читателю», падением авторитета официальной книжной продукции. В этом процессе Шукшин, по мнению М. Чудаковой, занимал крайнюю позицию: автор почти устраняется от повествования, предоставляя слово герою; герой так «беспорядочно многогоречив, что возникает впечатление дословной стенографической записи»; богатство жизненного необработанного материала «подавляет автора» [19].

Э.А. Шубин исследует жанровое своеобразие рассказа 1960-х, в развитии которого также видит возрождение русской новеллистической традиции от А. Чехова до К. Паустовского в ее тенденции к «лиризму», «этизации», «бесфабульности», к «преодолению ограниченности своих жанровых форм, чтобы заключить в них широкое эпическое содержание», к психологической внутренней напряженности, конфликтности характера. И в этом процессе рассказ Шукшина также оказывается крайним выражением обеих тенденций, но для М. Чудаковой «крайность» шукшинской поэтики представляется «пределом» и концом творческого движения Шукшина: «Слишком большое расстояние между словом героя и автора мешает его прозе двигаться дальше», и ожидания исследователя в отношении Шукшина и послешукшинской прозы связаны с восстановлением монополии «авторского слова». Ожидания, которые не оправдались: проза Шукшина оказалась предтечей русского постмодернизма 1990-х гг. В этом смысле позиция Э.А. Шубина, который толковал крайности поэтики Шукшина как непреложный факт времени, открытый в будущее, оказалась более правомерной. Тем не менее, обе эти работы определили необходимые методологические предпосылки и, что особенно важно, открыли, по сути, бахтинский период в изучении творчества Шукшина, особенно продуктивный в конце 1970-х – первой половине 1980-х гг. Внимание ученых в этот период сосредоточено на изучении диалогических форм повествования в прозе Шукшина, принципов карнавализации, характеров художественного

мира, фольклорных, народно-смеховых источников сюжетов, образов, мотивов, на описании и интерпретации шукшинских хронотопов и т.д.

Значительным шагом «внутри» поэтики Шукшина стали исследования стилия писателя в рамках стилиевых исканий современной прозы. Г.А. Белой в статье «Парадоксы и открытия В.М. Шукшина» удалось «расщепить» слово Шукшина, описать сложную архитектуру повествования, механизм его построения: «Если расслоить монолитность повествования, то в его повествовательной речи отчетливо можно уловить словесный слой «общего», словесный слой ведущего героя, человека, близкого «целому» и в то же время зачастую стоящего и в нем, и вне его; словесный слой «антимира» («антигероя») и словесный слой авторской речи, внутри которой осязаемы рефлексии, отбрасываемые каждым из этих стилиевых образований» [2]. Г.А. Белая открывает «редкий дар» и способность Шукшина «ощущать и воплощать в художественном тексте внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах» (М. Бахтин) и через эту способность «понять «карнавальную» природу слова у Шукшина как «игру словесными клише», как «переодевание», «смену социальных масок», составляющих «роли» шукшинских героев. Карнавальным принципом «всенародности», объединяющим, по Бахтину, зрелище и зрителей, Г.А. Белая пробует объяснить «компактность формы» шукшинского рассказа, секретом которой является особый коммуникативный сказ: «небольшая площадка, на которой разворачивается действие рассказов, оказывается возможной благодаря тому, что Шукшин интенсифицирует жизненное высказывание, так что его «словесно осуществленная часть» – это только верхняя, выступающая часть айсберга, за которой остается подразумеваемый пласт жизненного высказывания (опора на общее с читателем знание и понимание жизни). Этот тезис намечал в недалекой перспективе семиотические исследования прозы Шукшина. Наконец, этим же кодом народно-праздничного синкретизма, нашедшего выражение в особых «словесно-зрелищных формах» шукшинской образности, Г.А. Белая объясняет многогранность художественной системы Шукшина – писателя, актера и режиссера в одном лице.

Бахтинские идеи народно-праздничной смеховой культуры в творчестве Шукшина настойчиво разрабатывает А.А. Дуров в кандидатской диссертации (1996), многочисленных статьях, в итоговой книге «Народная культура и проблема становления творческой личности в "минуты роковые"» [7]. Предметом пристального внимания ученого является повесть-сказка «До третьих петухов», в которой писатель обратился к первообразам русской народной культуры, олицетворяющим в живом единстве трех лиц, ипостасей Народной Троицы – Иване-дураке, Атамане, Илье Муромце – идеальные взаимоотношения народного организма с основами жизни». Как Шукшин представлял «дурачка» на Руси неистовым выразителем правды времени, «такими же «выразителями» являются и другие идеальные персонажи народной культуры: Илья Муромец и Атаман. Эти ипостаси народного идеала находятся в подвижном единстве. Так, при ведущей роли Ивана-дурачка народный идеал может быть представлен как выражение свободной и сильной правды, при ведущей роли Атамана – как выражение сильной и праведной свободы, при

ведущей роли Ильи Муромца – как выражение праведной и свободной силы. ... Образ «дурака» в идеале должен сочетать Правду со смехом, образ Атамана – Свободу с совестью, образ Ильи Муромца – Силу с жалостью» [7].

Этапом в исследовании поэтики рассказов Шукшина стали работы Н.О. Лейдермана, открывшего в них «поразительное по сложности жанровое содержание». Изучая и описывая образы художественного времени и пространства в прозе писателя, он пришел к следующему выводу: «Хронотоп шукшинского рассказа представляет собой образную «модель» мироздания, не бытового или психологического, социального или исторического мира, а именно мироздания. Функция его двояка: он возбуждает мысль о бытии и сам же представляет собой воплощенный смысл бытия».

Н.О. Лейдерман убедительно развивает мысль Э.А. Шубина о синтетизме современного рассказа, получившего у Шукшина особую миростроительную функцию: «Здесь драма в "ореоле" эпоса, драма, которая может разрешиться только в эпосе, она устремлена к эпосу, но так им и не становится. Здесь принципиальная амбивалентность комизма и трагизма, драмы и эпоса, которые к тому же существуют в ореоле лирического сопереживания автора-повествователя» [13], во внешне «нагом» и «бедном» бытовом слове Шукшина. Лейдерман открывает символику глубокой философской наполненности: «образы времен года, дня и ночи, утра и вечера, огня и воды – эти традиционные символы вечности, материализованные образы законов природы... В художественном мире Шукшина не случайны такие «образные пары», как старик и ребенок, бабка и внук; паромщик Тюрин на один берег перевозит свадьбу, а на другой – похоронную процессию. Эти пары и есть образы пределов» [13]. Эти положения Н.О. Лейдермана открывали дорогу мифологическим, архетипическим интерпретациям шукшинской прозы, ставшими особенно широкими в 1990-е гг. А вывод исследователя о том, что самая «жанровая форма рассказа Шукшина несет философскую концепцию человека и мира», так же, как и выводы Г.А. Белой об онтологических основах шукшинской поэтики, окончательно опровергали мнение о «примитивизме», «бытовизме», «самодельности» прозы Шукшина. Утверждением «принципиально многопланового», профессионально-конструктивного мышления Шукшина явилось изучение И.И. Плехановой особенностей сюжетостроения его рассказов [14], М.Г. Ваняшовой – их символического подтекста [3].

Серьезное влияние на развитие российского шукшиноведения в 1990-е гг. оказали методологические работы русских формалистов, возрожденные и обновленные в структурализме Тартусской школы Ю. Лотмана, семиотике Р. Барта, У. Эко и др.

Попытку проникнуть в глубинные смыслы «бедных» шукшинских текстов на технической основе новых методов предпринимает С.М. Козлова в монографии «Поэтика рассказов В.М. Шукшина» (1992) [9]. По ее мнению, открытие сложной повествовательной структуры в рассказах Шукшина Г. Белой, Д. Немец-Игнашев, Л. Геллером и др. «указывает на явное ослабление в них референтных и усиление коммуникативных и автокоммуникативных установок, при которых повышается ценность краткости текста, локальности его элементов и, соответственно, усиливается роль отдельного и каждого ком-

муникативного сигнала (жест, звук, слово). Подобные принципы текстообразования создают условия наращивания полисемии, развитие которых, в свою очередь, становится условием порождения параллельных сюжетов, развернутых метафор, аллегорических картин, интекстов и пр. Маркерами такого дискурса могут служить любые языковые, в том числе, орфо- и пунктографические «аномалии», «акценты», «доминанты» [9]. На этой методологической основе осуществляется анализ и интерпретация ряда шукшинских рассказов, отбор которых обусловлен темой творчества: «Воскресная тоска», «Раскас», «Мастер», «Срезал», «Штрихи к портрету» и др.

В.В. Десятов исследует интертекстуальный уровень прозы Шукшина, обнаруживая как заданные, так и неожиданные переклички с произведениями отечественных и зарубежных писателей. В работах А.И. Куляпина и его учеников (О. Скубач, О. Тевс, Е. Московкина) «методология строится на основе семиотического, культурологического, мифопоэтического подходов к изучению литературы» [11]. На этой базе осуществляется анализ и интерпретация символики шукшинских хронотопов дома, бани, магазина, библиотеки, церкви, власти и т.д. Результатом является целостное описание семиосферы прозы Шукшина с целью «освещения через образы художественного пространства системы этических, эстетических, идейно-политических, психологических и иных отношений писателя» [11].

Признание творчества Шукшина как явления национальной культуры не могло быть полным без включения его в исторический ряд. Такого рода исследования не заставили себя долго ждать. В первую очередь было отмечено внешнее, жанровое сходство Шукшина и раннего Чехова (В.А. Кузьмук, Л.Е. Шепелева), а именно – краткая форма рассказа, сценичность, некоторые общие приемы комизма и пр. С.И. Фрейлих описал духовное родство Шукшина и С. Есенина в изображении деревенской природы, в отношении к матери, в разработке образа народного вождя (Пугачев у Есенина – Разин у Шукшина). В 1980-е гг. интенсивно изучается типологическая общность Шукшина и Достоевского: проблема странного героя, чудака (А.Е. Базанова), проблема гуманизма (В.Н. Быстров), карнавальность художественного мира (П.Ф. Маркин.), структура характера (Э.А. Прояева).

Особенно плодотворными в этом направлении стали работы Н.В. Драгомирецкой в сравнительном изучении стиля Шукшина и Л. Толстого, В. Шукшина и М. Горького в контексте стилевых тенденций прозы 1960-х [6]. Рассматривая стилевую специфику прозы Шукшина «в ее переходе от одного исторического этапа развития к другому», Н.В. Драгомирецкая отмечает, что «позиция современного писателя открыто полемична и в то же время опирается на многовековое развитие художественного сознания». «Произошло переосмысление стилевых открытий прошлого <...> Доверие к «слову героя», так полновесно, программно звучавшее у М. Горького, М. Пришвина, М. Шолохова и других, выражено на новом этапе по-новому. <...> не пафос «освоения» природы (переделки, переплавки человеческого «материала») – другая идея у современного стиля: пафос «учения» у природы, «почти ручной, ухоженной и устроенной», которая «знает про себя, что она такое и к чему предназначена», пафос учения у нее «доброте», перевернувшей всю поэтику» [6].

Сравнительно-типологический и сравнительно-генетический аспекты изучения творчества Шукшина успешно разрабатывают О.Г. Левашова [12] и ее ученики в Алтайском государственном университете (см. об этом статью А.А. Чувакина в данном сборнике).

Исследования стиля Шукшина в исторической динамике и в современном контексте, осуществленные Н.В. Драгомирецкой, Т.А. Белой, Н.А. Кожевниковой, Л.Т. Бодровой, А.Г. Бабенко и др., открыли новую отрасль шукшиноведения – изучение языка и стиля писателя, – получившую широкое и самостоятельное развитие в отечественной и зарубежной лингвистике в последующий период (см. статью А.Чувакина). В то же время опыты изучения творчества Шукшина в сравнении с русской классикой подготовили почву для осмысления нравственно-философского потенциала его прозы.

Первым толчком к изучению воззрений Шукшина стало издание сборников публицистики писателя: «Нравственность есть Правда» (1979) и «Вопросы самому себе» (1981) с предисловием Л. Аннинского, в котором критик утверждал, что «Шукшин был, конечно, – по нравственному отношению к вещам – настоящим прирожденным философом. Но не в западноевропейской ученой традиции, когда философ непременно профессионал, и создает учение, и дает своей системе рациональный строй. Шукшин был философ в русской традиции, когда система воззрений выявляется в «окраске» самого жизненного пути, когда она растворена в творчестве и изнутри насыщает, пропитывает его, не кристаллизуясь в «профессорскую» схему». Л. Аннинский отмечает именно этическую направленность шукшинской философии: «Он ставил задачу: дать «сдвинувшемуся» человеку такую систему нравственных ценностей, которая сохраняла бы прочность вековых традиций, но и соответствовала бы постоянно обновляющейся жизни» [1]. Основными категориями его этики, по мнению критика, были «труд, мечта, праздник», получившие в его прозе отчасти мифологизированный характер.

Своеобразная «шукшинская мифология» стала предметом специального исследования в книге Е.В. Черносвитова «Пройти по краю: В. Шукшин: Мысли о жизни, смерти и бессмертии» (1989) [18]. Философ, врач-клиницист, Е. Черносвитов попытался рассмотреть художественную прозу и публицистику Шукшина в их синтезе как слепок души писателя, уникальной личности, в которой своеобразно переплелись архаические «родовые» комплексы человеческой психики, фрагменты исторической судьбы «рода», современная идеология и индивидуальный жизненный опыт. Работа Е. Черносвитова создавалась в период особенно активных сопоставлений Шукшина с классиками русской культуры, в свете которых мировоззрение Шукшина приобретало православно-христианский, народнический, соборно-проповеднический ореол (О.Г. Левашова, Т.Л. Рыбальченко, И.И. Плеханова). Е.В. Черносвитов, напротив, утверждает антихристианский пафос шукшинской прозы, пытается найти древний панславянский корень шукшинских героев-бунтарей, видя в них прямое отражение личности писателя. Вопреки сложившимся в критике оценкам, он создает апологию характера «крепкого мужика»: «“Крепкий мужик” – определение отнюдь не ироническое, а точное и важное. Побольше бы таких крепких мужиков на Руси. Смее утверждать, что благодаря этой своей харак-

теристике Шурыгин становится в один ряд с другими «крепкими мужиками» – Разиным, Иваном Расторгуевым, Прокудиным, Шукшиным» [18].

Сложность, крайнюю противоречивость в решении проблемы отношения Шукшина к религии, церкви со всей возможной полнотой представил сборник статей «В.М. Шукшин и православие» (2012), изданный при содействии Международного общественного фонда единства православных народов в серии «Русские писатели и православие» [4].

В монографии В.К. Сигова «Русская идея В.М. Шукшина» (1999) исследуется своеобразие воплощения в творчестве Шукшина «русской идеи», частью которой является и вопрос веры. Автор обращается к изучению не только идейно-тематического уровня шукшинской прозы, но и структуры героя и особенностей жанра [15].

Кинотворчество Шукшина долгое время оставалось объектом в сфере критической рефлексии. В русле российского научного киноведения главным событием стала книга Ю.П. Тюрина «Кинематограф Василия Шукшина» (1984) [16], которая, по сути, представляет собой научно-художественную хронику жизни и деятельности Шукшина-режиссера. Автор последовательно проследживает путь к экрану каждой его картины от замысла, связанного с литературным источником или фактом жизни, до выхода в свет с последующим психологическим и аналитическим откликом художника на восприятие его создания зрителем и критикой. Ю.П. Тюрин прибегает к сравнительно-историческому изучению фильмов Шукшина, определяя их место в процессе рождения и развития «авторского кино» в России, анализирует жанровые особенности, сюжетостроение, характеры героев шукшинских кинолент, постоянно сверяя свои наблюдения с автокомментариями режиссера.

Киновед В.И. Фомин, непосредственный свидетель работы Шукшина – режиссера и актера – на съемочных площадках, делится своими наблюдениями в одной из глав книги «Пересечение параллельных» (1976) [17], посвященной творчеству выдающихся деятелей советского кинематографа 1960-1970-х гг. Особенно ценными являются записи его бесед с Шукшиным по горячим следам постановки фильма «Калина красная», в которых режиссер толкует содержание сюжета, характер и судьбу героев снимаемой киноленты, откровенно говорит о своих сомнениях и проблемах.

Важное направление в исследовании кинематографа Шукшина открывает В.П. Филимонов, трактующий мотивы и образы его фильмов в контексте течения неореализма в итальянском кино, включая российского режиссера в мировой кинопроцесс.

И.В. Шестакова в монографии «Интермедиаальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина» (2013) [20] в анализе кинопроизведений исходит из их изначальной эстетической природы – синтеза различных видов искусства. Автор исследует движение замысла режиссера от рассказа к сценарию, от сценария к фильму, от фильма к литературной версии – киноповести. Вопреки сложившемуся мнению о фильмах «Ваш сын и брат», «Странные люди» как не совсем удачном опыте начинающего режиссера, последние рассматриваются как экспериментально-творческая работа мастера в поиске новых жанровых форм, в частности, «новеллистического киноцикла», восходящего к возник-

шему в годы Великой Отечественной войны документальному жанру «кино-сборника», полюбившемуся массовому зрителю. Жанр «новеллистического цикла» позднее успешно развивался в творчестве К. Муратовой, Г. Данелия, в экранизациях рассказов А. Чехова, в грузинском кино.

Началом системного изучения биографии В.М. Шукшина стали работы ученых и краеведов на родине писателя (г. Бийск, с. Сростки). Следует отметить первую «Родословную В.М. Шукшина», составленную А.С. Пряжиной (1998), а также «Хронику жизни и творчества В.М. Шукшина в документах, письмах, воспоминаниях» (1982), собранную Л.И. Муравинской, дополненную и переизданную совместно с Л.И. Калугиной в «Шукшинской энциклопедии» (2011) [22]. Непреходящим по своей ценности исследованием жизни и творчества Шукшина остается книга В.И. Коробова «Василий Шукшин», впервые опубликованная в 1977 г. с предисловием С. Залыгина и многократно переиздававшаяся с исправлениями и существенными дополнениями [10].

Большую роль в осмыслении личности Шукшина и его воззрений сыграли «Шукшинские чтения», которые проходят с 1976 г. на родине писателя в с. Сростки Алтайского края, собиравшие выдающихся деятелей искусства и литературы, людей, близко знавших Шукшина, бесчисленных его поклонников. По материалам этого ежегодного мероприятия сотрудники Всероссийского мемориального музея-заповедника им. В. Шукшина готовили к изданию сборники «Шукшинские чтения», «Шукшинский вестник», в которых опубликованы статьи известных писателей, ученых, критиков, воспоминания, биографические разыскания, первые библиографические списки.

Со времени первой Международной научной конференции, проведенной в 1989 г. в Барнауле, центром организации и координации научных исследований творчества Шукшина становится Алтайский государственный университет. На базе филологического факультета АлтГУ регулярно проводятся конференции, научно-практические семинары, издаются сборники статей и тезисов по их материалам, монографии, защищаются кандидатские и докторские диссертации. Главным событием деятельности алтайских шукшиноведов было издание большого труда «Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник» (2007) (см. о нем в статье А.А. Чувакина), ставший ответом на весьма назревшую потребность сбора, описания, систематизации результатов многолетних исследований наследия Шукшина в российской и зарубежной науке.

Выпуск Словаря-справочника в трех томах, который числится по разряду «академического», объемный и малотиражный (1000 экз.), почти недоступный для массового читателя, вызвал необходимость создания на его основе «Шукшинской энциклопедии» (отв. ред. и сост. С.М. Козлова, 2011) [22]. Энциклопедия содержит описание произведений литературного и кинематографического творчества, статьи о родных и близких Шукшина, о людях, его окружавших и сотрудничавших с ним, о родине писателя и режиссера.

Изучение творчества В.М. Шукшина на современном этапе освещается в статье А.И. Куляпина, представленной в данном разделе настоящего сборника.

Литература

1. Аннинский Л.А. Творческий и жизненный путь В. Шукшина // Шукшин В. До третьих петухов. – М., 1976. – С. 638-666; то же: Север, 1976. – №11; то же: Тридцатые-семидесятые. – М., 1977; то же: В поисках ответов // Шукшин. Вопросы самому себе. – М., 1981.
2. Белая Г.А. Парадоксы и открытия В. Шукшина // Художественный мир современной прозы. – М., 1983. – С. 93-117.
3. Ваняшова М.Г. Жанровое своеобразие рассказов В.М. Шукшина // Проблемы эстетики и поэтики: сб. науч. тр. – Ярославский пединститут, 1976. – вып.160. – С. 106-140.
4. В.М. Шукшин и православие: сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина. – М., 2012. – 462 с.
5. Горн В.Ф. Характеры В. Шукшина. – Барнаул, 1981. – 248 с.
6. Драгомирецкая Н.В. Толстой и стилевые искания в современной советской прозе // Толстой и наше время. – М., 1978. – С. 143-159.
7. Дуров А.А. Народная культура и проблема становления творческой личности в «минуты роковые». – Ставрополь, 2016. – 224 с.
8. Канторович В. Новые типы, новый словарь, новые отношения // Сибирские огни, 1971. – №9. – С. 175-180.
9. Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. – Барнаул, 1992. – 178 с.
10. Коробов В.И. Василий Шукшин. Веще слово. – М., 2009. – 418 с.
11. Куляпин А.И. Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина: монография. – Барнаул, 2016. – 160 с.
12. Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в. (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой). – Барнаул, 2001. – 262 с.
13. Лейдерман Н.О. Мироздание по Шукшину // Урал, 1982. – №3. – С. 175-185.
14. Плеханова И.И. Особенности сюжетостроения в творчестве В. Шукшина // Русская литература, 1980. – №4. – С. 71-88.
15. Сигов В.К. Русская идея В.М. Шукшина: концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. – М., 1999. – 306 с.
16. Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – 319 с.
17. Фомин В.И. Пересечение параллельных. – М., 1982. – 357 с.
18. Чернозитов Е.В. Пройти по краю: Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии. – М., 1989. – 235 с.
19. Чудакова М.О. Заметки о языке современной прозы // Новый мир, 1972. – №1. – С. 212-215.
20. Шестакова И.В. Интермедialная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина. – Барнаул, 2013. – 162 с.
21. Шубин Э.А. Современный русский рассказ: вопросы поэтики жанра. – Л., 1974. – 182 с.
22. Шукшинская энциклопедия (Гл. ред. и сост. С.М. Козлова). – Барнаул, 2011. – 518 с.

ТВОРЧЕСТВО В.М. ШУКШИНА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ФИЛОЛОГОВ АЛТАЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА (2000-2009)¹

Чувакин А.А.
Россия, Барнаул

Исследование творчества В.М. Шукшина в Алтайском государственном университете (далее: АлтГУ) началось в 1989 г., в связи с подготовкой и проведением всесоюзной научно-практической конференции «В.М. Шукшин. Жизнь и творчество», посвященной 60-летию со дня рождения писателя. Главные итоги первого десятилетия развития шукшиноведения в АлтГУ показаны в моей статье [1, с. 11-26]. Они состоят в следующем: разработан филологический подход к исследованию творчества Шукшина и сформулирована концепция литературно-художественного творчества Шукшина-писателя; изучены все опубликованные к тому времени произведения художественной прозы писателя на фоне текстов других видов его творчества – публицистического, кино- и театрального. Важнейшими информационными результатами 1989-1999 гг. явились создание модели и подготовка рукописи энциклопедического словаря-справочника «Творчество В.М. Шукшина».

Новое десятилетие, 2000-2009 гг., имеет, пожалуй, два «вершинных» события: одно состоявшееся – издание энциклопедического словаря-справочника «Творчество В.М. Шукшина» в 3-х томах; другое – надвигающееся – подготовка собрания сочинений В.М. Шукшина в 8-ми томах.

Прежде всего о завершенном проекте – энциклопедическом словаре-справочнике «Творчество В.М. Шукшина» [2].

На фоне изданных и подготавливаемых к изданию «писательских» энциклопедий, среди которых укажем хотя бы Астафьевскую, Булгаковскую, Лермонтовскую, Пушкинскую, Чеховскую, Шолоховскую, словарь-справочник В.М. Шукшина представляет собой один из возможных вариантов такого документа [3, 4].

Авторский коллектив издания составляет более 80 специалистов из России (гг. Барнаул, Бийск, Волгоград, Горно-Алтайск, Иркутск, Москва, Новосибирск, Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург, Томск, Уфа, Челябинск и др.) и зарубежных стран (Казахстан, Латвия, США и др.). Работа над рукописью была поддержана Российским гуманитарным научным фондом (проект № 96-04-06090), а издательский проект – администрацией Алтайского края.

Словарь-справочник содержит сведения о творчестве Шукшина в целом и о литературно-художественном творчестве в частности, а также о филологическом шукшиноведении как отрасли гуманитарного знания.

Издание рассчитано прежде всего на гуманитарно образованных читателей, однако оно будет полезно любому отечественному и зарубежному чита-

¹ Первая публикация: Чувакин А.А. Творчество В.М. Шукшина в исследованиях филологов Алтайского государственного университета // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве – Барнаул: Азбука 2009. – С. 284-294.

телю, интересующемуся творчеством Шукшина и – шире – русской литературой и культурой.

Словарь-справочник состоит из трех томов и включает в себя 303 словарные статьи. Материал располагается не по алфавиту, а по тематическим блокам; расположение и распределение материала по томам рассчитано на то, чтобы читатель смог построить свой собственный мир Шукшина, отталкиваясь от общих сведений о его творчестве и личности и опираясь на информацию о мире шукшинского слова.

Первый том открывается обращением М.С. Евдокимова – главы администрации Алтайского края тех лет – и предисловием научного редактора издания А.А. Чувакина, в котором изложены цели и задачи издания, очерчен его облик и кратко описана история создания.

Основной текст первого тома (редакторы-составители В.А. Чеснокова, А.А. Чувакин) включает в себя словарные статьи, посвященные филологическому шукшиноведению, личности В.М. Шукшина и языку его произведений. Соответственно тематике словарные статьи объединены в три блока.

Прежде всего читателю предлагается познакомиться с издательской историей произведений Шукшина, их библиографическим изучением и переводами на иностранные языки, основными направлениями исследования литературно-художественного творчества Шукшина в России и за рубежом и другими материалами, составляющими область филологического шукшиноведения. Затем перед читателем предстает личность Шукшина по материалам его художественного творчества (через аналитическое описание философской позиции, мировоззрения и проблематики творчества) и на основе информации о публицистической, кинематографической и театральной гранях его таланта. Центральное место в основной части тома занимают статьи по теме «Язык произведений В.М. Шукшина».

Второй том (редактор-составитель О.Г. Левашова) содержит словарные статьи, посвященные литературоведческим аспектам описания творчества Шукшина: эстетике и поэтике прозы, мотивам и символам художественного мира, месту и содержанию творчества писателя в диалоге культур.

Третий том (редактор-составитель С.М. Козлова) включает в себя словарные статьи, описывающие и интерпретирующие все опубликованные произведения художественной прозы Шукшина и важнейших публицистических работ писателя. В статьях указывается жанр произведения, приводятся сведения о времени написания и первоначальной публикации, мнения современной писателю критики, некоторые интерпретационные версии российских и зарубежных исследователей, описывается проблематика, художественный мир произведения, отмечаются важнейшие библиографические источники. В словарных статьях, представляющих произведения публицистики, содержатся краткие сведения о них, существенные для понимания творчества Шукшина-писателя.

Большое место в словаре-справочнике занимают приложения. Наряду с традиционными и обязательными для энциклопедических изданий тематическим и алфавитным указателями словарных статей и перечнем их авторов (в каждом томе и обобщающие в третьем томе) в издании имеются специ-

фические приложения. В первом томе – «Словарь фразеологизмов в произведениях В.М. Шукшина (составитель А.Д. Соловьева), содержащий 1564 фразеологизма и перечень основной литературы о творчестве Шукшина, опубликованной преимущественно на русском языке. Во втором томе – хроника жизни и творчества В.М. Шукшина в документах и материалах (составители Л.И. Муравинская и Л.И. Калугина); родословная В.М. Шукшина (составитель А.С. Пряхина); сведения о «малой» родине Шукшина – селе Сростки Бийского района Алтайского края – (составитель О.В. Максимова).

Естественно, что осуществление названного проекта и завершение подготовки собрания сочинений Шукшина потребовало дальнейшего концептуального движения в области филологического шукшиноведения. Своего рода вехами в этом движении явилась подготовка в стенах АлтГУ трех докторских диссертаций – А.И. Куляпиным, О.Г. Левашовой, Г.В. Кукуевой – и ряда кандидатских диссертаций (около 20), посвященных творчеству художника, а также издание ряда индивидуальных монографий.

Филологическое исследование творчества Шукшина в АлтГУ осуществляется в настоящее время в следующих направлениях.

Семиотическое направление (А.И. Куляпин), идеи которого выкристаллизовались в процессе разработки А.И. Куляпиным концепции эволюции творчества Шукшина. Исследователь приходит к выводу, что художественный мир Шукшина отличается «удивительной динамичностью» [5, с. 183]. Данный вывод есть результат рассмотрения разных пластов творчества писателя, его мировоззрения, эстетики, поэтики, с учетом важнейших фактов литературной жизни Шукшина (сотрудничество в столичных журналах). Творческая эволюция Шукшина видится А.И. Куляпину в трех этапах; однако есть некая центростремительная линия, которая, в сущности, и выступает своего рода нервом творчества писателя. Эта линия вынесена исследователем в подзаголовок названия книги (2005): «Творчество В.М. Шукшина: от мимезиса к семиозису» [6]. Принципы и методы исследования, разработанные Куляпиным, апробированы в кандидатских диссертациях, выполненных под его руководством: Семиотический аспект моделирования природы и социума в художественном мире В.М. Шукшина: (О.В. Тевс, 1999), Психопоэтика прозы В.М. Шукшина (Е.А. Московкина, 2000), Пространство советской культуры в творчестве В.М. Шукшина (О.А. Скубач, 2002).

Сравнительно-типологический и сравнительно-генетический аспекты. Исследуя шукшинского героя в контексте традиций русской литературы (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой), О.Г. Левашова установила, что в условиях главенства социалистической эстетики обращение Шукшина к судьбе и личности Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, их художественному опыту, творческой лаборатории означало сохранение преемственности в формировании феномена «русский писатель», воплощение таких его составляющих, как подвижность, пророческий дар, социальный нонконформизм, «всеотзывность». Отталкиваясь от опыта классификации героев Достоевского, О.Г. Левашова полагает, что низшие типы русского человека отнесены Шукшиным к определенному классу «бестиария», высшие несут в себе духовные ценности вековой традиции православия [7]. Выдвинутые Левашовой идеи развиваются в

диссертационных исследованиях ее учеников, в частности, Динамика художественных форм в творчестве В.М. Шукшина: от журнальной подборки к сборнику (О.В. Илюшина 2002). Агиографическая традиция в творчестве В.М. Шукшина (И.В. Бобровская, 2004).

Поэтологическое направление. Развивая идеи названного направления, С.М. Козлова постоянно подчеркивает, что главные пути осмысления прозы Шукшина – это шукшинская концепция слова и слово как феномен текста, чему способствует метод анализа произведений писателя на всех уровнях, начиная от микроскопии слова и кончая телескопией сюжета. Рассматривая развитие взглядов Шукшина на сюжет как стремление «взять человека в целом», понять, «по каким внутренним законам образуется личность», исследователь приходит к выводу: «ориентация на устный народный рассказ позволила (Шукшину) ограничить диктат авторского слова за счет слова рассказчика и героя, мотивировать языковую и семиотическую революцию, произведенную писателем в литературе» [8, с. 37]. Другой аспект поэтологии развивает Н.В. Халина, обращаясь в своих исследованиях к идеологии и технике постижения Шукшиным природы цивилизации эпохи, структуры мира. Анализируя миры действия разных законов в рассказе «Три грации» [9], Н.В. Халина отмечает существенную черту поэтики писателя: «Миры действия причащающегося к знанию разума, по В.М. Шукшину, обнаруживают данную заранее природу, слепок с которой представлен в языковой форме» [9, с. 87].

Новейший этап **лингвоэвокационных исследований** [10] развивается не столько в работах, связанных с установлением и описанием принципов и приемов эвокационных преобразований речевой и рече-коммуникативной действительности преимущественно в произведениях писателя (например: Т.Н. Никонова «Рассказ-анекдот как художественно-речевая разновидность рассказов В.М. Шукшина» – 2002. и др.), сколько в исследованиях, выявляющих и изучающих лингвоэвокационную структуру текстов прозы писателя и его литературно-художественного творчества как текста – см. кандидатские диссертации, выполненные под руководством А.А. Чувакина: Речевая партия повествователя как элемент диалога «автор – читатель» в собственно рассказах В.М. Шукшина (Г.В. Кукуева, 2001), Синтаксические приемы диалогичности в публицистических текстах В.М. Шукшина (риторический аспект) (М.А. Демидова, 2002), Лингвоэвокационное исследование ситуации непонимания в текстах рассказов В.М. Шукшина (Ю.В. Лушникова, 2003), Текстовая модальность в аспекте учения о первичности/вторичности текста (на материале цикла рассказов В.М. Шукшина «Из детских лет Ивана Попова») (Н.А. Волкова, 2007), а также статьи [10, 11]. Центральным звеном лингвоэвокационной организации текста художественной прозы Шукшина является репрезентированная («пересозданная», «оречевленная») в тексте ситуация действительности. Этот вывод базируется на признании в филологическом шукшиноведении того факта, что шукшинский рассказ организует ситуация (В.А. Апухтина). Однако в данном случае речь идет не о сюжетной ситуации, а о ситуации как минимальной ячейке действительности как универсума, пересозданной Человеком Говорящим в тексте: автором – в авторском, читателем – в читательском (= тексте-интерпретации).

Лингвотипологическая концепция языка прозы Шукшина сформулирована в монографии Г.В. Кукуевой [12]. Отталкиваясь от существующего в шукшиноведении утверждения о внутрижанровом многообразии текстов малой прозы писателя, исследователь предлагает многоуровневое лингвотипологическое описание текстов рассказов В.М. Шукшина. Г.В. Кукуева выявляет гибкую систему типов и подтипов текстов, находящихся в отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности, устанавливает области внутритипового и межтипового пересечения, что свидетельствует о пластичности типов, доказывает невозможность их автономного существования в рамках лингво-поэтической типологии. Особую роль в раскрытии новых сторон языка писателя играют такие характеристики текстов рассказов, как модифицирование их художественно-речевой структуры, деривационная валентность базового типа, пластичность текстов.

Исследование творчества В.М. Шукшина как **феномена межкультурной коммуникации** складывается на основе сопряжения данных изучения переводов произведений на другие языки, анализа восприятия творчества писателя за рубежом, изучения издательской истории его произведений в других странах. Рассматриваемое направление заложено в работах В.А. Чесноковой, Д.В. Марьина и др.[13; 16]. Центральную позицию в этих работах заняли проблемы перевода. Важным не только для шукшиноведения результатом анализа переводов произведений Шукшина на иностранные языки является утверждение В.А. Чесноковой, что «полной культурной адаптации текста не происходит, но многие элементы национальной культуры находят отражение (тем или иным способом) в <...> переводе...» [14, с. 345]. Началось исследование филологического метода перевода в проекции на материалы переводов прозы Шукшина в кандидатской диссертации Д.В. Марьина [16].

В 2000-2009 гг. продолжалось проведение традиционных Шукшинских конференций, издание сборников статей и материалов конференций, в которых активно участвовали не только ученые России, но и ближнего (Казахстан, Латвия, Украина) и дальнего зарубежья (США, Бельгия, Польша, Южная Корея). В числе таких изданий: «Язык прозы В.М. Шукшина. Теория. Наблюдения. Лексикографическое описание» (2001), «В.М. Шукшин: проблемы и решения» (2002), «В.М. Шукшин: взгляд из XXI века» (2004), «...Горький, мучительный талант» (2005), «Творчество В.М. Шукшина. Язык. Стил. Контекст» (2006), Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве (2009).

Еще одним значимым результатом десятилетия явилось издание (посмертное) фундаментального труда И.А. Воробьевой «Словарь диалектизмов в произведениях В.М. Шукшина» [15], в котором представлено около 1000 лексических единиц, встречающихся в текстах произведений писателя.

Завершая обзор, отметим две особенности шукшиноведения в этот период. Прежде всего речь идет о расширении круга проблем и соответственно исследователей творчества В.М. Шукшина как в АлтГУ, так и за его пределами. Приведем следующие факты: обращение Д.В. Марьина (АлтГУ) к углубленному изучению жизни В.М. Шукшина как фактора его творчества [17, с. 244-253]; непререкаемые соорганизаторы и участники Шукшинских конференций бийские исследователи Т.Ф. Байрамова и В.П. Никишаева приступили

к реализации идеи, высказанной И.А. Воробьевой, создать полный словарь по произведениям В.М. Шукшина: вышло из печати два выпуска «Словаря языка рассказов В.М. Шукшина» [18].

И наконец: в недрах исследований творчества В.М. Шукшина, во многом благодаря самому материалу, развиваются подходы к исследованию словесно-художественного творчества как феномена культуры, художественной коммуникации и шире – коммуникации как объекта изучения филологии – подходы, филологические по своей методологии.

Таковы семиотические исследования А.И. Куляпина и его коллег, берущие свое начало фактически в интересе к мотивам и символам творчества В.М. Шукшина: монография «Мифы железного века: семиотика советской культуры 1920-1950-х гг.» (А.И. Куляпин, О.А. Скубач, 2006). Выдвижение в филологическом исследовании семиотической составляющей позволило авторам рассмотреть функционирование относительно автономных составляющих культурного ландшафта страны социализма: пространственной модели мира, семиотики средств связи, похоронного обряда, сна и др. В этом же ряду находятся сравнительно-типологическое направление изучения русской литературы: статья О.Г. Левашовой «Образы немецкого мира в раннем творчестве Ф.М. Достоевского» (2006), монография и докторская диссертация В.В. Десятова «Набоков и русские постмодернисты (2004), изучение проблем интерпретации текста С.М. Козловой в монографии «Интерпретация классики» (2007), филологическое исследование коммуникации А.А. Чувакиным, получившее свое развитие, например, в статье Л.А., Кощей, А.А. Чувакин Тоска по толерантности (Василий Шукшин и его герои) (2001) и др.

Существенность творчества В.М. Шукшина как филологически уникального материала выдвигает его в число ценных объектов российской и мировой культуры, демонстрирует его потенциал как факта научной жизни.

Литература

1. Чувакин А.А. Творчество В.М. Шукшина в исследованиях филологов Алтайского государственного университета // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1.
2. Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. В 3 т. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т. 1; 2006. – Т. 2; 2007. – Т. 3.
3. Чувакин А.А. Энциклопедический словарь-справочник «Творчество В.М. Шукшина»: проблемы и решения // Межкаф. словарный кабинет им. проф. Б.А. Ларина. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. с. 67-77.
4. Левашова О.Г. Воплощение уникального проекта // Филология и человек. – 2007. – № 4. – С. 144-146.
5. Куляпин А.И. Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина. – Барнаул, 2000.
6. Куляпин А.И. Творчество В.М. Шукшина: от мимезиса к семиозису. – Барнаул, 2005.
7. Левашова О.Г. В.М. Шукшин и традиции русской литературы XIX в. (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой). – Барнаул, 2001.

8. Козлова С.М. Поэтика Шукшина // Творчество В.М. Шукшина: энциклоп. словарь-справочник: в 3 т. – Барнаул. – Т.2, 2006.
9. Халина Н.В. Миры действия разных законов в «Трех грациях» В.М. Шукшина // Шукшинские чтения: феномен Шукшина в литературе и искусстве второй половины XX века. – Барнаул, 2004.
10. Василенко Т.Н., Ожмегова Ю.В., Савочкина Е.А., Сим О.А., Чувакин А.А. Новые возможности лингвоэвокационных исследований // Сибирский филологический журнал. – 2007. – № 3.
11. Чувакин А.А. Лингвоэвокационная структура прозы В.М. Шукшина: к постановке проблемы (на материале рассказов) // Творчество В.М. Шукшина. Язык. Стилль. Контекст. – Барнаул, 2006.
12. Кукуева Г.В. Рассказы В.М. Шукшина: лингвотипологическое исследование. – Барнаул, 2008.
13. Чеснокова В.А. К проблеме восприятия и перевода произведений В.М. Шукшина за рубежом // Шукшинские чтения: феномен Шукшина в литературе и искусстве второй половины XX века. – Барнаул, 2004.
14. Чеснокова В.А. Румынский перевод сказки В.М. Шукшина «До третьих петухов» // Романские языки в прошлом и настоящем. – СПб, 2007.
15. Воробьева И.А. Словарь диалектизмов в произведениях В.М. Шукшина. – Барнаул, 2002.
16. Марьин Д.В. Филологический метод представления перевода секвенции текстов (на материале сборника переводов рассказов В.М. Шукшина «V. Shukshin. Stories from a siberian illage»). – Кемерово, 2004.
17. Марьин Д.В. Барнаул в жизни и творчестве В.М. Шукшина // Языковая концепция регионального существования человека и этноса. – Барнаул, 2005.
18. Байрамова Т.Ф., Никишаева В.П. Словарь языка рассказов В.М. Шукшина. – Бийск, 2002. Вып. 1. А-З; Бийск, 2004. Вып. 2. И-П.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.М. ШУКШИНА ЗА РУБЕЖОМ: ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПЕРЕВОДА²

Чеснокова В.А.

Россия, Барнаул

Первые переводы произведений В.М. Шукшина стали издаваться за пределами нашей страны в 1960-1970 гг., еще при жизни писателя. В периодической печати западноевропейских стран (газетные и журнальные публикации), в антологиях современных советских писателей появляются переводы его рассказов. Например, рассказ «Двое на телеге» был впервые опубликован в 1958 г. в одном из апрельских номеров журнала «Смена», в этом же году 11 октября печатается его перевод в албанской газете [28]. В 1963 г. в Болгарии вышел сборник «Млади съветски белетристи: сборник разкази и повести», где В. Шукшин был представлен как один из молодых советских прозаиков наряду с Ч. Айтматовым, В. Аксеновым, Ю. Казаковым и др. Такого типа сборники выходили в Германии (ГДР), Венгрии, Голландии, регулярно издавались они в Польше и Болгарии [10, с. 142-156; 11].

Одними из первых книг на иностранном языке этого периода стали сборник рассказов (1966) «Jest taki chłopiec» («Живет такой парень») и роман (1967) «Rodzina Lubawinów» («Любавины»), опубликованные в Польше. При жизни писателя вышло еще несколько зарубежных сборников рассказов: «Strecha nad hlavou» («Крыша над головой») в Словакии (1971), в 1972 г. – в Венгрии «Kígyóméreg» («Змеиный яд»), Румынии «În profil și en face» («В профиль и анфас»), во Франции «L'envie de vivre» («Охота жить»).

В это же время появляются первые критические отклики на творчество В.М. Шукшина. В книге Н.И. Стопченко «Василий Шукшин в зарубежной культуре» [12] содержится библиография критической литературы 1960-1990-х гг. Она включает более 800 наименований разного рода публикаций о Шукшине-писателе, режиссере, актере. Здесь можно найти сведения о книгах, монографиях, диссертациях, статьях в солидных научных изданиях и небольших заметках в периодической печати. Анализ богатого и многоаспектного материала (итог двадцатилетнего труда ученого) выявил, что первая публикация о Шукшине относится к 1959 г., когда в Болгарии появилась статья Л. Любенова с символическим названием «Начало». Это был отклик на рассказ «Двое на телеге» в болгарском переводе (1959). Зарубежных критических откликов, не имеющих отношения к фильму «Калина красная», при жизни писателя было не так много (около 20): это либо предисловия к публикуемым на иностранных языках сборникам произведений, либо рецензии на данные издания.

1970-80-е гг. характеризуются огромным интересом к творчеству В.М. Шукшина за рубежом. Связано это было с выходом на мировой экран фильма «Калина красная» (просмотр в Центральном Доме кино состоялся 2 февраля 1974 г.) и внезапной смертью писателя (2 октября 1974 г.). Только за этот год

² Первая публикация: Чеснокова В.А. Исследование творчества Шукшина за рубежом // Творчество В.М. Шукшина: энциклопед. словарь-справочник – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, Т. 1, 2004. – С. 36-43. Публикуется в новой редакции.

о Шукшине было опубликовано больше материалов (включая некрологи), чем за все предыдущие годы его жизни и творчества. Неслучайно в названиях сборников произведений писателя и критических статьях о нем присутствует название фильма в транслитерированной или переводной форме. В Германии, например, с апреля по сентябрь 1974 г. появилось 6 рецензий на фильм с характерными заголовками: «Moskau und “Kalina krasnaja”», «Rote Mehlbeere (ein Film, der in Sowjetunion Aufsehen erregt)» – «Калина красная (фильм, который вызвал сенсацию в Советском Союзе)». Широкий отклик вызвал фильм в польской критике.

Фильм «Калина красная» (В.М. Шукшин успел подготовить и его экспортный вариант) вызвал интерес к первоисточнику (только на чешском языке существует 4 разных перевода этой повести), а также к прозе Шукшина в целом. Именно на вторую половину 1970–80-х гг. приходятся основные зарубежные издания произведений писателя и театральные постановки его сатирических повестей. Многие сборники рассказов этого периода названы так же, как и фильм: «Калина алена» (болгарский, 1976, 1978), «L’Obier rouge et autres récits» (французский, 1977), «Il viburno rosso» (итальянский, 1978, 1981), «Snowball Berry Red and other stories» (американский, 1979), «Roter Holunder» (немецкий, 1985) и др. В ряде случаев это название транслитерировалось: «Kalina krasnaja» (названия книг на датском и немецком языках). В 1988–1989 гг. переводы произведений писателя были изданы в Болгарии, Германии, Норвегии, Польше, Румынии и др. странах.

В этот период с творчеством В.М. Шукшина знакомятся не только читатели Европы и Америки, но и стран азиатского континента: Монголии, Китая, Вьетнама, Турции, Пакистана, Японии.

Японский исследователь М. Сэо отмечает, что первый сборник, получивший традиционное для этого периода название «Калина красная», был издан в Японии в 1979 г. В 1983–84 гг. вышел в свет двухтомник рассказов Шукшина. Переводы отдельных рассказов публиковались в японском журнале «Советская литература». Автор статьи замечает: «Долгие годы мы, японцы, не могли знать, какие эмоции владеют людьми, о чем думают простые люди в тоталитарном советском государстве. Именно поэтому живые герои в прозе Шукшина показались переводчику особенно интересными». Переводчик этого издания С. Сигеру, профессор университета Дзети, так пишет о своем отношении к произведениям писателя: «Что для меня показалось интересным? Как специалист русского языка, я читаю советскую литературу, все, что попадает под руку. Честно говоря, я устал от социалистической литературы при Сталине. У Шукшина не действует ни один “секретарь районного комитета”. Герои прозы Шукшина отличаются от того, как мы представляем себе русских (советских людей), читая газеты “Правда” и “Известия”. Свиристующая более полувека марксистская идеология, по-видимому, не может погасить традицию русской литературы XIX в.» [13, с. 41]. В статье рассматриваются и некоторые трудности, возникшие при работе переводчика. Одни из них связаны с народно-разговорной речью персонажей писателя, например, словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами долюшка, копеечка, детушки и т.д., которые «редко имеют японский вариант». Сам переводчик написал: «Для меня

рассказы Шукшина занимательны. Если они не понравятся японским читателям, то причина этого заключается в переводе» [13, с. 42]. Подводя итоги анализа переводов 40 рассказов двухтомника, М. Сэо приходит к выводу: «Серьезный глубокий переводческий труд Сомэя Сигеру – очень ценная перспективная работа по интерпретации шукшинского текста на японском языке. Его труд может способствовать развитию духовной связи между японцами и русскими» [13, с. 47].

Творчество Шукшина в Республике Корея изучает Хонг Сан У, он же переводит рассказы писателя на корейский язык, Существуют сборники переводов рассказов и повестей, изданные в Монголии (1979), Турции (1982), Китае (1983), Вьетнаме (1984, 1987).

Интерес к творчеству писателя можно объяснить, по мнению Н.И. Стопченко, тем, что открытие Шукшина иностранным читателем сопровождалось восприятием его как писателя универсального, общечеловеческого [12, с. 202]. Пакистанский писатель и переводчик рассказов Шукшина Фаиз Ахмат Фаиз заметил: «Обманчива непритязательность шукшинских историй, острота, юмор, выразительность его прозы, которых Шукшин умел добиваться без всяких видимых ухищрений, все это произвело на меня впечатления чуда. <...> Типы сельских жителей, выведенные Шукшиным, поистине универсальны. С поправкой на местные условия я мог бы без труда переселить героев Шукшина в пакистанскую деревню» [17, с. 261]. Студенты-иностранцы, по наблюдению Н.С. Цветовой, легко находят связи Шукшина с отечественной литературой, философией, даже религией. Японцы соотносят творческие искания писателя с исканиями экзистенциалиста К. Абэ. Болгары отмечают глубину устремленности русского автора и сравнивают его с И. Йовковым, «болгарским Достоевским». Американцы считают, что Чудик более всего похож на романного персонажа Марка Твена или на «простого непростого человека» Джона Стейнбека. Свои литературные параллели проводят венгры, вьетнамцы, китайцы и люди других национальностей [20, с. 195].

В этот же период резко возрастает число зарубежных публикаций о писателе. Первыми исследователями прозы Шукшина можно считать переводчиков, так как именно они, как правило, писали вступительные статьи (или послесловия) к сборникам, издаваемым в их странах. Естественно, что представляя автора своему читателю, переводчики «высвечивали» самые лучшие его стороны, используя при этом критические материалы, публикуемые на родине Шукшина. Примером может служить предисловие переводчика А. Калаиса к румынскому сборнику «Классный водитель» (1979), автор которого становится как бы гидом в «вихревом, разнообразном мире» рассказов писателя. Не претендуя на полноту анализа, А. Калаис предлагает румынскому читателю несколько «коротких зарисовок», в которых он прежде всего выделяет Шукшина из числа собратьев по перу – «деревенщиков новой волны» (В. Распутина, В. Липатова, Е. Носова, Ф. Абрамова, В. Белова и др.), отмечая «поливалентность» его произведений и «очарование особого художественного уровня», что привело в конечном итоге к появлению понятия «шукшинский мир» и «шукшинский герой». Переводчик «проводит экскурсию» по любимым темам Шукшина. Темы эти не новы: «жизнь, смерть, любовь,

борьба между добром и злом – традиционные темы литератур всех времен». Анализируя тематику конкретных рассказов, А. Калаис отмечает двойное свойство прозы автора: ясность и глубину суждений («писатель нащупывает самые потаенные зоны психологии человека») и ориентацию на актуальность сегодняшнего дня. Шукшина «притягивают ежедневные события с их серьезными или часто смешными происшествиями, фактами, внешне лишенными значимости, но за общим планом скрываются события с непредвиденными глубинами, и, таким образом, незначительный поступок, почти парадоксально выведенный на первый план, приобретает у Шукшина неожиданное этическое значение и поразительную достоверность» [21, с. 5-14]. Написанное в необычной форме (короткие зарисовки), лиричное по тональности изложения, емкое по содержанию предисловие свидетельствует о равнодушном отношении переводчика к писателю. То же самое можно сказать и о других переводчиках, авторах развернутых вступительных статей: Л. Дебюзер (Германия), С. Витале (Италия), Л. Минкова, И. Цветов (Болгария) и др.

Все переводчики, как правило (и А. Калаис здесь не является исключением), обращают внимание на язык писателя, который в немалой степени способствует, с одной стороны, созданию «привлекательности» его прозы, с другой – затрудняет перевод. В «Примечании переводчика» к итальянскому сборнику (1978) С. Витале пишет, что русские друзья не советовали переводить Шукшина, так как были убеждены в невозможности передачи на другой язык разговорной речи произведений писателя. З. Кестер-Тома (Германия) замечает по поводу переводов: «Восприятие Шукшина в разных странах, разумеется, далеко не адекватно: с каждым новым переводом в принципе рождается и своеобразный “новый Шукшин”, не говоря уже о его интерпретациях исследователями разных культурных и политических регионов» [24, с. 139]. Многочисленные переводы свидетельствуют о преодолении межъязыковых и межкультурных барьеров, когда на первый план выдвигаются общечеловеческие ценности.

Фронтальное научное изучение наследия В.М. Шукшина началось раньше всего в западнославянской филологии, что было связано с распространением русского языка в «славянском мире» (фактический билингвизм). Произведения Шукшина осваивались не только в переводах, но и в оригинале вместе с отечественной литературно-критической интерпретацией.

Первая монография «Василий Шукшин» написана в Польше в 1981 г. В ней Э. Павляк исследует в основном кинотворчество Шукшина-режиссера [27]. Аналогичная работа, автором которой является Л. Келечени, появилась в 1982 г. в Венгрии. Запад, таким образом, в первую очередь откликнулся на авторское кино. В Италии, во Франции, в Скандинавии, несмотря на перевод и издание рассказов и повести «Калина красная», Шукшин известен, прежде всего, как режиссер и актер. В странах Восточной Европы изучались разные ипостаси творчества писателя. В ряду многочисленных критических статей этого периода выделяется монография чешской исследовательницы Г. Биновой (1988), в которой анализируется творческая эволюция В. Шукшина, его нравственно-философские искания, жанрово-стилевые особенности художественной системы [3].

Основные проблемы работ европейских ученых сводятся к следующим: а) особое место Шукшина в «деревенской прозе»; б) роль подтекста в его произведениях; в) карнавализация, значение маскарада в рассказах; г) проблематика характеров, их истоки в традициях русской классики; д) поэтика, композиция, стиль, сюжет рассказов; е) язык прозы Шукшина; ж) нравственно-философские аспекты бытия. Все названные проблемы так или иначе изучались и в отечественной критике.

А. Жебровска, изучив критический материал, появившийся в Польше, свидетельствует: «Несмотря на некоторые разногласия, можем сказать, что реакция польской критики в общих чертах совпадала с положениями, выдвигаемыми на родине писателя»; «тон польских откликов был спокойнее, не разгорались бурные споры, не выдвигались крайне противоречивые точки зрения в оценке творчества писателя. Польская критика избежала многих опрометчивых суждений, встречаемых в советской шукшиниане середины семидесятых годов». Исследователь отмечает, что шукшинское творчество не использовалось в антисоветской пропаганде. Польские критики самых разных ориентаций «восприняли прозаика верно, без преувеличения его значения, но и без заведомой предвзятости» [6, с. 11-12]. Выводы, вытекающие из анализа польского критического материала, характерны для исследований в странах Восточной Европы.

Западные концепции творчества В.М. Шукшина потребовали более точных методов исследования для выявления глубинных смыслов, потаенных текстов, которые указывали бы на знаки оппозиционности писателя.

Одна из ранних работ англоязычной критики – статья М. Геллера «Василий Шукшин: в поисках воли» (1977), где исследуются экзистенциалистские начала в прозе писателя. Автор отмечает, что поиски воли, праздника души проходят через все его творчество.

Тема «воли» получила развитие в других зарубежных исследованиях. В диссертации Д. Немец-Игнашев «Песня и исповедь в рассказах Шукшина» (1984) *, по мнению Д.. Гивенса, дан развернутый опыт структурно-семантического анализа произведений писателя. В этой работе автор трактует «волю» Шукшина как песню, как проблему творческой свободы писателя. Певец – это тот, кто стремится к воле. Как он это делает зашифровано в самом тексте того или иного рассказа. Д. Немец-Игнашев указывает на многослойность повествования в прозе Шукшина, декодирует семантику рассказов, проводит параллель между попыткой героев писателя достигнуть воли и попыткой самого Шукшина избавиться от лжи, попыткой избежать цензуры, чтобы вырваться на свободу и тем самым обрести художественную волю.

«Многослойность» рассказов В.М. Шукшина раскрывается в более ранней работе Л. Геллера (Швейцария) «Опыт прикладной стилистики. Рассказ В.М. Шукшина как объект исследования с переменным фокусным расстоянием» (1979). Считая писателя одним из признанных мастеров «деревенской прозы», Л. Геллер отмечает, что часто простота Шукшина мнимая. На материале текста рассказа «Срезал» он предлагает свой метод анализа, в «фокус» исследователя попадают жанр рассказа («фотографическая новелла с моралью»), его повествовательная схема («современная вариация на традиционн

сказочную тему»), структура текста, которая предполагает несколько лексико-семантических рядов. Не остается без внимания проблема языка, которая также значима для интерпретации рассказа. Предлагаемая методика анализа представила рассказ и как «языковую модель литературы», показала «образ идеологической полемики» в поединке мужика и кандидата наук, конфликт между городом и деревней, которая в советской действительности стоит гораздо ниже города.

Свою версию интерпретации очень спорного как в русской, так и зарубежной критике рассказа В. Шукшина «Срезал» предлагает Д. Немец-Игнашев [26]. Она рассматривает текст рассказа с точки зрения «транзиции», перемещения героев произведения из одной среды в другую. Как Шукшин применил проблемы транзиции, демонстрируются автором статьи на примере анализа всего рассказа «Срезал». Основное внимание при этом уделяется центральному персонажу повествования, Глебу Капустину, одному «из шукшинских обиженных героев». Д. Немец-Игнашев считает, что Шукшин связывал нестабильность жизни своих героев-«переселенцев» со своей собственной «неустойчивостью» («одной ногой на берегу, а другой ногой в лодке»). Автор статьи полемизирует с Л. Геллером, не во всем с ним соглашается, но уважает его изыскания и анализ рассказа.

Немецкие критики Х. Вюст (1984) и Б. Судкамп (1981) посвящают целые монографии изучению проблемы принадлежности Шукшина к «деревенщикам». Они ставят рассказы и героев писателя в общий контекст русской деревенской прозы. В то же время автор книги «Русская деревенская проза: светлое прошлое», переведенной на русский язык, К. Партэ (США) решительно исключает В. Шукшина из состава не только деревенского, но и какого бы то ни было направления, заявляя, что Шукшин «обладает в литературе тем индивидуально неповторимым голосом, который ученым и критикам не удается типологически поместить в какой-то иной контекст, кроме собственного» [9, с. 16].

Большой вклад в зарубежное шукшиноведение внес Д. Гивенс, ведущий американский исследователь творчества писателя. Его первая большая работа – магистерская диссертация «*Provincials Polemic: Folk Discours in the life and novels of V. Shukshin*» (1985) – была посвящена роли фольклорного элемента в изображении русского национального характера в прозе Шукшина. Исследование в целом призвано идентифицировать шукшинского рассказчика как повествователя народной драмы. Гивенс считает, что творчество Шукшина находится в оппозиции соцреалистической заданности, характеризующейся стандартизированным языком, идейной прагматикой и сюжетной запланированностью. После стажировки в Алтайском государственном университете (1991-1992) Д. Гивенс публикует ряд статей и докторскую диссертацию «*Provincial Discourse in the Life and Works of Vasillii Shukshin* (1993)». Итогом многолетней исследовательской работы американского ученого стала монография «*Prodigal Son: Vasili Shukshin in Soviet Russian culture*» («Блудный сын: Василий Шукшин в русской советской культуре») [22], представляющая собой «опыт комплексного лингвокультурного филологического описания прозы В.М. Шукшина» [8, с. 124]. Автор монографии практически полностью отходит от экзистенциалистских идей в творчестве писателя,

которые он ранее считал весьма значимыми, и, по мнению Д.В. Марьина, «акцентирует постмодернистские мотивы в философском дискурсе творчества В.М. Шукшина» [8, с. 131].

В несколько ином ключе анализируется «шукшинское пространство» в статье корейского ученого Хонг Сан У «Художественные образы В.М. Шукшина в свете концепции человеческой жизни как «дороги». Большое внимание он уделяет образам героев, которые уходят в долгий путь и возвращаются на родину, раскрывая сложный психологический процесс ухода и возвращения. Анализ проводится на материале двух киноповестей («Живет такой парень», «Калина красная») и рассказа «Алеша Бесконвойный».

В целом, как отмечает С.М. Козлова, «зарубежные исследователи явились сильным эхом отечественного шукшиноведения». В то же время взгляд «с той стороны социалистического реализма» позволил зарубежным ученым акцентировать внимание на социально-политическом контексте и подтексте произведений Шукшина. В их освещении писатель был представлен как радикальный критик «системы режима», скрытый антагонист соцреалистической эстетики [14, с. 19]. Показательна в этом аспекте монография Е. Вертлиба «Василий Шукшин и русское духовное возрождение» (1990) [4]. Автор утверждает, что роль Шукшина после Солженицына – связать «деревенщиков» с литературой ГУЛАГа. В этой книге «про диалектику души шукшинской» автор попытался восстановить социально-политический, идеологический контекст творчества писателя, которое он безусловно связал с национальными и социальными идеями «деревенской прозы». Ставя В. Шукшина под знамя А. Солженицына во главу наиболее радикального крыла советской литературы 1960-х гг., Е. Вертлиб расширяет границы шукшинских конфликтов до противостояния человека и государства, творческой личности и политической власти.

Еще одно направление в зарубежном шукшиноведении рассматривает творчество писателя в терминах эстетики постмодернизма. Р. Эшельман в статье «Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина» (1994) анализирует рассказы писателя с точки зрения постмодернистской философии. Постмодернистские мотивы актуализируются и в монографии Д. Гивенса [22].

Заслуживает внимания работа бельгийского литературоведа К.Г. Алавердян «Поэтика малой прозы В.М. Шукшина» (2010) [1]. Монография вписывает еще одно направление исследований западного шукшиноведения – семиотическую методологию. Социологический подход, по мнению автора, соответствует предмету исследования, «деревенская проза» уже по определению и содержанию социально локализована. Показывая сходство и различия армянского писателя Г. Матевосяна и русских «писателей-деревенщиков», автор монографии достаточно точно высвечивает грани социальной концептологии Шукшина. В свете социологии объясняется и лаконичность, риторическая бедность прозы писателя. Социолингвистический подход к анализу рассказов позволяет найти семантические ресурсы для новой интерпретации. От конкретного анализа отдельных рассказов («Светлые души», «Демагоги», «Критики») К.Г. Алавердян переходит к широким обобщениям, актуализиру-

ющим проблематику Шукшина в кругу современных процессов и проблем. В свете концепции западного «нового романа» в монографии рассматривается повесть-сказка «Точка зрения», которая, по мнению автора, выводит творчество Шукшина из ряда консервативных «деревенщиков» и сближает его с поисками западных постмодернистов. Как всякое новое предложение своего взгляда на известные проблемы, монография содержит много спорных суждений, что способствует продолжению диалога, в котором, в свою очередь, продолжается жизнь произведений уникального писателя XX в.

В 90-е гг. прошлого века появляются новые переводы произведений В.М. Шукшина [11; 23].

В 1990 г. шведские читатели знакомятся со сборником рассказов «Шире шаг, маэстро!» и иллюстрированным рассказом «Волки» из серии «Королевская библиотека».

В 1992 г. в очередной раз переведена киноповесть «Калина красная» («Schneeballstrauch im Herbst», досл. «Куст калины осенью») в Германии.

В 1994 г. переиздается английский сборник «Roubles in Words, Kopeks in Figures and Other Stories» («Ноль-ноль целых и другие рассказы»).

В 1995 г. в Румынии выходит сборник рассказов с характерным названием «Калина красная» («Călina roșie»).

В 1996 г. в США издается сборник «Stories from a Siberian Village» («Рассказы из сибирской деревни»), в который вошел 31 рассказ Шукшина. Перевод осуществлен уже упоминавшимся американским шукшиноведом Дж. Гивенсом совместно с Л. Майкл.

В 1997 г. под эгидой ЮНЕСКО в коллекции значимых произведений («Collection UNESCO d'œuvres représentatives, Франция-Канада») опубликован сборник рассказов «Post scriptum et autres nouvelles» («Пост скрипtum и другие рассказы»). В этом же году в Южной Корее появляется «Книга любви, печали и гнева» (составитель Г.А. Цветов), переводы произведений русских писателей-«деревенщиков». В нее вошли два рассказа В.М. Шукшина: «Чудик» и «Кляуза» [19].

Во многих странах предпочтение при переводе получали рассказы Шукшина, но в Польше, например, три издания выдержал роман «Любавины», дважды издавался он в Болгарии. Роман «Я пришел дать вам волю» в двух изданиях публиковался в Болгарии и Польше, в четырех – в Восточной Германии. Исторический роман о Степане Разине переводился за рубежом чаще, чем роман о семье Любавиных. В некоторых изданиях в целях привлечения внимания зарубежного читателя изменено название романа: «Stenka Razin» («Стенька Разин», Финляндия, 1977), «Ataman Stepan Razin» («Атаман Степан Разин», Словакия, 1978), «Rebell gegen den Zaren: Ein Kozakenroman» («Бунтовщик против царя: роман о казаках», Западная Германия, 1980), «Atamanul» («Атаман», Румыния, 1985).

Первое собрание сочинений Шукшина в 4-х томах и двух изданиях было осуществлено на немецком языке (Берлин, 1978, 1981). В первый том вошел роман «Я пришел дать вам волю», два следующих тома составили около ста рассказов под общим названием «Беседы при ясной луне», последний том содержит киносценарии.

Отечественное издательство «Прогресс» (затем «Радуга») опубликовало сборники рассказов Шукшина на английском, арабском, бенгали, вьетнамском, испанском, маратхи, синхала, тамильском языках. В некоторые из них входит киноповесть «Калина красная». На французский язык был переведен роман «Я пришел дать вам волю». Подобные издания знакомили зарубежных читателей с лучшими представителями отечественной литературы.

Произведения В.М. Шукшина использовались и в образовательном процессе со студентами, изучающими русский язык как у нас в стране, так и за рубежом [18]. Книга М. Морару «Проза В.М. Шукшина в интерпретации румынских переводчиков» (2000 г.) стала, например, результатом чтения спецкурса для студентов-славистов Бухарестского университета (Румыния). Сопоставляя тексты оригинала и перевода автор, в частности, отмечает: «В. Шукшин – своеобразный писатель. Он привлекает переводчиков своим неповторимым стилем “пересказа”, проблематикой и системой образов, своими своеобразными героями “чужаками”, которые неоднократно “гибнут” в этом закаменевшем мире. Его рассказы ставят перед любым переводчиком множество интереснейших лингвистических задач, стимулируют их фантазию и литературное мастерство. Перевести В. Шукшина может лишь тот, кто в совершенстве обладает художественными ресурсами обоих языков» [25, с. 105-106].

Насчитывается более 50 языков мира, на которых представлены произведения русского писателя. Общее количество сборников произведений В.М. Шукшина и изданий с его участием составляет более 130 наименований на языках народов дальнего зарубежья, его произведения переведены на все языки государств ближнего зарубежья и некоторые языки народов Российской Федерации (осетинский, татарский, чувашский и др.).

После распада СССР резко упал и интерес к изучению творчества русских писателей. До начала нулевых еще сохранялась инерция внимания к произведениям Шукшина на Украине. Ученые Днепропетровского университета участвовали в шукшинских конференциях, знакомили студентов с творчеством писателя и режиссера, публиковали статьи в российских изданиях. В.Г. Иваненко писала о «восприятии творчества В.М. Шукшина на Украине» (1997). В.Д. Наривская, кроме ставшей традиционной тематики «Человек праздничный в эстетике В.М. Шукшина» (1994), «Мифопоэтика киноповести «Калина красная» (1998), поднимает насущные проблемы текущего момента: «Национальный катастрофизм в творческом наследии В.М. Шукшина» (1992). Молодой филолог из Азербайджана О. Гамидов в 1991 г. защищает кандидатскую диссертацию «Нравственные проблемы в прозе 70-80-х гг. (В. Белов, В. Распутин, М. Ибрагимбеков, Ю. Самедоглу и др.)», в которой включает В.М. Шукшина в ряд российских и азербайджанских писателей деревенской прозы. Позднее он участвует с научными докладами и статьями о творчестве Шукшина в алтайских конференциях и сборниках.

До настоящего времени продолжает успешно работать в области шукшиноведения профессор Южно-Казахстанского государственного университета (г. Шымкент) А.Е. Кулумбетова, которая является постоянной участницей шукшинских конференций на Алтае, ее статьи регулярно публикуются в научных журналах России, ближнего и дальнего зарубежья. В поле зрения исследова-

тельницы, главным образом, проблемы поэтики рассказов Шукшина: жанровая специфика, композиция, характерология, – рассматриваемые методом «системного, многоуровневого анализа текста». В том же направлении изучает рассказы Шукшина ее ученица и соавтор А.А. Джунисова.

Творчество Шукшина остается ведущим направлением научной работы рижского филолога, специалиста по истории русской литературы XX в. П.С. Глушакова*. Он один из первых приступил к описанию, систематизации, интерпретации рабочих записей писателя, занимался изысканием неопубликованных текстов и документов его жизни и творчества. В книгах «Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова: классическая традиция и поэтика» (2009), «Шукшин и другие» (2018), в статьях, опубликованных в российских и зарубежных журналах, П.С. Глушаков исследует межтекстовые связи произведений Шукшина с произведениями писателей и поэтов классической и современной литературы [5].

Многогранный талант русского писателя заслуженно отмечен западной критикой: «Если бы Шукшин был только писателем, или только режиссером, или только актером, он в каждой из этих профессий обеспечил бы себе прочное место. Умение соединить разные ветви искусства и в каждой всего за несколько лет деятельности сказать что-то новое – было даже в мировом масштабе редкостью» [6, с. 6].

Творчество Шукшина за рубежом не так известно и изучено, как в России, но по-прежнему остаётся в поле зрения исследователей, специалистов по русской культуре. Алтайский государственный университет, являясь центром по изучению жизни и творчества В.М. Шукшина, продолжает проводить международные научно-практические конференции, посвященные памяти писателя. В 2009 г. прошла юбилейная конференция (80 лет со дня рождения нашего земляка) «Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве». В работе форума участвовали зарубежные ученые из Азербайджана, Бельгии, Казахстана, Латвии, США [15].

Исследователи уже названных стран, а также Польши стали участниками международной научной конференции «Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре» (2014), посвященной 85-летию со дня рождения писателя [16].

В 2019 г. в Барнауле состоялся I международный научный форум, который был приурочен к 90-летию со дня рождения писателя: «Алтайский фронт В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад». В его работе участвовали ученые из Венгрии, Казахстана, Киргизии, Китая. Одно из направлений работы международного форума – «Языковой уклад Василия Макаровича Шукшина: аксиология перевода, обучение языку, приобщение к русской культуре» [2].

Современные изыскания, представленные в материалах названных конференций, свидетельствуют о неугасаемом интересе к жизни и творчеству В.М. Шукшина. Проблемы исследования и интерпретации его произведений [7, с. 16], в том числе зарубежной критикой, по-прежнему остаются в поле зрения современного шукшиноведения.

Литература

1. Алавердян К.Г. Поэтика малой прозы В.М. Шукшина. – Барнаул, 2010. – 180 с.
2. Алтайский фронт В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад: сб. ст. по итогам 1 Межд. науч. форума. – Барнаул, 2019. – 343 с.
3. Бинова Г. Творческая эволюция Василия Шукшина: нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы: монография. – Вгпо, 1988 – 139 с.
4. Вертлиб Е. Василий Шукшин и русское духовное возрождение. – New-York, 1990. – 269 с.
5. Глушаков П.С. Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова: классическая традиция и поэтика. – Рига: Rota, 2009. – 279 с.
6. Жебровска А. Восприятие творчества Василия Шукшина в Польше (1964-1980 гг.): автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1982. – 16 с.
7. Козлова С.М. Предисловие. Шукшинская традиция: проблемы и перспективы // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: мат-лы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 8-17.
8. Марьин Д.В. О некоторых культурологических аспектах исследования творчества В.М. Шукшина в США // Язык и культура Алтая: мат-лы и исследования 2003. – Барнаул, 2003. – С. 122-132.
9. Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. – Томск, 2004. – 203 с.
10. Переводы произведений В.М. Шукшина на иностранные языки и зарубежная библиография (сост. В.А. Чеснокова) // Библиограф. указатель Василий Макарович Шукшин (1929–1974). – Барнаул, 1994. – С. 142–156. Здесь даны библиографическое описание названных и других иностранных сборников на языке оригинала, а также критическая литература о писателе, изданная за рубежом; см. также В.М. Шукшин: библиограф. указатель. – Барнаул, 2018.– 640 с.
11. Произведения советских писателей в переводах на иностранные языки: Библиограф. указатель. – М., 1966, 1972, 1976, 1981, 1986.
12. Стопченко Н.И. Василий Шукшин в зарубежной культуре. – Ростов-на-Дону, 2001. – 184 с.
13. Сэо М. Творчество В.М. Шукшина в Японии (переводы, изучение) // Язык прозы В.М. Шукшина: Теория. Наблюдения. Лексикографическое описание: сб. ст. – Барнаул, 2001. – С. 38-48.
14. Творчество В.М. Шукшина в современном мире: эстетика, диалог культур, поэтика, интерпретация. – Барнаул, 1999. – 320 с.
15. Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: мат-лы VIII Всерос. юбил. науч. конф. – Барнаул, 2009. – 392 с.
16. Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: мат-лы Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – 550 с.
17. Фаиз Ахмад Ф. Взаимопонимание культур – веление времени // Дружба народов, 1983. – №1. – С. 261-262.
18. Филиппов В.В. Проблемы изучения творчества В.М. Шукшина на занятиях с чешскими студентами // «... горький мучительный талант»: мат-лы V Всерос. юбил. конф. – Барнаул, 2000. – С. 76-83.
19. Цветов Г.А. В.М. Шукшин и «деревенщики» (из опыта составления сборника рассказов для издательства Южной Кореи) // В.М. Шукшин. Жизнь и твор-

- чество: тезисы докладов IV Всерос. науч.-практ. конф. – Барнаул, 1997. – С. 90-92.
20. Цветова Н.С. О любви, доброте, человечности // Труды кр. музея истории ли-ры, ис-ва и кул-ры Алтая. – Вып. 1: Творчество В.М. Шукшина: Проблемы. Поэтика. Стил-ь. – Барнаул, 1989. – С. 193-201.
21. Calais A. Cuvînt înainte // Şukşin Vasili. Un şofer de elită. – Bucureşti, 1979. – С. 5-14.
22. Givens J. Prodigal Son: Vasili Shukshin in Soviet Russian culture. – Evanston, Illinois, 2000. – 256 p.
23. Index translationum (Unesco). – Vol. 38. – Paris, 1991.
24. Koester-Toma S. B. Шукшин в восточнославянских переводах // Specimina Philologiae slavicae – Supplementband 56: Sprache – Text – Geschichte. – München, 1997. – S. 139-150.
25. Moraru M. Proza lui V. Şukşin în tălmăcire romanească. – Bucureşti, 2000. – 211 c.
26. Nemes-Ignashev D. Vasily Shukschin's "Srezal" and the Question of Transition // Slavonic and East European Review, 1988. – Vol. 66. – № 3. – P. 337-356.
27. Pawlak E. Wasilij Shukshin. – Warshawa, 1981. – 117 s.
28. Shukshin V. Dy veta në një karrocë: Tregim // Zëri i rinisë, 1958. – 11/X.

ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА В.М. ШУКШИНА В АНГЛИИ И США³

Гивенс Д.
США, University
of Rochester

В центре внимания английской критики, так же как и некоторых исследователей Западной Европы – Шукшин и «деревенская проза». В справочниках по русской литературе, впервые называющих имя Шукшина, его причисляют к деревенщикам. Английский литературовед Д. Гиллеспи [11], например, считает, что Шукшин опережает по популярности всех деревенщиков. Такую же высокую оценку дает творчеству Шукшина Д. Лове [16], который считает его «самым популярным писателем деревенской прозы», а М. Слоним [20] называет этого писателя «одним из лучших представителей» деревенской литературы. Два немецких критика – Х. Вюст [21] и Б. Судкамп [19] – посвящают целые монографии изучению проблемы принадлежности Шукшина к деревенщикам. Х. Вюст ставит рассказы и героев Шукшина в общий контекст русской деревенской прозы. Выходец из России, Е. Вертлиб [1] в своей книге «В. Шукшин и русское духовное возрождение» утверждает, что «роль Шукшина после Солженицына – связать деревенщиков с литературой ГУЛАГа». С его точки зрения «Солженицын взорвал мертвый дом, а деревенщики (в том числе и Шукшин), на обломках самовластья выращивают новую культуру». Он выделяет рассказ «Алеша Бесконвойный» как важное связующее звено между миром ГУЛАГа и миром советского гражданина. По мнению Вертлиба, Шукшин как будто предупреждает: баня, за которую так страдает Алеша, – это лишь расконвоирование, на которое герой затрачивает много духовных сил.

Другие специалисты считают неправомерным причислять Шукшина только к деревенщикам. Известный американский исследователь русской литературы Э.Дж. Браун пишет: «Мы причисляем Шукшина к деревенщикам, хотя он сильно отличается от них как широтой своей тематики, так и своей многосторонностью» [8]. Английский исследователь Д. Хоскинг полагает, что «Шукшин стоит несколько в стороне от деревенской прозы» [14]. Главным для Хоскинга является то, что герои Шукшина – это дети конца сталинского периода, чьи кулачные бои, споры с продавцами и самоубийства являются частью советской действительности брежневского периода, державшей людей в состоянии униженности и напряженности. По мнению исследователя, герои Шукшина всегда чувствуют себя не на месте: ни в деревне, ни в городе. Он приходит к выводу, что «Шукшин вновь открыл и воссоздал стремление человека к трансцендентальному, тому, что марксизм отрицал и социалистический реализм исказил». Крупный западный специалист по деревенской прозе, К. Партэ, в своей основополагающей работе «Русская деревенская проза: Светлое прошлое», разделяет позицию Хоскинга. Вот, что она пишет: «Шукшин смотрит на деревню и ее обитателей с привязанностью, не исключаяющей определенную долю иронии. Его интересуют не праведники деревенской прозы, а чудики, и

³Первая публикация: Гивенс Д. Исследование творчества В.М. Шукшина в Англии и США // Творчество В.М. Шукшина: энциклопед. словарь-справочник. Т.1 – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – С. 39-43.

если в произведениях деревенской прозы в центре внимания стоит деревня и ее традиции, то у Шукшина излюбленной ситуацией является скандал» [4]. К. Партэ определяет персонажей Шукшина как «крестьян с нервными системами интеллигентов». Другой известный литературовед, специалист по русской/советской литературе Д. Браун, также говорит об особом месте, занимаемом Шукшиным среди деревенщиков. По его мнению, Шукшин «больше, чем летописец неловкого и большого перехода от деревенских ценностей к городским», ибо «его персонажи представляют широкий спектр обыкновенных советских людей – не только крестьян, но и городских жителей» [7].

Д. Гивенс в монографии «Блудный сын: В. Шукшин в русской советской культуре» [12], утверждает, что хотя Шукшин не деревенщик, он и не городской писатель. Его место в русской литературе находится на полпути между городской литературой и литературой, воспевающей деревню. По мнению Гивенса, важнейшим хронотопом в произведениях Шукшина является пространство между деревней и городом и время послевоенного периода. В перекрестке этих двух осей развернулся центральный конфликт как жизни, так и творчества Шукшина. В монографии Д. Гивенса содержится анализ этого хронотопа в жизни и творчестве Шукшина. Для Шукшина и его героев, дистанция от деревни до города – пространство, в котором проявляются заряженное классовое различие, различия в культуре, языке, мировоззрении, жизненном уровне и жизненной философии. Эти факторы отчуждают героев Шукшина от современной действительности, превращая их в «странных людей» и «залетных птиц». Пытаются ли они пересечь это пространство самолетом (как, например, в рассказе «Сельские жители», где бабка Маланья боится четырехчасового полета от Новосибирска до Москвы) или автобусом (в рассказе «Ванька Тепляшин»), шукшинским героям трудно преодолеть дистанцию между деревней и городом без серьезных последствий. Даже преуспев в городе, они, как и Шукшин, оглядываются назад с непонятным для самих себя чувством сожаления и ощущением духовной пустоты.

Два литературоведа русского происхождения Г. Свирский [5] и М. Геллер [2] не относят Шукшина к писателям-деревенщикам. Г. Свирский в своей книге «На лобном месте: литература нравственного сопротивления (1946-1976)» говорит о трудностях, с которыми Шукшин сталкивался как художник в брежневском застое, особенно о борьбе, которая велась в то время за право причислять Шукшина к лагерю консерваторов. Свирский пишет: «Честнейший, словно «без кожи» человек (Шукшин), едва став известным, попал в капкан. Кинулась к нему со всех сторон нечисть. Ты, мол, наш, деревенский, русский, исконный... Заласкали его Софроновы да Шолоховы до смерти, «выправляя линию»; он и сам чувствовал: доконает его распухшая от водки литературная мафия. Нет, не случайно, повторю, мафия добила его главного героя в предсмертном фильме «Калина красная», <...> любимого героя Шукшина, который, и вырвавшись на свободу, на деревенские просторы, все время чувствовал над собой занесенный нож» [5].

Очень значимая для интерпретации творчества Шукшина статья была написана М. Геллером, который считает, что у Шукшина один герой. «Герой этот – русский мужик в поисках воли. Воля – ключевое слово для Шукшина»

[2]. По мнению М. Геллера, употребление Шукшиным слова «воля», а не «свобода» является «знаком исчезающих черт русского национального характера». Он утверждает, что «странность героя Шукшина в том, что он – сказочник, он рассказывает окружающим – и себе – сказку» [2]. Повесть «До третьих петухов», считает М. Геллер, представляет собой кульминацию творчества Шукшина и совмещает тему «воли» и тему «сказки». В этой повести Шукшин «впервые открыто произносит чрезвычайно важное для него слово: сказка. Впервые прямо называет своего героя: Иван-дурак. Впервые откровенно говорит о своей мечте: раздастся третий петушинный крик, и исчезнет нечистая сила, околдовавшая Россию. Впервые, наконец, сказано, где эта нечистая сила гнездится – «за тридевять земель», в городе» [2]. Геллер заключает, что сказка – это эрзац-молитва, которая у Шукшина становится эрзац-волей.

Многие выводы М. Геллера так или иначе повторяются в работах других западных литературоведов. Вместе с тем существуют и оригинальные подходы к изучению творчества Шукшина. К. Холтмайер [13], например, в своей книге о современной советской литературе, более подробно анализирует религиозные элементы произведений Шукшина, Распутина и Тендрякова. С. ЛеФлеминг [15] интерпретирует прозу Шукшина как прозу современного скифа, у которого главная мечта – крестьянская мечта о воле. Н. Кристьян [10] выделяет образ чудика и сказочные основы произведений Шукшина, особенно подчеркивая важность чудачества и фольклорных начал в его прозе. Л. Морган [17] разрабатывает тему женоненавистничества в творчестве Шукшина, а также анализирует аллегорические элементы в его прозе. Р. Эшельман [6] рассматривает рассказы Шукшина с точки зрения постмодернистской философии. Его цель – «установить в произведениях автора советского «мейнстрима» характерные следы постмодернистской эстетики, дать некоторые доказательства того, что можно – и даже необходимо – говорить о советском постмодернизме не только по отношению к концептуалистическому неоавангарду и его программе, но и по отношению к массовой литературе «застойного» времени» [6]. Он исследует так называемую «эпистемологию лжи» в рассказе «Миль пардон, мадам!» и «эпистемологию зла» в «Охоте жить».

Развернутый опыт структурно-семантического анализа произведений Шукшина был осуществлен в диссертации Дианы Немец-Игнашев «Песня и исповедь в рассказах Шукшина» [18]. В этой работе автор понимает «волю» как песню. Певец – это тот, кто стремится к воле. Как он это делает, зашифровано в самом тексте рассказа. Д. Немец-Игнашев указывает на многослойность повествования в прозе Шукшина, выделяя следующие слои: 1) автор, 2) подразумеваемый автор-повествователь, 3) певец-герой, 4) другие персонажи, чьи голоса либо становятся повествователями, либо представляют социальные типы. Немец-Игнашев декодирует семантику рассказов Шукшина, опираясь на теорию чешского литературоведа Л. Доложела. Она проводит параллель между попыткой героев Шукшина достигнуть воли и попыткой самого Шукшина избавиться от вранья и лжи, попыткой избежать цензуры, чтобы вырваться на свободу и тем самым обрести художественную волю.

Первый зарубежный сборник Шукшина на английском языке «"Калина красная" и другие рассказы» вышел в 1979 г. в США. В нем одиннадцать расска-

зов и киноповесть «Калина красная», а также статьи о Шукшине (в том числе и вышеупомянутая статья М. Геллера), библиография произведений Шукшина и работ о нем. Британская антология «Ноль-ноль целых и другие рассказы» опубликована в 1985 г. (2-е изд., 1994 г.), в ней представлены десять рассказов и повести «До третьих петухов» и «Энергичные люди». Американский сборник «Рассказы из сибирской деревни» (1996 г.) включает в себя двадцать пять рассказов (в том числе и полный автобиографический цикл «Из детских лет Ивана Попова») и является на сегодняшний день самым полным изданием произведений Шукшина на английском языке. В этом сборнике есть краткие сведения о творчестве Шукшина, имеются затекстовые комментарии и словарь, в которых даются справки и пояснения, связанные с историей и культурой страны.

Творчество Шукшина за рубежом, хотя и не так известно и изучено, как в России, тем не менее остается в поле зрения литературоведов и специалистов по русской культуре. С публикацией новых переводов его рассказов стало ясно, что для зарубежного читателя Шукшин уже занял свое особое место в пантеоне русских писателей двадцатого века.

Литература

1. Вертлиб Е. В. Шукшин и русское духовное возрождение. – New-York, 1990.
2. Геллер М.В. Шукшин в поисках воли // Вестник русского христианского движения, 1977. – № 120.
3. Гивенс Д. Творчество Шукшина в Соединенных Штатах (проблемы восприятия) // Творчество В.М. Шукшина: Поэтика. Стиль. Язык. – Барнаул, 1994.
4. Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. – Томск, 2004.
5. Свирский Г. На лобном месте: литература нравственного сопротивления (1946-1976 гг.). – Лондон, 1979.
6. Эшельман Р. Эпистемология застоя: О постмодернистской прозе В. Шукшине // Russian Literature. 1994. – XXXV.
7. Brown D. Soviet Russian Literature Since Stalin. – Cambridge, 1979.
8. Brown E.J. Russian Literature Since the Revolution. – Cambridge, Mass., 1982.
9. Calais A. Cuvint inainte // Suksin Vasili. Un sofer de elita. – Bucuresti, 1979.
10. Christian N. Vasilii Shukshin and the Russian Fairy Tale: A Study of Until the Cock Crows Thrice // Modern Language Review, 1997. – 92.
11. Gillespie D. Vasilii Shukshin's discourse and exploration of Russian masculinity. – London, 1996.
12. Givens J. Prodigal Son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. – Evanston, 2000.
13. Holtmeier K. Religiöse Elemente in der Gegenwartsliteratura Studien zu V. Rasputin, V. Shukshin. – Frankfurt, 1986.
14. Hosking G. The Fiction of Vasily Shukshin // Shukshin V. Snowball Berry Red and other stories. – N.-Y., 1979.
15. LeFleming S. Vasilii Shukshin: A Contemporary Scythian // Russian and Soviet Literature. Ed. R. Freeborn.
16. Love D. Russian Writing Since 1953: A Criticale Survey. – N.Y., 1987
17. Morgan L. The Subversive Sub-text: Allegorical elements in the Short Stories of

- V. Shukshin // Australian Slavonic and East European Studies. – Melbourne, 1991 – Vol. 5 – № 1.
18. Nemeč Ignashev D. The Art of Vasilij Shukshin: Volya through Song // Slavic and East European Journal, 1988. – Vol. 32: 3.
19. Sudkamp B. V. Šukšin und die Dorfprosa im Russischunterricht. – Hamburg, 1981.
20. Slonim M. Soviet Russian Literature, 1917-1977. – N.Y., 1977.
21. Wüst H. Tradition und Innovation in der sovietrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre: Zu Funktion, Darstellung und Gehalt des dörflichen Helden bei Vasilij Šukšin und Valentin Rasputin. – München, 1984.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ В.М. ШУКШИНА В КУЛЬТУРАХ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ⁴

Стопченко Н.И.
Россия,
Ростов-на-Дону

Голос выдающегося русского художника услышан по другую сторону Атлантики и по достоинству оценен в Западном полушарии. Называя высокий гуманизм и истинную народность в качестве доминантных в его творчестве, латиноамериканские деятели культуры правомерно утверждают, что именно такого искусства кино и слова ждут зрительская и читательская аудитории, так как вопросы, которые он поднимает, актуальны и на «вулканическом континенте».

Сравнительно недавно далекая периферия Западного культурно-исторического ареала, сегодня Латинская Америка вносит весомый вклад в сокровищницу мировой культуры [1, с. 378]. С конца XV столетия она имеет разнообразные взаимосвязи с Европой, Африкой, Россией, а позже и с англо-саксонской Америкой. Историческое своеобразие континента так глубоко, неповторимо и в столь разнообразных формах проявляется в разных частях региона, что разговор об общих для всей Латинской Америки тенденциях сразу предполагает и оговорку на непреложное существование в рамках очевидной общности значительных национальных особенностей.

Выдающуюся роль в изменении политического, экономического и социокультурного климата на континенте играет Куба. Преодолевая былую культурную изоляцию, покончив с политикой американизации карманной псевдокультуры, кубинский народ получил после победоносной революции (1959 г.) реальные возможности для возрождения и развития национальной культуры, установления всесторонних связей с зарубежными странами.

В. Шукшин хорошо известен в культурах Латинской Америки, особенно популярен в среде творческой интеллигенции и студенческой молодежи. Итоговое произведение, художественное завещание Шукшина – фильм «Калина красная», совершая свое беспрецедентное турне по странам и материкам (1975-1979 гг.), оставляет на кубинской земле и во всей Америке глубокий и памятный след. И это не игра случая: ведущим воплощением культуры на Острове Свободы является десятая муза – Кино, самое массовое из искусств. Во многом этим определяется характер внимания к Шукшину и другим российским мастерам кино, хотя на Кубе и в других странах континента хорошо знакомы со сборниками избранной шукшинской прозы – «Беседы при ясной луне» (Мадрид-Москва, 1974), «Калина красная» (Гавана, 1979). «Нам знакомо это имя среди других известных кинематографистов Советского Союза», – информирует соотечественников кубинская газета «Хувентуд Ребельде» [2]. Кубинцы видят в нем «одного из талантливых современных мастеров», «пример редкостной многогранности, встречаемой в истории кино», «большого

⁴ Первая публикация: Стопченко Н.И. Художественное наследие В.М. Шукшина в культурах Латинской Америки // Творчество В.М. Шукшина. Язык, стиль, контекст – Барнаул, АГУ, 2006. – С.80-90.

режиссера, писателя, сценариста и актера» [3]. Они пристально вглядываются в его кинематограф, стремясь осмыслить особенности художественного мира, традиций и новаторства, фиксируют органическое единство всех творческих ипостасей Шукшина. Безусловно, «кубинского Шукшина» отличает повышенное внимание к покоряющему гуманизму и народности, отображению им Правды.

«Калина красная» впервые была продемонстрирована на Кубе в дни Недели советских фильмов (1977). Шукшинскую картину смотрели тогда во многих странах Латинской Америки. Как отметил кубинский публицист П. Пичс, «даже по прошествии года все еще продолжается дискуссия об этом фильме, и то прекрасное впечатление о нем свежо в памяти» [4, с. 5]. В своем отзыве он верно чувствует философское звучание трагической судьбы Прокудина: сложный процесс психологической перестройки бывшего преступника, требующий от Егора напряжения всех душевных сил и качеств характера, драматические конвульсии прошлого, когда он должен найти для себя новые принципы в жизни. Образ Прокудина «убедительно и искренне раскрыт самим Шукшиным». Вместе с ним «образуют прекрасный ансамбль» остальные актеры, среди которых «блестит яркой звездочкой» дарование Л. Федосеевой-Шукшиной в роли Любы Байкаловой, «чуткой, честной, твердо стоящей на земле». М. Скворцова и И. Рыжов «передают ноту теплой гуманности» ее родителей. Все актеры, несмотря на географическую и языковую, а также цивилизационную отдаленность, «с большой любовью и правдой» доносят до кубинского зрителя образы «этой замечательной киноленты». Эрудированный критик убежден, что структура и содержание фильма призваны «поднять над привычными буднями значение и красоту каждодневного человеческого бытия, особую героическую жизнь родины Шукшина – России». Его «талантливая режиссура чужда всякого легкого пути в искусстве», чтобы «подарить нам законченное и ценное по всем аспектам произведение». Персонажи Шукшина «представляют современный русский кинематограф, продолжают восхождение на мировой экран русских людей, символизирующих в своих поисках, потерях и находках весь русский народ». Заслуга труднопереоценимая!

Раздумья о советском кино известного режиссера С. Хираля помогают понять, почему кинематограф Шукшина пришелся «ко двору» кубинской и другим культурам Латинской Америки. Он солидарен с коллегами в том, что основной вклад советского кино в развитие мирового кинематографа определяется его подлинным гуманизмом, способностью увидеть и передать на экране наиболее важные и ценные качества личности, огромный, поистине неисчерпаемый мир человека. Поиски и достижения советского кино в значительной мере обуславливают пути формирования кубинского киноискусства, для которого оно стало духовным наставником. Российские ленты о современности показывают человека в системе социальных условий и нравственных взаимоотношений в обществе, часто позволяют проследить увлекательную эволюцию личности. Интерес к проблемам современности, к общественной стороне человеческого бытия, высокий гуманизм и четкая идейная направленность, гражданственность – вот что взяли в свой творческий арсенал кубинские кинематографисты [5, с. 145].

Деятели кубинской культуры судят о проблематике и художественных достоинствах «Калины красной» гораздо пронизательнее, глубже и убедительнее, чем в некоторых культурах Запада, где в годы «холодной войны» и после нее проявляется оппозиция социальных и культурных структур – западная советология, известная своим предвзятым отношением к русской культуре и, как следствие, методологической ограниченностью в ее интерпретации. Об этом заставляет помнить публикация Х. Айлы Бланко в мексиканском еженедельнике «Сиемпре!» (Мехико, 1977) после показа «Калины красной» в Институте по культурному сотрудничеству Мексика–СССР в рамках цикла «Экранизация произведений русских и советских писателей». Справедливо говоря о «корнях Шукшина, уходящих в литературную традицию русской земли», «новаторском характере фильма, которого в Мексике ждали с нетерпением», «сдержанном лиризме, возрастающем при каждом серьезном повороте событий», о «современности языка авторского кино, переданного с такой эмоциональной силой, что обезоруживает самого бесчувственного», критик тем не менее наполняет свой анализ идейно-эстетическими выпадами, нейтрализующими высказанные объективные оценки фильма [6, с. 37].

Но есть немало деятелей мексиканской и других латиноамериканских культур, кто, в противовес позиции Х. Айлы Бланко, честно и глубоко профессионально судит о «Калине красной», авторском кино Шукшина и российском кинематографе в целом. Так, для мексиканского режиссера С. Ольховича российское кино «всегда было богато талантливыми творческими личностями – В. Шукшин, А. Тарковский, А. Михалков-Кончаловский, Н. Михалков и другие» [7, с. 173]. Главное, что отличает советское киноискусство, как он отмечал, – глубокая гуманистическая традиция. В эстетическом отношении оно занимает ведущее место в мире. В нем всегда присутствует творческий поиск, дающий подчас удивительные результаты. Его коллеге-соотечественнице М. Фернандес из современных советских режиссеров «нравятся В. Шукшин и А. Тарковский: хорошо знаю их творчество, но более всего меня восхищают «Калина красная» и «Иваново детство» – картины поистине великолепные» [8, с. 144].

Аргентинский режиссер Р. де ла Торре с чувством благодарности подчеркивает «заметное воздействие советского кинематографа на мировой процесс в силу своей гуманистической направленности, неизменного внимания к миру человека, глубокого постижения важнейших проблем, не говоря о высоком профессиональном уровне. Воздействие советского кино распространяется и на нас: мы черпаем из него точно так же, как черпаем из окружающей действительности» [8, с. 142-143]. Аргентинский киновед Х.М. Коусело добавляет: поиски советского кинематографа в области киноязыка, совершенствования способов монтажа как основы кинематографической образности всегда были направлены на то, чтобы расширить возможности выражения на экране идеи произведения, его способности к социальному осмыслению исторических явлений. «Знакомство с Шукшиным-режиссером поразило меня, – фиксирует знаток нашего кино. – В его работе я вижу продолжение и развитие ценнейших традиций советского кинематографа» [8, с. 143].

Режиссер из Венесуэлы Х.Э. Гедес разделяет мнение собратьев по профессии, когда заявляет о своем видении советского-российского кинематографа

как подлинно народного искусства, внесшего в мировое кино новые веяния, утверждая реалистический подход к изображению действительности, процессу социального и культурного развития. Он полагает, что отрицать большие достижения прогрессивного американского, французского или шведского кинематографа несправедливо, но нельзя не видеть, что это – кино, рассчитанное, в первую очередь, на элитарного зрителя и на коммерческую прибыль. Как правило, фильмы, появляющиеся в этих и других западных культурах, далеки от подлинных народных интересов, тем более от жизни широких масс. Гораздо чаще кинематограф Запада одурманивает сознание людей, духовно калечит их, нанося особенно сильный вред молодежи. Советское кино, напротив, проникнуто высокими жизнеутверждающими, гуманистическими идеалами, его герой – не супермен, а человек обыкновенной судьбы, рабочий, крестьянин, интеллигент, солдат. «Советский кинематограф вызывает у меня чувство восхищения, когда я смотрю картины замечательных мастеров разных поколений, в которых я вижу художников-реалистов нового типа, глубоко исследующих правду реальной жизни. Меня трогает проникновенное искусство целой плеяды талантливых советских актеров, у которых многому можно поучиться» [8, с. 135].

Трагическая история Прокудина воспринимается деятелями латиноамериканской культуры отнюдь не сквозь призму современного западного кино о раскаявшемся преступнике, а в философском звучании – как фильм о человеке со сложной судьбой и характером. Стремление выправить плохо начатую жизнь, тяга к добру и достойной жизни стали основой драмы Прокудина. Новая нравственность рождается трудно, порой с болью и кровью, но она рождается – об этом говорят душевные метания Егора.

Высказанное латиноамериканскими деятелями культуры суждение о «Калине красной» как «действительно прекрасном фильме» разделяет и кубинский публицист В. Эрро, находя его вместе с тем «жестоким и актуальным фильмом», передающим с большой искренностью боль и нравственные муки от предательства-забвения матери, трагическое прозрение человека, поздно понявшего, что он потерял [9]. Под «жестокостью» фильма в очередной раз понимается Правда о жизни, какой бы горькой она ни была. Мировая литературно-культурологическая критика о Шукшине нередко обращается к этой метафоре при характеристике русских классиков прошлого и настоящего. В жизненной драме Прокудина проявляется высокое гуманистическое звучание фильма, «очень русского во всей своей структуре, содержании и персонажах». С самого начала, как убежденно заявляет рецензент, чувствуется хорошо известная традиция, берущая свое начало в произведениях Л. Толстого, продолженная Ф. Достоевским и М. Горьким; существует она и сегодня, что «подтверждается лентой Шукшина». Каждое истинное произведение искусства, далее рассуждает он, передает мировоззрение и эстетические симпатии своего создателя, отражает авторское присутствие. Данное правило относится и к Шукшину, личностная оценка которого любой ситуации, сюжетного поворота и судьбы персонажа прочувствована зрителем. По ходу фильма он начинает симпатизировать бывшему преступнику, так как видит и чувствует, что «над старыми недостатками поднимаются новые достоинства честного человека».

По мере того, как Прокудин достигает своей цели, зритель начинает ощущать его радость как свою: возникает полное взаимопонимание между зрителем и режиссером. Шукшин не прячет и своей иронии над Прокудиным, «образом сильным и блистательно им сыгранным». Игра талантливого актера насыщена различными оттенками, формулирующими обширный диапазон: от мелодрамы до сатиры с отдельными моментами подлинной трагедии. С другой стороны, игра Л. Федосеевой-Шукшиной «доставляет нам истинное удовольствие своей открытостью, внутренней уверенностью, верой в человека и уважением к людям». Критик высоко ценит единство творческой и гражданской позиции художника. В «Калине красной», как и во всем авторском кино и его прозе, отражены философские и этические категории, помогающие понять, где истинные ценности жизни. Поэтому данная лента – о «реальных проблемах, для решения которых необходимо настоящее мужество». «И мы обязаны помочь всем таким Егорам вернуться в наше общество, прежде чем потерять их навсегда», – справедливо резюмирует В. Эрро. Налицо действенный урок покоряющего шукшинского гуманизма...

Известный киновед К. Гальяно, размышляя над образом крестьянского сына, дополняет его некоторыми наблюдениями, важными для понимания «кубинского Шукшина». Он должным образом оценивает «внимательное, даже бережное отношение к Егору», в котором происходит сложная психологическая борьба за преодоление пятен прошлого, чтобы найти свое место в обществе. В фильме этот процесс изображается во всей полноте и убедительно показывается, что успешное решение проблемы зависит не только от благоприятных условий сельской среды, а прежде всего от самого Прокудина, от его способности преодолевать барьеры. В двойной роли – режиссера и актера – Шукшину удается создать впечатляющий образ, в котором отражен импульс внутренних противоречий. Прокудин проходит самый сложный путь от разочарования к надежде, от циничности к доброте, вскрывая богатство своего внутреннего мира, исключительные возможности и положительные качества. Этим приемом – не достигать идеализации своего «антигероя» – режиссер выражает свою веру в возможность перестройки человека с трудной судьбой и ведет нас за собой по пути более углубленного его понимания. Юмор присутствует во многих эпизодах и помогает понять всю горечь происходящего с Прокудиным.

«Большой талант Шукшина отражает новое течение в киноискусстве, где достойна восхищения гражданственность в идейно-эстетической позиции художника» [10]. Его уроки осмысляются не только в киноискусстве, но и в молодом латиноамериканском шукшиноведении. Колумбийская исследовательница Л. Байона Нуньес считает Шукшина-рассказчика «одним из наиболее выразительных писателей в советской прозе 60-70-х годов» [11, с. 5]. Жанр малой формы оказывается достаточно емким, чтобы вобрать в себя все разнообразие содержания и идейное наполнение эпохи. Целевой талант, Шукшин разрабатывает свою нравственную программу, раскрывая при этом свое представление о современном человеке. Он выражает проникновенное значение души народа, пристрастную озабоченность его реальными идеалами и нуждами, радость и скорбь, ибо главное для Шукшина – серьезный анализ

народного характера и мирозерцания, глубокое постижение действительности. В работе Л.Б. Нуньес верно отмечено, что развитие русского автора идет по линии социального начала и повышения драматической напряженности повествования. Писатель стремится к постижению сложности внутреннего мира индивида и его отношений с окружающей средой. Шукшинская характеристология, как утверждает Нуньес, объединяет разные полюсы психологии, познание всей полноты влияния обстоятельств, условий жизни на человеческие судьбы. «Рассказ-характер» зачастую переходит в «рассказ-судьбу». В них прослеживается постоянное стремление к углублению нравственно-философского аспекта и осмысления бытия. Шукшин продолжает горьковскую традицию в изображении социальной истории народа.

Оценив главную особенность рассказов, вошедших в цикл «Характеры», заключающуюся в «трагикомическом положении героев», колумбийский русист называет писателя «одним из самых интересных во всей советской литературе» [11, с. 17]. Она верно отмечает, что идеи гуманизма и народности объединяют все рассказы как произведения большого нравственно-философского содержания. Оставаясь продолжателем своих тем, Шукшин исследует характеры персонажей с разных сторон. Границы его творчества постоянно расширяются, а перемены в художественном мире обуславливаются духовной эволюцией как самого творца, так и его героев. Рассказы позднего Шукшина заметно меняют свою направленность, однако писатель остается верен себе. Если прежде сюжет фиксирует ситуацию таким образом, что энергично и ясно раскрывается только характер человека, то позже в поле зрения художника оказывается неразделенность характера и судьбы. Последовательное отстаивание персонажами своей духовной самостоятельности делается их жизненной позицией. Изменились акценты в изображении конфликта между личностью и обстоятельствами, так как автора теперь занимает не столько возможный духовный потенциал «чудика», сколько способность человека отстоять свою мечту, сберечь в рутинной бытовой обстановке высоту идеалов...

Таким образом, для восприятия и бытования богатейшего наследия Шукшина-кинематографиста и писателя в современной латиноамериканской культуре атмосфера напряженных идейно-эстетических исканий в широком диапазоне «философии латино-американской сущности», «нового кино» и «нового романа» предстает исключительно благодатной средой, отражающей тенденции как западной, так и мировой, в том числе российской, культур, определившие во многом социокультурную судьбу континента.

«Ренессанс» Шукшина-художника, развернувшийся после его «второго открытия» в западных культурах в конце 1970-х гг., сопровождается вдумчивым отношением к его авторскому кино и писательскому слову. Как следствие, становится большей глубина проникновения в суть затронутых проблем, осуществляются переход от субъективного изображения народной жизни к пристальному анализу социокультурных причин всего происходящего в судьбах представителей народа, поворот от социума к личности, от типического к индивидуальному – творческая эволюция от природной и социальной среды к герою в культурах Латинской Америки [12]. Познание этих проблем сквозь

призму рецепции русского художника не только способствует взаимопониманию между народами, но и приводит к более глубокому восприятию собственной культуры, ее достижений, перспектив и своеобразия.

Многогранное восприятие русского таланта определяется различными эстетическими воззрениями и индивидуальными творческими устремлениями представителей латиноамериканской художественной культуры. Создавая множество национальных вариантов, кино Латинской Америки в главных своих чертах остается искусством всего континента. Именно по этой причине ему оказывается весьма близок прежде всего Шукшин – режиссер и актер, в котором видят крупнейшего представителя русского кино, опередив в выводах российских киноведами. Латиноамериканцы ценят в нем выдающегося кинематографиста и писателя, в наследии которого другая цивилизация и ее культура находят для себя уроки высокого мастерства, преданности реалистическому методу, действенному гуманизму и истинной народности. В данных ипостасях русский художник оказывается близок многомиллионной зрительской и читательской аудитории, деятелям культуры и молодому шукшиноведению Латинской Америки, увидевшим в нем великого сына России.

Литература

1. Культура Латинской Америки. Энциклопедия. – М.: РОССПЭН, 2000. – 742 с.
2. El saucillo rojo // Juventud Rebelde. Havana, 1978. – 22 junio.
3. Rendon F. El saucillo rojo // Giron. Matanzas, 1978. – 1 agosto.
4. Pichs P. P. El saucillo rojo // El Kaiman barbudo. – Havana, 1978. – № 9.
5. Искусство кино, 1979. – №9.
6. Blanco J. A. Un narrador maldito del otro cine ruso // Siempre! Mexico, 1977. – №1258. – 3 agosto.
7. Искусство кино, 1979. – №8.
8. Искусство кино, 1979. – №9.
9. Hierro W. El saucillo rojo // Revista Verde Olivo. – Havana, 1978. – 9 julio.
10. Galiano C. El saucillo rojo // Revolucion y Cultura. Havana, 1978. – 24 junio.
11. Нуньес Л. Б. Русский советский рассказ 60-70-х годов (В. Шукшин, Ф. Абрамов): Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1986. – 158 с.
12. История литератур Латинской Америки: в 3 кн. – М.: Наследие, 1994. – кн. 3. – 656 с.

В.М. ШУКШИН В ПОЛЬСКИХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И КРИТИКЕ⁵

Нефагина Г.Л.
Белоруссия,
Минск – Польша,
Слупск

Польская русистика всегда развивалась волнообразно, и, к сожалению, напрямую зависела от политики власти. Не удивительно, что всплески и падения интереса к русской литературе соответствуют отношениям между странами в тот или иной период. Естественно, что наибольший расцвет польской русистики связан с периодом существования Советского Союза, когда русская литература, как классическая, так и современная, исследовалась в различных аспектах и взаимосвязях с польской литературой, а польские писатели нередко в своем творчестве использовали достижения русских собратьев по перу (именно так воспринимались взаимоотношения писателей).

В советский период все значимые имена и произведения современной русской литературы становились культурным фактом польской читательской аудитории, которая состояла не только из специалистов-русистов, не только из интеллигенции, но и массового читателя. Понятно, что появление в русской литературе такого яркого писателя, как Василий Шукшин, не прошло незамеченным в польской критике. Правда, первые переводы ранних рассказов сборника «Живет такой парень» («Jest taki chłopak») и романа «Любавины» («Rodzina Lubawinych») не вызвали особого читательского и критического интереса, появилось только несколько газетных публикаций, в которых имя Шукшина упоминалось наряду с другими его современниками. До 1974 г. Шукшина просто относили к писателям-«деревенщикам», констатируя тот факт, что в его рассказах изображаются сельские жители, иногда отмечая, что «Его оригинальным вкладом было открытие фигуры сельского эксцентрика, человека, который, с одной стороны, сидит в понятном, ибо своем, от дедов-прадедов передаваемом мире деревенских ценностей, а с другой – в мире неясной ему и часто отталкивающей городской культуры» [1, с. 449]. Подлинное открытие Шукшина произошло после выхода и демонстрации в Польше фильма «Калина красная», который был признан лучшим иностранным фильмом 1975 г. Этот фильм, а также преждевременная смерть разносторонне талантливого художника инспирировали сначала внимание к прозе Шукшина критиков и литературоведов, а затем и повышенный интерес к его творчеству польских зрителей и читателей. Публикуется сборник рассказов «Rozmowy przy jasnym księżycu» («Беседы при ясной луне»), в журнале «Nurt» – статьи Эдварда Павляка [2] и перевод литературоведом Ежи Литвиновым рассказа «Bracie moje». В одном из самых популярных «Miesięczniku Literackim» появляются одна за другой статьи, знакомящие с личностью писателя, его биографией, общим направлением творчества. В журналах «Film», «Kino», «Kultura»,

⁵ Первая публикация: Нефагина Г.Л. Люди земли поймут друг друга: В.М. Шукшин в польских научных исследованиях и критике // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: мат. Межд. науч. конф. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 207-222.

«Zwierciadło» печатаются рецензии на фильмы и спектакли по произведениям Шукшина. Всего за 1964-1980 гг. было опубликовано около 200 рецензий и отзывов польских литературных и кинокритиков. Признание «Калины красной» лучшим зарубежным фильмом отозвалось взрывом публикаций: только в 1975 г. их было более пятидесяти.

1980-е годы были периодом самого плодотворного исследования творчества Шукшина в Польше, о чем свидетельствуют кандидатские диссертации теперь известной журналистки, доктора филологических наук Анны Жебровской «Восприятие творчества Василия Шукшина в Польше (1964-1980 гг.)» [3] и доктора, профессора Дануты Герчиньской «Современная советская „деревенская проза“ и традиции фольклора (В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин)» [4]. Как пишет в «Gazeta Wyborcza» Александр Качаровский [5], в Народной Польше не было людей, которые не знали бы рассказов Шукшина, не смотрели его «Калину красную». А Жебровска заметила, что «всеобщее знакомство с лицом артиста, со стилем его игры было не только рекламой, но и лучшим комментарием прозы. Создавалась некая „обратная связь“: просмотр шукшинских картин содействовал обращению к книгам, и зритель превращался в потенциального читателя; любители же беллетристики Шукшина получали возможность сопоставить впечатление от прочитанного с экранным воплощением произведения» [3, с. 5]. Эмоционально-эстетический резонанс феномена Шукшина обусловил тот факт, что творчество писателя было включено в школьные программы и в вузовские курсы русской литературы, анализировалось в учебниках и материалах экзамена на аттестат зрелости.

Положение резко изменилось с распадом СССР. В статье «I wisi na sznurku księżyc» [5] в 1999 г. Качаровский пишет, что теперь все дальше уходит та Польша, становятся исторической эпохой те времена, когда советский писатель, откровенно не борющийся с Системой, мог пользоваться искренней симпатией поляков. Теперь существуют только две тональности: пафосная и гротескная; советская русская литература не издается, как будто конец коммунизма лишил ее какой бы то ни было ценности. Действительно, 1990-е гг. – это лакуна в издании советских писателей. К сожалению, коснулось это и творчества Шукшина. Последняя вышедшая в польском переводе целой группы переводчиков книга «Rozhasaly się konie na polu» датируется 1988 г.

К счастью, несмотря на издательскую политику, имя Шукшина продолжает ассоциироваться у польского читателя с необычайно талантливой личностью писателя, актера, режиссера, автора близких польским людям фильмов и рассказов, создателя образа русского человека с его странной и чудаковатой, но искренней и открытой доброй душой. Многие критики, писавшие о Шукшине, не перестают удивляться, почему эти рассказы о простых русских людях, не деревенских уже, но и не городских, являются актуальными в Польше и сейчас.

В первое десятилетие XXI в. происходит возрождение читательского и исследовательского интереса к творчеству Шукшина. Можно спросить любого человека на улицах польских городов, знает ли он что-нибудь о Шукшине, и обычным будет упоминание фильмов «Калина красная» и «Печки-лавочки» («Pogwarki» по-польски). Интересно, что даже в польской политической жур-

налистике используются шукшинские образы. Так, в еженедельнике «Nowa Europa» журналист сравнил участвовавшего в предвыборных дебатах политика Леппера с самоуверенным героем рассказа Шукшина «Срезал», сделав вывод, что «поляки часто говорят друг с другом, как Капустин с Журавлевым. Нет у нас только польского Шукшина, который описал бы это» [6, с. 27].

Поляки всегда стремятся найти хотя бы какой-то намек на связь талантливого человека с Польшей. Конечно, найти в родословной Шукшина польский след невозможно, но почему бы не найти польское влияние? Выпускник Вроцлавского университета, публицист, переводчик Войцех Гжеляк, собиравший на Алтае материалы о польских ссыльных, в статье «Porzuciona krasawica» (Брошенная красавица) [7] пытается найти польские корни первой жены Шукшина Марии Шумской и знакомой писателя Анны Ковалевской, а также пишет о том, что к чтению будущего писателя приохотила эвакуированная из Ленинграда учительница Анна Тыссаревска, полька по происхождению. Косвенно это говорит о том магнетизме творчества и личности Шукшина, который втягивает в поле своего культурного влияния людей других национальностей, побуждая их искать «свое» в русском художнике.

В 2000-е годы на место изучения проблемно-тематического уровня произведений писателя приходит более глубокое исследование поэтики и языка, связи в одном тексте разных нарративных практик, соединения принципов разных видов искусства [8, 9, 10].

Очертив периодизацию рецепции в Польше литературного творчества Василия Шукшина, можно обратиться к выяснению основных ее направлений.

На первом этапе вхождения Шукшина в польское культурное пространство самыми многочисленными по количеству являются биографические статьи, включающие лишь элементы литературной критики. В основном они были опубликованы не в специальных литературоведческих изданиях, а в массовых популярных газетах и журналах: «Kultura», «Życie Literackie», «Nurt», «Miesięcznik Literacki», «Gazeta Wyborcza», «Twórczość», «Nowe Książki» [11, 12, 13, 14].

Польских авторов поразила самобытность и многогранность таланта советского писателя. Они отмечали, что Шукшин, как и многие из его поколения, вышел из деревни, но лишь некоторые смогли сохранить с ней связь, которая для него оставалась самой жгучей, самой кровной. Рисуя образ Шукшина, Э. Павляк – автор монографии и многих статей о писателе, поражался его огромным темпераментом, всесторонними талантами: «Упрямый в достижении цели, нетерпеливый, неустанно ищущий, полностью преданный искусству, сжигал себя ради него до конца» [15, с. 200]. В Шукшине видели хотя и представителя официальной советской литературы, но в чем-то иного, выбивающегося из парадигмы «советский писатель». Пытаясь постичь эту, как многим казалось, загадку творческой личности Шукшина, высказывали предположение о бунтарстве его характера, воплотившегося как автобиографическая черта в образе Степана Разина, о внутреннем сопротивлении всякому ущемлению личной свободы, что развито в его многочисленных чудиках. Но ближе всех к разгадке подошли, как представляется, Эдвард Павляк и Вавжинец Попель-Махницки. Первый считал Шукшина не советским, а именно

русским по ментальности художником, воплощением традиционных, нередко противоречиво сочетающихся черт русского характера. «Необычайно впечатлительный, по-есенински страстный и лиричный, Шукшин стал певцом деревни-матери нашей, живым воплощением русскости, чем-то вроде символа братства человека с землей, родным пейзажем, с традицией, а тем самым со всем, что для человека с душой, любимого героя его произведений, должно быть одной из важнейших составляющих существования, моральным ориентиром на извилистых тропинках жизни» [15, с. 202]. Попель-Махницки дополняет эту характеристику еще и русской исконной религиозностью, которая не видна явно, но просвечивает сквозь ткань повествования деталями, приобретающими символическое значение. Анализируя повесть и фильм «Калина красная», исследователь показывает, что то, что не могло быть выражено словами в повести, реализовано в фильме в зримых образах-символах, которые и позволяют понять христианские интенции писателя. Благодаря неоднократно возникающему на экране образу то разрушенной церкви, виднеющейся на горизонте, то отраженным в воде сверкающим золотым куполам, то бедной, приютившейся на холме деревенской церквушки. «Рассказ о перевоспитании уголовника Егора Прокудина превратился в вечно живую евангелическую притчу о возвращении домой блудного сына» [16, с. 233]. При этом для самого Шукшина, по мнению исследователя, важна была не воцерковленность, а внутреннее ощущение православной веры, кроющееся, прежде всего, в чувстве совести, покаяния, в понимании греха и вины – таких основополагающих понятий русского верующего человека.

Но что же полякам до русскости? Почему такой ярко выраженный национальный писатель вдруг оказался близок свято хранящим свою «польскость» / инаковость людям? Здесь можно говорить о той самой, нынче воспринимаемой как советский атавизм, диалектике национального и общечеловеческого. Истинно народное, глубинно национальное, а не внешне выраженное сарафаном, табакеркой в виде лаптя или пресловутой матрешкой, всегда содержит в себе элементы общечеловеческих ценностей. На глубинном уровне сознание русского крестьянина близко сознанию польского. Показательны выводы, сделанные в диссертации Жебровской о типологическом сходстве не только проблем, но и биографий «многих польских писателей, прошедших тот же путь, что и Шукшин, путь из деревни в город», который обусловил «их совместный болезненный интерес к дальнейшей судьбе выходцев из деревни, к нравственным последствиям „отрыва от корней“» [3, с. 15]. Люди земли не могут не чувствовать свое внутреннее родство, не могут не понимать друг друга.

Образы русских крестьян служат самопознанию и поляка, оказавшегося в маргинальном пространстве между деревней и городом, испытывающего те же трудности, стоящего перед теми же проблемами, что и шукшинские герои. Через русский культурный архетип, проявленный в творчестве Шукшина, поляки осознают принадлежность к одному славянскому миру, к одной цивилизации. С этой точки зрения, многие польские литературоведы и критики отмечали универсальность Шукшина. «Рассказы Шукшина – русские в том смысле, что фоном для них служит русская действительность. Но они

не «только русские», как и не «только французской» является проза Сент-Экзюпери и «американской» – проза Хемингуэя» [17, с. 5]. Этой всечеловечностью объясняется искренняя боль, которую испытали польские художники от преждевременной смерти Шукшина. Общим выражением чувства потери могут служить слова Павляка: «Все, что с ним связано, так сильно ранит душу, наполняет глубокой печалью и скорбью» [15, с. 209].

Эта же всечеловечность не позволяла польским критикам однозначно определить Шукшина как писателя-деревенщика, а его творчество вписать исключительно в русло «деревенской прозы». Флориан Неуважны в статье «Królestwo człowieka» задавал вопрос: «К какому течению отнести Василия Шукшина? Его повести и рассказы, которые отражают драмы людей разных слоев пограничья, недовольных меняющейся жизненной ситуацией и лишенных определенного ценностного ориентира, можно ли отнести к бытовой новеллистике?» [18, с. 12].

В дискуссии 1975 года о советской литературе «Literatura żywa, poszukiwająca», в которой приняли участие известные польские литературоведы Анджей Дравич, Ежи Сливовски, Эдвард Павляк, отмечалось, что в творчестве Шукшина речь идет о реабилитации ценностей жизни, которые основываются на народной традиции, на общинной совести, то есть, на ценностях, сохраненных, как оказалось, именно в деревне. Но общечеловеческая гуманистическая значимость этих ценностей и выводит писателя за рамки «деревенской прозы». Дравич предпочитает рассматривать творчество Шукшина в русле «исповедальной прозы» [19], Рышард Радзюк [20] ищет аргументы для обоснования творчества писателя как лирического, хотя согласиться с этим положением весьма трудно. Сливовски [21] в первых откликах о творчестве Шукшина подчеркивал его «сибирский» характер как концентрированное выражение русской ментальности, а Адам Хорошчак, не вписывая Шукшина только в ряды «почвенников», все же важным считает то, что «Каждый художник Божьей милостью носит в себе свой мир. Мир, включающий образ близких ему видов, реальных пейзажей, появляющихся в очередных произведениях как рефрен, как повторяющиеся фразы» [22, с. 123]. Люциан Суханек вводит понятие «третья литература» (то есть, не советская, не антисоветская, а как бы скрыто полемизирующая с советскими ценностями), в которую вносит и творчество Шукшина. Несмотря на некоторые различия в определении принадлежности творчества Шукшина к тому или иному тематическому или стилевому течению, все польские исследователи связывали его с проблемами современной деревни в условиях урбанизации.

Почти все литературоведы и критики единодушны в признании значения прозы Шукшина в развитии польской литературы. Ирэна Рудзевич в статье о польском восприятии русских писателей-деревенщиков писала: «Русские писатели внесли в творчество польских прозаиков, писавших о судьбах деревни, общечеловеческие проблемы, философский взгляд на современность, интерес к последствиям социальных и технических преобразований, поиск нравственной основы человека» [23, с. 275]. Проблематика произведений Шукшина была близка тем польским писателям, которых волновал драматический процесс миграции сельского населения в город. Юлиан Кавалец,

Тадеуш Новак, Мариан Пилот, Зыгмунт Тжишки, Веслав Мысльивски принадлежали к той же поколенческой генерации, что и советские писатели-деревенщики. Не без влияния Шукшина, они от конфликта, основанного на поверхностном противопоставлении жителей деревни и горожан, приходили к изображению внутренних конфликтов в душах людей пограничья, к попытке познания истории и диалектики души простого человека, терзаемого не проблемами высокой экзистенции и смысла жизни, а насущными вопросами: как жить по совести даже в малом? Как остаться человеком в ежедневном быту? Как преодолеть подмену исконных ценностей бытовыми удобствами? Именно эти нравственные вопросы переводили бытовые рассказы на философский уровень, преобразовывали вроде бы частные житейские истории в универсальные общечеловеческие притчи.

Ю. Кавалец, почти повторяя мысли Шукшина, размышлял о своеобразии «деревенской прозы» польских писателей: «Писатель, родившийся, как говорится, под соломенной стрехой, знает, что истина частенько одета в дерюгу, что с виду она сплошь и рядом угловата, неказиста. Он знает также, что путь, ведущий вверх, нелегок, что в прогресс надо вкладывать силы, что переход от низшей формы к высшей не всегда совершается с веселой песней – часто ему сопутствует трагедия, и порой человек разрывается на кусочки, какую-то часть своей души оставляя возле старого, истертого ногами многих поколений порога. И к лучшей жизни идет, остро ощущая свою потерю» [24, с. 32].

Как писала Данута Герчиньска, «литературы обеих стран занимались отражением социальной и духовной переделки крестьянских поколений, показывали новую судьбу крестьянина, становление его современного миропонимания и мироощущения» [4, с. 42].

Когда в Польше стали известны «Энергичные люди», «А поутру они проснулись...», «До третьих петухов», «Точка зрения», расширилось представление о специфике творчества писателя. Появились работы о сатире и условности в прозе и драматургии Шукшина. Ян Ярцо, католический священнослужитель с 1987 г., автор диссертации о творчестве Шукшина [25], не раз упоминаемый в «Затесях» Виктора Астафьева и в «Варшавских этюдах» Владимира Солоухина, рассматривал сатиру Шукшина как форму и способ актуализации христианских нравственных заповедей, которые, несмотря на неблагоприятные исторические обстоятельства, продолжали жить в народном крестьянском сознании.

Известный исследователь сатиры Ванда Супа считала сатирические повести Шукшина новым этапом творчества, поиском новых художественных форм и способов познания современной действительности. В ее работе устанавливалось значение народной и литературной сказки в поэтике повестей Шукшина, отмечалось продолжение традиций Салтыкова-Щедрина и Андрея Платонова, по- своему преломленных писателем. В этой связи подробно анализировались повести «Точка зрения» (*Punkt widzenia*) и «До третьих петухов» (*Nim trzeci kur zarpieje...*) в аспекте кинематографически организованного пространства, в котором в реальную действительность включаются фантастические, как определяет их исследователь, элементы, влияющие на ее развитие. Представляется не совсем корректным расширительное толкование автором

фантастики, подмена ею понятия условности. Вместе с тем рассуждения о сказочном типе условности (фантастики, по Супе), о сказочных персонажах, современных писателем, о вечном для народного творчества образе Ивана-дурака и об изменении Шукшиным традиционного фольклорного финала, в котором добро всегда одерживало победу над злыми силами, представляются достаточно интересными для исследователей поэтики повести-сказки: «Иван не только не смог их победить, но в противовес сказочной традиции сам стал их помощником и воспользовался их помощью» [26, с. 148]. Супа считает, что Иван-дурак «рассеян» в тех шукшинских героях, которых называют «чудиками». Писатель ведет родословную персонажей этого типа от фольклорных образов, в которых выражался народный взгляд на природу человека и смысл его жизни.

Выявляя характерные черты и особенности шукшинских персонажей, польские ученые видят в них не только фольклорные истоки, но и влияние Достоевского и Толстого. К сожалению, этот ракурс взгляда на чудиков и странных людей не получил глубокой разработки, в основном остается на уровне констатации. Э.Павляк, анализируя «Любавиных», считал «старого, но крепкого отца и его четырех сыновей, как бы живьем взятыми из Достоевского» [15, с. 207]. Столь же поверхностным представляется и толстовский дискурс, который усматривается единственно во внимании писателя к душе человека, к ее изломам, что трактуется как диалектика души. Герчиньска видит в героях Шукшина продолжение горьковской («чудаки украшают мир») и шолоховской («человек без чудинки голый, жалкий») традиций.

В польском литературоведении до сих пор нет обобщающих работ о типологии героев Шукшина, хотя, например, Павляк, анализируя рассказы и повести, описывает, по существу, типы героев. Одни – странные, вечно собой недовольные люди, постоянно находящиеся в движении, стремящиеся осчастливить себя и весь мир, не способные жить «как Все». Это люди с виду неотесанные, часто даже примитивные, скрывающие, однако, на дне души богатый мир переживаний» [15, с. 212]. Они чувствительны к злу и фальши, впечатлительны и открыты, но и смешны для окружающих своей наивностью. Павляк называет их «люди с душой». Другая группа персонажей – люди, у которых отсутствует понимание другого человека, но в избытке желание пожить за чужой счет. Они расчетливы, фальшивы, считают себя умнее и выше других. Это «люди холодного рассудка». Главным критерием распределения героев по группам Павляк считает соответствие шукшинскому тезису «надо быть человеком». Шукшин не противопоставлял деревенских жителей городским: и в деревне, и в городе живут люди с душой и люди с холодным рассудком. Речь шла «о конфронтации жизненных идеалов, один из которых опирается на поэзию жизни, а другой – на ее прозу, об исследовании двух антиподов – человека одухотворенного и прагматика» [15, с. 219].

Польские литературоведы обращаются главным образом к онтологическим проблемам творчества Шукшина, к характерам и обстоятельствам, реже – к жанровой специфике и поэтике произведений. Это во многом обусловлено ментальностью поляков, стремящихся все происходящее в мире примеривать на себя и сравнивать с собой. Ситуации шукшинских расска-

зов так заинтересованно воспринимались потому, что во второй половине 1970-х-1980-е гг. были актуальны и для Польши, а интерес исследователей «к малым эпическим формам прозаика связан, на наш взгляд, в равной мере с мастерством Шукшина-новеллиста и со спецификой литературных традиций польской прозы, в которой рассказ издавна пользуется большой популярностью и принадлежит, благодаря таким корифеям жанра, как Прус, Сенкевич, Конопницка, Ожешко, Жеромский, Налковска, Домбровска, Ивашкевич, к излюбленным польским читателем жанрам» [3, с. 11]. Работ же, посвященных поэтике прозы Шукшина, не много. Так, Павляк отмечал типичную архитектуру рассказов, обычно начинающихся с анекдотической ситуации, которая перерастает в изображение характера человека, историю его души. Повествование концентрируется преимущественно вокруг одного события или одного эпизода из жизни героя. Острая интрига, фабульные перипетии важны не сами по себе, но только как способ интерпретации внутреннего мира персонажа в его связи с миром внешним, как способ познания правды о себе, иногда даже непредвиденной и страшной. Кароль Муха заметил, что в рассказах писателя весьма ощутимо влияние поэтики кинематографа. «Лучшие свои страницы он писал как киносценарии: кадрами, короткими приближениями, без панорамных задержек, со скольжением камеры по деталям. Его рассказы написаны как репортажи» [17, с. 5].

Научной обоснованностью и оригинальностью подхода выделяется статья Наталии Ворошильской [28], в которой исследуются функции мимики и жеста в рассказах «Срезал», «Миль пардон, мадам!», «Степка», «Кляуза». Исходя из актерской и режиссерской деятельности Шукшина, автор делает вывод, что писатель мог внести в прозу определенные черты актерского жеста, сознательно преувеличенного, театрально выставляемого напоказ. Указывая на то, что Шукшин почти не использует такие приемы психологической характеристики, как внутренний монолог или поток сознания, Ворошильская придает большое значение мимике и жесту, которые могут выступать как средство характеристики персонажа. «Информация о герое, его мыслях, действиях, жестах может подаваться как слова либо рассказчика, либо другого героя, либо самого персонажа, совершающего действие или жест. У Шукшина главная информация подается рассказчиком» [27, с. 163]. Жест может выступать в функции знака-симптома, то есть невольного, непредсказуемого, импульсивного движения, говорящего о психологическом и душевном состоянии, а может быть знаком-сигналом, то есть преднамеренно направленным на другого, сознательно работающим на эффект. Исследователь анализирует роль жеста в характеристике персонажа и в композиции рассказов, что позволяет сделать вывод о влиянии Шукшина-актера и режиссера на Шукшина-писателя, которое выразилось в кинематографизме его прозы.

Исследование фильмов, снятых по произведениям писателя, и театральной рецепции творчества Шукшина выходит за границы литературоведения. Тем не менее, почти все авторы обобщающих работ включают в сферу анализа фильм «Калина красная». Сопоставление фильма и киноповести, возможностей специфического языка кино и литературы, наполнение в фильме литературного образа Егора Прокудина большей смысловой и эмоциональ-

ной силой, чем в киноповести, прочитывание фильма как притчи о блудном сыне – это те аспекты, над которыми размышляют литературоведы и критики.

Павляк в статье «Gdzież moje wrone konie» делает ретроспективный обзор фильмов, снятых самим Шукшиным или по его произведениям, выделяя наиболее существенные, с его точки зрения, их аспекты. Справедливо считая, что в фильмах нашли свое воплощение все мотивы прозы, Павляк последовательно прослеживает движение киногероя от Пашки Колокольникова до Егора Прокудина. В Колокольникове не без оснований критик видит родство с героями исповедальной прозы Василия Аксенова: «С виду ветреный, немного заносчивый чудаковитый провокационного поведения... парень, бунтующий против шаблонов минувшей формации» [28, с. 220], заигрывающий с девушками, иронически реагирующий на вопросы молодой журналистки. Отмечая недостатки фильма, Павляк считает дебютный фильм не типичным для творчества Шукшина, поскольку в нем отсутствовал главный мотив всех произведений писателя – столкновение деревни с городом и вытекающие из этого психологические и нравственные последствия. Этот мотив появляется в фильме «Ваш сын и брат», в котором чересчур карикатурно представлены горожане, а деревенская патриархальность поднята на высший уровень как основа настоящей нравственности. Та же конфронтация города и деревни образует главный нерв фильмов «Странные люди» и «Печки-лавочки». В «Печках-лавочках» главный герой – это повзрослевший Колокольников, нашедший свое место в крестьянском труде, лишившийся легкомыслия, но сохранивший внутреннее достоинство, о чем свидетельствует финальная сцена с монументальной фигурой Ивана, сидящего на краю вспаханного поля. Критик отмечает психологическую достоверность и реалистически правдивый взгляд на человека и окружающий его мир. Особенно его привлекают документальные кадры московских улиц, станций, мимо которых проезжает поезд, что придает фильму, по мнению критика, ощущение настоящей жизни.

«Калина красная» в Польше вызвала такую же разноголосицу мнений, как и в СССР. Отмечалась есенинская ностальгическая нота, пронизывающая деревенские сцены и составляющая основной нерв образа Егора Прокудина, и вместе с тем жестокость финала, какая-то безрадостность и безнадежность его [30, 31, 32]. Но мелодраматичность фильма, которая ставилась советскими кинокритиками в упрек режиссеру, польскими рецензентами воспринималась как достоинство: для польского менталитета характерны романтичность и драматизм, соединенные с сентиментальностью, что, в принципе, и лежит в основе мелодрамы. Именно обращенность фильма к чувствительнейшим струнам человеческого восприятия обусловила трагический пафос сцены свидания с матерью, сцены, которая понятна без слов людям во всем мире. Полемизируя с теми, кто не принимал драматический финал фильма, кто считал его надуманным, чтобы «вызвать слезу» у нетребовательного зрителя, Павляк писал: «Расчет Шукшина с жизнью Егора Прокудина не мог быть оптимистичным, нравоучительным, потому что, как сказал писатель, «требовал проникновения к самому дну его сознания» [15, с. 128]. В монографии Э. Павляка творчество Шукшина рассматривается в совокупности всех форм и жанров как общий непрерывный текст как единство, основой которого является постоянная тема и жизненная философия писателя.

Своим творчеством Шукшин «создает непреходящий духовно-культурный потенциал, который востребован другими национальными культурами» [33]. Сквозь призму польского восприятия писатель предстает как концентрированное выражение русскости и, вместе с тем, универсального крестьянского сознания в период социальных трансформаций. Потому шукшинское творчество так близко полякам, что в его персонажах они видят собственное отражение. Люди земли понимают тревоги и надежды друг друга.

Литература

1. Pawlak E. Fenomen W. Szukszyna // *Miesięcznik Literacki*, 1977, Nr. 12.
2. Pawlak E. *Energiczni maliludzie* // *Nurt*, 1977, Nr. 4.
3. Жебровска А. И. Восприятие творчества Василия Шукшина в Польше (1954-1980 гг.): автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1982.
4. Герчиньска Д. Современная советская «деревенская проза» и традиции фольклора (В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин): автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1986.
5. Kaczorowski I. *Wisinasz nurkuksiężc* // *Gazeta Wyborcza*, 1999, 2-3.10.
6. Kaczorowski J. *Szuskzyniiny* // *Słavia Orientalis*, 1994, Nr. 4.
7. Grzelak W. *Porzucona krasawica* // *Rzeczpospolita*, 2001, Nr. 94.
8. Bruleva F. *Sposoby wyrażenia tekstowej subiektywno-scenicznej modalności na primere rozkazov Vasilija Makaroviča Šukšina* // *Kieleckie Studia Rusycystyczne*, 1992. – Т. 5.
9. Gierczyńska D. *Z zagadnień przekładu rosyjskiej «prozy wiejskiej» na język polski* // *Słupskie Prace Humanistyczne*, 1996, Nr. 15.
10. Malec P. *Osobowe nazwy własne w wybranych utworach W.M. Szukszyna* // *KUL*, 2011.
11. Drawicz A. *Dac wam wolność?* // *Tygodnik Powszechny*, 1983, Nr. 44.
12. Nowak A. *Szuskzyn «jak żyć?»* // *Argumenty*, 1989, Nr. 44.
13. Pysiak K. *Szuskzynowski ton* // *Zwierciadło*. 1980. Nr. 11
14. Żebrowska A. *Z daleka od Moskwy* // *Gazeta Wyborcza*, 1994, Nr. 243.
15. Pawlak E. *Wasilij Szuskzyn*. – Warszawa, 1981.
16. Попель-Махницки В. Религиозно-нравственная проблематика в «деревенской прозе» XX века (В. Распутин, В. Астафьев, В. Шукшин) // *Studia Rossica-Posnaniensia*, 2011, Vol. XXXVI.
17. Mucha K. *Szuskzyn – bliżej jest do serca* // *Kamena*, 1979, Nr. 23.
18. Nieważny F. *Królestwo człowieka* // *Życie Literackie*, 1977, Nr. 45.
19. Drawicz A. *Szuskzyn: ziemia i las* // *Nowe Książki*, 1981, Nr. 17.
20. Radziuk R. *Nowy Szuskzyn* // *Przegląd Humanistyczny*, 1974, Nr. 11.
21. *Literatura żywa, poszukująca* // *Miesięcznik Literacki*, 1975. Nr. 12.
22. Horoszczak A. *Był taki ktoś!..* // *Twórczość*, 2006, Nr. 2.
23. Рудзевич И. Польское восприятие русских писателей-«деревенщиков» // *Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX века*. – Томск, 2011.
24. Kawalec J. *Oset*. – Warszawa, 1977.
25. Jarco J. *Twórczość literacka W. Szukszyna* // *Bioletyn slawistyczny Warszawa-Lódź*, 1980.

26. Supa W. Poetyka współczesnej prozy rosyjskiej. – Białystok, 1989.
27. Woroszyńska N. Funkcja mimiki i gestu w wybranych opowiadaniach Wasilija Szukszyna // Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku. – Katowice, 1983.
28. Pawlak E. «Gdzież moje wronę konie» // Pamięć i trwanie: szkice o współczesnej literaturze radzieckiej. – Warszawa, 1980.
29. Bojarska M. Kalina czerwona, białe brzoźki // Nowe Książki, 1981, Nr. 10.
30. Chołodowski W. Szukszyn «Kalina czerwona» // Tygodnik Kulturalny, 1975, Nr. 41.
31. Koniczek K. Film «Kalina czerwona» // Argumenty, 1975, Nr. 45.
32. Стопченко Н. Художественное наследие В.М. Шукшина в диалоге России с зарубежными культурами: автореф. дис. д-ра культурологии. – Краснодар, 2006.

ТВОРЧЕСТВО В.М. ШУКШИНА В ИССЛЕДОВАНИЯХ КИТАЙСКИХ УЧЕНЫХ

Халина Н.В.
Россия, Барнаул

Цзинь Шаньшань
Китай, Ханчжоу

Свою работу мы начинаем с цитат китайских исследователей творчества Василия Макаровича Шукшина, которые наиболее полно и ярко отражают общее настроение и преобладающие тенденции в изучении творчества выдающегося представителя русской и советской художественной культуры.

摘 要：舒克申是前苏联当代著名作家和电影艺术家，其文学创作的特点是手法简单，语言平实，结构紧凑，情节变化快，矛盾焦点突出。其作品不回避生活中的矛盾，作者的创作意图就是让读者体味到蕴藏在生活中的平凡真理。体会到这些真理对人生的启迪。

Шукшин – известный писатель и художник кино в бывшем Советском Союзе, его литературное творчество характеризуется простыми приемами, простым языком, компактной структурой текстов, быстрой сменой сюжетов и заметными противоречиями. Его произведения не избегают противоречий в жизни, а творческое намерение автора – дать читателям возможность осознать их проявление в жизни, оценить истинное содержание обыденных реальных ситуаций. 陈慧敏 (Чэнь Хуйминь)

摘要：瓦西里·舒克申是苏联当代文艺界一位著名人物。他集电影导演、演员、编剧、小说家于一身,是艺术史上罕见的现象;他的作品具有独特的风格,“在俄罗斯苏维埃散文中占有显要地位”。舒克申的创作生命虽然短促(1960~1974),但却留下了一笔相当可观的文学遗产:两部长篇小说,五部中篇小说,一百多篇短篇小说。这些作品深受苏联人民的欢迎和赞赏,“在成千上万人的心目中得到巨大反响”,有强烈的艺术魅力。

Василий Шукшин – известная фигура в советских литературных и художественных кругах. Он является редким явлением в истории искусства, потому что он режиссер, актер, сценарист и романист в одном лице. Его работы имеют уникальный стиль и «занимают видное место в русской советской прозе». Хотя творческая жизнь Шукшина была короткой (1960-1974), он оставил значительное литературное наследие: два романа, пять фильмов и более ста рассказов. Эти работы имеют «большой отклик в умах тысяч людей» и, обладая сильным художественным очарованием, высоко ценятся людьми. 齐齐哈尔大学 (齐 关 春 云).

Исследователи творчества Шукшина, в том числе и китайские ученые, прежде всего обращают внимание на крестьянское происхождение писателя, что обусловило его способность особенно тонко чувствовать природу, мир сельского жителя, формируемый родной землей. Литературные произведения Василия Шукшина в основном отражают реальную жизнь русской деревни.

Главными героями являются сельские жители или сельские жители, покидающие свои родные села и вступающие в жизнь города.

Гао Чжэньчжи [2] кратко описывает путь Шукшина к славе, отмечая, что детство, проведенное в сельской местности, дало ему понимание особенностей деревенских персонажей. Исполнение в студенческие годы главной роли в фильме «Два Федора» получило одобрение кинематографической общественности, что положительно повлияло на его художественную карьеру в кинематографе и литературе. Особо ценны литературные идеи, методы режиссуры и другие достижения в искусстве Шукшина как писателя, актера, режиссера. Среди шукшинских шедевров фильм «Калина красная», сатирическая повесть-сказка «До третьих петухов», являющаяся суммирующим произведением сатиры Шукшина. Писатель затрагивает моральные и философские проблемы, имеющие глубокие последствия в жизни народа.

Шукшин постоянно исследует проблемы смысла жизни, человеческого счастья в таких рассказах, как «Осень», «Солнце, старик и девушка» и многие другие. Изображая характеры сельских жителей, Шукшин использует традиционные черты русских крестьян: наивность и мудрость, радость и печаль, гнев и эгоизм, героическое поведение и благородные чувства. Чэнь Хуйминь [11] размышляет о «чуде Шукшина», полагая, что «подоплеку» его произведений составили объективные исторические обстоятельства. До и после Второй мировой войны, из-за специфики бывшего Советского Союза, произведения, которые пропагандировали идеи борьбы и воспевали героические подвиги народа, занимали основное место в литературном потоке. Неоднозначной реакцией на них стала литература в стиле «теории бесконфликтности». Однако с течением времени все большее внимание писателей занимала личность человека, процесс формирования характера советского человека и его позиционирования в обновляющейся реальности.

О современной мирной жизни людей искренне рассказывается простым обыденным, не героическим языком таким образом, что каждый может чувствовать желание добра. Поскольку подобные эмоции вызвали у читателя резонанс, литературные произведения Шукшина были особенно любимы читателями, что и способствовало возникновению «чуда Шукшина». Основным литературным жанром Шукшина становится рассказ. Короткие рассказы писателя имеют свои уникальные литературные особенности: «живой» яркий разговорный язык, простые и безыскусные слова, полные истинных чувств и мыслей. В то же время он и в литературных произведениях очень хороший режиссер: его проза исполнена драматизма, она содержит элементы кинематографического искусства, дающего читателям богатый визуальный опыт. Шукшин формирует образ персонажа так, что одним словом, жестом может заставить его ожить на бумаге. Автор создает богатую и легкую атмосферу комедии с помощью юмористических сцен, деталей и слов. Без преувеличений, идеализации Шукшин изображает красоту сельской местности, повседневную жизнь простых сельских жителей. В то же время с точным чувством реальности его произведения отражают истинную сторону общественных противоречий Советского Союза; его работа оказала свое влияние на изменения, которые произошли в нынешнем состоянии российского общества.

Ван Хунци считает, что эстетическая направленность романов Шукшина – культивация зоны интеграции между городом и селом Шукшина [1]. С высоким чувством ответственности и чувством сильного беспокойства Шукшин показывает все аспекты реальной жизни, которые составляют художественный мир его произведений, обновляющийся и наполненный философским светом. В послевоенный период экономика Советского Союза стремительно восстанавливалась и развивалась, уровень жизни людей значительно улучшался, особенно после глубокой научно-технической революции 60-х годов, а материальная жизнь значительно обогащалась. Но с другой стороны, возникал ряд новых социальных проблем. Духовная культура людей не улучшилась, как предполагалось, с развитием материальной культуры, а наоборот, все больше переходила к декадансу, упадку. Сельская местность, которую бесконечно любил писатель, особенно сильно пострадала, десятки миллионов крестьян вливались в города, все общество становилось более урбанизированным, между сельскими и городскими, между традициями и новой реальностью возникали разломы, отношения между людьми становились безразличными, социальная мораль перестала восприниматься как прошлое, причудливые русские деревенские обычаи отчуждались современной цивилизацией.

Столкнувшись с суровыми реалиями нового времени, авторы, унаследовавшие традицию русской литературы исследования нравственного состояния общества, посвящали свои произведения изображению человеческой добродетели в сочетании с божественной миссией воспитания «добрых, чистых, благородных эмоций, духовного исцеления безразличных и молчаливых». Шукшин с надеждой обращается к истокам, первозданной земле, где с древних времен живет и воссоздается человечество, он считает Землю символом матери, колыбелью воспитания предками у людей нравственного чувства, стойкости, веры. И Степан («Степкина любовь»), и Михаил («Светлые души»), и Малюгин («Гринька Малюгин») представляют собой олицетворение добродушной, трудолюбивой, незаурядной сельской молодежи. Это образы людей, которых писатель страстно воспевал в сложном и разнообразном обществе, в них воплощены цели, к которым стремился Шукшин.

Как считает Лу Синцзюй [4], Шукшин, выходец из сельской местности, знакомый с крестьянской жизнью, соединил в себе страсть к перу с уникальным художественным талантом и стилем, с глубокими открытиями и поэтическими изображениями повседневных событий сельской жизни и духовного мира современного крестьянина. Его ранние рассказы стремились раскрыть доброе сердце в миролюбивом облике героев («Светлые души», «Чудик»), выразить искренние чувства между людьми («Правда»), воспеть героический подвиг и благородные чувства простых тружеников («Классный водитель»). По мере того, как открывались горизонты жизни, Шукшин все более и более трезво осознавал, что в наше время нужны не только произведения, воспевающие истину, добро и красоту, поднимающие настроение; необходимо разоблачение ложного, злого, уродливого, что может вызвать тревогу в обществе и способствовать скорейшему разрешению тех противоречий и конфликтов, которые существуют на самом деле. Рассказы Шукшина глубоки по содержанию: в событиях реальной жизни, которые кажутся обычными, автор находит

и раскрывает их богатый скрытый смысл. Короткие рассказы Шукшина выигрывают не за счет погони за извилистыми сюжетными линиями, а за счет ярких персонажей. Его персонажи – не выдающиеся герои, а обычные смертные, даосские массы, советские реальные «люди». Один за другим возникают реалистичные персонажи, с их различными судьбами, чтобы показать людям уникальные области жизни.

Звучащую речь, уникальность регионального звучания языка сложно представить в письменной форме, однако, как утверждает Чжао Шилинг [8], это не становится препятствием для изобретательности Шукшина, чтобы представить читателю речевые особенности диалекта.

音位 < ф > 用音素 [k] 或 [И] 表示, 如: Вон в углу кошма лежит, ты ее под себя, а куфайку-то (фуфайку) под голову сверни («Охота жить»); «Им место не в шкафчике (шкафчике), а на стенке («Калина красная»).

音位 < х > 用音素 [k] 表示, 如: «Она бабочка-то ничё, с характером» (характером) («Жена мужа в Париж провожала»); «Потом схожу в контору – тоже возьму характеристику» (характеристику) («Материнское сердце»).

字母 щ 通常发硬音字母 [ш] 的长音, 如: Ты, Егорка, поплывешь в остров за чашшой (чаща) («Любавины»); Я пошел их шшолкать («Странные люди»).

Хотя не все региональные особенности могут быть объяснены фонетикой и грамматикой стандартного языка, они могут полностью выразить сильные чувства, и читатель может полностью понять его смысл и почувствовать его «деревенский» характер.

Чжан Цзяньхуа [9] обращает внимание на то, что Шукшин был верным защитником нравственных традиций русского народа и обычаев, передаваемых из поколения в поколение в сельской местности. Он не только создал большое количество образов сельских «странных людей» из глубинки и укоренился в жизни людей, но и решительно критиковал «чужаков», которые разрушили эту традицию. «Чужаки» – это носители недобросовестной морали в обществе, отражающие факт крайнего эгоизма и морального вырождения части народа. Среди таких персонажей писатель осуждает самых свирепых и беспощадных лицемеров-прагматиков, крайних эгоистов.

О периоде 1950-х в истории развития советской литературы Шао Сиджия и Яо Ян [12] говорят как о периоде кульминации исторических поворотов, социальных потрясений, старых и новых переплетений. Гуманизм, фотореализм становятся крупными хитами в литературном мире. Мотив «эстетической сущности искусства», впервые после «оттепели», в Советском Союзе становится доминирующим в определении характерных черт искусства: особое содержание искусства – «характер живого человека». Подобный подход повлиял на творчество группы писателей того времени. Исследование сельской жизни после середины 1960-х годов стало переломным моментом в процессе замены «старого» «новым», а сельские романы этого периода отражают психологические и моральные изменения крестьян. Психологические образы персонажей, раскрытие духовного мира стали объектом художественных исканий многих писателей того времени, которые отыскивали корни духовно-нравственного богатства народа, раскрывали истоки его характера, создавали своеобраз-

ный творческий стиль советской «деревенской прозы». Деревенские прозаики в лице Василия Белова, Валентина Распутина, Василия Шукшина, Виктора Астафьева ломают «теорию бесконфликтности», изображая в своих произведениях подлинную жизнь с ее проблемами и противоречиями. Их называют «моральными писателями», а Шукшина – одним из них.

Шукшин создает правдоподобный образ современного крестьянина, тип которого определяет как «чудик», что является ответом на уродливые эстетические идеи общества. «Чудик», или «странный человек», – всего лишь один из распространенных среди крестьян представитель тысяч крестьян, в эпоху перемен сохранивший первородство и натуру русского крестьянина, в то время как бесчисленные люди, которые были бы такими же добрыми и искренними, как и он, оказались завуалированы тенденцией «урбанизации», постепенно теряя свою природу, в свою очередь, обвиняя и издеваясь над ним. В отличие от типов социального уродства истинные ревнители эстетических ценностей воспринимают оригинальную красоту, разумность сельских чудаков как «странную» и заставляющую задуматься.

Шукшин сформировал ряд таких «странных» образов, которые стали продолжением и развитием образов «странных героев», занимающих важное место в истории русской литературы. Описывая персонажей и их жизненные обстоятельства, Шукшин отражает социальный облик, идеи, эстетические идеалы эпохи. Именно благодаря тщательному наблюдению автора, отбору репрезентативных событий привычной жизни, выверенных социальной ответственностью художника и его приверженностью своей творческой позиции, его произведения очень точно раскрывают нравственные аспекты общества.

Творчество Шукшина фокусируется на красоте внутреннего мира простых людей, он трактует мораль как ответственность перед людьми, перед обществом, которая выходит за рамки политики и ограничений эпохи и может вызвать отголоски в сердцах людей разных стран. Времена меняются, нравственные нормы немного колеблются, но человеческая природа, воплощенная в повседневной жизни, останется навсегда. Образ «странного человека» имеет историческое значение: он не только оказал широкое влияние на людей того времени, но и по сей день является откровением. Читатели по всему миру по-прежнему могут быть вдохновлены нравственными ценностями жизни в произведениях Шукшина.

Яо Чжэн [14] исследует этические взгляды Шукшина с точки зрения полюсов Добра и Зла человечества. Благость, которую хвалит Шукшин, – это чувство красоты, любовь, забота и дух жертвенности. В то же время писатель раскрывает человеческую слепоту и зло, выражая стремление к возвращению добра как нравственной миссии общества через исследование источника нравственного чувства. Через «духовные дилеммы в рассказах Шукшина» в основном анализируются духовные проблемы его героев и их причины: «падение» в материальный мир, порабощение мирским, вражда с другими людьми, мучительное одиночество, растерянность перед проблемами бытия и их мучительное осмысление. «Духовный путь» человека в рассказах Шукшина в основном представлен как поиск идеала. Изображая краткосрочность человеческого существования и вечность бытия, писатель, в конечном итоге, указывает на

неизбежность духовного пути к религиозным убеждениям. В завершении статьи рассказывается о трех духовных поисках В.М. Шукшина, указывающих на окончательное возвращение писателя к божественности веры, теме любви и страданий. Яо Чжэн размышляет о художественных исканиях Шукшина, об идеях писателя, касающихся конечной судьбы человечества, о его мыслях и пророчествах, оставленных для потомков.

Гуй Сяо [3] сравнивает литературное и кинематографическое творчество Шушина, используя метод связи, чтобы «прорваться» через изолированное исследование каждой формы творчества. Впервые в научном дискурсе Китая изучаются темы счастья и свободы в произведениях Шукшина, экзистенциальные темы, образ блудного сына и образ идеального персонажа; систематически анализируются «кинематографичность» произведений Шукшина и «литературность» фильмов. Что касается тематической выразительности, то, как полагает Гуй Сяо, в произведениях и фильмах Шукшина большое внимание уделяется трем темам: деревня и город, радость и свобода, смысл жизни. Первые произведения Шукшина в основном изображают деревенских людей и спокойную сельскую пастораль, а поздние произведения исследуют отношения села и города, описывая ситуацию, когда молодые сельские люди «входят» в городскую среду. Эта тема также проходит через пять фильмов, снятых Шукшиным. Первые три фильма, снятые на основе его литературных произведений, находятся под их непосредственным влиянием, а также более глубоко и всесторонне исследуют темы, заданные в оригинальных произведениях. Последние два фильма, основанные на независимых сценариях, имеют краткое, но глубокое развитие проблематики предыдущих произведений, затрагивающих сходные темы.

Если останавливаться на теме радости и свободы, то Шукшин находился под влиянием философских идей Спинозы. Шукшин считает, что только то, что нужно сделать по натуре человека, может принести человеку радость. Чем больше вы получаете такого удовольствия, тем более свободен человеческий разум. Люди, получившие радость и свободу в созданных Шукшиным литературных произведениях и фильмах, делятся на две категории: 1) трудолюбивые и неприспособленные люди, живущие в сельской местности; 2) чудачки, которые действуют по своей природе, получая удовольствие и свободу. Первые три фильма Шукшина демонстрируют, как эти две категории людей получают удовольствие. Но в фильмах есть люди, которые теряются и ищут путь к обретению счастья и свободы. К таким героям относится Егор Прокудин в «Калине красной».

Хэ Хуньин [7] отмечает, что творчество Шукшина часто называют образцом «авторского кино» в советском кинематографе. Так называемое «авторское кино» имеет большое значение как в советском, так и в европейском кинематографе. В западной кинематографии наиболее ранняя тенденция к «искусству» и отказу от коммерциализации 20-х годов называется «художественным фильмом», «чистым фильмом» или «авторским фильмом». Отличительной чертой таких фильмов является призыв к отрыву от традиционной литературы и театра, а также к отсечению каналов коммерческого распространения в целом, чтобы снимать художественные фильмы, которые выражают исклю-

чительно личные субъективные чувства создателя. В советском кинематографе «авторское кино» – это, прежде всего, исключительно литературное кино, создатели которого обладают ярко выраженными личностными особенностями и реализуют последовательные идеологические тенденции. Создатели таких фильмов часто также являются писателями или поэтами, которые сами создают сценарии для своих фильмов, поэтому их фильмы иногда называют «авторскими фильмами». В целом, литературные достижения Шукшина превосходили его кинематографическое творчество, и в некотором смысле именно согласованность кинематографа и литературного творчества в тематике, тактике делает фильм Шукшина широко влиятельным. Создание фильма Шукшина – это его самостоятельное, от начала до конца творчество писателя, режиссера, актера, отражающее нравственное состояние жизни народа.

Тема развивалась синхронно с литературным творчеством, особенно в его поздних фильмах, углубляя в определенном смысле идеологическое содержание, выраженное в литературном творчестве, и с этой точки зрения действительно отражает специфику советского типа «авторского кино». В реальных условиях национальной жизни Шукшин наблюдал и испытывал сильный, но сложный характер русского крестьянина, опираясь на вековые нравственные идеи, подталкивавшие его к литературному творчеству. Как в самом начале творческого развития, так и в зрелом возрасте художника шукшинские темы можно отнести к изучению человеческой природы и совести в реальной жизни, где очевидно влияние атмосферы времени, а также ощутимы последствия личностного творческого роста. У таких персонажей, как Прокудин, в творчестве Шукшина много «предшественников», в нем собраны накопленные за годы творчества Шукшина любовь, сочувствие, ирония, ненависть и другие противоречивые чувства, а реальные жизненные обстоятельства обеспечивают лабораторию для анализа порождаемого многообразия эмоций.

В 1974 г. Шукшин в фильме «Калина красная», режиссером которого он являлся, снялся и в качестве актера. Егор Прокудин – не первая главная роль Шукшина в его собственной режиссерской работе. Фильм изображает вора, который выходит из тюрьмы. Чжан Янь [10] считает, что создание фильма Шукшиным тесно связано с созданием жанра романа, а также можно сказать, что его фильм происходит от романа, поэтому в его создании литературное мышление имеет большую составляющую. Драматическая структура очень четко оптически передана на экране, отражая внутреннее литературное мышление режиссера.

«Калина красная» – это история вора, который исправляет себя. Шукшин смело изобразил его главным героем: со стороны Егор Прокудин – прежде всего не вор, а человек, который изначально был добрым человеком, но впал в заблуждение и все еще полон надежд на новую жизнь. После освобождения из тюрьмы, при поддержке Любы начинается его моральное пробуждение, он хочет стать новым человеком. В любви, труде на земле он нашел источник духа, нашел будущее и счастье. Он понял, что значит жизнь. Он был убит в березовом лесу, потому что отказался вернуться к ворами. В истории Егора Шукшин указал на то, что смысл жизни заключается не в прогрессе, возвышении и надежде на «столичного» человека. Понимать истину жизни нелегко,

отстаивать эту истину жизни еще труднее, цена этого иногда равна стоимости жизни. Через описание реальной жизни и размышления о жизненной философии мы постоянно исследуем смысл жизни и проблему человеческого счастья.

Современные кинокритики всегда считали, что «Калина красная» – это модель «авторского фильма» в советском кинематографе. Мы знаем, что самая яркая особенность «авторского фильма» – «снимать художественные фильмы, которые выражают личные переживания создателей» [5, с. 52]. В фильме «Калина красная» субъективные ощущения Шукшина очень ясны: он общается со зрителями через главного героя, что сильно поражает и шокирует зрителей. Чжан Янь [10] считает, что Шукшин не только ярко выражает характерные черты «авторского кино» в фильме «Калина красная», но и наследует традиции классических русских писателей. Согласно традиции превосходных литературных произведений русской литературы таких, как произведения Горького и Толстого, человек стремится к «духовному царству». Идеальное исследование человечности и совести в реальной жизни; декорации в фильме Шукшина, сельские пейзажи, высокие березы, плодородная земля, характер главного героя и юмор персонажей – все это создает богатый национальный колорит.

Ци Гуанчунь [6] считает, что художественное очарование литературных произведений Шукшина заключается в исследовании практических проблем, которые волнуют простых людей. Проблем, отражающих их радость и горе, стремление к счастью. Художник изучает особые состояния души, связанные с событиями жизни, отношении к судьбе. Произведения мастера содержат в себе восхваление их любви к работе и готовности прийти на помощь другим. Ученый высоко оценил благородные нравственные качества героев Шукшина, их готовность на все ради счастья окружающих.

В ряду таких героев Пашка Колокольников из кинофильма «Живет такой парень». Благодаря героическим действиям простого деревенского парня была спасена нефтебаза и люди. Шукшин показывает благородные качества этого героя. В отличие от романтических героев других фильмов герои Шукшина – обычные люди, которые в обычной жизни стремятся к нравственности и добродетели. Например, в рассказе «Светлые души» Шукшин повествует о любви водителя грузовика к своей работе, описывая разговор между мужем и женой.

За всю свою творческую карьеру Шукшин создал огромное множество образов, каждый из которых имеет свою уникальную индивидуальность. В этом нет ничего странного, поскольку в персонажах, написанных Шукшиным, у каждого есть свой характер. Поведение главных героев кажется ненормальным, непостижимым и даже нелепым, но цель автора состоит в том, чтобы дать читателям сильное, глубокое впечатление и показать уникальный и причудливый характер изображаемых героев, их духовные потребности.

Ян Шень, Чжао Шичжан [13] считают, что в процессе объединения противоположностей Шукшин через драматические конфликты формирует образы персонажей, раскрывает истину жизни. Самый большой прорыв Шукшина в этом отношении проявился у персонажей, вставших на путь зла и попавших в трудовые лагеря. Писатель не только описывает мрачные стороны этой

жизни, но и смело обнаруживает светлые стороны, которые на самом деле существуют в их жизни, изображая их характер в борьбе против «зла-добра». В последней работе Шукшина – киноромане «Калина красная» – образ освобожденного преступника Егора наделяется самым концентрированным, полным, глубоким воплощением этой идеи. Шукшин создал образ Егора по-своему, на основе своего творческого метода, наблюдения внутреннего переживания и осмысления героем собственной жизни.

Исследования китайских ученых убеждают в том, что влияние Шукшина на мир огромно, и он оставил ценное духовное богатство для людей. Художественное очарование литературных произведений Шукшина, по мнению китайских исследователей, заключается в практических проблемах, которые волнуют простых людей, отражающих их радость и горе, стремление к счастью, особые состояния души, связанные с событиями жизни.

Литература

1. 王宏起;他在城乡交叉地带耕耘——舒克申小说的审美指向[J];解放军外国语学院学报;1999年S1期
Ван Хунци. Он создавал промежуточную зону между городом и селом – эстетическая направленность романов Шукшина [J]// Журнал Университета иностранных языков НОАК. – № S1 – 1999.
2. 王宏起;他在城乡交叉地带耕耘——舒克申小说的审美指向[J];解放军外国语学院学报;1999年S1期
Гао Жэньжи. Анализ литературных достижений сибирского писателя Шукшина[J]// Сибирские исследования;– № 05 – 2004.
3. 王宏起;他在城乡交叉地带耕耘——舒克申小说的审美指向[J];解放军外国语学院学报;1999年S1期
Гуй Сяо. Сопоставительное изучение прозы и кино В.М.Шукшина[D]// Шанхайский университет международных исследований, 2010.
4. 卢兴举;简论舒克申的短篇小说[J];吉首大学学报(社会科学版);1985年03期
Лу Синцзюй. О коротких рассказах Шукшина [J]// Журнал Университета Цзишоу (Издание по общественным наукам). – № 3 –1985.
5. 许南明. 《电影艺术词典》// 中国电影出版社 1956年版, 第 52页
Сюй Наньмин. Словарь художественного кино. China Film Press. – 1956.
6. 齐广春. 刍议舒克申作品的艺术魅力//《齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版)》1990年, 第 03期
Ци Гуанчунь. Художественное очарование произведений Шукшина // Университет Цицикар (Философия и социальные науки). – № 03.– 1990.
7. 贺红英;超越时代的道德探索——舒克申的电影创作[J];北京电影学院学报;1997年02期
Хэ Хуньин. Моральное исследование за пределами эпохи: создание фильма Шукшина [J]// Журнал Пекинской киноакадемии. – № 2– 1997
8. 赵世玲;;方言在舒克申作品中的运用[J];语文学刊(外语教育教学);2012年03期
Чжао Шилинг. Применение диалекта в произведениях Шукшина [J]// Журнал

китайского языка и литературы (образование и преподавание иностранных языков) – № 03 – 2012.

9. 张建华;谈谈舒克申笔下的“怪人”和“外人”[J];苏联文学;1983年02期

Чжан Цзяньхуа. «Чудик» и «чужак» в произведениях Шукшина [J]// Советская литература. – № 02 – 1983.

10. 张焰. 探索道德哲理的经典之作——瓦西里·舒克申的电影创作及其经

典之作《红莓》//《名作欣赏：文学研究(下旬)》2012年,第6期

Чжан Янь. Изучение классики моральной философии – создание фильма Василия Шукшина и его классика «Калина красная»// Оценка известных произведений: Литературоведение – № 6. – 2012.

11. 陈慧敏. 舒克申短篇小说创作中的艺术风格//《辽宁教育行政学院学报》2004年,第11期,112-113页

Чэнь Хуйминь. Художественный стиль в создании рассказов Шукшина // Журнал Ляонин образования административного института. – № 11 – 2004.

12. 邵思佳;姚璟;;舒克申《怪人》分析[J];名作欣赏;2018年30期

Шао Сиджия, Яо Ян. Анализ «Чудика» Шукшина [J]// Оценка шедевра – № 30 – 2018.

13. 杨申;赵世章;;苏联当代作家—舒克申的笔下人[J];外国问题研究;1982年03期

Ян Шень, Чжао Шичжан. Современные советские писатели—персонажи в творчестве Шукшина [J]// Исследования по иностранным вопросам. – № 3 – 1982.

14. 姚晔;舒克申短篇小说中的精神探索[D];北京第二外国语学院;2015年

Яо Чжэн. Духовное исследование в рассказах Шукшина» [D]// Пекинский второй институт иностранных языков, 2015 .

ФОРМЫ ПРИСУТСТВИЯ В. ШУКШИНА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ КОНЦА XX ВЕКА: ОБРАЗ, ЗНАК, МИФ⁶

Говорухина Ю.А.
Россия,
Калининград

В 1990-е годы осмысление творчества В. Шукшина прирастает не только литературно-критическими статьями, но и литературоведческими исследованиями. Критика преимущественно осваивает новый литературный «пейзаж» (Н. Иванова), в котором прежде всего различимы возвращенные тексты, но имя писателя продолжает встречаться в статьях «толстых» журналов, посвященных современной словесности.

Чаще всего имя В. Шукшина включается в ряд писателей-классиков советского периода, в число тех, кто первым преодолел эстетику социалистического реализма и заслужил единодушное признание своего читательского поколения, кто «продолжает Шолохова в своем стремлении вывести в определяющее лицо народ и дать ему голос» [8]. Это Ю. Трифонов, Ю. Казаков, Ф. Искандер, В. Некрасов, А. Солженицын, Ф. Абрамов, В. Маканин, А. Вампилов, Б. Можаяев, В. Маканин, А. Битов. В. Шукшин упоминается как один из тех, кто обладал средством «для прорыва <...> к сущному..., к бытийному», вносил ощущение свободы в литературу [3; 6]. Такое включение имени писателя в критический текст 1990-х годов (как и всего ряда персоналий) формирует образ «авторитетного лица» (продуктивной, освященной традицией литературной практики и безупречной творческой и жизненной позиции), близость которому является основанием для оценки того или иного литературного явления как «своего», актуального, ценного.

Другая форма присутствия В. Шукшина в критических статьях этого периода – результат прояснения генезиса тех или иных типов персонажей, проблематики новейшей прозы. В одних случаях имя писателя оказывается знаком традиции «деревенской» прозы, поиска и обнаружения ценностных опор жизни, в других – ассоциируется с отсутствием цельности героя-чудика, с его безопорностью.

Для литературы и литературной критики конца XX века поиск фундаментальных основ существования становится особенно актуальным и экзистенциально значимым. Проза В. Шукшина мыслится как такой опыт вопрошания, который позволяет открыть непреходящие ценности в ситуации рушащихся опор. Так, В. Курбатов, анализируя повесть М. Кураева «Капитан Дикштейн», видит в образе главного героя и сходство с шукшинскими персонажами, и отличие от них. Критик ассоциирует В. Шукшина с деревенской прозой и в то же время отделяет от нее: «Нельзя сказать, чтобы герой был совсем нов. И в деревенской прозе он живал с той же простотой, и у Шукшина мог мель-

⁶ Первая публикация: Говорухина Ю.А. Формы присутствия В. Шукшина в литературной критике XX века : образ, знак, миф // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: мат. VIII Всерос. науч. конф. – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 80-84.

кнуть... – хватало их, этих мужиков, повидавших мир со всех сторон, но устоявших без лжи именно самой честной простотой повседневной жизни» [4]. Н. Лейдерман, М. Липовецкий, выстраивая общую логику развития малой прозы 1960–1980-х годов, в качестве общей тенденции 1960–1970-х называют возвращение «к вековой традиции – к исследованию мироустройства в свете общечеловеческих ценностей... через осмысление места и роли в этом мироустройстве духовного опыта “простого (среднего, массового, рядового, ничем не примечательного) человека”...». Проявление этой тенденции исследователи видят в новом типе рассказа, созданном В. Шукшиным («драма в ореоле эпоса»), в котором «простой человек» в окружающем его ладе бытия лишен внутренней цельности, «не может найти ответа» [5]. Героев А. Битова, людей «с так или иначе вывихнутыми биографиями», сближает с героями Шукшина И. Роднянская. Они, по мнению критика, могли бы «прижиться в его драматургически объективной прозе, осколочно отразившей лик все той же “империи”» [7].

Заметим, что аналогии между современным героем и шукшинским не всегда корректны, схематизируют и неизбежно упрощают представления о типах сознания и самосознания, открытых писателем. Так, в статье В. Славецкого «Элизиум теней» [9] герой повести А. Варламова оценивается в соотношении с координатами, заданными деревенской прозой, и имя В. Шукшина появляется в ряду писателей-деревенщиков – В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина – с их «верой в сугубую подлинность природной жизни, жизни в природе, с природой, а не на природе», попытками «найти точку отсчета, “чтобы создать самого себя”». Контраст между героем А. Варламова и В. Шукшина, по мысли критика, обнаруживает неукорененность современного героя в родовом целом. Упоминание имени В. Шукшина, в творчестве которого герой, укорененный в род, в национальные традиции и ценности, существует вместе с героями безопорными, маргинальными, ищущими и не находящими цельности мировосприятия и самосознания, представляется не вполне точным.

М. Эпштейн, говоря о трансформации низового, народного типа героя в современной литературе [11], соотносит его с шукшинским «чудиком». Называемые критиком типичные черты «чудика» (наивный, задумывающийся, «с вывертом ценностей», «выпадающий из ячеек общественного разума», «индивидуальное отклонение от слишком зауженных норм социальной жизни» и т.д.) не исчерпывают образ героя Шукшина, а редуцируют его до одного из открытых писателем типов сознания. Тип шукшинского героя в ситуации мировоззренческого «промежутка» (герой с «промежуточным» сознанием), мучающегося от невозможности обрести гармонию, не входит в формализованное в тексте статьи представление критика о герое Шукшина. Только герой-чудик, редуцированный до чудика-маргинала, вписывается в концепцию М. Эпштейна, согласно которой проза 1980-х представляет выродившегося двойника шукшинского героя – «героя-мудака» (в произведениях Е. Попова, В. Ерофеева, В. Пьецуха).

Отдельную группу составляют статьи, в которых имя В. Шукшина используется с явной прагматической целью. Необходимые критику отсылки к шукшинским сюжетам подаются читателю как невольные ассоциации, воспоминания.

На самом же деле они усиливают фиксируемое критиком отклонение от предполагаемой нормы. Так, в статье Н. Елисеева «Тень “Амаркорда”» наблюдение за героями повести И. Петкевич «Свободное падение» приводит критика к мысли о том, что «между социальной функцией человека и его природой есть некий зазор, позволяющий некоторым людям страдать от того, что с ними сделали, а некоторым понимать, отчего они страдают» [2]. Это заставляет Н. Елисеева вспомнить один из рассказов В. Шукшина («Сапожки»), в котором есть описание такого зазора «между человеком сделанным и человеком, из которого сделали». Фрагмент шукшинского рассказа помогает критику усилить значимость исследуемого писательницей феномена, его актуальность для литературы, таким образом повысить символический капитал текста. С. Боровиков, говоря о «ложных музах» [1], вспоминает рассказ В. Шукшина «Пьедестал», который, по мнению критика, иллюстрирует тип женщин при «самодельных» художниках. По ассоциации с темой бесов, звучавшей в дискуссии «Классика и мы», И. Стрелкова вспоминает повесть-сказку В. Шукшина «До третьих петухов» и пишет: «Все, оказывается, предвидел Шукшин – и настырность бесов, и русскую слабину» [10]. Имя Шукшина-провидца в этом контексте должно усилить момент опасного бесовства в манипулировании классикой. И опять рассказ В. Шукшина появляется в контексте статьи как пример остро подмеченной писателем жизненной лжи. Отсылки к тексту писателя во всех случаях прагматически ориентированы, мысль критика оказывается в глазах читателя подтвержденной опытом любимого писателя.

Эти и другие контексты появления имени В. Шукшина в литературной критике 1990-х годов позволяют сделать вывод о том, что оно функционирует в текстах современной литературной критики как знак со множеством десигнагов: шестидесятиничество, традиция деревенской прозы, поиск лада, опоры, внутренней цельности, художественное исследование разлада, ощущения безопорности, расколотости и др. Каждый из них актуализируется критикой в соотнесении с социокультурной ситуацией конца века, для освоения которой опыт В. Шукшина представляется современным. Неслучайно имя писателя возникает не в связи с исследованием художественных аспектов творчества того или иного автора, а в контексте размышлений о ценностях, самосознании современного героя. В. Шукшин в критике оказался писателем, более всего из деревенщиков близким литературной практике 1990-х, переосмыслившей идею лада.

В то же время перед нами знак, обладающий качеством мифа (в интерпретации Р. Барта). Первичная семиотическая триада метонимического типа «фамилия Шукшин (означающее) – творчество писателя, с особой проблематикой, поэтикой (ознаемое) – Шукшин (знак)» встраивается в другую, в которой означаемым станет совокупность представлений: авторитетность, принадлежность классике, наличие твердой жизненной позиции, духовной опоры в ситуации разрушения тоталитарной ценностной парадигмы. Данный концепт имплицитно включает определенные черты современной реальности (в этом смысле он историчен), а именно: утрату современным человеком чувства опоры, способности понять действительность, осознать себя в категориях прошлого, настоящего, будущего.

Литература

1. Боровиков С. В русском жанре // Новый мир, 1995. – № 1.
2. Елисеев Н. Тень «Амаркорда» // Новый мир, 1995. – № 4.
3. Костырко С. Подводные камни свободы // Новый мир, 1990. – № 3.
4. Курбатов В. Загадочное существо – жизнь // Дружба народов, 1997. – № 4.
5. Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир, 1991. – № 7.
6. Немзер А. Сила и бессилие соблазна // Новый мир, 1991. – № 9.
7. Роднянская И. Преодоление опыта, или двадцать лет странствий // Новый мир, 1994. – № 8.
8. Сердюченко В. Могикане // Новый мир, 1996. – № 3.
9. Славецкий В. Элизиум теней // Новый мир, 1997. – № 11.
10. Стрелкова И. Страсти по классике // Наш современник, – 1994. – №3.
11. Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя, 1991. – № 1.

В. ШУКШИН: ЗАБВЕНИЕ ИЛИ РОСТ ВОСТРЕБОВАННОСТИ?⁷

Григорьев С.И.
Россия, Москва-
Барнаул

В истории и современном социокультурном, общественном и духовно-нравственном развитии народа и человека у нас в стране творчество и персональная судьба многих писателей, поэтов, художников и композиторов всегда играла особую, знаковую, одухотворяющую, мобилизующую роль. К таким творцам отечественной культуры, истории и жизни ее духа относится и Василий Макарович Шукшин, творчество которого во второй половине XX в. стало одним из факторов возрождения и развития русского этноса в условиях социалистического эксперимента – нашествия на Россию глобалистов под знаменами пролетарского интернационализма, противостоявшего экспансии мирового капитала, империалистического финансово-экономического управления. Оно стало знаковым явлением, вписалось в народно-историческую традицию и духовно-культурную, творческую практику, названную символически «деревенской прозой», к которой отнесены крупные фигуры отечественной литературы второй половины XX в.: Ф. Абрамов, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин и др.

Отношение населения и экспертного сообщества к представителям этого явления в нашей стране – свидетельство духовной силы или слабости этноса, его активности, готовности бороться или пассивности, равнодушия, нежелания жить по-человечески, достойно, одухотворенно.

Наш проект по изучению отношения населения к творчеству Шукшина является составной частью программы изучения положения и социальной роли жизненных сил русских в современной России, где происходит ломка уклада общественной жизни, смена общественного строя, властвующих элит.

В ряду основных причин актуальности этого проекта, во-первых, отметим обострение дискуссий о роли в духовной жизни знаковых фигур отечественной культуры, особенно – значимой народно-патриотической, национально-государственной направленности, в том числе, писателей-деревенщиков, ориентированных на возрождение и сохранение корневой системы русской духовной жизни, ее национально-культурной социогенетики. Во-вторых, речь идет об актуализации патриотической проблематики в России, ставшей основой начала преодоления новой «русской смуты», возникшей в связи с экспансией глобализма радикального рыночного характера в 1990-е гг., начала постреформенной стабилизации в условиях кризисного развития. В-третьих, можно говорить об очевидном нарастании ностальгии по советскому прошлому с его уверенностью в завтрашнем дне, привлекательностью социальных идеалов, активностью духовно-культурной жизни. В-четвертых, констатируем масштабный кризис читательского интереса к книжной продукции, к литературе высокохудожественного и нравственного содержания,

⁷Первая публикация: Григорьев С.И. В. Шукшин: Забвение или рост востребованности // Социологические исследования, 2011. – №1. – С. 96-101.

к классической и советской литературе, одним из ярких представителей которой был Шукшин. В-пятых, нельзя не отметить сохраняющийся интерес к его творчеству не только в России, на Алтае, где он родился, но и в других странах СНГ, а также дальнего зарубежья, где русская художественная литература последних двух столетий традиционно остается одной из ведущих в мировой культуре.

Впрочем, к сказанному мы не можем не добавить и того, что связано с последствиями радикального либерально-рыночного реформирования российского общества, кризиса основ социокультурного развития русского человека, его системы ценностей, смыслов жизни. Отечественная журналистика и социология в начале XXI в. зафиксировали в России, различных ее регионах не только рост массовости молодых людей, желающих уехать из страны, но и тех, кто не знает или считает устаревшими, неинтересными для «нового поколения россиян» таких поэтов и писателей как С. Есенин, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, М. Шолохов, Ю. Бондарев, Ю. Трифонов, В. Распутин, В. Шукшин и др.

В рассматриваемой нами теме востребованности творчества Шукшина в начале XXI в. есть не только серьезные проблемы, но и надежды на лучшее и серьезные основания для оптимизма, о чем свидетельствуют результаты первого этапа упомянутого выше экспертного опроса конца 2007 – начала 2008 г.

В данном экспертном опросе приняли участие 357 экспертов, представляющих 7 федеральных округов РФ (14 регионов страны), в том числе 83 эксперта из Алтайского края – родины В.М. Шукшина. Проект осуществлен под эгидой Союза социологов России на базе опросной сети Института ресурсов человека и социального здоровья населения России РГСУ, УМО по образованию в области социальной работы при Минобрнауки РФ. Среди опрошенных – 7% бизнесменов, 13% – работников госслужбы, 15% – представителей общественных организаций «третьего сектора», 21% – работников учреждений образования, 5% – журналистов СМИ; 17% – работников учреждений культуры, спорта, 19% – занятых в сфере здравоохранения и соц. защиты, 3% – другие группы специалистов. Среди экспертов 46% мужчин и 54% женщин.

В целом известность творчества писателя подтвердили 40% общероссийской группы экспертов и 48% экспертов, опрошенных на Алтае. Примерно поровну (20% и 18%) выглядят доли экспертов общероссийской и алтайской групп, отметивших известность Шукшина прежде всего среди русского, славянского населения страны, которое составляет более 80% жителей России. Следовательно, можно говорить о массовости экспертных оценок известности творчества Шукшина в современной России. Они составляют по стране 60% (на Алтае – 66%). Слабую известность творчества Шукшина или ее отсутствие отметили 20% общероссийской группы экспертов и 15% опрошенных на Алтае. При относительной малочисленности этих групп экспертов они свидетельствуют о наличии проблемы известности шукшинского творчества в современной России, что, безусловно, должно быть подтверждено другими данными настоящего опроса.

Неизменность интереса к творчеству Шукшина отмечают 20% общероссийской и 23% алтайской групп экспертов, а также, соответственно, 22% и 20% этих экспертных групп говорят о стабильности интереса к нему среди славян-

ского населения России (в целом это – 42% и 43% опрошенных). Рост интереса к шукшинскому творчеству отмечают 30% экспертов общероссийской группы и 37% опрошенных на Алтае. Снижение интереса к писателю фиксируют 20% экспертов общероссийской группы и 16% опрошенных в Алтайском крае. Кроме того, соответственно 6% и 3% опрошенных на всероссийском и региональном уровнях констатируют полное отсутствие интереса к его творчеству. Все это свидетельствует о том, что рассматриваемая проблема остается актуальной.

В ответах на вопрос о причинах сохранения и роста интереса к творчеству Шукшина эксперты могли выбирать по 2-3 наиболее значимых варианта ответа или дополнять их своими соображениями. Очевидно, что экспертная оценка причин интереса населения к творчеству Шукшина чаще фиксирует его народность и патриотизм, русскую национально-культурную укорененность, близость проблемам жизни русского народа, простого человека. В данном плане – это главный вывод, который мы делаем, рассматривая приведенные выше данные.

Существенно важно констатировать различия в информации по региональной и общероссийской группам экспертов. В лидирующей тройке ранговых приоритетов при неодинаковых степенях рангов и на региональном, и на общероссийском уровне зафиксированы следующие причины сохранения интереса к творчеству Шукшина: «сегодня вновь решается судьба русского народа, России, русского человека, что было главным в его творчестве»; «люди ищут сегодня противодействие, средства защиты от давления западного потребительского общества»; их отмечают и в алтайском регионе, и в России около трети опрошенных.

Однако в лидирующей группе причин есть и различия. Так алтайские эксперты выделили на уровне второй степени массовости такую причину популярности Шукшина, как постановка вопроса в его творчестве о судьбе простого человека, что и сейчас очень актуально (33% экспертных предпочтений – вторая степень ранжировки). В свою очередь, в общероссийской группе экспертов на первой ранговой степени оказалась причина, которой нет в тройке первых ранговых мест ранжировки оценок причин популярности творчества Шукшина региональными экспертами. Речь идет о том, что связано с сохранением интереса населения к «вечным вопросам» жизни людей, о чем немало писал Шукшин. Среди причин популярности его творчества, частота упоминаний которых экспертами замыкает ранжировку, также выявлены существенные отличия. В особенности это касается указания на то, что творчество Шукшина очень понятно, доступно людям: 24% опрошенных на Алтае и только 12% – вдвое меньше – в общероссийской группе экспертов. Заметные отличия есть и в оценке массовости упоминания такой причины, как «ностальгия по советскому этапу истории нашей страны», которую упоминают 23% опрошенных на Алтае и 19% в целом по стране, то есть на региональном уровне упоминание названной причины популярности оказалось на 4% чаще. Очевидно, что инерция влияния народности, традиционного русского среди алтайских экспертов в отношении оценок причин сохранения интереса к Шукшину сегодня значительно выше, чем в масштабах русского общества

в целом. Главная причина имеющегося спада интереса к Шукшину у известной части населения России – общее снижение доли активно читающих художественную литературу россиян.

В этой связи ясно и другое: основной организационно-технологической, информационной причиной сохраняющегося интереса к творчеству Шукшина стала экранизация его произведений, их показ по телевидению к его юбилейным датам. При этом и на Алтае, и по России в целом доля экспертов, отметивших названную причину среди главных, примерно одинакова (37% и 39%). Все иные причины на Алтае назывались значительно реже: принадлежность Шукшина к группе писателей-славянофилов отмечена 23% (по России – 31%); «устарелость» творчества Шукшина на Алтае отметил 21% опрошенных (по России – 23%). Таким образом, как на Алтае, так и по России в целом реже других упоминались именно названные здесь причины падения интереса к творчеству Шукшина. При этом сохранялась тенденция более редкой оценки каких-либо причин падения интереса к Шукшину на Алтае (– 5%; – 8%; – 6%). На этом фоне показательна дифференциация массовости экспертных оценок причин массового участия в Шукшинских праздниках в Сростках, на горе Пикет и в Бийске ежегодно в июле. Лидирующей группой причин по массовости экспертных оценок в данном случае являются следующие: 1. «Это мероприятие стало традицией, и люди по привычке едут летом в Сростки, на Алтай»; 2. «Стремление убедиться, что интерес к творчеству Шукшина возрождает русскую культуру, дух русского народ»; 3. «Возможность общаться с любителями творчества Шукшина, со специалистами, занимающимися его творчеством».

Среди общероссийской группы экспертов приоритеты расставлены несколько иначе. Здесь первые три ступени ранжировки занимают следующие причины: 1. «Стремление убедиться в том, что интерес к Шукшину возрождает русскую культуру, дух русского народа»; 2. «Возможность общения с любителями творчества Шукшина, со специалистами, занимающимися его творчеством»; 3. «Летние встречи в Сростках стали фактически массовыми патриотическими мероприятиями общественности». Причина, наиболее часто упомянутая алтайскими экспертами, в общероссийской ранжировке занимает только четвертую ступень («Это мероприятие стало традицией, и люди по привычке едут летом в Сростки»). Реже других и на региональном, и на общероссийском уровне названы следующие причины участия в летних Шукшинских празднованиях в Сростках и Бийске: 1. «Люди летом в Сростки заезжают по пути в Горный Алтай, на отдых» (17% – регион, 29% – Россия); 2. «Мероприятия летом в Сростках стали интересной формой единения государственных и общественных дел, объединяющих людей и государство на патриотической основе» (Алтай – 30%, Россия – 23%); 3. «Шукшинский праздник в Сростках летом давно стал государственным мероприятием, которое проводят алтайские чиновники, зарабатывая себе популярность» (Алтай – 19%, Россия – 25%).

Реальной основой сохранения и показателем интереса к творчеству Шукшина является знание людьми его произведений, их героев. В этой связи рассмотрим результаты обработки ответов экспертов на открытые вопросы по этому поводу. Так, можно свидетельствовать о наибольшей осведомленности

экспертов по тем произведениям писателя, что были экранизированы и стали широко известными через каналы ТВ и кинопрокат. Наиболее массовой осведомленность опрошенных оказалась о следующих произведениях: «Калина красная» (61 – 67%); «Живет такой парень» (41 – 49%); «Печки-лавочки» (39 – 37%); «Позови меня в даль светлую» (25 – 21%); «Брат мой» (21 – 17%); «Энергичные люди» (18 – 20%). Бесспорными лидерами в рейтинге известности произведений Шукшина и на региональном, и на общероссийском уровне являются «Калина красная», «Живет такой парень» и «Печки-лавочки». Экранизация и многократный показ по телевидению сделали их широко известными. При этом популярность, конечно, в основном, была определена авторским талантом и удачей кинематографистов, актеров, занятых в названных фильмах, близостью рассматриваемой проблематики чаяниям людей в России последней трети XX в.

Осведомленность о неэкранизированных произведениях Шукшина по преимуществу касается представителей региональных элит, интеллигенции, имеющей чаще гуманитарное или социальное образование, работающей в учреждениях образования и культуры. При этом значительная часть региональных элит знакома в той или иной мере с его произведениями. Затруднились с ответом или указали неточные названия на Алтае только 16% экспертов. На общероссийском уровне этот показатель составил 22%. Таким образом, абсолютное большинство опрошенных и в регионе, и по России в целом демонстрирует осведомленность о произведениях Шукшина. Следует отметить, что экспертами упомянуто всего 37 шукшинских произведений. Кроме того, 8 произведений названы неверно.

Еще более конкретную картину основательности и массовости освоения творчества Шукшина дают полученные нами результаты опроса по поводу определения экспертами наиболее популярных героев его произведений. Конкретное знание героев Шукшина значительно менее распространено, чем осведомленность о произведениях этого русского писателя второй половины XX в. Далеко не все герои шукшинских произведений были названы экспертами. В лидерах оказались преимущественно экранизированные произведения. Экспансия видеoinформации отчасти компенсируется развитием других форм социокультурной коммуникации. В частности, такую роль выполняет музей В.М. Шукшина в Сростках, ежегодные масштабные мероприятия здесь и в Бийске, изучение его творчества в учебных заведениях. В региональной группе экспертов 64% опрошенных достаточно часто бывали на Шукшинских праздниках летом в Сростках, на горе Пикет. Еще 12% в этой группе указали на однократное свое участие в этих событиях.

Не участвовали в них только 23% алтайских участников опроса. В общероссийской группе экспертов на относительно регулярное участие в Шукшинских праздниках указали 27% опрошенных. Еще 28% экспертов отметили свое разовое участие в таких мероприятиях. О своем неучастии в них заявили 40% опрошенных. При этом 4% экспертов общероссийской группы заявили о получении интересной информации о летних Шукшинских праздниках от родных и близких, а также от сослуживцев, соседей. О своем разномасштабном обращении к творчеству Шукшина в различных формах заявило большинство

экспертов. На Алтае интеллигенция, региональные элиты гораздо чаще, чем в целом по России, активно изучают, знакомятся с творчеством своего земляка. Так, здесь весьма часто экспертами изучаются произведения Шукшина (54% опрошенных). В общероссийской группе экспертов такая общность составила только 28% – почти вдвое меньше.

Доля редко и очень редко обращающихся к творчеству Шукшина алтайских экспертов составила 14% региональной группы. Еще 10% этой группы признали, что они вообще не имеют опыта освоения творчества писателя. Иначе говоря, об отсутствии или слабости освоения шукшинских произведений на Алтае заявила почти четверть экспертов (24%). На общероссийском уровне группа представителей пассивного отношения к творчеству Шукшина составила на пороге 2008 г. почти половину опрошенных (49%), в том числе 21% тех, кто вообще не знаком с его творчеством. Активную часть в этой группе экспертов составили 32% опрошенных. Средние показатели частоты, активности обращения к творчеству Шукшина на общероссийском уровне продемонстрировали 23% экспертов. Все это предоставляет возможность сделать вывод о дифференцированном распределении разноактивных групп региональных элит, интеллигенции в изучении творчества писателя.

Отдельный, весьма значимый вопрос – оценка экспертами основательности и широты использования творчества Шукшина в преподавании русской литературы в средней школе. На Алтае высокую оценку этому процессу сегодня дают 22% опрошенных, в общероссийской группе экспертов – 27%. Произведения Шукшина используются в школьном курсе русской литературы, но относительно недостаточно – средняя оценка на Алтае поддерживается 23% опрошенных, в общероссийской группе – 26%. Критической оценки решения данного вопроса придерживаются на всероссийском уровне 32% экспертов, в Алтайском крае – 54% участников опроса. Очевидно, что в крае настрой в оценке данного явления иной, чем в целом по стране, где сохраняется значительная дифференциация оценок того, как используется творчество Шукшина в преподавании русской литературы в школе.

Аналогичные оценки относительно решения данной проблемы в вузах современной России также весьма дифференцированы по группам экспертов. На Алтае эксперты чаще оценивают в основном позитивное решение проблем использования произведений Шукшина в преподавании русского языка и литературы в вузах, чем в общероссийской группе опрошенных (36% против 29%). Средний уровень решенности этой проблемы отмечают примерно равные доли экспертов и на региональном, и на общероссийском уровне (соответственно 23% и 25%). Отрицательные оценки решения настоящей проблемы в Алтайском крае дают 36% экспертов, в целом по стране – 43% опрошенных – на 7% больше, чем на Алтае. Очевидно, что край в решении данной проблемы продвинулся гораздо дальше, чем большинство российских регионов, несмотря на то, что и в алтайских вузах более трети экспертов (36%) в основном критически подходят сегодня к уровню решенности рассматриваемой группы вопросов.

В целом опрос экспертов свидетельствует о весьма широкой известности и включенности творчества Шукшина в духовно-культурное, научно-образова-

тельное развитие современного российского общества. При этом Алтайский край выступает, по оценке алтайских экспертов, базовой территорией сохранения и трансляции социокультурного и образовательного потенциала произведений В.М. Шукшина. Очевидно и другое – наличие процесса редукции интереса к Шукшину, влияния его творчества на значительную часть населения страны, ее региональных элит, испытывающих сильное влияние западно ориентированных СМИ, а также процессов изменения информационно-коммуникативных потоков в современной России, в глобальном и региональном информационном пространстве.

Все это необходимо учитывать в построении современной системы национально-государственной, духовно-культурной безопасности российского общества, государства и человека, основ образовательного и воспитательного пространства современной русской культуры. Модернизация духовно-культурного и образовательного развития России начала XXI века требует оптимального сочетания инновационного и традиционного, глобального и регионального, национального и культурно-универсального.

О СОСТОЯНИИ И ПЕРСПЕКТИВАХ СОВРЕМЕННОГО ШУКШИНОВЕДЕНИЯ⁸

Куляпин А.И.
Россия, Барнаул

Мало кто из современников Шукшина удостоился столь пристального внимания как рядовых читателей и зрителей, так и ученых самых разных специальностей. Известность Шукшина давно перешагнула границы русского мира. Его произведения переведены на множество языков, их читают и изучают во всех частях света. Однако в первую очередь память о Шукшине хранят на его родине. Большинство новых исследований, посвященных творчеству писателя, принадлежит алтайским ученым.

В 2015 году главный редактор девятитомного собрания сочинений Шукшина Д.В. Марьин опубликовал монографию «Несобственно-художественное творчество В.М. Шукшина: системное описание» [13], а позже защитил по этой теме докторскую диссертацию. Несомненная научная ценность этой работы заключается в том, что в ней намечены новые перспективы в изучении шукшинского наследия. Д.В. Марьин подверг тщательному исследованию особенности текстологии, поэтики и стилистики текстов нехудожественной прозы Шукшина. Рассмотрение несобственно-художественного творчества Шукшина – не самоцель автора. Сверхзадача работы заключается в том, чтобы в ходе филологического анализа нехудожественных жанров – писем, документальных автобиографий, автографов, рабочих записей, публицистики писателя – выявить их влияние на художественное творчество Шукшина. И задача эта была решена Д.В. Марьиным в полной мере.

Не менее интересны результаты, полученные филологами Алтайского государственного педагогического университета, сосредоточившими свое внимание на изучении специфики художественного пространства Шукшина. К одному из наименее изученных аспектов шукшинского творчества обратился в монографии «Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина» автор этих строк [12]. Это исследование позволило с достаточной степенью полноты реконструировать целостную модель художественного мира писателя. Коллективная монография «Геопоэтика В.М. Шукшина» [2] продолжила исследование пространственных категорий художественного мир писателя с иных методологических позиций – геопоэтической и антропологической.

Очевидно, что без скрупулезного изучения киноработ Шукшина будет невозможно достичь и адекватного понимания его художественной прозы. Известный алтайский киновед И.В. Шестакова в монографии и докторской диссертации «Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина» [15] предприняла попытку осуществления синтетического подхода к шукшинскому творчеству. По ее мнению, кинематограф Шукшина

⁸ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского. The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 23-18-00408, <https://rscf.ru/en/project/23-18-00408/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

представляет собой единое и уникальное пространство взаимодействия литературного, живописного, музыкального видов искусств. Особую глубину и достоверность концепции И.В. Шестаковой придают регулярные выходы в культурно-исторический контекст эпохи. Среди наиважнейших итогов ее работы – окончательное опровержение представлений о режиссере Шукшине как «стихийном», «интуитивном» художнике.

Материалы очень внушительного по объему сборника «Василий Шукшин: “Хочешь стать мастером, махай свое перо в правду...” Документы. Свидетельства. Статьи», изданного к 90-летию кинорежиссера, наверняка станут фундаментом для будущих, более глубоких и масштабных исследований шукшинского кинотворчества [5]. Авторы-составители этого обширнейшего собрания документов Е. Огнева, В. Фомин и И. Коротков провели кропотливые изыскания в архивах московских киностудий, Госфильмофонда, Союза кинематографистов РФ, в фондах Государственного центрального музея кино, Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая, Всероссийского мемориального музея-заповедника В.М. Шукшина в Сростках. Научная значимость проделанной соавторами работы столь велика, что ее трудно переоценить.

Перспективность междисциплинарных исследований хорошо продемонстрирована О.В. Зубовой, чья диссертация «Проза В.М. Шукшина: текст и его кинематографическая интерпретация» [10] выполнена на стыке филологии и искусствоведения. Исследуя широкий круг киноматериалов, в том числе до сих пор неизученных архивных (сценарии, монтажные листы), автор приходит к выводу о литературоцентричности художественного сознания Шукшина. Отсюда вытекает возможность признания шукшинских кинематографических работ авторскими адаптациями собственной прозы.

Как у лингвистов, так и у литературоведов, явно будет востребована диссертация Е.Н. Карташовой «Специфика репрезентации женских образов в прозе В.М. Шукшина» [11]. Автором решаются относительно локальные задачи, в частности, выстроена классификация шукшинских женских образов и выявлены ономастические средства их создания. Однако тем самым сделан важный шаг на пути к комплексному анализу шукшинской ономастики и образной лексики.

Помимо литературоведов, киноведов и лингвистов, что вполне естественно, в работу над творчеством Шукшина включились историки, философы, социологи. В 2016 году уже четвертым изданием вышла книга основателя алтайской социологической школы С.И. Григорьева «В.М. Шукшин в жизни современной России: быть или не быть?» [7].

Одним из немногих, кто откликнулся на 90-летие Шукшина крупным исследованием, был барнаульский историк С.В. Цыб, опубликовавший книгу «В.М. Шукшин и историческое время: заметки историка о творчестве писателя» [14]. С.В. Цыб проштудировал немало шукшиноведческих работ, и часто совершенно справедливо критикует их, указывая на ошибки и упущения филологов. Обоснованным представляется его упрек в игнорировании шукшиноведами некоторых важных для прозы писателя источников. Поместив творчество Шукшина в более широкий контекст, мы, безусловно, добьемся осязаемого прорыва в интерпретации шукшинских произведений.

За рубежом наиболее активно изучением шукшинского творчества занимается рижский исследователь П.С. Глушаков. В 2018 году отдельные статьи и заметки он собрал в довольно объемистую книгу «Шукшин и другие» [8]. Целью работы П.С. Глушакова стала «попытка восстановления контекста мышлений писателя, его индивидуального поиска в зоне иных, других систем мышления». Отсюда повышенное внимание автора книги к «потенциально диалогическим площадкам», ведь для него «потенциальность творческого диалога уже в некотором роде является такого рода диалогом» [8, с. 11.].

Первая международная конференция, посвященная творчеству В.М. Шукшина, состоялась в Ленинградском государственном университете в далеком 1984 году. Спустя три десятилетия, в декабре 2016 года в Санкт–Петербурге (на базе открытой студии «Лендок») фондом возрождения национального культурного наследия имени В.М. Шукшина «Формула успеха» была организована представительная международная научно-исследовательская конференция «Диалоги о Шукшине» [9]. В рамках этого проекта существенная роль отводилась мероприятиям по популяризации среди молодежи культурного наследия России и научных знаний путем проведения серии просветительских мероприятий о творчестве В.М. Шукшина. Материалы конференции, а также сборник «Воспоминания о Шукшине» [6], изданные фондом «Формула успеха» в 2017 году, объединили ученых и критиков из Москвы, Санкт–Петербурга, Красноярска, Барнаула и других городов. Наряду с академическими исследованиями наследия Шукшина в сборниках опубликованы эссе писателей, журналистов, театроведов, переводчиков, кинокритиков. Если сборник «Диалоги о Шукшине» ориентирован на анализ литературного творчества автора «Любавиных», то «Воспоминания о Шукшине» во главу угла ставят его кинотворчество.

Традиционная конференция, приуроченная к 90-летию В.М. Шукшина, прошла в июле 2019 года в Алтайском государственном университете. Это был уже десятый (начиная с 1989 года) шукшиноведческий форум, хотя организаторы почему-то предпочли обнулить счет. В вышедший по итогам дискуссии сборник «Алтайский фронт В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад» [1] включены статьи ученых России, Казахстана, Киргизии, Китая и Венгрии.

Интерес к творчеству В.М. Шукшина поистине неиссякаем. Ожесточенные споры о его месте в истории отечественной литературы и кинематографа XX века не только не затихают, но, напротив, становятся все более интенсивными. Если в библиографическом указателе 1994 года было описано 1910 источников [3], то в библиографии, изданной в 2018 году, их уже 6125 [4]. В.М. Шукшин, даже спустя почти полвека после смерти, так и не превратился в застывшую академическую фигуру.

Литература

1. Алтайский фронт В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад: сб. статей по итогам I Междунар. науч. форума. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2019. – 343 с.

2. Богумил Т.А. Геопэтика В.М. Шукшина / Т.А. Богумил, А.И. Куляпин, Е.А. Худенко. – Барнаул: АлтГПУ, 2017. – 176 с.
3. Василий Макарович Шукшин. Библиографический указатель. – Барнаул: АО Полиграфист, 1994. – 160 с.
4. В.М. Шукшин: библиографический указатель. – Барнаул: Б. и., 2018. – 640 с.
5. Василий Шукшин: «Хочешь стать мастером, макай свое перо в правду...» Документы. Свидетельства. Статьи / Сост. Огнева Е., Фомин В., Коротков И. – М.: Канон+, 2020. – 720 с.
6. Воспоминания о Шукшине. – М.: Фонд возрождения национального культурного наследия «Формула успеха» им. В.М. Шукшина, 2017. – 302 с.
7. Григорьев С.И. В.М. Шукшин в жизни современной России: быть или не быть? – М.: РУСАКИ, 2016. – 99 с.
8. Глушаков П.С. Шукшин и другие. – СПб: Росток, 2018. – 320 с.
9. Диалоги о Шукшине: материалы 1 Междунар. науч.-исслед. конф. – М.: Фонд возрождения национального культурного наследия им. В.М. Шукшина «Формула успеха», 2017. – 152 с., ил.
10. Зубова О.В. Проза В.М. Шукшина: текст и его кинематографическая интерпретация: дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ, 2016. – 254 с.
11. Карташова Е.Н. Специфика репрезентации женских образов в прозе В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж: ВГТУ, 2021. – 150 с.
12. Куляпин А.И. Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина. – Барнаул: АлтГПУ, 2016. – 160 с.
13. Марьин Д.В. Несобственно-художественное творчество В.М. Шукшина: системное описание. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. – 389 с.
14. Цыб С.В. В.М. Шукшин и историческое время: заметки историка о творчестве писателя. – Барнаул: Азбука, 2019. – 138 с.
15. Шестакова И.В. Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2017. – 254 с.

РАЗДЕЛ 2.

**ТВОРЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ
В.М. ШУКШИНА
В РОССИЙСКОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ
ФИЛОЛОГИИ:
КРИТИКА,
ЭСТЕТИКА,
ПОЭТИКА**

Социально- философская проблематика

ПУТЬ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА⁹

Аннинский Л.А.
Россия, Москва

Если кто-то из литературоведов, однажды предавшись излюбленному занятию своего цеха, станет делить творчество Шукшина на периоды, надо иметь при этом в виду, что Шукшин никогда ничего не заключал, он всегда начинал.

С. Залыгин

Сергей Залыгин прав: «творческие периоды» у Шукшина действительно размыты. Не без сомнений предаюсь я на этот раз «излюбленному занятию своего цеха». Тем более, что вижу трудности и помимо этой. Трудностей – три.

Есть судьбы, естественно угасающие, эта пресекалась странно, неожиданно, непоправимо рано; даже и теперь трудно отрешиться от желания как-то скомпенсировать несправедливость этой гибели: тянет писать о том, что Шукшиным завещано, каково его место в нашем теперешнем раздумье о себе, каково его целостное наследство. Обращаясь к разработке эволюции, я попадаю в диссонанс общему тону, я делаю шаг в сторону спокойного методического исследования, которому нужна холодная голова, – я делаю этот шаг не без внутреннего усилия.

⁹ Первая публикация: Аннинский Л.А. Путь Василия Шукшина // Север, 1976. – № 11. Печатается в сокращении по книге: Тридцатые – семидесятые: лит.-крит. статьи – М.: Современник, 1977. – С. 228-268.

Вторая трудность – та самая, о которой писал С. Залыгин: невыявленность этапов. Случай достаточно редкий в нашей литературной практике: тут куда больше ценят звонкие споры с «собой, вчерашним». Типичный современный писатель, творя, словно выкладывается под скальпель критика: все повороты акцентированы, все периоды пронумерованы. Шукшин другой: ощущение такое, словно он, явившись, сразу же выложил все свое богатство и более уже не прибавлял. В ранних его рассказах вы находите сюжетные положения, детали, целые сцены, которые пятнадцать лет спустя, почти без изменений, он переносит в свои последние повести. В «Земляках», поставленных по сценарию Шукшина уже после его смерти, целая сюжетная линия повторяет его дипломную картину 1961 года. У другого художника это носило бы характер курьеза – у Шукшина нет. Ни под одним рассказом он не ставит даты: это неважно. И впрямь, важно ли, в каком порядке ему рассказывать: и так, и эдак можно, все уже добыто, все имеется... Какая там эволюция!

И третья трудность; чью, собственно, эволюцию мы исследуем? Героев Шукшина? Но попробуйте-ка уловить их, когда Пашка Колокольников заимствует поступки то у Пашки Холманского, то у Гриньки Малюгина, а этот Гринька в одноименном рассказе подвиг совершает, а в романе «Любавины» изуверствует; попробуйте запомнить героев, когда по поводу «Странных людей» Шукшин сетует, что надо бы героя рассказа «Думы» объединить с героем рассказа «Миль пардон, мадам», когда «Владимир Семенович из мягкой секции» отчасти совмещен с бухгалтером из повести «Позови меня в даль светлую», а веселый герой «Печек-лавочек» носит фамилию мрачного самоубийцы из «Сураза»... По первому впечатлению книги Шукшина – это пестрый мир самобытнейших, несхожих, самодействующих характеров, но вдумавшись, видишь, что мир этот зыблется, словно силясь вместить что-то всеобщее, какую-то единую душу, противоречивую и непоследовательную, и вовсе не множество разных типов писал Василий Шукшин, а один психологический тип, вернее, одну судьбу, ту самую, о которой критики говорили неопределенно, но настойчиво: «шукшинская жизнь».

Так эволюцию чего мы здесь имеем? Эволюцию героя? Сельского жителя, который в 1962 году чинит сломавшийся паром, в 1967 году едет гостить в город, а в 1974-м ссорится с вахтером в больнице? Нет. Мы имеем здесь эволюцию совсем иного рода: духовную эволюцию самого Шукшина. Человека, который четырнадцать лет ушел из родной деревни, чтобы не помереть там с голоду в последний военный год. И полтора десятилетия мотался по жизненным университетам: слесарь, маляр, грузчик, матрос, радист, секретарь сельского райкома комсомола, директор сельской школы, студент ВГИКа... В тех же самых кирзовых сапогах он и пришел в литературное объединение при одном московском журнале: – Принес рассказы. Прошу прочитать и обсудить их сейчас же !... Сотрудник журнала робко спросил: – Что за спешка? – Тороплюсь на экзамен! В институт!

«Он как бы стеснялся своей настойчивости», – не без умиления вспоминал позднее Александр Андреев, руководитель литобъединения при журнале «Октябрь» (именно тут разворачиваются описываемые события). Боюсь, что в момент встречи с напористым автором эмоции были не столь однозначны,

но интерес победил: Андреев взялся за рукопись. Возможно, он не знал, что перед ним человек, уже сыгравший две-три роли в кино. Роли были не бог весть какие, но актерской интуиции Шукшину хватило, чтобы «выдать» этюд о человеке из народа, который ужасно спешит приобщиться к высокой словесности. Шукшин-актер рассчитал свой этюд точно, а А. Андреев оказался благодарным зрителем: он тотчас прочел рассказы крепкого парня в кирзовых сапогах – и не пожалел об этом. Так он явился в большую литературу...

В марте 1961 года журнал напечатал два шукшинских рассказа, в январе и мае 1962 – еще три, а уже в ноябре главный редактор «Октября» Вс. Кочетов на страницах «Комсомольской правды» (тогда регулярно публиковались рапорты редакторов к очередному Всесоюзному совещанию молодых писателей) назвал В. Шукшина среди авторов «Октября».

Это было первое упоминание о Шукшине в «большой критике». А через полгода этого автора уже все печатали, включая «Новый мир». Шукшин становится любимцем критики. Надо сказать, что это вполне соответствовало его первоначальному месту в литературном процессе, хотя, конечно, не «место» красит здесь человека, а настоящий писатель приносит на всякое «место» свой мир.

Мир раннего Шукшина, это именно свой мир – это сельские шофера, весело и умело делающие свое дело. Это деревенские ребяташки военных лет, голодные, продрогшие, неунывающие: отогрелся на печке, побежал в школу. Это мечтатели с чудинкой: один под балалайку песни поет, другой в драмкружке актерствует, третий вырезает из дерева Степана Разина и плачет над фигуркой... Мир Шукшина – это мир людей, которым хорошо, когда они дома.

Кого он не любит? Нездешних. Противник номер один – человек с портфелем. Толстый бухгалтер. Бюрократ. Противник номер два – вьюн с гитарой. Противник номер три – умник из студентов. Но это уже не страшный противник.

Читатель, помнящий «раскладку сил» в нашей молодой прозе начала 60-х годов, согласится: при всем отличии ранних рассказов Шукшина от прозы «исповедальных романтиков» – вряд ли можно сказать, что он воюет с ними специально. Бюрократа с портфелем они ненавидят не меньше его. Вьюн с гитарой и у них отнюдь не всегда ходит в ореоле непризнанного гения – чаще он сопровождает пронизательного умника, как бы охраняя его, оттягивая на себя неизбежные попреки в стилистичестве. Умник – действительно главный герой тогдашней молодой прозы, но вот тонкость: Шукшин относится к умникам не то что с непримиримой враждой, а скорее с превосходством благодушия. Правду сказать, ему до них мало дела, он бесконечно далек от них, он из другого мира.

Из мира, настолько далекого, что рано или поздно контраст неизбежно обнаружится. Но не в элементарном противопоставлении типов, а в глубине. В глубине – то там и теперь пропасть, если взглядеться. Ну, вот ходячий сюжет того времени: приезд молодого специалиста в глубинку. Молодые интеллектуалы решают этот сюжет так: пылкий романтик просвещает благодарных местных жителей, героически преодолевая их темноту. Шукшин над таким вариантом

смеется. У него бегает по деревне, суетится в сельсовете, произносит речи на берегу трогательная «Леся Селезнева с факультета журналистики» – вдохновляет плотников на ремонт паррома. Шукшин замечает: это уже не сельсовет, а факультет какой-то. Его позиция: нечего бегать, нечего командовать, ты – приехала, а мы здесь – дома. И мы эту жизнь лучше знаем.

...Могу указать точную дату, когда прорезался сквозь ровную ткань первых рассказов новый Шукшин, или, лучше теперь сказать, Шукшин настоящий. Это произошло в феврале 1964 года на страницах журнала «Искусство кино». Я имею в виду рассказ «Критики». Рассказ – поворотный, знаменательнейший рассказ. Там, где еще недавно сидел у Шукшина мудрый старичок и тихо думал о близящейся смерти, и глядел в голубую даль, умиляя своим спокойствием заезжую городскую интеллигентку («Солнце, старик и девушка»), – там явился старик совсем иного рода: посмотрел на экран телевизора, где актер изображал сельского жителя, нашел, что тот топор правильно держать не умеет (а старик этот, надо сказать, проработал всю жизнь плотником и дело знал), так вот: посмотрел он на этот самый голубой экран, а потом стащил с ноги правый сапог – да и шарахнул телевизор вдребезги.

Я догадываюсь, почему рассказ «Критики» появился в журнале «Искусство кино». Прошел в порядке обсуждения качества наших телепередач. Догадываюсь и о том, почему ни в одном литературном журнале той поры ему не нашлось места: больно уж не вязалось все это с амплуа «суровой нежности» и «строгой справедливости», на которое Шукшин был прописан в литературе. Какая ж тут справедливость! Ну осудил бы хулигана, так нет: ведут того в милицию, а внук плачет: жалко дедушку! Ну, если жалко, так и тут будь последователен: раскрой в нем «хорошего человека», голубиную душу... Ан нет: так и пишет – напился пьяный, разбил телевизор, ругался, злобствовал... И именно его жалко!

Все так. Дело совершенно неслыханное, но, как я полагаю, достойное интереса и внимания, ибо поворот наконец свершился. Шукшин сочувствует неправому. Он встает на сторону героя, который по всем человеческим (не говоря уже об административных) законам загодя кругом не прав...И это есть та самая загадка, с которой началась в нашей литературе и в кинематографе нашем неповторимая, уникальная, до сих пор потрясающая работа зрелого Шукшина.

Поворотный год – 1964: выходит фильм «Живет такой парень», первая режиссерская работа Шукшина. Жизнь его сразу меняется. Полубезработный выпускник ВГИКа, игравший третьи роли в средних фильмах и ютившийся по чужим общежитиям, становится признанным московским режиссером, лауреатом фестивалей, победителем конкурсов. Он оказывается в центре всеобщего читательского внимания. Дело в том, что фильм, построенный на эпизодах уже известных рассказов Шукшина, заставил людей перечитать их. Перечитали рассказы и критики, и бывшее благодущие вдруг слетело с них.

Впрочем, сначала был триумф: дело в том, что первая картина Шукшина пошла по разряду комедии. Пашку Колокольникова, балагура и весельчака, «развозящего доброту» на своем «газике», действительно легко было принять за шута горохового, хотя для Шукшина этот характер был серьезной попыткой

(может быть, последней попыткой, почти уже странной на костоломном фоне «Любавиных») утвердить то доверчивое, щедрое, нерасчетливое простодушие, которое сквозило в его первых рассказах. Узнав, что все это не более чем комедия, Шукшин оторопел. Он стал протестовать, объясняться, давать интервью, взывать к критикам, требуя серьезности. И дозволялся. Вглядевшись в простоватого шофера, критика вынесла совершенно новый вердикт: она объявила Шукшина... апологетом деревенской темноты. И чутье критиков, надо сказать, сработало отлично: в прелестной, полусказочной, лирически-добррой ленте Шукшина они безошибочно уловили «мятеж», уловили едва ли не раньше, чем сам автор отдал себе в этом отчет... Минуло три года, вышло три десятка рассказов, вышла книжка «Там, вдали...», вышел фильм «Ваш сын и брат», – и тогда вокруг Шукшина действительно закипели программные споры, и было это отнюдь не комическое недоразумение.

Ибо и Шукшин уже отдал себе отчет в повороте. Посмотрим же, каковы мысли и эмоции в его творчестве 1964-1969 годов.

Итак, старики. Сельские старики, в которых еще сквозит первоначально так восхищавшая Шукшина невозмутимая мудрость. Но сапог недаром полетел в телевизор: не мудрость, а безумная страсть вдруг возгорелась в шукшинских дедах. Они заполошные, они непримиримые, они все не могут свести счеты с жизнью, и вот «дуреют», и ищут друг друга, чтобы объясниться за старые обиды, и зовут из-под земли умерших, и воюют с внуками, которых все тянет и тянет в этот «вшивый» город.

Внуки – еще более любопытный мотив. Тянет их в город, и все тут. Едут, лезут в эту толпу, мыкаются там, простодушные, неумелые, злобные... Один ходил-ходил по аптекам, лекарство для матери искал. Заорал: «Я всех вас ненавижу, гадов!» В этом крике молодого деревенского парня столько же внешней несправедливости и столько же глубоко внятной Шукшину боли, как в крике старого деревенского деда: «Ирапланов понаделали – дерьма-то!».

Главным пунктом переживаний Шукшина становится обида за деревню. Он все время в рассказах возвращается к этому. Тоскует по родной деревне ответственный городской работник и все собирается туда – да где там: дела не пускают; другой собрался, да поздно: приехал, а его брат родной не узнает – так изменил человека город.

Непрерывное острое сопоставление города и деревни делается для Шукшина какой-то навязчивой идеей: и жалко ему деревенских, и больно наблюдать, как пытаются самые лихие деревенские остряки увлечь заезжих модисточек, как насмерть дерется с городскими за девушку герой повести «Там, вдали...» – а все без толку: модисточки только посмеиваются – ждут своих студентов, а герой повести хоть и побил всех – все равно ушла женщина к учителю.

Шукшин вовсе не считает сельского жителя лучше – наоборот, он с горечью признает, что тот оказывается в городе дурак дураком. Здесь не защита деревни, а именно обида, боль за нее. Эту праведную обиду и пытается разглядеть Шукшин в смешном и глупом бунте своих героев. Причем эта вот неловкость, всяческая внешняя неправота, неизбежность посмешища – абсолютно необходимый элемент сюжета. Без этого пропадет решающий оттенок: неоцененность крестьянской души, оскорбленность ее, уязвленность...

На одном полюсе этого мятежного мира – тихий «чудик», робко тыкающийся к людям со своим добром, вечно попадающий впросак и теряющийся, когда его ненавидят. На другом полюсе – заводной мужик, захлебывающийся безрасчетной ненавистью, только и мечтающий – взлететь над заезжим умником и «скружить» на него сверху: посрамить, унижить, втоптать.

Но это две стороны одной душевной драмы! И тот же Бронька Пупков, неоцененный артист, импровизатор, «травящий» приезжим у костра про то, как он «стрелил в Гитлера», но «промахнулся»; тот же Бронька, благодарный, что его выслушали, орет с крыльца, засучив рукава: «Миль пардон, мадам! Изувечу!..». Икону об пол, церковь – бульдозером! – И это тот самый наивный мечтатель, простодушный деревенский «чудик», который всех искренне любит, и, попадая в очередной раз впросак, горько жалуется судьбе: «Да почему же я такой есть-то? Что же мне делать?».

Мучительно сводя концы с концами, Шукшин пытается отделить в душе своего героя святость цели от грубости средств. В творчестве Шукшина второй половины 60-х годов обостряется противопоставление двух характеров: мужика-труженика и дикого уголовника, способного на все (и, между прочим, испорченного чаще всего городскими «ресторанами» – рассказ «Охота жить»). В качестве обратной гипотезы пробуете мотив трогательной дружбы двух бывших «зэков», один из которых отломал срок по уголовному делу, а другой – серьезный человек, инженер – был несправедливо посажен (рассказ «Начальник»). Эти рассказы не вполне характерны для Шукшина (и не очень удачны, пожалуй, именно потому, что в ходе его поисков они носят характер тактических уступок. Стратегическая же задача состоит в том, чтобы объяснить единую душу, в которой безумье озлобленного «баламута» Ваньки, уходящего в город, чтоб доказать им всем «в профиль и анфас», странно уживается с детской добротой «чудика»...

Логически соединить (или развести) эти концы Шукшин не может, хотя пытается. Лучше всего он делает там, где, доверяя своему таланту, пишет именно то, что знает и чувствует: нелогичную, странную, чудную душу. Тогда гонится Ванька за тестем, бросившим его одного в волчьем лесу: «Дай, отметлю!».

Замечательно выявлен драматизм души крестьянина, ищущего путей сохранить лицо в водоворотах атомного века, в них – пронзительная правда шукшинской жизни: «Так у меня вышло к сорока годам, что я – ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже – не между двух стульев, а скорее так: одна нога – на берегу, другая – в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшновато... Но и в этом положении есть свои «плюсы»... От сравнений, от всяческих «оттуда – сюда» и «отсюда – туда» невольно приходят мысли не только о «деревне» и о «городе» – о России». Заметьте это. В ту самую пору, когда критики ломают копыя из-за «Вашего сына и брата», Шукшин впервые задумывается о синтезе. О России. Он обкладывается исследованиями академиков и начинает писать сочинение из российской истории. Сценарий фильма о Разине. Роман о Разине.

Видимо, это вообще в характере Шукшина – такое начало исподволь. Так когда-то неожиданно выступили из-за веселых и лиричных «Сельских жите-

лей» кровавые контуры «Любавиных». Так и сейчас из-за череды «зубатящихся» с городскими интеллектуалами остервенелых деревенских чудиков вынеслись где-то в исторической дали веселые разинские струги... Только направление поиска теперь противоположное. Тогда: от sentimentalного благодушия и спокойной широты – к страстям, к защите особенного, одностороннего, узкокрестьянского; теперь от узкого и одностороннего к широте...

История осмысления Разина – это путь Шукшина от страстной апологии мужицкого заступника и мстителя за всех обиженных и обойденных – к мучительному пониманию всеобщей исторической истины, в которой разинская вольница и петровская государственность странным образом с двух сторон ведут к одной цели. Шукшину нелегко дается эта интегральная истина: Разина он любит, тишайшего Алексея Михайловича – ненавидит. Признать, что тишайший, умиротворяя, заводя, организуя и учреждая, – пусть робко, пусть бездарно – пытался делать то самое дело, которое рывком завершил великий сын его Петр, и, стало быть, в известном смысле Петр и Стенька сделали одно дело: растолкали, свалили «бородатую... лесовую Русь» и вывели Россию на пути новой истории; признать это означало для Шукшина – поистине перешагнуть через самого себя, через односторонность своего опыта и своей духовной судьбы.

Широта исторического кругозора – первый путь, каким Шукшин на рубеже 70-х годов пытается выйти из «заколдованного круга» своих деревенских печалований. Этот путь ведет и к чисто горизонтальному панорамированию жизни в тех повестях, которые Шукшин будет в последние годы писать для театра, и здесь рядом с блестящей панорамой повести «А поутру они проснулись» явятся плоско-фельетонные «Энергичные люди», а рядом с формально-изоощренной, ординарной по мысли «Точкой зрения» – странная, неровная, причудливая, полная школьных аллегорий, пронизанная глубокой философской болью сказка «До третьих петухов»...

Последний прижизненный сборник рассказов «Характеры» в 70-е стал главным событием в прозе и предметом острейших критических дискуссий. Причем о «Характерах» спорят не так, как спорили о книге «Там, вдали...» в 1968 году. Тогда Шукшин был фигурой в чужой игре: он был – «аргумент» в битве «деревенщиков» и «антидеревенщиков»; его имя прыгало из обоймы в обойму; им дрались. Теперь споры возникают вокруг того неповторимого, что таит в себе сам Шукшин; теперь – он диктует тему спора; теперь, наконец, признали критики: Шукшин не укладывается в рамки «деревенской прозы» (как будто раньше укладывался!).

Мир Шукшина переменялся. Разумеется, и теперь нет громко объявленных поворотов на манер интеллектуальной прозы. По внешним параметрам – верен себе. По-прежнему – знаток полугорода-полудеревни, по-прежнему – эксперт по людям «ближней дороги». Герой позднего Шукшина – сезонник, шофер, сельский почтальон, шабашник; приезжий, переехавший, думающий переезжать; из деревни подался, к городу не прирос, с корня съехал, других корней не пустил... Словом, Шукшин по-прежнему – уникальный специалист по тому невиданному в нашей истории межукладному слою, который появился теперь, к последней четверти двадцатого столетия. И тип повествова-

ния подчас тот же – «байка», начатая с полуслова; без предисловий и предварений, «с крючка»: «К Андрею Корчуганову приехали гости: жена сестра с мужем...» Только еще посуше, порезче стало письмо, а так – тот же стиль, та же хватка. И все чаще – от первого лица.

Более всего, переменилось – в акцентах. В подспудной интонации. В конце концов в системе ценностей. Переменилось в глубине нравственного раздумья – не на поверхности текста. Улавливаешь прежде всего вот что: социальные адреса близких и далеких героев понемногу перемешиваются. «Линия разлома» идет зигзагами, пунктиром. Печаль за обиженную деревню не то что пропала, а озадачилась неожиданными нюансами. Шукшин 1968 года писал горожан, тоскующих о родном селе, рвущихся обратно и мучающихся невозможностью возврата, – Шукшин 1973 года пишет веселенького московского кладовщика, который, хлопнув для храбрости стаканчик, едет на вокзал и там, в курилке возле туалета, выпытывает у приезжих мужиков деревенские адреса, вроде как бы для приезда на постоянное жительство, вроде как бы для возврата к истокам, и так каждую субботу... Фарс обесценивает тут былую патетику; из-за старой шукшинской печали о «пустеющем селе» возникает совершенно новая догадка: кладовщику этому, пожалуй, везде «пусто» будет, что в городе, что в деревне. Значит, дело не в «прописке», в чем-то другом. В чем? Поищем от противного?

В одном из «больничных» рассказов Шукшин в последний раз назвал своих врагов: «Боюсь чиновников, продавцов и вот таких, как этот горилла... псих с длинными руками, узколобый...». ... В то же время определенно перемешались и спутались симпатии в рассказах Шукшина с появлением «бесов»; и вот уже молоденький прокурор Ваганов и «неласковый» мужик Попов, обещавший «прирезать» стерву-жену, согласно страдают из-за «баб»; герои, которые раньше бы, наверное, оказались на полюсах сюжета, теперь роднятся; герои совершенно, казалось бы, родственные («свояк Сергей Сергеевич») – оказываются противниками... В этой сложной переадресовке симпатий происходят вещи, с точки зрения общепринятой логики художественного текста совершенно невообразимые: ну, скажем, в рассказе «Мечты» некий негодяй несправедливо обвиняет героя-рассказчика, молодого парня, что тот надумал учиться в техникуме, чтобы не работать в колхозе; в рассказе «На кладбище» это же обвинение повествователь от себя бросает студентам, и эти два рассказа – рядом, в одном цикле! («Сибирские огни», 1973). Такие сюжетные «дубли» все более характерны для позднего Шукшина: пишет рассказ «Ванька Тепляшин», и потом этот же сюжет еще раз от первого лица – в «Кляузе»... Попробуем же в этой усложнившейся, смешавшейся, раздробившейся «шукшинской жизни» найти новые силовые линии симпатий.

Они есть. Но это именно силовые линии – не типологические контрасты прежнего Шукшина, сопоставляющего одних людей с другими, а нравственные Полюса, по-новому организующие весь дробный мир душ: так рассыпанные железные опилки неожиданно перестраиваются на бумаге, когда под ней ведут магнит... Так, стало быть, что за Магнит?

Еще раз вспомним нынешних врагов Шукшина. При всей несхожести, при всей неопределенности социального адреса эти трое: чиновник, продавец и

«псих узколобой» – имеют ведь что-то общее? Точно так же, как имели нечто общее и давние его противники: человек с портфелем, человек с гитарой, умник с дипломом. Только – не перевернулось ли тут самое основание? Те, давние, были ненастоящие, мнимые, все – «трепачи»; и противостояли они настоящей, материальной ощутимости опыта.

Эти же, нынешние, – чувствуете? – они словно «из другой войны». Они все – как раз люди тяжкого, земного, материального устройства. Им как раз ощутимое подавай. И противостоят они теперь – если ставить проекцию – как раз той высокой и совершенно чудаческой, надмирной мечте о духовном, которую ранний Шукшин скорее всего окрестил бы «трепотней». Продавец-то он же «по определению», так сказать, к вещам привязан, к товару, он этим живет. Бандит, «псих с длинными руками» – это же почти метафора: олицетворение звериной привычки хватать, грести – вещи, предметы, материальные ценности... А чиновник? Вечная мишень россиян, воплощение всей той скучной, невыносимой, бездуховной работы, которую не в силах делать мечтатели, поэты и чудаки. Потому и ненавидит всех троих герой Шукшина, что сам-то хочет освободиться от всего низменного, необходимого, материального. Освободиться – и зажить по душе... Каким же образом?

Простейшим. Например: плюнуть на все. Уволиться? С ходу! Шукшинский герой служит лишь при том условии, когда у него есть хотя бы символическая возможность послать все это подальше и перейти... в соседнюю контору. Иначе он не выдерживает! А то – плюнуть на все накопленное барахло, порубить, пожечь все... В решающие минуты споров герои Шукшина кричат друг другу: «Куркуль!» Это самое страшное оскорбление: от него кончают с собой. Герой Шукшина готов быть кем угодно... Только не куркулем. Не крохобором. Его тянет быть воздушным, независимым от материальности. Это какой-то повальный мор среди героев Шукшина: они ненавидят вещи, они хотят быть духовными.

И тут мы ощущаем в атмосфере «шукшинской жизни» новое и ключевое противоречие: хотят жить – как птицы небесные, а живут – погрузившись в цепкую, беспощадную, затягивающую топь материальных интересов. «Видели на улице молодого попа и теперь выясняли, сколько он получает». «Эх, ма... Што ведь обидно-то... кому дак все в жизни: и образование, и оклад дармовой...», «Ох, и навезли!.. Два платка вот таких – цветастые, с тистями, платье атласное, две скатерки, тоже с тистями...». С восторгом ли, с ненавистью, с горечью или с завистью – шукшинские герои все время говорят о насущном, причем о самом реальном, бытовом, низменном. А покоя все нет! Или тайная мечта об «окладе дармовом», тайная зависть к «устроившимся», или ненависть к ним и презрение к самим себе, что завидуют: «Сидят, курва, чужие деньги считают»... Шукшинский человек одновременно и боится вынырнуть из этой хозяйственной деятельности, и ненавидит себя за нее. Он – «как все», он «не хуже других», он «крепкий мужик» и сумеет дать отпор всякому, кто попробует ущемить его интересы. Он сумеет доказать, что «куркуль» – не он, а его обидчик! И он же, этот же человек, мучается, что вколочен в эту свою деятельность и, вообще, послал бы подальше все это «хозяйство», да вот опоры-то другой нет.

И отсюда – тоска смертная. У Шукшина никто не знает, «отчего тоска». Но тоскуют! Странно, непонятно, глупо – с такой воинственностью оборонять свою маленькую материальную независимость (плюну! уйду!), такую непроницаемую защиту строить (я как все!), так бояться унижения (мы тоже люди!) – и тут же унижаться демонстративно, почти сладострастно: мы не мыслители, у нас зарплата не та! Мы деревенщина! От нас не зависит! Где нам, дуракам, чай пить, это вы там, в столицах, думаете! Какой классический комплекс неполноценности... И ведь отнюдь не материальный интерес, о котором столько кричат, движет героем, здесь-то он обеспечен, защищен и марку держит. Но он смутно догадывается, что при всей материальной укреплённости его душа заполнена чем-то не тем, чем-то подложным, и потому преследует этого человека вечный страх обмана, и отсюда – эта болезненная агрессивность, этот мстительный прищур. А причина все та же – незаполненная полость в душе. И невозможность терпеть это. Чем только не заполняет шукшинский человек эту пустоту... ...

В одном из рассказов Шукшина есть диалог: отчего Есенин умер так рано? – Нет, не рано: допета песня. Допета ли песня?

Потенциальный Шукшин – тема обширнейшая и особая. И все-таки главная песня, с которой Шукшин пришел в духовную жизнь нашу из реальных своих университетов, – эта песня допета, этот опыт исчерпан, эта судьба испытана до конца.

Курбатов В.Я.
Россия, Москва

Горький путь предстоит пройти читателю этой книги. Тому, кто первый раз пойдет. А уж кто ходил (книга издается четвертый раз) и теперь решил оглянуться на себя и на него (проверить, что переменялось за прошедшие годы?), тому, может быть, покажется и еще тяжелее, потому что станет особенно видно, как далеко мы ушли от пути, который искал Василий Макарович Шукшин и который мы узнавали в нем как свой.

А мне больно еще и оттого, что, встречаясь с автором этой книги Владимиром Коробовым на молодых критических семинарах 70-х годов, я как-то проглядел его умную простоту и серьезность, которые как раз лучше всего выговорились в этой доверчиво открытой и очень шукшинской книге. Как бы тогда и потом лучше работалось в единомыслии и, может, теперь бы читалось спокойнее без резкого чувства утраты (а то сквозь раннюю смерть Шукшина видишь и раннюю смерть Коробова: один умер в сорок пять лет, другой – в сорок восемь), и это удваивает драматизм книги и обостряет чтение.

И, может, от этого я теперь сразу вижу, что главная и дорогая тайна этой книги в том, что автор шел за героем и «рос» с ним, вглядываясь в мучительное начало его биографии и медленное прорастание судьбы. Торопился ободрить, поддержать, защитить своего героя от критики, «объяснить» читателю мысль Василия Макарыча, так что иногда объяснение оказывалось больше самих рассказов, как в комментарии к рассказу «Миль пардон, мадам!» или в защите холодно принятого критикой романа «Любавины». Коробов выхватывает дорогие цитаты, как козыри: а вот! а вот! Он и этому научился у Шукшина, потому что и тот вскидывался, видя непонимание и срывая сердце, выговаривал обиду: «Не сумел я, что ли?.. Нет, если не видно, то и не видно, черт с ней. Странно только, я думал, это видно». И Коробов торопится обнять своего героя: «Да брось, дураки они все! Видно! Видно всё, что ты хотел! Вот я же вижу! Что тебе, надо?».

И так от страницы к странице глубже и полнее, пока они не сольются в одно сердце, и всякое слово наполнится печалью и силой. И смотришь, уже и сам отложил книгу и вспоминаешь свое давнее чтение книг Шукшина, и опять в тебе все болит, как тогда, и хочется добавить в сто шестьдесят тысяч писем, пришедших в редакции после смерти Шукшина, и свое письмо. Сто шестьдесят тысяч, где и читатели тоже норовили сказать: «Да брось, не слушай ты их. Видим мы! Видим!»

И одно из этих писем все нейдет у меня из головы (так оно точно) – от Маргариты Ушаковой из Волжска: «Пусть 9 мая каждого года в Сростках, когда будут читать списки погибших воинов, прочтут и имя Василия Макаровича Шукшина. Он жил и умер как солдат». Подлинно, подлинно – солдат! Да только не читают сегодня эти списки. Не читают.

И опять покойного разговора о книге не выходит, как, боюсь, и у читателя не выйдет. Опять тебе, как всегда с Шукшиным, не до литературы.

¹⁰ Первая публикация: Курбатов В. «Не сберегли...» // Коробов В.И. Шукшин: Вещее слово. – М.: Молодая гвардия, 2009. – С. 2-15.

Так гляжу как-то: лежит в магазине пятый том шукшинского собрания сочинений, выпущенного еще в 1992 году в Екатеринбурге – кирзово-фуфаечный, забытый, видно, бедноватый в оголтелом (голотелом) окружении зазывных, броско-наглых обложек, и даже на взгляд там ему неудобно. Догадываюсь, что когда ночами повторяется история его горькой сказки «До третьих петухов», в которой Иван-дурак, оставляя на библиотечных полках своих серьезных «коллег», идет по их просьбе добывать справку, что он умный, этот невзрачный том «наводит шороху» среди обложечной шушеры, так что перед открытием магазина эти «Лакомые кусочки» и «Рабыни секса», «Дьявольские уловки» и «Поцелуи на краю смерти» — все как одна оказываются на полу. Но днем они свое возьмут. Новый читатель, уже успевший втянуться в этот глянцевоый, хищно рвущий внимание мир, обойдет бедную обложку, как придорожный камень.

Так что же? Всему свое время под солнцем? И забвение, подкрадывающееся к Шукшину, естественно: другие времена – другие песни? Нет, тут эстетическим вздохом не отделаешься: за ним не то что не вся правда, а, кажется, и вообще правды нет. В этом наглядно подступающем забвении есть кое-что посущественнее и поболезненнее для каждой души. И речь не о старении творчества хотя бы некогда и очень близкого художника, а о состоянии нашей души, нашего народного сердца, нашего национального ума. За трескотней о возрождении России (кого ни возьми – всяк за возрождение: и президент, и противники президента, и предприниматели, и торговцы рабочей силой) мы успели подзабыть живого русского человека, который эту самую Россию и составлял. Да и не позабыли даже, а как-то исподтишка подменили пустой оболочкой, лубочной картинкой, и вот дивимся, что ничего у нас не выходит. Чтобы скрыть внезапно обнаружившуюся пустоту, стали русского мужика где поглубже искать: одни во временах Калиты и Ивана Васильевича, а другие в днях Александра Освободителя или Петра Столыпина. Свой, недавний, показался негоден для реформаторской переработки, слился в какого-то плакатно-безликого «колхозника», который гирями повис на ногах преобразователей и не давал шагу ступить. А поскольку именно этого неудобного для социальных экспериментов мужика писала «деревенская литература» и именно в нем мы наконец после всех идеологических обмороков стали различать свои настоящие корни и во всех передерягах уберегшийся голос живой традиции, то, значит, пришлось заодно и «деревенскую литературу» осви-тать, нарочито опорочить ее как «казенную» и «поощряемую государством».

Для такой постыдной работы ума много не надо и охотники нашлись скоро, но расплачиваться за эту открытую ложь придется всем, в том числе и самим иронистам, если они не успеют переменить отечества (у них это быстро). С бумажным мужиком много не наработаешь – все равно придется к реальному на поклон идти, а для этого его надо видеть и знать. Можно хлопотать о фермерстве, о частной собственности, о новых принципах хозяйствования, но мужик-то все равно остается тот же – русский, со всем его непредсказуемым размахом, с его никуда не девавшейся волей, с его ленью и его неутоленной работоспособностью, с его хвастовством и его скромностью, пьянством и злом, бескорыстием и жадностью – со всем тем, что лучше, вернее, ярче, полнее всего написал Василий Макарович Шукшин.

Да и не написал он! Не то это слово! Не будет ни обиды, ни неправды сказать, что он не был только писателем, хотя деревенская проза и числила его своим, и сам он себя по этому «ведомству» проводил и все собирался уйти в литературу совсем. В том-то и секрет, и сила, и тайна, и чудо его жизни, что он писал, играл, ставил свои фильмы, ни на минуту не выводя себя на позицию только «автора», властителя текста или киноматериала. Он всем этим жил. Кажется, он автором-то только и был в то краткое мгновение, когда замысел едва брезжил и горячил воображение, а как доходило до дела, то с первой строки и первого кадра он уже варился в середине действия плача, смеясь, страдая, ненавидя, мучаясь от тоски и любви, непонимания и восторга.

Это как будто и вообще свойственно русским художникам – сбиваться на прямое участие в сочинении, но Шукшин даже в этом требовательном ряду был очевидным исключением. Теперь уже несомненно, что он был явлением подлинно единственным, не знающим подобия ни в мировой, ни в русской практике. Писателями, актерами, режиссерами в одном лице были многие, но сжатой воплощенной мыслью, живущей идеей был он один. Нет, все слова не те. Живой он был, живой!

Не потому ли в каждой отдельной области он был как бы неполон и эту неполноту чувствовал. Да и зрители, и читатели это знали и в книгах «дописывали» актера, а в актерских работах «дочитывали» писателя, все время как бы говорили себе: «Это еще что! Здорово, конечно, но вот еще послушайте, как он об этом пишет, или посмотрите, как он это играет или как он это снял...». Для коллег во всех областях он как будто был немного «дилетантом» (я слышал это даже от В.П. Астафьева, нежно любившего Василия Макаровича), и всяк из них норовил его сузить до одной профессии, к себе перетянуть. А смерть не дала.

Нам всем полегче, и мы подольше живем, потому что «свидетелями» умеем быть, не везде в участники суемся, кое-что и мимо пропускаем. Посетуем про себя – вот сволочи, что делают! – но обойдем за версту. А он так и не научился этому житейскому искусству и, кажется, даже попытки не сделал выучиться, а сразу летел в самый клубок ситуации и уже махал кулаками, кричал, срывал голос и изнашивал сердце, так что в 45 лет, когда он ушел, оно, по свидетельству врачей, было как у 80-летнего. Он пустил жизнь «в себя», и она взялась в нем за жаркое самоосмысление, пока не разорвала его.

Это был очень народный способ существования – почему профессионалы и подозревали его в «дилетантизме», да и сам он, по примечанию дружившего с ним Г. Буркова, был затаенно не уверен и от неуверенности делался только резче и откровеннее. Мы-то вот тоже рядом с целым человечеством живем, а нет этого зренья, этой сорастворенности, при которой другой становится тобой и мучается в тебе невысказанный, жжет тебя своей правдой, пока ты ее не выговоришь. Да и свою правду в себе не удержишь. Не оттого ли у него так часто спорят, хватают друг друга за грудки, доискиваются истины? Никаких пейзажей, никаких обстоятельных вступлений, словно и самому автору не терпится узнать, до чего договорятся герои, что им откроется. Встретились – и вперед!

Может быть, от этого и мерещился дилетантизм. Ждали «прозы», а оказывались в уличной свалке или наедине со сбившимся человеком, который без

стыда выкладывает все, как на исповеди. И никак не хотели увидеть, что тут страсть сродни страстям Достоевского. Оказалось, что не в одном выморочном Петербурге мается человек, а тень этого безумного города уже и на всю Россию легла и до сибирской деревни дотянулась. Боюсь, что тут и умозрения никакого нет, а подлинно, как Петр вывихнул Россию, сселив ее в европейское болото, так выпарившаяся из этого петербургского неживого нерусского болота революция сорвала с места, казалось, навек устойчивого деревенского человека и понесла его по земле – то в город, то в тюрьму, а то и в родном вроде остался селе, а все равно будто в поле без крыши над головой. И он заводится, защищаясь, отбиваясь налево и направо, изо всех сил отстаивая себя, волю свою и право. У Достоевского-то русский человек с этой волей уже как бы лишнего требует, Бога допрашивает, «тварь дрожащую» в себе гонит, чтобы «право иметь», насилует жизнь. А у Шукшина он обороняется, от смерти себя бережет, не лишнего ищет, а глядит, как бы хоть свое отстоять, душу живую в унылом общем равнодушии не погубить.

А не узнали мы тень Достоевского, потому что уж больно «простовато» глядит шукшинский герой и слишком еще в нем много крепкой природной жизни, и в отличие от достоевских сумерек все будто в полдень происходит – летит и переливается, сверкает и поет, все через край и вперебор, с бесконечной чрезмерностью. Да и по традиции у нас за мужиками иные, некрасовски-толстовские да тургеневские добродетели числились, а не доискивание жизненных смыслов.

«Ведь отчего так много дерьма в жизни: сделал один человек другому доброе дело, а тот завернул оглобли – и поминай как звали... А потом скулим: плохо жить», – это Ефим Валиков из рассказа «Суд».

«Вообще грустно, дед. Почему так? Ничего неохота... как это... как свидетель. Я один раз свидетелем был: один другому дал по очкам... И вот сижу я на суде и не могу понять: я-то зачем здесь?..» Это Иван из рассказа «В профиль и анфас».

«Вот у тебя есть все – руки, ноги... и другие органы. Какого размера – это другой вопрос, но все, так сказать, на месте... Но у человека есть также – душа! Вот она здесь – болит! – Максим показывал на грудь. – Я же не выдумываю! Я элементарно чувствую – болит». Это Максим Яриков («Верую»).

Я нарочно выписываю эти косноязычные невнятности, это, на интеллигентный взгляд, растительное страдание, которое вроде и страданием-то не назовешь. (Не могу забыть, как по поводу другого, казаковского героя из рассказа «Трали-вали», героя, вполне шукшинского по закуске, тогдашний авторитетный критик Лариса Крячко писала на мои восторги с раздражением, что ей «неинтересно слушать жалобы гориллы на ветер»). Не видел я тогда, а вот теперь из книги Коробова со злостью вижу, что она и ему крови много попортила.

Но мужики критики не читают. Впрочем, и самого В. Шукшина и Ю. Казакова не читают. Гонит их тоска, гнетет «незаполненная», хлябающая душа. Все время какой-то «зазор» остается, злая пустота покоя не дает. Тонкости тут мало, но боль-то, может, и поострее интеллектуальной, потому что причины не знает и в слова не облекается (чеховскому-то да и достоевскому страдальцу

иногда довольно того, что он возьмет да и хорошо сформулирует свою боль и уже этим и развеет или хоть поослабит ее: красота-матушка по внутреннему своему милосердию спасет). А этим куда податься? Попали в какое-то межеумье, в «промежуток» – и пошло-поехало. Мачеха-история, о которой они и думать не думают, выбила их из здорового порядка жизни, осмеяла, отняла их старую наследованную жизнь, а вместо новой подсунула какую-то мякину, которая им поперек души. И вот они маются по тюрьмам, как Степка из одноименного рассказа или Егор Прокудин из «Калины красной», и дерутся, и плачут, и никому вокруг не дают покоя. На месте не постоят. У Егора это виднее всего: почти не властен в себе, душа все время обгоняет рассудок и несет его как на огонь. Он бы все равно сгорел, сорвал жизнь, потому что ему надо всё и чтобы в этом всем сила и воля были во весь размах, в полный русский простор.

Он, он это – простор наш, бескрайность русская горит в каждой шукшинской душе. Герой «Печек-лавочек» не зря в конце у себя на Пикете сидит, в родных шукшинских Сростках. Оттуда как раз всю Россию видать.

Мы, к сожалению, как следует этой тоски шукшинских героев не поняли. Сами еще обманывали себя затхлой стабильностью и хоть предчувствовали, что долго так не протянется, но отсиживались, тянули, надеялись на спасительное «авось». А он уже знал, что в таком «межеумье» человеку не жить. Нас обманывала форма, «одежда» героев, чудачество и дурачество их. Мы вроде и знали, что дурак на Руси одну правду говорит, но как-то, как всегда, только к историческим дуракам и блаженным это относили, а на своих глядели с обычной снисходительностью «умных и знающих». А дело-то тоньше. Один умный европеец отлично заметил, что Дон Кихот – это великий человек, становящийся дураком из-за отсутствия цели.

Есть тут что-то сродное. И все шукшинские «дураки» – мающиеся «без причины» мужики, у которых душа болит, и несчетные его ввали, начиная с Пашки Колокольникова («Живет такой парень») до Броньки Пупкова («Миль пардон, мадам!»), вовсе не по вывиху душевному так выпадают из реальности. Они и врут-то потому, что старые связи навек порвались, а новых они не чувствуют, и вот им скучно жить, мало вялой нищенской правды повседневности. Такого вранья, пожалуй, ни на один язык не переведешь. Анекдот останется, а таким странным образом выпросившаяся наружу воля уйдет. Останется трепло и дурак, а не ненасытная душа, которая убогой бедности дня предпочтет цветистый сон и во имя этого сна не устыдится и в посмешищах походить.

Они что – не знают истинного-то своего положения? Со стороны себя не видят? Знают, знают и видят, а вот подойдет час, и опять поднимет их счастливая волна, и они вознесутся над родной деревней и проживут чужую, неслыханную, ослепительную жизнь и хоть на этот краткий миг утолят рвущуюся на простор душу. А не представится случай соврать – спуют с такой силой и звоном, что вся душа в песне изойдет. Поглядите-ка, ведь чуть не в каждом рассказе песня, и в романе, и в фильме, и в «Степане» его мучительном, где под песню «охота как-нибудь вывихнуться, мощью своей утратить, заорать, что ли, или одолеть кого-нибудь».

Тихие и занозистые, злые и беспечные – все они как-то неуловимо походят друг на друга, будто братья. Все заводные и талантливые. И теперь, коли

как следует подряд всё у него перечитать, это особенно бросается в глаза (не зря он часто из рассказов в сценарии перетаскивал своих героев, прибавляя каждому и оттуда, и отсюда помаленьку, и они не расходились на «склеяках»). Эта похожесть в том, что все они болеют его шукшинской мыслью, живут его даром, его волей и нетерпением. По существу, он писал непрерывную автобиографию страждущей своей души и мысли, допрашивал мир о его правилах и не хотел согласиться с социальным загоном, с узкой «нишей», куда общество для своего удобства заталкивает человека и потом гонит его к смерти тесным коридором, приглядывая, чтобы он не особенно вываливался из границ. Кажется, он эти пути чувствовал непрерывно и рвал их враньем, чудачеством, прямым выяснением, дракой.

...«Стеньку застали врасплох... Он любил людей, но он знал их... он делил с ними радость и горе... Когда пришлось очень солоно, они решили выдать его... Рухнул на колени грозный атаман, и на глаза его пала скорбная тень: «Выбейте мне очи, чтобы я не видел вашего позора», – сказал он».

Он понимал Стеньку и понимал Васеку, который этого «Стеньку» делал ночами: «У Васеки перехватило горло от любви и горя... Он любил свои родные края, горы свои, мать... всех людей. И любовь эта жгла и мучила – просилась из груди. И не понимал Васека, что нужно сделать для людей. Чтобы успокоиться».

И Василий Макарович любил горы свои, родные края, мать и всех людей и, как Васека, не знал, что сделать для них, «чтобы успокоиться». И делал того же Стеньку. По сути, во всех рассказах и во всех ролях и сценариях он писал его. Его и себя, которые были одно. Сколько раз писали о том, что Шукшину не дали снять «Разина», что начальство разными способами сопротивлялось запуску картины и тем, конечно, подталкивало Шукшина к смерти. Что же смущало начальство-то? Чего боялись власти в сюжете о вполне народном герое, который казался навсегда канонизированным большевистской идеологией? А смущал сам Василий Макарович, его правда, которая и в самых веселых его рассказах перла поперек и выбивала читателя и зрителя из узаконенной колеи. Воли боялось начальство.

Как Разин уже из клетки спокойно говорил, что он дал эту волю, так из своей клетки дал ее и Шукшин. Еще до «Разина» дал. И героями своими, и самим собой, бытием своим среди нас. Это особенно видно в кино: и в собственных работах Шукшина, и там, где он играл у других режиссеров – у С. Герасимова («У озера»), у Г. Панфилова («Прошу слова»), у С. Бондарчука («Они сражались за Родину»). И в чужих-то картинах это как раз особенно бросалось в глаза. Он везде как-то выпадал из «ансамбля», везде наособицу стоял. Обязательно оказывался шире персонажа, и как бы по роли ни звался, а сразу было видно, что это Шукшин и что он гнет свою правду со всей беззащитностью и прямотой, что ему, как всегда, «больше всех надо». Его любили, и за него было как будто чуть неловко, как это всегда бывает, когда кто-то начинает ломить правду среди людей, не желающих ее слышать, – правила игры нарушает.

Вместе с тем есть какая-то мистическая предопределенность в том, что он не снял «Разина». Не в одном начальстве дело. Тут будто судьба удерживала его от какого-то главного разочарования. Не историческая картина нужна

была Шукшину, не канонический народный заступник. Он воскрешал во всей силе и первоначальности неуправляемую, не подчиняющуюся закону, мятущуюся и измученную, вольную и грозную народную душу, раздувал ее из-под почти уж затянувшего ее пепла, опять готов был устыдить расслабленного человека и искусить его могучей тоской по силе и призванности. Беспокойный автопортрет ставил, и это уже пугало как социальная опасность – вот и навалились кучей те, кого он «любил и знал», и повязали по рукам и ногам, и даже казнить не стали, поняли, что самая-то страшная казнь – это как раз связанные руки. Но что-то все-таки таилось как будто и в самой мечте внутренне неосуществимое. Уж и сценарий был готов и даже отмечен премией, и каждый кадр был до детали известен, а что-то все будто дребезжало внутри и не приносило того ясного покоя, с которым уже, в сущности, и не важно, снята картина или нет. Обидно и больно от неосуществленности, но внутренне картина есть, и душа может «отдохнуть» на другой мысли. А тут она как-то неотвязно все крутилась вокруг неухватимого центра, палила душу и не умела найти решения.

Не знаю, может, мне это только мерещится, но не по одному «Степану», а и по большинству его вещей видно, что Шукшин оттого и страдает и не знает покоя, что вольная его душа отовсюду уходит с так и неразрешенным внутренним вопросом. Ведь этот его усталый не то крик, не то страшный шепот: «Что с нами происходит?», вырвавшийся в «Кляузе», а до этого точивший его все сознательные годы, он и в «Разине» на глубине слышен. Что гнало эту пылкую, могучую натуру? Не наши же школьные исторические обоснования! Почему его воля, такая естественная, такая сродная милому домашнему простору, такая русская, вызревает такими дикими и часто страшными плодами, что Разина в русских соборах проклинали (Шукшин окаменел, впервые столкнувшись с этим). Не оттого ли он никак не мог найти фильму удовлетворяющего финала?

Кажется, Шукшин начинал отрезвляюще сознавать, что волю-то, как Степан, можно дать, но с одной волей человек не живет, потому что она воспаляет и опьяняет душу и в конце концов дожигает ее, если на каком-то пределе не переходит в свободу, которая вовсе не родня воле, потому что строится на дисциплине и вере, любви и праве, ответственности и духовной трезвости. Похоже, «Разин» вывел Шукшина как раз к осмыслению свободы и дал особенно остро почувствовать, что от нее человек еще дальше, чем от воли, и, самое тревожное, не видит этого разрыва. Незадолго до смерти он говорил в интервью «Сибирским огням»: «Теперь, я думаю, надо обострять, обострять как можно активнее, безжалостнее. Доводить разговоры до предела...» – и дальше настаивал, что особенно высоко надо ставить «вопрос совести». Можно только предполагать, до какой степени «безжалостности» и «обострения» он мог возвысить свое творчество. Сердце указало этот предел: разорвалось ночью так стремительно, что не успела рассосаться таблетка валидола под языком. Как всегда, до предела он довел прежде всего себя.

Несколько лет назад В.Г. Распутин горько и верно написал: «Что-то мы не сделали после Шукшина, что-то необходимое и важное, в чем-то, за что он бился, мы его не поддержали». Теперь по всему строю выпотрошенной,

лишенной содержания жизни видно, что не только не поддержали, а вообще устремились в совершенно иную сторону, от которой он бежал и с которой боролся – бился, как сильнее и вернее сказал Распутин. Пошлость и духовное истощение жизни, стремительно расходящаяся трещина между человеком и человеком, которые так мучили и злили его, стали вдруг не только нестыдны и неопасны, а законны и поощряемы. Он верил, что все неурядицы и сбои человеческой природы есть только измена настоящему существу жизни, и простодушно надеялся на опаматование человека, на выздоровление общества. Этой святой наивной верой проникнуто каждое его слово.

Он приходил напоследок показать, что такое русский человек в его замысле, в его Богом данной святой полноте, и мы еще успели почувствовать это и в час его смерти на мгновение вздрогнули, увидев, чем мы могли быть и что предали в себе, какая даль еще была возможна в нас, какой еще полный во весь огляд Родины простор и какая воля! О чем эти сто шестьдесят тысяч писем и кричали, словно в нем и с собой прощались, понимали, что без него не устоят. И как будто в отместку себе потом с удвоенной стремительностью покатались в равнодушие, в предательство истории, в наживу и уничтожение остатков нравственных институтов, в небывалое по размаху разрушение, в теперь уже истинно «религиозное» исповедание принципа «кто был ничем, тот станет всем».

Мы и сами следом за ним, следом за врачевавшими нас «деревенщиками» надеялись, что ничего не потеряно, что где-то ждут нас родные корни, крепкие и живые, чистые и неврежденные, пока не очнулись посреди чужой страны, чужого языка, чужих нравственных законов, как в изгнании, и теперь перечитываем его со странным чувством: неужели это было с нами, в нашей России, и это мы были таким талантливым народом с такой становящейся летящей душой?

Как хороши воспоминания о нем, которые так полно и жадно, тоже будто в запоздалое утешение приводит Коробов. Люди все разные вспоминают, а делаются будто на одно лицо, и лицо это – шукшинское. Он сквозь каждого проступает, будто в каждом выводит на свет божий самое простое и здоровое, и они на минуту забывают свое актерство или писательство и становятся такими же чистыми, здоровыми, коренными людьми, каким был Шукшин, и уже через эту позабытую простоту сердца понимают и пишут его, и он выходит живой, тоже прежде всего именно открытый родной человек.

Однажды мне рассказывал о нем директор Музея С.М. Эйзенштейна Наум Клейман – человек по-эйзенштейновски предельно интеллектуальной, напряженной, какой-то уж разреженной культуры, совсем вроде далекой от Шукшина, а и у него рассказ как будто внутри скорректировался Шукшинным. Я приведу его, как запомнил, потому что каждое воспоминание дорого и хоть нового к образу не прибавляет, но как бы на мгновение и воскрешает живую шукшинскую душу. А это само по себе немало.

«Году в 63-м мы затеяли молодежное объединение и ездили в Сибирь «обкатывать» его. Вася вез показать землякам свой диплом «Из Лебяжьего сообщают», а я – «Ивана Грозного». Вася «Грозного» не любил («Ни одного живого кадра – все башкой. У нас его и смотреть не будут»). Приехали, показали. Оба простыли. Матушка Васина Мария Сергеевна настряпала воз пель-

меней, и мы принялись лечиться. И как-то между делом, будто само собой, Мария Сергеевна сказала: «Не приведи Бог царем-то быть. Не пожелала бы я этого ни себе, ни Васе». «Грозный», оказывается, засел в ней и не давал покоя. Вася поглядел на мать, на меня и как-то счастливо хмыкнул – не удивился, а обрадовался – за мать, за земляков.

А потом мы поехали на прииски в Бодайбо. Везли нас куда-то в поселок узкоколейкой. Ночь метельная. Прожектор паровозный режет снег, паровоз мотается на стыках, и луч выхватывает слева и справа вышки, проволоку, зону за зоной. Машинист привычно рассказывает: «Тут были бабы, их, если кого не хватало на поверке, сажали на снег без штанов, половина так и замерзала. А тут – мужики, этих и сажать на снег не надо было, их из шахт не выпускали...». И так километрами. Хотелось уже, чтобы он перестал. Страшная была поездка. В гостинице у нас был один номер, я включил радио, а там Яхонтов прямо с первой строки читает: «Во глубине сибирских руд / Храните гордое терпенье...» И Вася как-то сразу так тяжело, так беспомощно открыто захлебнулся слезами, что и я не устоял. И мы уже потом не забывали этого мгновения».

Для меня все эти воспоминания – лучшее подтверждение, что Шукшин был наиболее личным из русских художников. Никак не литератором только, не актером, не режиссером. Мы даже как будто были «умнее» его и относились именно как к младшему брату – непутевому, заводному, всякую минуту готовому загнать нас в сомнительную ситуацию, из которой неизвестно как выпутываться, но чистому душой и оттого чуть снисходительно любимому. Наше бедное интеллектуальное знание какой-то своей частью стыдилось его, как стыдятся хороших, но не умеющих повернуться деревенских родственников, а в душе мы тосковали и про себя верили, что и сами еще можем вернуться к этой здоровой наивной чистоте. Мы благодарили его за то, что он «легализовал» наше загнанное в подполье лучшее, позволил не стыдиться того, что мы торопились загородить «воспитанием» и комплексующей оглядкой на чужое суждение, на скверно понятую нами городскую культуру, за которой уже маячила «культура рыночная».

Увы, всем последующим своим поведением мы доказали, что хватило нас ненадолго, что не устояли мы на шукшинской ноте, не помогли ему, не поддержали и в конце концов оказались все-таки раздавлены своей вечной унижительной оглядкой на «цивилизованные страны», предали свою волю и правду за чечевичную похлебку цветистой пошлости, с которой воюет ночами на книжных прилавках бедный рабочий том Шукшина. А теперь вот будет воевать и книга Коробова о нем.

Этим предательством мы не просто столкнули Шукшина в «культурные чудики», в милое, но уже невозвратное культурное предание, хотя одно это должно было насторожить нас, – мы своротили с наследованного живого народного пути и теперь надолго обречены множить только «посторонние» («как это... как свидетель»), «букеровские» книги и жить «со стороны».

Есть в воспоминаниях Юрия Скопа пронзительный и по глубине символический эпизод.

«На «Странных людях»... снималась массовка – проводы гармониста в армию. В фильм эпизод не попал, но дело не в этом... День выдался самое

то... Человек сто, а может, и поболее вышло на расставанье. С песней... Живет в народе такая – «Последний нонешний денечек...» Мотор! Пошли... Главная актерская группа вроде бы ладно взяла песню, а хвост массовочный не тое... Позабыли, оказалось, песнь-то... Дубль, другой... Макарыч яриться начал... Пленка горит, а в результате – чепуха сплошная. Вот тогда и взлетел Макарыч на пригорок, чтобы все его видели, остановил яростным взмахом движение и как рявкнет:

– Вы что?! Русские или нет? Как своих отцов-то провожали?! Детей! Да как же это можно забыть? Вы что?! Вы вспомните! Ведь вот как, братцы...

И начал:

– Последний нонешний денечек... – зычно, разливно, с грустцой и азартом бесшабашным за всю массовку вложилась в голос. Откуда что берется?.. И вздохнула деревня, прониклась песней...

Когда расходились, сам слышал, как мужики и женщины тосковали: вот уж спели так спели! Ах...».

Мы все спели с ним последний раз. Теперь песня кончилась. И уже некому устыдить нас: «Да как же это можно забыть?!».

И некому отозваться...

В. ШУКШИН И РУССКОЕ ДУХОВНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ¹¹

Вертлиб Е.А.
Франция, Пуансе

Шукша – льняная костра, то есть волокна, остающиеся после трепания и чесания льна. Это «очески конопли». Фамилии Шукшин нет в «Ономастиконе» С.Б. Веселовского. В ней тайна тюркского звучания: suksumur – от санскритского sukmaila – растение кардамон, помогающее исцелению болезней от ветров. Ветер ненастья уже в первом произведении Василия Шукшина «Двое на телеге» (1958). Шукша, по мнению черемисов, есть такое божество, которое неотлучно пребывает между людьми, примечая действия каждого человека, записывая его пороки и добродетели и тотчас относя оные к Богу... Так и Шукшин: на 46-м г. своих земных дней «понес Богу» правдивую картину нравственного состояния нынешней России.

Смерть настигла его во сне. И он чуял её. За день до того Шукшин взял булавку, опустил её в баночку с красным гримом и стал чертить что-то на обратной стороне болгарских сигарет «Шипка». Сидевший рядом друг его Бурков спросил: «Что ты рисуешь?» – «Да вот видишь, – ответил Шукшин, показывая, – вот горы, небо, дождь, ну, в общем, похороны». Разин «взял его к себе». По некоторым сказаниям, этот мятежный образ, олицетворяющий собой муку мирскую, должен явиться опять, когда увеличатся грехи и страдания людей. Он являлся Шукшину ночами, и Василий Макарович бросался навстречу гостю со словами: «Я Вас долго ждал, Степан Тимофеевич! Об-бождите и Вы меня, б-батюшка. Ещё чуток обождите...».

«Я пришел дать вам волю» – название романа Шукшина. Эта усеченная фраза из «Трех путешествий» Я.Я. Стрейса: «За дело, братцы! Нынче отмстите тиранам, которые до сих пор держали вас в неволе хуже, чем турки или язычники. Я пришел дать всем вам свободу и избавление... будьте мужественны и оставайтесь верны». Разиным Шукшин жил все отпущенные ему Богом дни. Его Степан горел одной страстью – «тряхнуть Москву» и утвердить на Руси свободу мужику. Сколь ненавистны Разину страх и рабство – столь же изначально прокляты они народом. «Мы с той поры, – пишет Шукшин, – крепко запомнили: заступник найдется! Предводитель сыщется. И пусть он будет крепким... Раз зло во всеоружии, «пусть и добро вооружается!» Уже в первом наброске «единственного поэтического лица нашей истории», как сказал Пушкин о Разине, – Шукшин дает картину внесудебной расправы над человеком: «Сеньку застали врасплох. Ворвались ночью с бессовестными глазами и кинулись на атамана... Хотел вскочить, а зади уже навалились, заламывали руки... Хрипели... Глумились. Топтали могучее тело. Распинали совесть свою. Били по глазам». А кончается этот один из первых шукшинских рассказов словами: «По поселку ударили третьи петухи». Финальная сказка-быль Шукшина так и называется – «До третьих петухов». Почему? Вспомним Евангелие от Матфея о том, как Сына Человеческого положили взять хитростью и

¹¹ Первая публикация: Вертлиб Е.А. В М. Шукшин и русское духовное возрождение // Грани, 1989. – №149 – С. 94-128. Печатается в сокращении.

убить. Один из двенадцати учеников предаст Его – Иуда Искариот. Иисус веще предсказывает апостолу Петру, что «прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня». Так оно и происходит. В третий раз, когда он начал клясться, что не знает Сего Человека, вдруг запел петух. Над Христом глумились: дважды «плевали Ему в лицо и заушали Его; ударяли Его по ланитам... и... били Его по голове...». Новое варварство истязает человека без свидетелей – уголовщина страшнее Христовых времен. Распятием совести – темой предательства – начинается творческий путь Шукшина и тем же, на другом витке спирали эволюции, кончается. В «Мастере и Маргарите» М. Булгакова с третьим петухом изгоняется вампиризм, наваждение сталинского лжевоскресения на «великом бале сатаны», прогоняется нечистая сила, околдовавшая Россию. Шукшинский петух принес благую весть о Воскресении Руси.

Разинская тема преступления и наказания – пронизывает всё шукшинское творчество, беспериодное по своей художественной природе. Она рельефно проступает в «Думах», косвенно отражается в раздумьях над второй книгой «Любавины»: черты характера Макара Любавина и Разина – в Егоре Прокудине (кстати, фильм «Калина красная» снимался под Белозерском, где в конце 60-х гг. Шукшин выбирал натуру для своего фильма «Степан Разин»). Егор Прокудин как бы перенесен в XVII в. и назван Стенькой Разиным. В третьей новелле фильма «Странные люди» Шукшин вернулся к рассказу «Стенька Разин». Множество фигур, вырезанных Васёкой в рассказе, Шукшин заменил одной фигурой связанного Степана. Слезы сменились грозным гневом. О Егоре Прокудине родители Любы Байкаловой – невесты его заочной – говорят: «Стенька Разин нашелся» (метафора – намек на память о теме). Любимая песня Пашки Колокольникова («Живет такой парень») – «Из-за острова на стрежень». Шукшинский Разин, как и Прокудин, втайне ищет своей смерти под Симбирском, где, как известно, «родился обыкновенный мальчик Ленин». Одно рождение отобрало право на жизнь вольную – другого.

«Сказка про Ивана-дурака» («До третьих петухов») кончается открытым призывом к восстанию: «А пошли на Волгу!.. Чего сидеть? Сарынь!». Со словом «сарынь» раздался трубный глас петуха: «то ударили третьи». Пусть эти библиотечные герои испугались пока даже не милиционера, как у А. Битова в «Пушкинском доме», а метлы уборщицы. Петушившийся атаман-заводила оказался трусливым предателем идеи возмездия праведного – шапку свою на полу не признал. Не такого ли «атамана» – тоже «чурка», но «потолще» – Алеша Бесконвойный казнил: ставил на широкий пень и тюкал по голове! На что уж Фрол – самый умный был есаул у Разина, а предал первым! Такого рода «оппозиция», по Шукшину, – одна поза, суета сует. Не об этом же и записка писателя, найденная после его смерти: «Нет, ребята, «могучей кучки» не получилось. Жаль?!». Атаманова шапка так и остается пока не поднятой. Когда Шукшин дописывал про эту шапку, к одной из дверей на «Мосфильме» прибивали табличку: Съёмочная группа «Степан Разин». В этом произведении отрекшиеся от атамана за предательство поражены «слепотой», они не видят воли вольных: «Я дал волю, – убежденно сказал Степан. – Как это? – Дал волю... берите! – Ты сам в цепях! Волю он дал... – Дал. Опять не поймешь? – Не пойму...». Людям была дана воля на свободу, свобода воли на избавление от

гнета, но предатели атамановой воли предпочли остаться рабами. Так пого- релая деревня Шукша мелькнула прощально в романе шукшинской жизни «Я пришел дать вам волю». Так сам Шукшин оказался распятым на собствен- ном кресте совести, который он нёс по мукам негиблемо.

У него счеты с властями свои. В 1933 г. ОГПУ арестовало его отца, погиб- шего в лагерях. С детства Шукшин ненавидел тип безобразного «активиста» «Ты людей раскулачивала... Ты же самая первая кулачка! Ты всю жизнь над людьми изгилялась. – Он вдруг с ужасом понял, что они бывают страшны» («Мой зять украл машину дров!»). В раннем рассказе «Мечты» автобиогра- фический герой задумал «тайно бороться». Критик В. Коробов, комментируя этот момент в судьбе писателя, попытался всё спихнуть на «игру воображе- ния». Но Шукшин, как известно, не любил пустых мечтаний. То, что он пове- дал в «Мечтах», никакая не «самодеятельность на клубной цене»! Это первые проблески взрослеющего сознания, первые мысли о государстве. В «Штрихах к портрету» конкретизируются эти первоначальные мысли о несправедливой социальности: человек задается вопросом, почему на него орут: «Мой разум не мог ответить на подобные вопросы, но он упорно толкался в закрытые двери. Когда я научился читать, я много читал, хотя наживал через это массу неприятностей себе... Я оглядывался вокруг себя и думал: «Сколько всего наворочено. Так постепенно я проникся мыслями о государстве».

Первым ценителем этих исповедальных «штрихов к портрету» оказался начальник милиции. Он, как и положено, арестовал шукшинский автопортрет на «прочтение дома». В рассказе «Миль пардон, мадам!» появляется угроза расправы над вольномыслием: «Ведь тебя... засудят когда-нибудь! За иска- жение истории...». Уголовного кодекса не знал тогда Шукшин, и герой его ответил соответственно тому: «не имеют права, это не печатная работа». И у «чудика» та же фамилия борца с беззакониями в стране – Князев. Зовут его Василий Егорович. Имя Шукшина. Отчество – земное: Егорий – покровитель земледелия, надежда труженика земли. Егора в «Калине красной» окрестили в «малине» Горем, даже имя хлебопашеское ликвидировали те, которые срод- ственники с «голубыми кантами». Шукшин грозит мафии: нет, я просто так вам мужика не отдам. И от слов переходит к делу, от потаенности до поры до вре- мени к открытому протесту во весь голос. «Всё время, – сказал Шукшин перед кончиной, – я хоронил в себе от посторонних глаз неизвестного человека, какого-то тайного бойца, нерасшифрованного». И в одну из ночных бесед с актером Георгием Бурковым писатель «пришел к выводу, что наступает в жизни творца такая минута, когда он просто обязан обозначиться во весь рост, «расшифроваться» и сказать обо всем, что любит и ненавидит, прямее пря- мого и громче громкого, и не пугаться, и даже ждать гордо будущих нападков, обвинений во всяких кривотолках...». Шукшин, как видно, решил, говоря словами Солженицына, «головой легонько рвануть – петля ли порвется, шею ли сдушит». Перед смертью пробил час для писателя отбросить немую борьбу за тайную свободу, покончить с проказой эстафетной подлости «вынужден- ных» компромиссов, с благословением великой хитрости живого. Иными сло- вами, Шукшин плюнул на клятву воздержания от правды, чем и является, по Солженицыну, соцреализм.

Местом Лобным воскрешения доблести мужа судьба избрала близость к шолоховской резиденции (дело было на Дону), временем – лето последнее шукшинское, когда снимался фильм по Шолохову «Они сражались за Родину». В институте психиатрии им. Сербского писателю, вне сомнения, поставили бы за ночной разговор с другом тот же диагноз, как в свое время аспиранту из Вильнюса В. Севрюку, – «мания марксизма и правдоискательства». Печально, что критик эмигрантский В. Соловьев дал психокарательное заглавие статье во «Времени и мы»: «Василий Шукшин: мания правдоискательства». Мания – это форма психоза душевнобольного. В. Некрасов, приведший Шукшина в «Новый мир», не находил в коллеге «ни одной фальшивой ноты, ни единой». Шукшин, как и Твардовский, не имея свободы сказать полной правды, «оставляется однако перед всякой ложью на последнем миллиметре, нигде этого миллиметра, – как говорит Солженицын, – не переступил нигде». На Шукшина очень сильно повлияло время торжества «Одного дня Ивана Денисовича» и «Матренина двора». Его герои саморасконвоировались. Алеша Бесконвойный захватил у государства своё законное право на отдых. В «Кляузе» вознесся вопрос «Что с нами происходит?». Доколе терпеть издевательства, как сам больной Шукшин испытал на себе в вестибюле московской клиники пропедвтики на Погодинской улице? И после всех безобразий какого-то распоясавшегося хама врачи этой больницы ещё и обвинили писателя в том, что он их «оболгал»! Невозможно жить, когда душу постоянно отравляют дерьмом. Это прямо конец света! «Я вдруг почувствовал, – пишет Шукшин, – что всё, конец...». «Кляуза» – вопль обнаженного сердца – появилась в «Литературной газете» 4 сентября 1974 г., а 2 октября в станице Клетской Волгоградской области Василий Шукшин скончался.

В шукшинский огород полетели и летят до сих пор камни со всех сторон. Сплетнями и легендами обрастает его имя. То его тычут антисемитизмом, то толкают в объятия КГБ, то втискивают в крепостнические границы деревни-матушки и делают из него городское чучело, то просто отказывают ему в таланте, считая славу его всенародную политической спекуляцией...

Шукшин исследует психологическое экзистенциальное состояние между двумя крайностями – Добром и Злом. В этом его русский максимализм, отвергающий полумеры и теорию прошлой классики – «малых дел». Коли жизнь «вообще без людей» вряд ли возможна, а на подвиг – любовь к мерзкому ближнему не способен, то что же остается герою? Самоубиться или попробовать «стать человеком», оставаться «гордым» до конца или смирить гордыню честным компромиссом с «объективным злом»? У Шукшина герой предпочитает оставаться самим собой, демонстрируя по-шопенгауэровски «неизменность характера», полное неприятие по большому счету компромисса между добром и злом. В мелочах – да, в принципе – нет. «Моральный кодекс строителя коммунизма» без христианских активных добродетелей в нем для писателя просто не существовал: «Не представляю себе, – писал он, – коммунизма без добрых людей, не верю в такой коммунизм и не хочу такого».

Вместе с тем Шукшин избежал односложного морализаторского ответа, он просто предельно сблизил эти две концепции человека, два противоположных пути: «к людям» и «полного отчуждения» – и не развел их восвосяи. Не потому

ли и гадают над судьбой Егора Прокудина: «перевоспитался» ли он в лагерях или так и не дошел до Человека, «заело» на пути? В этой болевой точке расщепленного сознания сошлись две проекции: светло-душевного мира и косто-ломно-любовинского, Бог и дьявол – только не усредненный вариант судьбы. Хотя диалектически крайности «совместимы», как свет и тьма (сумрак, рассвет), деревня и город (пригород), добро и зло, но там, где «детская слезинка» или зло намерено восторжествовать – позиция авторского «я», особенно к концу жизни писателя, была непреклонной: зло, как и в традиции русской деревни, душилось в зародыше, на миру, самими персонажами – осмеянием порока или даже жесткой физической расправой. «Диктатура» добра в смертельных исходах необходима, а в ординарных – кто кого одолеет (сердце рвется к объективной справедливости, но язык «от автора» не мешает персонажам выявлять себя до конца). Единновременное присутствие крайностей в человеке позволяет говорить о «неединстве противоположностей» в шукшинском герое.

По линии «душе разгуляться», Спирька («Сураз»), как и Раскольников, – и преступник, и жертва в одном лице, «самоубийцы» они с Егором Прокудиным. А Степан Разин шукшинский – «идеология» серьезная, всерусская; это уже не «самодетельность» души с правом «почесываться» когда угодно, а синтез черт всех героев и истории русской, со всеми её перегибами образующий облик народного бунтаря. В этот третий путь-судьбу вливаются все шукшинские «штрихи», «наброски», «пробы», ручейками слиянными образуя вольное русло свободной реки. Добро и зло в нём в сложнейшей концентрации. В романе «Я пришел дать вам волю» сказано: «Где есть одна крайность – невысказанное терпение, стойкость, смертельная готовность к подвигу и жертве, – там обязательно есть другая – прямо противоположная...». Все крайности сбегались в Разине, что вовсе не отвергает наличия у других шукшинских героев своих путей-дорожек, индивидуальных судеб.

Итак, Разин, «обменявшись рукопожатием» с Прокудиным, пошел, как в сказке, походом на Москву, понес, как оказалось, буйную свою голову на плаху золотоглаво-лобную. Пойдешь прямо – голову потеряешь (шапка атамана в библиотеке – символ её) или свободу обретешь (волю люди не узрели, свободы не получилось). Реставрировать казацко-крестьянский уклад в СССР Шукшину не удалось.

Пашкина дорожка – христообразная в идеале. На ней тумачи, но и стремительные нечаянные радости. Здесь, в целом, деяния по совести, даже если быть счастливым (ср. «Мы» Замятина) «принуждают», при этом разрушая природный порядок вещей. «Глас» чудика апостольско-солженицынский, прокудинский: «Люди! Давайте любить друг друга!».

Свой творческий путь Шукшин, как и Пушкин, например, мыслит в этических категориях. Биографические обстоятельства «вторичны» как условное обозначение тех внутренних изменений, которые претерпевала его проза. И. Киреевский по «характеру поэзии», «различному воззрению поэта на вещи» уловил возможность «определить возможности и содержание» каждого пушкинского периода творчества. С Шукшиным это не получается: его творчество «об одном и том же», стержень, однажды обретенный, то раздается, то сжимается и «раньше», и «позже». Нет у него дат ни под одним рассказом. «Бесы»,

например, появляются уже в одном из первых рассказов «Гоголь и Райка» («на печке никакая нечистая сила не страшна... Покрутятся до первых петухов и исчезнут»), и не исчезают из шукшинского творчества до последних страниц, «До третьих петухов». Витки спирали – иногда «ниже прежних» – тоже плохой ориентир в установлении границ «этапов» пути писателя.

Только очень условно можно применить к Шукшину пушкинскую поэтапность, предложенную Киреевским: сначала был «исключительно поэтом» («светлые души» Шукшина), потом – «поэт-философ» («стремление к самобытному роду поэзии» у обоих) и к концу жизни: у Пушкина – «способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте», у Шукшина – обнажение себя во весь голос и в полный рост таланта. Оба в «третьем периоде» способны возвыситься до создания национально-самобытных произведений.

Хотя разрезать на «периоды» цельное творчество Шукшина, повторяю, нельзя: их или «вообще нет», или он весь – «средний период».

Роль Шукшина после Солженицына связать «деревенщиков» с литературой ГУЛага», чем и созданы предпосылки, в результате синтеза лучшего, для возникновения новой классики, которая прошла уже свой период «бури и натиска» и вышла на мировые магистрали, под гнетом и не без потерь. Наш «шукша-черемис» заострил свое внимание на экзистенциальном состоянии человека между полюсами Добра и Зла, между старым и новым укладами жизни, между вечным и временным. Как «Слово о полку Игореве» – культурное пограничье между Русью и Половецкой степью (А. Робинсон, О. Сулейменов, Д. Лихачев такого мнения), так и «Один день Ивана Денисовича» – Рубикон, межа для новой русской истории, которую открыл Солженицын и утвердил в литературе Шукшин. Об этом только догадывались.

В своей диссертации «Шукшин и единый язык правды» я уделил сравнению текстов обоих десятки страниц. Здесь же только приведу общую картину русского духовного Возрождения в историческом плане. Оно началось ещё в недрах сталинского «средневековья» и сравнимо с эпохой европейского Renaissance. Хрущевская «оттепель» – это первая ласточка подлинного Возрождения, «Ренессанс XII в.». С середины 60-х гг., равных по значению XIV в. культурной Европы – в России состоялся второй Ренессанс, когда «наследие мрачных времен» Шукшиным, Высоцким, Галичем и др. выпаривается и выпаривается из сознания нового человека. Как в эпоху Средних веков были свои Локки и Кондильяки – это Росцелин, свои Кант и Гегель – Гиом де Шампо, свои Декарт, Спенсер и Миль – это Абеляр, так и в жестокую зиму сталинщины зрело предстоящее Просвещение – освобождение от догм – как в самом ГУЛаге, так и под кроваво-черным солнцем на воле. Народные гуманисты эмансипировались (кто с кукишем в кармане, а кто и вовсе замолчал для официоза – говорю о лучших только) от ереси латинствующего грандиоза сталинской «эпики». Религия и идейная правоверность вечному вернули сознание к народно-нравственным истокам, к самой идее национального. В этом смысле нет худа без добра: не будь «мозжащего пресса» несвободы, рывок вверх был бы не столь резким, скорей всего. С концом схоластики и догматизма советского «Средневековья» пришло царство человека (*regnum hominis*), себя осознавшей личности...

Дряхлый «феодализм», вассальная зависимость детей от часто недостойных отцов, был посрамлен Аксеновым, Битовым и др. Но их «городские мальчишки», напоминающие больше «отверженных» и парижскую богему 20-х гг., пошли не дальше, скажем, американских битников и «детей цветов» (Flower Children). Миметико-идеологический принцип социалистического реализма, как утверждают А. Флакер и М. Дрозда, «молодой прозой» не был разрушен, затронута была лишь его казенная репрезентативность, уравновешенность, но не его идеологичность в смысле ориентированности на прогноз.

«Деревенская проза» В. Распутина, В. Шукшина, В. Белова и др. осознала, как говорил К. Аксаков, что «настала строгая минута. России нужна правда. Медлить некогда». Восстанавливается ощущение художественного текста как составной части «текста самой жизни». Будучи очень разными, «деревенщички», однако, сходятся в своей принципиальной диагностичности. И в том, что они не умножают её ни на какой дополнительный коэффициент, призванный возместить недостающие перспективы.

У Шукшина и смех серьезный. Всякий приблизительный, смягченный, подкрашенный разговор о жизни – безнравственный. Так боль народная родила быть литературную. Солженицын взорвал «мертвый дом», а «деревенщички» на обломках самовластья выращивают новую культуру, продолжая затоптанную партюлигархией «мужицкую» прозу, участвуя тем самым в новом строительстве светлого завтра, которое мертво без сознания и развития корней народных.

В плане стилистическом «молодая проза» раскрепостила слог, пробила, как говорит Г. Белая, броню монологического стиля, она вобрала в себя динамику речи молодого поколения, внесла в литературу социально характерные краски. И все-таки ее стиль был стилем «круга», но не «целого». И устойчивые речевые формы, и броскость, и жаргон, и лихая разговорность – всё это было сантиметровым слоем вспашки той действительности, которая жаждала настоящего «пахаря». Неудивительно поэтому, что «молодая проза» вскоре перешла к самоповторению. Стиль прямой и короткой фразы, как у Элинджера и Хемингуэя, заострил внимание на внутреннем мире человека и его естественной речи. Эта «рубленая проза», «телеграфный стиль» довольно быстро изжили себя, в то время как тяготение к разговорной речи продолжает быть в центре внимания – у Шукшина, в частности. По-замятински Шукшин декларирует, что писать надо так, чтобы слова рвались, как патроны в костре! Ворвавшаяся в текст прямая речь позволяет Шукшину крепко поубавить описательную часть. Язык городской – «стертый язык», заезженный и изнасилованный, а в деревне говорят красиво, гибко, певуче, образно. Отвергая оппортунистский городской, «сорочий», как говорит Шукшин, язык, он в тоже время не использует и чисто старинных речений (не «реставратор», значит, старины), как и самоценного бравоирования словечками модными. Отвергая «пудовые описания» и тургеневскую высокопарность словес, он, как и Солженицын, склонен обратиться к словесным обретениям 20-х – 30-х годов. «Мне вообще кажется, – пишет Шукшин, – что наша литература в своей тенденции к описательности несколько сдала свои позиции, завоеванные в 20-30-е гг. Та литература как раз представляется мне куда более современной, отвечающей нынешним потребностям... Время раскололось, поломалось». Через

век «повторилась история»: в 60-е гг. произошла смена вех в литературно-общественной жизни. Так, в итоговой характеристике Хроник 1863 г. Салтыков-Щедрин отмечал драматизм положения, в котором оказались преследуемые реакцией люди «честного идеала» («ушибы и другие огорчения»; В. Распутина, как известно, избили), давление цензурного гнета на печать («я никогда не являлся перед тобой в своем натуральном виде, но всегда несколько искаленным») и рикошетом – эзоповский язык, в какой-то степени нейтрализующий карательные усердия властей. Любопытно, что игнорировали тогдашнюю литературу «всё о правде» «первейшие агитаторы» (Катков, Павлов, Краевский) за «возрождение», казенные писатели, выдающие за истину «праздные фантазии подкупленного воображения», сочинители фальшивых, лживых лакировочных вещей, наконец, «выдохшиеся и выболтавшиеся литературные авторитеты», смотрящие свысока на «скромных деятелей» новой беллетристики. «Общество, – писал Салтыков, – чувствует, что если оно останется при прежних своих основах, то неминуемо придет к ликвидации, и эта перспектива заставляет его серьезнее вглядываться в самого себя».

23 августа 1973 г. Солженицын в интервью агентству «Ассошиэйтед Пресс» и газете «Монд» назвал 14 писателей, составляющих «ядро современной русской прозы». И Шукшин – среди них пятый. В июне 1974-го Шукшин «из живых» писателей значится в списке Солженицына третьим (перед ним только Твардовский и Залыгин). После Шукшина Б. Можаяев, В. Тендряков, В. Белов да В. Солоухин. Еще Ю. Казаков отмечен, но с оговорками: «И какой же сильный и добротный был бы, если бы не прятался от главной правды». Шукшин – этот честнейший, словно «без кожи» человек – не прятался от правды. Шукшин открыто не согласился с официальной ложью, что «только при Сталине» было плохо: «Было плохо, стало хорошо? Это же не так...».

Достоевский на пути русской культуры к правде хотел одного: «Пусть только не будет недоброжелательных выводов, и вот всё, что покамест нужно»; «в этих взглядах наше всё: наше развитие, наши надежды, наша история». «Под моими подошвами всю мою жизнь – земля отечества, только её боль я слышу, только о ней пишу» – сказал Солженицын в 1967 г. Поразила и порадовался писатель в изгнании расцвету «именно на главном стержне русской литературы» – «это труднейшее направление наших классиков». Солженицын не оговорился, характеризуя новую литературу как «классическое» направление. В его фразе «впервые крестьяне пишут о себе сами» ожил Толстой, восхищавшийся вещью труженика Т. Бондарева («Торжество земледельца или трудолюбие и тунеядство»), пораженный правдой в образах Н. Успенского или другим – С. Семеновым – «без вычуров и цветистости», в вершинных проявлениях своих граничившим с бунинским золотописанием. Для Солженицына, как и Шукшина, классика – «не икона». Он за прозу, «грубо говоря, ангипозднебунинскую», замятинско-цветаевский густой синтаксис.

Эпоха послесталинского Возрождения создала предпосылки для новой Классики, о которой говорит Солженицын. «Деревенщики», таким образом, это «стародавний» Ренессанс на новом витке исторической обусловленности. Это – царство Человека и Правды, возрожденное духом времени, которое неподвластно советскому календарю.

СЛАВЯНОФИЛЬСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ НАРОДА И ШУКШИН¹²

Ветловская В.Е.
Россия, Санкт-
Петербург

Проблема связи новейшей русской литературы с классическим наследием во всем его объеме только-только встает перед нашей наукой. Хотя отдельные экскурсы в этом направлении предпринимались и предпринимаются, в целом решение этой проблемы, требующей углубленного исследования и соединенных усилий, – задача будущего. Одно дело – критические отзывы о текущих явлениях литературного процесса, со всей случайностью наблюдений и часто импрессионистической безответственностью, довольствующейся приблизительным подходом (я не говорю о критике, которая руководствуется внелитературными, конъюнктурными мотивами и которая именуется критикой по недоразумению, за отсутствием более точного обозначения), и другое дело – историческая литературная наука. Она предполагает спокойствие взгляда, обнимающего факты в широкой перспективе и внутренней соотнесенности, и объективную взвешенность обобщающих умозаключений. Но до таких умозаключений в той области исследования, о которой идет речь, еще далеко. Да они и невозможны без обдумывания исходных данных, без частных разработок, без их систематизации и единой оценки. Это означает, что общие соображения, высказываемые в этой работе, имеют предварительный смысл, что они рассчитаны на дальнейшие уточнения и корректировку.

Уже сейчас достаточно ясно видно (а со временем, думаю, будет еще виднее), что ведущая линия русской литературы не прерывалась никогда. Тот особый характер, который был сообщен литературе гением Пушкина, в тех или иных формах отразился и в творчестве крупнейших русских авторов XX в. Этот особый характер связан с признанием главной роли народа (его нужд, верований, идеалов) в исторической и духовной жизни нации, государства [З, с. 5-26]. После смерти поэта, в 40-е годы XIX в., проблема народа встала со всей остротой в полемике западников и славянофилов о путях развития западноевропейских стран и России. Особенности западноевропейской и русской истории славянофилы увязывали, как известно, с особенностями просвещения, которое на Западе опиралось на римский (католический, затем и протестантский) вариант христианства, а на Востоке Европы – на греческое православие. «Рассматривая основные начала жизни, образующие силы народности в России и на Западе, – писал И.В. Киреевский, – мы с первого взгляда открываем между ними одно очевидно общее: это христианство. Различие заключается в особенных видах христианства, в особенном направлении просвещения, в особенном смысле частного и народного быта» («В ответ А.С. Хомякову», 1839) [б, с. 118-119]. Согласно А.С. Хомякову, «каждый народ представляет такое же живое лицо, как и каждый человек <...> внутренняя его жизнь есть не что иное, как развитие какого-нибудь нравственного или

¹² Первая публикация: Ветловская В.Е. Славянофильская концепция народа и Шукшин // Славянофильство и современность: сб. ст. – СПб.: Наука, 1994. – С. 204-228.

умственного начала, осуществляемого обществом, такого начала, которое определяет судьбу государств, возвышая и укрепляя их присущую в нем истинною, или убивая присущую в нем ложью» («Мнение русских об иностранцах», 1846) [10, с. 38].

По мысли славянофилов, начало западного просвещения, соединенное с этой «ложью», заключается в односторонней рассудочности, в формализме, в безбрежном рационализме, унаследованных от языческого Рима и извративших самый дух христианского учения. «Древний мир, – писал А.С. Хомяков, – завещал новому великолепный обман Римского просвещения, и новый мир принял его с радостью, с гордым самодовольством <...> смешал его с христианством, внедрил в свою жизнь и в свою душу, и тысячи лет было мало, чтобы обличить его» («По поводу статьи Киреевского», 1852) [10, с. 200]. Сходным образом рассуждал и И.В. Киреевский: «... потому ли, что христиане на Западе поддались незаконно влиянию классического мира, или случайно ересь сошлась с язычеством, но только римская церковь в уклонении своем от восточной отличается именно тем же торжеством рационализма над преданием, внешней разумности над внутренним духовным разумом <...> инквизиция, иезуитизм – одним словом, все особенности католицизма развились силою того же формального процесса разума, так что и самый протестантизм, который католики упрекают в рациональности, произошел прямо из рациональности католицизма.

В этом последнем торжестве формального разума над верою и преданием пронизательный ум мог уже наперед видеть в зародыше всю теперешнюю судьбу Европы как следствие вотще начатого начала, то есть и Штрауса, и новую философию со всеми ее видами, и индустриализм как пружину общественной жизни, и филантропию, основанную на рассчитанном своекорыстии, и систему воспитания, ускоренную силою возбужденной зависти, и Гёте, венец новой поэзии, литературного Талейрана, меняющего свою красоту, как тот свои правительства, и Наполеона, и героя нового времени, идеал бездушного расчета, и материальное большинство, плод рациональной политики, и Лудвига Филиппа, последний результат таких надежд и таких дорогих опытов!» («В ответ А.С. Хомякову») [6, с. 119-120]. С рационализмом западного просвещения, по убеждению славянофилов, связаны и стремление к личному обособлению, индивидуализм и раздробленность, сдерживаемые лишь силою юридического закона, внешнего принуждения. В деле познания истины и живого единения людей разум уступает действительно универсальному закону любви. Предоставленный исключительно самому себе, не управляемый любовью, разум не способен понять сущность явлений.¹³ А.С. Хомяков писал: «Недоступная для отдельного мышления истина доступна только совокупности мышлений, связанных любовью. Эта черта резко отделяет учение Православное от всех остальных: от Латинства, стоящего на внешнем авторитете, и от Протестантства, отрешающего личность до свободы в пустынях рассудочной отвлеченности» [10, т. 1, с. 283].

Пороки западного просвещения вместе с этим просвещением усвоило русское образованное общество, реформами Петра I почти насильственно

¹³ Ср. «Познание рассудочное не обнимает действительности познаваемого» [10, т. 1, с. 278].

разделенное со своим народом. Между тем народ сохранил верность духу истинного христианства как религии смирения, прощения, уступки не внешней силе юридического или политического принуждения (как на Западе), но нравственной силе высоких заповедей любви. «...Не мы (образованное общество. – В.В.), – утверждал А.С. Хомяков, – приносим высшее Русской земле, но высшее должны от нее принять. Мы приносим только кое-какие знания, легко приобретаемые личным трудом каждого, не совсем тупого человека; принять же должны жизненную силу, плод веков истории и цельности народного духа» («О возможности русской художественной школы») [10, т. 1, с. 92]. При условии живого общения с народом (сочувствия ему в широком смысле), по мнению А.С. Хомякова, «в нашем быте отозвалось бы то единство, которое лежало искони в понятии Славянской общины и которое заключается не в идее дружинного договора Германского или формального права Римского (т. е. правды внешней), но в понятии естественного братства и внутренней правды» [10, т. 1, с. 99]. В русской общине славянофилы видели живое воплощение начал восточноевропейского просвещения, моральных заповедей христианства, не искаженного своеволием и односторонней рассудочностью латинства, – ту органическую связь, которую утратил Запад. К.С. Аксаков писал: «Община есть союз людей, отказывающихся от своего эгоизма, от личности своей, и являющих общее их согласие: это действие любви, высокое действие христианское <...>

Община представляет, таким образом, нравственный хор, и как в хоре не теряется голос, но, подчиняясь общему строю, слышится в согласии всех голосов: так и в общине не теряется личность, но, отказываясь от своей исключительности для согласия общего, она находит себя в высшем очищенном виде, в согласии равномерно самоотверженных личностей; как в созвучии голосов каждый голос дает свой звук, так в нравственном созвучии личностей каждая личность слышна, но не одиноко, а согласно, – и предстает высокое явление дружного совокупного бытия разумных существ (сознаний); предстает братство, община – торжество духа человеческого» («Краткий исторический очерк Земских соборов») [2, т. 1, с. 291-292]. И в одной из своих заметок: «Русский народ не есть народ, это человечество; народом является он от того, что обставлен народами с исключительно народным смыслом, и человечество является в нем поэтому народностью» [2, т. 1, с. 630]. В противоположность России, Запад утратил органическую связь. Там, считал А.С. Хомяков, «истории уже нет в жизни, организма нет, общества с живыми началами нет. Это скопление личностей, ищущих, не находящих и не могущих найти связи органической» («О возможности русской художественной школы») [10, т. 1, с. 137]. «Весь частный и общественный быт Запада, – писал И.В. Киреевский, – основывается на понятии о индивидуальной, отдельной независимости, предполагающей индивидуальную изолированность. Отсюда святость внешних формальных отношений, святость собственности и условных постановлений важнее личности. Каждый индивидуум – частный человек, рыцарь, князь или город – внутри своих прав есть лицо самовластное, неограниченное, само себе дающее законы. Первый шаг каждого лица в общество есть окружение себя крепостию, из нутра которой оно вступает в переговоры с другими независи-

мыми властями» («В ответ А.С. Хомякову») [6, с. 120-121]. Но русская община, русский крестьянский мир еще живет единством нераздробленной жизни: «Она (Русь. – В.В.) прошла через великие испытания, она отстояла свое общественное и бытовое начало в долгих и кровавых борьбах... – и сперва спасшая эти начала для самой себя, она теперь должна явиться их представительницей для целого мира. Таково ее призвание, ее удел в будущем» («По поводу Гумбольдта») [10, т. 1, с. 153]. И.В. Киреевский более осторожен: «...коренные начала просвещения России не раскрылись в ее жизни до той очевидности, до какой развились начала Западного просвещения в его истории. Чтобы их найти, надобно искать; они не бросаются сами в глаза, как бросается образованность Европейская. Европа высказалась вполне. В девятнадцатом веке она, можно сказать, dokonчила круг своего развития, начавшийся в девятом. Россия, хотя в первые века своей исторической жизни была образованна не менее Запада, однако же, вследствие посторонних и, по-видимому, случайных препятствий, была постоянно останавливаема на пути своего просвещения, так что для настоящего времени могла она сберечь не полное и досказанное его выражение, но только одни, так сказать, намеки на его истинный смысл, одни его первые начала и их первые следы на уме и жизни Русского человека» («О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России») [7, т. 1, с. 181].

Эти первые начала, выражающие органический строй русской жизни (как у А.С. Хомякова) или намекающие на него (как у И.В. Киреевского), прямо связаны с православием. «Обширная Русская земля, – писал И.В. Киреевский, – даже во времена разделения своего на мелкие княжества, всегда осознавала себя как одно живое тело и не столько в единстве языка находила свое притягательное средоточие, сколько в единстве убеждений, происходящих из единства верования в церковные постановления. Ибо ее необозримое пространство было все покрыто, как бы одною непрерывною сетью, неисчислимым множеством уединенных монастырей, связанных между собою сочувственными нитями духовного общения. Из них единообразно и единомысленно разливался свет сознания и науки во все отдельные племена и княжества. Ибо не только духовные понятия народа из них исходили, но и все его понятия нравственные, общежительные и юридические, переходя через их образовательное влияние, опять от них (монастырей – В.В.) возвращались в общественное сознание, приняв одно, общее направление. Безразлично составляясь из всех классов народа <...> духовенство, в свою очередь, во все классы и ступени распространяло свою образованность, почерпая ее прямо из первых источников, из самого центра современного просвещения, который тогда находился в Царьграде, Сирии и на Святой горе» («О характере просвещения Европы...») [7, т. 1, с. 202]. Но после всех исторических метаморфоз, главной из которых была петровская реформа, или реформы, русское общество раскололось. «Русский быт, созданный по понятиям прежней образованности и проникнутый ими, еще уцелел, почти неизменно, в низших классах народа: он уцелел, – хотя живет в них уже почти бессознательно, уже в одном обычном предании, уже не связанный господством образующей мысли, уже не оживляющийся, как в старину, единомысленными воздействиями высших

классов общества...» [7, т. 1, с. 203]. Тогда как раньше «и князья, и бояре, и духовенство, и дружины княжеские, и дружины боярские, и дружины городские, и дружина земская, – все классы и виды населения были проникнуты одним духом, одними убеждениями, однородными понятиями, одинакою потребностью общего блага» [7, т. 1, с. 206].

Общественное сознание, образованное просвещением Западным либо Восточным, формировало различные национальные типы. Западный тип – тип человека, исполненного гордости и высокомерия («он одного только просит у Бога, чтобы другие люди все были на него похожи»), тогда как русский человек живо чувствует свое несовершенство [7, т. 1, с. 216]. Там – раздвоенное, здесь – цельность; там – рассудочность, здесь – одушевленная любовью разумность; самоотвержение, бескорыстие; там – эгоизм, здесь – кротость и смирение. «Смирение, в настоящем смысле, – писал К.С. Аксаков, – несравненно большая и высшая сила духа, чем всякая гордая, бесстрашная доблесть. Вот с какой стороны, со стороны христианского смирения, надо смотреть на Русский народ и его историю. В таком народе не прославляется человек с его делами, прославляется один Бог» («О русской истории») [2, т. 1, с. 18]. Ср. убеждение позднего Достоевского: «Единый народ – “богоносец” – это русский народ» [4, с. 200].

Отвергать западное влияние, влияние западной образованности, в России уже поздно, но, по мысли И.В. Киреевского, надо переплавить его в русской цельности. Здесь все упования на простой народ и церковь: «... корень образованности России живет еще в ее народе и, что всего важнее, он живет в его Святой, Православной церкви. Поэтому на этом только основании, и ни на каком другом, должно быть воздвигнуто прочное здание просвещения России, создаваемое донныне из смешанных и большею частию чуждых материалов <...> Построение же этого здания может совершиться тогда, когда тот класс народа нашего, который не исключительно занят добыванием материальных средств жизни и которому, следовательно, в общественном составе преимущественно предоставлено значение: вырабатывать мысленно общественное самосознание, – когда этот класс, говорю я, до сих пор проникнутый западными понятиями, наконец вполне убедится в односторонности Европейского просвещения, когда он живет почувствует потребность новых умственных начал, когда, с разумною жаждою полной правды, он обратится к чистым источникам древней православной веры своего народа и чутким сердцем будет прислушиваться к ясным еще отголоскам этой Святой веры отечества в прежней, родимой жизни России. Тогда, вырвавшись из-под гнета рассудочных систем Европейского любомудрия, Русский образованный человек, в глубине собственного, недоступного для западных понятий, живого, цельного умозрения Святых Отцев Церкви, найдет самые полные ответы именно на те вопросы ума и сердца, которые всего более тревожат душу, обманутую последними результатами Западного самосознания» («О характере просвещения Европы...») [7, т. 1, с. 221].

При всей нелюбви к логике, рассудочности, рационализму славянофилы, как видим, выражали свое представление о народе в форме рационально построенной, рационально обоснованной, логической концепции, внутренне

стройной и непротиворечивой. В этих построениях они опирались и на хорошо им известные реальные факты русской и западной истории, и в еще большей мере (прямо или от противного) – на философские воззрения западных мыслителей, таких как Гердер, Кант, Шеллинг, Гегель или французские историки и социалисты. Они верили или были убеждены, что их рациональные и логические концепции действительно отражают народный характер, народное мирозерцание, до конца не осознаваемое (или вообще не осознаваемое) самим народом, но внутренне руководящее его жизнью.

Начиная с 40-х годов прошлого века вопрос о народе уже не сходил с повестки дня. Со славянофилами спорили, их поправляли, им возражали, над ними смеялись, но главное было сделано. Не только наука и публицистика, но и художественная литература в лучших, наиболее ярких и сильных своих представителях сосредоточила внимание на этом вопросе. Взгляды славянофилов на народ, их положительные верования и убеждения казались узкими, идеальными, даже вымученными – отнюдь не выражающими реальной сложности народной жизни. Они казались такими и тем, кого славянофилы могли бы числить среди своих ближайших сторонников, – например, почвенникам, писателям-народникам. В письме Н.Н. Страхову от 22, 25 марта 1872 г. Л. Толстой писал: «Народность славянофилов и народность настоящая две вещи столь же разные, как эфир серный и эфир всемирный, источник тепла и света. Я ненавижу все эти хоровые начала (вспомним, кстати, не хоровое, так “роевое” начало в “Войне и мире”. – В.В.) и строи жизни и общины и братьев славян, каких-то выдуманных, а просто люблю определенное, ясное и красивое и умеренное и все это нахожу в народной поэзии и языке и жизни и обратное в нашем» [9, т. 18, с. 708].

Славянофильская концепция народа многих не устраивала, но всех устроила сама концептуальность. Крупнейшие русские реалисты не только в публицистике, но и в художественном творчестве высказывали собственный взгляд на народ, его верования, его убеждения в подтверждение своих мнений, т. е. тоже предлагали рациональные, логически обоснованные концепции, которые не теряли своей рациональной и логической природы, будучи выраженными и на языке художественных средств. (Надо, кстати, заметить, вопреки расхожему представлению, укоренившемуся у нас с легкой руки В. Г. Белинского и его именем освященному, что логика, рационализм и не противоречат и не противопоставлены художественному способу освоения мира. Ведь логическая мысль может быть выражена в разных формах. Трудно найти, например, более рациональный ум, чем у Л. Толстого, но кто откажет ему в художественных способностях?). Не только Л. Толстой или Достоевский, но и писатели меньшего масштаба, такие как Г.И. Успенский, Н.Н. Златовратский, рассказывая о народе, рисуя народные характеры и отношения, обычно руководились определенной концепцией (ср. «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли» или, скажем, «Устой»). При этом, не соглашаясь со славянофильскими воззрениями в целом, писатели нередко в прямом или преобразованном виде усваивали отдельные их положения, подчиняя эти положения собственной системе, собственному пониманию народной жизни, т. е. опять-таки той или иной концепции (не говоря уже о Ф. Достоевском, такие переклички можно заметить и

у Л. Толстого). Многие говорили и о народе и от имени народа, и многие упрекали друг друга в том, что они совершенно напрасно это делают, – в тех случаях, когда одни доводы и убеждения вступали в противоречие с другими, т. е. когда одна концепция прямо или косвенно служила опровержением другой. Так было с реакцией Достоевского на заключительные страницы «Анны Карениной» (1877), болезненно задевшие автора «Дневника писателя», его излюбленные идеи, связанные со славянским вопросом: «Левин (говоря о Левине, Достоевский метил и в Л.Н. Толстого. – В.В.) любит себя называть народом, но это барич, московский барич средне-высшего круга, историком которого и был по преимуществу граф Л. Толстой. <...> Я хочу только сказать, что вот эти, как Левин, сколько бы ни прожили с народом или подле народа, но народом вполне не сделаются, мало того – во многих пунктах так и не поймут его вовсе. Мало одного самомнения или акта воли, да еще столь причудливой, чтобы захотеть и стать народом. Пусть он помещик, и работающий помещик, и работы мужицкие знает, и сам косит и телегу запрячь умеет <...> Все-таки в душе его, как он ни старайся, останется оттенок чего-то, что можно, я думаю, назвать праздношатайством – тем самым праздношатайством, физическим и духовным, которое, как он ни крепись, а все же досталось ему по наследству...» [4, т. 25, с. 205]. Любопытно в данном случае, что и в рассуждениях Левина, непосредственно вызвавших отповедь Достоевского (эти рассуждения я опускаю), и в самой отповеди легко увидеть отголоски славянофильских идей.

Как бы то ни было, традиция классической русской литературы XIX в., традиция русского реализма (из крупных авторов кроме, заметим, Пушкина), демонстрирует концептуально-рациональный подход к народной теме. При всей любви к народу, доходящей иногда до поклонения, писатель смотрит на народ со стороны и пытается в стройной системе взаимосвязанных положений уловить основы, мировоззренческую суть многообразных проявлений народной жизни. Предполагается, что эта суть и основы в принципе переводимы на язык философской, логически-рациональной концепции, которую можно при усилии разглядеть, о которой можно догадаться. Опорой в построении таких философем, как и у славянофилов, часто служили истины религии – именно христианства (например, у Л.Н. Толстого, в значительной степени – у Н.С. Лескова), иногда – именно православия (у Ф.М. Достоевского).

Концептуально-рационалистический подход к народной теме, свойственный классическому русскому реализму, не пресекался и в литературе новейшего времени. Правда, в основание мировоззренческих схем обычно ложились иные постулаты, выражавшие новую господствующую идеологию или, по крайней мере, оглядывавшиеся на нее. Эту линию оставим в стороне: как раз ее прежде всего и изучали и изучают историки советской литературы. Обратимся к нашим дням.

Казалось бы, трудно увязать современных русских писателей с классической русской литературой. Чувствуется эта капитальная связь, но сказать, в чем именно она заключается, совсем непросто. Так с В.М. Шукшиным. При чтении его произведений то и дело в памяти возникают имена Пушкина, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, Лескова, Гл. Успенского и т. д. И вместе с тем литературное своеобразие Шукшина резко отличает его от того, и другого, и

третьего... Шукшин никого не повторяет. И так же – В.Г. Распутин, В.И. Белов или Ф.А. Абрамов. Но одно можно сказать твердо (и тут не надо ученых исследований): они принадлежат магистральной линии классической русской литературы – стволу этого могучего дерева, а не его раскидистым и побочным ветвям. Их называют «деревенщиками». Это справедливо при условии оговорки, что к «деревенщикам» следует отнести и Пушкина (эпос), и Гоголя, и Тургенева, и Достоевского, и Л. Толстого и многих других. И те (великие предшественники) и эти (великие продолжатели их дела – теперь уже можно так их обозначить, поскольку немало они успели написать, а некоторые, как Шукшин, уже и ушли из жизни) одним из главных предметов художественного изучения и безусловно – главной своей заботой избрали народ. «Как же мы должны быть благодарны им, – писал Шукшин, – всей силой души, по-сыновьи, как дороги они всякому живому сердцу, эти наши титаны-классики. Какой головокружительной, опасной кручей шли они. И вся жизнь их – путь в неведомое. И постоянная отчаянная борьба с могучим гадом – мещанином. Как нужны они, мощные, мудрые, добрые, озабоченные судьбой народа, – Пушкин, Толстой, Гоголь, Достоевский, Чехов... Стоит только забыть их, обыватель тут как тут. О, тогда он наведет порядок! Это будет еще “то” искусство!» В борьбе с обывателем и мещанским, обывательским «искусством», не интересующимся судьбой народа, классика, «как тень отца Гамлета», взывает к каждой душе и «стоит на своем: не пушу! Не дам. Будь человеком» («Монолог на лестнице») [1, т. 3, с. 597-598].

Но что такое народ для писателя прошлого – начала нынешнего века? Это крестьянство, деревня (вспомним Пушкина: «О рус! О Русь!»). И что такое народ сейчас? Это то же крестьянство, та же деревня, лишь взметенная «вихрем сошедшихся обстоятельств» (если воспользоваться выражением Достоевского). В массе она оказалась в городе или одной ногой ступила в город, а другой еще кое-как лепится на прежней земле. В этой весьма неустойчивой позиции – между прошлым и настоящим, ни там вполне, ни здесь, – и рассматривают современные русские писатели свой народ в самую тяжелую, самую переходную эпоху. «Так у меня вышло к сорока годам, – писал Шукшин о самом себе, – что я ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже – не между двух стульев, а скорее так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшно-вато. Долго в таком состоянии пребывать нельзя, я знаю – упадешь. Не падения страшусь (какое падение? откуда?) – очень уж действительно неудобно. Но и в этом моем положении есть свои “плюсы” <...> От сравнений, от всяческих “оттуда – сюда” и “отсюда – туда” невольно приходят мысли не только о “деревне” и о “городе” – о России», т. е. об исторических путях ее народа в целом («Монолог на лестнице» [1, т. 3, с. 596]). Вот почему и Шукшин, и все эти писатели-«деревенщики» продолжают важнейшую линию классической русской литературы. Их можно было бы назвать «народниками», если бы это понятие не несло известного терминологического смысла.

В авторской аннотации к сборнику рассказов и повестей, помеченной 21 августа 1974 г., Шукшин писал: «Если бы можно и нужно было поделить все собранное здесь тематически, то сборник более или менее четко разделится бы на две части:

1. Деревенские люди у себя дома, в деревне.

2. Деревенские люди, уехавшие из деревни (то ли на жительство в город, то ли в отпуск к родным, то ли в гости – в город же).

При таком построении сборника, мне кажется, он даст больше возможности для исследования всего огромного процесса миграции сельского населения, для всестороннего изучения современного крестьянства». Поясняя далее свою мысль и чувство, которое руководило им в его работе, Шукшин говорит о нравственных ценностях, веками складывавшихся в народе среди многообразных, тяжелых испытаний и ни при каких обстоятельствах не подлежащих отмене и замене: «Я никак “не разлюбил” сельского человека, будь он у себя дома или уехал в город, но всей силой души охота предостеречь его и напутствовать <...>: не теряй свои нравственные ценности <...> не принимай суетливость и ловкость <...> за культурность, за более умный способ жизни – он, может быть, и дает выгоды, но он бессовестный. Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброту <...> Уверуй, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наши страдания – не отдавай всего этого за понюх табаку... Мы умели жить. Помни это. Будь человеком» [1, т. 3, с. 647].

Это были устойчивые чувства и мысли Шукшина, это были его убеждения. Говоря о фильме «Ваш сын и брат», вызвавшем споры, Шукшин писал: «Если экономист, знаток социальных явлений, с цифрами в руках докажет, что отток населения из деревни – процесс неизбежный, то он никогда не докажет, что он безболезненный, лишенный драматизма. И разве все равно искусству, куда пошагал человек. Да еще таким массовым образом. Только так и в этом смысле мы касались “проблемы” города и деревни <...> И конечно, показывая деревню, старались выявить все в ней прекрасное; если уже ушел, то хоть помни, что оставил!» Относительно опасений насчет «патриархальности» писатель заметил: «Крестьянство должно быть потомственным. Некая патриархальность, когда она предполагает свежесть духовную и физическую, должна сохраняться в деревне. Позволительно будет спросить: а куда девать известный идиотизм, оберегая “некую патриархальность”? А никуда. Его не будет. Его нет. Духовная потребность в деревне никогда не была меньше, ниже, чем в городе. Там нет мещанства» («Вопросы самому себе» – [1, т. 3, с. 580]). Отношение к крестьянству как создателю и хранителю высших нравственных ценностей характерно и для славянофилов, и для русской классики.

Но вот вопрос: вносят ли современные русские писатели что-нибудь принципиально новое в освещение традиционной для классики темы и в самый подход к ней, помимо новизны героев и сюжетов, подсказанных меняющейся жизнью? Думается, вносят (ведь, вообще говоря, продолжать великую традицию хорошо, да мало: чтобы быть в размер классикам, надо от них отличаться).

Остановимся на Шукшине как авторе коротких рассказов, поскольку именно в этой форме он достиг наибольшего совершенства и поскольку именно она (и никакая другая) позволила ему выразить то, что он хотел и сумел выразить.

Рассказ «Дядя Ермолай» написан в 1970 г., много раз перепечатывался, финал рассказа несколько изменен автором незадолго до смерти. Дело происходит в деревне (по-видимому, во время войны, так как герой рассказа, колхозный бригадир, дядя Ермолай – хилый, больной мужичонка, а остальные с кем он работает и кем верховодит, судя по всему, – только бабы и ребяташки). Рассказ идет от первого лица и подан как воспоминание детства. Страда. На току молотят зерно. Заходят тучи, «а дядя Ермолай <...> не спешил.

– Не будет никакого дождя. Пронесет все с бурей. – Ему охота было домолотить скирду. Но... все уже собирались, и он скрепя сердце тоже стал собираться» [1, т. 2, с. 515-565]. Все уезжают с поля в бригадный дом. Пока добираются, пускают коней и ужинают, гроза надвигается ближе, и дядя Ермолай, ввиду «воровской ночи», посылает на ток мальчишек, Ваську да Гришку, стечь намолоченное зерно. Тем временем «гроза разыгралась вовсю; вспыхивало и гремело со всех сторон! Прилетали редкие капли, больно били по лицу. Пахло пылью и чем-то вроде жженым – резко, горько <...> Когда вверху вспыхивало, все на земле – скирды, деревья, снопы в суслонах, неподвижные кони, – все как будто на миг повисало в воздухе, потом тьма проглатывала все; сверху гремело гулко, уступами, как будто огромные камни срывались с горы в пропасть, сшибались и прыгали. Мы наконец заблудились» [1, т. 2, с. 516]. Не найдя скирды, у которой молотили, ребята переночевали в другой и утром, явившись к дяде Ермолаю, на все его вопросы о зерне и ночевке лгут, что были на току. «Тут дядя Ермолай взвился: “Да не были вы там, сукины вы сыны! Вы где-то под суслоном ночевали, а говорите – на точке! Сгребу вот сейчас обоих да носом – в точок-то, носом, как котов пакостливых. Где ночевали?”» [1, т. 2, с. 517]. Дядя Ермолай долго пытается заблудившихся и заблудших урезонить, он знает, что они лгут, «Да растудыт вашу туда-суда и в ребра!.. – Дядя Ермолай аж за голову взялся и болезненно сморщился. – Ты гляди, что они вытворяют-то! Да не было вас на току, не было-о! Я ж там был! Ну?! Обормоты вы такие, обормоты! Я ж следом за вами пошел туда – думаю, дошли ли они хоть! Не было вас там! Это нас не смутило...» [1, т. 2, с. 517]. Мальчишки стоят на своем, и ни просьбы, ни угрозы не могут заставить их сказать то, что было с ними накануне. С таким же упорством, с каким дядя Ермолай добивается правды, Васька и Гришка защищают выдуманную ими ложь, прикрывающую видом мужества трусливое слабодушие. Если для них гроза и все ее страхи миновали вместе с ночью, то для дяди Ермолая гроза неожиданно разразилась среди «ясного», «тихого» утра, при чистом небе. Откровенная, беззащитная ложь на дядю Ермолая действует подобно стихийному бедствию – сотрясению и помрачению неба и земли, потере всякой опоры:

«– Не было вас там!..

– Были...

Дядя Ермолай ошалел... Может быть, мы – в глазах его – тоже на миг подпрыгнули и повисли в воздухе, как вчерашние скирды и кони – отчего-то у него глаза сделались большие и удивленные» [1, т. 2, с. 517-518].

Дядя Ермолай бессилен против бессовестной и трусливой выдумки, притязающей на место истины, у него нет слов, нет доводов для доказательства своей правды и обличения чужой лжи: он «постоял с уздой, бросил, смор-

щился болезненно и пошел прочь, вытирая ладошкой глаза» [1, т. 2, с. 518]. И затем: «Он плакал, когда ничего не мог больше» [1, т. 2, с. 519]. Не умея справиться с нравственным злом, причиняющим ему физическую боль, дядя Ермолай может лишь излить душу в угрожающих пожеланиях: «Обормоты <...> Не были же, не были – и в глаза врут стоят. Штыбы бы вам околеть, не доживая веку! Штыбы бы вам... жоны злые попались! Обормоты» [1, т. 2, с. 518]. Наконец, финал. Спустя много лет рассказчик, приезжая домой, приходит на кладбище помянуть покойных родных и вместе с ними дядю Ермолая. И каждый раз, когда он там бывает, он думает одну и ту же «простую думу»: «...что был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или – не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимают иначе. Да сам я ее понимаю теперь иначе! Но только когда смотрю на эти холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?» [1, т. 2, с. 519].

Так заканчивалось повествование во всех изданиях до последних, внесенных автором изменений. Оно заканчивалось не риторическим (как кажется поначалу), а парадоксальным вопросом – ведь ответить на него невозможно. Об этом и написан рассказ. Дядя Ермолай безусловно прав, но при чем здесь его ум? Васька да Гришка (и сколько угодно еще таких же), может быть, его умнее и вообще умны, без сравнений, но они все равно не правы, они врут. Правда не зависит от ума, а ум бывает свободен от правды; впрочем, он не привязан и к умышленной хитрости, так как не тот, кто более хитер, тот и умнее. Правде противостоит не ум, а ложь, и ничего больше. Правду нельзя опровергнуть доводами рассудка, на то она и правда. Но точно так же доводами рассудка ее нельзя и доказать – тем, кто в силу разных чувств и соображений не желает с нею считаться, поскольку ложь в своей беззастенчивой изворотливости всегда сумеет найти лазейку, чтобы поставить истину под сомнение, самоуправно отменить ее с какой-нибудь «другой стороны»:

«– Идите суда <...> Вот тут я от дождя прятался. – Показал. И посмотрел на нас с мольбой: – А вы где же прятались?»

– А мы – с той стороны.

– С какой?

– Ну, с той.

– Да где же с той-то?! Где с той-то? <...> Я же шумел вас, звал! Я ее кругом всю обошел, скирду-то. А молонья такая резала, что тут не то что людей, иголку на земле найдешь» [1, т. 2, с. 518].

Правда в рассказе Шукшина имеет значение реального факта, который либо существует, либо нет и который не доказывают, но видят или не видят, признают или не признают. Если он существует, все, что о нем умалчивает или его опровергает, оказывается ложью «кругом», с любой «стороны». Поэтому, как бы ни был блудлив и «пакостлив» ум, ему в конце концов невозможно вырваться за пределы всего лишь двух «сторон» – той, на которой правда, и той, на которой ложь.

Но есть ли «большой смысл» и в этой правде, и в общей тяжелой крестьянской жизни? Или это только «одна» работа и работа («Работали да детей

рожали»)?) Ясно, что такой вопрос возникает не у дяди Ермолая, но опять-таки с какой-то «другой стороны». Дядя Ермолай совсем не занят «одной» работой, той унижительной, беспросветной работой, которую вынужден делать только невольник. Дядя Ермолай занят Трудом и отдается ему как творец – всеми силами души и тела, с бескорыстием и самоотверженностью, с великой охотой, с беспокойным и радостным ожиданием результата, с тревожной заботой о его сохранении. Этот результат – хлеб насущный. О нем сказано в единственной молитве, завещанной Христом и повторяющейся из века в век и изо дня в день: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». Он нужен всем – взрослым и детям. Он нужен жизни и ее продолжению, в любых возможностях – физических и духовных. Точно так же, как нужно растить хлеб, нужно рожать и растить детей, ибо и в них заключается зерно непрекращающейся жизни со всеми ее возможностями. Поэтому вопрос о смысле жизни дяди Ермолая и таких, как он, оборачивается вопросом о смысле жизни вообще. Есть он у нее или нет? Но для того чтобы явилась эта мысль о смысле жизни, необходимо для начала, чтобы была жизнь, ведь если ее не будет – не будет и этой мысли, и никакой иной. Все, что нужно и способствует общей жизни, есть правда; все, что против, – ложь.¹⁴ Это убеждение не может быть обосновано рационально, так как в данном случае ум потребовал бы предварительных доказательств, которых нельзя найти: ведь прежде чем говорить о том, что существует высшая справедливость в насущных нуждах жизни, следует доказать, что существует нужда в ней самой.

Возвращаясь еще раз к своему рассказу и последней правке, Шукшин добавил в финале несколько строк: «...я не знаю: кто из нас прав, кто умнее? Не так – не кто умнее, а – кто ближе к Истине. И уж совсем мучительно – до отчаяния и злости – не могу понять: а в чем Истина-то? Ведь это я только так – грамоты ради и слегка из трусости – величаю ее с заглавной буквы, а не знаю – что она? Перед кем-то хочется снять шляпу, но перед кем? Люблю этих, под холмиками. Уважаю. И жалко мне их» [1, т. 2, с. 519].

На вопрос: кто умнее? – ответить нельзя, а на вопрос: кто ближе к Истине и что она? – ответить можно. И даже нужно. И даже известно как. Слова об Истине – евангельская цитата: «Пилат сказал Ему: итак, Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь <...> Я на то родился, на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине (в старославянской форме: «да свидетельствую истину»); всякий, кто от истины, слушает гласа Моего. Пилат сказал Ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к иудеям...» (Евангелие от Иоанна, гл. 18, ст. 37-38). Ср. ранее: «Фома сказал Ему: Господи! не знаем, куда идешь; и как можем знать путь? Иисус сказал ему: Я есмь Путь и Истина и Жизнь <...> если бы вы знали Меня, то знали бы и Отца Моего; и отныне знаете Его и видели Его. Филипп сказал ему: Господи! покажи нам Отца, и довольно для нас. Иисус сказал ему: столько времени Я с вами, и ты не знаешь Меня, Филипп? видевший Меня видел Отца; как же ты говоришь: покажи нам Отца?» (Евангелие от Иоанна, гл. 14, ст. 5-9). Истина и жизнь с ее большим и наибольшим смыслом (поскольку она обнимает плоть и дух, мир этот и мир иной) как факт, как воплощенная

¹⁴ В одной из своих статей Шукшин писал: «Нравственность есть Правда. Не просто правда, а – Правда. Ибо это мужество, честность, это значит – жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду» («Нравственность есть Правда» [1, т. 3, с. 620]).

реальность стоят перед глазами, и люди, блуждающие умом в стороне от того и другого (Пилат, ученики Христа), не способны узнать и признать их. А казалось бы, что может быть более очевидным и бесспорным, чем факт? какая логика? какие доказательства? Разве не сводятся эти доказательства в конце концов к тому, чтобы представить истину с бесспорностью и очевидностью, присущими только живой действительности? Уж если Истина, – «грамоты ради и слегка из трусости», величается в контексте финала «с заглавной буквы», то нет никакого сомнения, в чем (или в ком) и что она.

Дядя Ермолай и те, кто с ним, на его «стороне», гораздо ближе к Истине, чем кто бы то ни было. Параллель между людьми, производящими хлеб насущный (а вместе с тем – и хлеб духовный, который они тоже создают и охраняют), и Христом, параллель, возникающая благодаря евангельской отсылке, заставляет вспомнить известное положение Достоевского, восходящее к славянофильским истокам (русский народ – народ – «богоносец»), как и строки знаменитого стихотворения Тютчева:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа <...>
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Отсюда – и кладбище в финале рассказа, и кресты, венчающие могилы покойных: «...когда я <...> прихожу на кладбище, я вижу на одном кресте: “Емельянов Ермолай ...вич”» [1, т. 2, с. 519]. Ведь размышлять о том, кто прав и кто ближе к Истине, повествователь, от лица которого идет рассказ, мог бы и в другом месте. Могилы рассказчик называет «холмиками» – конечно, потому, что земля, покрывающая теперь усопших, а раньше кормившая и поившая их, для них легка, она лежит на них пухом.

Итак, Истина там, где Правда. И в самом деле: никакая истина не начинается со лжи, и любая истина начинается с обыкновенной честности. Казалось бы, это пропись. Но эта пропись у героя рассказа Шукшина выражает жизненное убеждение, нравственный закон, не подлежащий обсуждению и имеющий повелительный (императивный) характер. Закон требует строгого исполнения, а не обсуждений; он приказывает, а не советует и не рекомендует. Он не оставляет места выбору и заключен в категории необходимости, должностовования, не заменяемых ни при каких обстоятельствах возможным и желательным. Нравственное правило – безусловно. Для дяди Ермолая оно еще и естественно, оно разумеется само собой. Поэтому он готов скорее выпороть мальчишек для пущей убедительности нравственного требования, чем лишний раз распространяться о том, что всем должно быть хорошо известно.

Нравственные максимы, которые в своей безыскусственности иногда напоминают простую пропись, но которые тем не менее руководят народной жизнью, героями Шукшина не проговариваются. Они скрываются между строк. Яркий пример тому – угрозы дяди Ермолая: «Штыбы бы вам околеть

не доживая веку! Штыбы бы вам... жоны злые попались! Обормоты». Логика угроз такова, что она предполагает возрастающую степень наказания, градацию. Согласно этой странной градации, не дожить своего века и умереть раньше времени и срока (думается, самое страшное, что можно пожелать) – меньшее зло, чем злая жена. А почему? В чем дело? Казалось бы: пошел, развелся. Бросил одну, нашел другую. Но как раз такая возможность исключена понятиями дяди Ермолая: «жена не лапоть, с ноги не сбросишь»,¹⁵ и только – «первая жена – Богом дана».¹⁶ Поэтому долгая жизнь со злой женой – большее несчастье, чем краткий, случайно оборвавшийся век, ведь он может быть счастливым.¹⁷ Но доказать и эту нравственную максиму нельзя; зато легко доказать, почему с одной, другой и третьей «злой женой» гораздо лучше было бы расстаться. Наконец, идя путем таких же доказательств, легко объяснить, почему и доброй женой нет надобности дорожить, поскольку всегда найдется, разумеется, еще «добрее».

Анализируя рассказы Шукшина, мы обычно и встречаем в глубине значений слов и между строк подобные максимы, недоказуемые аксиомы, а так как герои их не высказывают, становится важным не только то, что они говорят, но и то, о чем они молчат. Как правило, они молчат о самом главном. Так в рассказе «Одни» (написан в 1962 г., много раз переиздавался), о двух стариках, Антипе и Марфе, доживающих свой век в деревне, без детей, разъехавшихся кто куда: «Антип Калачиков со своей могучей половиной вывел к жизни двенадцать человек детей. А всего у них было восемнадцать» [1, т. 2, с. 147].

Хотя Антип и Марфа «вывели к жизни» целую дюжину детей и прожили бок о бок всю жизнь, они совсем не похожи друг на друга. И внешне («сухой маленький Антип»; «грозная, большая Марфа»), и еще более – внутренне, характерами. Это подчеркивается с самого начала: «Шорник Антип Калачиков уважал в людях душевную чуткость и доброту. В минуты хорошего настроения, когда в доме устанавливался относительный мир, Антип ласково говорил жене:

– Ты, Марфа, хоть и крупная баба, а бестолковенькая.

– Это почему же?

– А потому... Тебе что требуется? Чтобы я день и ночь только шил и шил? А у меня тоже душа есть. Ей тоже попрыгать, побаловаться охота, душе-то.

– Плевать мне на твою душу.

– Эх-х...» [1, т. 2, с. 146].¹⁸

Антип любил балалайку. Она всегда висела на стене в его рабочем уголке, где он «шил сбруи, уздечки, седелки, делал хомуты <...> Это была страсть

¹⁵ Пословица существует и в таком варианте: «Муж не сапог: не скинешь с ног»; «Муж не лапоть: с ноги не скинешь» и др.

¹⁶ Представление о законности перед Богом и людьми лишь первой жены отражено, в частности, в народных сказаниях о Петре I как антихристе. Указанием на то, что Петр – антихрист, служили (среди прочего) обстоятельства его рождения: «...государь родился не от первой жены, а от второй; так и стало, что он родился от недоброй связи, потому что законная жена бывает только первая» [8, т. 4, с. 214].

¹⁷ Ср. «Злая жена сведет мужа с ума».

¹⁸ Ср. одну из поговорок, услышанных и записанных Достоевским в Сибири: «Жива душа – калачика хочет» [4, т. 4, с. 247]. Возможно, что фамилия героя – Калачиков – выбрана Шукшиным не случайно и связана с известной ему поговоркой.

Антипа, это была его бессловесная глубокая любовь всей жизни – бала-лайка. Антип мог часами играть на ней <...> сидеть так целый день, и сидел бы, если бы не бдительная Марфа. Марфе действительно нужно было, чтобы он целыми днями шил и шил; страсть как любила деньги, тряслась над копеей-кой. Она всю жизнь воевала с Антиповой балалайкой» [1, т. 2, с. 147]. Точно так же, как Марфе «плевать» на страсть и на душу Антипа, Антипу «плевать» на деньги, которые Марфа любит тоже до страсти:

«– Что пригорюнилась, Марфынька? – спросил Антип. – Все думаешь, как денжат побольше скопить? <...> Помирать скоро будем, так что думай не думай <...> – Антип любил поговорить, когда работал. – Я вот всю жизнь думал и выдумал себе геморрой. Работал! А спроси: чего хорошего видел? Да ничего. Люди хоть сражались, восстания разные поднимали <...> Хоть уж погибали, так героически. А тут как сел с тринадцати годков, так и сижу – скоро семисит будет. Вот какой терпеливый! Теперь: за что я, спрашивается, работал? Насчет денег никогда не жадничал, мне наплевать на них» [1, т. 2, с. 148].

Если «в минуты хорошего настроения» и «относительного мира» старики не забывают о том, что их разделяет, то надо думать, что остальное время – изо дня в день, из года в год – они тоже об этом помнят. Да и в эти минуты – не будь «хорошего настроения» и «относительного мира», первые же реплики Антипа и Марфы могли бы повести к серьезной ссоре. Однако старики живут вместе всю жизнь, и у них восемнадцать детей – одних вырастили, других похоронили. «Умный» Антип (ср. далее: «Антип сиял. Маленькие умные глазки его светились озорным блеском» [1, т. 2, с. 150]) не то чтобы не понимает, а не одобряет страсть Марфы, Марфа же, кажется, совсем не понимает и страсть Антипа, и его самого:

«– Шибко уж ты строгая, Марфынька. Нельзя так, милая: надсадишь сердечушко свое и помрешь!

Марфа за сорок лет совместной жизни с Антипом так и не научилась понимать: когда он говорит серьезно, а когда шутит.

– Вопчем, шей.

– Шью, матушка, шью» [1, т. 2, с. 146].

Это непонимание и «бестолковость» Марфы, которые Антипу не внове, он время от времени со вздохом или без вздоха отмечает. Объясняя Марфе упущенные им возможности, Антип говорит: «...может, в музыканты бы двинул. Приезжал ведь тогда человек из города, говорил, что я самородок <...> Сейчас я кто? Обыкновенный шорник, а был бы, может...

– Перестань уж!.. – Марфа махнула рукой. – Завел – противно слушать.

– Значит, не понимаешь, – вздохнул Антип.

Некоторое время молчали» [1, т. 2, с. 148]. Позднее, когда Антипу бала-лайкой, пляской и самодельными частушками удалось-таки развеселить свою затосковавшую жену:

«– Дурак же ты, Антип! – ласково сказала Марфа. – Плетешь черт-те чего.

Ох, Марфушечка моя – Радость всенародная...

Марфа так и покатилась.

– Ну, не дурак ли ты, Антип!» – он не без удовольствия заявляет:

«– А? А ты говоришь: Антип у тебя плохой!

– Не плохой, а придурковатый, – поправила Марфа.

– Значит, не понимаешь, – сказал Антип, нисколько не обидевшись за такое уточнение» [1, т. 2, с. 150-151]. Довольный в эти минуты и собой, и Марфой, Антип продолжает: «Мы могли бы с тобой знаешь как прожить! Душа в душу. Но тебя замучили окаянные деньги! Не сердись, конечно.

– Не деньги меня замучили, а нету их – вот что мучает-то.

– Хватило бы... Брось, пожалуйста» [1, т. 2, с. 151].

Хотя Антип и говорит, что Марфа его не понимает, а она не возражает на его замечания, в действительности это не совсем так и даже совсем не так. Ведь, не соглашаясь с мужем, то и дело противореча ему, Марфа понимает Антипа в самом главном. По крайней мере, с тех пор как однажды, воюя с балалайкой, Марфа швырнула ее в огонь, и та сгорела на глазах побледневшего Антипа. «Антип пошел во двор, взял топор и изрубил на мелкие кусочки все заготовки хомутов, все сбруи, седла и уздечки. Рубил молча, аккуратно. На скамейке. Перетрусившая Марфа не сказала ни слова. После этого Антип пил неделю, не заявляясь домой. Потом пришел, повесил на стену новую балалайку и сел за работу. Больше Марфа никогда не касалась балалайки. Но за Антипом следила внимательно <...> знала: только она за порог, Антип снимает балалайку и играет – не работает» [1, т. 2, с. 147]. Марфа понимает мужа ничуть не меньше, чем он ее. Они вообще друг друга (и, конечно, всю жизнь) очень хорошо понимают. Когда игра Антипа тронула суровую Марфу и она, отойдя от вседневных забот, ненадолго смягчилась, оказалось, что души героев, оставаясь каждая самой собой, звучат несравненно более согласно, чем их голоса: «Пели не так чтобы очень уж стройно, но обоим сделалось удивительно хорошо» [1, т. 2, с. 150]. И затем: «Антип пел задушевно, задумчиво. Точно рассказывая <...> Марфа захлопала.

– Антип, а Антип!.. прости ты меня, если я чем-нибудь тебя обижаю, – говорила она сквозь слезы.

– Ерунда, – сказал Антип. – Ты меня тоже прости, если я виноватый!

– Играть тебе не даю...

– Ерунда, – опять сказал Антип. – Мне дай волю – я день и ночь согласен играть. Так тоже нельзя. Я понимаю» [1, т. 2, с. 151]. В минуты «относительного мира» неожиданно выясняется, на чем держится между Антипом и Марфой этот мир вообще – не «относительный», а как раз абсолютный, ненарушимый и постоянный, поскольку «относительны» на самом деле лишь их ссоры: Марфе совсем не «наплевать» на душу и страсть Антипа (что бы она вслух ни объявляла), а ему не «наплевать» на суровые требования его жены. Среди всегдашней работы, мелких уколов и перебранок герои не говорят о самом главном, да это главное, может быть, в точности им и не высказать, да им и нет надобности о нем говорить, ведь они и без слов друг друга понимают: «Антип подкрутил последний колочек, склонил маленькую голову на плечо, ударил по струнам <...> И в теплую пустоту и сумрак избы полилась тихая светлая музыка далеких дней молодости. И припомнились другие вечера, и хорошо и грустно сделалось, и подумалось о чем-то главном в жизни, но так, что не скажешь, что же есть это главное» [1, т. 2, с. 149]. «Припомнилось», «сделалось» и «подумалось» и Антипу, и Марфе вместе. «Припомнилось» и «подумалось»,

конечно, одно и то же – то, что с дней молодости, когда «большая» Марфа из обеспеченной, крепкой семьи вопреки желанию отца выбрала в мужа «маленького», невзрачного Антипа, а тот при полном безразличии к любой обеспеченности и при всей своей «балалаечности» облюбовал в хороводах «совсем молоденькую» Марфу [1, т. 2, с. 149], наполняло их долгую трудную жизнь «большим смыслом». С разговора о смысле жизни и начинается их грустный и светлый вечер – осенью, под легкий и глуховатый стук дождя. Это вечер и осень их собственной жизни, когда главное дело сделано и можно подводить итоги: «Теперь: за что я, спрашивается, работал? <...> Для чего же, спрашивается, мне жизнь была дадена?

– Для детей, – серьезно сказала Марфа.

Антип не ждал, что она поддержит разговор. Обычно она обрывала его болтовню каким-нибудь обидным замечанием.

– Для детей? – Антип оживился. – С одной стороны, правильно, конечно, а с другой – нет, неправильно.

– С какой стороны неправильно?

– С той, что не только для детей надо жить. Надо и самим для себя немножко» [1, т. 2, с. 148]. Тут Марфа быстро и успешно срезает «умного» Антипа: оказывается, что он довольно плохо ориентируется в той «другой стороне»:

«– А чего бы ты для себя-то делал?

Антип не сразу нашелся, что ответить на это.

– Как это “чего”? Нашел бы чего... А, может, в музыканты бы двинул» [1, т. 2, с. 148].

Но Марфа не собирается продолжать пустую болтовню, да она и не представляет своего мужа, труженика, кормильца и бесребреника, отдающего ей все до последней копейки, в каких-то «музыкантах», отдельно от себя и детей. Удивительно, но и Антип этого не представляет: день и ночь играть, играть вволю, по его убеждению, «тоже нельзя»; как известно – «делу – время, потехе – час». Труд для жены и детей, с точки зрения Антипа, важнее его игры на балалайке, и если он восстает против Марфы, то только из-за чрезмерности ее требований, а никак не из-за них самих, ведь, отстаивая «для себя» игру и балалайку, Антип и сам ограничивает их узкими пределами – «немножко». Законности этого «немножко» не отрицает и Марфа, иначе зачем бы ей просить прощения у мужа? Вероятно, она вообще не воевала бы с Антиповой балалайкой или не воевала бы с таким упорством, не будь у Антипа наклонности перескочить в избытке страсти им же самим положенные границы: «Мне дай волю – я день и ночь согласен играть. Так тоже нельзя. Я понимаю». Но о чем же думает Марфа среди одиночества и тоски в дождливый осенний вечер, когда Антип стучит в своем углу, а она вяжет? Не о деньгах. О детях. «Марфа вдруг всплакнула... Вытерла платочком слезы и сказала:

– Разлетелись наши детушки по всему белому свету.

– Что же им, около тебя сидеть всю жизнь? – заметил Антип» [1, т. 2, с. 149].

На этот раз Антип не споткнулся, он «сразу нашелся» и постарался оправдать детей и тем самым с доброй чуткостью утешить жену: сидя около нее всю жизнь, он, конечно, знает ее невеселые думы. Может быть, и о деньгах, и о

себе поначалу заговорил только для того, чтобы отвлечь ее и прогнать тоску. Но разговор о деньгах и о движении Антипа в музыканты Марфа не подхватила:

«– Хватит стучать-то, – сказала вдруг Марфа. – Давай посидим, поговорим про детей.

Антип усмехнулся, отложил молоток.

– Сдаешь, Марфа, – весело сказал он. – А хочешь, я тебе сыграю, развею тоску твою?

– Сыграй, – разрешила Марфа» [1, т. 2, с. 149].

По-видимому, разговор о детях никак не мог развеять материнской тоски. Настала нужда в особых талантах Антипа, в его балалайке. Ввиду исключительности случая, поднимающего стариков над будничной повседневностью, Антип и Марфа отмечают его с особой торжественностью: «Антип вымыл руки, лицо, причесался.

– Дай новую рубашенцию.

Марфа достала из ящика новую рубаху. Антип надел ее, подпоясался ремешком. Снял со стены балалайку, сел в красный угол, посмотрел на Марфу...

– Начинаем наш концерт!

– Ты не трепись только, – посоветовала Марфа» [1, т. 2, с. 149]. Балалайка заставляет забыть осень, одиночество, хомуты и деньги и возвращает старикам светлую юность, полную сил, здоровья, любви, надежд – всего, что привязало Антипа и Марфу на всю жизнь, осветив ее радости и невзгоды «большим смыслом». Не зря Антип добивался Марфы несколько лет, не зря и Марфа все эти годы была верна своему Антипу (ведь если Антипу под «семисят», а Марфа только на два года его моложе, и прожили они вместе «сорок лет», то свадьба их случилась тогда, когда Марфа никак не могла быть «совсем молоденькой»). Но и теперь, по прошествии долгих лет, после всех родин, похорон и новых свадеб, Антип все так же «выкобенивается» перед своей Марфой [1, т. 2, с. 149], как он это делал когда-то: «Потом Антип заиграл веселую. И пошел по избе мелким бесом, игриво виляя костлявыми бедрами <...> Антип был трогательно смешон в своем веселье. Он стал подпрыгивать... Марфа засмеялась, потом всплакнула, но тут же вытерла слезы и опять засмеялась.

– Хоть бы уж не выдрючивался, Господи! Ведь смотреть не на что, а туда же» [1, т. 2, с. 150].

Марфа считает и откладывает деньги (которых, сколько не считай и не откладываяй, все будет мало) не «для себя», конечно, а для детей. Не «для себя», а для детей она изо дня в день бдительно следит за Антипом и его балалайкой. И хотя немногие заработанные Антипом деньги тоже не приносят особого дохода и вряд ли могут кому-нибудь и чему-нибудь серьезно помочь, «умный» Антип понимает высшую законность материнских забот. Он понимает самоотверженность и бескорыстие своей Марфы, скрывающееся за ее страстью к деньгам и видимой корыстью. Ведь если растроганная Марфа, отнимая деньги у детей (как она, безусловно, думает), дает Антипу сначала на «читушечку», а потом и на новую балалайку [1, т. 2, с. 151-152], то на себя она без чрезвычайной крайности никогда не истратила и не истратит ни одной копейки. Антип это знает не хуже жены. И, разумеется, жалеет ее, «бестол-

ковенькую», и ценит, уважая высокие, воистину святые чувства, лежащие в основе избыточной и неприятной для него страсти.

Повествование об Антипе, с его безразличием к деньгам, и Марфе, озабоченной материальным благом, лишь на первый взгляд кажется точным воспроизведением смысла известного евангельского рассказа: «...пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у ней была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подошедши, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? Скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно. Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее» (Евангелие от Луки, гл. 10, ст. 38-42). Но у Шукшина забота Марфы о деньгах, материальном благополучии – проявление как раз духовной озабоченности. Скорее Антип, душе которого «попрыгать и побаловаться охота», живет и «для себя немножко», если не часами, то минутами, однако у Марфы нет, по-видимому, и таких минут.

Все они заняты непрерывным и незаметным трудом («бабью работу не видно»), не приносящим в дом никакой копейки. Следовательно, в «дрожаньи» Марфы над каждым заработанным Антипом рублем, над каждой копеечкой (ср. «Копеечка рубль бережет» и «Копейка к копейке – проживет и семейка») скрывается и глубокое уважение к его работе, работе мужика и хозяина, которую ей, бабе, не сделать и которую она ценит безусловно выше, чем все, что делала и делает сама. Марфа вообще не живет «для себя». В этом бесконечном и безграничном самоотречении изо дня в день и всю жизнь – и сила, и красота ее души, какие бы избыточные формы ее самоотверженности не принимала. Да и что было бы с их двенадцатью детьми, с ними самими, если бы Антип, отдаваясь своей душевной склонности, все время играл на балалайке, а Марфа ему подпевала? Опуская этот вопрос, Антип говорит кратко: «Так <...> нельзя. Я понимаю». Какой бы низменной ни казалась материальная забота и утомительным ни был труд, они оказываются на первом месте, поскольку «хлеб насущный» остается в основе основ.¹⁹ А так как Марфой при ее «корыстной» страсти движет полное бескорыстие, то ясно, почему умный Антип признает за своей «могучей половиной» в конце концов и духовный верх, что бы он ни говорил о ее «бестолковости». Ведь только ради минут он отстоял свою балалайку и из этих минут он, разумеется, по-настоящему счастлив не тогда, когда играет «для себя», но тогда, когда «серьезная» Марфа тоже испытывает нужду в его игре.

Забота о душе, как и забота о теле оправданы в их глазах не личной охотой каждого, а естественной необходимостью, удерживающей в согласии мате-

¹⁹ Ср. «Один брат пришел к Авве Силуану <...> Увидев, что братия работают, он сказал старцу: “старайтесь не о пище тленной”» (Ио. 6, 27); «Мария же избрала благую часть» (Лк. 10, 42). «Старец сказал своему ученику: Захария! подай брату книгу и отведи его в пустую келью. Когда наступил девятый час, брат прислушивался у двери, не посылают ли звать его к трапезе. Но как никто его не звал, он сам, встав, пошел к старцу и говорит ему: Авва! неужели братия сегодня не ели? – Ели, отвечал старец. Почему же не позвали меня? – опять спросил брат. Потому, отвечал старец, что ты человек духовный и не имеешь нужды в такой пище; а мы, как плотские, хотим есть, и потому работаем. Ты избрал благую часть, читая целый день, и не хочешь вкушать плотской пищи. Брат, выслушав это, поклонился старцу и сказал: прости меня, Авва! Тогда старец говорит ему так: так и Мария имеет нужду в Марфе; ибо и Мария похваляется из-за Марфы» [5, с. 181].

риальные и душевные запросы и не допускающей чрезмерного разрастания одного в ущерб другому. И лишь до этой черты. Там, где своевольное желание (ср. «Тебе что требуется? Чтобы я день и ночь только шил и шил?») И затем: «Дай мне волю – я день и ночь согласен играть») переходит границу разумной необходимости, направлено ли оно на благополучие тела или на увеселение души, оно теряет нравственное оправдание и, следовательно, свою законность. Ссоры Антипа и Марфы возникают как раз на почве этого своевольного избытка то с одной, то с другой стороны. Они в конце концов заставляют их обоих держаться где-то вблизи границы, молчаливо признаваемой ими за норму, обеспечивающую правильную пропорцию, здоровую соразмерность в удовлетворении любых желаний – «немножко» для себя и в основном – для всех.

Но почему Марфа, неусыпно пекущаяся о детях, из которых рядом с ней в старости никого нет, всю жизнь без снисхождения обрезаает Антипа – доброго мужа, отца всей ее дюжины, разлетевшейся по белому свету, терпеливого, совестливого работника? Ведь даже «заветную балалайку» он оставляет в своем рабочем уголке, по-видимому почти не выходя оттуда. Почему вплоть до тоскливого осеннего вечера и минутной слабости она по собственному побуждению не делает мужу никакой уступки? Лишь потому, конечно, что, в отличие от «разлетевшихся» детей, Антип не просто сидит «около» нее, но, в ее понятиях, вообще не существует сам по себе, он от нее неотделим раз и навсегда, он то же самое, что и она, и только ее продолжение. Будучи беспощадной к себе, Марфа и Антипу произвольно вменяет в обязанность ту силу самоограничения и самоотверженности, какая свойственна ей самой и какую она несет легко, без жалоб, без особой надсады: это для нее естественно. Суровость Марфы к Антипу в действительности имеет тот же источник, что и умная, даже мудрая снисходительность Антипа к своей жене. И она, и он молчаливо сознают, что при всем несходстве их характеров и, может быть, благодаря этому несходству они – «одно» («Муж и жена – одна душа»; «Муж и жена – одно дело, одно тело, один дух»). Вот почему рассказ «Одни» мог бы называться иначе: «Одно». И, судя по всему, такой неожиданный поворот и такое уточнение входили в замысел автора.

Истинным несчастьем для его героев была бы смерть одного из них. К отсутствию детей они кое-как, более или менее притерпелись, и многие невзгоды они сумели бы пережить вдвоем, ведь это им уже приходилось делать. Но не будь Марфы, как знать, понадобилась ли бы Антипу его балалайка и не остался ли бы он при одной «читушечке»? («Мужик без бабы пуще малых деток сирота»; «Вдовец детям не отец: сам сирота»). И точно так же: не будь Антипа, Марфа, возможно, забыла бы и о детях и думала только о нем да о собственной смерти, поскольку у нее с мужем одна душа, и что бы Антип ни говорил (и что бы они оба друг другу ни говорили), они всю жизнь прожили именно «душа в душу». Теперь, когда они вместе, им не страшен осенний вечер, и монотонный стук часов, и неровный плеск дождя.

Но о чем герои молчат? Они молчат о том, что знают без слов. Их слова возникают на почве (и за вычетом) того главного, что им обоим известно и в чем они сходятся – в том, что их связь единственна и неразрывна; что эта связь ради детей; что их надо рожать, кормить, одевать, учить, выводить в люди и

помогать, что для этого надо трудиться и трудиться не как-нибудь, добиваясь благополучия любыми путями, тем более – не ложью и хитростью, а совестью и честно, что дело жизни надо делать достойно. Герои понимают, что жизнь – это долг, обязанность, исполнять которую следует с высшей ответственностью. Нельзя поэтому собственную «охоту» и игру путать с работой. Распространяясь за ее счет, они могут оказаться не на пользу людям, а во вред («Так <...> «нельзя»). Нельзя и в том случае, если «охота» и игра соединены с талантом. Талант увеличивает ценность жертвы, приносимой во имя долга, но совсем не избавляет от него.

Жизнь Антипа и Марфы, каковы бы ни были их желания, повинуются понятиям нравственного запрета («нельзя») и нравственного понуждения («надо»). А что именно «нельзя» и что «надо», когда, и где, и в какой мере, зависит от конкретных обстоятельств. Понятия «нельзя» и «надо» составляют основу народной нравственности и выражают ее строго ограничительный, повелительный характер, требующий постоянного самообуздания, подчинения своих «хочу» и «можно» высшему принципу долженствования, необходимого самоотречения ради другого и других, ради общего блага. Этот принцип вносит в жизнь устойчивый, незыблемый порядок, способствующий проявлению ее созидательных сил, приумножению ее физического и духовного богатства, тогда как своеволие и любой перекося в ту или другую сторону неизбежно причиняют ущерб целому. Все, что грозит таким ущербом, – область нравственного запрета. Однако обосновать такой запрет, так же как и понуждение, невозможно. В самом деле, кто докажет, например, что талантом нужно жертвовать ради чего бы то ни было?

Итак, идя от сказанного к несказанному, от слов к умалчиваемому, мы находим в глубине смысловых отношений нравственные максимы, известные аксиомы. Что значит эта общая черта рассказов Шукшина, которая выдает художественное намерение, сознательную установку?

Показывая народную жизнь, Шукшин вместе с тем объясняет ее нравственные нормы, которым люди следуют или которые они нарушают. Он предлагает истины, находящиеся вне логических, вне рациональных доказательств. Он имеет дело (и в этом заключается его особый подход, его художественная задача и заслуга) с народной аксиоматикой. Нравственное мирозерцание народа, как оно предстает в рассказах Шукшина, по самому своему существу не может быть выражено какой бы то ни было логически рациональной концепцией, оно не сводимо ни к какой философской системе, наподобие индивидуальных, всегда рациональных систем, с их четкой аргументацией, соподчинением отдельных частных утверждений и обоснованностью заключительных выводов.

Народ владеет не философией, а нравственной аксиоматикой, т. е. мудростью, важной для сохранения и продолжения жизни из рода в род. Народная аксиоматика вбирает и христианские заповеди, веками воспитывавшие народ, но она шире этих заповедей и иногда корректирует их. Как только эта аксиоматика теряет действенную силу, утрачивает смысл непрерываемого, безусловного убеждения, пропадает не мудрость, а сам народ – органическое целое, живое и жизнеспособное единство.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1984-1985.
2. Аксаков К.С. Собр. соч. – М., 1861. Т. 1. – 632 с.
3. Ветловская В.Е. Пушкин: Проблемы истории и формирование русского реализма // Русская литература, 1988. – № 1. – С. 5-26.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1999.
5. Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. – 222 с.
6. Киреевский И.В. Избранные статьи. – М.: Современник, 1984. – 383 с.
7. Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: в 2 т. – М.: Московский ун-т, 1911. – Т. 1. – 295 с.
8. Ключевский В.О. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Мысль, 1989. – Т. 4. – 398 с.
9. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. – М: Худ. лит-ра, 1984. – Т. 18. – 910 с.
10. Хомяков А.С. Полн. собр. соч. – М.: тип. П. Бахметева, 1878. –Т. 1. – 412 с.

ЭПИСТЕМОЛОГИЯ ЗАСТОЯ. О ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ В. ШУКШИНА²⁰

Эшельман Р.
Германия, Мюнхен

Если рассмотреть критические суждения и обозрения, посвященные русской литературе за последние сорок лет, то нетрудно установить некоторую склонность к терминам, позаимствованным из общественно-политической области. Принято говорить, например, о литературе официальной, неофициальной, эмигрантской, советской, деревенской, городской, интеллигентской, лагерной, бытовой, молодой и т.п., принято описывать ход литературного развития или в рамках одной какой-то категории, или как взаимоотношение одной с другой. Насыщенность литературной истории такими выражениями имеет, разумеется, некоторое оправдание как способ упростить, упорядочить сложную литературную действительность. Между тем, склонность к социологизмам затрудняет описание литературной эволюции в некоторых важных отношениях. Нельзя не заметить, например, что при описании литературы с помощью преимущественно социологических категорий предмет изучения распадается на чисто синхронические понятия, не позволяющие систематического анализа литературной преемственности (литературная история описывается как вытеснение одной синхронической категории другой). К тому же на первый план выдвигается уникальность национальных литератур, решительно затрудняющая сравнение на основе общих эстетических признаков (где еще, например, кроме как в России, встречается такая типичная категория, как «деревенская проза» и т.д.). Наконец, установка на общественно-политическую роль литературы сводит ее к своего рода репортажу, носящему лишь описательный, а не моделирующий характер (вроде бы, в литературе рассказывается лишь то, что в газетах не пишется).

Однако в последнее время заметна и некая реакция на недостатки социологического описания. Особое внимание в этом отношении заслуживает неоавангардистское течение концептуализма, нарочно стремящееся к эстетизации того, что до сих пор было описано лишь общественно-политическими понятиями. В особенности, внимание концептуалистов обращено на критику утопических претензий исторического авангарда и осуществление этих претензий сталинской эстетикой, как бы охватившей и организовавшей все общество (ср. [14, 1988, с. 73]). Однако поскольку концептуализм остается неоавангардистской критикой предыдущего авангарда, он мало интересуется вопросом о преемственности литературного ряда, о развитии литературного мейнстрима как такового.

Итак, остается множество вопросов о развитии литературы в Советском Союзе от смерти Сталина до появления неоавангарда в середине 70-х годов. В какой мере, например, советская литература, действительно, изолирована от общего развития мировой литературы? Не так ли обстоит дело, что она лишь

²⁰ Первая публикация: Эшельман Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина // Russian literature, XXV, 1994 – North-Hollan. – P. 67-92.

повторяет уже известные приемы и практики исторического авангарда или XIX века? Исчерпывается ли она изображением общественной действительности? В дальнейшем, чтобы ответить на эти вопросы как можно конкретнее, мы решились обратиться лишь к одному ограниченному отрезку советской литературы брежневской эпохи. Наша цель – установить в произведениях одного автора советского «мейнстрима» характерные следы постмодернистской эстетики, дать некоторое доказательство того, что можно – и даже необходимо – говорить о советском постмодернизме не только по отношению к концептуалистскому неоавангарду и его программе, но и по отношению к массовой литературе «застойного» времени, реагировавшей особым образом на эстетические проблемы, поднятые – но не решенные – модернизмом. Следует подчеркнуть, что не все признаки, обычно приписываемые на Западе «постмодернистскому состоянию», годятся для описания советской действительности. Одну причину этого, пожалуй, можно найти в том, что большинство западных критиков, трактующих постмодернизм (Jameson 1991, Lyotard 1979, Habermas 1983 и т.д.), связывает развитие постмодернизма с «логикой позднего капитализма» (название книги Джемсона), т.е. не учитывает возможности постмодернизма, включающего в себя и «логику позднего социализма». Как бы то ни было, мы считаем и возможным, и уместным говорить о некоторых существенных признаках, разделяемых как западным, так и восточным вариантами постмодернизма. В этом отношении речь будет идти не столько о генетическом запасе общих эстетических ценностей, сколько о подобных, но отдельно происшедших реакциях на эстетическое наследие модернизма.

Одним из самых существенных элементов этого наследия следует считать признак семантической противоречивости (ср. [4, 1982, с. 73]) и связанную с ним эпистемологическую проблему отрицательной диалектики. Такая «негативная диалектика» эксплицитно выражается в эстетической программе Е. Замятина [5, 1988], представляющего свою теорию «синтетизма» с помощью следующей формулы: +, -, - - (тезис, антитезис, отрицательный синтез). В качестве примера этой диалектики возьмем «Мы», антиутопический роман самого Замятина.

Герой романа (счастливый подданный утопического государства) собирается написать дневник, в котором высказывается лишь правда об окружающей его действительности (тезис). В течение действия герой влюбляется в одну революционерку, подрывающую жесткие, будто бы логические правила Единого Государства. Чтобы спасти ее жизнь перед Законом, влюбленный герой вынужден солгать (антитезис). Но тогда герой в своих следующих действиях совершает смелый шаг: он на страницах дневника начинает говорить правду о том, о чем лгал. Герой, открыто говорящий правду о лжи, вступает в динамическое, синтетическое положение, являющееся и не правдивым, и не ложным (отрицательный синтез). В данном случае, диалектическая динамика сохраняется недолго: подвергнутый операции, лишаящей способности фантазии, герой возвращается в прежнее состояние простодушного блаженства. Действие общего начала отрицательной диалектики, однако, не прекращается. Хотя «Зеленая Стена», отделяющая Единое Государство от революционеров, разрушается, но она сразу же заменяется электрическим забором.

Борьба между диалектическими полюсами будет продолжаться, – и даже в более напряженном, в более «энергичном» виде. В этой оставшейся неисчерпанной энергии, позволяющей продолжение диалектической борьбы при измененных условиях, обнаруживается аутентичная энергия отрицательной диалектики. Она представляет собой инвариант, независимый от всех изменений, но в то же время обуславливающий их: она есть первоначальное и последнее трансцендентное начало, первая и последняя инстанция семантического мира данного текста [13, 1986, Р. 50].

Интересно отметить, что в романе «Мы» сохранение аутентичной энергии происходит не только на семантическом или тематическом уровнях, но в некотором смысле становится и задачей читателя, ибо в его руки – как и следовало предположить – попадает дневник, который продолжает действовать, несмотря на утрату фантазии героем-автором. Итак, в модернизме предлагается бесконечное рождение новой диалектической динамики, независимо от внешних обстоятельств.

Одним из главных признаков постмодернизма, напротив, следует считать вычеркивание или успокоение диалектики. Если модернист еще получает аутентичную энергию из отрицательного синтеза, то постмодернист считает любой синтез не более высоко ценностным, аутентичным, существенным и т.д., чем остальные, «низкие» члены диалектической триады. Но тут синтез не отрицается, а «вычеркивается»: он продолжает существовать, но лишается всех привилегированных (трансцендентных) качеств. Вследствие этого возникает некоторая индифферентность между членами диалектического механизма: контрадикторность между ними снижается в той мере, в какой комбинаторность повышается. «Потерянная» энергия диалектики не исчезает, а переносится на другие эстетические явления и функции. К этим относятся и следующие:

1) В литературном тексте представлен распад диалектического процесса, текст выступает как эпистемологическое метаописание, трактующее безуспешность диалектического стремления;

2) утрата аутентичности, подлинности, вытекающая из отказа от диалектического стремления, из восприятия эпистемологического равноправия всех членов диалектической триады. (Согласно Гегелю, синтез должен привести обратно к первоначальному состоянию. Ср. в этом отношении высказывание Замятина: «Завтра нас не будет. Завтра будет новый круг, Адам снова начнет свой художественный опыт: это – история искусства» [5, с. 413];

3) успокоение диалектики и контрадикторности вообще приводит к эклектизму (*pastiche*), чередованию совершенно различных элементов в тексте без «полезного» контрастивного ощущения, которое обычно вызывают пародия, сатира, ирония и т.д. В таком случае отсутствует «высшая» точка зрения, при помощи которой можно было бы создать «настоящую» сатиру, пародию и т.д., отличать «живую» перспективу сатирика от «мертвого», позаимствованного материала (ср. также [Д. Пригов, 1990, с. 109]): «Сорокин – монотематист. Он берет одну тему и просто меняет дистанцию. Он, как имплантатор, берет живой организм, внедряет в него какую-то чужую тему, и она начинает вести себя, как монстр»;

4) «выравнивание» пространства (т.е. разрушение пространственной иерархичности, вытекающей из нейтрализации «высшего» синтеза). Джемисон [16, 1991, с. 6] говорит о «новой безглубинности», Д. Пригов [9, 1990, с. 106] о том, что «концептуализм не знает противопоставления высокого и низкого»;

5) ощущение анахронического времени (конец истории ср. [17, 1985]); теряются все временные вехи, будто бы гарантирующие или обещающие прочную трансцендентную ориентацию (имеется в виду не только утопическое будущее, основанное на успешной реализации синтеза, но и любое временное состояние (прошлое, настоящее), претендующее на трансцендентное преимущество;

6) ощущение возвышенности (*das Erhabene*), взаимная игра ужаса и наслаждения (ср. [17, 1985]), возникшая при развале диалектики (или любого стремления к окончательной трансцендентной границе, к концу чего-либо);

7) отсутствие диалектического синтеза на уровне семантики, разрушение всех прочих семантических иерархий и отношений;

8) господство симулякра, знака без отношения к референту (ср. [12, 1983]);

9) субъект теряет способность синтезировать свой жизненный опыт; выйдя из себя в поисках себя, субъект блуждает в просматриваемой сети окружающих его симулякров, «мертвых» ценностей, ускользнувших контекстов и т.д. (ср. [12, 1983]).

Следует добавить, что изложенная выше постмодернистская эстетика колеблется между двумя возможностями, которые можно назвать минималистской и максималистской (ср. [11, 1993]). Минималистский вариант занимается проблемами культурного «забуксовывания», использует успокоенную динамику диалектики (или любой другой контрадикторной мощности), чтобы обратить внимание на бесфункциональность, конечность, ограниченность данной культуры. Максимализм, напротив, использует свойственную постмодернизму возможность бесконтрадикторности, чтобы собрать в одном контексте неподходящие, но в то же время равнодушные друг к другу элементы, создать эпический пастиш из «мертвых» фактов, действий, образов и т.д. (наилучший пример этого – «Палисандрия» Саши Соколова). Эстетика постмодернизма, иными словами, колеблется между «*rien ne va plus*» и «все – возможно». Было бы серьезной ошибкой, однако, отождествлять неоавангардистский, максималистский вариант постмодернизма с постмодернизмом как таковым: на наш взгляд, постмодернизм следует понимать не как новый авангардизм, а как логику целого культурного механизма, возникшего в ответ на «победу» утопических, трансцендентных стремлений в историческом авангарде и соцреализме.

В последующем мы рассмотрим советский постмодернизм, скорее, под углом зрения минимализма, т.е. под углом зрения культурного застоя, стремления к успокоению динамики на всех уровнях текста. Обсуждая два известных рассказа В. Шукшина, мы особенно обратим внимание на то, что можно назвать эпистемологией текста, т.е. «правилами игры», обнаруживающими себя в разных планах повествования. При этом выдвигается на первый план существенная для постмодернизма проблема утраты аутентичности, в данном случае связанная с невозможностью «настоящего» диалектического син-

теза, которую, в свою очередь, следует считать общим признаком перехода от модернизма к постмодернизму.

Эпистемология лжи: «Миль пардон, мадам!»

На первый взгляд, Бронислав (Бронька) Пупков, герой рассказа «Миль пардон, мадам», кажется типичным шукшинским чудачком, человеком, выделяющимся своим странным или неуместным поведением. Согласно этому, Пупков воплощал бы тип «обиженного» простого человека, старающегося повысить свое низкое социальное или семейное положение тем, что совершает какое-то необыкновенное действие (в данном случае, рассказывая городским посетителям деревни невероятный рассказ о своих подвигах на войне). Согласно бытующему мнению о сути шукшинского творчества, цель рассказа состояла бы в социологическом или психологическом изображении простого человека, стремящегося к «воле», представляющей собой аутентичную, но недостижимую для героя величину. Причем, принято указывать на глубокий гуманизм автора, его сочувствие к своим героям, точность его описательных средств и т.д.

В центре обсуждаемой нами новеллы стоит ложный рассказ героя о его роли в пока неизвестном «покушении» на Гитлера. На первый взгляд, рассказ кажется незначительной выдумкой, служащей социальному возвышению «обиженного» героя перед горожанами (герой, можно подумать, обижен тем, что он сам не герой, а лишь простой человек с неподходящим именем, сварливой женой, искалеченной рукой и т.п.). Чтобы точно разобрать рассказ, однако, следует отнестись к нелепой «лжи» совсем всерьез – подвергнуть ее тщательному анализу, чтобы определить отношение между ней и обуславливающим ее контекстом.

Начнем с того, что проанализируем ложь как событие в определении Ю. Лотмана, т.е. как «перемещение персонажа через границу семантического поля» [7, 1970, с. 282]. Как подчеркивает Лотман, восприятие события всегда зависит от (идеологической) точки зрения наблюдателя – одно и то же действие может показаться одному лицу событием, другому – нет. Итак, определение события как «настоящего», «аутентичного» зависит от идеологического или аксиологического решения как в фиктивном мире текста, так и в происшедшей вне текста интерпретации. Проблема здесь не столько в забвении культурных фактов, необходимых для понимания события в данном историческом контексте, сколько в запрете интерпретации, который налагает на актуальный текст тоталитарная (советская) культура.

Взятый под этим аспектом ложный рассказ Пупкова не представляет собой события ни для жены Пупкова, ни для остальных деревенских. Пупковское «искажение истории», правда, сильно надоедает жене и знакомым, но все-таки не воспринимается как настоящий скандал, как переход через какую-то запретную границу. Подобное можно сказать и о реакции непосредственных адресатов, т.е. городских охотников на рассказ Пупкова: «Состояние Броньки столь сильно действует, удивляет, что говорить что-нибудь – нехорошо». Действует на охотников не столько содержание рассказа, сколько экстатическое состояние Броньки.

Безобидность пупковского «искажения истории» можно свести к двум обстоятельствам. Во-первых, ложный рассказ регулярно повторяется (он стал привычным, предсказуемым); во-вторых, он остается устным, т.е. не превращается в «серьезную», письменную историю, которая могла бы угрожать государству (по словам самого Пупкова, «[Власти] не имеют права [осудить меня]: это не печатная работа»). Единственный персонаж, воспринявший рассказ как событие – это Бронька Пупков: «[Он] долго сидит на берегу один, измученный пережитым волнением. Вздыхает, кашляет. Уху отказывается есть». Нет сомнения в том, что его страдание – совсем реальное, совсем аутентичное: он испытывает потрясающее изменение в душе, обособляющее его от общения с другими. Аутентичность события, однако, оказывается уникальной, недоступной другим: она поддерживается лишь тем, что Пупков каждый раз «забывает» собственный рассказ, чтобы опять испытывать его как совсем новый. (Его каждый раз охватывает своего рода творческая амнезия). Испытанное героем событие, во всяком случае, заслуживает названия «минималистское»: будучи близким ритуалу (как постоянно повторяющееся) и едва ли отличаться от повседневного происшествия, оно чуть-чуть удовлетворяет основным требованиям событийности. По определению И. Смирнова [4, 1993], новелла (рассказ) занимает место между историей и ритуалом (ритуал в этой связи будет минималистским полюсом). Ср. также максималистское определение событийности, выдвинутое В. Шмидом [18, 1992, с. 108-109], согласно которому событие должно удовлетворять 7 критериям: Rialitat, Relevanz, Resultativitat, Impradiktabilitat, Ineversibilitat, Non-Lierativitat, Konskutivitat – значимость, актуальность, результативность, непрактичность, иррациональность, неактивность, консеквентность. В данном случае пупковское событие явно не соответствует большинству этих предпосылок: событие, допустим, является реальным – оно не сон, – но зато оно не приводит ни к каким последствиям ни у главного персонажа, ни в фиктивном мире текста.

Естественно задать вопрос, почему герой испытывает потребность повторять свой рассказ, подвергать себя такому унижению перед другими. Как нам кажется, ответ дает сам герой в скорее нелепом замечании перед городскими охотниками. Прервав рассказ Броньки, один горожанин спрашивает его, откуда у него торжественное имя «Бронислав». Побочный, случайно вызванный ответ героя имеет центральное значение для понимания его поведения. Оказывается, что неподходящее, обидное имя дал ему поп «с похмелья» и Бронька мстит попу по-своему: «Я его, мерина гривастого, разок стукнул за это, когда сопровождал в ГПУ в тридцать третьем году».

Герой, иными словами, использовал смуты коллективизации, чтобы расплатиться с попом, который, по всей вероятности, попал в лагерь и погиб. Итак, герой несет частичную вину в убийстве священника советской властью. Указывая на свою тогдашнюю роль, Бронька не лжет, а говорит чистую правду, совершает своего рода невольную исповедь. Исповедальный характер истории Броньки был уже отмечен В. Коробовым [6, с. 226-227], который, согласно официальной советской логике, считает ее подспудной исповедью о неизвестных читателю поступках героя на войне. Главным интертекстуальным источником шукшинского рассказа несомненно является «Идиот» Достоев-

ского, где генерал Иволгин «разоблачает» рассказ Лебедева о потерянной на войне ноге: «но как уверять в глаза <...> что (Лебедев) поставил над (ногой) памятник, с надписью <...>:»Покойся, милый прах, до радостного утра <...>». Мало того, выдумка Пупкова о встрече с Гитлером сильно напоминает невероятную историю Иволгина о его знакомстве с Наполеоном.

В самом деле, пособничество Броньки в убийстве попа оказывается ключом к пониманию рассказа в целом: его тогдашний поступок является тяжелым, трудно искупаемым нарушением нравственных норм. Излишне добавить, однако, что в Советском Союзе 60-х и 70-х годов такой поступок считался не преступлением, а скорее гражданской обязанностью: предавать или доносить на знакомых, это – общепринятая, бытовая норма (показательно, что жена Броньки сразу же бежит к властям с жалобами на «искажение истории», якобы сделанное ее мужем).

Мало того, советская власть, не признавая исторического факта массовых убийств при Сталине, едва ли будет признавать личную вину отдельного гражданина в совершенном государством преступлении в коллективизации. (Настоящее «искажение истории» создает в данном случае не Бронька, а советская власть.) В результате, исповедь Броньки навсегда будет оставаться без настоящего адресата: нет никого, кто смог бы искупить его вину. Очевидно, что перед нами – контуры возможного события, но не само событие. Аутентичное событие – искупление вины Броньки – отложено в неизвестное будущее, в данных обстоятельствах оно не кажется осуществимым.

Зато, вокруг персонажа Пупкова возникают контуры двух этических категорий «правда» и «ложь». Беда лишь в том, что при речевых условиях советского общества никакая разница между ними не воспринимается: в официальном советском мире они остаются категориями в высокой мере индифферентными. Бронька, следовательно, будет оставаться в парадоксальном положении, позволяющем ему рассказывать лишь аутентичную ложь (свою потрясающую выдумку) или неаутентичную правду (побочную, никем не замеченную исповедь). В результате, невозможно настоящее перемещение через границу, разделяющую «ложь» и «правду», поскольку нельзя доказать, что знак фальшиво изображает референт, т.е. поскольку нельзя установить разницу между ложью и правдой. Обособление знака от референта приводит к господству симулякра – знака, не изображающего никакого оригинала.

Господство симулякра выражается с особенной силой в языке героя, представляющем собой мертвый пастиш разнородных лексических и стилистических уровней. Подробный анализ лексических особенностей бронькиной речи имеется в работе Н. Wust [20, 1984, с. 91–93]. В согласии с подходом большинства исследователей Шукшина, Н. Wust трактует языковую смесь в ее юмористическом, социальном аспекте. Язык (или неязык) Броньки оказывается в одинаковой мере правильным и неправильным, так как в речевой действительности Советского Союза нет никакого аутентичного языка, на пример которого он мог бы ориентироваться (ср. [3, 1979, с. 119]). Язык Броньки – симулякр языка, это – маска, под которой ничего нет.

Однако из этого не вытекает, что язык Броньки – неважен или нефункционален. Возникает, например, феномен, в рамках которого одно и то же выра-

жение Броньки «миль пардон, мадам» имеет в тексте три совсем разных речевых функции. В первом случае оно соответствует функции сказа: это – смешная попытка малообразованного человека употреблять иностранное выражение (герой разоблачается, его язык оказывается неадекватным). Во втором случае (разговора с женой) выражение соответствует совсем адекватной, бытовой функции (в смысле иронического, язвительного обращения к жене). В третьем случае (где оно высказывается эллиптически, без слова «мадам») выражение приобретает возвышенную, «сверхадекватную» функцию, указывающую на неудачные поиски Бронькой искупления вины. К сожалению, контекст, в котором последнее выражение Броньки могло бы быть «правильно» понятым, еще не создан. Герой вынужден ждать этого «светлого утра», когда все то, что было мертвым, станет живым, – в том числе и его собственный язык.

Следует затронуть и проблему бронькиной психологии. Можно было бы предположить, что герой компенсирует отсутствующее искупление тем, что невольно повторяет ложную историю, подвергая себя унижению и насмешке. Психологической интерпретации, однако, не совсем хватает, чтобы в полной мере объяснить поведение героя. Дело в том, что бесконечный цикл «ложь – унижение – ложь» не позволяет достичь аутентичного психологического решения, т.е. не создает душевной разрядки (катарсиса), которая смогла бы освободить Броньку от его вины. Следует подчеркнуть, например, что Бронька не устраивает никакого психологического модуса вивенди в своей безвыходной ситуации (как следовало бы ожидать, например, в новелле Чехова): он обречен повторять условия своего преступления тем, что подвергается избиению, напивается и рассказывает унижительную сказку перед теми же горожанами, которым он когда-то предал попа. И как выше уже сказано, душевное положение Броньки носит скорее невропсихологический, чем психологический характер. Такую ограниченность сознания можно считать типичной для минималистского героя у Шукшина так же, как и у Е. Попова (ср. в этом отношении – [11, 1993]). Ограниченное сознание имеет в тоталитарном обществе то преимущество, что сохраняет минимальное свободное пространство для субъекта. Сохранение субъективности, однако, возможно постольку, поскольку субъективность остается внутренне несвязной, т.е. совершенно недоступной другим. Наоборот, аутентичный внутренний мир минимального субъекта исчезает в той мере, в какой он выходит из себя, чтобы участвовать в ложности окружающего мира. Бронька, «забывши» настоящую причину своего рассказа, может ее каждый раз повторить с настоящим душевным потрясением. Такое потрясение не приводит к катарсису, а вызывает в сознании героя лишь тот роковой момент, которым все как бы и заканчивается.

В самом деле, единственный персонаж, который мог бы исповедать и простить Броньку, – это погибший поп, преданный Бронькой ГПУ. Со смертью попа исчезает не только возможность личного прощения, но и возможность символического прощения через исповедь, т.е. через настоящий религиозный обряд (вспомним, что Бронька высоко оценивает религиозный обряд, произносит религиозные фразы над захороненными им пальцами, хочет над ними поставить крест. Неразрывная связь Броньки с попом носит не только религиозный, но и магический характер, обусловленный властью имени (вла-

стью означающего) над Бронькой: «героическое» имя Бронислав, данное ему хмельным попом, продолжает влиять на Броньку и после смерти того, кто его именовал. При этом, не может быть сомнения в том, что имя магическим образом мотивирует невероятный рассказ о неуспешном убийстве тирана. Любопытно указать на то, что в рамках внутреннего рассказа Броньки о «покушении» нетрудно заменить персонажа Гитлера другим персонажем, благо диктаторов в мире в последние 100 лет хватало. Данная коллизия – в центре внимания и стихотворения Д. Пригова «Невеста Гитлера» и др. Это – «славный» акт, при котором Бронислав пользуется современной «броней» – браунингом. (Повторение звукового ряда б-р-н в названии оружия вряд ли можно считать случайным).

Существенное значение для рассказа имеет и магическая эквивалентность, «случайно» возникшая между морфемами «поп» и «пуп». Священник и герой связаны не только обрядом крещения (где, допустим, произошел осознанный выбор рокового имени), но и произвольной (с точки зрения персонажей) звуковой эквивалентностью их именования в тексте. В сдвиге, одновременно связывающем и разделяющем «поп» и «пуп», отражается основная проблема рассказа: трагическое, возвышенное, аутентичное событие (пособничество в убийстве при сталинском терроре) сосуществует с комическим, банальным, неаутентичным полусобытием (рассказом о фиктивном покушении на Гитлера). Никогда не будет герой исповедоваться, никогда не будет он поправлять своей тогдашней «ошибки»: возвращение к первоначальному, невинному состоянию исключено.

Непоправимость прошлого укреплена еще одной деталью в тексте. Вспомним, что Бронька искалечен – вследствие несчастного случая с оружием он лишился двух пальцев правой руки. Эта подробность – утрата указательного и среднего пальцев – оказывается весьма значительной для построения рассказа. Не располагая целой рукой, герой не может торжественно клясться (отсутствуют именно те пальцы, которые заверяют в правдивости присяги). Но по той же причине герой также не может нарушить присягу: он не может ни лгать, ни говорить правду (он находится в мире текста в нейтральном аксиологическом пространстве, во многом похожем на христианское чистилище). Мало того, лишенный двух роковых для судьбы православия пальцев, герой не может участвовать в спасительном обряде церкви, т.е. в крещении, исповеди и т.д. Эпистемологической основой рассказа оказывается ужасная случайность аварии, приведшей к безвыходному положению героя. «Промах» героя является непоправимым, ничем (в реальном мире) не искупаемым поступком.

При таких условиях вырисовывается конец истории как таковой: то, что случилось в прошлом – непоправимо, то, что будет, остается лишь неловкой попыткой воссоздать что-то аутентичное, настоящее. В результате, речью и поведением героя управляет симулякр, т.е. знак, не указывающий на подлинный референт (уточним: в данном случае референт есть, но его нельзя признать за таковой). Персонажам – и, можно подумать, реальным советским людям – приходится ждать «настоящего» времени (времени гласности?), когда будет возможным различие между ложью и правдой, между снмулякром и подлинным знаком. Лишь тогда будет возможным и «настоящее» чтение

текста, т.е. цельный, аллегорический разбор или синтез, с помощью которого история началась бы заново.

Очевидно, что Шукшин не совсем отрицает синтез, т.е. в тексте сохраняется высший, только что изложенный нами аллегорический смысл. В этой связи было бы оправданно говорить о немалых «остатках» модернизма, как в программе, так и в творчестве Шукшина. В отличие от концептуалистов, Шукшин не считает застойное состояние плодотворной почвой для новых эстетических игр: у него изображается культура застоя как конец культуры как таковой (хотя и возможность ее возобновления сохраняется в тексте в форме аллегорической, цельной, совершаемой в будущем интерпретации). Шукшин – постмодернист против собственной воли, он испытывает невозможность настоящей диалектики как вредный, неодобряемый им феномен. Пессимизм Шукшина по отношению к возможностям диалектики выражается в повести «Точка зрения», где изображенный диалектический тупик преодолен лишь применением насилия (пинком!). По сравнению с «Миль пардон, мадам», где начала возвышенности и банальности сосуществуют (как бы спроектированы друг на друга), в рассказе «Охота жить», к которому мы сейчас обратимся, разворачивается непримиримый конфликт между нравственными началами зла и добра, причем зло полностью побеждает добро.

Эпистемология зла: «Охота жить»

При первом чтении сюжет рассказа «Охота жить» [1] кажется прямолинейным и, пожалуй, даже не достойным особого внимания. В течение рассказа парень-уголовник, сбежавший из тюрьмы, коварно убивает добродушного старика-охотника, помогшего ему в бегстве от местного милиционера. Злой человек, как могло бы показаться, сталкивается с добрым и уничтожает его.

На первый взгляд, повествовательная структура рассказа полностью соответствует такому построению фабулы: ввиду коварства парня нам не остается ничего другого, как сочувствовать старику Никитичу. Это сочувствие, в свою очередь, укреплено особенным приемом: постоянная близость точки зрения рассказчика к ограниченной перспективе Никитича не позволяет читателю угадать намерение парня, пока убийство не произошло. Выстрел в спину застает нас врасплох в той же мере, как он застает врасплох несчастливого протагониста. К тому же в течение рассказа оба персонажа получают ряд типичных для «деревенщика» Шукшина семантических признаков, как бы подчеркивающих ведущую противопоставленность характеров. Парень-уголовник – это бывший интеллигент, тоскующий по роскоши городской жизни, тогда как добродетельный охотник – простой мужик, скромно и тихо живущий в тайге. Мораль рассказа, пожалуй, жестока, но она кажется неоспоримой: в силу собственной хитрости злой уголовник добивается своего, тогда как добрый мужик погибает.

Если читать «Охоту жить» в чисто социологическом или психологическом плане, то бросается в глаза лишь схематичность сюжетных и повествовательных отношений: сколь очевидным оказывается противопоставление добра и зла, столь односторонне слагается и наше отношение к главным персонажам. Однако «Охота жить» – отнюдь не простое или недвусмысленное по построе-

нию произведение. В дальнейшем, как и при разборе «Миль пардон, мадам!», мы собираемся обратить внимание на дискурсивные правила, поставленные самим рассказом, проанализировать внутреннюю логику дискурса, какой она является в тексте. «Охота жить» – не только столкновение двух разных социальных или психологических типов, но и аллегорическое изображение эпистемологического тупика, из которого, чтобы воспользоваться словами одного персонажа, «спасу нет».

Начнем с существенной для рассказа оппозиции «парень – старик».

Если рассмотреть связанные с этой оппозицией признаки ближе, то оказывается, что они существуют не столько в состоянии абсолютной противопоставленности, сколько в состоянии неравной взаимосвязанности, внутренней зависимости. Крайне интересным в этом отношении является тот факт, что парень в своем поведении оказывается совершенно последовательным, что он является неким началом как таковым, тогда как старик Никитич отмечен глубокой непоследовательностью, в конце концов обуславливающей его гибель. Парень представляет собой первичного носителя (злого) логоса, тогда как Никитич оказывается вторичным, зависимым от него началом, от которого в конце рассказа можно и отказаться. Нет взаимной борьбы двух равноправных начал (как могло бы показаться), а есть господство лишь одного начала, не позволяющего продолжения диалектического развития.

Интересно заметить, например, что в течение рассказа несомненно испорченный парень оказывается носителем ряда положительных качеств (красоты, целенаправленности, честности, сексуальной сдержанности, динамичности, общительности и т.д.), тогда как старик-благотворитель оказывается носителем качеств совсем отрицательных: он лжет, убивает, обольщает, лицемерит, чуждается людей, и, в конце концов, обольщается этим самым началом зла, которое его уничтожает.

Наилучший пример этого можно видеть в том, что парень буквально ни разу не лжет. Например, при первой встрече Никитич спрашивает, не «иолог» ли он (на местном говоре Никитича слово «иолог» должно означать любого исследователя тайги:

– Иолог какой-нибудь? – спросил [Никитич].

– Кто? – не понял парень.

– Ну... эти, по тайге-то ищут...

– А-а...Да.

С ограниченной точки зрения Никитича, разумеется, это неправда: быстро выясняется, что парень – лагерник. Однако в более общем смысле, высказывание парня вполне соответствует правде: во-первых, он соответствует поставленному Никитичем определению (и он «ищет по тайге»), во-вторых, он «иолог» в более переносном смысле, ибо он, – как мы и покажем, – является носителем логоса, носителем разумного, целесообразного (хотя и злого) начала. Следует отметить, что парень всегда говорит открыто – когда, вообще, говорит. Парень, например, добровольно признается в том, что бежал из тюрьмы, в другом месте подробно излагает перед Никитичем свою циничную философию жизни. В тех положениях, в которых ему пришлось бы солгать (в ответ на вопрос о причине его заключения, при столкновении с милиционе-

ром в избушке и при решении убить старика), он не лжет, а молчит или отказывается от ответа: «Такие вопросы никому никогда не задавай, отец». Показательно, что его яростную ненависть к Христу можно свести к тому, что тот «сказки рассказывал, врал» и «учил терпеть»; по этой причине парень даже готов убить его («если бы я встретил где-нибудь этого вашего Христа, я бы ему с ходу кишки выпустил»). Этими словами парень предвосхищает и оправдывает свой последующий поступок: убийство терпеливого старика-вруна, простившего даже кражу ружья и выдумывавшего «сказки», чтобы спасти бежавшего парня.

В этом отношении также показательно, что парень ищет «волю» или «долю», т.е. старается приблизиться к неуловимому началу, охарактеризованному им следующим образом: «Она, брат, как налим, склизкая: вроде ухватил ее, вроде – вот она, в руках, а не тут-то было».

Единственное содержание этого стремления – жить, т.е. продолжить возможности стремления как такового. Итак, на наш взгляд, – и, между прочим, в противоположность бытующему мнению о творчестве Шукшина (интерпретация «воли» как линейного стремления к положительной, но неосуществимой цели содержится в [8, 1988]) – «воля» у него является величиной не тематической, а эпистемологической: она не связана с определенным (положительным) содержанием, а является как бы одним из трансцендентных (а priori данных) условий шукшинского мира, которое может быть осуществлено как положительной, так и отрицательной темой. Согласно жесткой аргументации, выдвинутой Шукшиным в данном рассказе, осуществление «воли» является не положительным событием, а наоборот: ее реализация приводит к смерти.

Обратимся сейчас к Никитичу. Как уже было сказано, он отмечен глубокой непоследовательностью, выражающейся в «смертных грехах», буквально приводящих его к гибели. И в самом деле, Никитич далек от типа простого, добродушного мужика, подсказываемого нам чисто социологическим чтением рассказа. Во-первых, он оказывается самовлюбленным болтуном, охотно рассказывающим «городским людям» байки о жизни в тайге: «А Никитич может рассуждать таким манером хоть всю ночь – только развесь уши. Свои бы, деревенские, боталом обозвали, а эти слушают. Приятно».

Интересно также, что его склонность к болтовне эксплицитно отождествляется с религиозным лицемерием: «Такие турысы разведет, что тебе по-раньше». И как уже отмечено, Никитич, чтобы спасти парня, не боится лгать: первый раз – милиционеру, во второй – куму (насчет украденного ружья). Никитич выступает именно в роли этого терпеливого, лживого Христа, которому парень угрожает «выпустить кишки», если его встретит.

Другим отрицательным свойством Никитича является его сексуальная невоздержанность, сластолюбие. Вспомним, например, его размышления о поведении городских в тайге: «Еще интересней, когда в партии – две-три девки. [...] Спят все в куче. И ничего – не безобразничают. Доведись до деревенских – греха не оберешься. А эти – ничего».

Подразумеваемое здесь сластолюбие выражается более конкретным образом в воспоминании Никитича о его обольщении одной невинной девушки: «Ну, дак вот: была у их дочь. Все божественные, спасу нет: от людей

ушли, от греха, дескать, подальше. А я эту дочь-то заманил раз в березник и... это... ла-ла с ей. Хорошая девка была, здоровая. До ребенка дело дошло. А уж я женатый был... [...] Вот и выходит, што я не святой. Я не насильничал, правда, лаской донял, а все одно...».

Парень, в свою очередь, отказывается от одобрения «благоедеяния» Никитича. Это – может быть потому, что конкретными женщинами он мало интересуется: жизнь – вот его «дорогуша» и «роднуля»; воля – это также «баба». Говоря о себе в другой связи, парень утверждает, что презирает бардаки; против баб парень ничего не имеет, но и «без них тоже».

Еще одной непоследовательностью в нравственном коде Никитича является его изложение христианской заповеди «не убий». Речь идет о том, что Никитич «за свою жись никому никакого худа не сделал...». Парень в ответ:

- А зверей бьешь! Разве он (Христос) учил?
- Сравнил хрен с пальцем. То – человек, а то – зверь.
- Живое существо – сами же трепитесь, сволочи.

Это доказательство непоследовательности Никитича, в самом деле, следует считать убедительным: Никитич убивает, когда это целесообразно (когда охотится). Абсолютная последовательность поведения возможна лишь при отрицании морали, – как показывает парень, убивший болтливого старика, чтобы успешно сохранить свою «волю».

Следует добавить, однако, что вина Никитича в собственной смерти является не только следствием его болтливости (вспомним, что в решающий момент прощания с парнем Никитич неосторожно рассказывает, что спящий в избушке охотник – местный милиционер). Дело в том, что старика сильно привлекает красота парня, поэтому он сочувствует и помогает ему: «Никитич представил вдруг, как ведут его, крупного, красивого, под ружьем. И жаль стало его молодость, и красоту, и силу». Или так: «Странно, но ему очень хотелось еще раз увидеть прекрасное лицо парня. Что-то было до страсти привлекательное в этом лице». Никитич, отождествляя красоту с добром, делает роковую метафизическую ошибку, за которую он расплачивается жизнью.

Как мы пытались показать, ни психологические, ни социологические данные не обуславливают поведения персонажей. Зато персонажей следует считать воплощениями двух дискурсивных начал: начала наивысшей последовательности по отношению к мировому логосу («доле») и начала непоследовательности по отношению к этому логосу. Близость к логосу, как и следует полагать, обуславливает аутентичность данного персонажа. Итак, возникает следующее противопоставление: с одной стороны, последовательное, аутентичное начало зла, с другой, – непоследовательное, ложное начало добра. Аутентичное, но злое начало использует непоследовательное начало для того, чтобы успешно спасти себя. Непоследовательное начало, в свою очередь, увлекается красотой злой аутентичности и вследствие этого увлечения погибает. При таких обстоятельствах синтеза нет и не может быть: нет никакой третьей, примиряющей точки зрения, при помощи которой можно создать синтез. Одно начало уничтожает другое, динамика данной оппозиции разрушается навсегда. Здесь заметно (невольное) «нищестанство» Шукшина, разбившего своим повествованием самые существенные основы европейской метафизики (правду, красоту,

веру). Уничтожающая критика европейского гуманизма, выдвинутая здесь русским писателем, вытекает не из философского анализа (как у французских постструктуралистов), а из реакции на его злоупотребление советской идеологией.

Интересно также наблюдать, что и читатель принужден принимать участие в односторонней борьбе между аутентичным злом и ложным добром. Как выше отмечено, близость рассказчика к точке зрения Никитича не позволяет нам угадать мотивы парня; лишь после самого убийства мы узнаем, что вообще произошло. Несведущий читатель, до момента убийства сочувствовавший Никитичу, неожиданно лишается и предмета сочувствия, и привычной точки зрения: он переживает возвышенный, ужасный момент, в который происходит немыслимое – гибель собственной точки зрения. Чтобы объяснить непостижимое и для него событие, читателя заставляют компенсировать утрату, занять новую, другую точку зрения. Однако «Охота жить» – не детектив: нет достоверной авторской позиции, с помощью которой можно было бы воссоздать конкретную причину убийства. Чтобы понять причину преступления, читатель принужден читать рассказ заново, – и теперь не с точки зрения всезнающего рассказчика, которого нет, а с точки зрения злого начала, с точки зрения парня-преступника. Таким образом, стремящийся к познанию читатель невольно становится сообщником парня, читателю приходится принимать участие в его злой разумности, если он хочет реконструировать причину убийства. Сводя этот процесс к одной эпистемологической формуле, можно утверждать, что увеличение знания в данном случае неизбежно связано с увеличением зла. От этого механизма, кажется, спасу нет.

Беспощадность конфликта между последовательным и непоследовательным началами непосредственно связана с разрушением пространства как достоверной семантической величины. Если, допустим, фиктивный мир текста организован по дискурсивным (эпистемологическим) принципам, то уменьшается или исчезает значение конкретных пространственных оппозиций (город – деревня, внутри – вовне, близость – расстояние и т.д.). В таком случае прочные пространственные вехи теряют свою достоверность, пространство становится вторичным, зависимым началом в мире текста. Оно – лишь симулякр пространства, а не достоверный источник ориентации. (Проблематика пространства как симулякра изложена у Baudrillard [12,1990, с. 130]. Подробный анализ разрушения пространственных норм в деревенской прозе у Witte [19, 1983, с. 216-277]).

Самым наглядным примером разрушения пространственной достоверности является оппозиция «город – деревня». Как выше уже отмечалось, признаки, обычно отличающие городское пространство от деревенского, теряют свою действенность, разница между ними выравнивается. Никитич, например, лишен речевой аутентичности, которую можно ожидать от деревенского: он «ботал» перед городскими, тщательно играя роль мудрого старика. Показательно также, что он страдает от того, что внуков к тайге больше не тянет («У него ничего нет, чем порадовать внуков. Ему тяжело становится, как будто он обманул их»). Священные с деревней ценности не переносятся на новое поколение, они вымирают, может быть, и потому, что никаких аутентичных деревенских ценностей никогда не было. Вспомним, например, что обитатели деревни особыми нравственными

преимуществами не располагают (ср. выше заметки о сексуальной невозддержанности крестьян): и Никитич, как сам замечает, «не святой».

Подобное можно сказать и о предполагаемых «городских» признаках парня. Нельзя забыть, что его «рвение к городу» – это лишь приписываемое ему Никитичем свойство, он сам о преимуществах города не высказывается. В самом деле, противоположность «деревня – город» возникает лишь в субъективных размышлениях Никитича, когда он пытается объяснить непонятные для него мотивы парня. При этом у него получается лишь какой-то стереотипный миф «города-молоха»: «сожрет он вас, город, с костями вместе». Парень, в свою очередь, стремится не к определенной цели, а к преодолению пространства вообще, рвется к абстрактному, всегда отступающему горизонту, где находится «жизнь» или «воля»: «я иду прямо, я не споткнусь и не поверну назад». Парень также не отмечен признаком «беспомощности в тайге», свойственным, по мнению Никитича, городским людям: он «дельно» и «податливо» катается на лыжах, по словам Никитича, – «ходить умеет». Интересно также обратить внимание на то, что парень в некотором смысле представляет собой симулякр человеческой личности как таковой: у него нет собственного имени, его документы – фальшивые.

Разрушение пространственных вех можно найти и во множестве других деталей. Так, например, разница между внутренним и внешним (уютной внутренностью избушки, опасной внешностью тайги) релятивизируется в некоторых значительных отношениях. О внутренней избушки, например, пишется, что зимой «жилым духом не пахнет»; если труба не закрыта, то можно «замерзнуть к утру»; старик также не закрывает дверь, представляющую собой границу между внешним и внутренним и т.п. В мире Шукшина пространство никаких прочных, априорно данных качеств не имеет: они обусловлены, в конце концов, созданными человеком правилами дискурса. Подобное можно сказать и о времени. Измеряя время «по-старому», старик не удивляется тому, что в «марте» холодно, тогда как «апрельский» мороз («по-новому») застает парня врасплох.

Следует еще обратить внимание на некоторые необъяснимые совпадения, обуславливающие отношения между персонажами. Вспомним, что в «Миль пардон, мадам!» морфемы «пуп» и «поп» создали какую-то странную эквивалентность между персонажами, заложенную не в изображаемом мире текста, а в самом языке (как будто бы сам язык определял их роковые столкновения). Языковые соотношения такого рода, как нам кажется, в «Охоте жить» отсутствуют. Но тем любопытнее заметить, как внедряются в рассказ следы мифа Эдипа, подрывающие (или укрепляющие?) причинность реального мира персонажей. Дело в том, что вследствие совокупления Никитича с «божественной» девушкой родился ребенок, о судьбе которого ничего далее не сообщается. Не может ли быть, что парень – своего рода Эдип, случайно столкнувшийся с отцом и убивший его? Фабула, во всяком случае, такому заключению не противоречит. К тому же можно установить в тексте хотя бы некоторые следы, подтверждающие именно такую интерпретацию. Так, например, парень то и дело обращается к Никитичу со словом «отец» (ср. последние слова его: «так лучше, отец. Надежней», и т.д.). В другом месте он замечает «Ты обо мне... прямо как родная мать заботишься». Интересно также, что Никитич, в своих

размышлениях о разнице между городом и деревней, упоминает внуков, но не сына или сыновей, таким образом позволяя нам установить эквивалентность «парень – отсутствующий сын».

В данном случае, разумеется, не обязательно принять окончательное решение: текст как целое, например, не построен по мифопоэтическим принципам, столкновение парня и старика обусловлено и христологической проблематикой и т.п. Все-таки странные совпадения присутствуют, в тексте они выступают рядом с жесткой, рациональной борьбой за логос. Быть может, внедрение следов мифа Эдипа в рассказ – утешительный остаток модернистской мифопоэзии, быть может, оно – глашатай литературы ужаса, в том виде как она встречается в современной русской прозе (ср. рассказы вроде «Гигиена» или «Песни восточных славян» Л. Петрушевской). Несмотря на жесткость своей аргументации, рассказ Шукшина не сводится к простой аллегории, в нем сохраняется начало случайности как основа, подрывающая победу логоса.

Подведем некоторые итоги.

На наш взгляд, следует искать следы раннего советского постмодернизма не в орнаментальном плане текста (в смысле максималистского «pastiche») а, скорее, в плане аргументативном или эпистемологическом. Суть советского постмодернизма минималистского типа (воплощаемого Шукшиным) состоит не в расширении комбинаторных возможностей между текстом и окружающими его контекстами, а именно в ограничении этих возможностей, в редукции всей культурной динамики как бы до нуля. При этом советский постмодернизм не может не подвергнуть резкой критике начало диалектики, представляющее собой движущую силу социалистического мышления и действия. Главную «мораль» выше изложенных рассказов можно видеть в том, что из диалектики больше не черпается новая динамика (даже и отрицательная). Или диалектический тезис уничтожает непоследовательный антитезис («Охота жить»). Интересно отметить, что структура разрушенной диалектики в художественном тексте Шукшина в некотором смысле предвосхищает размышления Ж. Бодриера [12, 1990, с. 144] об отношении между добром и злом в постмодернистском мире.

Наконец, не может быть сомнения в том, что в данных рассказах находятся все классические черты постмодернизма, в том числе «pastiche»: разрушение аутентичности; чувство возвышенности (вызванное предстоящим концом диалектики, истории и событийности); выравнивание пространства и времени; разрушение семантической иерархичности; утрата субъекта и т.п. В свете добытых выше результатов дальнейшее исследование литературы советского мейнстрима в аспекте постмодернизма кажется нам путем не только многообещающим или плодотворным, но в некотором смысле и необходимым.

Литература

1. Шукшин В. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1984-1985.
2. Аннинский Л. Тридцатые-семидесятые. – М.: Современник, 1977. – 269 с.
3. Геллер Л. Опыт прикладной стилистики. Рассказ В. Шукшина как объект исследования с переменным фокусным расстоянием // Wiener Slawistischer Almanach, 1979, №4. – P. 95-123.

4. Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П. Очерки по исторической типологии культуры. – Salzburg: Inst. für Slavistik, 1982 – 166 с.
5. Замятин Е. О синкретизме // Сочинения. – М.: Книга, 1988. – 576 с.
6. Коробов В. Василий Шукшин. – М., Современник, 1988. – 286 с.,
7. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
8. Немец-Игнашев Д. Мастерство Василия Шукшина: воля через песню / Славянский Восточно-Европейский журнал, №3, 1988. – С. 15-27.
9. Пригов Д.А. Написанное с 1990 по 1994. – М.: Нов. лит. обозрение, 1998. – 287 с.
10. Смирнов И. О смысле краткости // Русская новелла. Проблемы теории и истории: сб. ст. – СПб: Изд-во СПбУ, 1993. – С. 5-12.
11. Эшельман Р. «Какая, брат, пустота»: минимализм в советской новелле // Русская новелла: проблемы истории и теории: сб. ст. – СПб: Изд-во СПбУ, 1993. – С. 254-258.
12. Baudrillard J. The Ecstasy of Communication Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture. – Washington: Bay Press, 1990. – 176 p.
13. Bechler M. Yevgeny Zamyatin // Substance, 50, 1986. – P. 48-60.
14. Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. München. – Wien: Hanser Verlag, 1988.
15. Habermas J. Die neue Unübersichtlichkeit. – Frankfurt a/M, 1985 – 267 p.
16. Jameson F. Postmodernism, or. The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, 1991. – 438 p.
17. Lyotard J. La Condition postmoderne: rapport sur le savoir. – Paris: Éditions de Minuit, 1979.
18. Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. – Frankfurt a/M, 1992.
19. Witte G. Der sowjetische Kolchos- und Dorfprosa funfziger und sechziger Jahre. – München, 1983.
20. Wust H. Tradition and Innovation in der sowjetrussisch Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre. – München, 1984.

ТРАНСЛЯЦИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОЗЕ В.М. ШУКШИНА²¹

Дуров А.А.
Россия, Ставрополь

Во второй половине XX века в русской культуре обозначились признаки новой и глубинной культурной катастрофы, чреватой радикальной сменой культурной парадигмы. Русская советская культура входила в поле мультикультуральных отношений, которое актуализовало множество культурных традиций, в результате чего был сделан вызов не только принципу партийности, господствовавшему в то время, не только единой национальной культурной традиции, но и единой общечеловеческой культуре (культуре народов).

Борьба развернулась на парадигмальном уровне. Одной из базовых парадигм была установка на «органическое единство», созидающее уровень культуры «выше системного» [6, с. 394]. Этот парадигмальный уровень воплощала народная культура во всех ее ипостасях и, прежде всего, в ипостаси «внеофициального большого народного опыта», имеющего наднациональный, надконфессиональный характер («культура народов»). Другой парадигмой была так называемая цивилизационная парадигма, на базе которой созидались «системные схематичные культуры» [6, с. 438]. Избравшие эту парадигму декларировали «общечеловеческие ценности» также наднациональные и надконфессиональные, которые явились, однако, не результатом «большого опыта» и «большого времени» (тысячелетиями слагавшегося международного опыта), но продуктом «малого опыта» «специфической части человечества» и «малого времени» («последних четырех веков европейской культуры») [5, с. 77-78, 89].

В эту эпоху традиционная народная культура подверглась в России серьезнейшей трансформации. Эта трансформация была чревата необратимой катастрофой, так как традиционная народная культура является культурой принципиально коллективной, она создается всем совокупным субъектом культуры. Таким образом, исчезновение каких-то видов деятельности, субъектов, способных выполнять эти виды деятельности, приводит к тому, что культура редуцируется, сжимается как «шагреновая кожа».

Это ведет к безраздельному доминированию «системных схематичных культур», при которых может возобладать тенденция к отказу от установки на «органическое единство», превращению народной культуры в реликт. Это, в свою очередь, может привести к отказу от «большого диалога» двух типов культур – культур, основанных на «органическом единстве» и «системных схематичных культур» [14, с. 45-51].

Однако в поле системных схематичных культур способна развернуться и другая тенденция – на восстановление «большого диалога» двух названных типов культур. В этой связи потребовалась рабочая таксономия, которая, хотя бы в первом приближении, систематизировала те или иные подходы к проблеме.

²¹ Первая публикация: Дуров А.А. Трансляция народной культуры в прозе В.М. Шукшина // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: мат. Межд. науч. конф. – Барнаул, 2014. – С. 18-29.

Так как рассмотрение наше проделано с точки зрения «большого диалога», а диалог как таковой в развитом виде осуществился в античном драматическом искусстве, то вполне естественно, что в качестве категорий, описывающих диалогические отношения, мы взяли категории, принятые в античном театре: «антагонист» – персонаж, находящийся в оппозиции или конфликте к другому [17, с. 16]; «протагонист» – актер исполняющий главную роль».

Антагонисты и протагонисты народной культуры

Антагонистами народной культуры мы будем называть, во-первых, субъектов в картине мира которых вообще нет места народной культуре. Это те субъекты, которые отказывают народной культуре в праве на бытие. Народ для них «негативная общность, существующая за счет того, что ее представители одинаково не участвуют в поступательном ходе культуры» [22, с. 106]. Во-вторых, субъектов, считающих, что народная культура представляет собой служанку официальной культуры, что это ярко выраженная «тоталитарная культура» [10, с. 76-80.]. В-третьих – тех субъектов, которые считают, что время народной (устной) культуры прошло, пришло время культуры высокой – письменной [4, с. 76-82]. К антагонистам народной культуры можно отнести и тех субъектов, которые вообще считают, что «никакого «народа», собственно говоря, и не существует: его место «само по себе» семиотически вакантно» [8, с. 14].

Протагонистами народной культуры мы будем называть во-первых, тех субъектов (разных масштабов), которые встали на путь сотворчества с народной культурой, избрав ее в качестве доминантной культуры.

Ко второму типу протагонистов народной культуры мы относим тех создателей народной культуры, которые транслируют народную культуру, опираясь не на собственно народную традицию, а на традицию литературную, к ним, можно отнести, например, писателей, которые развивают литературную традицию, названную Бахтиным «карнавализацией литературы».

К третьему типу протагонистов народной культуры можно отнести тех представителей официальной культуры (системной схематичной культуры), которые помогают народной неофициальной культуре участвовать в целом культуры, актуализуя некоторые ее черты (мотивы, сюжеты, жанры, образы и т.п.), таким образом оказывая посильную помощь в организации «большого диалога» официальной и неофициальной культуры.

Протагонисты «большого диалога» двух культур

Однако протагонисты и антагонисты «народной культуры» как протагонисты и антагонисты «системных схематичных культур» являются протагонистами или антагонистами только частей культуры. Как же быть с «целым» культуры. Для решения этой проблемы Бахтин стал разрабатывать универсальную концепцию диалогических отношений, понимаемых им в самом широком смысле как «большой диалог» [14, с. 45-51]. Что касается интерпретации «целого» культуры («всей культуры данной эпохи и данного народа») [6, с. 381], с точки зрения этой концепции, то здесь Бахтин, опираясь, по-видимому, на «принцип дополнительности», понимаемый им «диалогически», постепенно стал уходить от резкого противопоставления народной культуры

и системных схематичных культур. Бахтин указал на парадоксальную монадологию специфики и универсализма: «Не: «или [или]», а «и-и». Замыкание и размыкание» [7, с. 419]. Все чаще и чаще в записях стали появляться замечания, указывающие на незаменимое и незаместимое место «системных схематичных культур» в целом культуры. Также Бахтин указал на необходимость не только «персонификации», но и «овеществления» [4, с. 419]. Таким образом, протагонист большого диалога может пойти тремя путями. Он может стать адептом «персонификации» или адептом «овеществления», но может и попытаться совместить их, привести к согласию. Ведь «регулятивная идея» диалога – «согласие» [6, с. 364]. Однако совмещение может и не удастся, и вместо согласия мы встретимся с разногласием, а в пределе – с тем, что Лев Гумилев назвал «химерой».

Корифей народного хора

Кроме антагонистов и протагонистов народной культуры мы, используя ту же античную терминологическую традицию среди трансляторов народной культуры, выделяем «корифеев народного хора» (это выражение Бахтин применил к характеристике Франсуа Рабле) [15, с. 74]. В греческой трагедии и комедии «корифеем» называли руководителя хора, который в период расцвета античного театра комментировал происходящее сценическое действие, «являясь при этом своеобразным рупором общественного мнения» [21, с. 624]. Здесь также, в определенной мере условно, можно выделить, по меньшей мере, три пути. Очень важен первый путь, по которому должен пройти «корифей народного хора» нашей современности. Здесь необходимо осознать, что народная культура не статична, она находится в становлении – «большом становлении» [6, с. 77]. По мнению М. Бахтина этапы этого «большого становления» следующие: первоначально народная культура опиралась на «единственное единство», через несколько тысячелетий в ней победило «двуединство» (амбивалентность), а в современной народной культуре побеждает «триединство» [15, с. 73-75]. Используя музыкальные термины, можно сказать, что для «корифея народного хора» современной народной культуры, значим будет не «дуэт», а «трио» [6, с. 332].

Второй путь – выступить в качестве участника большого диалога народных и системных схематичных культур на стороне народной культуры (народного хора). Суть этой проблемы в том, что народная культура обычно воспринимается только на фоне системных схематичных культур, ее анализируют и оценивают только в свете этих последних и не делают контрольной попытки рассмотреть системные схематичные культуры в свете народной культуры «культуры органического единства». Третий путь – стать личностным воплощением той или иной народной культуры.

Шукшин как протагонист народной культуры

Шукшин говорил: «Я не пытаюсь тягаться с народным творчеством – невозможно, исключено. <... > тут ничего нельзя отнять <... > да я и не собираюсь отнимать, напротив, мне охота прибавить» [3, с. 392]. То есть создать что-то новое или восстановить утраченное, используя категории народной культуры (т.е. язык народной культуры).

Таким «прибавлением» явилось, например, возвращение утраченной, по мнению В.Я. Проппа, сказки пляски в шукшинской повести-сказке «До третьих петухов», где мотив «пляски под дудку» занимает около четвертой части объема всего произведения [19, с. 294-295].

Другим прибавлением (со-творчеством) стало не только восстановление, но и развитие в новых условиях, в новой ситуации народной физиогномики, которая является частью народной онтологии. В современной философии протагонистом народной онтологии, на наш взгляд, является Н. Гартман. По крайней мере мы обнаружили черты изоморфизма между шукшинской рецепцией модели мира народной культуры и «Новой онтологией» Н. Гартмана [9, с. 80-83]. С точки зрения «Новой онтологии» Н. Гартмана «Строение реального мира имеет форму наслоения. Каждый слой является целым порядком сущего. Главных слоев четыре: физически-материальный, органический-живой, душевный, исторически-духовный. Каждый из этих слоев имеет свои собственные законы и принципы. Более высокий слой бытия целиком строится на более низком, но определяется им лишь частично» [9, с. 323].

Процессы, происходящие в слоях и при взаимоотношении слоев, имеют формообразующее значение. Здесь можно выделить, как нам кажется, основополагающий формообразующий принцип модели природного бытия народной культуры – саморегулирующее равновесие процессов [9, с. 321-323]. Это «саморегулирующее равновесие процессов» хорошо различимо на персонажах повести-сказки «До третьих петухов». Так, в коллективной индивидуальности чертей изящество одних особей в саморегулирующем равновесии процессов уравнивается тучностью других. А отсутствие сильного (мужского пола) в другой «коллективной индивидуальности» (Баба-Яга, дочь Бабы-Яги) уравнивается появлением мужских признаков (волосяного покрова на лице) у особей женского пола – усы у дочки Бабы-Яги, волосы на языке у самой Бабы-Яги [2, с. 522]. Худоба Бабы-Яги в этом строении уравнивается пышными формами дочки Бабы-Яги.

У «коллективной индивидуальности» – Змее-Горыныче – телесный принцип распространяется на духовные, умственные процессы, когда «масса ума» в одной голове создается за счет поглупения других. Нам кажется, что именно принцип саморегулирующего равновесия процессов лежит в основании народной концепции гротескного тела, сформулированной М.М. Бахтиным с его «амбивалентностью», «двухтонностью» и «двуакцентностью» [6, с. 135, 155]. Очень важную роль в модели природного бытия народной культуры играет органически-живой (телесный) слой бытия. «В органическом мире, – по Гартману, – все основывается на новом типе процесса, на морфогенетическом процессе...» [9, с. 323]. Если посмотреть на персонажей «До третьих петухов», исходя из вышеописанного принципа, то окажется, что они являются персонификациями основных морфогенетических слоев. Место в том или ином слое определяется не именем персонажа, а прозвищем: «змей», «ехидна» (прозвище, данное Иваном-Дураком Бабе-Яге) [2, с. 522], «козлы» (или «аборты козлиные») [2, с. 552] – прозвища чертей, «бычки и телки» [2, с. 550] (прозвища, данные писателем, ожившим в смехе, скукавшим молодым людям). Завершает эту эволюционную цепочку Мудрец. Разгаданное Ива-

ном-дураком «лишнее ребро» [2, с. 548] Мудреца, по некоторым данным, признак Адама Кадмона – предела антропогенеза. Нам кажется, что воссозданный В.М. Шукшиным принцип «строения» коллективной индивидуальности персонажей «До третьих петухов» может лечь в основание систематизации огромного фонда народной физиогномики вообще и зоофизиогномики, в частности. Явленный же во взаимоотношениях персонажей «До третьих петухов» морфогенетический процесс дает нам возможность выявить генезис ведущей универсалии (модуса) телесного слоя-смеха, который предстает как инверсированный морфогенетический процесс, когда для получения смеховой телесной силы («смех жизнедатель») [17, с. 184] организмом осуществляется инверсионное движение по морфогенетическим слоям до воссоединения с предками, которых приносят в жертву для получения смеховой силы [13, с. 73-74].

Еще одним принципом, оказывающим трансформирующее влияние на слой органически-живого, а, следовательно, и на физиогномику, является принцип взаимодействия и взаимосвязи высших и низших слоев, в результате которых возникают разнообразные телесные формы, которые уже являются физиологическими выражениями не столько природного, сколько культурного бытия. Расширяясь за счет купленных душ («пропадает живая душа»), душа чертей развоплощает, дематериализует их животные (козлиные) тела, которые становятся «изящными» и даже «красивыми». Дух Мудреца, уносящий его в свободное парение над материей, делает Мудреца «благообразным». В.М. Шукшиным показано и воздействие идей на телесные и духовные проявления персонажей. Заданное Илье Муромцу инверсионное движение к истокам приводит его к исконному состоянию «Сиденя Карачаровского» [2, с. 515] и т.д.

Таким образом, в повести-сказке «До третьих петухов» В.М. Шукшиным были выявлены, по меньшей мере, три принципа, лежащих в основании народной метафизики тела. Во-первых, принцип саморегулирующего равновесия процессов, управляющий взаимосвязями индивидуального тела с телом мира («надындивидуальным телом»), принцип этот лежит в основе народной концепции гротескного тела. Во-вторых, принцип взаимосвязи и взаимозависимости человеческого тела со всем органически-живым телом мира, выраженным в морфогенетическом процессе. Этот принцип актуализует народную концепцию зоофизиогномики. В-третьих, описан процесс формирования культурных тел, выявлены новые проблемы, вставшие перед русской народной культурой второй половины XX века.

Выступал Шукшин и в роли второго типа протагониста народной культуры, который использует для развития народной культуры не только народные традиции, но и традиции литературные, в частности, традицию карнавализации литературы. Мы уже писали, что повесть-сказка «До третьих петухов» представляет собой ярко выраженную «мениппову сатиру», которая позволила Шукшину эффективно выполнить задание народной культуры на новом этапе ее существования [13, с. 73].

Не прошел Шукшин и мимо третьего пути протагониста народной культуры. Но нам кажется, что это был не основной его путь. Шукшин был, на наш

взгляд, противник «фольклоризма», понимаемого как уход в прошлое. Он хотел видеть народную культуру в ее настоящем, в развитии. Это касается, в частности, и образов народной культуры (например, трансформации образов Ильи Муромца и Ивана-дурака и др.). Так он ввел в древнейший образ народной культуры (Ивана-дурака в повести-сказке «До третьих петухов») самосознание.

Шукшин – протагонист «большого диалога» двух культур в целом культуры

Правда по отношению к самому себе для Шукшина зазвучала так: «Так у меня вышло к сорока годам, что я еще не городской до конца и не деревенский уже» [1, с. 60]. Таким образом, здесь Шукшин не только определяет свое место в социуме, но и уточняет свою миссию в нем, которая раньше звучала однозначно: «Я ВЫРАЖЕНИЕ КРЕСТЬЯНСТВА» [3, с. 420]. Теперь эта миссия включает и трансмиссию, то есть собственно трансляцию (эта позиция неудобная, но в ней есть и свои преимущества «оттуда сюда и отсюда туда»). То есть он вышел к проблеме освоения «большого диалога». Посмотрим, как это отразилось, в частности, на проблеме «смысловой формы» характера.

М. Бахтин различает два направления построения характера. «Для первого типа построения характера основной является художественная ценность судьбы... Для второго типа построения – художественная ценность идеи» [5, с. 156]. В шукшинской классификации рассказов «рассказ-судьба» первоначально стоял на первом месте [1, с. 289]. Но в конце 1960-х годов в шукшинском творчестве обозначился переход от изображения «характера-судьбы» к изображению «характера-идеи».

Во всех произведениях, посвященных изображению «характера-идеи», автор изображает, как внедрившаяся со стороны или выработанная самим героем точка зрения подчиняет себе всего человека. У В.М. Шукшина идея, чаще всего, дает новую жизнь человеку. В рассказе «Даешь сердце» это отражено впрямую (первоначально рассказ назывался «Даешь жизнь») [2, с. 553]. Весь рассказ – повествование о рождении в старом (ветхом) человеке нового человека.

Но Шукшин не был бы Шукшиным, если бы удовлетворился таким благостным разрешением дилеммы. Он начал исследование конфликта характера-судьбы и характера-идеи, происходящего в сознании одного человека. Этот конфликт изображен в рассказе В.М. Шукшина с говорящим названием «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969). В этом рассказе родовая сила героя (он из рода жеребцовых) и имя Макар (что значит «блаженный», «счастливейший») [18, с. 147] предвещали ему судьбу сильного, здорового, счастливого человека, однако приобретенная где-то идея «непротивленчества», столкнувшись с родовым заданием, создала вариант химеры, т.е. несоединимого соединения (жеребца-непротивленца).

Шукшин-корифей народного хора

Здесь Шукшин освоил все три рассмотренные нами пути.

Первый путь, которым должен пойти современный «корифей народного хора», – это путь создания «трио» голосов складывающихся из смеха, слез и

мысли. Причем он это сделал на уровне всех ипостасей эстетического субъекта (автора, героя, адресата-читателя и «наадресата» («высшего третьего»). В этом событии читатель, следящий за блестящим комедийным описанием ситуации, в которой превращенный в спеленатого младенца и обмирающий от страха герой (Иван-дурак) становится блюдом (жратва-жертва) Змею Горынычу, обычно смеется. Таким образом, получается, что читатель, исполняющий роль свидетеля и судии происходящего, становится на сторону Змея, как бы вступая с ним в сговор, похожий на согласие поделить жертву.

Если читатель осознает этот факт, то возникает новое событие – суд над самим читателем, который творит «высший третий» – его совесть. И тут у читателя два выхода: либо оправдать свой смех, то есть коррумтировать сознание, либо признать вину, пусть и невольную. Если происходит второе, то в сочетании смеха и мысли входит слезный тон, тон покаяния (перемены ума), происходит «обращение» читателя. Только в результате такого «обращения» читатель оказывается способным понять (рассудить). Еще более сложная роль в событии возрождения органического единства мысли, смеха и слез у автора, который берет на себя право не только подвергать смертельному испытанию героя (Ивана-дурака), но и берет на себя грех введения читателя в соблазн смеха над трагической ситуацией. Во времена всеобщего охлаждения чувства сострадания и принявшей массовый характер коррупции сознания этот риск становится в нравственном смысле особенно опасным. Миссия, которую на себя берет в этом случае автор, аналогична миссии юродивого – творца «трагического варианта смехового мира» [16, с. 72]. И здесь Шукшин вступил уже на второй путь, которым должен был пройти «корифей народного хора». Он сделал «контрольную попытку» рассмотреть «системные схематичные культуры» с точки зрения народных культур – культур «органического единства». Шукшин вступил в «диалогические отношения» с классической теорией познания, в частности, здесь слышна аллюзия на максимум великого Спинозы «Non indignari, non admirari, sed intelligere» («Не негодовать, не удивляться, но понимать») [20]. Этические законы, доказанные Спинозой геометрическим способом, утверждают права рассудка (ума) и ограничивают права эмоций. Ум как бы вершит суд над эмоциями, определяя право той или иной на существование и свободу. При этом разум вершит суд единолично, и его приговор окончательный и обжалованию не подлежит. Подход к проблеме познания, предложенный Шукшиным, заключен в актуализации основного принципа народной гносеологии – органического (противоречивого) единства смеха, мысли и слез. Парадигма познания здесь противоположна спинозианской и может быть выражена формулой: «To cry, and laugh, and understand» («И плакать, и смеяться, и понимать») [23, с. 214].

Прошел Шукшин и третьим путем «корифея народного хора», став личностным воплощением народной культуры.

В самом начале творческого пути он заявил: «Я – ВЫРАЖЕНИЕ КРЕСТЬЯН-СТВА!» [2, с. 420]. А с середины 1960-х годов, он начинает порождать собственную творческую личность как «хоровую личность» [23, с. 56], состоящую из трех народных архетипических личностей, которые являются ипостасями идеальной народной личности, Народной Троицы, выразителями основных

ее ценностей : Правды, Свободы, Силы – Иван-дурак – народный праведник, Атаман – народный освободитель и Илья Муромец – народный богатырь. Вышеназванные ипостаси народного идеала – временно переходить от одной ипостаси к другой. Так, при ведущей роли Ивана-дурака народный идеал может быть представлен как выражение свободной и сильной правды; при ведущей роли Атамана – как выражение сильной и праведной свободы; при ведущей роли Ильи Муромца – как выражение праведной и свободной силы. В этом подвижном единстве заключен широкий спектр взаимоотношений, который невозможно сколько-нибудь полно рассмотреть в рамках данной статьи. В качестве примера укажем только на взаимоотношения по воссозданию органического единства народной культуры, строящиеся по принципу дополнительности. Так, в образе «дурака» происходит «венчание» Правды со смехом, в образе Атамана – Свободы с совестью, в образе Ильи Муромца – Силы с жалостью.

Литература

1. Шукшин В. Нравственность есть правда. – М., 1979.
2. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 6 т. – М, 1992. – Т.3.
3. Шукшин В.М. Собр. соч. в 6 т.– М, 1998. – Т.6.
4. Аверинцев С.С. Глубокие корни общности // Сов. музыка. – 1988. – №11.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1976.
6. Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. – М, 1996. – Т. 5.
7. Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. – М.: 2002. – Т. 6.
8. Богданов К.А. Повседневность и мифология: исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб, 2001.
9. Гартман Н. Старая и новая онтология // Историко-философский ежегодник-88. – М., 1988.
10. Гройс Б. Карнавал жестокости: «эстетическое оправдание» сталинизма Бахтиным // Бахтинский сб. – М., 1997.
11. Дуров А.А. Модель мира В.М. Шукшина и «Новая онтология» Н. Гартмана – черты изоморфизма (постановка проблемы) // Проблемы взаимовлияния литератур: методология, история, эстетика, мат. межвуз. конф. – Ставрополь, 1993.
12. Дуров А.А. Соотношение ритуального, фольклорного, литературного и языкового смыслов в процессе трансляции мотива «пляска под дудку» (субъектно-субъектный подход) // Антропоцентрическая парадигма в филологии: мат. Межд. науч. конф. Часть 1. Литературоведение. – Ставрополь, 2003.
13. Дуров А.А. Комическое у Шукшина // Русский язык за рубежом, 2008. – № 1.
14. Дуров А.А. Концепция «большого диалога» М.М. Бахтина как методологическая основа исследования народной культуры // Вестник Ставропольского государственного университета. Вып. 60. – Ставрополь, 2009.
15. Дуров А.А. Эволюция концепции народной культуры в наследии М.М. Бахтина // Контекст-2008 – М, 2009.
16. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. – Л, 1984.
17. Пави П. Словарь театра. – М, 1991.

18. Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. – М, 1984.
19. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л, 1986.
20. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М, 1979.
21. Словарь античности – М, 1989.
22. Смирнов И.П. Бытие и творчество // Приложение к альманаху Канун. Вып. 1 – 1996.
23. Соболев А.В. Своя своих не познаша. Евразийство: Л.П. Карсавин и другие (конспект исследования) // Начала. – М., 1992. – № 4
24. Спиноза Б. Политический трактат // Антология мировой философии: в 4 т.– М, 1970. – Т 2.
25. Durov A. To cry, and laugh, and understand: Notes of A Russian Folk Culture Researcher after Bakhtin // Face to Face: Bakhtin in Russia and West. – Sheffield, 1997.

**«ЗРЕЛИЩЕ» И ДУХОВНОСТЬ,
«ЗЕМЛЯ» И «АНДЕГРАУНД»
В ХУДОЖЕСТВЕННО-
ФИЛОСОФСКОЙ СИСТЕМЕ
В.М. ШУКШИНА²²**

Сигов В.К.
Россия, Москва

«Обнять землю и слушать, как в ее груди
глубоко шевелится огромное сердце»

В. Шукшин
«Воскресная тоска»

В.М. Шукшин входил в литературу в тот недолгий период, когда наметилось некоторое ослабление идеологического, цензурного давления на писателей, когда не полноводным потоком, как в последнее десятилетие XX века, но все-таки хотя бы ручейком и ветерком пробились через «железный занавес» веяния западного искусства, восстанавливалась связь с насильственно отсеченными частями национального эстетического и философского наследия. «Читали запоем вновь открытого Достоевского, в самиздатских переводах – Ф. Кафку, А. Камю, Т. Манна и Г. Белля, М. Пруста, К. Гамсуна, и Э. Хемингуэя, В. Соловьева и З. Фрейда, Ф. Ницше и Н. Бердяева, А. Платонова и М. Зощенко, В. Розанова и А. Ремизова» [З, с. 14]. В. Шукшин был в самом центре этих в большой мере исключительно «столичных» процессов: учился во ВГИКе, занимался как профессионал кино, где новации пробивались более активно, чем в иных искусствах. В то же время в силу биографических причин и не на студенческой скамье сформировавшихся социально-нравственных приоритетов Шукшину было свойственно мощное всеопределяющее ощущение народного материка, притяжения земли. Писателя мало волновало, насколько свободно и оригинально воплотятся новые тенденции в самодостаточных произведениях современного российского искусства, будут ли они оценены авторитетами «из-за бугра» и «из-под земли» (андеграунд) как создания, вдохновленные идеалами «свободы и демократии». Больше он размышлял о том, чем обернется для противоречивых, легковверных и увлекающихся «земляков», нынешних и вчерашних «сельских жителей» неизбежный контакт с явлениями, идущими на смену обветшавшему «моральному кодексу» и социально-дидактическим формам массового искусства и культуры социалистической эпохи. Острым было предчувствие потаенной взрывной, разрушительной силы тех тенденций в искусстве и общественной жизни, которые связаны с многозначной метафорой «андеграунда». Образное значение этого понятия («под землей») может быть уточнено при сопоставлении его с философско-метафорическим образом земли у Шукшина.

Мать Сыра Земля в произведениях Шукшина – символ всей совокупности духовных накоплений человека традиционного склада, связанного с исто-

²² Первая публикация: Сигов В.К. «Зрелище» и духовность, «земля» и «андеграунд» в художественно-философской системе В.М. Шукшина // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: сб. науч. тр. – М., 2002. – С. 244-253.

рией и современностью родины. «Земля» – бытийно-чувственная категория народного мироощущения, более древняя, чем «Родина-мать», ориентированная на национальное и социальное сознание. Они не противостоят друг другу в принципе, призваны взаимодополнять, делать положение человека в мире универсально устойчивым. До сих пор на уровне «земли», «естественных» основ жизни, народное имеет сферы проявления, выходящие за пределы национального, пересекающиеся в этих сферах с характерным для иных народов. Здесь, на «земле», закладываются, существуют и возрождаются основы всечеловеческого, дающие возможность людям понимать друг друга, несмотря на различие языков, государственных интересов, социального устройства, религий, идеологий и т.п.

Эти представления формировались на основе собственного жизненного и художественно-философского опыта писателя, но и влияние культурно-исторической традиции было сильным. «Земля – всё, а уж из земли... и всё остальное, то есть и свобода, и честь, и жизнь, и семья, и детишки, и порядок, и церковь – одним словом, всё, что есть драгоценного», – думал Достоевский [4, т. 23, с. 99].

Связь с землёй считал важнейшей основой здравого взгляда на все вопросы жизни и Л. Толстой. Об этом он писал не раз и даже за полгода до смерти рассуждает в дневнике: «Жизнь для мужика – это прежде всего труд, дающий возможность продолжать жизнь не только самому, но и семье и другим людям. Жизнь для интеллигента – это усвоение тех знаний или искусств, которые считаются в их среде важными, и посредством этих знаний пользоваться трудами мужика. Как же может не быть разумным понимание жизни и вопросов её мужиком, и не быть безумным понимание жизни интеллигентом?» [5, т. 22, с.371-372].

Однако давнюю историю, авторитетных выразителей и, очевидно, основания имела и другая точка зрения. «Народ, перед которым вы преклоняетесь, – консерватор... и даже носит в себе зародыш такой буржуазии в дублённом тулупе, тёплой и грязной избе и отвращение ко всякой гражданской ответственности и самостоятельности, что далеко оставит за собой... западную буржуазию», – спорит автор «Записок охотника» не только с А.И. Герценом, которому адресует письмо, но, наверное, и со многими идеями собственных более ранних произведений [6, т. 5, с. 52].

Особенно много писал о «власти земли», подавлении «земельным комплексом» социального сознания Г. Успенский. «Труд постоянный и никакого результата, кроме навоза, да и того не остается, ибо и он идет в землю», – поражался публицист во «Власти земли» бесплодности крестьянского труда по отношению к человеку. Вслед за Г. Успенским уже в ранних произведениях Горький почувствовал, что «земля» более древняя и мощная сила, чем «мужик», который находится в ее власти. Мысль, которая развивается писателем и публицистом во многих произведениях, наиболее отчётливо звучит в устах персонажа рассказа 1911 года «Жалобы»: «Земля у мужика есть в этом смысле, в почвенном, хозяйственном. Но у него нет земли в ... как это сказать? В духе, что ли бы?.. Он не чувствует России, русской земли, вот в чём суть!.. Он и не живёт, а – кормится...» [2, т. 2, с. 346-347].

Бунин в период «Окаянных дней» спорит с Горьким, считая его одним из людей, готовивших разрушение, и парадоксально сближается с ним во взгляде на характерные особенности мужика. Он почти цитирует «Жалобы»: «Как возможно народоправство, если нет знания своего государства, ощущения его, «русской земли», а не только своей десятины?».

Ощущением границы, предела традиционного российского бытия и характера пронизаны многие отечественные и зарубежные работы рубежа 1950 – 1960-х годов. Буквально накануне активного включения В. Шукшина в художественную жизнь своего времени один из западных социологов писал: «Мировая Демократия, подобно Мировому Коммунизму, будет представлять собой движение в высшей степени организованное и губительное для грядущей русской Судьбы, и его конечная цель – российское разложение... Свобода и Гласность, что придут на смену Диктату и Тоталитаризму, окажутся еще более беспощадной разновидностью закабаления для русских людей» [7, с. 106]. Какой будет Россия, которой уже никогда не быть «деревенской»? Это вопрос определял, в сущности, художественные поиски вступавших тогда же в литературу писателей, не вполне точно названных позже «деревенщиками».

Шукшин, трезво понимал неизбежность кардинальных перемен национального типа жизни, мышления, мировосприятия. И в этой связи с тревогой наблюдал за теми явлениями, которые могли взорвать и распылить, окончательно обратить в прах то, что писатель считал необходимым восстановить и сохранить в новых формах самобытно-национального, хотя уже и не сельского по преимуществу бытия. Именно художественные наблюдения в этой области наиболее активно связывают Шукшина с современной жизнью, когда многие из указанных им тенденций получили полноценное развитие. Значимыми для понимания сути описываемых явлений и характеров, позиции художника в противоречивых процессах являются как сами по себе внелитературные идеи, так и художественные формы их воплощения рассказчиком.

Писатель ищет такие емкие метафоры и образы, которые позволяли бы вести действительно масштабный разговор об особенностях национальной судьбы и народного характера на длительном историческом этапе развития. Духовность и «культура» как суррогат духовности становятся в ряде ключевых произведений Шукшина («Крепкий мужик», «Мастер», «Чудик», «Постскриптум», «Чередниченко и цирк», «Штрихи к портрету» и др.) обобщающими понятиями, через которые «объясняются» многие коллизии народной жизни «вчера, сегодня и завтра». «Церковь» и «цирк» метафорически противопоставляются друг другу в качестве атрибутов истинной и подменной веры.

Образ цирка в художественном мире Шукшина-прозаика исполняет нередко метафорические функции «правдоподобной» замены храма, близкой последнему в той же степени, в какой слово «хохот» близко слову «дух», а «цирк» – «церкви». Особенно очевидно это значение образа в рассказе того же, что и «Мастер», и «Крепкий мужик», где в основании конфликта «церковные» истории, 1969 года – «Чередниченко и цирк». Первоначальное название «Цирк» совершенно определённо указывало центральную метафору произведения. Примета, ставящая этот рассказ в ряд с «Мастером» и некоторыми другими произведениями, – профессия героя. К пятидесяти годам он расчи-

тывает стать «заместителем директора небольшой мебельной фабрики, где теперь работал плановиком». То есть, он «начальник» Сёмки Рыся («Мастер»), Андрея Ерина («Микроскоп»), «коллега» героев «Танцующего Шивы», Матвея Иванова («Я пришел дать вам волю»), Глеба Капустина («Срезал») и т.д.

«Цирк» в этом рассказе полон примет языческой, враждебной христианству арены. В то же время апеллирует к сознанию, не вполне свободному от христианских наслоений, предлагая «альтернативу» традиционному храму, внешне очень его напоминающую. «Культура» силится подменить духовность. Не только некоторое подобие формы церкви важно в цирке-шапито, о котором идёт речь в рассказе, но ещё и его принципиальная «неукоренённость» в почве. Представление же подобно службе, здесь тоже есть прихожане, в нужный момент дружно хохочущие, и «служители», «священнодействующие» на арене. Особое место среди них принадлежит «смуглому длинноволосому клоуну с нерусской фамилией». В воскресенье в цирке не одно, а три представления. Этот день, как и положено, полностью отдан служению «альтернативному» «божеству».

С библейскими ассоциациями связаны отдельные элементы службы-представления. Как и должно быть у Антихриста, здесь всё перевернуто с ног на голову. Библейский пророк Даниил остался живым во рву со львами благодаря помощи ангелов. Цирковой «Даниил», «молодой паренёк в красной рубаше гонял по арене, отгороженной от зрителей высокой клеткой, семь страшных львов, стегал их бичом». Пророк Даниил, как известно, был ещё и толкователем снов. В тяжёлом сне «в ночь с субботы на воскресенье» Чередниченко посещают картины, заставляющие вспомнить арены Нерона, на которых первохристиане приносились в жертву языческим страстям: «Мерещилось черт знает что – маски какие-то, звучала медная музыка циркового оркестрика, рычали львы...». Наконец, в поисках Евы Чередниченко попадает в закрытую для прихожан часть цирка-церкви, предварительно «причастившись»: «Взял в ларьке два стакана красного вина». «Алтарь» анти-церкви поражает героя царящим здесь хаосом: «Чередниченко долго путался под брезентовой крышей в каких-то верёвках, ремнях, тросах...».

На фоне созданного в зачине рассказа образа антидуховного капища всё последующее воспринимается как закономерное социально-бытовое следствие. «Хлеб» повседневного существования, которое «планирует» для себя Чередниченко, в своих качествах предопределён «зрелищем», идолом нового мира, кроющим души «по образу и подобию своему».

Жизнь напоказ, стремление к образцам, которые посылаются свыше, например, исходят от «главного инженера», стандартный набор благ и атрибутов – это всё, что может предложить ему убогое воображение. Шукшин пронизательно заметил то, на что нацелена «культурно-массовая» политика до сих пор: «Ничто так не пугает и не удивляет в человеке, как его странная способность разучить несколько несложных житейских приёмов, приспособить разум и руки передвигать несколько рычажков в огромной машине Жизни – и всё, баста. И доволен» [1, т. 3, с. 406].

Внешняя пестрота маскирует внутреннюю пустоту, убогость и однообразие. Высшие проявления бытия, праздник в этом мире совпадают с тем, что

является повседневностью в его «храмах»: это – когда «получается смешно», раздаются аплодисменты. Сам поход в «храм» – кино, цирк, театр или на демонстрацию, «маёвку» (в современных терминах – на тусовку, стадион и т.п.) – в перевёрнутом мире – нечастый, как праздник, единственный и обязательный атрибут «духовной» жизни. Другой вопрос, что сделать жизнь сплошным «концертом» решится не каждый, это – удел избранных. Чередниченко потому и устранился своего порыва, что, восхитившись со стороны, не готов перенести идола в ежедневном соседстве: «она бы мне там устроила парочку концертов, и тогда – завязывай глаза от стыда и беги на край света». Он нормальный в меру верующий прихожанин, далёкий от площадного экстаза новых «святых» и «юридических». Готов скорее жить по безобразному плану и закону, предписанному вышше, чем «творить» безобразия.

Завершается рассказ иносказательным размышлением автора о судьбах родины и будущем пути её народа, искушаемого новыми соблазнами: «Огромный пароход «Россия»... Негромко говорили парень с девушкой. «Куда-нибудь бы поплыть... Далеко-далеко! Да?». «Куда ж нам плыть?..», какие волны предопределят выбор человека, народа, всё ещё не ясно. Где-то звучит мелодия «Амурских волн». Амур несёт воды на восток, пароход отплывает на запад. Шукшин в художественной форме размышляет о начавшихся в 60-е годы процессах «окультуривания народных масс», связанных с окончательным разрушением общинно-крестьянской цивилизации и самораспадом репрессивно-тоталитарных державных скреп. И процессы эти тем более волновали и тревожили его, что писатель трезво понимал, что без народного участия не бывает не только созидания, но и разрушения.

Образ низового энтузиаста новых принципов жизни создан в рассказе 1973 года «Штрихи к портрету». Прежде всего отметим, что откровенными двойником Н.Н. Князева является не только Чередниченко, но и Василий Егорович Князев из «Чудика». Не только фамилия объединяет героев. Все они наделены общими портретными чертами, почти ровесники и коллеги друг друга и автора. Чудик только прикоснулся к новой, полугородской жизни – его «двойники» заняли прочное место в манящем и пугающем новом мире. Н.Н. Князев не просто киномеханик, как Чудик, а телемастер, обеспечивающий саму возможность пользоваться усовершенствованным экраном.

О степени соответствия «телевизионной картинке» жизни писатель размышлял уже в рассказе 1963 года «Критики». Этот сюжетный мотив повторяется и в повести-сказке «Точка зрения». В «пессимистической» части история с разбитым «за искажении жизни» экраном повторяется почти буквально. В «оптимистической» – новое техническое средство для внедрения в массы «важнейшего из искусств» множится и процветает. Молодожены должны были иметь, по Чернышевскому, отдельные комнаты и, в духе нового времени – два телевизора.

В связи с наблюдениями над системой образов рассказа «Чередниченко и цирк», отметим, что «голубой экран» становится своего рода домашним вариантом «цирка-церкви» и занимает подобающее место в красном углу. Это значение «телевизора» подчёркнуто в «Штрихах к портрету» параллелью иконы – телевизоры: икон полно у тётки в смежной комнате, телевизорами заставлена комната Николая Николаевича.

О том, что «второй» Князев не только продолжение, но уже и антипод «первого» говорят многозначительные детали реалистического и аллегорического характера. Чудик, получив летний отпуск, едет в небольшой город, где его брат живёт пока в «частном секторе» – «человек и гражданин» в одной из глав-мизансцен из своего домика в райгородке летом же, в отпуск приезжает в деревню. Чудик встречает идущих на работу сельчан и односложно отвечает на их многочисленные вопросы: «На Урал! На Урал!.. Проветриться надо!» – его продолжение-антипод при всём желании пообщаться смог заговорить лишь с одним из спешащих с работы «колхозников-совхозников», именно с тем, у которого сломался телевизор, остальные вполне «целесообразно» «положили свой кирпичик в грандиозное здание» и устремились к своей порции «духовного общепита», молиться своему домашнему телеидолу.

Аллегии Шукшина указывают и направление, в котором следует искать немаловажные причины происходящих деформаций народной нравственности и мировосприятия. Многолетняя работа жрецов «госцирка» даёт свои результаты. Они видны и на примере Чудика, особенно же открыто проявляют себя в деятельности и теориях энтузиаста и подвижника государственности Н.Н. Князева.

Счастливо найденный Князевым «простой и наглядный» образ холма – пирамиды – целесообразного государства первоисточником имеет горсть земли (родной земли), которую не просто бросает, а отдаёт, жертвует на общее дело каждый из граждан. Мы уже говорили о категориально-метафорическом значении понятия Мать сыра земля в творчестве Шукшина. Возвратившись домой, Чудик первые шаги по земле делает босиком, как бы приобщаясь вновь к врачующей тверди. Князев начинает рассуждения «о земле» с напоминания о могильных курганах, а завершает образом государств-«суперов», которые «незаметно» возникают на том же месте. Что же должно быть «похоронено» и положено в основание «супера»? Образ земли в «Штрихах к портрету» метафоричен. Он свидетельствует об отказе героя от традиционных качеств в пользу «гражданственности». Объясняет новые правила поведения и жизни «телеэкран» как символ средств воздействия на массовое сознание. Один из героев пытается вспомнить те опустошённые, казённые слова, которые не раз оттуда слышал: «Работать, быть честным,.. защищать Родину».

Исторический аспект метафоры приводит к размышлениям о реальных клочках земли, с обобществлением которых в годы «великого перелома» закладывались социально-экономические основы нового государственного здания. Это, по Князеву, – государственная пирамида, здание из стекла и бетона, индустриальный, бюрократизированный мир.

Для Шукшина духовный потенциал заявленного в рассказе «Чудик» героя-типа является непреходяще ценным. Важно, сумеет ли он сохранить связь с родовой, народной традицией нравственного, одухотворенного, созидательного бытия. Эта традиция заявлена уже именем героя, ориентированного на бескрайние просторы исторического национально-культурного целого: Князь – властитель, Василий Егорович – Василий – царь, Егорий, Георгий – Победоносец, сеятель, хранитель и защитник земли. Или произойдет «короткое замыкание» на себя (Николай Николаевич – Николай – «побеждающий

народ»), чреватое «высушиванием», рационализацией, денационализацией жизни.

Чудик ощущает мертвящее прикосновение новой реальности, но пока ещё может «уйти» от неё в привычный мир, к земле. Чередниченко спокойно соглашается с навязанным существованием, «находит способы» ужиться с государством и своего не упустить. Даже с одной из «жриц» нового мира связать судьбу не решился. Н. Князев – фигура наиболее драматическая. Он искренне, как свою, принял пропагандировавшуюся идею. С энтузиазмом пытается действительно воплотить в жизнь то, к чему призывают «плановики».

Попытку Князева добраться, прорваться в верхнюю комнату с нижних этажей можно трактовать и как вариант преодоления национального раскола, восстановления единства на основе искренне принятых официально освященных идей, установок. Результатом могла быть полная ликвидация «земли» (не только на поверхности, но и в недрах) и «неба»: «Мы могли бы... асфальтировать весь земной шар! Прорыть метро до Владивостока! Построить лестницу до Луны!», искоренение традиционной вселенной дающей человеку и опору в быте, и ориентацию в бытие. К счастью для жизни, и к несчастью для идеи Князева, его попытка напоминает закрывание неисправной молнии: вверх соединяем, вниз расходится.

Шукшин видит, какие огромные усилия прилагаются для внедрения в массовое сознание «новой идеи». Понимает, что части людей удаётся благополучно преодолеть влияние, «не обратить на него внимания». Народное здравомыслие, «притяжение земли» оказываются сильнее. Но немало и принявших в той или иной форме идею как руководство к действию. Почти всегда это связано с существенными потерями в человеческом плане, обеднением личности, превращением человека в «фигуру», узко направленную функцию.

* * *

Отношение Шукшина к новейшим содержательно и формально оппозиционным явлениям в идеологии и культуре его времени было сложным. «Оппозиция, да. Не осталась бы от всей оппозиции – одна поза» [1, т. 6, с. 416]. В некоторых явлениях новейшей массовой культуры, сменяющей официальную, соцреалистическую он видел серьезную опасность. В то же время писатель вынужден был «высказываться» в условиях хотя и ослабевшего, но острого цензурно-идеологического давления. Вынужденное обращение к условным формам творчества неожиданно оказалось в гармонии с индивидуальными склонностями художника, окраской таланта. Возникла совершенно неожиданная и весьма эффективная художественная методология, далеко не сразу обнаруженная критикой. «Во всех рецензиях только: «Шукшин любит своих героев... Шукшин с любовью описывает своих героев...» Да что я, идиот, что ли, всех подряд любить?! Или блаженный? Не хотят вдуматься, черти. Или – не умеют. И то, и другое, наверно» [1, т. 6, с. 411].

Шукшин исходил из убеждения, что «убить» правду нельзя, но важно и не прятать ее: «Человек трезвый, разумный, конечно же, везде, всегда до конца понимает свое время, знает правду, и если обстоятельства таковы, что лучше о ней, правде, пока помолчать, он молчит. Человек умный и талантливый

как-нибудь да найдет способ выявить правду. Хоть намеком, хоть полусловом – иначе она его замучает, иначе, как ему кажется, жизнь пройдет впустую» [1, т. 3, с. 434].

Шукшина, конечно же, необходимость выявить правду волновала всегда. В области художественной формы у писателя постепенно «вырисовывается как будто и теория: «Смещение акцентов». Главное... – не акцентировать, давать вровень с неглавным. Работать под наив» [1, т. 6, с. 416].

Другие составляющие «теорийки» писателем не называются, хотя он и подумывал о том, чтобы «расшифроваться»: «Стану помирать – объясню» [1, т. 6, с. 425]. Анализ позволяет в качестве одного из важных и постоянных способов создания подтекста в произведениях Шукшина назвать опору на хрестоматийные сюжетные схемы и образы, лежащие в основе «ста томов... партийных книжек» для обязательного чтения, включенных в системы советских образования, пропаганды, воспитания. Наличие такого фундамента, «базиса» – характерная примета поэтики Шукшина со второй половины 1960-х годов в целом.

Творческий метод Шукшина близок традициям реализма XIX-XX вв. опорой на основополагающий принцип народности, но существенно видоизменен под влиянием эстетики XX века, обогащен за счет подходов к действительности, отличающих экспрессионизм и импрессионизм. Можно говорить о своеобразном воплощении в его реалистическом по основным приметам творчестве не только традиций русской литературной классики, но также о влиянии на его творческий метод эстетических поисков модернизма и постмодернизма.

Очень высок литературно-ассоциативный уровень прозы Шукшина. Во многих произведениях важную роль играют неявные, скрытые планы. Бывает, что неявно и не так важно «зимой или летом происходит дело». Последняя тенденция особенно значима в условно-аллегорических, символично-философских произведениях. Но и жизнеподобные рассказы Шукшина далеко не всегда раскрываются во всей своей художественной глубине, если подходить к ним с мерками традиционного реализма. Драматургичность, постановочность стилистики многих из них обуславливаются наличием таких экспрессионистских примет, как покадровость, прерывистость действия, замена психологизации героев идеологизацией и других. Гротеск – важное средство типизации во многих произведениях Шукшина, логика и причинность нередко выходят за границы реализма. Главным героем некоторых рассказов является «режиссер», «лирический герой», «авторская идея», на раскрытие которой работают все элементы художественного целого.

Масскультура, в авангарде которой стало кино, телевидение, оказывает сильнейшее влияние и на литературу, в России традиционно ориентированную прежде всего на процессы духовного бытия личности и общества. Настораживающие признаки начинавшегося наступления на национальное в новых формах Шукшин улавливал уже в середине 1960-х.

На смену плакатным идеалам «свободы, равенства, братства, интернациональной солидарности трудящихся» пришли не декларативные, а хваткие и агрессивно-действенные методики «культурного» выхолащивания.

Духовности, которую Шукшин считал необходимым восстановить и сохранить в традиционно-современных формах народной трудовой морали, подменяется «зрелищностью», внутреннее – внешним. Вслед за периодом подавления национального идейно-репрессивным прессом в 30-50-е годы пришли соблазны технологической, демократической цивилизации. Все это нашло воплощение в ряде рассказов и повестей Шукшина. В особенности показательны взаимосвязанные идейно-художественные концепции таких рассказов как «Чудик», «Чередниченко и цирк», «Штрихи к портрету». Здесь воплощены тревоги Шукшина за духовный мир традиционного российского жителя. «Россия Микула Селянинович» [1, т 6, с. 415] – писал В. Шукшин, уже оглядываясь назад. Эсхатологические предчувствия врываются в его рассказы в еще не вполне осознанных, странных формах внешнего и внутреннего поведения его героев, метафорических образах «цирка», ставшего для многих церковью («Чередниченко и цирк», «До третьих петухов»), «телевизора», занявшего место в «красном углу» («Штрихи к портрету») запечатлены формулировкой собственного ощущения писателя от разрыва жизни: «Одна нога на берегу – другая в лодке».

Эти произведения важны и в другом смысле. Своим художественным строем, стилистикой и принципами организации художественного мира они свидетельствуют о творческом и плодотворном усвоении писателем многих важных начал искусства, рожденного и более активно развивавшегося в 60-е годы на Западе, а там тревожившие писателя тенденции (замена духовности зрелищностью) тогда уже проявлялись как ведущие, основные. Шукшин в этом смысле вновь проявил известную российскую «всеоткрытость», «всевосприимчивость», отмеченную Достоевским в связи с осмыслением феномена Пушкина.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Надежда, 1998
2. Горький М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. – М.: Сов. Россия, 1987.
3. Другое искусство: 1956 -1976 // Литературная газета, 1991. – № 1.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т., Т. 23. – Л.: Наука, 1985.
5. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т., Т. 22. – М.: Худож. лит-ра, 1936.
6. Тургенев И.С. Полн. Собр. соч. и писем: в 13 т., Т. 5. – М.: Наука, 1960.
7. Уайт А. Русская политика самосохранения. – Мюнхен: Изд-во Св. Георгия, 1961.

РЕГИОНАЛЬНАЯ КОНЦЕПТОЛОГИЯ ПРОЗЫ В.М. ШУКШИНА

Козлова С.М.
Россия, Барнаул

Отношения между центральной Россией и её окраинами получили в советское время особый смысл. В 1930-1950-е гг. во времена закрытого зарубежья традиционная оппозиция «культурного» Запада-Европы и «отсталой» России-Востока получила существенную внутреннюю передвижку: Запад переместился в европейскую Россию, а русский Восток в азиатское Зауралье, образовав оппозицию культурного центра и отсталой периферии. В 1950-1960-е гг. экспансия русского Запада на Восток только внешне, на уровне пропаганды скорректировала оценки: в Сибирь стало ездить почётно, но в реальности ещё более усилило полярность знаков. «Освоение» Сибири, при всем прогрессивном значении его, было, во-первых, выкачиванием сибирских энергоресурсов для построения материально-технической базы коммунизма в первом и единственном городе – Москве. Во-вторых, как техническое, так и культурное «освоение» было колониально-односторонним, то есть мало считавшимся с наличием и самоценностью местной культуры. Кроме того, западный полюс как «культурный» и «чужой» усиливается ещё и за счёт вторжения зарубежной массовой культуры в связи с открытием границ, причём не столько западноевропейской, сколько американской, служившей образцом колонизации «диких» территорий («догоним Айову!»). Осмысление и драматическое освещение последствий этого похода Москвы на Восток в русской литературе произошло только в конце 1970-х – в 1980-е гг. В творчестве Шукшина эта эволюция протекала довольно скоро и радикально.

Регионализм Шукшина в самой малой степени служит областному патриотизму, не является только автобиографическим или только тематическим. В большей степени о регионализме Шукшина можно говорить как о художественной системе, моделирующей мир. Регионализм Шукшина скорее концептуально-психологический, выражающийся как особое мироощущение и как особая точка зрения на мир, концепция мира.

В произведениях Шукшина постоянно ощущаешь, с одной стороны, стремление преодолеть региональные границы автобиографизма, выйти на пространство национального и общечеловеческого универсума. С другой стороны, кредо честного художника «писать то, что знаешь и чего не знают другие» («Воскресная тоска»), замыкает его в пределах родной алтайской земли. С одной стороны, комплекс провинциальной неполноценности, ранимости перед неуязвимым высокомерием столицы, с другой, – сознание собственной провиденциальной миссии, освящавшее и почву, породившую пророка. С одной стороны, жажда праздника жизни и творчества в «стране изобилия и культурных благ», с другой – комплекс вины блудного сына перед далекой, «обделенной благами» родиной и родными. С одной стороны, достаточно консервативная в психологии художника логика и структура регионального – алтайского менталитета, так или иначе, сознательно или бессознательно запечатлеваемые в логике и структуре художественно-речевого

образа. С другой, – мощная надстройка благоприобретенного опыта мировой культуры, обволакивающая региональный субстрат его прозы. Региональная рефлексия Шукшина, отношения знаков областного и национального, их комбинаций в оппозициях «центр – окраина», «свой – чужой», «Запад – Восток» создают различные типы произведений, отражающие в своей последовательности и рост писателя-областника в художника национального, и эволюцию его национального самосознания, в которой находит отражение национальное самосознание русского общества того времени в целом.

Три наиболее значительные, опубликованные при жизни писателя статьи «Вопросы самому себе» (1966), «Монолог на лестнице» (1968), «Признание в любви» (1973) (в последующих изданиях – «Слово о малой родине») посвящены именно этой теме. Все три аналогичны по семантике названий и организации статейного сюжета. Названия предполагают уединенный, отнюдь не публичный, самоанализ. Все три статьи начинаются острой психологической саморефлексией писателя, спровоцированной неудачными, на его взгляд, выступлениями перед публикой. В первых двух случаях «неприятный разговор» состоялся по поводу его фильма «Ваш сын и брат», в последнем – реакцию вызвали «неприятные» отзывы в областной печати и письма «земляков» о фильме «Печки-лавочки».

И в том, и в другом фильмах Шукшин наиболее полно развернул свои региональные идеи, которые и были достаточно остро восприняты публикой. «Неприятный разговор», повлекший особенно сильную эмоциональную реакцию Шукшина, выраженную в статье «Монолог на лестнице», состоялся в городе Обнинске с молодыми учеными-атомщиками – элитой российской интеллигенции, так что само написание статей, их стиль явились адекватной формой выражения регионально-провинциального комплекса писателя, комплекса гражданской неполноценности, который Шукшин обстоятельно анализирует, воспроизводит и от статьи к статье пытается изжить. Кроме того, первые два текста являются компенсацией в «письме», где он как писатель чувствует себя более уверенно, неудавшегося устного прямого диалога: «Я совсем не умею спорить. Спросили... Тут я сбился. Вякнул что-то – ...это было «совсем глупо». По себе знаю, как любят иногда «городские» побаловаться в это дело. «Иди выступи как умеешь – я говорил «как умел». Здесь не столько самооправдание («совсем не умею спорить»), сколько вызов на разговор «всерьез» вопреки «баловству» «городских», но на своей территории, и в этой воинствующей позиции Шукшин – «деревенский» и на стороне «деревенских»: «Я долго стыдился, что я из деревни и что деревня моя черт знает где – далеко. Любил ее молчком... Конечно, родина простит мне эту молодую дурь, но впредь я зарекаюсь скрывать что-нибудь, что люблю и о чем думаю» [3, с. 70].

В состав регионального «стыдного» у Шукшина, как видим, входит, во-первых, сама удаленность от центра, которая в русской ментальности осознается как негативная оппозиция «святому», «чистому», культурному: «у черта на куличках» – то же у Шукшина: «деревня моя черт знает где». Связанная с удаленностью «дикость», некультурность, нецивилизованность деревенской окраины – вторая составляющая регионального «стыда», которая и стала,

главным образом, предметом обсуждения в первой статье «Вопросы самому себе». Шукшин всеми возможными мерами пытался переменить сложившуюся систему ценностей в прозе, публицистике, в собственной жизни.

В первой статье Шукшин определяет свое эмоциональное состояние как «боль и тревога за деревню» и, если «не злоба, то ревность к городу», который сманивает молодежь из деревни, приводя ее в запустение. Изменить ситуацию, по мысли Шукшина, можно, двинув техническую цивилизацию, образование, культуру из города, из центра в регионы, в деревню. Но, повторяя в этом проекте, по сути, партийную программу, он в то же время, отвергает ее главную формулу, высказывая «одно весьма рискованное рассуждение»: «Грань между городом и деревней никогда не должна стереться – ...даже в светлом будущем... Некая патриархальность должна сохраняться в деревне» [1, с.12]. Эту «рискованную» мысль Шукшин пока никак не развивает, ограничиваясь весьма абстрактным, почти оксюморонным определением патриархальности как некой «свежести духовной и физической» (патриархальность и свежесть –? С.К.). Но спустя год, во второй статье, Шукшин совсем не говорит о необходимости окультуривать региональные окраины, утверждая, что там была и есть своя культура, которая насильственно уничтожалась советской властью. Речь теперь идет исключительно о сохранении и возрождении патриархальной культуры, о защите ее от экспансии зарубежной культуры, с одной стороны, и от массовой «суррогатной» культуры, создаваемой городским мещанством «для народа», с другой. Шукшин требует признания существования в российском национальном пространстве двух культур, равноправных и суверенных. Городская – это «огромные дома, и в домах книги, и там торжественно тихо...как в храме... .Это заводы и там своя странная чарующая прелесть машин». Сельская, провинциальная – патриархальная. Шукшин обстоятельно теперь объясняет, что он «разумет под этой патриархальностью: веками нажитые обычаи, обряды, уважение заветов старины», это «крестьянский дом», «родство с Природой» [2, с. 34].

Пытаясь убедить читателя, что деревенская патриархальность – это не отсталость, не духовная нищета, не дикость, а истинная культура, как и культура столицы и больших городов, Шукшин предпринимает следующий шаг. Близко к сердцу приняв характерное для русского менталитета отождествление культуры и интеллигентности, Шукшин, в соответствии с этой традицией, расширяет содержание понятия «интеллигентности» до пределов культуры в самом широком и, главное, в нравственном смысле этого слова. Вопреки словарям, толкующим «интеллигенцию» как «социальную группу людей, обладающих образованием и специальными знаниями в области науки, техники, культуры и профессионально занимающихся умственным трудом» [5], Шукшин дает свое определение интеллигентности как нравственного свойства человека, особого состояния его духа, независимо от социального и профессионального статуса: «Это беспокойная совесть, ум...горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса, «что есть правда?», гордость... И сострадание судьбе народа» [2, с. 32]. В таком понимании интеллигентность, по Шукшину, – явление национальное, общенародное, бережно сохраняемое особенно в российской «глубинке»: «...Большая совесть нашего народа,

его неподдельное чувство прекрасного, которое не позволяет забыть древнюю простую красоту храма, душевную песню, икону, Есенина, милого Ваньку-дурачка из сказки...» [2, с. 32]. В конце статьи Шукшин прямо уравнивает по признаку такой интеллигентности «столичного профессора, который одолел Гегеля, Маркса...» и «деревенского деда, который, наверное, не прочитал за всю жизнь ни одной книжки» [2, с. 41].

Защищая необходимость сосуществования двух культур – городской и сельской – Шукшин моделирует социальное пространство России нового века в форме утопии. «Общество распределяет силы: тех, что впереди, на передовых рубежах, поддерживают те, что сзади. На равных. Неразумно бросать всех сразу вперед. ...Современная жизнь с ее грохотом, ритмами, скоростями и нагрузками смалывает человеческие силы особенно заметно. ... Разумно ли в таком случае не иметь надежного резерва в лице деревни?» [2, с. 34]. Шукшин представляет огромные окраинные регионы России, прежде всего Сибирь, как некие резервации (от лат. *rezervatio* – сбережение чего-либо, оставление про запас), запасники, консервирующие и сберегающие национальную культуру, ее духовный и генетический потенциал.

В статье «Признаие в любви», написанной уже в 1973 г., региональная саморефлексия Шукшина совершает полный оборот. Теперь он вновь испытывает чувство стыда и вины, но не за свое происхождение «черт знает откуда», а за то, что «вот взял и уехал когда-то оттуда куда-то...» [3, с.66]. В прозе этого времени региональные признаки природно-географического топоса, этноса, характеров и ситуаций отчётливо акцентированы, нередко несут печать откровенного автобиографизма и столь же отчётливо выражают не прежний взгляд «поверх местного населения», но принципиально местную точку зрения на Россию. Долгие первые кадры фильма «Печки-лавочки», дающие возможность неторопливо и близко разглядеть внутреннее устройство и убранство русской избы, обрядовое застолье «проводин» с тягучей русской песней, широкое русское лицо женщины и красивое, почти ритуальное повязывание ею русского головного убора; проникнуться странным одиноким спокойствием благообразного иконописного старца, наконец, обозреть просторы широкой и быстрой реки и дали, открывающиеся за нею с высокого берега. Все это – «своё», родное, родовое (Шукшин снял в персонажах картины всю свою семью) русское, святое, тепло и любовно взлелеянное, и в то же время разглядываемое как бы чужими глазами как нечто архаично-экзотичное или давно забытое.

Адрес этой чужой точки зрения – московский, его «выдаёт» московский профессор, именно так, как археологический экспонат, изучающий жителя российской окраины, демонстрирующий свою «находку» столичным коллегам, классифицирующий «откопанного» («где ты его откопал?») русского мужичка по всё известным литературным, фольклорным и житейским разрядам. Взаимообразно и путь русского мужичка «по просторам нашей необъятной родины» изображается как путешествие в мир неведомый, «перевернутый» (конструктор – вор, вор – профессор), непонятный («трудно понять людей», «иди разбери их»). Настойчивая и странная формулировка Иваном адреса своего пути: «едем к югу» («Вы что, перелётные птицы?») – разво-

рачивает координату с востока на запад в положение с севера на юг, то есть «странствие» Ивана описывается в терминах старинной отечественной топографии: с русского «милого севера в сторону южную» – чужую. А лейтмотив московских эпизодов – «Вавилон растет и растет», «Вавилон – город недо-строенный», «Да, это Вавилон» – вводит символику учения о двух градах, излюбленного мотива русской литературы, основополагающего догмата старообрядцев. Путь Ивана «к югу» получает значение движения из мира христианского в страну «басурманскую», а также значение некоего духовного странствия: с родной «земли» в «ад» (к югу – к «пеклу») и затем в «рай» у моря («хорошо-то как здесь, господи! Рай. Справа и слева от меня – голые счастливые люди»).

Чем более удаляется Иван от родной алтайской деревни, чем ближе к Москве, тем хитрее, изысканнее и влиятельнее бесовские силы, улавливающие христианскую душу: сначала бес-«командировочный», всё пытавшийся «ссадить» Ивана с пути, потом бес-«вор», соблазнявший Ивана дорогой «без мостов», полётом «на воздушной подушке», наконец, бес-«профессор», «оскорбивший» Ивана поспешным приглашением: «Ну-ка, Ваня, попляши», – и потому вынужденный действовать «деликатно», и бесовская свита «лакеистых кондукторов», «гитаристых студентов», «гривастых» бардов, сопровождающая Ивана во все время пути. Последними в ряду знаков «чужого» и «нечистого», вплоть до абсолютно чужого и абсолютной скверны, являются «места», которые Иван «наметил» посетить в Москве, – «зоопарк» и «крематорий». Если зоопарк может служить скрытым сатирическим определением фауны басурманской столицы с её внешней костюмно-выставочной стороны («гривастые», «волосатики», «клоуны» и т.д.), то «крематорий», касаясь традиции культа предков, знаменует глубоко-родовое, национальное пере-рождение. «Выставка, на которой показывали различные иконы», венчает «антихристово царство». «Нашу бы бабу Матрёну туда, – говорит Иван, – у ей бы разрыв сердца произошел от праздника красок». Разрыв сердца у бабки Матрёны произошёл бы буквально – от осквернения икон, «выставлять» и «показывать» которые для алтайских староверов – страшный грех.

Так в момент научно-технического освоения советским цивилизованным Западом отсталой Сибири («вор-конструктор», «профессор-собирабель») Шукшин решительно меняет культурные знаки, смещая в сторону Сибири славянофильскую топографию: предавшая Христа, бесовская Москва–Запад и православный русский Восток за Уралом. Немного позднее Шукшин повторит этот скрытый в «Печках-лавочках» сюжет в откровенных аллегориях сказки «До третьих петухов», где последняя цитадель русского христианского духа – монастырь, осаждаемый бесами, получит, опять-таки, знаки сибирского региона: паролем входа в монастырь служит песня «По диким степям Забайкалья», Ивановым другом по несчастью оказывается медведь и т.п. При этом главный виновник успешного покорения бесами православной Сибири и в «Печках-лавочках», и в сказке «До третьих петухов» – сам русский мужик Ванька. Не дурак. «Это очень умный, хитрый и в то же время какой-то поразительно доверчивый человек», – говорит о «нем мудрец-профессор. Однако, пытаюсь понять «фамилию» «нынешнего» «мужичка»: не Каратаев? не Шестеркин? не

Сивкин-Буркин? – профессор не догадался, что его фамилия теперь – «Рас-торгуев», в чём автор, в отличие от своего персонажа, оказался пророком сегодняшнего дня. Регионализм писателя здесь получает определенный адрес: Сибирь, Алтай, Бийск.

В то же время, продолжая развивать идею регионального как духовного резерва нации, Шукшин со свойственной ему обстоятельностью производит своеобразную инвентаризацию резервного фонда.

Вопреки сетованиям и пожеланиям своих критиков с Алтая: «Мало, к сожалению, мало новых черт и явлений, присущих людям современных колхозов и совхозов, которые могли бы послужить примером для зрителей и особенно для молодежи?» – Шукшин в своем «Признании в любви» утверждает, что Родина – это не колхозы и совхозы, и люди не колхозники-совхозники, создает всеохватный – от истории предков до будущих времен – образ родного края.

Следует заметить, что сибирско-алтайский регион Шукшин в публицистике, как и в художественной прозе, представляет как исключительно русский. Алтай изображается в его прозе очень избирательно, очень локально. Проза Шукшина не знает, в отличие, скажем, от прозы Г. Гребенщикова или В. Шишкова, ни Горного Алтая с его телеутами, кумандинцами, киргизами, ни степного Алтая с его «столицей» – Барнаулом. «Краевой центр» у Шукшина начисто лишён «местных» черт и получает самые общие знаки «городского» или «вавилонского» топоса: центр, вокзал, зоопарк и пр. Не найти в прозе Шукшина и юго-западного, горнозаводского Алтая, который, собственно, дал жизнь и историю этому краю, создал его славу, превратив в один из крупнейших хозяйственных и культурных регионов России. Шукшинские крестьяне не помнят и не знают ужасов крепостного права, пережитых алтайскими «приписными» к императорскому кабинету крестьянами, не несут их бремени налогов и извоза.

История шукшинского Алтая начинается с его заселения беглыми раскольниками, разинскими повстанцами, строительства Бия-Катунской крепости при Петре. Первое обстоятельство способствовало развитию особой духовной ауры, второе – образованию «широкого вольного мира». Вот эти-то раскольничьи и казачьи истоки, с одной стороны, питают бунтарский дух шукшинских героев. А с другой стороны, удалённость этого алтайского района от административных центров, строгость и замкнутость как кержацкого, так и казачьего быта, создавали условия консервации исконной национальной культуры, сохранения её традиций в той мере, в какой это было возможно на крутых изломах русской истории, а Советские меры коллективизации, репрессий, пролетаризации крестьянства, духовного ограбления народа укрепляли и усиливали антигосударственный, антимосковский, антизападный настрой здешних поселенцев, что нашло выражение в духе и тоне шукшинских произведений.

Есть в прозе Шукшина и третий исторический исток, питающий и томящий душу его героев – это великое крестьянское переселение на Алтай из центральной России и Украины в конце XIX – нач. XX вв. Судьба и психология русского переселенца «заложена» в структуру образа шукшинского героя. Биография последнего обычно отмечена отсутствием «отца», как следствие

отрыва от отеческой коренной почвы. Шукшинский герой всегда либо смутно помнит свою другую родину (Ока, Сура, Киевская Русь), либо обеспокоен своим происхождением («откуда мы пошли»), с чем связаны мотивы «поиска», «тоски». В отличие от других писателей-областников Шукшин нигде и никогда не видит и не упоминает туземцев Алтая. Для него Алтай – это «красивая», богатая земля, заселенная испокон века русскими, которые вынесли с Севера Руси, с Волги, Оки, Дона русский национальный этнос и зарезервировали его в зоне, недостижимой для западной глобализации. «Я бы позволил себе сказать, – пишет Шукшин, – что склоняюсь перед их памятью, благодарю их самым дорогим словом... они обрели себе и нам, и после нас – прекрасную родину» [3, с. 66]. Этническим знаком новой родины в статье Шукшина являются полати: «Я вижу Алтай – как если бы это мои родные полати», то есть весь регион представляется огромной русской старинной избой, хранящей «образ жизни русского крестьянства, нравственный уклад этой жизни». Этот уклад «прекрасен, начиная с языка, с жилья». Тут не решаются проблемы НТР, – настаивает Шукшин на функции региона как заповедной этнической зоны, – «но тут обнаруживается глубокое, давнее чувство справедливости... естественные, правдивые, добрые, в сущности, отношения между людьми там» [3, с. 67].

Региональный резервный фонд нации составляют, как это следует из статьи Шукшина, местный ландшафт: излюбленное русскими возвышение, с которого открывается «ясность поднебесная.. и земная, распахнутая – ясность пашни». Люди, воспринявшие от далеких предков и селекционирующие в своем характере «жизнеспособность, стойкость духа, упорство, силу огромную», которые позволили когда-то «проделать путь из исконной Руси в Сибирь, на Алтай», освоить его суровую природу, и позволяют теперь преодолевать этот путь обратно, чтобы или пасть в боях за Москву и Курск, или обрести в Москве славу, победить ее самою. Национальный резерв в далеком регионе составляет далее «правильный, свободный, правдивый язык, сильный, точный», выразительный, язык, который в городах, по мнению Шукшина, «стирается», превращается в «какой-то стертый, сорочий». Затем жилье – крестьянский дом с его «такой простой, законченной целесообразностью», которой лишена городская квартира. Наконец, образ жизни и нравственный уклад, подчиненный «кровному закону – соблюдению правды, – вселяющий в человеке уверенность и ценность его пребывания здесь» в отличие от городского человека, суетного, потерянного, в состоянии экзистенциальной тревоги и одиночества.

Алтай – самый благодатный край в Сибири, а Бийский район – самый благодатный и богатый на Алтае, особенно привлекавший переселенцев. Он занимает срединное положение между степным и горным Алтаем, Западом и Востоком, вбирая все влияния, все богатства пограничных регионов. Такое местоположение, пёстрый демографический состав населения, нередко в пределах одного села, как это было в Сростках, сформировали особый диалект и особый динамический тип психологии местного жителя на основе переплетения различных этнических культур, многоверия, социальной неоднородности при относительной административной и духовной свободе. В характере

этого-то «бесконвойного чудика», как и в уникальной местной природе, для Шукшина заключены мощные энергии будущего. Бия-Катунский регион для Шукшина не просто биографическая родина, глухой, окраинный угол России, а, напротив, некий новый жизненный центр, бродильный чан, вулканический расплав, в котором оформляется новый лик мира, рождается новая раса.

В пейзажах Шукшина постоянно ощущение громадности мира, потрясающей душу человека ужасом и восторгом. Такое ощущение могло быть рождено безграничными пространствами, мощью и первозданностью Алтая:

«Огромный и простой мир... Огромное сердце земли...

Огромное солнце восходит из-за синих гор. Стоит огромная тишина...

Огромная тишина утра... Огромная всхолмленная долина... Ночной огромный мир – ужасающе тихо... Огромная теплынь...» и т.д.

И вся эта огромность мира предстаёт у Шукшина не в застылой, дремлющей, неподвижной и холодной форме, а в стремительном движении, кипении, буйной игре природных сил молодого, становящегося Алтая:

«Ночной огромный мир ст р о н у л с я с м е с т а, н о ч ь л е т е л а н а в с т р е ч у... огромное сердце земли ш е в е л и т с я... жизнь з в е н е л а, н а к а л я л а с ь..., солнце поджигало.. березы жарко блещут... калёные морозы... стремительная река».

В центре европейского русского мира всегда стоит изба, от неё и вокруг неё располагаются и распространяются природные стихии: поля, луга, овраги, река, лес. В центре шукшинского мира так же, как на его родине, – река. Река царит, пронзает горы, тайгу, вечный покой и вечную тишину. Река выстраивает порядок селения, задаёт ритм жизни, пульс и конституцию человека сухого, жилистого, стремительного и вечно беспокойного, как она сама.

При этом два типа алтайской природы и жизни – горный и степной – создают двуликость шукшинского мирообраза. Один лик – река, гора, синяя тайга, огромное солнце, огромная тишина – это не русский, не западный лик, это восточная шама, шамбала – блаженный мир, мистический таинственный покой и равновесие, где рядом жизнь и смерть, юность и старость, свет и тьма, счастье и страдание, это мир, где спасается и постигает некую тайну жизни душа суетного человека («Солнце, старик и девушка», «Игнаха приехал», «Залетный», «Горе», «Осенью», «Земляки», «Алеша Бесконвойный» и др.).

Другой лик – близкий к общенациональному, русскому: степь, теплая мокрая земля, ситцевый голубенький полог неба, солнышко, парной росный дождик, тополиная или березовая рощица, запахи полыни, дыма, картофельной ботвы. Это родная, но бедная земля, и жизнь на этой истощенной почве исполнена суеты, томления духа, непонимания, обид, тщеты праздников. Ущемлённое самолюбие «степняка», его жажда самоутверждения, самоустройства, праздника жизни сталкиваются с «огромностью», первоначальной «простотой и целесообразностью нетронутого Горного (горного) мира, пробуждая в нём чувство покаяния» освобождения, устремлённость к вечному и тайному.

Та же двуликость в своеобразном «расовом» портрете шукшинского героя. В нём соединены монголоидные и славянские признаки. Скуластый, сухой, жилистый, малорослый, с маленькими глазами, подвижный, «стремительный», «злой», – в отличие от сырого, ленивого, добродушного, среднерус-

ского и «угрюмого», «медвежеватого», неподвижного – восточно-сибирского национальных типов. И в то же время – «голубые глаза», «льняной чуб», курносость или носатость («горбинка» казачья), широкие «гладкие лапы», грудь, «крепость» славянского типа. Так, в прозе Шукшина возрождается в своеобразной региональной версии евразийская идея спасения России, и не только России, но и человечества.

В 1973 г. в журнале «Сибирские огни» (№ 11) одновременно с шукшинскими «Внезапными рассказами» печаталась статья академика А.П. Окладникова «Азия – Америка: древний мост», сообщавшая о знаменитых «улалихинских» находках на Алтае – «документах, – по мнению академика, – не только местной, но и всемирной истории» (у Шукшина: «Мериканцы что-то у нас в горах искали»). На основании этих и других ранних открытий родилась гипотеза о зарождении человеческой жизни именно на Алтае, откуда она распространилась на Восток и Юг. Тем более, что на заре человечества Алтай был одним из окраинно-приморских регионов Евразии, с которыми обычно связывают зарождение человеческой цивилизации. Региональный образ мира, формируемый Шукшиным, лишней раз подтверждая эту гипотезу, является выражением его мессианской идеи, соприкасавшейся через общий топос – Алтай – с миростроительными идеями Николая Рериха, но при этом остававшейся глубоко оригинальной и самобытной.

Заканчивая в своем «Признании в любви» каталог ценностей, которые хранит огромная «малая родина», Шукшин снова упорно утверждает идею функционирования окраинных регионов России в качестве национальных запасников, обеспечивающих в сознании русского человека, где бы он ни жил «запас прочности»: «Я думаю, что русского человека во многом выручает сознание этого вот – есть еще куда отступить, есть где отдышаться, собраться с духом». И снова повторяет: «И какая-то огромная мощь чудится мне там, на родине, какая-то животворная сила, которой надо коснуться, чтобы обрести утраченный напор в крови» [3, с. 69].

Литература

1. Шукшин В.М. Вопросы самому себе // Вопросы самому себе: сб. – М.: Мол. гвардия, 1981. – 256 с.
2. Шукшин В.М. Монолог на лестнице // Вопросы самому себе. – М.: Мол. гвардия, 1981. – 256 с.
3. Шукшин В.М. Слово о малой родине // Вопросы самому себе. – М.: Мол. гвардия, 1981. – 256 с.
4. Шукшин В.М. «Я родом из деревни...». Беседа с корреспондентом газеты «УНИТА» // Вопросы самому себе. – М.: Мол. гвардия, 1981. – 256 с.
5. Словарь русского языка: в 4-х тт. – М.: Рус. язык, 1981. – Т 1 – С . 702, 736, 749, 790

ПРОБЛЕМА «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И НАРОД» В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА В СВЕТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ КЛАССИКИ²³

Левашова О.Г.
Россия, Барнаул

Шукшин жил в советскую эпоху, провозгласившую – «кто был ничем, тот станет всем». В этот период создавалась новая советская интеллигенция, часто вышедшая из «низов» (в рассказе «Ночью в бойлерной» представитель такой «новой» интеллигенции недаром признается, что они все «лапти»). Всем своим творчеством писатель выразил важную для России национальную проблему, возникшую в послепетровский период: русский культурный слой стал чужд своему народу, разучился говорить с народом на одном языке.

К этой проблеме обращались русские писатели, в литературе последней трети XIX в., прежде всего, Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой. Ключевая проблема идейно-философской доктрины Достоевского – разрыв между народом и интеллигенцией. В решении этой проблемы, в отличие от крайностей «славянофилов» и «западников» (первые считали необходимым возвращение в допетровскую Русь, настаивали на полном отказе от результатов западной цивилизации, вторые, напротив, требовали ускорения темпов развития, призывали учиться у Запада), автор «Братьев Карамазовых» предлагал интеллигенции и народу сделать обоюдные шаги к национальному миру и всеединству: «Мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли, и образа; преклониться перед правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти и из Четьи-Минеи. Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома, но воротившиеся, однако же, все-таки русскими, в чем, впрочем, великая наша заслуга. Но, с другой стороны, преклониться мы должны под одним лишь условием, и это условие: чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой...» [3, т. 22, с. 45].

Позиция Л. Толстого принципиально иная. Толстой, создав свой особый художественный мир, достигнув высот мировой культуры, и в этом вопросе парадоксален: в конечном итоге он отрешивается от завоеваний культуры, тяготеет к органичной простоте и воспринимает ее как идеал. Эта точка зрения повлияла и на его отношение к человеку культурного слоя и представителю из народа. Первый всегда у Толстого завидует последнему. Тезис «Почему я не Илюшка?», модифицируясь, по сути дела определит все творчество великого художника.

Новая советская интеллигенция переживала столь же быстрый, иногда даже менее мучительный, чем старая (в силу отсутствия комплекса вины и необходимости покаяния), процесс отчуждения от народа (для Шукшина, прежде всего, деревенского) («Игнаха приехал», «Срезал», «Психопат» и др.). «Водораздел» интеллигенция – народ у автора «Сельских жителей» часто

²³ Первая публикация: Левашова О.Г. Проблема «интеллигенция и народ» в творчестве В.М. Шукшина в свете традиций русской классики // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: мат. VIII Всерос. науч. конф. – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 156-161.

проходит по границе города и деревни, но все же не всегда, недаром Шукшин в своей публицистике пишет о двух стариках, городском и деревенском, которые чувствуют одинаково и восход солнца встречают с одними и теми же эмоциями. Истинно культурные люди, подлинные интеллигенты, встречаются и в городе, и в деревне.

Особую группу у Шукшина занимают в прошлом деревенские, а сейчас городские жители, претендующие на интеллигентность, презирующие «народ». Это открытое презрение, граничащее с ненавистью, поразило автопсихологического героя в рассказе «Самолет» («Из детских лет Ивана Попова»), оно же отравило отпуск Василия Князева («Чудик»), чувство собственного превосходства над сельскими родственниками ощущает и Игнат («Игнаха приехал») и др. Эта ненависть направлена не только на другого человека, сколько становится формой изживания собственного психологического комплекса «деревенщины». Истоки этого комплекса имеют как национальный, так и эпохальный характер. В послепетровскую эпоху возникает образ цивилизованной Европы (Города) и отсталой России (Деревни). Русские люди культурного слоя ощущали себя европейцами, а основному населению такая самоидентификация чужда. Более того, советская политика, провозгласившая гегемоном рабочего, отдала свое предпочтение городу, обрекая на то, чтобы сельский топос ощущался как нечто «недостойное», «постыдное».

Шукшин открыто обозначит эту проблему в своей публицистике. В статье «Вопросы самому себе», рассуждая о причинах оттока сельских жителей в город, писатель подчеркивает сложившееся негативное мнение о «простом», «незнатном» сельском человеке: «Парнишка из крестьянской семьи, кончая десятилетку, уже готов был быть ученым, конструктором, «большим» человеком и меньше всего готовился стать крестьянином. Да и теперь... И теперь, если он почему-либо остался в деревне, он чувствует себя обойденным. Тут старались в меру сил и кино, и литература, и школа» [1, с. 372].

Уход из деревни молодого человека часто связан не только с материальными условиями жизни, но и с возникшими духовными запросами, возможностью реализовать свой человеческий потенциал в условиях культурного центра. Поэтому оппозиция «деревня» – «город» у Шукшина неоднородна. Для бывшего сельского жителя страшной в городе оказывается псевдокультура, а именно она становится уделом большинства выходцев из деревни. Обретение истинной культуры сложный и длительный процесс. Однако продуктивность «ломоносовского мифа» в творчестве Шукшина свидетельствует и о такой судьбе человека из глубинки, хотя на этом пути очевидны духовные потери. Шукшин мечтает о том времени, когда и в деревне будут созданы для человека условия реализации. Писатель все чаще будет возвращаться к старомодному слову «подвижничество», восклицая: «Культурный человек в деревне... Господи, как он нужен там! Всегда был нужен, а теперь – особенно» [1, с. 374]. Писатель недаром чаще всего для своего молодого деревенского героя избирает профессию шофера, в странствиях которого раздвигаются границы мира обитания, а с другой стороны, присутствует мотив возвращения.

В творчестве Шукшина проблема взаимоотношений народа и интеллигенции – одна из основных. Она дана в сатирическом (рассказ «Срезал»), в дра-

матическом (рассказ «Крепкий мужик») и даже в идиллическом («Страдания молодого Ваганова») ключах. Проблема объективна и личностна, в свете мифа о «блудном сыне» она предстает как динамическая. Провозгласив вслед за Достоевским необходимость встречного движения интеллигенции и народа, Шукшин в своих произведениях чаще всего показывает всеобщий разлад.

В рассказе «Дебил» покупка шляпы для шукшинского героя оказывается знаковым жестом, желанием приобщиться к городской культуре. В финале не может опроститься в духе Толстого – пройтись по деревне босиком – сельский учитель, но и Анатолий Яковлев отказывается от новой социальной роли, используя шляпу не по назначению. Шаг в сторону интеллигенции в свете почвеннических взглядов Достоевского народ тоже не сделал. Отсутствие социального мира у Шукшина обусловлено по сравнению с писателями-классиками дополнительными причинами, главная из которых – сложность социальной и личностной самоидентификации героев. Анатолий Яковлев – «чужой среди своих», человек без корней, отработавший «на Севере по вербовке пять лет» и два года отсидевший «за нарушение паспортного режима» [3, т. 3, с. 94]. Надев шляпу, он становится похожим на «культурного китайца», ему даже хочется «говорить с акцентом» [3, т. 3, с. 94]. Писатель подчеркивает маскарадность героя «в шляпе».

Однако «ехидство» и ироническая поза учителя, «интеллигента первого поколения» [2, т. 3, с. 98], также свидетельствуют об отсутствии целостности характера. В свете частной проблемы – истории непростых взаимоотношений Анатолия Яковлева и учителя – концептуально важным становится эпизод ссоры героев в школе, когда Анатолий меняет старую проводку:

« – Никаких настольных ламп, – ответствовал Анатолий. – Как было, так и будет – по старой ведем.

– Старое отменили.

– Когда?

– В семнадцатом году. Анатолий обиделся» [2, т. 3, с. 98].

Человеческие отношения оказываются «производными» от исторических событий, «революции плюс электрификации». Поэтому символический смысл приобретает бытовой финал рассказа Шукшина «Дебил»: Анатолий Яковлев и учитель расходятся, еще более неприязненно относясь друг к другу.

В зрелом творчестве достаточно полно эту проблему отразил рассказ «Психопат». Произведение представляет спор об истинной и ложной интеллигентности, участниками его являются врач, учитель и библиотекарь. Первые явно городские, приехавшие в деревню после вуза отработать положенный срок и вернуться в город. Библиотекарь свой, деревенский, прозванный в селе Психопатом. Рассказ открывается темой мастера, таланта, профессионала, влюбленного в свое дело. Этими качествами наделен главный герой: «...он (Сергей Иванович Кудряшов – О.Л.) работает библиотекарем, работает хорошо, не было, чтоб у него в рабочее время на двери висел замок...» [2, т. 3, с. 350]. Врач и Сергей Иванович вступают в рассказе в непосредственный конфликт. Заболев, герой попадает в больницу и сталкивается с равнодушием врача («...пришел врач: молодой, с бородкой, тоскующий в деревне, невнимательный, остроумный сверх всякой меры...»). Значительна и противоречива

деталь внешнего облика врача – бородка, в ней есть нечто чеховское, а, с другой стороны, в данном контексте это лишь знак мнимой интеллигентности врача, подчеркивания своей городской принадлежности.

Не принимая позицию равнодушия и тупого самодовольства, Психопат Шукшина не случайно рекомендует врачу читать русскую классику. В рассказе прежде всего актуализируется контекст творчества Л. Толстого. Толстовское определение, данное Сергеем Ивановичем врачу, – «живой труп» и, на первый взгляд, бытовой финал рассказа, в котором врач пристально смотрит на догорающую дотла спичку, моделируют два типа человеческого существования: жизнь-тление и жизнь-огонь. Возникший в последней сцене рассказа спор учителя и врача о том, читал ли Психопат Льва Толстого или не читал, и презрительно высказанная версия учителя (если и читал, то только «Жилина и Костылина»), во-первых, обнажает низкий образовательный ценз самих городских интеллигентов, во-вторых, своеобразно проецирует сюжет произведения Толстого на шукшинское. Вообще включение «Кавказского пленника» в виде фрагмента школьной программы в шукшинский текст (отсылка к нему также содержится в повести-сказке «Точка зрения») исполнено глубокого смысла. Б.М. Эйхенбаум считает это произведение поворотным в позднем творчестве Толстого, потому что оно было написано в «народном духе» в соответствии с новыми особенностями поэтики – «простоты рисунка и штриха».

В рассказе «Психопат» Шукшин изображает редкий случай приобщения к подлинной культуре деревенского человека, не оторвавшегося от «почвы», не покинувшего свое село. Однако не случайно, что он предстает отщепенцем, которого не понимают односельчане, что и проявилось в обидном прозвище. Он чужой и в своей среде, и в среде городских интеллигентов. В соответствии с традицией Л. Толстого автором «Психопата» решается проблема разрыва героя с первозданным состоянием природного, несамосознающего существования. Платой за этот разрыв становится «межумочность», некая «вывихнутость», присущая герою. Недаром в самом облике Сергея Ивановича присутствуют трагически-смешные черты, актуализирующие в нем донкихотское начало: «По больничному двору шел Психопат – высокий, прямой, с лицом сильного, целеустремленного человека. Шел широким ровным шагом, видно, привык ходить много и далеко, на нем какой-то длинный нелепый плащ и кожаная шляпа» [2, т. 3, с. 357]. Герой Шукшина – истинный «подвижник», служащий своему делу с завидным фанатизмом. Мотивы позиции деятельного добра в рассказе не прояснены. Но в подтексте произведения возникает отсылка к старообрядчеству, тем самым для героя его деятельность (просветителя, собирателя книг) возводится в ранг почти религиозного культа.

Однако такое отношение к книге непонятно для сельских жителей с их прагматическим отношением к жизни, о чем свидетельствует в рассказе эпизод ссоры Психопата и деревенского шофера. В конечном итоге, концепция рассказа драматична: вековые основы для единения утеряны, новые, а одной из них могла бы, по Шукшину, стать культура, не найдены. Остается без ответа вопрос, связанный с традицией изображения в русской классической литературе различных психических аномалий, – бездуховный мир ли сошел с

ума или герой, с его фанатичным служением людям, с его позицией деятельного добра на ниве просвещения, с его требованием профессионализма и добросовестности, аномален?

В творчестве Шукшина, безусловно, ощутимы руссоиские идеи Л. Толстого, однако для писателя XX в. более характерна полемическая позиция относительно автора «Войны и мира». Для Шукшина более важными оказались условия социальной гармонии, предложенные «почвенничеством» Достоевского. Для Шукшина так же, как для писателя-классика, деревня и народ остались хранителями национальных основ, с другой стороны, интеллигенция и город воплощали культуру. Писатель во всех своих публицистических выступлениях и художественном творчестве призывает к взаимному шагу, к тому же всеединству, о котором мечтал создатель «Дневника писателя». Однако творчество писателя XX в., лишенное иллюзий его великих предшественников и веры в осуществимость социальной утопии, трагично в решении ключевой для него проблемы.

Литература

1. Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю. Публицистика. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1991. – 509 с.
2. Шукшин В.М. Соб. соч. в 6 т. – М.: Молодая гвардия, 1992. – Т 1. 557 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1986.

ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В СИСТЕМЕ РАССКАЗА «В ВОСКРЕСЕНЬЕ МАТЬ- СТАРУШКА...» В.М. ШУКШИНА²⁴

Кулумбетова А.Е.
Республика
Казахстан, Шымкент

В шукшиноведении это произведение [1] исследовалось в связи с проблемой образа матери [8], народной культуры, духовности и приземленности [3], интертекстуальной связи с русской литературой XVIII в. [4]. Однако монографически через систему содержания и формы в связи с проблемой национального характера оно не рассматривалось [5].

Внимание к заглавию текста «строки из тюремной песни об Александровском центральном», появившейся «предположительно в 1920-х годах», «первые зафиксирована в середине 1930-х на Дальнем Востоке и Южном Урале» [11]. В названии «воскресенье» – это: 1. Седьмой день недели, общий день отдыха; 2. В религиозных представлениях: возвращение к жизни Иисуса Христа; 3. «Мать – обращение к пожилой женщине или к жене как матери своих детей»; «старушка» – ласк., от «старухи – женщины, достигшей старости» [9, с. 346, 763]. Очевиден содержащийся в заглавии смысловой контраст надежды по ассоциации с библейским мотивом ожившего Христа и безнадёжности, связанной с безрезультатностью намерения матери передать еду арестанту сыну. Сочувственная интонация словосочетания «мать-старушка» подразумевает психологические переживания персонажа и читателя. Свое смысловое завершение название найдет лишь в анализе сюжета, композиции, конфликта и типов образности. В названии значима роль и другого, помимо знакового формального сюжетно-композиционного уровня, формирующего психологическую жанровую разновидность рассказа.

На наш взгляд, И.Б. Ничипоров справедливо отмечает связь с образами матерей строки из песни о «матери-старушке». В концепции русского человека именно она в творчестве В. Шукшина «начало начал» – доброты, неподкупной преданности своему делу, покорности обстоятельствам, понимания и сочувствия, а также и хваткой крестьянской жилки.

Вот почему верхней границей хронотопа настоящего времени, т.е. завязкой «В воскресенье мать-старушка...» – последним событием в жизни Гани, близким к читателю по времени [5, с. 12-13] – стала ситуация приезда «троих» «из города», «собирающих народные песни»: «...Один только раз вострепнулся Ганя душой, оживился, помолодел даже...» [1, с. 112]. Нижняя граница хронотопа настоящего времени – последний его миг, развязка, «финал» [4, с. 39] соотносится с диалогом Гани с соседом Егором Анашкиным: «Егор Анашкин перешагнул через низенький плетень, подсел к Гане» [1, с. 114]. В рамках

²⁴ Первая публикация: Кулумбетова А.Е. Воплощение концепции национального характера в системе рассказа «В воскресенье мать-старушка...» В.М. Шукшина // Шукшинский вестник, 2012. – С.106-118. Печатается в новой редакции.

этих границ заключается информация о конфликте современной Шукшину эпохи 60-х гг. Эта объектная тема выражает социально-психологический конфликт личности с сознанием и психологией среды, воссоздавая абрис фабулы. Песни Гани, которые «в войну» однозначно «слушали и плакали», вызывают спор у новых слушателей, приехавших в деревню записывать народные песни, но не определившихся, какие им нужны. Потому он с достоинством, не унижая ни себя, ни собеседников, прощается с ними: «Каких песней вам надо, я не знаю». Социально-психологическая доминанта диктуется проясненностью конфликта, когда герой и среда в новую эпоху контрастны друг другу по миропониманию. Тема развязки – в сострадании тому, кто и о чем еще «кручинится»:

«Егор Анашкин перешагнул через низенький плетень, подсел к Гане.

– А чего, правда, заартачился-то? – поинтересовался он. – Спел ба, может, больше бы дали.

– Свиной-то вырастил? – спросил Ганя после некоторого молчания.

– Вырастил, – вздохнул Егор. – Теперь не знаю, куда с имя деваться, черт бы их надавал. Сдуру тада – разрешили: давай по пять штук! А куда теперь? На базар – там без меня навалом, не один я такой...

Егор закурил и задумался.

– Эх ты, поросятинка! – вдруг весело сказал Ганя. – На-ка трешку-то – сходи возьми бутылочку. За здоровье свинок твоих... и чтоб не кручинился ты – выпьем» [1, с. 114]. В финале повествуется о непонимании Егором «заартачившегося» Гани, который при большей покладистости мог заработать («Спел ба, может, больше бы дали»); о переводе Ганей разговора «после некоторого молчания» на большую для соседа тему – о прибыли от выкорма свиней и жалобе Егора, что откормленных животных, за увеличение поголовья которых агитировали, некуда девать из-за их излишка на базаре; о погружении Егора в свои грустные размышления, прерванные «весело» Ганей. Егор противостоит бессребренику Гане своей крестьянской жилкой («Сдуру тада разрешили: давай по пять штук!»), дополняя социальным аспектом психологический. В последнем предложении развязки («За здоровье свинок твоих... и чтоб не кручинился ты – выпьем») нет авторской установки, отчетливой авторской позиции к происходящему. Его потенциальный смысл – в сочувствии. Беспокойными раздумьями героев о своих проблемах, а также писателя о нравственном багаже своих современников рассказ завершается.

В этом социально-психологическом конфликте сочувствия и непонимания суть изображаемого Шукшиным времени и современников. Если Ганя не жалеет последней «трешки» как панацеи от безвыходности соседа, чтобы успокоить Егора, то Агашкин расценивает поступок Гани с позиций наживы, ради которой можно и нужно уметь «прогибаться». Сам он не может найти выхода из-за ситуации перепроизводства свиней в деревне, потому удивляется, что Ганя, при возможности больше заработать, – «артачится». Ему не понять и его широкого жеста – напоить за свой счет другого, чтобы избавить того от тягостных дум. Другая сторона подобного разрешения героями безвыходной ситуации – выпивка – также, по мнению Шукшина, черта национального характера как выражение покорности обстоятельствам («До царя

далеко, до бога – высоко»). Как указывал А.И. Куляпин, алкоголь является одним из мотивов и символов творчества Шукшина [4, с. 287]. Предполагается, что «порядок» в финале предполагает закономерно в одной-двух смысловых частях текста «хаос», понимаемый как предоставление писателем свободы читателю в осмыслении конфликта. Другими словами, «жесткость» авторской позиции непременно должна сочетаться с вариативностью осмысления, что закономерно для соответствия текста критерию художественности [5, с. 55].

Надо отметить, что поэтика национального характера героя выстроена по принципу романтического контраста неожиданного и ожидаемого по логике вещей, заданного в начале текста («А были у него хорошие времена. В войну»). Внешняя веселость Гани – скрытое чувство отчаяния. Утерявший надежду заинтересовать, как прежде, своими песнями людей, что составляло стержень его самодостаточности (необходимости), не имеющий никакой материальной основы для существования, кроме «пензии», – это он должен был сетовать и унывать, а не Егор с его материальным достатком. Отсюда иронично-насмешливое: «Эх ты, поросятинка!» – в обращении Гани к соседу.

В обратной связи от развязки к началу текста разворачиваются события прошлого Гани, в котором самым памятным был период войны. Эпически представлено повествование об обретенной в войну Ганей своей ниши – необходимости людям: пробуждая чувство сострадания к бедам персонажей «жалобных» песен, оживлять души людей, замороженные горестями непосильной работы и потерь. Со свойственным для эпоса вниманием к деталям течет повествование о его «супружнице» Матрёне с ее «жадностью»; об артистизме Гани, умело управлявшем накалом ожидания деревенских слушателей его песен, о суетливой подготовке Матрёной алюминиевой кружки для подаяния на крыльце сельсовета и об его отстраненности в этот момент от всякой суеты сует; наконец, об исполняемых им песнях, «вышибавших слезу у баб», о любимой песне слушателей – о матери-старушке, которая, собрав снедь для сына в тюрьму, узнала там о его смерти: «Повернулась мать-старушка, От ворот тюрьмы пошла... И никто про то не знает – На душе что понесла» [1, с. 111]; Ганя искусно владеет настроением слушателей, делая паузу с проигрышем на двухрядке, чтобы дать им глубже проникнуться чувством сострадания – и вот катарсис в психологическом настрое деревенских, бросавших «в кружку пятаки, гривенники, двадцатики»: и тогда, как Матрёна «строго» следила, кто сколько положил, Ганя «сидел, обняв гармошку, и все «смотрел» в свою далекую, неведомую даль. Удивительный это был взгляд, необъяснимо жуткий, щемящий душу» [1, с. 111].

Характерные для стиля Шукшина признаки драматического рода выражаются в «событии самого рассказывания». В то же время экспрессия эмоциональной лексики («хорошие времена», «жадная и крикливая», «торжественная картина», «божественные», «ласковый боженька», «плакали», «вытирала слезы», «хитрая», «затаив дыхание», «скорбное и умное», «сильно с голоду морят», «несчастный сиделец», «расстрелян», «терновка (тюрьма)», «удивительный», «необъяснимо жуткий, щемящий душу»), так же, как и лексико-семантические повторы создают лирическое сопереживание текста.

Неожиданность контраста мирной ситуации («хорошие времена») в военное время. – в смелости В.М. Шукшина, вслед за А. Твардовским (поэма

«Василий Теркин»), утверждавшим неразрывное сочетание жизни и смерти. Писатель показал, что в «слепце» было важно осознание своего высокого социального статуса в тяжелый для страны период. Последнее предложение («Удивительный это был взгляд, необъяснимо жуткий, щемящий душу») передает как беспокойство повествователя по поводу взгляда Гани, так и думы героя о чем-то своем, только ему известном.

Функция незрячести, на наш взгляд, кроется именно в стремлении писателя индивидуализировать образ героя, показав его отстраненность от бытовых забот военного времени как внутреннюю провиденциальную сосредоточенность на его трагизме, как средоточие духовности народа. Авторские антонимы – «хорошие времена» – «война», «не знали» – «знали», «не обращали внимания» – «смотрели», «божественные» – «сельсоветские», «строго следила» – «смотрел в свою далекую, неведомую даль» – отражают социально-психологический конфликт отстраненности и сопричастности. Художник слова переакцентировал песню о матери-старушке, связав ее через ассоциации с «расстрелом» и «сибулонцами» с реальностью периода культа личности. И ругательное слово «курва» контрастно «матери-старушке» как предательство и преданность. В этом завершающая роль песни о матери-старушке («Как же не знали – знали. Плакали»). Исследователи русского фольклора, к сожалению, не дают комментариев по поводу вариантов песни в 20-е и 30-е гг. Интересно и соотношение «божественных» песен и страха перед «сельсоветскими», которое также отражает реальность советского периода, когда было наложено табу на все связанное с религией. Реализм изображения в воссоздании Шукшиным психологии народа в эпоху войны: коллективное проявление сострадания: «Бабы, старики, ребятишки как-то все это понимали – и что много их там, и что морят. И очень хотелось, чтоб передали тому несчастному «сидельцу», сыну ее, эту передачку – хоть поест, потому что в «терновке» (тюрьме), знамо дело, несладко» [1].

Парадоксальность сюжетных ситуаций: «хорошие времена» войны/ плохие – послевоенного мира – обусловлена типом характера главного героя, созданного Шукшиным.

Во-первых, он слепец, и его «отстраненность» от мира обычных людей – вне времени. Но при этом он талантлив, он артист, его миссия в этом качестве – служить миру, быть необходимым людям, что осуществляется в первой военной части. И могло бы состояться после войны, если бы не его репертуар, во-вторых. Народный жестокий романс («Как на кладбище Митрофановском...»), тюремные («В воскресенье мать-старушка...», про сибулонцев), «божественные» (про безноженьку...) и пр. были созвучны душевному состоянию и калеки Гани, и людям с искалеченными войной судьбами, что создавало их единение, отвечавшее единению народа всей страны в годы испытаний.

В ситуации конца войны, возвращения оставшихся в живых мужиков, радужных надежд на новую счастливую жизнь, печальные песни Гани «слушали плохо», подавали из жалости. Как акцию жалости к убогому воспринял Ганя назначенную ему пенсию по инвалидности, тогда как во время войны, он зарабатывал на хлеб честным трудом. Теперь же его талант народного певца-самоучки не мог конкурировать ни с пением профессионалов, ни с их

репертуаром, звучавшими из «вшивого радива» и патефонов. Он еще пытается петь в дальних деревнях без «вшивого радива». Но и там насмешки молодежи («Шибко уж на слезу жмешь. Ты б чего-нито повеселей») знаменовали завершение «карьеры» Гани («И Ганя перестал ходить»). В оценке такого положения дел как будто нет авторской оппозиции.

Необходимы были и другие песни после войны, в период возрождения к жизни. Появление радио и патефонов вытеснило двухрядку Гани и его печальный репертуар. Осознание своей ненужности пришло к герою после признания им неодолимости повального нового увлечения деревенских. Шукшин намеренно не указывает возраста Гани, хотя по его реакции на сообщение председателя сельсовета можно понять противоречивое чувство героя. С одной стороны, назначение Гане пенсии по нетрудоспособности несколько смягчило отступление героя после поражения. А с другой – вдруг сразу на него наваливается осознание своей ущербности, ненужности, потому как не за трудовой стаж ему назначили «пензию». Этим объясняется, на наш взгляд, его неоднозначное молчание: «Ганя долго сидел молча, смотрел мимо председателя...» [1, с. 112].

Шукшин обостренное социальное чувство считает национальной чертой, что является третьим фактором парадоксальной перемены характера и образа жизни героя после войны. Лишившись почвы под ногами, Ганя начал «попивать», и это стало причиной «ругани и даже драк» с Матрёной, заботившейся прежде всего о «пензии» супруга. Мало того, он стал проявлять с некоторых пор «строптивость», удивлявшую деревенских: отказывался от приглашения поиграть на «свадьбе», от предложения «сельсоветских» записаться в «общество слепых», но и «чулки вязать да радиво слушать», подобно инициативной Матрёне, категорически отвергал. Драматизм ситуации отмечен эмоционально-экспрессивной лексикой диалогов, преимущественно бранной: «избенка», «ругань, драки», «глот», «башка дырявая», «закрой варежку», «калган», «черт слепошарый», «бледнел», «вякать», «ноги переломаю», «губошлеп», «обчество», «радиво», усугубляющей хаос, воцарившийся в душе слепца и его конфликт с миром. Чувство собственного достоинства Гани уязвлено снижением его общедеревенского статуса в военное время до «комика», убажашающего гостей частных вечеринок, свадеб и пр. Реализм изображения в индивидуализации сознания и психологии героев. «Хитрая и жадная» Матрёна единственным аргументом признает «копейку», для Егора важно, чтобы плоды его труда не пропали даром, отсюда его неудовлетворенность сельскохозяйственной политикой его времени. Ганя неудовлетворен безвозвратно ушедшими временами гармонии индивида и среды. А выбор, сделанный Ганей: отказ от игры на свадьбе, от членства в «обществе» – экзистенциалистский по характеру, выражающий его протест против нарастающей духовной разобщенности на фоне материального прогресса. Как видим, Шукшин сумел представить многогранную картину военной и послевоенной деревни с прогностической функцией.

Особенность структуры этого рассказа – в сочетании экспозиции с кульминацией (проблемой или фокусом). Тема ее – опустошенность. Повествуется о приезде к нему «из города каких-то людей – троих», обратившихся к нему

непривычно официально: по имени, отчеству и фамилии (Гаврила Романыч Козлов), что насторожило Ганю, успокоившегося после их объяснения причины обращения к нему как к знатоку «народных песен», что взбодрило Ганю надеждой возвращения былой славы («Один только раз встрепенулся Ганя душой, оживился, помолодел даже...»; а подкупившие его слова приезжих, что «песни не должны умирать...», разволновали Ганю до слез и побудили к готовности их исполнять, хотя «никто в деревне не знал, что сегодня, в этот ясный день, когда торопились рубить капусту, ссыпать в ямы картошку, пока она сухая, сжигать на огородах ботву, пока она тоже сухая, никто в этот будничный, рабочий день не знал, что у Гаврилы Романыча Козлова сегодня – праздник», кроме вернувшейся с огорода Матрёны да соседа, «навалившегося на плетень». Когда на его предложение спеть на выбор жалобные или тюремные песни, слушатели оставили выбор на его усмотрение, «Ганя запел... Ах, как он пел!») [1, с. 113]. Песня про «безноженьку» оказалась не понятой новыми слушателями, посоветовавшими спеть «.. что-нибудь такое... построже... Нет, это тоже хорошо! Но... что-нибудь где горе настоящее...»; была прервана и песня про убийство отцом дочери на Митрофановском кладбище, которую Ганя «запел. И славно так запел, с душой». Ганя растерян, не зная, что предложить им из своего репертуара, и пока трое спорили («один говорил, что надо писать все, двое ему возражали: зачем?»), в нем нарастало психологическое состояние былой «отстраненности»: «Ганя напряженно слушал и все «смотрел» туда куда-то, где он, наверно, видел другое – когда слушали его и не спорили, слушали и плакали». На просьбу спеть тюремные песни Ганя сам с тоской возразил, что «тюрьма – это плохое дело... Не приведи Господи. Зачем вам?» – и решительно отказался петь дальше: «Нет, люди хорошие, – будет. Попели, поиграли – и будет. – И опять жестокая строптивость сковала лицо» [1, с. 114]. В перепалке с Матрёной, упрекнувшей его («Чего ты кобениться-то?»), и слушателями, пытающимися задобрить певца («Вы обиделись на нас?»), Ганя ответил: «Каких песней вам надо, я их не знаю. Только и делов».

Эмоциональная лексика повествователя («встрепенулся... душой, оживился, помолодел даже...», «насторожился», «слезы», «торжественное и умное», «скорбное, и прекрасное», «золотой день бабьего лета», «праздник», «наострились», «жалобные или тюремные», «ах, как он пел», «и славно так запел», «напряженно», «плакали») возвращает Ганю в забытое состояние душевного подъема, сознания своего единства с народом, своей необходимости, убеждая читателя в том, что песни, действительно, не умирают. И тем беспощаднее развязка эпизода, отраженная в лексике негативной окраски: «плохое дело», «жестокая строптивость сковала лицо».. Психологический и социальный контраст переживаний Гани между первоначальной радостью и последующей горечью в связи с неприятием его песен ни деревенскими, ни «городскими» («Городские собрали свои чемоданчики, поблагодарили Ганю, дали три рубля и ушли») окончательно отрезвляет Ганю, сделавшего вывод о том, что его время прошло..

Пейзаж («Был золотой день бабьего лета, было тепло и покойно на земле») неоднозначен: с одной стороны, он показатель особого дня для Гани («праздник»), а с другой – символ последнего проблеска бывшего чувства удов-

летворенности, подобно этому редкому дню осенней благодати. А деталь («...никто в этот будничный, рабочий день не знал, что у Гаврилы Романыча Козлова сегодня – праздник») подчеркивает отрешенность героя и среды друг от друга..

Обособленность героя отмечена полным его именованием. Аллюзия имени и отчества великого русского поэта Гаврилы Романыча Державина, как и фамилии его матери позволяет высветить талантливость деревенского самородка, нестигаемость его натуры как национальное качество русского человека. Рассматривая этот прием, В.В.Десятов и А.И.Куляпин вскрывают родство мотива «властителей и судей» в истории матери поэта и матери-старушки: «Скрытая отсылка к биографии Державина содержится в рассказе «В воскресенье мать-старушка...», «Песня слепого певца Гани, давшая название рассказу... рисует по сути ту же картину» [4, с. 149]. «Интертекстуальность», понимаемая А.И. Куляпиным как «цитатный диалог» Шукшина с чужими текстами, который писатель налаживает при помощи целой системы приемов. Простейший из них – откровенная ссылка на тот или иной источник» [4, с. 131]. Шукшин чертами великого поэта наделяет слепого деревенского певца. Державина с его «честной и бескорыстной службой», как и шукшинского Ганю, «отличала «... излишняя и резкая откровенность...» [11].

Итак, В.М. Шукшин представил концепцию национального характера в исторической динамике, в системе социально-психологической разработки образа русского деревенского человека. Песенная строка «В воскресенье мать-старушка...» в заглавии текста, получая развитие в песенном репертуаре народного певца в годы войны и замещение его официально-государственными программами радио и грамзаписей, служит культурным кодом смены эпох, заостряя внимание читателя на драматизме этой смены в человеческой судьбе.

Литература

1. Шукшин В.М. В воскресенье мать-старушка...// В.И. Шукшин, собр. соч.: в 8 т. – Т. 5. – Барнаул, 2009. – 432 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. – М.: Худож. л-ра, 1975. – 407 с.
3. Десятов В.И., Куляпин А.И. В воскресенье мать-старушка// Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. – Барнаул, 2007. – С. 36-38.
4. Куляпин А.И. Интертекстуальность // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 1. – Барнаул, 2004. – С. 131-133.
5. Кулумбетова А.Е., Джунисова А.А., Садуакас Г.К., Мырзабекова А.К. Система содержания и формы лирического, эпического и драматического художественного текста: учеб. пос. – Алматы, 2008. – 174 с.
6. Мещеряков Ю.В. Г.Р. Державин. Тамбовский период деятельности (1786-1788). – Тамбов, 2006. – С. 392-402.
7. Нигматуллина Ю.Г. Национальное содержание эстетического идеала. – Казань, 1970. – 210 с.

8. Ничипоров И.Б. Образы матерей в рассказах В. Шукшина [Электронный ресурс]. Режим доступа: [portal-slovo.tu /history/ 0621](http://portal-slovo.tu/history/0621) p.
9. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М: Азъ., 2006. – 907 с.
10. Пригожий И., Стенгерс И. Порядок и беспорядок // Время, хаос, порядок. К решению парадокса времени. – М., 1994. – С. 55-57.
11. Сидорова А.Г. В воскресенье мать-старушка. Комментарий // В.М. Шукшин. Собр. соч.: в 8 т., Т. 5. – Барнаул, 2009. – С. 37– 89.

РАССКАЗ В.М. ШУКШИНА «ОБИДА»: БЕРЛИНСКИЙ «СЛЕД» В КОНЦЕПТОСФЕРЕ МОТИВОВ²⁵

Бодрова Л.Т.
Россия, Челябинск

Не без креативной самоиронии обозначил когда-то свое творческое кредо как действия «бойца тайного, нерасшифрованного» писатель Василий Шукшин. Свой среди чужих, чужой в среде «своих» – этот «шпионский» стиль общения с большинством собратьев по перу, с критиками, с издателями и с не-читателями был уделом «крестьянина потомственного, традиционного» среди потомков дворян, высоких интеллектуалов, неистовых ревнителей соцреализма и пр. Недаром в одной из последних его рабочих записей отражены вся накопившаяся затаенная обида, злость и досада: «Черт же возьми! – в родной стране, как на чужбине» [1, с. 490]. А ставший нарицательным его герой по прозвищу Чудик из одноименного рассказа («Чудик», 1967), являясь проводником автопсихологии писателя в ее иронической трансформации, сохраняет душу живую после многих бед и обид именно потому, что греет его дерзкая мечта. Мечта весьма странная, идеологически «вредная»: «В детстве мечтал быть шпионом». Не разведчиком, а именно шпионом.

Разумеется, есть зазор между автором и героем, хотя многие факты рассказа явно или иронично-косвенно автобиографичны. Но «водораздел» автора и героя проходит все же вот где: если сельский киномеханик, «обожающий сыщиков и собак», ровесник автора к моменту выхода рассказа из печати (им по 39 лет), чудик с плебейской фамилией Князев (от притяжательного местоимения: «Князев» холоп! а не «сын князя»); так иронично называли в Поволжье сборщиков старого тряпья) еще мечтает, то его тезка, известный киноактер, кинорежиссер Василий Шукшин, хоть и сочувствует мечтателям, но сам «отмечтался». Писатель интимизирует события как художник высокой трагикомедии.

Вот здесь-то и возникает искушение отследить креативность «случая Шукшина» в плане выражения. В самом деле: как действует «боец тайный, нерасшифрованный», представляя историю и политику в реалиях быта по некоей «шпионской» методе, добывая непрямым путем – «искривленно» – правду?

Перед нами рассказ 1971 года «Обида». Шукшин включал его в прижизненные сборники и в последнюю, «заветную» книгу – «Беседы при ясной луне» (1974). Вкупе с рассказами «Ванька Тепляшин» и «Кляуза» «Обида» образует некий малый цикл, трагикомическую трилогию «Что с нами происходит?!»

Напомним, что поверхностный взгляд обнаружит в «Обиде» перипетии повседневной реальной ситуации: чудик-нонконформист в городском общественном быту со своею жадной справедливости вмешивается в устоявшийся «порядок» и получает очередной «удар по душе». В критике рассказ атрибутирован глубоко и справедливо получил определение как один из самых

²⁵ Первая публикация: Бодрова Л.Т. Рассказ В.М. Шукшина «Обида»: берлинский «след» в концептосфере мотивов // *Ars interpretand.*, сб. ст. – Новосибирск, Изд-во СО РАН: ЦРЛ Рассвет, 1997. – С. 25-30.

«достоевских»: «обида – вечный комплекс переживаний маленького человека, а вся его жизнь – сплошные обиды. В финале шукшинского рассказа звучит, сродни Достоевскому, идея возможной мести героя за обиду, кажется, герой способен на бунт» [3, с. 195]. Все это так. Однако есть, на наш взгляд, и некоторая недосказанность, непроясненность в более современных выходах на претексты. Тем более, что рассказ «Обида» интересен не максималистским описанием реальности, а тем, что автор-минималист обеспечивает сложнейшие взаимодействия текста и реальности ирреального. Так, писатель вводит в механизм смыслообразования новеллы анекдот, но не для трансформации в незатейливую форму разоблачения бюрократов, работников торговли и т.п. Анекдот трансформирован Шукшиным в нарративной структуре новеллы как продуктивная форма эстетизации современного мифа – особого состояния сознания, исторически и культурно обусловленного.

Напомним, что в «Обиде» Шукшин отправляет своего «двойника» – работника Сашку Ермолаева (герой идеально вписывается в парадигму народного, по природе «крестьянского» мироотношения) в нерабочую субботу (очередное достижение социализма!) с маленькой дочкой Машей (тетка старшей дочери писателя) в соседний «гагазинчик». Пространство рабочей окраины парадоксально сходно с сельским типом пространства (московские Свиблово, Бирюлево и т.п. – это бывшие деревни). И вот, что называется на языке черного юмора (в данном случае анекдотическая ситуация отражает тотальную опасность в больном обществе, в «распущенной» нации), «сходил герой за молочком и за хлебушком»: Сашка нарвался со стороны obsługi и «стенки людей» из очереди на крайнюю степень хамства и социальной демагогии. За простоватый вид, за отсутствие наглости (как бы сейчас цинично сказали: за то, что лох) Сашку «поставили к стенке», унизили при маленькой дочке – походя и злобно, – а затем жестоко избили.

Текст производит неизгладимое, тягостное впечатление. И многие скрытые смыслы шукшинской тайнописи могут открыться, если, к примеру, вдуться в код шукшинского письма.

Многое откроет история создания «Обиды». Рассказ был написан под Берлином, в Потсдаме (тогда в ГДР) в 1970 году. И, разумеется, этот город был интересен Шукшину не только как штаб-квартира киностудии ДЕФА. Конечно же, в воображении художника оживлялась вся парадигма войны и нашей Победы в связи с исторической Потсдамской (Берлинской) конференцией 1945 года. 1970-й – это был год столетия со дня рождения В.И. Ленина, время избыточной ритуальной кампании советского (и гэдээровского!) Агитпропа. Так что шукшинские подтексты в малой прозе не могли не среагировать на все эти явления. Но, кроме того, в сознании писателя выстраивалась творческая парадигма. Если вернуться к рассказу «Обида», то возникает необходимость акцентировать роль «берлинских текстов» в смыслообразовании этого произведения. И первым таким «текстом» будет, на наш взгляд, фильм учителя В. Шукшина – М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1966), работу над которым Шукшин наблюдал, а теперь оживил в своем сознании. Фильм получил мировое признание именно после фестиваля в Германии. Но, конечно, «берлинским» этот текст может быть назван уже потому, что 40 километров пленки,

которую просмотрел М. Ромм, выдержав нечеловеческие муки от созерцания документального подтверждения кошмара, просмотрел, отобрал, смонтировал и комментировал, – эти 40 километров были сняты когда-то умелыми профессионалами, берлинцами и многое происходило в Берлине как в столице рейха. Чего стоит только «Триумф воли» Л. Рифеншталь, кадры из которого вошли в «Обыкновенный фашизм». М. Ромм – художник, автор и комментатор заставил эти, с очарованием зла, документы (о том, как маленький человек превращается в человека толпы, в зверя) работать против зла же. Фильм он «озвучивал своим голосом. Там даже в роли диктора исчез актер. Остался трагически размышляющий автор наедине с историей» [6, с. 85].

Шукшин оригинально переводит на язык прозы и на русскую почву глубинную суть социальных конфликтов (они связаны с жизнью нации, с жизнью ее корневой основы – простых людей). И мы видим в «Обиде», к примеру, не комическое описание скандала в очереди, не подробности описания обид маленького человека, но перед нами – «как в кино» – парад аттракционов, где материал контрастно сталкивается в отдельных «кадрах» – кусках текста. И все это соединяют авторские размышления, переживания, вопросы.

Михаил Ромм учил своих «ребят» постоянному обращению к лучшим достижениям в искусстве кино «и требовал, чтобы сами пробовали писать».

И собственно весь образный смысл рассказа «Обида» свидетельствует о том, что политика послевоенного просветительства и культурного воспитания нации в мировом кино, которое обобщено немецкими кинематографистами, а также самих «берлинских» текстах киностудии ДЕФА 50-70-х годов, не осталась без внимания Шукшина.

Но надо сказать еще вот что. Не без участия М. Ромма, который опекал Шукшина в его самообразовании, шло знакомство писателя с берлинскими текстами русской эмиграции, а также с таким уникальным явлением культуры, как «русский Берлин» 1920-х годов, когда «<...> немецкий Берлин был только фоном этих лет...» [2, с. 202]. Киноэстетика и тексты А. Белого, Б. Пильняка, В. Шкловского, И. Эренбурга, А. Толстого, М. Цветаевой, Г. Алексеева, немца Г. Гессе, также А. Кёстлера, наверняка так или иначе присутствуют в творческом потенциале В. Шукшина. И наверняка его тяготение в последние годы жизни к Ленинграду (к примеру, обращение к ленинградскому литературоведению, сотрудничество с журналом «Аврора», с Г. Товстоноговым и БДТ) было не без участия того, как он размышлял над русской идеей в таком обращении к Берлину: «Путешествие в Европу явилось для многих <...> как в реальном, так и в символическом смысле путешествием из Петербурга в Москву через Берлин. При этом оказывалось не столь важным, из какого именно пункта выехал путешественник, ведь <...> вся зарубежная Россия была тогда Петербургской» [5, с. 22].

То есть Шукшин грамотно распорядился возможностями командировок за границу, главные из которых – шанс глубже проникнуть в тайны ремесла по художественной трансформации русской идеи. Безусловно, с многими источниками, текстами он познакомился там, вероятно, кое-что (а не тряпки) сумел привезти на Родину. Во всяком случае с текстами В. Набокова он познакомился и за границей, и благодаря Б. Ахмадулиной, и через Самиздат (в «Музее

самиздата и неофициальной культуры» в Москве есть самиздатовское «Приглашение на казнь»). И мы отмечаем, что в «Обиде», как и во всей трилогии «маленьких трагикомедий», скрытно, но «непреклонно» работает набоковский интертекст. Кстати, в новеллистике Набокова 1937–38 гг. с сюжетами «приглашения на казнь» есть рассказ «Обида». Но в шукшинской «Обиде» (и в «Кляузе») более ощутимы рифмы с такой вариацией «Приглашения на казнь» Набокова, как рассказ «Озеро, облако, башня» (1937).

В рассказе В. Набокова «увеселительная поездка» по идиллическим местам к юго-западу от Берлина оборачивается «приглашением на казнь» героя – русского эмигранта, мечтающего о скромной уединенной жизни в озерно-облачно-«башенном» краю. Элегический «дактиль» природы не переходит в «дактиль» реалий жизни: «добрые люди», «веселые» граждане рейха (кстати, они весьма достоверно предстают через набоковское письмо, очень кинематографичное), «образуя одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деваться», «весельчаки» принуждают к звериному миру с ними, к жизни «без тревоги нелюдимой» и страшно наказывают за неповиновение. «Как в дикой сказке», которая происходит наяву: «били долго и довольно изощренно <...> Было превесело» [4, с. 427].

Набоковский претекст явно дает о себе знать в рассказе Шукшина, к примеру, в кульминационной сцене избиения героя, который пришел к своему обидчику всего лишь объяснить, «поговорить».

Как и у Набокова, в шукшинском сюжете дикая враждебность толпы и ее предводителя («человека в плаще») внешне ничем не мотивирована, а потому в особенности страшна своей непредсказуемостью. «Превеселая расправа» над совестливым живым человеком, который не хочет быть в стае, рифмуется с набоковской сценой казни: «Сашка невольно <...> пошевелился. Чукалов – то ли решил, что Сашка хочет уйти, – вдруг цепко неожиданно сильной рукой схватил его за рукав. И темные глаза его близко вспыхнули злостью и радостно-скорой расправой. От него пахнуло водкой <...> Вышел Игорь, наверно, сын, тоже с темными, чуть влажными глазами, здоровый, разгоряченный завтраком и водкой... <...> сгреб за грудки – этого Сашка никак не ждал от него, – раза два пристукнул головой об дверь, потом открыл ее, протасил по площадке и сильно пустил по лестнице» [1, с. 159, 160].

Вслед за В. Набоковым В. Шукшин обличает мелких фюреров с их желанием власти (как бы обозначил Л. Гумилев, с их «пассионарностью»). А «уважаемые граждане» (формула М. Зощенко, тоже, кстати, приложившего старания в создание берлинских текстов!) «моментально» трансформируются в толпу агрессивных потребителей. Шукшин вслед за Набоковым работает «страшнее» Зощенко, серьезнее и «страшнее» многих диссидентов, играющих, по определению Е. Вертлиба, в «подкидного дурака с Системой», в то время, как он, Шукшин, «взрывает ее изнутри». Он показывает, как люди губят душу, приспособившись к ложной доминантной культуре – будь то тоталитаризм, «обыкновенный фашизм», «оттепель» или наступающий застой «развитого социализма».

Набоковское окончание рассказа в особенности поражает: «По возвращении в Берлин он побывал у меня. Очень изменился <.. > Рассказывал <...>

умолял отпустить, говорил, что больше не может, что сил больше нет быть человеком. Я его отпустил, разумеется» [4, с. 427].

Шукшинский «Исусик» Сашка Ермолаев, поставленный людьми к «стенке людей», «которую не пройти», тоже «отпущен» автором, правда, в послевоенной советской действительности он может «сорваться с зарубки», стать мстителем, губя себя и людей. И в третьей части трилогии, в «Кляузе», автор особенно выразителен, давая выход чувствам социальной обиды и боли за человека, так что вся самоограничивающая парадоксальность текста новеллы, вся мучительная нелогичность остальных уровней текста работает на пронзительное обнаружение страшных несправедливостей в нашей жизни, в которых виноваты мы сами. И осознание этого есть гнев, то есть целительный стыд, обращенный вовнутрь: «Рука трясется, душа трясется, думаю: «Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость-то?!» <...> ... Прочитал сейчас всё это... И думаю: «Что с нами происходит?»» [1, с. 51].

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч. в 8 т. – Барнаул: ИД Барнаул, Т. 5. – 2009. – 432 с.
2. Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: АО Согласие, 1996. – 734 с.
3. Левашова О.Г. Обида // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник в 3 т. – Барнаул: Изд-во АГУ, Т.3. – 2007. – С. 193-197.
4. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. – М.: Правда, Т. 4. – 1990. – 477 с.
5. Тиме Г.А. Путешествие из Петербурга в Москву с остановкой в Берлине (Пути самоидентификации России в XX веке) // Вопросы философии, 2009. – С. 16-31.
6. Фрейлих С. Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера. – М.: Искусство, 1988. – 87 с.

«...ПАПА И ВСЯ СИБИРСКАЯ СЕМЬЯ» (КОНЦЕПЦИЯ СЕМЬИ В ЭПИСТОЛЯРИИ В.М. ШУКШИНА)²⁶

Марьин Д.В.
Россия, Барнаул

Тема семьи относится к сокровенной, интимной сфере духовной деятельности человека. В случае с творческой личностью – поэтом, писателем, художником и т.д., это означает, что семейные отношения автора далеко не всегда могут находить свое открытое выражение в произведениях, предназначенных для широкой публики. Однако мы вправе надеяться на их проявление в личных дневниках и письмах человека искусства. Все сказанное особенно актуально по отношению к В.М. Шукшину. По отзывам современников, Шукшин не был открытым человеком, легко поверявшим окружающим свои мысли и чувства. Неслучайно сестра писателя – Н.М. Зиновьева – вспоминала: «...свою душу он не распахивал ни перед кем» [5, с. 445]. Возможно, что письма В.М. Шукшина помогут относительно точно представить эволюцию взглядов известного кинорежиссера и писателя в отношении семьи и семейных ценностей. Анализ шукшинского эпистолярия позволяет констатировать сосуществование в личной и социальной жизни писателя двух моделей семьи: патриархальной и нуклеарной.

В.М. Шукшин и патриархальная семья

Корни шукшинской концепции семьи уходят в детство писателя. До Великой Отечественной войны в СССР преобладала патриархальная семья, которая характеризуется преобладанием мужчины в доме и подчинением ему всех остальных членов семьи – представителей разных поколений. Будучи, как он сам говорил, «крестьянином потомственным, традиционным» [1, т. 8, с. 182], будущий писатель, казалось бы, должен был с детства воспринять идеал патриархальной семьи. Однако история семьи Шукшиных вряд ли дала возможность для адекватного восприятия и развития патриархальных ценностей у юного Василия. Напомним, что отец В.М. Шукшина – М.Л. Шукшин – был арестован 25 марта 1933 г. (вместе с другими 87 сrostинцами), этапирован в Барнаул, где 21 апреля этого же года осужден по статье 58 и приговорен к высшей мере наказания, а 28 апреля был расстрелян [4, с. 28-44]. Мать В.М. Шукшина, опасаясь за судьбу детей, в одночасье ставших «детьми врага народа», перерегистрировала их на свою девичью фамилию – Попова. Фамилию «Попов» будущий писатель носил до своего шестнадцатилетия, когда при получении паспорта вернул себе отцовскую – «Шукшин». Незадолго до начала Великой Отечественной войны мать будущего писателя вторично вышла замуж за односельчанина П.Н. Куксина. Василий не принял отчима. «Вася был ершист и никак не мог смириться с тем, что у нас появился чужой человек» [5, с. 422]. В 1942 г. отчим погиб на фронте, и семья вновь осталась без кормильца. Подоб-

²⁶ Первая публикация: Марьин Д.В. «...Папа и вся сибирская семья» (концепция семьи в эпистолярии В.М. Шукшина) // Русская литература в современном культурном пространстве: концепции семьи в парадигмах художественного сознания и авторских моделях: мат. VI Всерос. науч. конф. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2012. – С. 84-91.

ная нестабильность внутри семьи, усиленная чувством социальной неполноценности²⁷, постоянно преследовавшим детей репрессированных лиц, безусловно, повлияла не только на становление характера Шукшина-подростка, но и на специфику его отношения в юношеский период к семье как общественному институту и традиционным семейным ценностям. В апреле 1947 г., внезапно бросив учебу в Бийском автомобильном техникуме, В.М. Шукшин уезжает из родного села. Около двух месяцев мать и сестра ничего не знали о его судьбе. По воспоминаниям Н.М. Зиновьевой, первое письмо от Василия пришло спустя два месяца из Калуги (не сохранилось). При этом брат просил не писать ему по указанному адресу, т.к. он, якобы, должен был «получить другое общежитие» [5, с. 438]. Переписка не завязалась: до 1949 г. писем от В.М. Шукшина больше не было. Первое письмо из дома сам будущий режиссер и писатель получит лишь в 1950 г., будучи уже матросом ВМФ. Как видим, в это время молодого Шукшина явно тяготят семейные связи, он занят поиском собственной дороги в жизни. Как многие молодые люди того времени – эпохи урбанизации – он решил найти себя в городе, а это неминуемо вызвало разрыв не только с крестьянским патриархальным укладом жизни, но и, как следствие, нарушение традиционных семейных связей. Сознательное избегание переписки с родными в 1947-1949 гг. подтверждает вышесказанное.

Первое известное нам письмо В.М. Шукшина датируется октябрём 1949 г. [1, т. 8, с. 214]. В это время Шукшин начал срочную службу в ВМФ и находился в учебном отряде в г. Ломоносов (Ленинградская обл.). Два года скитаний, без постоянного пристанища²⁸, изменили юношу, и прежде всего, его отношение к семье, родным. В своем первом после долгого перерыва, небольшом по объему, письме домой Шукшин поздравляет мать с 40-летием: «Здравствуй, мама! Поздравляю с днем рождения! Мамочка, тебе уже 40 лет. Какова ты сейчас посмотреть бы. Пришли, пожалуйста, свою фотокарточку, да напиши, как чувствуешь себя, как здоровье <...>» [1, т. 8, с. 214]. Это первое письмо и последовавшие за ним – по сути, попытка восстановления отношений, общения с матерью и сестрой. Во втором письме домой, содержание которого позволяет датировать его условно весной 1950 г., Шукшин отвечает на упреки матери, содержащиеся, по всей видимости, в «первом письме из дома» [1, т. 8, с. 214]: «<...> Ты упрекаешь меня мама в том, что я так долго не говорил своего адреса. Даже говоришь так: “неужели тебе неинтересно знать, родная мать жива или нет”. Мама, ты в самом деле так думаешь? Да разве мог я забыть о моей матери. Нет, моя дорогая, моя бесценная, мысль о тебе всегда была моим верным спутником. Она поддерживала меня в трудные минуты, она всегда направляла меня на верный путь. Я мог забыть о чем угодно, но не о моей матери. И если я не сообщал адреса, то для этого были причины сильнее моей сыновней любви <...>». На этот раз переписка с родными завяз-

²⁷ Как вспоминала двоюродная сестра В.М. Шукшина Полина Михайловна Корбут (Попова), чей отец был арестован вместе с М.Л. Шукшиным: «Мы имели одно имя – дети врага народа» [7, с. 141]. Прозвищем В. Шукшина было и такое: «Васька-безотцовщина» [6, с. 8]. Юный Шукшин, безусловно, относился к категории «трудных подростков», нередко совершал мелкие правонарушения, в частности, по одной из версий, из автотехникума он был исключен за нецензурную брань в адрес преподавателя [4, с. 84].

²⁸ Н.М. Зиновьева вспоминала: «Однажды ехала я с ним из Судака в Москву. На одной из подмосковных станций (название забыла) показывает он в окно и говорит: “Видишь, Таля, скамейку? Я на ней спал когда-то”» [4, с. 65].

залась и впоследствии постоянно поддерживалась Шукшиным. Совершенно очевидно, что в это время происходят серьезные изменения в жизненной позиции Шукшина. В письме к Н.М. Зиновьевой (Шукшиной) от 27 марта 1951 г. В.М. Шукшин пишет: «Помнится, ты меня как-то спрашивала, как на меня действует весна. Сильно действует, сестренка. Это 21-я и чуть ли не самая сильная... может быть потому она сильная, что 21-ая. До того времени я жил не «оглядываясь». Во-первых, не было времени, во-вторых, обстоятельства... Жизнь новая, невиданная, незнакомая развернулась перед глазами и полностью поглотила мое внимание. Сейчас как будто устоялось все и начинает давать знать о себе человеческая природа. Начинаю (только теперь, как ни странно) осмысливать, понимать в истинном смысле пройденный путь» [1, т. 8, с. 220]. Происходит возвращение «блудного сына». Шукшин стремится вновь стать частью семьи, быть в курсе ее повседневных проблем и забот. Сохранившиеся 19 писем Шукшина периода флотской службы (1949-1952 гг.) содержат минимум информации об авторе и представляют собой подробные расспросы о близких и обсуждение событий в их жизни. Более того, в письмах проглядывает явное стремление Шукшина взять на себя роль патриарха – главы семьи: он дает советы матери, поучает и наставляет сестру [1, т. 8, с. 217-218, 223-225 и др.] и даже, пусть и шуточно, угрожает ей и ее подруге, своей будущей жене, М.И. Шумской («Если поссорились, то приеду и обеим надеру уши, несмотря на то, что вам обоим уже за 20. Это я вам гарантирую» [1, т.8, с. 228]). В июле 1951 г. В.М. Шукшин приезжал в краткосрочный отпуск домой, в Сrostки, впервые после четырехлетнего отсутствия. Вполне закономерным стало и его возвращение на малую родину в декабре 1952 г. после досрочного увольнения из рядов ВМФ по болезни.

Положение В.М. Шукшина как главы семьи упрочилось после скоропостижной смерти мужа сестры – А.М. Зиновьева в ноябре 1961 г. Заботу о сестре и племянниках-близнецах – Надежде и Сергее – полностью взял на себя Шукшин. Еще раньше, в декабре 1956 г. В.М. Шукшин крестил племянников и, таким образом, стал их крестным отцом. Н.А. Мясникова (Зиновьева) вспоминает: «Своего дядю мы называли лёлей Васей. Он втайне от отца (вдруг он заупрямится) крестил нас в Бийской православной церкви и поэтому, в соответствии с ее правилами, стал для нас лёлей» [5, с. 455]. Этот факт нашел отражение в одном из писем: «Наденька и Сережа, баба Маруся сказала вам, что лёля Вася пришлет игрушки» (М.С. Куксиной, Зиновьевым, декабрь 1961 г.) [1, т.8, с. 246]. В 1964 г. режиссер организовал сестре и ее детям отдых на Черном море, в Судаке, где сам он в это же время снимался в х/ф «Какое оно, море?». Письмо к М.С. Куксиной, датированное июлем 1964 г. содержит подробную инструкцию о том, как сестре следует добираться до Судака, как распределить высланные деньги [1, т. 8, с. 251-252]. Целый ряд писем демонстрирует, что дядя и крестный отец всегда интересовался жизнью племянников, переживал за их учебу в школе и поступление в вузы, помогал не только советом, но и материально. Реплика Н.М. Зиновьевой иллюстрирует характер и объем помощи, оказываемой семье сестры Шукшиным: «Всю жизнь я не знала, во что мне одевать своих детей: все он (т.е. В.М. Шукшин. – М.Д.) покупал» [4, с. 66]. Примером этих слов может служить отрывок из письма В.М. Шукшина сестре, датированном

июлем 1974 г. – одного из последних писем режиссера и писателя родным: «Наташа! Выслал вам всем рыбы соленой, – может, в охотку пойдет. В рыбе золотая цепочка (в 1-й посылке). Затем сгношил еще одну посылку – с тряпками. Но собрал я ее не из-за тряпок, а из-за подарков, подарки там. Хотя Наде костюм, по-моему, неплохой, если я не ошибся в размере. Подарки бандеролью посылать боязно, поэтому пришлось целую посылку. Подарки, видно, надо распределить так: маме – одну цепочку и сережки, она просила. Наде – колечко с красным камнем, оно и не дешевое, но и скромное. Тебе – кольцо и цепочку. А Сереже, милому моему сыночку – опять ни шиша, одни значки <...>» [1, т. 8, с. 306].

Постоянным адресатом В.М. Шукшина была мать писателя. В письмах Шукшин всегда обращался к матери с нежностью, поддерживал словом, сообщал о посылках, денежных переводах, регулярно отправляемых на родину, советовал новые лекарства, и даже сам в одном из писем приводит рецепт народного средства «от давления» (М.С. Куксиной, апрель 1973 г.) [1, т. 8, с. 289]. Часто просил мать не беспокоиться о его здоровье, бодрился даже в последнем своем письме: «Здоровье у меня – нормально. Вот увидишь в картине: я даже поправился. Все хорошо, родная» (М.С. Куксиной от 28 сентября 1974 г.) [1, т. 8, с. 308].

Безусловно, что к числу членов большой патриархальной шукшинской семьи следует отнести и старшую, внебрачную, дочь писателя от В.А. Софроновой²⁹ – Е.В. Шукшину (р. 1965). С 4 марта 1972 г., после процедуры восстановления отцовства, Екатерина по праву стала носить фамилию «Шукшина». Характерно, что в автобиографии от 20 февраля 1973 г., написанной при принятии на работу на к/с «Мосфильм», алтайский режиссер, говоря о своем семейном положении, укажет: «Женат <...>, трое детей» [1, т. 9, с. 128]. Эпистолярное наследие писателя включает в себя 3 письма, 1 поздравительную открытку и 2 телеграммы к Е.В. Шукшиной. Все они относятся к 1972-1974 гг. Начало переписки с дочерью связано не только с восстановлением отцовства, но, наверняка, и с тем, что именно в 1972 г. Екатерина пошла в первый класс и научилась читать, и, таким образом, могла теперь сама прочитать письма отца. Неслучайно, накануне 1 сентября 1972 г. В.М. Шукшин поздравил дочь с наступающим праздником в телеграмме, посланной из Сrostок: «Дорогая Катенька[!] Поздравляем началом первого [в] твоей жизни учебного года. Здоровья тебе, радости. Папа и вся сибирская семья» [1, т. 8, с. 285]. Обратим внимание на то, что Шукшин вводит локальный маркер («сибирская») для обозначения своей патриархальной семьи. «Сибирский» аспект родства будет подчеркнут и в открытке от 9 февраля 1974 г.: «Катенька, родной мой человечек! С днем рождения тебя! <...> Будь здоровенька! Я в больнице (в Кунцево), но дело не так плохо. Мы же с тобой – полтора сибиряка, так скоро нас не сшибешь. Держись, Катюня! Папа Шукшин» [1, т. 8, с. 297].

Стремится Шукшин и к тому, чтобы отношения с внучкой поддерживали и другие члены «сибирской» семьи, в частности, М.С. Куксина. В письме к матери, датированном октябрем 1972 г., писатель сообщает адрес Софроновых

²⁹ Софронова Виктория Анатольевна (фамилия по первому мужу – «Старикова») (1931-2000) – литературный критик, в 60-80-е гг. – редактор отдела критики журнала «Москва». Дочь писателя, многолетний главного редактора журнала «Огонек», А.В. Софронова (1911-1990).

и просит мать написать Екатерине письмо: « <...> Катя носит мою фамилию, но если бандероль или посылочка – лучше на мать. Катя, кстати, заболела свинкой. Но уже поправляется. Часто говорю с ней тоже по телефону. И сама Вика болела воспалением легких. Мама, напиши им, пожалуйста, они люди хорошие, а тебе до наших дел нет никакого касательства, а до внучки есть. Учится она хорошо (там еще учебы-то, правда, кот наплакал). Но девочка умная, добрая» [1, т. 8, с. 286].

В.М. Шукшин и нуклеарная семья

Нуклеарная семья состоит из одного поколения, представленного родителями (родителем) с детьми или без детей. Нуклеарная семья в современном обществе получила наибольшее распространение. Без сомнения, в послевоенном СССР – это признак городской культуры. В основе нуклеарной семьи лежат брачные отношения. Концепция брака в мировоззрении В.М. Шукшина также претерпела определенную эволюцию. В ранних письмах Шукшина-студента ВГИКа прослеживается явно негативное отношение к браку. Уже первые строки письма к троюродному брату, художнику И.П. Попову (январь 1957 г.) обнаруживают точку зрения Шукшина: « <...> я рад, что ты не женился. Право же, дело тут не только в свободе, которой тоже очень следует дорожить, но и в чем-то еще, непонятном <...> » [1, т. 8, с. 212-235-236]. Та же мысль еще раз, но более аргументировано, звучит и в концовке письма: «Еще раз выражаю благодарность твоей судьбе за то, что она предоохранила тебя от “семейного” шага. Т. е. когда-нибудь ты это, конечно, сделаешь, но не сейчас. Не сейчас, когда ты свеж и у тебя есть хоть немного времени думать, мечтать, радоваться, страдать и работать, работать, работать. Ты понимаешь ли, Ваня, я убежден, что художнику женитьба никогда впрок не идет. Исторически. Если хочешь – он должен быть одиноким, чтобы иметь возможность думать о Родине, о других людях» [там же].

Причины подобного негативного отношения к супружеству, безусловно, сокрыты в личном отрицательном опыте В.М. Шукшина: в момент написания письма автор был уже женат. 16 августа 1956 г. в Сростках, во время приезда на каникулы, состоялась свадьба В.М. Шукшина и М.И. Шумской.³⁰ Однако, фактически брак просуществовал недолго. Территориальное разделение неприемлемо для нуклеарной семьи. Скорее всего, главной причиной разрыва стало неприятие Шумской учебы мужа во ВГИКе и его желание впоследствии остаться в Москве. Косвенно такое объяснение подтверждается письмом В.М. Шукшина к своей будущей жене, посланным в сентябре 1954 г., почти сразу же после поступления во ВГИК [1, т. 8, с. 229-230]: в ряде мест Шукшин явно оправдывается перед Шумской за свое «непредвиденное» поступление в вуз, пытается объяснить ей «как случилось, что я остался в Москве, в то время, как ехал сюда только для заочного оформления <...>». Возможно, что последовавшая через 2 года женитьба – своеобразное искупление Шукшиным вины перед девушкой, подтверждение чему мы находим в письме Шукшина к И.П. Попову от 13 января 1959 г.: «Ах, какую я ошибку сделал, Ваня! Пожалел человека, а себя не пожалел, идиот. Боже избавь тебя, брат, решать это дело

³⁰ Шумская Мария Ивановна (1930-2021), первая жена В.М. Шукшина. В юности – односельчанка Шукшина и одна из ближайших подруг Н.М. Зиновьевой (Шукшиной). После окончания Новосибирского педагогического института жила и работала в с. Майма (Республика Алтай).

так вот быстро и необдуманно. Тут сейчас всё против меня, а я ничего не могу сделать и не защищаюсь. О чем я думал? Ни о чем. Защищал свою совесть от упреков» [1, т. 8, с. 238]. Из личной неудачи Шукшин пробует вывести закономерность и даже излагает И. Попову в очередном письме (январь 1959 г.) свою «теорию безбрачия»: «С квартирой... было бы, конечно, недурно, если бы дали. А жениться обязательно? Я так сейчас напуган, что побаиваюсь говорить об этом. Знаю одно: нужно очень сильно любить. Даже если просто – любишь, и то может оказаться недостаточным. А у тебя еще дополнительная опасность – тебе надо обязательно работать. Не жить, а работать. Женщины же, по-моему, из ста девяносто девять не способны этого понимать вообще. Вот главная опасность. Великая опасность. Но есть еще не менее великая опасность одиночества. Эту штуку в жизни я тоже несколько вкусил. Итак: две дороги и каждая – опасность!!! А где есть две дороги, всегда можно найти третью: надо рисковать. Надо, наверно, пробовать» [1, т. 8, с. 240].

Брак, семья для Шукшина в это время – преграда для активной творческой деятельности, работы, которой так жаждет начинающий режиссер. Идти «третьей дорогой» – т.е. по пути гражданского брака – В.М. Шукшин попробует в начале 1960-х, когда последует череда его романов с актрисой Л. Александровой (которую В. Белов называет «супругой» Шукшина [3, с. 24]), поэтессой Б. Ахмадуллиной и, наконец, с В. Софроновой (эти отношения чуть было не переросли в юридически оформленные). Тем не менее, в 1964 г. после знакомства на съемках фильма «Какое оно море?» с Л.Н. Федосеевой и последовавшей женитьбы на ней, впервые сформировалась полноценная нуклеарная семья в жизни Шукшина. Рождение дочерей – Марии (1967 г.) и Ольги (1968) – закрепило этот статус. Известно, что некоторое время в семье проживала и дочь Л.Н. Федосеевой от первого брака – А. Воронина.³¹

К сожалению, исследователям почти недоступны письма В.М. Шукшина к Л.Н. Федосеевой (см. лишь [1, т.8, с. 307]). Но косвенно об отношении алтайского писателя к своей семье могут служить письма к родным (М.С. Кукушиной, Н.М. Зиновьевой) и друзьям (В.И. Белову, Г.А. Горышину), в которых Шукшин с большим удовольствием писал о детях – Оле и Маше, нередко приводил в письмах какие-нибудь занимательные истории, связанные с дочерьми [1, т. 8, с. 282, 297, 305, 307-308, 309].

Как сосуществовали в жизни В.М. Шукшина нуклеарная и патриархальная модели семьи? Исследователи творчества В.М. Шукшина часто приводят следующие известные слова писателя из статьи «Монолог на лестнице» (1968): «Так у меня вышло к сорока годам, что я – ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже – не между двух стульев, а скорей так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшновато. Долго в таком состоянии пребывать нельзя, я знаю – упадешь» [1, т. 8, с. 27]. Это высказывание Шукшина относят исключительно к специфике его художественного мировоззрения (см., например, [2, с. 26]). Думается, однако, что оно вполне может быть отнесено и к шукшинской концепции семьи. Анализ эпистолярия В.М. Шукшина свидетельствует

³¹ В ордере на квартиру по адресу: ул. Бочкова, д. 5, кв. 112, выданном Мосгорисполкомом 13 апреля 1972 г., в графе «Состав семьи» (кроме самого В.М. Шукшина) указаны: Федосеева Л.Н. – жена, Воронина А.В. – дочь жены, Шукшина М.В. – дочь, Шукшина О.В. – дочь [1, т.9, с. 214-215].

о наличии конфликта между патриархальной и нуклеарной моделями семьи в личной и социальной жизни алтайского писателя. Эти две модели семьи противопоставлены и количественно, и, культурно-исторически (традиционная vs современная), и социально (деревенская vs городская), и, территориально (сибирская vs московская). Учитывая, какую важную роль играли эти же антиномии и в художественном мире писателя, можно утверждать о тождестве основы конфликта в художественном творчестве и повседневной жизни В.М. Шукшина. Фактически используя в повседневной жизни нуклеарную модель семьи, Шукшин исповедовал и стремился к патриархальной.

Своеобразной точкой бифуркации конфликта должен был стать переезд Шукшина на малую родину. Впервые мысль о возвращении встречается в письме к М.С. Куксиной (март 1972 г.): «Мама, одна просьба: пока меня нет, не придумывайте ничего с домом, т.е. не продавайте (твой, я имею в виду). <...> У меня в мыслях-то – в дальнейшем – больше дома жить, а дом мне этот нравится. Вот после этой большой картины подумываю с кино связываться пореже, совсем редко, а лучше писать и жить дома. Не совсем, но подолгу, по году так... Это, если все будет хорошо. Тянуть эти три воза уже как-то не под силу становится. И вот мечтаю жить и работать с удовольствием на своей родине» [1, т. 8, с. 282]. Несмотря на то, что дом был все-таки продан³², в письмах к матери 1973 - 1974 гг. Шукшин неоднократно поднимал вопрос о покупке дома в Сростках [Шукшин, 2009, с. 293, 303, 305]. Еще более укрепился в своем решении о переезде на родину В.М. Шукшин после встречи в июне 1974 г. с М.А. Шолоховым в Вешенской («<...> именно после встречи с Шолоховым, в его доме, я сам твердо решил: вернусь в Сростки!» («Надо работать!» [1, т. 8, с. 200]). Рассматривался Шукшиным и компромиссный вариант: переезд на Дон (регион более близкий к Москве, работе): «Конечно, для меня нет красивее села, чем Сростки, красивее реки, чем Катунь... Но разве менее хорош Дон, прославленная красавица-река? Или, скажем, станица Вешенская – чистая, зеленая, степная. Настоящий городок. Вообще должен признаться, я давно увлечен донским краем...» [там же]. Однако неприемлемость даже такого решения для своей нуклеарной семьи отчетливо понимал сам Шукшин, о чем он и пишет в письме к Л.Н. Федосеевой: «И что это за жизнь такая – что-то надо все делать, куда-то уезжать... Я вот выкопаю здесь землянку, за Доном, и привезу вас, и будем жить неразлучно. Не поедете ведь, вот штука» [1, т. 8, с. 307].

Состоялся бы переезд В.М. Шукшина на Алтай, произошло ли бы безболезненное воссоединение его патриархальной и нуклеарной семей и как отразилось бы это на творчестве писателя – вопросы, которые в настоящее время можно обсуждать лишь вне рамок филологической науки.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 9 т.– Барнаул: ИД Барнаул, 2014.
2. Алавердян К. Поэтика малой прозы В.М. Шукшина. – Барнаул: Азбука, 2010. – 180 с.

³² Осенью 1972 г. М.С. Куксина продала дом в Сростках и переехала в Бийск, где в кооперативной квартире, купленной В.М. Шукшиным, уже проживала Н.М. Зиновьева (Шукшина). Вскоре Бийским горсоветом М.С. Куксиной была выделена отдельная квартира.

3. Белов В.И. Тяжесть креста / Белов В.И., Заболоцкий А.Д. Тяжесть креста // Шукшин в кадре и за кадром: сб. – М.: Сов. писатель, 2002. – С. 3-82.
4. Гришаев В.Ф. Шукшин. Сростки. Пикет – Барнаул: Алт. книж. изд-во, 1994. – 152 с.
5. Зиновьева (Шукшина) Н.М. Наш дом у горы Пикет // Шукшин В.М. Надеюсь и верую: Рассказы. Киноповесть «Калина красная». Письма. Воспоминания – М.: Воскресенье, 1999. – С. 420-454.
6. Коробов В.И. Василий Шукшин. – М.: Современник, 1984. – 286 с.
7. Пряхина А.С. Воспоминания о Шукшине // Шукшинский вестник, вып. 1 – Сростки, 2005. – С. 83-151.

Максим,
епископ Елецкий
и Лебедянский
Россия, Барнаул-
Елец

Говорить о теме «Шукшин и православие» необычайно сложно. Имя нашего прославленного земляка часто упоминается в ряду таких имен как Н.М. Рубцов, В.С. Высоцкий. Общим в их творчестве была не только тема бытия души современников, но и то, что пытались они раскрыть эту тему с позиций безрелигиозного гуманизма.

Поколение В.М. Шукшина было первым поколением русских людей, выросшим и воспитанным вне православной веры. Их безрелигиозность нельзя сравнивать с атеизмом «демократов» 50-60-х годов XIX века. Безрелигиозность нигилистов была их свободным выбором, так как в детстве они воспитывались в русле православных традиций, изучали в школе и университете Закон Божий и даже, бывало, происходили из духовного сословия. Но представителям интеллигенции шукшинской эпохи Евангелие попадало в руки лишь в зрелом возрасте. Именно в зрелом возрасте они имели возможность осмысленно переступить порог храма. Рожденные в конце 20-х, самом начале 30-х годов, они, как правило, были крещены в храмах, но их детская память уже не сохранила ни первого причастия, ни богослужений, ни молебнов, ни крестных ходов, ни церковного торжества праздников. Поэтому совершенно искренне Шукшин в статье «Монолог на лестнице» (1968) пишет о православных праздниках, которые на протяжении тысячелетия хранили душу народа: «Хочется еще сказать: всякие пасхи, святки, масленицы – это никакого отношения к богу не имело. Это праздники весны, встречи зимы, прощания с зимой, это – форма выражения радости людской от ближайшего, несколько зависимого родства с Природой» [1, с. 26]. Именно так пишет Шукшин: слово «Бог» – с маленькой буквы, названия праздников с маленькой буквы, а слово «природа» – с большой. Конечно, и интерпретация сути праздников с точки зрения примитивной атеистической пропаганды тоже наводит на грустные размышления о степени отпадения от веры русской интеллигенции советского периода.

Расцерковление целого поколения русского народа, современников В.М. Шукшина, было трагической реальностью. Разрыв преемственности был не только в разрыве традиций письменной культуры. В результате коллективизации, гонений на Церковь, массовых репрессий и войн те простые русские люди, кто был способен поведать о традициях православия прежней эпохи, были физически истреблены. В том числе и отец Василия Макаровича.

Детство, полное лишений, боль за страдания самого близкого человека – матери – навсегда ранили сердце Шукшина. Но очень долгим и непростым было осознание того, что «красное колесо» коллективизации, массовых репрессий, закрепощения колхозников было направлено не просто против быта, свободы и воли «мужика», но главной целью репрессивной поли-

³³ Первая публикация: Епископ Барнаульский и Алтайский Максим Шукшин и православие // В.М. Шукшин и православие : сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина – М. : К единству!, 2012. – С. 13-20.

тики было лишить мужика веры, той веры, что делала его крестьянином, то есть христианином. Уже в зрелые годы, как свидетельствует друг и биограф В.М. Шукшина А. Заболоцкий, Шукшин в фотокопиях, самиздате знакомится с работами В.В. Розанова, публицистикой С.А. Нилуса, философией И.А. Ильина, исследованиями А.Г. Авторханова, знаменитыми самиздатовскими журналами В.Н. Осипова «Вече» [2].

Художник Шукшин понимал, что роковую роль в его судьбе сыграл ранний разрыв с малой родиной, домом, матерью. Хотя деревня была основным идейным и повествовательным сердцем его творчества, но большую и сознательную часть жизни – двадцать восемь лет, – он провел в городе. Шукшин видел, и прежде всего на примере своей судьбы, что мир деревни его детства рушится. Но понять, что в этой трагедии виновата не поспешная урбанизация, не «наступление города на деревню», но отступление от веры, от православия, было очень сложно.

«Самая потребность взяться за перо лежит, думается, в душе растревоженной», – писал Шукшин [1, с. 135]. Но растревоженная совесть не только побуждала к творчеству. Растревоженная совесть, томящаяся и изнывающая душа, требовали исцеления, врачевания, успокоения. Вне церковного опыта эта неизбежная боль и страдания души вели творческих людей, как правило, к неустроенности личной жизни, нервным срывам, алкоголю...

При запрете религии, святоотеческой литературы, духовной философии именно сфера культуры становилась «отдушиной», заменителем духовной жизни. Но, к сожалению, Шукшину, как и многим его современникам, трудно было понять, что искусство не способно, да и не призвано решать сущностную религиозную проблему бытия человека в этом мире. Хотя Шукшину посчастливилось получить в столице прекрасное образование, иметь выдающихся учителей, общаться с самыми значимыми представителями литературы и искусства, к сожалению, Шукшин не встретил среди них по-настоящему верующих людей, способных являть собой и своим творчеством преемственность христианских традиций русской жизни.

Писатель В.И. Белов, друг и духовно близкий Шукшину человек, о себе и о своем друге пишет: «Долог и труден наш путь к Богу после многих десятилетий марксистского атеизма...». Это честное признание очень ценно, особенно из уст теперь верующего человека, православного христианина. Но то, что этот путь был на самом деле к Богу, несомненно. Об этом также свидетельствует В.И. Белов: «Двигался ли к Богу сам Шукшин? Мне кажется, да. Некоторые его поступки указывали на это вполне определенно...» [2]. Эти слова не просто искреннее желание всякого верующего человека в самом закоренелом атеисте видеть хоть бы даже крошечные зачатки веры. Это свидетельство подтверждается всем поздним творчеством писателя, одним из центральных мотивов которого становится мотив покаяния блудного сына.

С конца 60-х годов, после почти десятилетия неустроенности, начинается новый этап в жизни и творчестве Шукшина. Он обретает семью, улучшившееся материальное состояние позволяет, наконец, помогать матери и многочисленным родственникам. Он, наконец, находит в себе силы оставить вино. Причем победить этот недуг ему помог обет перед Богом: «А пить бросил.

(Побожился. Не надо)» [2], – сообщает в одном из писем В. Белову. А в более позднем письме он уже способен передать другу свой действительно духовный опыт в борьбе с грехом: «Надо и свое здоровьишко поберечь. Давай, как встретимся, поклянемся на иконе из твоего дома: я брошу курить, а ты вино пить» [1, с. 233].

Однако по-прежнему душевная боль, растревоженная совесть не оставляют ни Шукшина, ни его героев: «Все что-то нехорошо, на душе нехорошо, и все я вроде жалуюсь, что ли. Не знаю, за что я расплачиваюсь, но – постоянный гной в сердце... Я тебя очень серьезно спрашиваю: у тебя только тело болит или душа тоже? Вообще-то это похоже на то, как болит совесть: постоянно и ровно. Есть у тебя такое? Скажи правду – охота докопаться до корня...» [1, с. 265].

Верующий человек знает: исцелить больную душу и успокоить растревоженную совесть могут лишь Бог и Церковь. А для этого мало победить в себе явные грехи и страсти, для подлинного покаяния необходима вера.

В творчестве Шукшина неизменно присутствует образ поруганного храма. Но храм – в художественном мире писателя и режиссера – это прежде всего образ красоты, образ преемственности исторического наследия. Герои Шукшина не видят в храме подлинное сакральное назначение – вмещать в себе Церковь, Тело Христово, то есть людей, освященных Духом Святым. Православие учит, что только в храме возможно преодоление индивидуализма и одиночества, только в храме осуществляется подлинная народная соборность.

В рассказе «Крепкий мужик», повествующем о разрушении сельского храма, уже не по инициативе властей, но по личной прихоти одержимого бригадира Шурыгина, Шукшин убедительно рисует крах соборности. На первый взгляд, в этом рассказе в поле зрения автора самодурство и внезапное помрачение героя «комплексом Герострата». Но подлинное философское и духовное измерение рассказа – констатация крушения соборности народа, его позорная разобщенность в результате утраты веры. В этом рассказе лишь только один шуплый, явно приезжий учитель, чтобы защитить храм от разрушения, встает под его стены. Но его основной аргумент, почему нельзя этот храм разрушать, состоит в том, что «это церковь XVI века»: «Учитель волновался, поэтому не мог найти сильные, убедительные слова, только покраснел и кричал: «Вы не имеете права! Варвар! Я буду писать!...» Не побуждает сельчан отстоять святыню и то, что в этом храме когда-то крестили и отпевали дедов и прадедов, жителей деревеньки. Историческая память прервана. Никто не пытается реально противостоять разрушению храма. Одержимый злом Шурыгин говорит о настоящей причине бессилия народа – народом утрачена вера, а храм перестал быть церковью: «Хоть бы молиться ходили! А то стояла – никто не замечал...» К Шукшину и его героям постепенно приходит понимание: красота вне религиозного содержания – ненадежное основание...

На пути обретения веры был еще один соблазн для художника Шукшина. М.М. Дунаев отмечает, что на протяжении более чем семи последних лет жизни Шукшин почти маниакально стремился воплотить в литературе и кинематографе образ Степана Разина [3, с. 361]. Он создает роман «Я пришел дать вам волю», пишет сценарий. Путем огромных трудов пытается добиться раз-

решения на съемку фильма. Личности Степана Разина и предстоящей работы он касается практически в каждом своем интервью, в многочисленных выступлениях, в письмах к руководству киностудий, к партийным функционерам. Тем не менее фильм снять так и не получилось...

Существует мнение, что роман в художественном отношении откровенно слаб и схематичен, и несопоставим в этом смысле с рассказами. Не вынося своего суда о художественных достоинствах романа, отметим с глубоким сожалением, что желание во что бы то ни стало добиться разрешения на его экранизацию побудило автора сгладить перед цензурой бунтовской пафос будущего фильма, а для этого наполнить роман, а затем и будущий фильм антирелигиозной и антицерковной риторикой. Так уж получилось у автора, что едва ли не самые отталкивающие герои романа даже не царь и бояре, а представители духовенства. Остается сожалеть, что Шукшин, считавший себя защитником народа, его правды и святынь, не увидел главной оскорбленной святыни народа – его Матери–Церкви и посчитал возможным для себя еще раз обрушиться на нее с позиций грубой атеистической пропаганды.

Как знать, быть может, в реализации художественного замысла, в ходе съемок фильма режиссер Шукшин исцелился бы от своего наваждения – пленения разума и души образом разбойника и безбожника Стеньки Разина. Быть может, Шукшин, как в прошлом и Пушкин, первоначально вдохновленный образом Пугачева, все же увидел бы за образом Стеньки не волю и удаль народа, а бессмысленный и страшный кровавый русский бунт? А может быть, подлинно новое измерение открыло бы в человеке и художнике Шукшине его предполагаемое участие в итальянском художественном фильме о жизни Ф.М. Достоевского, в котором Шукшин должен был исполнить главную роль великого писателя и религиозного мыслителя?

А. Заболоцкий, друг и биограф В.М. Шукшина, так вспоминал его похороны: «Я впервые хоронил близкого человека (через год после смерти Шукшина хоронил отца и перенес похороны легче). Незнакомый человек подошел ко мне, передал узелок маленький, сказал: «Это отпетая в церкви земля». Попросил положить ее в гроб. Я удивился – отчего он сам не положит, а он говорит, ему не пройти, его не пустят. Я провел его... К концу панихиды Мария Сергеевна просит меня вытащить из гроба калину, от нее сырости много; ее действительно много нанесли, и я, убирая маленькие веточки, под белым покрывалом нащупал много крестиков, иконок и узелков. Если б не этот незнакомец, я бы их выгреб в горячке. Много прошло возле гроба россиян, и они положили заветное Шукшину в гроб. Его хоронили как православного» [2].

«Отпетая земля» – это земля, взятая из храма после «заочного» отпевания, чина, который установился в нашей Церкви со времен гонений 20–30-х годов XX века. Повествование А. Заболоцкого говорит о том, что многие верующие люди по собственной инициативе заказывали заочное отпевание в храмах усопшего раба Божия Василия. Видимо, уверовавшие и воцерковленные соотечественники узнавали в муках и исканиях героев Шукшина свои прошлые муки и искания, до того как они обрели веру. И они надеялись, что растревоженная душа и совесть великого писателя в вечности обретут упокоение...

Говорят, что за несколько месяцев до смерти давний близкий друг писателя Р. Григорьева пришла навестить Шукшина в больнице и оставила ему Евангелие. Он сначала держал его под подушкой, потом не выдержал, стал читать и вскоре написал письмо, которое Григорьева получила уже после смерти Василия Макаровича: «Куда же России без Христа? Верую! Верую, как мать в детстве учила: в Отца и Сына и Святаго Духа» [2].

Смерть застигла Шукшина в самом расцвете дарования. Но то, что к 45 годам смог сделать Шукшин, было значимо для его эпохи, и теперь для нас является чрезвычайно ценным и важным. Мастеру удалось показать кризис безрелигиозного сознания и нравственный упадок людей, оторванных от корней веры. Остается надеяться, что Шукшин будет прочитан в этом свете. А подчас бытующее в критике и у невзыскательного читателя упрощенное представление о том, что якобы Шукшин писал «смешные» рассказы и ставил в пример нравственную чистоту души своих героев – «чудиков», изменится. Правда, сказанная писателем о своем народе, поможет нам понять день сегодняшний: что же на самом деле с нами происходит.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. – Барнаул: ИД Барнаул, 2009. – 536 с.
2. Белов В. Шукшин //Русское кино: в кадре и за кадром // Эл. ресурс: <http://www.russkoeokino.ru/books/shukshin/shukshin-0023.shtml>.
3. Дунаев М.М. Православие и русская литература: в 6 ч.– М.: Христиан. лит, 2000. – ч. 6. – 525 с.

Художественный мир прозы В.М. Шукшина

«МАТЕРИК» ВАСИЛИЯ ШУКШИНА³⁴

Горн В.Ф.
Россия, Германия

... его творчество – это сегодняшнее угадывание
своего собственного творческого завтра.

С. Залыгин

В середине 40-х годов прошлого века, заканчивая статью пятую «Сочинений Александра Пушкина», В. Белинский высказал такое суждение: «Творческая деятельность поэта представляет собою также особый, цельный, замкнутый в самом себе мир, который держится на своих законах, имеет свои причины и свои основы, требующие, чтоб их прежде всего приняли за то, что они суть на самом деле, а потом уж судили о них. Все произведения поэта, как бы ни были разнообразны и по содержанию и по форме, имеют общую всем им физиономию, запечатлены только им свойственной особенностью, ибо все они истекли из одной личности, из единого и нераздельного “я”».

Почти все, кто писал о Шукшине, отмечали удивительную цельность его природы, подчеркивали его умение всегда и везде оставаться самим собой. «Казалось бы, этот человек должен был обладать самым высоким мастерством перевоплощения из одной своей ипостаси в другую, но так только казалось, в действительности же он обладал неповторимым умением всегда оставаться самим собой. Умением и внутренней необходимостью этой неизменности» – писал С. Залыгин.

И это так. Неубывающий, устойчивый интерес к его творческому наследию, широкое признание, которое получили лучшие его книги, фильмы, интерес к личности и судьбе Василия Шукшина обусловлены редким единством жизни

³⁴ Первая публикация: Горн В.Ф. «Материк» Василия Шукшина // Алтай, 1979. – № 1. – С.76-84.

и творческой практики, тесной, кровной связью личной судьбы писателя и судеб его героев.

Неповторимая, цельная личность самого художника – может быть, это и есть первое, на чем основано поразительное единство мира Шукшина. «Архитектура» мира Шукшина – явление, почти не исследованное нашей критикой. Однако внутренние процессы в искусстве художника настолько любопытны, что без осознания их вряд ли возможно дальнейшее научно-объективное толкование его творчества.

Шукшин пришел в литературу не только с героем, дотоле почти неизвестным ей, но и создал свой собственный целостный художественный мир. Вообще говоря, когда начинаешь вникать в смысл слов «мир Шукшина», то невольно предполагаешь: писатель словно задумал эксперимент, который ставился широко и с чисто научной добросовестностью, и с жаром души художника и гражданина, хорошо знающего, что он любит и что ненавидит в современном мире.

Ставя свой «эксперимент», Шукшин как бы задался целью: что если Ваньку Тепляшина, того самого Тепляшина, который пошел когда-то за Степаном Разиным и был брошен им, как только военное счастье отвернулось от атамана, Ваньку Тепляшина, налаживавшего Советскую власть в Баклани и очищавшего от бандитов ее окрестности, Ваньку Тепляшина, подраставшего в годы последней страшной войны, вечного работягу, строителя и хранителя России, человека доброго и совестливого, поставить в условия, требующие всех душевных запасов добра и стойкости, чтобы не сломаться, не поверить, что ультрасовременная нахрапистая дрянь и есть лицо нынешнего времени, а совесть и порядочность безнадежно устарели.

Художнический взгляд писателя был обращен то к современности, то к прошлому – давнему и недавнему. Но прошлое и настоящее у Шукшина связано множеством нитей. В нашем сегодняшнем существует не только то, что принято называть пережитками прошлого в сознании, но и то, что называется национальным характером народа, что изменяется очень медленно. Исследование русского национального характера, складывавшегося на протяжении столетий, и изменений в нем, связанных с бурными переменами XX века, составляет сильную сторону творчества Шукшина.

Когда впервые заинтересовался Шукшин личностью Степана Разина, сказать трудно. Но уже в сборнике «Сельские жители» начинается разговор о Разине. Старый учитель да молодой резчик-самородок («Стенька Разин») говорят и думают о Разине. Под влиянием учителя парень создает фигурку атамана, в которой ему с удивительной силой удалось передать трагизм и величие любимого народного героя. Это было начало. От первого сборника рассказов до романа «Я пришел дать вам волю», от «Калины красной» до повести-сказки «До третьих петухов» множество раз возникает имя Разина (например, о Егоре Прокудине родители Любы Байкаловой говорят: «Стенька Разин нашелся»), как намек, как метафора, как насмешка, как ссылка на историческую память.

Был момент, когда Шукшин понял, что Разин какими-то гранями своего характера абсолютно современен, что он – средоточие национальных осо-

бенностей русского народа. И это драгоценное для себя открытие писатель хотел донести до читателя. Разин – своеобразный сквозной образ, что характерно для творчества Шукшина, так как его произведения находятся под влиянием центристских сил, обнаруживая необыкновенную «способность» к единению.

Приведем такой частный пример: есть в сборнике «Характеры» рассказ «Свояк Сергей Сергеевич». К Андрею Кочуганову с Севера (на «большую землю») приехали гости: жена с сестрой и мужем.

А в рассказе «Непротивленец Макар Жеребцов» почтальон Макар заходит в дом Соломиных, когда там идет спор о том, какое имя дать новорожденному. Соломин хотел бы назвать сына Иваном, жена Валериком. Макар предлагает: «...назови-ка ты сынка своего Митей – в честь свояка магаданского». Попутно заметим, что этот спор возникает еще раз позднее в киноповести «Брат мой...».

Рассказ «Выбираю деревню на жительство». Некто Кузовников ходит на вокзал и толкует с мужиками. Те охотно откликаются на просьбу рассказать о своей деревне. Спорят. Даже привирают невинно. А один вдруг кричит: «Да зачем же там где-то брать, человек про наши места интересуется! Это я тебе могу наказать: у меня свояк в Магадане вот...» Опять свояк в Магадане!

В одном рассказе возникает любопытная деталь, подробность, зарисовка, намек. В другом рассказе она повторяется, но повторяется каждый раз по-иному. Какие-то подробности опускаются, возникают новые отношения.

Не входя пока в другие моменты этого феномена, отметим, что художественный мир, воссозданный писателем, географически почти полностью уместается в границах одной небольшой «деревни». Мало того, все «население» рассказов Шукшина как раз и составит одну деревню. Правда, жители этой «деревни» мобильны, как и многие современные сельские жители подвержены миграции. Но очевидно одно: все герои Шукшина либо сейчас живут в деревне, либо в недавнем прошлом покинули ее.

Вообще, в литературе XX столетия мы сталкиваемся с интересной особенностью: выдающиеся писатели добивались признания во всем мире, рассказывая о своем родном крае (Фолкнер, Шолохов), а век, сокративший расстояние от человека до человека, сблизивший самые отдаленные земли, нашел высокоую общечеловеческую ценность в их героях.

«...Я обнаружил, что моя собственная крошечная почтовая марка земли стоит того, чтобы писать о ней, что моей жизни не хватит, чтобы исчерпать эту тему, и что, сообщая действительному высокому переносному смыслу, я получаю полную свободу развить все возможности моего таланта, каким бы он ни был. Это открыло мне золотую жилу других людей, я создал свой собственный космос.

Я могу перемещать этих людей, как бог, не только в пространстве, но и во времени...» – говорил Фолкнер [7, с. 157-158]. Так и Шукшин, от рассказа к рассказу, расширяя круг героев и обстоятельств, творил мир, близкий и любимый с детских лет.

Творчество Шукшина накрепко связано с «малой родиной» – Алтаем. Там он родился и вырос, оттуда он принес в литературу новые темы и сюжеты, оттуда

ведет и родословную своих героев, хотя их исторические корни вырастают в иные земли: «Ты родом-то откуда?» – спрашивает Разин своего «патриарха». Тот отвечает: «А вот почесть мои родные места. Там вон в Волгу-то, справа, Сура вливается, а в Суру – малая речушка Шукша... Там и деревня моя была, тоже Шукша. Она разошлась, деревня-то. ...Ажник в Сибирь двинулись которые».

И еще: «Мы от казаков приходим, которые тут недалеко Бийск-Катунск рубили, крепость. Это еще при царе Петре было. Оттуда мы и пошли, почесть вся деревня», – говорит Бронька Пупков, герой рассказа «Миль пардон, мадам!».

Сразу же скажем, что большинство произведений Шукшина имеют подлинное место действия. Географическая точность описаний существует, и этого не замечать нельзя. Все рассказы, написанные о героях, живущих в деревне, связаны со знакомыми и близкими каждому алтайскому жителю названиями сел, действительно существующими на карте.

Здесь мелькнут Сростки, Онгудай, Березовка, Завьялово, Лебяжье, Красный Яр, Талица и другие.

Когда Бронька Пупков говорит: «...недалеко Бийск-Катунск рубили», то невольно вспоминаются разбросанные тут и там географические приметы: «в город Б-ск, что в полсотни километров отсюда» (рассказ «Сураз», заметим, что именно на таком расстоянии от Бийска находятся Сростки). В автобиографическом цикле «Из детских лет Ивана Попова» писатель скажет: «Перед самой войной повез нас отчим в город Б. (Бийск). Это – ближайший от нас...». Герой повести «Там, вдали» Петр Ивлев, отвечая на вопрос, откуда он родом, говорит: «Из-под Барнаула...» и т. п.

В рассказе «Наказ» герой вспоминает: «Деревня наша, не деревня – село, в старину было большое, края были: Мордва, Низовка, Дикари, Баклань... Ну, а жили-то мы в Низовке». Установлено, что раньше концы села Сростки назывались по-местному: Низовка, Баклань, Дикари, Мордва. Сам Шукшин был из Низовки. Здесь же приведем такую любопытную деталь. Егор Прокудин после несостоявшегося праздника, «бардельеро», просит заказать такси до Низовки, хотя, напомним, автобус его привез в село Ясное где, кстати, «жил» Спирька Расторгуев («Сураз»).

Обязательная принадлежность большинства произведений – река (уже первый цикл рассказов в «Новом мире» назывался «Они с Катуня»): «И есть еще река на Алтае – Катунь. Злая, белая от злости прыгает по камням, бьет в их холодную грудь крутой яростной волной, ревет – рвется из гор. А то вдруг присмирееет в долине – тихо, слышно, как утка в затоне пьет за островом. Отдыхает река. Чистая, светлая – каждую песчинку на дне видно, каждый камешек» («Живет такой парень»), «И тогда на берег стремительной реки Катуня выходил древний старик...» («Солнце, старик и девушка»).

Даже когда река прямо не называется, ее описание не оставляет сомнений – это Катунь: «...Ближе к вечеру выбирали уютное местечко на берегу красивой стремительной реки» («Миль пардон, мадам!»), «...Мысленно он исходил свою деревню, заглянул в каждый закоулок, посидел на берегу стремительной чистой реки...» («Жена мужа в Париж провожала»).

В трудную минуту жизни герои, которые в разное время по тем или иным причинам покинули свою «малую родину», всегда вспоминают «далекую свою деревеньку, березовый лес на берегу реки, саму реку...» («Калина красная»). Или: «Человеку приснилась родная деревня. Идет будто он берегом реки...» («Два письма»).

Последовательно подчеркивают пристрастия Шукшина даже заглавия сборников: «Сельские жители», (то есть) «Земляки», и их «Характеры» (в особенности, если принять во внимание, что «заглавие – ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором за главное книги») [6, с. 3].

Всматриваясь в художественный мир Шукшина, мы сталкиваемся и с таким фактом: фамилии и имена героев кочуют из одного произведения в другое. Кочующие имена и фамилии также показывают существующую системную связь, создавая единство, подтверждая родство героев, убеждая нас в том, что они земляки.

В рассказе «Солнце, старик и девушка» («Сельские жители», 1963) художница, приехавшая в село, спрашивает: «Вы где живете, дедушка?» – «А тут не шибко далеко. Это Ивана Колокольникова дом, – старик показал дом на берегу, – дальше – Бедаревы, потом Волокитины, потом Зиновьевы, а там уж, в переулочке, – наш».

Если пройти по «деревне», отраженной в произведениях Шукшина, то можно встретить и Колокольниковых («Живет такой парень», «Далекие зимние вечера», «Любавины»), и Бедаревых («Зарево дождь»), и Волокитиных («Змеиный яд»), мелькнет и Зиновьев («Живет такой парень»).

Из одного произведения в другое переходят фамилии героев. Целая «династия» Байкаловых – Байкалов Игнат («Змеиный яд», «Игнаха приехал»), Байкалов Федя («Любавины»), Байкалова Люба («Калина красная»), Байкалов Геночка («Наказ»). В раннем рассказе «Двое на телеге» мелькнет фамилия Квасов, но раз появившись она не исчезает: в рассказе «Земляки» встречается Квасов Анисим; главный персонаж рассказа «Упорный» – Квасов Моня; в рассказе «Письмо» она упоминается с краткой характеристикой: «Квасов – тот побойчее был».

Это стабильное явление у Шукшина: Малюгин Гринька («Гринька Малюгин», «Любавины») – Малюгина Марья («Демагоги») – Малюгина Степанида («Любавины»); Селезнева Марья («Беседы при ясной луне») – Селезнева Леля («Леля Селезнева с факультета журналистики») – Селезнев Ванька («Танцующий Шива»); Кречетов Сашка («Из детских лет Ивана Попова») – Кречетов Наум («Волки») – Кречетова Нинка («Думы»); Тепляшина Поля («Билетик на второй сеанс») – Тепляшин Ванька («Ванька Тепляшин»); Журавлев Санька («Версия») – Журавлев Игнаха («Беспалый») – Журавлевы («Срезал»); Козлов Егор («Печки-лавочки») – Козлов Ганя («В воскресенье мать-старушка») и т. д. Причем, в воспоминаниях Ю. Скопа есть такие слова Шукшина о рассказе «В воскресенье мать-старушка»: «Понимаешь, сидел всю ночь... Рассказ делал. Про мужика одного нашего с Катуня...» [9, с. 82]. Так Кукушины, Байкаловы, Поповы, Валиковы из села Сrostки «прописаны», как говорят земляки писателя, на страницах его произведений. Сам Шукшин в конце жизни скажет: «И в книгах своих, и в кино я говорил лишь о тех, кого знаю, к кому привязан. Делился, как умел, своими воспоминаниями, своими привязанностями» [3].

Осознание художественной самоценности «малой родины», понимание того, что, сосредотачиваясь на малом пространстве изображения, можно добиться постановки серьезных социальных, общечеловеческих проблем, было присуще писателю на протяжении всего творческого пути: «То ли память о молодости цепка, то ли ход мыслей таков, но всякий раз размышления о жизни приводят в село. Казалось бы, там в сравнении с городом процессы, происходящие в нашем обществе, протекают спокойнее, не так. Но для меня именно в селе острейшие схлесты и конфликты» [4, с. 7].

Для Шукшина деревня – не столько географическое понятие (хотя и географическое тоже), сколько социальное, национальное и нравственное, где сходится весь сложнейший комплекс человеческих отношений.

В художественном мире Шукшина все «знают друг друга», судьбы людей оказываются тесно переплетенными. Жива память о событиях, поэтому писателю нет необходимости распутывать цепь событий, как нет нужды в том, чтобы «представлять» своих персонажей, сообщать какие-либо предварительные сведения о них многое можно опустить, так как в памяти и сознании героев они существуют.

Здесь же отметим, что повествование у Шукшина редко «прерывается» описаниями природы, обстановки. Экспозиция обычно отсутствует, а пейзажные зарисовки большей частью появляются только в рассказах «элегического» плана, когда они важны для создания общей художественной атмосферы, для настроения («Думы», «Земляки», «Осенью» и др.). Несомненно, такая драматизация повествования, динамичность связаны с насыщенностью конфликтной нагрузки, с главной задачей – изображением человека.

К тому же, природа у Шукшина «сибирская», знакомая, неотъемлемо связанная с людьми и событиями, о которых рассказывает писатель. А раз так, то в системе повествования можно и опустить уже привычный пейзаж, известную обстановку, быт. Это становится всегда подразумеваемой, «подводной» частью описания.

Если взглянуть на мир Шукшина как органическое единство, то это позволит объяснить многие процессы в искусстве писателя. В самом деле, как понять своеобразную «вивисекцию», которую проводит Шукшин над своими героями? Как трактовать удивительную повторяемость типов характеров, ситуаций, характеристик, зарисовок, интонационно-лексических пластов?

Произведения Шукшина с их внутренней типологией, «сцементированные» общим нравственным пафосом художника, являют собой своеобразный романский мир. И дело не только в том, что лучшие шукшинские рассказы обладают «романным» содержанием, когда через какой-нибудь «случай в ресторане» вся судьба человека открывается, сколько в том, что «именно в Шукшине классически воплотилась тоска по цельности, так недостающей иным нашим современным произведениям» [8, с. 40].

Художественный «материк» Шукшина – это эстетически воссозданное органическое единство «живой» жизни. «Мелкие» рассказы, частные случаи, наблюдаемые характеры, как кусочки мозаики, составляют общую картину действительности – исторической и современной.

Стремление к «циклизации» – характерная черта прозы писателя. Сам Шукшин говорил: «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» [2, с. 257]. Более того, эти сборники уже по отдельности не воспринимаешь, а как частицы целого, как главы единой книги.

Рассказы, повести, романы тяготеют друг к другу как фрагменты целостной повествовательной системы. В этом плане каждое отдельное произведение можно считать элементом многовариантной повествовательной системы.

Любопытно, что уже в дипломной работе Шукшина «Из Лебяжьего сообщают...» возникают сюжетные ситуации, образы, фамилии (Байкалов, Петр Ивлев, Грай, Громов), смысловые интонации первой книги «Сельские жители». Например, сюжетная коллизия рассказа «Коленчатые валы», которая позднее возникнет еще раз в киноповести «Брат мой...» (1974). Или такая деталь. Герой фильма Петр Ивлев говорит фразу, которую другой Петр Ивлев «повторит» через несколько лет в повести «Там, вдали» (1968): «Вот, Ольга... так и с любовью бывает, – сказал Петр, продолжая смотреть, как льется вода. – Черпанул человек целую бадейку, глотнул пару раз, остальное – в грязь. А ее бы тут на всю жизнь хватило».

Сначала создавались рассказы, затем они объединялись в киноповести. И этот своеобразный симбиоз становился новым художественным качеством. Фильм «Живет такой парень» объединил в себе два рассказа «Классный водитель» и «Гринька Малюгин».

Фильм «Ваш сын и брат» был создан из трех рассказов «Игнаха приехал», «Змеиный яд», «Степка». Органично объединив рассказы вокруг главы семьи старика Воеводина, фильм по общей художественной атмосфере оказался целостным, единым. И это не случайно, так как в самом «веществе» прозы Шукшина уже была заложена способность к единению. В частности, отметим такой момент. В первом рассказе Игнат Байкалов, цирковой борец, который пять лет не был дома, приезжает в родную деревню. Второй – «Змеиный яд» – заканчивается тем, что Игнат Байкалов садится в поезд, чтобы после пятилетнего перерыва побывать дома. Уже сейчас следует обратить внимание на то, что в рассказах, написанных в разное время (1963 и 1964) и о разных героях, фигурирует один и тот же персонаж. Более того, Шукшин указывает в «Змеином яде», что герои – «земляки».

Трансформировалась, но не пропала и такая деталь. У героя «Змеиного яда» заболела радикулитом мать, и он, мучимый совестью, бросается на поиски лекарства. В рассказе «Игнаха приехал» спину от радикулита разламывает у матери Игната.

Аналогичным соединением нескольких рассказов в одно цельное произведение явились киноповести «Брат мой...» (1974) и «Позови меня в даль светлую» (1975).

В киноповесть «Брат мой...» вошли рассказы: «Коленчатые валы», фрагменты из «Степкиной любви», «Внутреннего содержания», «Шире шаг, маэстро!», «Митька Ермаков», «Непротивленец Макар Жеребцов». В киноповесть «Позови меня в даль светлую» – рассказы: «Вянет, пропадает», «Владимир Семеныч из мягкой секции», «Племянник главбуха», «Космос, нервная система и шмат сала» и характерологические штрихи из других произведений.

Также удивительно легко соединились в целостное явление различные рассказы «Космос, нервная система и шмат сала», «Микроскоп», «Мой зять украл машину дров!», «Операция Ефима Пьяных», «Билетик на второй сеанс», «Хозяин бани и огорода» и др., образовав спектакль «Характеры»; или рассказы «Верую!», «Сапожки», «Письмо», «Билетик на второй сеанс», «Бессоветные» и др., образовав спектакль «Беседы при ясной луне».

Режиссерам не пришлось испытывать сопротивление материала, когда они всех героев сделали жителями одного села. К тому же, в большинстве своем Шукшин пишет рассказы «без начала, без конца», «без особого сюжета». Их финалы – «открыты», они как бы позволяют продолжить разговор или начать новый, «зацепившись» за предыдущий. В произведениях Шукшина мы сталкиваемся с некоторой «незавершенностью» смысловых и сюжетных конструкций. Отсюда возникает впечатление, что перед нами тот или иной «фрагмент» из крупного произведения.

Единство художественного мира Шукшина устанавливается и на более глубоком содержательном уровне. Каких бы сторон этого мира мы не коснулись, всюду типологическая общность – характерность отдельных элементов для большинства произведений. Дальнейшие наблюдения определенно указывают на то, что мы имеем дело не со случайными явлениями, а с закономерностью, системностью в творчестве писателя. Созданный им собственный «материал» представляет собой развертывающуюся динамическую целостность.

Часто в художественном мире Шукшина какой-либо эпизод разрастается до рассказа, а затем вновь возвращается деталью, намеком, уже известным читателю. Например, в рассказе «Сураз» (имеется в виду последняя творческая редакция – «Характеры», 1973) Спирька Расторгуев приходит к старикам Прокудиным.. В ожидании квартирантов Спирька «побеседовал пока со стариками. Рассказал, как одному солдату явилась земная божья мать...» (заметьте, что эта фраза появилась именно во втором варианте рассказа). Самой истории в произведении нет, но она появляется в новелле «На кладбище» (опубликована впервые в «Сибирских огнях», 1973, № 11, т.е. работа над рассказами, по-видимому, проходила приблизительно в одно время). Старушка рассказывает о том, как одному солдату явилась земная божья мать...

Есть у Шукшина новелла «Петька Краснов рассказывает...» – незатейливое повествование героя о своей поездке на юг – «лечить радикулит». Но вот в «Печках-лавочках» герой появляется вновь – теперь он едет во второй раз и снова рассказывает попутчикам о своем первом путешествии. Но и на сей раз он не исчезает бесследно. В «Калине красной» звучит фраза: «Илюха вон Лопатин радикулит ездил лечить». Или такая аналогия: в рассказе «Крепкий мужик» бригадир Шурыгин снес тракторами церковь в селе. Герой произведения «Вечно недовольный Яковлев», приехав в деревню, вдруг говорит: «Зря церкву-то сломали...» В «Крепком мужике» есть упоминание и о том, что когда-то на церкви своротили крест, но «тада время было другое». Эта же деталь мелькнула и в более раннем рассказе «Заревой дождь». Кирька, в свое время раскулаченный Ефимом Бедаревым, задает, между прочим, и такой вопрос: «Ну жил, думаю, человек ... активничал там, раскулачивал... э-э... и все такое... Крест с церкви тогда своротил. Помнишь?».

Внутренние взаимосвязи проявляются и в последовательном развитии изначально найденных идей, образов, приемов. Одни и те же детали, мизансцены, эпизоды являются элементами художественной системы, они варьируются, не исчезают из поля зрения читателя.

Параллели подобного рода носят у Шукшина стабильный характер – это не случайная «самоповторяемость». И хотя такие взаимосвязи не всеобщие, стремление к ним является всеобщим и систематическим. Писатель, разумеется, осознает, что один и тот же эпизод, одну и ту же ситуацию можно истолковать по-разному в зависимости от жизненной позиции, поэтому он не боится «повторов», как не боится предупредить читателя о будущем своем произведении. В «Точке зрения», например, мелькнет фраза: «Видите ли, в той сказке, которую мы хотим создать, предполагаются, как бы это выразиться... представители темных сил, что ли. Баба Яга, Змей-Горыныч...».

Так постепенно возникает внутренняя преемственность тем и образов в творческой эволюции писателя. И это также обуславливает целостность созданного им художественного «материала», общность исследуемых типологических структур.

Часто у Шукшина одно произведение продолжает другое с некоторым «поворотом» в содержании.

Например, в сборнике «Характеры» после рассказа «Дядя Ермолай» следует рассказ «Бессовестные». И если первый заканчивается тревожным вопросом: «... что был в этом и в их жизни какой-то большой смысл?..», то второй «поворачивает» этот вопрос одной из своих граней. «Сознательная» Малышиха отчитывает старика Глухова за «бессодержательность» жизни, за тоску по умершей жене:

«– Тоскуешь?

– Так... – неопределенно говорит Глухов. – Жалко, конечно. Все же мы с ней... – пятьдесят лет прожили.

– Прожить можно и сто лет... А смысл-то был? Слоны по двести лет живут, а какой смысл?

Глухов обижался:

– У меня три сына на войне погибли! А ты мне такие слова...

– Сознание, сознание... – вздыхала Малышева. – Тесать вас еще, тесать. Еще двести лет тесать – тогда только на людей будете похожи. Вот прожил ты с ней пятьдесят лет... Ну и что? И сказать ничего не можешь! У меня в огороде бурьян растет... тоже растет. А рядом клубника, виктория. Есть разница?

– Ты чего сердисься-то? – не понимал Глухов.

– Пятьдесят лет прожил, – передразнивала Малышева. – А из них неделя наберется содержательная?

– Ну, содержания-то, слава богу, хватало, чего доброго. С избытком».

Этот вопрос детонирует во множестве других рассказов Шукшина, предстывая перед нами в сложности своих оттенков.

Часто у Шукшина одна «норма» поведения переходит из одного рассказа в другой с известной долей модификации.

Для писателя всегда было характерно глубокое неприятие отвратительной демагогии людей, которые сами себя назначили пожизненно лучшими и передовыми и извлекают из своей, так сказать, избранности вполне материальные

выгоды, призывая граждан к высокой сознательности и бессребреничеству. Вот и рассказ «Бессовестные» по-своему «продолжает» эту тему, органически сопрягаясь с ее поворотами в других произведениях. Ведь Малышиха громит и клеймит Глухова с позиции некой, ей лично будто бы да еще избранным понятной. А в сельсовете, где она секретарем была, возможно, и от имени власти устраивала разносы сельчанам; а это не так уж безобидно!

Такова, например, и Лизавета Васильевна, теща Вени Зяблицкого («Мой зять украл машину дров!»). Она не даст себя в обиду, не даст односельчанам забыть, что она первые колхозы создавала. Писатель не зря подчеркивает «крепкий» нрав и «крепкий» взгляд на жизнь Лизаветы Васильевны. Когда скандал тещи с зятем стал разбираться в показательном суде, Михайло Кузнецов, «старый солдат, степенный, уважаемый человек», высказывает Лизавете Васильевне, что думают о ней односельчане: «...А гражданка Киселева... она в своей жизни трудностей не знала. Да и теперь не знает – у тебя пенсия-то поболее моей, а я весь израненный, на трех войнах отломал...

– Я из бедняцкой семьи! – как-то даже с визгом воскликнула Лизавета Васильевна. – Я первые колхозы...

– Я тоже из бедняцкой, – возразил Михайло. – Ты первая организовала колхоз, а я первый пошел в него. Какая твоя особая заслуга перед обществом? В войну ты была председателем сельпо – не голодала, это мы тоже знаем...». В повести-сказке «До третьих петухов» бедная Лиза, начиная свою демагогическую речь, восклицает: «Я сама тоже из крестьян, – начала бедная Лиза. – Вы все знаете, какая я бедная...».

«Какая твоя особая заслуга перед обществом?» – недоумевает старый крестьянин, которому не придет в голову похвалиться тем, что он ветеран трех войн, ветеран колхоза, что он прожил честно свою жизнь, не ловчил, делал всегда то, что от него требовала страна и собственная совесть. Нуждается ли такой человек в постоянном и неусыпном «руководстве» со стороны Лизаветы Васильевны ли, Ольги Сергеевны Малышевой ли?

Вообще Шукшин скрупулезно исследовал тип «активиста», активничанье которого не имеет твердого душевного обеспечения, не является потребностью души, не вытекает из выстраданных убеждений, а является, как говорил Гоголь, следствием одной неугомонной юркости характера.

Также своеобразной последовательностью отличается социально-психологический анализ личности, которая почувствовала, хоть на минуту, власть над другими. Шукшин педалирует оттенки проявления данных характеров, возмнивших вдруг себя «важными деятелями с неограниченными полномочиями»: «Крепкий мужик» – «Ноль-ноль целых» – «Ораторский прием» «Кляуза» – «Генерал Малафейкин» и т. д.

Такая же закономерность прослеживается и в исследовании характера, который «середки в жизни не знает» («Наказ»). Эта мысль то и дело прорывается сквозь художественную ткань произведений: «Вечно надо до края дойти, так уж понять чего-нибудь, где и понять-то..., может, нельзя» («Гена Пройдисвет»), или: «Он все бы и ходил вот так – по краешку» («Вечно недовольный Яковлев»), или сам Шукшин говорит о Прокудине: «Как раз особенность такого характера: ходить по краю» [1, с. 87] и т.д.

Аналогии, параллели подобного рода можно продолжать. Шукшин часто повторяет излюбленные ситуации, характерологические штрихи, сюжетные ходы, что также создает сложную систему композиционных соотношений, придающих художественному миру писателя своеобразную полифоничность.

Все сказанное, видимо, связано и с тем, что творческие поиски Шукшина идут не столько по линии «экстенсивного» изучения новых и новых сфер действительности, сколько по линии «интенсивного» постижения волновавших писателя проблем, иного, еще более углубленного подхода к выношенным характерам. Эти характеры исследуются под разным углом зрения – «в профиль и анфас».

По сути, через все творчество Шукшина проходят человеческие лица, характеры, непосредственно или опосредованно, или исторически связанные между собой и, конечно, с самим автором.

Поэтому в искусстве Шукшина мы сталкиваемся и с таким не совсем обычным явлением, когда отдельные черты персонажа, встречающиеся во многих рассказах, легко объединяются в одном герое, то есть разные герои различных произведений объединяются в одном персонаже. Впервые это произошло в киноповести «Живет такой парень» – Пашка Колокольников «вырос» из двух персонажей: Пашки Холманского («Классный водитель») и Гриньки Малюгина («Гринька Малюгин»). И что удивительно: никаких «соединительных швов», ничего неестественного, нехарактерного для нового героя никто из критиков не обнаружил, да и не мог обнаружить. Более того, к героям «Классного водителя» и «Гриньки Малюгина» без труда могли бы «присоединиться», например, Степка («Степкина любовь»), Васек («Стенька Разин»), Митька Ермаков («Митька Ермаков»), Сеня Громов («Коленчатые валы») и многие другие.

Главный герой киноповести «Брат мой...» также соединил в себе нескольких персонажей: Сени Громова («Коленчатые валы») и Митьки Ермакова («Митька Ермаков») и др.

Герой киноповести «Позови меня в даль светлую» Владимир Николаевич объединил черты персонажей из рассказов «Вянет, пропадает» и «Владимир Семеныч из мягкой секции». И эти новые герои не обнаружили несвойственных им проявлений. Их поступки и речь закономерно вытекали из имманентной сущности данных характеров.

Это явление, по-видимому, можно объяснить типологическими особенностями характеров, которые писатель привнес в искусство. И это закономерно: мир художника может быть в известной степени ограниченным, суверенным, но при этом совершенно естественно выражать сложную духовную жизнь современного человека.

У Шукшина мы наблюдаем не многообразие типов, а разнообразие вариантов одних и тех же характеров и ситуаций: Шукшин создал такую систему характеров, в которой герои вступают в диалогические отношения, варьируют друг друга. С самого начала творчества писатель с поразительной целеустремленностью разрабатывал близкие друг другу варианты типического характера. Менял фокус, наводил резкость.

Да, так было постоянно: тип персонажа, к которому обращался Шукшин, был «не нов» для него, но иным становилось его отношение к своему герою, менялось расстояние между автором и персонажем.

По мере развития таланта, углубления видения мира Шукшин освобождается от некоторой «умильности» характером героя и идет по пути его «укрупнения», находя все более сложные, противоречивые, взаимопроникающие черты личности и не боясь обнаружить их перед читателем.

О героях Шукшина говорили, что они статичны. Возможно, это верно в пределах какого-то конкретного произведения, тем более, что для изображения эволюции характера требуются обычно большие формы. Но если взглянуть на творчество Шукшина как явление целостное, то отчетливо увидим эволюцию, усложнение личности, открытой писателем. В частности, своеобразную эволюцию претерпевает характер «чудика», Князев («Чудик») – Князев («Штрихи к портрету»).

Вариантами одного характера представляются герои трех произведений: «Степка», «Сураз», «Калина красная». Впрочем, Шукшин понимал это отчетливо и сам: «Калина красная» опять о деревне. Но вон куда занесло теперь этот разговор. Крестьянин, ставший вором, паразитом. Тут такое разрушение личности, нравственных ее основ, что пять-семь лет назад мне бы и в голову не пришло именно так поворачивать разговор. А ведь уже тогда подворачивались под руки фигуры Прокудинского типа. Скажем, в Степке из фильма «Ваш сын и брат» что-то уже маячило в этом духе. Но я отнесся к нему нежно, с любовью. То, что в тюрягу загудел, – это, мол, случайность чистая нелепость просто» [1, с. 87]. Собственно, ведь сама «Калина красная» существует как бы в трех вариантах: киноповесть, фильм и многочисленные выступления самого Шукшина: «Говорю тут, а понимаю: это ведь, в сущности, третье осмысление жизни и характера Егора Прокудина, два было: в повести и в фильме. Теперь, по третьему кругу, я свободнее и смелее...». Вообще, это характернейшая черта творческой манеры Шукшина. Множество раз он возвращается по «третьему кругу» к важным для него идеям, характерам, ситуациям, каждый раз углубляя исследование объекта, акцентируя внимание на новых гранях...Показателен в этом плане и рассказ «Сураз», который имеет две редакции, причем, как справедливо полагает Г. Белая, «в прежней структуре меняется позиция художника, меняется именно ее существо, ее нравственно-философская суть» [5, с. 74].

«Варианты» одного и того же типа являют собой, например, Иван («В профиль и анфас») и Гена («Гена Пройдисвет»). Они оба не могут удовлетвориться работой «только на один желудок», поэтому «шарахаются по жизни, как по загону, сшибают столбики, ранятся и злятся». Это родственные натуры, и один как бы «продолжает» другого. Объединяет их даже такая деталь: они сочиняют и поют песни «на ходу прямо». Песни весьма оригинального свойства.

Иван: Вот живу я с женщиной,

Ум-па-ра-ра-ра!

А вот уходит женщина

От меня.

Напугалась,

лапушка?

Кончена игра!.

Гена: Вот так номер,

Вот так так –

Это не по правилам:
Были,
Были – напылили,
А потом – пропали!..
и т. п.

Близость многих характеров Шукшина можно проследить и на другом уровне. На этом уровне мы обнаруживаем стабильность (стабильные закономерности, также способствуют созданию единства художественного мира), общность в характеристиках героев одного типа: «Работал Гринька хорошо, но тоже чудил. Его, например, ни за какие деньги, никакими уговорами нельзя было заставить работать в воскресенье. Хоть ты что делай, хоть гори все вокруг синим огнем – он в воскресенье наденет черные плисовые штаны, куртку с «молниями», намочит русский чуб, уложит его на правый бок аккуратненькой копной и пойдет по деревне – просто так, «бурлачить» («Гринька Малюгин»).

Алеша Бесконвойный («Алеша Бесконвойный») тоже «старательный, умелый» работник, но как только наступала суббота, Алеша «выпрягался»: «Два дня он не работал в колхозе: субботу и воскресенье. И даже уж и забыли, когда это он завел себе такой порядок, все знали, что этот преподобный Алеша «сроду такой» – в субботу и в воскресенье не работает. Пробовали, конечно, повлиять на него, и не раз, но все без толку. ...Что же он делал в субботу? В субботу он топил баню. Все. Больше ничего».

Постоянными у Шукшина являются характеристические штрихи героев «непосредственного действия», с обостренной живой реакцией. Вообще Шукшин часто внутренние поиски и метания своих героев доводит до поступка.

Таков и Гринька Малюгин, который вдруг бросился к горячей машине; и Сергей Духанин, который вдруг «потерял покой»: захотелось жене купить сапожки – и купил; и Мона Квасов, которому вдруг «влетела идея» сделать вечный двигатель; и Колька Скалкин, который вдруг «взял пузырек с чернилами и плеснул на белый костюм» зануды Синельникова, и «даже не успел подумать, что он хочет сделать»; и Веня Зяблицкий, который взял и заколотил тещу в уборной, и многие другие.

С другой стороны, в системном художественном мире Шукшина стабильность обнаруживается и в подаче портретных характеристик тех, кто «ожил душой». Самодовольство, фанатическая уверенность в своей правоте, как антиподы живых поисков, талантливости находят свое отражение и в портретах шукшинских героев. Писатель даже «срывается» с объективного тона, когда дело касается «сытых» («даже какой-то светлый от сытости»). Иногда подчеркивание внешних черт преднамеренно, нарочито. Шукшин акцентирует внимание на «плоти», дабы отчетливее показать отсутствие духовного. Перед нами чередой проходят такие портреты:

«Из горницы вышла теща, тоже круглолицая... крепкая здоровьем, крепкая нравом, взглядом на жизнь, – вообще, вся очень крепкая» («Мой зять украл машину дров!»); кстати, напомним, что один из рассказов называется «Крепкий мужик»).

«Некто Кондрашин, Геннадий Сергеевич, в меру полненький гражданин, голубоглазый, слегка лысеющий, с надменным, несколько даже брезгливым

выражением на лице... взбежал, поигрывая обтянутым задком, на второй этаж... ..лицо Кондрашина было сытым и свежим» («Мнение»).

«Такой он был теперь сытенький, кругленький, нацеленный еще на двадцать лет отмеченной жизни» («Беседы при ясной луне»).

«Петя – маленький, толстенький, грудь колесом, ушки топориком, нижняя челюсть – вперед... ..А у Пети пузцо! Молодое, кругленькое – этакая аккуратная мозоль. Петя демонстративно свесил пузко с ремня – пусть все видят, что человек живет в довольстве» («Петя»), и т. п.

В художественном мире Шукшина это также последовательное, стабильное явление.

Искусство Шукшина – очень личное, и в то же время целостное размышление о современном человеке и действительности: и трезвое раздумье, и радостное восхищение, и боль, и горечь, и поиск в обычном необычного, это и любовь к человеку, пронизанная теплым юмором, и горькая правда, едкий сарказм.

И когда мы говорим о целостности мира Шукшина, то должны отчетливо представлять себе, что прежде всего она обусловлена цельностью самой личности писателя, ее способностью всегда и везде оставаться самой собой. У Шукшина есть рассказ «Ванька Тепляшин» (первая публикация – «Звезда», 1973, № 2) и документальное повествование «Кляуза» (1974). Событие, отраженное в рассказе, оказалось позднее как бы спроецированным на судьбу самого писателя. Перед нами совпадение случая из жизни героя и его творца, только с персонажем это произошло раньше. Совпадают сюжет и конфликт, и основной пафос повествования. Столкновение с вахтером в больнице проявляет в герое и в писателе то, что их сближает и еще с большей отчетливостью подчеркивает правду жизни, художнически пронизательно увиденную Шукшиным – это неспособность к нравственным компромиссам с самим собой.

«Надо человеку человеком быть, а не полтинники сшибать», – говорит Ванька Тепляшин. А вот голос писателя: «Мне со стороны умудренные посетители тихонько подсказали: «Да дай ты ей пятьдесят копеек, и все будет в порядке». Пятидесяти копеек у меня не случилось, кроме того (я это совершенно серьезно говорю), я не умею «давать»: мне неловко» («Кляуза»).

Рассказ «Кляуза», как и другие последние рассказы, в которых зачастую, вытесняя диалог, страстно, искренне зазвучал авторский голос, обращенный прямо к читателю, в которых Шукшин впрямую заговорил о самом главном, наболевшем, обнажая свою художническую позицию, по-новому обозначили единство мира писателя. Еще яснее стала видна близость писателя к своим героям, его «родственность» с ними в их неспособности примириться с человеком или ситуацией, оскорбляющей достоинство, нравственное чувство.

Возьмем рассказы «Кляуза» и «Обида» и сделаем небольшое сопоставление лексических и интонационных пластов повествования.

«Обида» – 1 «Кляуза» – 2

1. «...до каких пор мы будем помогать хамству?» .

2. «До каких пор!..» – подумал я».

1. «...что такое творится с людьми?»

2. «Что с нами происходит?».

1. «И говорила, что дяди и тети «плохие», потому что нехорошо говорят с их папой».

2. «...у них глаза распахнулись от ужаса, что «на их папу кричат».

1. «В служебном проходе ему загородил было дорогу парень – мясник. – Чего ты волну-то поднял? Но ему-то Сашка нашел, что сказать. И, видно, в глазах у Сашки стояло серьезное чувство – парень отшагнул в сторону».

2. «Тут было отделился от стены какой-то мужчина и сказал: «Э-э, куда это?». Но я нес в груди огромную силу...».

Даже физические состояния героя и писателя «одинаковы»:

1. «...Сашку затрясло,...Сашку опять затрясло. ...Сашку затрясло, но он собрал все силы и хотел быть спокойным....Его опять трясло. Прямо трясун какой-то!».

А один из вариантов рассказа (сб. «Характеры») заканчивается:

«– Эх-х... Трясуны мы, трясуны!»

2. «Тут со мной что-то случилось: меня стало мелко всего трясти. ...И правая рука дергалась – не вся, а большой палец, у меня это бывает. Рука трясется, душа трясется...».

В «Кляузе» есть такой абзац: «...Не знаю, что такое там со мной случилось, но я вдруг почувствовал: что – все, конец. Какой «конец», чему «конец» – не пойму, не знаю и теперь, но предчувствие какого-то очень простого, тупого конца было отчетливое. Не смерть же, в самом деле, я почувствовал – не ее приближение, но какой-то конец...».

В неоконченном повествовании «А поутру они проснулись...» в речи «очкарика» мы обнаруживаем абзац, содержательно и интонационно примыкающий к предыдущему: «...Когда этот лоб выставил меня из магазина, я решил, что наступило светопреставление, конец!»

...Я отчетливо понял, что наступил конец света. Конец... – Гришаков мучительно искал, как еще обозначить «конец», не нашел. – Конец, понимаете? Дальше я буду притворяться, что живу, чувствую, работаю...».

В той же «Кляузе» есть фраза: «Да отчего же такая сознательная, такая у нас осмысленная злость-то?», которая находится в одном интонационном и смысловом ключе с фразой из более раннего автобиографического рассказа «Самолет»: «Откуда она бралась, эта злость – такая, осмысленная, не сорок-пятилетняя, обидная?».

В системном художественном мире Шукшина существует множественность таких явлений, которые свидетельствуют не о слабостях творческой манеры, а об устойчивости индивидуального стиля. Присутствие личности писателя ощущается повсюду: в характерах, в деталях, в интонации, в образных и лексических «повторах», в особенном взгляде. Сквозь разнообразные формы постижения современной жизни явственно проступает организующее начало – неповторимое лицо автора, сила его любви и ненависти.

Уже упоминалась повесть-сказка «До третьих петухов», показавшаяся многим критикам неожиданной. Но это не так. В художественном мире Шукшина и целостность отдельного произведения находится также в тесной связи со всем творчеством. В повести-сказке обнаруживаются стабильные законо-

мерности, характерные для всего творчества писателя. На качественно новом художественном уровне в ней «собраны» многие характеры и идеи, ситуации и образы, волновавшие Шукшина всю жизнь. Повесть-сказка еще раз подчеркивает, что Шукшин удивительно настойчив в варьировании одних и тех же тем, изображении одних и тех же категорий людей, сходных конфликтов.

Опять сюжет-путешествие (см. «Живет такой парень», «Печки-лавочки»), в котором проходит испытание герой.

Иван – типично шукшинский персонаж, попадающий в типичные ситуации.

Змей Горыныч – концентрация мещанства, хамства и деспотизма.

Черты – интеграция псевдокультуры.

Мудрец – средоточие бюрократизма и ложной многозначительности.

В повести обнаруживаем «знакомые» по прежним произведениям эпизоды, образы: черты уже «встречались» нам в «Печках-лавочках»; заключенная в туалете дочка Бабы Яги представляет собой модификацию аналогичного эпизода из рассказа «Мой зять украл машину дров!»; здесь и простодушный стражник родом из Сибири, на которого не оказывают никакого воздействия современные песни и трогает до глубины души, заставляя покинуть «пост», русская народная песня «По диким степям Забайкалья» (а в контексте творчества Шукшина это не случайно); здесь и любимый Степан Разин, который, как и должно быть в шукшинском мире, спасает Ивана от гибели, и т. п.

Разумеется, в данную статью не мог войти весь имеющийся материал, поэтому в ней только намечена проблема, которая, как представляется, встает перед современной критикой, пытающейся осознать, что такое искусство Шукшина.

Прозу Шукшина, по всей вероятности, необходимо рассматривать как качественно новое эстетически целостное повествование.

Шукшин – писатель, создавший свой художественный материк, постоянно исследовавший определенный жизненный пласт, каждый раз на новом этапе духовной эволюции, возвращаясь к нему. Отсюда – целостность художественного мира Шукшина, в котором даже обращение к прошлому, помогая раздвинуть временные рамки изображаемой жизни, ретроспективно исследует сегодняшний характер, придает объемность, эпическую полноту этому миру.

Постоянно ставя своих героев в иные ситуации, писатель открывает нам еще одну грань знакомого характера.

Повторяющиеся («кочующие») фамилии, имена, названия мест, характеры и ситуации – лишний повод, позволяющий рассматривать рассказы, повести, романы Шукшина как часть единой эпопеи, фундаментом которой является философское, социальное и эстетическое отношение к жизни самого писателя.

В критике существует мнение, что романы Шукшина «не достигают духовной напряженности новелл» (В. Чалмаев), что Шукшин – художник, которому «заведомо не дается крупная форма» (В. Соловьев, В. Шитова). Не вдаваясь в частную полемику с данной точкой зрения, отметим только принципиальную методологическую ошибку: роман о Степане Разине необходимо рассматривать в контексте целостного шукшинского мира. Современные герои Шукшина накрепко связаны со Степаном Разиным; сложная система параллелей и

перекличек создает определенную последовательность приемов как в малой, так и в большой прозе Шукшина.

Повествовательная структура произведений писателя такова, что за будничным явлением видятся социальные конфликты и закономерности. Этот вывод становится особенно очевидным, когда творчество Шукшина рассматривается как целостная, органическая система, в которой выражен эпический взгляд на нравственное состояние современного человека. В целостном художественном мире Шукшина произведения о современности и исторический роман дополняют и углубляют друг друга.

Литература

1. Шукшин В. Возражения по существу. Обсуждаем «Калину красную» // Вопросы литературы, 1974. – № 7. – С. 28-90.
2. Шукшин В. От прозы к фильму // Кинопанорама. – М.: Искусство, 1975. – С. 256-262.
3. Шукшин В. Самое дорогое открытие // Правда, 1974, 22 мая.
4. Шукшин В. // Советский экран, 1975. – № 10. – С. 7-8.
5. Белая Г. Искусство есть смысл... // Вопросы литературы, 1973. – № 7. – С. 62-94.
6. Кржижановский С. Поэтика заглавий. – М.: Изд-во Никитинские субботники, 1931. – 32 с.
7. Палиевский П. Пути реализма: литература и теория. – М.: Современник, 1974. – 220 с.
8. Сидоров Е. Продолжение следует // Вопросы литературы, 1976. – № 6. – С. 31-49.
9. Скоп Ю. Открытки с тропы. – М.: Сов. писатель, 1975. – 288 с.

ПАРАДОКСЫ И ОТКРЫТИЯ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА³⁵

Белая Г.А.
Россия, Москва

В 1964 г. вышел на экраны страны фильм «Живет такой парень». «Казалось бы, ну что такого интересного в этом Пашке Колокольникове? – спрашивал сам себя и читателей М. Донской. – Обыкновенный парень, немножко мечтатель, немножко пустозвон, немножко враль. А ты успеваешь полюбить его за те полтора часа, что сидишь в зрительном зале. ...» [5, с. 50]. М. Донской и любовался комедийной легкостью фильма, и иронизировал над героем – этим «пустобрехом», этим легковесным парнем, – ему казалось, что «сам автор подсмеивается и не принимает... всерьез многое из переживаний героя» [5, с. 50]. А когда он встречался с вроде бы нелогичным поступком Пашки Колокольникова, то объяснял его тем, что так оно и бывает в жизни: «Казалось, пустобрех, легковесный парень, все время мечтает быть героем и не получается, а вот когда пришла его минута, то и подумать-то уже некогда было, совершает он героический поступок или нет» [5, с. 51].

Но в том же номере журнала было напечатано «Послесловие к фильму» самого Шукшина. И оказалось, что сценарист и режиссер Шукшин – «в полном недоумении: «Мы сняли комедию»?

Шукшин рассказывал о том, как снимался фильм: «О комедии я не думал ни тогда, когда писал сценарий, ни тогда, когда обсуждались сцены с оператором, художником, композитором. Во всех случаях мы хотели быть правдивыми и серьезными. Все – от актеров до реквизиторов и пиротехника. Работа ладилась, я был уверен, что получится серьезный фильм. Я очень серьезно понимаю комедию, – пытался объяснить недоразумение Шукшин. – Дай нам бог побольше получить их от мастеров этого дела. Но в комедии, как я ее понимаю, кто-то должен быть смешон. Герой прежде всего. Зло смешон или по-доброму, но смешон. Герой моего фильма не смешон. Это добрый, отзывчивый парень, умный, думающий, но несколько стихийного образа жизни. Он не продумывает заранее, наперед свои поступки, но так складывается в его жизни, что все, что имеет, знает и успел узнать, он готов отдать людям. И хотя, настаивал Шукшин, Пашка Колокольников не лишен юмора и всегда готов выкинуть какую-нибудь веселую штуку – тоже от доброго сердца, потому что он людям необходим, – все равно он не комедийный персонаж» [2, с. 36].

Что же произошло? Почему вышел из-под власти писателя характер Пашки Колокольникова?

Мы «изо всех сил старались, чтобы был он живой, не киношный», – рассказывал о создании характера Пашки Колокольникова В. Шукшин. – Очень хочется, чтобы зритель наш, заплатив за билет пятьдесят копеек, уходил из кинотеатра не с определенным количеством решенных проблем, насильственно втиснутых ему в голову, а уносил радость от общения с живым человеком» [2, с. 37]. Но результат оказался неожиданным: Шукшин освободил Пашку

³⁵ Первая публикация: Белая Г.А. Художественный мир современной прозы (Гл.4. Парадоксы и открытия Василия Шукшина) – М.: Наука, 1988. – С. 93-118. Печатается в сокращении.

Колокольникова от себя и от проблем, натяжение между полюсами «автор – герой» оказалось чрезмерным, скрепляющие нити оборвались, и Пашка Колокольников действительно стал «живой» и не «киношный», настолько живой, неоднозначный, не укладывающийся в привычные схемы, что сам писатель его не узнал. А перед зрителем вместо «доброго и отзывчивого парня, умного, думающего», каким его видел Шукшин, появился «немножко мечтатель, немножко пустозвон, немножко враль». Любимый герой Шукшина еще много раз производил на читателей более сложное впечатление, нежели того хотел сам писатель. Стихийный Пашка Колокольников был еще мил и безобиден и по-своему обаятелен, а Спирька Расторгуев (рассказ «Сураз»), тоже стихийного образа человек, стрелявший просто так, от обиды, в ни в чем не повинного человека, уже был страшен, как был страшен и глумившийся над человеком Глеб Капустин («Срезал»), и в ярости добывающий для брошенной им матери змеиный яд Максим Волокитин («Змеиный яд»), и «баламут» Иван («В профиль и анфас»).

Создание характера словом героя требует от писателя внутренней определенности, ясного понимания сути действительности и общего смысла, которые несут в себе его характеры. Иллюзия свободы героя есть всего лишь иллюзия, такой она является для читателя, но отнюдь не для писателя. Поэтому, в сущности, ничего случайного в Пашке Колокольникове и похожих на него шукшинских героях не было, – характер совпадал с программой писателя и с проблемами, которые его волновали (как бы ни подчеркивал он свою нелюбовь к «проблемам»). Парадокс был в том, что характер выявил в рассказах Шукшина свои истинные, природные возможности: он стал объективной, самоуправляющейся реальностью, и потому объективная, заложенная в нем правда оказалась глубже сложнее замысла Шукшина.

Ставит ли это под сомнение ту правду, которую несли и несут в себе характеры Шукшина? Ни в коей мере.

Достоверность шукшинских характеров была безусловной, и мы не могли не быть признательны Шукшину за точность его реалистического письма, за выход его к сложному явлению современной жизни, к тому, что мы называем полукультурой, за создание характеров, мироощущение которых только «переворотилось», но еще не начало укладываться в иные жизненные нормы.

В публикации 1970 г. (сборник рассказов «Земляки») Спирька Расторгуев из рассказа «Сураз» (1970) – красивый, как «молодой бог», которому все «до фени», матерщинник и озорник, – с ходу влюбился в молоденькую учительницу пения, с ходу пошел в атаку, за что и был избит мужем – учителем физкультуры. В ярости решив отомстить, не смог этого сделать Спирька – уж очень жалостливо голосила молоденькая учительница, в ноги бросилась, по полу ползала... Но не смог Спирька и позора пережить – на пустынном кладбище, в порыве отчаяния он стреляется. Шукшин всячески подчеркивал это буйство сил, этот взрыв чувств, которые разное несли в своем потоке, разное – в том числе и темное. И слова тогда, в первой публикации, тоже нашел такие, чтоб это путаное, темное, зыбкое и непонятно чем тяготящее чувство дать ощутить читателю. «Хотел, – рассказывал писатель о последней минуте жизни Спирьки, – напоследок что-нибудь такое подумать – важное, не успел.

Сильно, небольно толкнуло в грудь, Спирька упал навзничь. Показалось ему, что темное небо мягко упало на него. И все-таки в последнее мгновение успел подумать... не подумал даже, а удивился: „Мне не больно! . .». И все.

Здесь оборвалась недлинная, путаная дорожка Спиридоны Расторгуева на земле» [1].

Во второй редакции этого рассказа (книга «Характеры», 1973) все звучит более определенно. И стреляет Спирька не в аффекте, а потому что собственная жизнь вдруг опостылела, показалась «чудовищно лишена смысла». Последнюю черту, за которую не дано заглянуть никому, и Шукшин не переходит. Но подводит нас к ней долго, убедительно, не торопит заранее героя, не льстит читателю, будто бы угадавшему это прозрение задолго до самого Спирьки. Только рассказывает читателю, как сидел Спирька на кладбище, как жадно вдыхал «прохладный, сыровато-терпкий, болотный запах небогатого, неяркого местного цветка. Закрыв ладонями лицо и так остался сидеть. Долго сидел неподвижно. Может, думал. Может, плакал...» [1].

Так Шукшин вновь напомнил нам, что стихийное начало в характере «естественного» человека таит в себе разнонаправленные потенции, что неуправляемое стихийное начало может наделать бед, что «стихийного образа жизни» человек – это вовсе не обязательно монолитный, цельный человек. Писатель любит органической талантливостью своих героев, их враньем-сочинительством, и для него все это – игра жизненных сил, то брожение крови естественного, идущего от природы человека, которое так выгодно отличается от логической «образованности» (что поначалу было равно рассудочности в изображении Шукшина) многих «городских» людей.

Только при беглом чтении могло показаться, что озорство шукшинских характеров, неспособность героев разобраться в происходящем вокруг них и в собственной душе, их грубоватость таят в себе одни лишь неизрасходованные запасы душевности и доброты, желание сделать жизнь лучше и красивее. В действительности неперебродившее стихийное начало нередко предстает в рассказах писателя (благодаря точности его реалистического письма) и как начало разрушительное. За поступки героев расплачиваются брошенные ими матери («В профиль и анфас»), оскорбленные женщины, изуродованные семьи («Сураз»), униженные без каких бы то ни было оснований «городские» («Срезал»). Лихость героев Шукшина в рассказах «Миль пардон, мадам!», «Срезал», «В профиль и анфас» как-то странно дисгармонировала с такими его характерами, как «Чудик», «Дядя Ермолай», и с программой, которую писатель предлагал нам в середине 60-х годов: деревня – это источник свежести нравственной и физической, писал тогда Шукшин. А игра жизненных сил в его нравственно несозревших героях оказалась очень далека от этого молитвенного, как удачно выразился Ф. Абрамов, отношения к народу. Более того, галерея типов, созданная Шукшиным, его опровергла, как опровергла она и многие из критических концепций.

В 1976 г. вышел сборник произведений Шукшина «До третьих петухов» с послесловием Л. Аннинского. Критик точно уловил динамику писателя, его напряженную эволюцию, изменения «в системе ценностей», «в глубине нравственного раздумья», и, главное, в масштабе зрелого Шукшина, которого

теперь волнует Россия, русский национальный характер. В раскрытии этого настойчивого внимания Шукшина к общему – самая сильная сторона концепции Аннинского, сумевшего вместить в свою характеристику и напряженный интерес писателя к народной душе, и его стремление найти «какой-то общий психологический секрет, какую-то объединяющую загадку, присутствие какого-то хитрого «беса», который всех обманул, все характеры искажил, все связи подменил...», и то ни с чем не сравнимое по остроте ощущение «всеобщего важного духовного момента» [3, с. 639] в жизни сегодняшнего народа, которое действительно является одной из причин глубокого созвучия Шукшина каждому из нас.

Критик не побоялся парадоксов Шукшина, более того, он с присущим ему умением их заострил. Как, спрашивал он, понять героя Шукшина, когда Пашка Колокольников «заимствует поступки то у Пашки Холманского, то у Гриньки Малюгина» [3, с. 639], и этот Гринька в одноименном рассказе «подвиг совершает, а в романе «Любавины» изуверствует»? Как понять, что «те самые Колокольниковы, Воеводины и Малюгины, которые в рассказах сборника «Сельские жители» балагурят и поют песни на Чуйском тракте, спасая народное добро, – там, в романе, дерутся насмерть, и эти 400 страниц непрерывных костоломных драк, убийств, насилий, казней, крови, ненависти написаны в ту же пору, тем самым пером. И как совместить возникающее при первом чтении Шукшина впечатление, что его книги – «это пестрый мир самобытнейших, несхожих, самодействующих характеров» [3, с. 639], и постепенно крепнущую уверенность, что на самом-то деле «этот мир зыблется, словно сию минуту вместишь что-то всеобщее, какую-то единую душу, противоречивую и непоследовательную»?

Прообразом этой «единой души», за которой ясно проглядывается идея русского национального характера, Аннинский считает самое шукшинскую судьбу: «Вовсе не множество разных типов писал Василий Шукшин, а один психологический тип, вернее, одну судьбу, ту самую, о которой критики говорили неопределенно, но настойчиво: «Шукшинская жизнь»» [3, с. 652].

Однако именно в этой точке, в момент, казалось бы, нашего полного согласия и с писателем, и с толкующим его критиком начинается в анализе Аннинского звучать новая и спорная нота.

Построив сложное здание шукшинского творчества, критик хочет придать этому зданию стройность и завершенность, открыть в писателе начала гармонии, убедить вас в том, что Шукшин – писатель не только «загадок русского духа», но и позитивных их разрешений.

«Важнейшая из них, считает критик, – это сочувствие неправому: писатель «встает на сторону героя, который по всем человеческим законам (не говоря уже об административных) загодя кругом неправ.. .» [3, с. 656].

Парадоксальная даже в первом звучании, эта мысль и вовсе ошеломляет, когда Аннинский пытается убедить нас в том, что на исходе своей жизни Шукшин пришел к сознанию необходимости не только увидеть человека в каждом, но и пожалеть его, будь он даже агрессивный хам (так критик толкует вахтершу в «Кляузе»). Именно с этого момента художественное исследование, предпринятое писателем, и социально-психологический анализ русской

жизни, как он проступает сквозь текст критика, до сих пор почти совпадавшие, начали расходиться в разные стороны.

Характеры и типы, созданные Шукшиным, сам его художественный мир, живущий по своим законам, оказали – и продолжают оказывать – сопротивление многим концепциям критиков. Каков же этот мир?

Критики и читатели не раз обращали внимание на необычность героев писателя – на резкое несовпадение их поведения с общепринятыми нормами и возникающие отсюда «курьезы». Шукшин и сам чувствовал необычность своих героев: «странные люди», «чудики», «шизя», – так говорят они о себе, так говорит о них писатель. Этот факт, неслучайный и значительный, ставит нас перед вопросом: откуда, из чего возникла эта настойчивая тяга к «странным людям»? Кто они? И как к ним относится писатель?

В рассказе «Миль пардон, мадам!» Бронька Пупков всем «городским» показывает места для охоты; делает он это с удовольствием и для души. За свой труд не хочет он от «городских» ни денег, ни благодарности; как алкоголик, ждет он того часа, когда в последний день, справляя «отвальную», сможет приступить к главной своей истории – рассказу о своем «покушении» на Гитлера. Рассказывает он мастерски, с «переживанием, волнуясь; есть в этом нечто от врожденной театральности (актерство это как нереализованная потенция человека всегда дорога Шукшину).

Неожиданный излом сюжета («курьез» – это всегда эксцентрика) нужен писателю для того, чтобы раскрыть потаенные силы души человека.

Аннинский видит: неловкость, внешняя неправота, неизбежность посмешища – абсолютно необходимый элемент сюжета. Но он сводит это к идее изуродованной духовности, диктующей изуродованную же, нелепую форму ее реального проявления, – придуманную, вымороченную жизнь. На деле же все иначе.

Моня Квасов («Упорный») воодушевлен идеей возвеличения человека, а Глеб Капустин («Срезал») – идеей его посрамления. Бронька Пупков, рассказывая о своем «покушении» на Гитлера чувствует себя героем-освободителем, а Тимофей Худяков («Билетик на второй сеанс»), вообразив в пьяном виде будто говорит с Николаем Угодником, представляет себя в иной жизни, второй раз прожитой, – еще большим хапугой и стяжателем.

Общее в их поведении – только «переодевания», смена привычных ролей, резкие переходы, вскрывающие несовпадение жизни, как она есть, и жизни, как она представляется герою.

...Рассказ «Даешь сердце» начинается с описания необычного случая: «Дня за три до Нового года, глухой морозной ночью, в селе Николаеве, качнув стыльную тишину, гулко ахнули два выстрела. Раз за разом из крупнокалиберного ружья. И кто-то крикнул:

– Даешь сердце! Эхо выстрелов долго гудело над селом. Залаяли собаки. Утром выяснилось: стрелял ветфельдшер Александр Иванович Козулин».

...Козулина пригласили в сельсовет. Председатель сел в глубокое кресло. Козулин тоже сел в глубокое кресло», – пишет Шукшин, и в этой фразе – доверие Козулина, надежда, что он – как «другие», и его – поймут... «– Так что случилось-то? Почему стрельба была?

– Вчера в Кейптауне человеку пересадили сердце, – торжественно произнес Козулин. И замолчал. Председатель и участковый ждали – что дальше? – От мертвого человека – живому».

– Я не вижу прямой связи между этим... патологическим случаем и двумя выстрелами в ночное время, – строго заметил председатель.

– Я обрадовался... Я был ошеломлен, когда услышал, мне попало в глаза ружье, я выбежал во двор и выстрелил.

– В ночное время.

– А что тут такого?

– Что? Нарушение общественного порядка трудящихся...».

Козулина не понимают. Шукшин тонко – через системы фраз – выстраивает два мира: один, где господствует бюрократическое, формализованное мышление; другой – мир чистого сердца, искреннего порыва. Клишированное мышление (слова-штампы) и, с другой стороны, естественная, ненарочитая, «осердеченная» лексика – это только сигналы возникающих перед нами антимиров.

Шукшин владел высоким и редким даром – способностью ощущать и воплощать в художественном тексте «внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах...» [4, с. 243].

«... Кстати, по-доброму оживился участковый, – чего вы-то салютовать кинулись? Ведь это не по вашей части победа-то – вы же ветеринар. Не кобыле же сердце пересадили.

«Не смейте так говорить! – закричал вдруг фельдшер. И покраснел. Помолчал и тихо и горько спросил – Зачем вы так?». Когда же Козулин понял, что его не поймут, сколько ни объясняй, – он... натягивает на себя маску: «Простите, – говорит он, – не подумал в тот момент... Я – шизя.

– Кто? – не понял милиционер.

– Шизя. На меня, знаете, находит... Теряю самоконтроль. – Фельдшер как бы в раздумье потрогал лоб потом глаза – пальцами. – Ширво коло ширво... Зубной порошок и прочее.

Милиционер и председатель недоуменно переглянулись» [1].

«Чудаки» Шукшина ассоциируются с коренным, исстари идущим типом «дурака» из балагана, сказок, райка (не случайно главный герой одного из последних произведений писателя – Иванушка-дурачок в сказке «До третьих петухов», 1973). Но это человек наших дней, живущий в современном социально-психологическом климате. И имеющий свою линию поведения. О «странных людях» (а их очень много, к ним писатель был страстно привязан) нельзя сказать, что они «по всем человеческим законам (не говоря уже об административных) загодя кругом неправы» [3, с. 646]. Напротив того: они неправы, нелепы – с точки зрения вымороченной, формализованной псевдо-административной жизни. Но по высокому человеческому счету – истина на их стороне. И этот двойной счет Шукшин ведет постоянно.

Столкновение шукшинских «странных людей» с миром мучительно и драматично, и одновременно полно внутреннего напряжения, герой жаждет самовыражения, он хочет раскрыть свою душу и борется с чужим представлением о нем во имя того, чтобы быть понятым.

В кинофильме и киноповести «Калина красная» (1973) есть эпизод, изображающий приезд Егора Прокудина, освобожденного из заключения, в семью невесты-«заочницы» Любы Байкаловой. Родители Любы с пристрастием разглядывают и расспрашивают Егора. Недолго выдержав «скромненькую», как пишет Шукшин, форму поведения бухгалтера, Егор мгновенно сбрасывает ее, как только понимает, что отец Любы догадывается, откуда он приехал. Егор идет в наступление, но как? Начинает своеобразное балаганное действие: Егор Прокудин дурачится, меняет маски. Свою игру он начинает словесным перевоплощением в образ вора:

«Да какое, говоришь, недоразумение-то вышло? Метил кому-нибудь по лбу, а угодил в лоб? – как бы между делом спросил дед.

Егор посмотрел на смекалистого старика.

– Да... – неопределенно сказал он. – Семерых в одном месте зарезали, а восьмого не углядели – ушел. Вот и попались...

Старуха выронила из рук полено и села на лавку. Старик оказался умнее, не испугался.

– Семерых?

– Семерых. Напрочь: головы в мешок поклали и ушли.

– Свят-свят-свят, – закрестилась старуха. – Федя...

– Тихо! – скомандовал старик. – Один дурак говорит чего ни попадя, а другая... А ты, кобель, аккуратней с языком-то: тут пожилые люди.

– Так что же вы, пожилые люди, сами меня с ходу в разбойники записали? Вам говорят – бухгалтер, а вы, можно сказать, хихикаете. Ну из тюрьмы... Что же, в тюрьме одни только убийцы сидят?».

Однако, сняв одну маску, Егор Прокудин, уловивший в рассуждениях пожилого колхозника дотошное разгадывание его тайны, тут же входит в новую роль: «Тебе прямо оперуполномоченным работать, отец, – сказал Егор. – Цены бы не было». И мгновенно, без перехода: «Колчаку не служил в молодые годы? В контрразведке белогвардейской?» [1].

«Старик часто-часто заморгал. Тут он чего-то растерялся. А чего – он и сам не знал. Слова очень уж зловещие.

– Ты чего это? – спросил он. – Чего мелешь-то?

– А чего так сразу смутился? Я просто спрашиваю... Хорошо, другой вопрос: колоски в трудные годы не воровал с колхозных полей?

Старик, изумленный таким неожиданным оборотом, молчал. Он вовсе сбился с налаженного было снисходительного тона и не находил, что отвечать этому обормоту, впрочем, Егор так и построил свой „допрос“, чтобы сбивать и не давать опомниться. Он повидал в своей жизни мастеров этого дела.

– Затрудняетесь, – продолжал Егор...». И начинается новое превращение.

«– Ну, хорошо... Ну, поставим вопрос несколько иначе, по-домашнему, что ли: на собраниях часто выступаем?

– Ты чего тут Микитку-то из себя строишь? – спросил наконец старик. И готов был облить. Готов был наговорить много и сердито, но Егор пружинисто снялся с места, надел форменную свою фуражку и заходил по комнате.

– Видите, как мы славно пристроились жить! – заговорил Егор, изредка остро взглядывая на сидящего старика. – Страна производит электричество,

паровозы, миллионы тонн чугуна... Люди напрягают все силы. Люди буквально падают от напряжения, ликвидируют все остатки разгильдяйства и слабоумия, люди, можно сказать, заикаются от напряжения, – Егор наскочил на слово „напряжение» и с удовольствием смаковал его, – люди покрываются морщинами на Крайнем Севере и вынуждены вставлять себе золотые зубы... А в это самое время находятся другие люди, которые из всех достижений человечества облюбовали себе печку! Вот как! Славно, славно... Будем лучше чувал подпирать ногами, чем дружно напрягаться вместе со всеми...

– Да он с десяти годов работает! – встряла старуха. – Он с малолетства на пашне...

– Реплики потом, – резковато осадил ее Егор. – А мы все добренькие, когда это не касается наших интересов, нашего, так сказать, кармана... ..

Напряжение спало. Когда вошла Люба, все уже было мирно. «Ну, и ухаря ты себе нашла! – с неподдельным восторгом сказал старик. – Ты гляди, как он тут попер! Чисто комиссар какой!». Старик засмеялся.

Старуха только головой покачала... И сердито поджала губы» [1].

Роль Егора – это смена словесных масок, созданных при помощи тех слов, которые характерны для речи бухгалтера, вора, оперуполномоченного, комиссара, как их представляют себе старик, старуха и Егор Прокудин.

Эта шукшинская игра словесными клише сродни скоморошьему балагурству, его «пританцовывающей» стилистике, так же, как вопросы старика и реплики старухи сродни самой роли балагура: ему подбрасывается «горючий» материал, отчего он, как заметил Д.С. Лихачев, «становится как бы актером в театре, где играют и сами зрители, подыгрывают, во всяком случае» [7, с. 45]

Так построены почти все произведения Шукшина – и рассказы («Срезал», «Миль пардон, мадам!», «Танцующий Шива», «Верую!», «Мастер», «Билетик на второй сеанс» и др.), и киноповесть «Калина красная», и сатирическая повесть для театра «Энергичные люди», и просто повесть для театра «А поутру они проснулись...».

Что это нам напоминает? Откуда идет?

Шукшинская эксцентрика не случайно вызывает в памяти традиции народного смехового искусства. «Странные люди», в курьезных сюжетных положениях обнажающие свою суть, – это живая жизнь народно-смеховой традиции, смысл которой состоит именно в том, что «нарушение обычного и общепринятого, жизнь, выведенная из своей обычной колеи» [4, с. 214], позволяют «раскрыться и выразиться в конкретно-чувственной форме подспудным сторонам человеческой природы» [4, с. 208].

В развернувшемся перед нами зрелище в «Калине красной» важно не только то, что Егор вроде бы «валяет дурака», хотя до этого момента он был серьезен и серьезен будет потом. В сцене его актерства сюжет как бы ломается, и перед нами выстраиваются две действительности: одна – истинная (душевный мир Егора Прокудина), другая – якобы правильная, якобы упорядоченная, стабильная.

Перевоплощения Егора Прокудина вырастают не только из опыта его реальной жизни (он видел и воров, и следователей и др.), но и из опыта его

душевной жизни: каждая из его ролей возникает как реакция на предполагаемое мнение о Егоре, каждая – выражение его душевного неуютя, проба себя в том образе, в котором он, Егор, был бы защищен от постороннего, чужого взгляда, и его истинное душевное состояние было бы глубоко скрыто.

Буффонада Егора Прокудина откровенно полемична и социально ориентирована. Она направлена против попыток быстро, при помощи стандартных представлений разгадать душу человека, вернее, свести ее тайну к тому, что уже встречалось, что было и что не требует напряжения ума, беспокойства духа. Душа человека в современном мире, душа, жаждущая праздника, или, во всяком случае, свободного волеизъявления чувств, открытая и трепещущая, высокая в своей непосредственности и естественной потребности в добре и братстве, – такова здесь внутренняя тема Шукшина, предмет не только его художественного исследования, но и человеческой тревоги.

Шукшинскому герою противостоят, как верно заметил Л. Аннинский, «люди тяжкого, земного, материального устройства» [3, с. 656]. Но еще важнее другое: по отношению к «странным людям» они наступательны и агрессивны.

Л. Аннинскому удалось уловить не только тягу «чудиков» к мечте, но и болезненный нерв людей из их антимира: пустоту, тянущую за душу тоску и, главное, комплекс духовной неполноценности, оборачивающийся желанием покуражиться над другими, «чистенькими», не такими, как они. Но, уловив полярность этих типов, критик губит их своей заданной идеей, неорганичной для Шукшина и даже остро враждебной писателю, судя по его творчеству. «Путь Шукшина, – считает критик, подводя итоги, – это именно попытка понять душу искаженную, пробудить добро в злом, понять неправого. Попытка через свой уникальный жизненный, социальный опыт полугорожанина-полукрестьянина выйти к всеобщей нравственной истине, причем не скрадывая, не облегчая задачи, а именно через тяжкий опыт выстрадать добро» [3, с. 655].

Но так ли это? Ведь бежит в ужасе герой рассказа «Кляуза» от вахтерши, унизившей и оскорбившей его, бежит больной, подавленный хамством, бежит, как говорится, почти в чем был, в чем мать родила... А критик предлагает нам (правда, не очень уверенно) попытаться понять вахтершу, и это «понять» звучит почти как «пробить», да еще как «подвиг духа», который, уходя из этой жизни, совершил Василий Шукшин.

Вспоминается повесть для театра, которую мы прочли уже после смерти писателя, – «А поутру они проснулись. . .», где было все то, что раньше: и эксцентрическое место действия (вырезвитель, иронически противопоставленный санаторию «Светлые горы»), и ерничающие герои, каждый из которых, протрезвев к утру, то куражится над другими (как «урка»), то приоткрывает свою по-детски доверчивую душу (как «очкарик»), то силится вспомнить, что же с ним произошло (как «тракторист»).

В реакции вчерашних пьяных, в том самоанализе, в который они неожиданно оказались втянуты, в том обнажении причин их пьянства, к которому подключаются почти все присутствующие, открываются характер и судьба каждого из них.

Но какой же нотой кончается это произведение? «Это ужасно. Это катастрофа...». И хотя не может четко сформулировать «очкарик» свои мысли о

катастрофе, но адрес-то ясен, адрес точен: «В магазине орудует скотина...». Какая уж тут умиротворенность!

Особенность В. Шукшина, принесящая ему заслуженную популярность, особенность, остро ощущавшаяся людьми самого разного культурного уровня, состоит в том, что его кругозор всегда включал в себя органическое ощущение и целостной народной правды, народной этической нормы – и противостоящих ей, раздробляющих ее сил. И неприятие этих сил выражено у Шукшина крайне «энергично». Шукшин – и в этом его подлинная народность – молчаливо исходил из уверенности в своей общности (в понимании, оценке мира) с читателем, зрителем, т.е. с тем народным целым, органической частью которого он себя по праву чувствовал. Именно это придает его апелляции к душевной активности человека особую силу. Именно это позволяет ему даже в момент, когда отдельным растерявшимся героям кажется, что все случившееся с ними – катастрофа, развернуть события так, чтобы человек сам почувствовал себя ответственным за происходящее, не сваливая вину на других людей, на обстоятельства, на устройство мира.

Мысль о «всеобщей нравственной максиме», которую искал Шукшин, приводит нас по прочтении его произведений не к идее терпимости, но совсем к другим традициям национальной культуры. Не случайно обнаружилась в последние годы жизни Шукшина переключка многих его рассказов с сатирическими рассказами Зощенко.

В рассказе «Постскрипtum» (1972) она наиболее очевидна. Рассказчик сообщает о том, что нашел в номере гостиницы письмо, которое показалось ему интересным, почему и решил он его опубликовать. Сквозь призму сказа раскрывается сознание невежественного, но претенциозного и развязного обывателя: «Но что здесь поражает, так это вестибюль. У меня тут был один неприятный случай. Подошел я к сувенирам – лежит громадная зажигалка. Цена – 14 рублей. Ну, думаю, разорюсь – куплю. Как память о нашем пребывании». Словесные клише, которыми герой оперирует свободно, как своей собственной речью, легкость переходов от описания музея, бывшей тюрьмы («нас всех очень удивило, как у них там чистенько было, опрятно...») к другим темам («между прочим, знаешь, как раньше пытали? Привяжут человека к столбу, выберут макушку и капают на эту плешину по капле холодной воды – никто почесть не выдерживал»), тип реакций («Вот додумались!»), внутренняя алогичность мышления («Мы тоже удивлялись, а некоторые совсем не верили. Иван Девятков наотрез отказался верить. Мне, говорит, хоть ее ведрами лей... Экскурсовод только посмеялся. Вообще время проводим очень хорошо. Погода, правда, неважная, но тепло...») – все это напоминает зощенковский сказ, решительно обновленный материей живого, сегодняшнего слова и воспроизводящий сознание распясавшегося обывателя. От прежнего шукшинского «озорника» осталась здесь только слабая тень – так определенно звучит ирония автора, так явно слышна саркастическая нота в самом составе авторской речи.

Начав с изображения стихийного человека, Шукшин вышел в мир еще не познанных литературой типов, с изумлением увидел, как велик он, разнообразен и огромен. И как велики, разнообразны и неоднозначны потенциалы его стихийного героя.

Склонность обывателя «распоясываться хамом» (Б. Пильняк) волновала Шукшина как серьезная нравственная проблема. И вопрос, которым он заканчивал свою жизнь, вопрос, ко всем обращенный, «что с нами происходит?» звучал не как мотив всепонимания, объединяющий «урку» и «очкарика» («А поутру они проснулись»), вахтершу и писателя В. Белова (героев рассказа «Кляуза»), но как вопль душевной тревоги, как призыв к нравственной активности человека, которою должна же быть перекрыта дорога наступательной силе хамства...

Изобразив такие черты национального характера, как безудержность, неприятие «маленьких норм», потребность в «празднике души», Шукшин шел дальше. Интерес Шукшина к Достоевскому, о котором вспоминают после смерти писателя многие, – это попытка освоить «русскую идею» на интеллектуально-эмоциональном уровне. Обращение к образу Степана Разина – в рассказах, киносценарии «Я пришел дать вам волю» и в одноименном романе – это этапы освоения идеи национального характера на философско-историческом уровне. Герой этот, однако, вызвал полемику, и она столь существенна для характеристики современного литературного развития, что заслуживает особого внимания.

В 1979 г. И. Золотусский выступил со статьей, в которой пытался доказать, что в творчестве Шукшина тема Степана Разина резко эволюционировала: от поэтизации Разина в своих первых рассказах Шукшин пришел к его развенчанию в романе «Я пришел дать вам волю». Верно отметив, что в характере Степана Разина сошлись воедино и исторический интерес Шукшина, и поэтизация духовного мятежа, и ощущение опасности, кроющейся в народном кровавом бунте (Пушкин), Золотусский вслед за тем пишет: «Эту пушкинскую мысль Шукшин против своей воли приемлет, как ни близок ему гулевой Стенька, исповедует и проповедует...» [6, с. 55].

Насильственная ломка ставшего уже привычным образа Шукшина – ошеломляет. Это Шукшин, неуемный и стихийный, как его любимый герой, – исповедник? Это он, в одном из своих последних рассказов бросивший нам в лицо вопрос: «Что с нами происходит?», мучившийся неразрешенными вопросами, он – проповедник?

С этим согласиться невозможно.

Шукшин не исповедует и не проповедует, он исследует. И не только человеческую душу, как не раз об этом сам писал. Но и социальные явления, и «народный кровавый бунт» в том числе.

Степан Разин в романе начинает со стихийного протеста, с мысли «мститься надо», он и дальше все время говорит про кровь и волю, понимая, что крепкой веревочкой они перевязаны. Будь Шукшин проповедником – голос Разина своей мощью и силой перекрыл бы все остальные. Или верх взяли бы его сожаление, его маята, его чувство своей греховности от пролитой крови – оно нарастает в нем, тяготит его, мучит. Но Шукшин решает тему крови и насилия, мечты и свободы более сложно. В ужасе останавливает решившегося на борьбу с царем Степана его жена Алена (зачем своим-то кровь пускать?), смущены расправой над невинными детьми есаулы, отшатываются с осуждением скоморохи, а Матвей Иванов впрямую говорит о страшном грехе напрасного

убийства. Но не забудем: у Степана есть свой страшный опыт потерь и унижений. Поэтому и Алену переубеждает Разин, и есаулов заставляет словом подчиниться ему, и скоморохи оплакивают его с жалостью, а царь «тишайший» из него кровь пускает, как льют кровь его людей и казаки... Это – веские аргументы в споре. Логика событий ведет его к крови, а в сердце нарастает отчаяние. Именно это противостояние логики событий и отчаяния сердца является внутренней дискуссионной темой романа «Я пришел дать вам волю». Нарастающая рефлексия Степана, его душевная смута, ощущение греха – важнейший ракурс этого спора. Можно убедить, что иначе нельзя, как, только кровь пуская, но и жить с этим, оказывается, тоже нельзя... Так что же делать?

Шукшин оставляет открытым этот вопрос. Золотусский же находит выход, выход странный и противоречивый, даже если оставаться в пределах его собственной логики. Кровь рождает кровь, говорит он. И предлагает: посмотрите – «какую-то высшую справедливость чувствует Шукшин, когда так же опускается на голову Стеньки царский топор, с таким же звуком врезается в мясо и кость тяжелое лезвие...». Но у Шукшина этого нет – он полон ненависти к изощренным царевым пыткам. О тех же, кто поднялся против Разина, пишет: «Все злое, мстительное, маленькое поднялось и открестилось от Стеньки Разина – разбойника, изменника и душегубца», и в последних словах явно слышен отзвук чужого, официального, ненавистного царского слова. Натяжка Золотусского тем очевиднее, что в романе все царское – мелкое, глумливое – это власть, замешанная на силе и крови, бесправии и рабстве. Критик же, явно противореча Шукшину, – эту силу, эту кровь признает и принимает. Иначе как же понимать мысль о двух исторически равноправных величинах: «У царя своя правда, у бунтовщика своя?». Как толковать смещение текста в сторону своей концепции – «царь, отчаявшись (?) выведать у того государственные тайны, ...отдает его палачу»? Значит, если «государственные тайны» – то уже и кровь не кровь? И как, наконец, понять оговорку: царь в романе – «представитель силы, которая строит Русь, хотя строит ее на костях?». Нет, в глазах писателя царь и мятежный Разин – не равновеликие силы, хотя оба они действительно играли в одной драме, имя которой – История. Только-то всего общего и было. К идеям же государственности на костях Шукшин, как мы знаем, отношения никогда не имел.

Золотусский одержим желанием доказать, что идея воли, связанной с действием, изжила себя, что Шукшин устроил ей историческую пере проверку, и она обернулась фарсом. Так вводится «Калина красная», прощальная песнь Шукшина, где критиком переиначено все – и характер Егора Прокудина, и замысел писателя. Разве только что биография героя изложена верно: голод, послевоенная разруха, случай на вокзале и Губошлеп... Но саркастическому перетолкованию подвергнуто главное – характер Егора Прокудина и то, что у Шукшина в романе о Степане Разине набрано большими прописными буквами: ПРАЗДНИК.

Идея ПРАЗДНИКА – любимая идея писателя. В его героях, его произведениях эта идея почти иррациональна, она неразложима на причины и следствия, не выведена в логически объяснимое состояние. ПРАЗДНИК – лучшее, что есть в человеческой душе, это ее отзвук на Жизнь, свидетельство, что еще

есть порох в пороховницах. Что под слоем грязи и пыли бьется помятая, но живая Идея справедливости, счастья и свободы. Тяга к празднику – это сигнал о неутоленной и неубитой радости Жизни, о способности подняться к ней, о несовпадении Жизни вещей и чаемой. Шукшин никогда не мог определить, что это такое – ПРАЗДНИК. Но он возвел в высший ранг этот хмель, он описал это буйство сил, он создал образ этой великой стихии безрассудства. Праздник везде сопрягается у него со словом «радость», он открывает выход тому, что приглушено и скрыто, загнано под пресс обыденной жизни, – потому-то так близка оказалась эта идея современному человеку.

Бунт Егора Прокудина, в характере которого Золотусский справедливо видит отзвук судьбы и характера Степана Разина, не может быть понят вне этой идеи. Критик же ее в расчет не принимает. Праздники Степана – это «оргии», пишет он. А «бордельеро» Егора – их слабое подобие, как сам он – жалкое подобие Степана. Но и «малина» – не войско Егора, и он – не атаман, и «бордельеро» – не «злой замах на Стеньку». Прочитан Разин критиком по чужому коду – потому и нравятся Золотусскому самые слабые, сентиментальные сцены фильма («рыдания навзрыд над безымянной могилой в виду разрушенной церкви», «тяга к Любушке, к Любви и т.п.»). Удивительно, что Золотусский, тонкий, пронизательный критик, анализирует героев Шукшина как реальных, «взаправду» живущих людей, он вынимает их из художественной системы Шукшина, где их ерничество, их изломы, необычность поведения и ситуаций имеют свою художественную мотивировку.

Ведь и Егор Прокудин, и Степан Разин – из «странных людей» Шукшина. Егор Прокудин так же непохож на окружающих его как бы нормальных, горделиво считающих себя такими людей, как непохож на них Степан Разин, и так же им непонятен. Вопросы «зачем тебе это?», «чего ты хочешь?», «плохо тебе, что ли?» преследуют Степана до последнего мига. Он отвечает: «Воли хочу». Его не понимают. Они впрямь не могут понять его, эти люди: ни его отказа стать атаманом на Дону, ни отказа от царской милости, желанного покоя. А ему все это не нужно. Так же в Егору Прокудину сулят «нормальную» жизнь, а он все тоскует, все мечется, и чувствуем мы – нет, не сможет, не будет жить, как «все». То буйство сил, та неугомонная стихия, что так дорога в своих героях Шукшину, не вмещается в рамки «нормальной» жизни. И «малина», и «бордельеро» – это знак отказа от такой жизни, знак тоски по другой – прямой, острой, но это и сигнал бедствия, потому что какой должна быть иная жизнь – праздничная – герои Шукшина не знают. И «малина», и «бордельеро» – уродливые, неудавшиеся варианты выхода. Это видит и сам Егор Прокудин. Но и слезами, и покаянием дороги не найдешь. Это он тоже видит. И потому чувствует: думать надо. На этом пороге настигла его смерть, как настигла она в той же точке духовного пути и Степана Разина. И ни фарса в этом нет, ни насмешки, есть исследование, есть страстное желание писателя повести нас дальше, чем ушли его герои, не поспешив, не упредив, не сказав окончательного слова о том, чему ответа он еще и сам не знает.

Но одно Шукшин знал твердо: рабство – презренно. И раб – презренен. Потому-то тема воли не только в кровь упирается. Она имеет еще одну плоскость: воля и рабство. Не из личной обиды, как считает Золотусский, исхо-

дит Разин, хотя и обидчив он, и скор на расправу. Он хочет воли не только для себя, – потому-то и рефрен стал «я пришел дать вам волю...». Но тут-то и настигает его истинная беда, потому что такая острая, такая вызревшая потребность в воле, какая была в нем, – недоступна другим. Он это понимает с самого начала – «с таким табором не война», «рухлядь, а не войско», говорит он, и это – оценка нравственного состояния людей, как сказали бы мы теперь. Но все-таки он надеется и верит. Разин – слепец и убийца? Он рубит и режет и только? Нет, Разин еще и романтик, и если слеп он, то так же, как с точки зрения «нормальных» людей, слепы и глупы все романтики. «Нет, Степан, не пойдут, – говорит от имени «нормальных» Фрол Минаев. – Ты им – журавля в небе, а им – синица в руке дороже, за журавля-то, может, голову сложить надо, а синица – в руке, хоть и маленькая, все же он ее держит...». Но не может этого понять Степан Разин, вернее – не хочет: «Я других с собой подбиваю – вольных людей. Ты думаешь, их нету на Руси, а я думаю – есть. Вот наша с тобой развилка». Он идет дальше и считает: главный грех Фрола, что не только дела, но и мысли у него «подневольные», что, всосав рабство с молоком матери, рабом он и остался, рабом в изначальных своих представлениях о мире, рабом в своих чувствах и помыслах.

Однако, как бы ни привлекательна была идея воли, – а ее обаяние стократ усиливается убежденностью Степана, – для большинства людей, с кем имеет дело Степан, это все-таки чужая стихия. Именно о стихии, в которой живут, не замечая того люди, говорит шукшинский Разин: «Мне за людей совестно, что они измывательство над собой терпят». Они «на карачках сидят». «Я не понимаю, – с крутой злостью и детским недоумением говорит Разин, – как это люди подневольно живут, а сами едят, пьют, детей рожают...» И дальше – с тоской: «Как всех-то поднять?».

Но это не удастся Разину. Мало прямой корысти, близкой корысти в его деле, а смерть – близка. И один за другим покидают его есаулы и казаки. А те, кто остаются, те же рабы: «гниют» у власти, как Васька Ус, оставленный править в Астрахани. И боль за натуру человеческую, в которой вязнет его дело, мучает Степана, она не последняя по значению нота в его сомнениях и тоске... Меняется же натура человеческая, как мы знаем, медленно и с трудом, потому-то так современны, так исторически неизжиты и эти мучения Степана.

Выстроив прямую линию – от раннего рассказа Шукшина о Стеньке Разине, через сценарий, роман «Я пришел дать вам волю» и «Калину красную» – Золотусский доходит до Стеньки Разина в сказочке «До третьих петухов». И тут герой, ерничающий и лукавый, взят всерьез, вынут из сказки и низложен – все в угоду концепции о том, что образ Степана Разина у Шукшина – «... это конец исторической судьбы, конец идеи о воле, которая не воля вовсе, если неволя других надо, чтоб она восцарствовала». В хитровато замолчавшем герое видит критик растерянность и бессилие, хотя и здесь он приписал Шукшину то, чего нет в тексте. Темнее Разин в своем гневе, чем нам бы хотелось, предостерегает нас он своими мучениями от того, чтобы отождествлять власть и кровь, но и сильнее он, чем царь, потому что по духу своему – свободен. Он открыл не только для других, но и для себя идею воли, потому и говорит: я дал вам волю. Сохранив эту пружину в Степане Разине, исторически выверив

тяжкий опыт Степана, поставив много вопросов, Шукшин остался верен духу легенды, сложенной теми людьми, которые любили в Разине «захороненную надежду свою на счастье». И выбор его был глубоко осознан. Выношенная и выстрадавшая, лишенная иллюзий, социально отрезвленная горьким путем, который на наших глазах прошел Разин, тема воли звучит в финале романа о Разине как нестертая веками потребность.

Трактовка характеров Шукшина И. Золотусским и Л. Аннинским убеждает в том, что критика нередко выделяет из всей сложной системы соотношений, в которой находится (осуществляет себя, существует) характер, только одну плоскость: характер – и внешний слой реальной жизни. То, что характер принадлежит в то же время эстетической реальности и, следовательно, он должен быть рассмотрен в сложной системе разных отношений (с автором, традицией, способом его словесного самовыражения, местом его в общем сюжете и т.п.), – все это, к сожалению, остается вне критического исследования.

В. Шукшин писал: «Мне нравится в хорошем рассказе деловитость, собранность. Ведь что такое, по-моему, рассказ? Шел человек по улице, увидел знакомого и рассказал, например, о том, как только что за углом брякнулась на мостовой старушка, а какой-то ломовой верзила захохотал. А потом тут же устыдился своего дурацкого смеха, подошел, поднял старушку. Да еще оглянулся по улице – не видел ли кто, как он смеялся. Вот и все. „Иду сейчас по улице, – начинает рассказывать человек, – вижу, идет старушка. Поскользнулась – бряк! А какой-то верзила кэ-эк захохочет...” Так, наверно, он будет рассказывать.. если бы он начал так: „Я проснулся сегодня в каком-то подавленном состоянии. Ночью кошмары какие-то снились – звери какие-то. „Выпил вчера?” – поинтересуется знакомый рассказчика. Что он должен ответить? Я ему про старушку, а он мне – про „выпил”! Причем тут я? Старушка за углом упала». Так, что ли? Или как? Хуже всего, когда возникает такой вот вопрос: ты о чем? Почему-то когда иной писатель-рассказчик садится писать про „старушку”, он – как пить дать! – расскажет, кем она была до семнадцатого года. А читателю и так ясно – старушкой или молодой женщиной. Или он на двух страницах будет рассказывать, какое в тот день, когда упала старушка, было утро хорошее. А если б он сказал: „Утро было хорошее, теплое. Стояла осень” читатель, наверно, вспомнил бы в своей жизни такое утро – теплое, осеннее. Ведь нельзя, наверно, писать, если не иметь в виду, что читатель сам „досочинит” многое».

Уверенность писателя в том, что читатель сам «вспомнит», сам «досочинит» многое – это опора на внесловесный жизненный контекст, это работа «с сочувствием или несочувствием, с согласием или несогласием слушателей». Строительные материалы Шукшина были просты и лишены претенциозности, писатель ничего специально не «возрождал», не выискивал. Его сила была в опоре на живой народно-разговорный язык, и он не делил его на «городской», на «деревенский». Один из первых критиков Шукшина А.Н. Макаров писал об этом в начале творческого пути писателя с некоторым изумлением: «У Шукшина описания почти отсутствуют, даже портретные; так бросит одну деталь, но речь персонажей так выразительна, что человек живет и виден. И суть не только в том, что автор хорошо знает, я бы сказал, чувствует сло-

варь современного русского языка, а в каком-то волшебстве диалога – люди обмениваются малозначительными фразами вроде «здравствуйте да прощайте, что сегодня делаешь, да ничё», а за этими фразами, скорее, словами видишь человека, характер. Как уж это делает, одному богу известно... Его рассказы на редкость лапидарны, то есть при предельной сжатости глубоко выразительны. Авторский слог наг и точен, но отнюдь не беден, метафоры редки и в то же время никакой нивелировки языка, язык ясный, уходящий корнями в живую речь. Словом, у Василия Шукшина свой, самобытный почерк» [8, с. 254].

Но на самом деле простота Шукшина обманчива. Словесно-зрелищную форму, которую создал Шукшин, вообще, вероятно, как и другие формы народно-смеховой культуры, «нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий». Но язык такой прозы поддается, писал М. Бахтин, «известной транспонировке на родственной ему по конкретно чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы» [4, с. 207]. Особое место в этой синкретической форме, считает Бахтин (и творчество Шукшина это подтверждает), занимает «изображенное слово... появляется и радикально новое отношение к слову как материалу литературы» [4, с. 128].

Именно поэтому состав повествовательной речи в произведениях Шукшина отнюдь не так прост, как это иногда кажется.

Если же расслоить монолитность повествования, то в его повествовательной речи отчетливо можно уловить словесный слой «общего»; словесный слой ведущего героя, человека, близкого «целому» и в то же время зачастую стоящего и в нем, и вне его; словесный слой «антимира» («антигероя») и словесный слой авторской речи, внутри которой ощутимы рефлексии, отбрасываемые каждым из этих стиливых образований.

М. Бахтин был несомненно прав, когда обращал внимание исследователей на то, что «для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которого у него должно быть чуткое ухо» [4, с. 244].

Главная проблема такой многоязычной прозы, т.е. прозы, оперирующей чужим словом, – в проблеме «сочетания голосов», в проблеме «особой постановки авторской точки зрения». Авторское видение мира в чем-то родственно видению мира героем-протагонистом; но все-таки авторский кругозор и кругозор героя – не тождественны, они пересекаются и в то же время глубоко различны. У них есть общий больной нерв – особо повышенная чувствительность естественного, непосредственного человека, остро противостоящего формализованному, головному, завершеному представлению о душе человека. Автор сочувствует своему герою – «странному человеку», он ощущает свое родство с ним (не случайно одна из последних книг Шукшина называется «Брат мой»), и в то же время голос писателя богаче, тверже и уверенней, чем голос его героя. Компактность формы, небольшая площадка, на которой разворачивается действие рассказов писателя, – все это оказалось возможным только потому, что Шукшин интенсифицирует жизненное высказывание за счет того, что его «словесно-осуществленная часть» – это только верхняя,

выступающая часть айсберга, за которым остается подразумеваемый пласт жизненного высказывания (опора на общее с читателем знание и понимание жизни).

Словесно-зрелищная форма с особым характером героя и особыми условиями его существования является доминантой творчества Шукшина. Она объясняет нам не только жанрово-стилевое своеобразие его рассказов, но и огромную роль слова в творческом почерке Шукшина-сценариста. Она проливает свет на одновременную тягу Шукшина к литературе и кино, вскрывает единые корни его творчества, опрокидывает самую идею о будто бы необходимом разъятии художника на Шукшина «в литературе» и Шукшина «в кино». Более того, в этой синкретической словесно-зрелищной форме сокрыт код художественной системы Шукшина, и до тех пор, пока он не уловлен, не разгадан, – мы будем оставаться во власти недоразумений и неточных оценок по отношению к творчеству писателя. ... Бывшая «деревенская проза» превратилась у Шукшина в прозу «малого эпоса», на замкнутом пространстве которого нередко решающую глобальные вопросы общечеловеческого масштаба.

Литература

1. Шукшин В.М. До третьих петухов: Повести, Рассказы. – М.: Известия, 1976. – 658 с.
2. Шукшин В.М. Послесловие к фильму // Искусство кино, 1994, № 9. – С. 36-41.
3. Аннинский Л. Путь В. Шукшина // Шукшин В. До третьих петухов: Повести, Рассказы. – М.: Известия, 1976. – С. 638-656.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
5. Донской М. // Искусство кино, 1994. – № 9. – С. 50-51.
6. Золотусский И. // Литературное обозрение, 1979. – № 3. – С.51-58.
7. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. – Л.: Наука, 1976. – 204 с.
8. Макаров А. Критик и писатель. – М.: Сов. писатель, 1974. – 462 с.

МАСТЕРСТВО ВАСИЛИЯ ШУКШИНА: ВОЛЯ ЧЕРЕЗ ПЕСНЮ³⁶

Немец-Игнашев Д.О.
США, штат
Миннесота

О чем же думал тот неведомый мастер,
оставляя после себя эту светлую каменную сказку?
Бога ли он величал или себя хотел показать?
Но кто хочет себя показать, тот не забирается
далеко, тот норовит поближе к большим
дорогам или вовсе на людную городскую
площадь – там заметят. Этого заботило что-то
другое – красота, что ли? Как песню спел
человек, и спел хорошо. И ушел. Зачем надо было?
Василий Шукшин «Мастер»

При всем различии подходов исследователи творчества В. Шукшина сходятся в одном: сквозной лейтмотив его прозы – воля [1, 4, 5 и др.]. Согласно Дж. Хоскингу, «чем ближе познакомишься с прозой В. Шукшина, тем больше замечаешь, что большинство героев его рассказов так или иначе объединяет их тоска по воле <...>» [21, с. 170]. Но что такое воля для Шукшина? Может быть, как писал Д. Лихачев, «<...> воля вольная – это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством»? [9, с. 12]. Если так, то с какими преградами сталкиваются герои Шукшина? Какими способами они пытаются их преодолеть? И как это неизбежное стремление героев Шукшина к воле (тоска по воле) позволяет понять жизненные устремления самого писателя?

По всей очевидности, исторический прототип современных шукшинских вольнолюбцев – это Степан Разин, многострадальный герой сценария и романа «Я пришел дать вам волю» (1968, 1971). Однако, редкий критик (советский или западный) усматривает связь между образами атамана и героев-современников, равно как и личностью самого писателя. С точки зрения советской критики 1960-70-х гг., созданный Шукшиным портрет Разина как вспыльчивого бунтаря, преданного собственными соратниками и арестованного в нижнем белье – это чуть ли не кошунство. Критики подчеркивали внеисторичность романа. Показательно мнение В. Горна: «Менее других авторов он <Шукшин> цитировал исторические документы, почти не заботился о насыщении художественной ткани романа историческим реквизитом, но его роман «Я пришел дать вам волю» – подлинно историческое произведение» [6, с. 202]. Для западных критиков Разин слишком далек от шукшинских чудаков-чудиков, чтобы стать предметом их особого интереса. Д. Браун [18] роман не упоминает. Дж. Хоскинг [21, с. 168-170] включает его в свой обзор, но предпочитает анализировать мотив воли в другом историческом романа

³⁶ Первая публикация: Nemes- Ignashev D. The Art of Vasilij Šukšin: Volja through Song // Slavic and East European Journal, № 3. – 1988. – P. 415-427. Авторизованный перевод при участии С.М. Козловой.

Шукшина – «Любавины». С. Флеминг рассматривает «Разина» в контексте русского скифства только ради вывода: «именно Разин выражает то, что, по ощущениям Шукшина, находится глубоко в душе русского крестьянства – стремление к освобождению» [22, с. 457].

Между тем интерес Шукшина к фигуре Разина носит принципиальный характер и возник, вероятно, ещё в начале 1950-х гг., когда писатель преподавал историю в колхозной школе (Шукшин, «Предлагаю студии...») [17, с. 107]. Желание воплотить этот образ на экране определило всю его профессиональную карьеру³⁷ в кино. Горечь творческих неудач на этом пути³⁸ ощутима в рассказах, написанных на рубеже 60-70-х гг. Герои этих лет часто сетуют на творческие проблемы: это и писательский тупик («Два письма» и «Страдания молодого Ваганова»), и вынужденные компромиссы («В профиль и анфас», «Гена Пройдисвет» и «Пьедестал»), и враждебность зрителей («Чудик», «Танцующий Шива», «В воскресенье мать-старушка...»), и равнодушие властей («Мастер» и «Штрихи к портрету»).

Подобно Семке Рыси – размышления этого персонажа о безымянном зодчем, создавшем «светлую каменную сказку», послужили эпиграфом настоящей статьи – исследователи Шукшина остаются с вопросом: «Зачем надо было?» Что заставляло писателя, невзирая на непреодолимые трудности, биться за воплощение образа Разина? Не отражает ли неизбежная тоска шукшинских героев-современников стремление самого автора воплотить фигуру бунтаря Разина, обрести собственную творческую свободу?

Чтобы понять, как Шукшин выражал присущие ему вольнолюбивые настроения, надо учесть еще один центральный мотив его прозы – мотив песни. Фрагменты традиционной или авторской песни украшают текст и названия рассказов «И разыгрались же кони в поле», «В профиль и в анфас», «В воскресенье мать-старушка...», «Жена мужа в Париж провожала...», «Калина красная». Большая редкость – герой, который по ходу действия не раздражается

³⁷ С 1962 по 1973 год этот интерес удерживал его на киностудии имени Горького, где ему пообещали контракт на экранизацию сценария о Разине «Я пришел дать вам волю». Там за одиннадцать лет Шукшин снялся в восьми картинах других режиссеров. Как постановщик он создал четыре собственных фильма, причем два последних – «Печки-лавочки» и «Калину красную» – явно в обмен на финансирование подготовительной работы к Разину. («Предлагаю студии...» [17, с. 107-10]). В 1973 году, когда фильм «Печки-лавочки» потерпел неудачу, и киностудия имени Горького отложила «Калину красную» (а вместе с ней и планы на «Я пришел дать вам волю»), Шукшин перешел на «Мосфильм», приняв все условия студии. Так, прежде чем поддержать съемки картины о Разине, скептически настроенные руководители «Мосфильма» хотели получить доказательства того, что Шукшин в состоянии снять успешный полнометражный цветной фильм, и Шукшин вынужден был пойти на немалые компромиссы с «Калиной красной» («Говорить правду» [16, с. 329]). Измученный и больной, он, тем не менее, вернул долг своему покровителю на «Мосфильме», сыграв главную роль в постановке Сергея Бондарчука «Они сражались за родину». На съемках этого фильма в сентябре 1974 года, так и не дождавшись обещанного контракта на фильм о Разине, Шукшин скончался.

³⁸ Работа в кино была не единственным источником фрустрации: аналогичные трудности и компромиссы возникали при публикации прозы. Стремясь заручиться поддержкой везде, где только можно, он отправлял работы, достойные столичных либеральных журналов, в еженедельные и провинциальные издания, во главе которых стояли влиятельные консерваторы с заведомо жесткими идеологическими стандартами. [24, с. 155–201]. Даже в 1973 году, когда Шукшин уже мог бы рассчитывать на постоянные публикации в любом журнале по своему выбору, он все еще печатался в таких разнокалиберных изданиях, как «Аврора», «Литературная Россия», «Наш современник», «Сельская молодежь», «Сибирские огни» и «Звезда». Как показывает сравнение первых публикаций с поздними переизданиями, даже «широкие просторы», разделяющие Вологду, Москву и Новосибирск, давали автору мало свободы от цензуры [24, с. 194-197].

песней, не играет на музыкальном инструменте, не танцует, не выступает, то есть не проявляет себя в искусстве – все это «песня» в широком смысле слова. Начиная с ранних сентиментальных картин деревенской жизни («Степкина любовь», «Одни») и заканчивая гротескной сатирой последних лет («До третьих петухов», «Энергичные люди»), Шукшин постоянно использует песню, чтобы выплеснуть тоску или разочарование героя.

Прежде чем приступить к разборам конкретного текста, сделаем небольшое отступление о методе анализа.³⁹ И в СССР, и на Западе творчество Шукшина рассматривается прежде всего как важный политический и социальный феномен. И по сей день деревенская тематика Шукшина вкупе с отсутствием интереса к вопросам формы,⁴⁰ который он декларировал, приводят к тому, что критики предпочитают социально-политическую, реже психологическую, интерпретацию прозы Шукшина её формальному анализу. Шукшинский стиль, если о нем вообще заходит речь, характеризуется как небрежный и несовершенный. Сильная сторона писателя сводится к тому, что он разрешает героям «говорить от себя» [20, с. 205]. Однако представлению о равнодушии писателя к форме противоречит дискурс его нарраторов. Шукшинский рассказчик уделяет поразительно много внимания обсуждению игры персонажей-артистов, будь то их мастерство или приемы исполнения. В рассказе «Мастер» целая страница отводится описанию формы заброшенной церкви. Посыл очевиден. Чтобы оценить, как мастер XVII в. создал «чувство свободы», Семка должен залезть внутрь сооружения и досконально изучить его конструкцию от фундамента до куполов. Такой же взгляд мы предлагаем и для анализа рассказа «Стенька Разин».

Рассказ «Стенька Разин», опубликованный в апрельском номере журнала «Москва» за 1962 г., был написан Шукшиным, тогда еще студентом ВГИКа, в конце 1950-х гг. Ко времени написания нашей статьи рассказ был переиздан всего один раз, в первом сборнике рассказов Шукшина «Сельские жители», и не вызвал интереса критиков.⁴¹ Вопреки названию, речь в нем идет не об атамане, а о двадцатичетырехлетнем бездельнике по имени Васёка, который вырезает деревянную фигуру Разина. Первая часть «Стеньки Разина» посвящена трудностям, с которыми Васёка сталкивается в практическом, так сказать, дневном мире. В начале рассказа Васёка, который после демобилизации из армии работал пастухом, плотником, прицепщиком и кочегаром,

³⁹ Предложенный нами анализ основан на методах лингвистического анализа многоголосного текста чешско-канадского слависта Л. Долежела «Нарративные модальности в чешской литературе» (Narrative Modes in Czech Literature) [19].

⁴⁰ Посмертно опубликованные записи Шукшина содержат несколько замечаний о вторичности формы относительно содержания: «Форма – она и есть форма: можно отлить золотую штуку, а можно – в ней же – остудить холодец. Не в форме дело» [17, с. 247]. И «Всё время живет желание превратить литературу в спортивные состязания: кто короче? Кто длинней? Кто проще? Кто сложней? Кто смелей? А литература есть ПРАВДА. Откровение. И здесь абсолютно всё равно – кто смелый, кто сложный, кто «эпопейный». Есть правда – есть литература. Ремесло важно в той степени, а в какой важно: начищен самовар или тусклый. Был бы чай. Был бы самовар не худой» [17, с. 253].

⁴¹ В статьях, появившихся после смерти Шукшина, рассказ оценен лишь как проба пера – попытка создать образ Разина за пять лет до выхода в свет киносценария «Я пришел дать вам волю...». [7, с. 76-77]. Даже Овчаренко, который считает, что лучшие свои произведения Шукшин написал в начале и середине 60-х гг., приводит только название рассказа [10, с. 467]. Во время написания нашей статьи удалось найти всего один отзыв на «Стеньку Разина»; в нем Шукшина хвалят за почтительное отношение к народному творчеству [8, с. 244-246].

увольняется с должности проводника, сопровождающего туристов в горах, чтобы выучиться на бухгалтера. Через четыре дня он бросает счетоводство и решает стать подмастерьем кузнеца. Вторая часть нарратива посвящена другой – ночной – жизни героя. К ужасу своей матери и на потеху соседям, Васёка направляет всю свою энергию на вырезание деревянных фигурок, которые он не показывает почти никому, кроме соседа-алкоголика, бывшего учителя истории по имени Захарыч. Захарыч вдохновляет Васёку на искусство своими рассказами, основанными на жизненном опыте, истории и легендах. Кульминацией рассказа становится момент, когда Васёка выставляет на суд Захарыча свой шедевр – фигуру Стеньки Разина.

Несмотря на то, что «Стенька Разин» – один из самых ранних рассказов Шукшина, он обладает многими особенностями его зрелого творчества. Васёка пробует силы в профессиях, которые Шукшин неоднократно давал более поздним героям. Неприкаянность Васёки также знакома читателям по рассказам о Егоре Прокудине («Калина красная») и Сане Неверове («Залетный»). Своим призванием молодой «бездельник» предшествует череде социально неустроенных певцов, танцоров, писателей и рассказчиков, чьи «художества» неоднократно приводят к конфликту с законом, начальниками, соседями, женами: это и Бронька Пупков («Миль пардон, мадам!»), и «Гена Пройдисвет», и «Алеша Бесконвойный». По более поздним рассказам знакомы и второстепенные персонажи «Стеньки Разина»: пожилая мать, обойденная вниманием сына и озабоченная тем, чтобы он приспособился к «реальной» жизни; добрый наставник, заменяющий отсутствующего отца. При всей его аффектированности и сентиментальности рассказ «Стенька Разин» – предтеча зрелого творчества писателя.

Обратимся к тексту этого, можно сказать, программного рассказа и рассмотрим два диалога о фигурке «смолокура», вырезанной Васёкой. Первый – это разговор между Васёкой и кузнецом: «Кузнец долго разглядывал его. – Смолокур, – сказал он. – Ага. – Васёка глотнул пересохшим горлом. – Таких нету теперь. – Я знаю. – А я помню таких. Это что он?.. Думает, что ли? – Песню поет. – Помню таких, – еще раз сказал кузнец. – А ты-то откуда их знаешь? – Рассказывали. Кузнец вернул Васёке смолокура. – Похожий».

Для кузнеца главное – внешняя достоверность фигурки. Он не принимает во внимание слова Васёки о песне смолокура. Второй разговор на ту же тему происходит между Васёкой и Захарычем: «Захарыч, горько сморщившись, смотрел на деревянного человечка. – Он не про Ермака поет, – говорил он. – Он про свою долю поет. Ты даже не знаешь таких песен. И он неожиданно сильным, красивым голосом запел:

О-о-эх, воля, моя воля!

Воля вольная моя.

Воля – сокол в поднебесье,

Воля – милые края...

У Васёки перехватывало горло от любви и горя. Он понимал Захарыча. Он любил свои родные края, горы свои, Захарыча, мать... всех людей. И любовь эта жгла и мучила – просилась из груди. И не понимал Васёка, что нужно сделать для людей. Чтобы успокоиться».

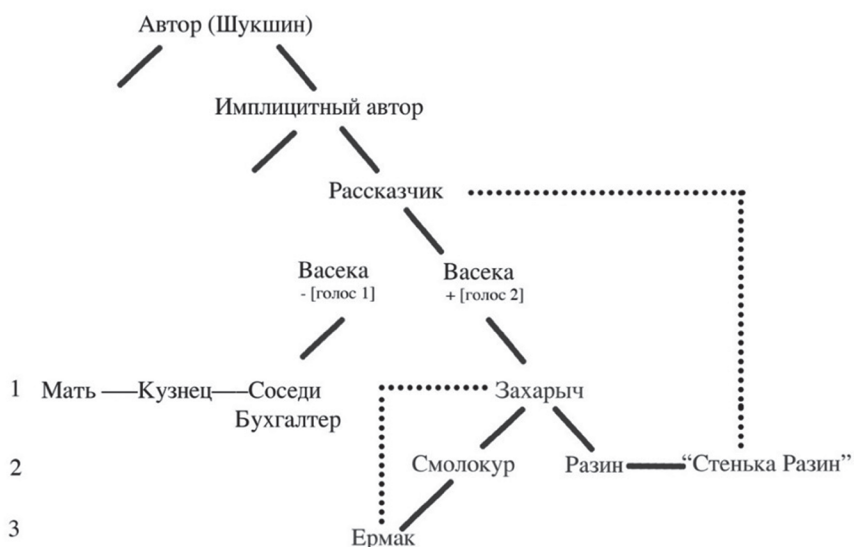


Схема 1. Нарративные планы и распределение речи в «Стеньке Разине».

Для Захарыча внешний вид скульптуры не имеет значения: он слышит то, что звучит «внутри» деревянного человечка, его песню. Для него, как и для Семки Рыси из «Мастера», искусство и песня – синонимы. А песня – в прямом и переносном смысле – выражение воли.

Для создания своей песни Шукшин пользуется сказом: в его прозе это и изобразительный прием, и фундамент сюжетостроения (см. схему 1). В «Стеньке Разине», как и в других произведениях Шукшина, персонажи определяются прежде всего и ярче всего их речью. В этом рассказе, как и во многих других, автор отказывается от внешнего портретирования – он не описывает ни мать Васёки, ни кузнеца, ни соседей, ни конторщиков, а озвучивает их. Благодаря образному языку матери, мы интуитивно узнаём в ней женщину старую, не слишком образованную, малознакомую с современными (послереволюционными) нормами речи. Ее жалоба: «Господи! Ну что мне с тобой делать, верста коломенская? Журавь ты такой. А?» – содержит устаревшую лексику (верста коломенская), фонетическую деформацию (журавль – журавь) и обращение к богу или святым, типичное для пожилых женщин «из народа». Через стиль речи и реакцию на увлечение Васёки лингвистически проявляются её крайняя консервативность и прагматизм.

Более близка к медиане речь кузнеца; она не содержит деформаций, но его высказывания грубоваты, почти телеграфичны, в лексике преобладают уничижительные выражения, уходящие корнями в мужскую деревенскую среду: балаболка, трепло, халда, балда, небось. Лингвистический двойник кузнеца в «Калине красной» – старик Байкалов; в других рассказах, например, «В профиль и анфас», он появляется как старый колхозник, который сочувствует герою, но не понимает его тоски по воле. Еще одна группа первого повествовательного плана – соседи и конторщики. В их речи отсутствуют

отклонения от нормы, будь то архаичная лексика Васёкиной матери или бранная – кузнеца. Лингвистически и семантически их речь соответствует разговорной норме средне-образованного горожанина средних лет и выражает беспристрастный голос общественного мнения.

Захарыч – единственный, кто, помимо главного героя, назван по имени. Что еще важнее, его трудно идентифицировать в лингвистическом аспекте. При первом же появлении Захарыча читатели ощущают дистанцию между старым учителем и остальными собеседниками Васёки. В то время, как другие персонажи снисходительно называют главного героя уменьшительным именем «Васёка», Захарыч обращается к нему по-приятельски, но используя уважительную форму имени и сокращенное отчество. В отличие от речи других персонажей, язык Захарыча стилистически близок к письменному. Если их речь отражает дневное «практическое» существование Васёки, то «голосом» Захарыча озвучен вечерний, креативный мир героя. Рассказывая о случае из жизни Разина, он использует сложные предложения и параллельные конструкции, более характерные для литературного повествования, чем для разговора. В его рассказе об атамане присутствует казацкая лексика, но она как бы отредактирована рукой опытного стилиста.

« – Мужик он был крепкий, широкий в плечах, легкий на ногу ... чуточку рябоватый. Одевался так же, как все казаки. Не любил он, знаешь, разную парчу ... и прочее. Это ж был человек! Как развернется, как глянет исподлобья – травы никли. А справедливый был!.. Раз попали они так, что жрать в войске нечего. Варили конину. Ну и конины не всем хватало. И увидел Стенька: один казак совсем уж отощал, сидит у костра, бедный, голову свесил: дошел окончательно. Стенька толкнул его, подает свой кусок мяса. «На, – говорит, – ешь». Тот видит, что атаман сам почернел от голода. «Ешь сам, батька. Тебе нужнее». «Бери!» «Нет». Тогда Стенька как выхватит саблю – она аж свистнула в воздухе: «В три господина душу мать!.. Я кому сказал: бери!» Казак съел мясо. А?.. Милый ты, милый человек ... душа у тебя была».

В этой и других историях Захарыча проступает его функциональное отличие от прочих персонажей. Если их высказывания представляют собой оценки творчества Васёки в рамках одного плана повествования, Захарыч фактически берет на себя дополнительную функцию рассказчика, вводящего другие планы действия (см. схему 1). Захарыч обладает способностью переходить в разные регистры речи, пересекать ее функциональные границы, модулировать свою речь, то есть чуть ли не буквально «петь». К сожалению, песенный талант он обретает только после стакана водки. Как признается сам Захарыч, он утопил свой талант в алкоголе. Подобно тому, как остальные привязаны к своим кухням, конторам и наковальням, он движется по языковому и социальному радиусу, который в конечном счете ограничен звездным небом, бутылкой и его фантазиями. Это певец, обреченный на немоту.

В отличие от статичных второстепенных персонажей Васёка мобилен – физически, лингвистически и, конечно, функционально. Странствия, через которые герой прошел в своей жизни, косвенно объясняют его нынешнее сумбурное речевое поведение – всю эту смесь военных, иностранных и бюрократических слов. На всем протяжении рассказа Васёка находится в постоян-

ном движении, в физическом и лингвистическом колебании между дневным миром кузнеца, матери, сельчан и ночным миром фантазий Захарыча. Наиболее впечатляющие модуляции голоса Васёки, когда он занимается резьбой по дереву. Подобно Захарычу, который в момент исполнения песни преобразуется в смолокура, Васёка присваивает себе речевой образ своего героя – Разина: «Ох, Васёка! Глуши их, я их... твари поганые...», «...строгал и строгал... шаркал носом и приговаривал – Сарынь на кичку!».

Через отношения Васёки и Захарыча показано: там, где есть готовность воспринять талант, услышать песню, песня учит, возвышает, восхищает и вдохновляет. В практическом мире она чаще всего попадает в глухие уши. Так, например, обращаясь к соседу, Васёка прибегает к языку, знакомому ему по армии: «Так точно», «Еще вопросы будут?». А сосед или не слышит, или не воспринимает этот скрытый намек на армейские порядки. В общении с «глухими» талант становится обузой, постепенно вытесняя певца из дневного мира насмешливых сослуживцев, ворчливых матерей и жен в мир алкогольного забвения. На первом плане нарратива звучит рассказ о социальной неприкаянности Васёки: сможет ли он использовать свой художественный талант, сделать то, «что нужно сделать для людей»?

Если ограничиваться этим планом, история заканчивается ничем. Васёка так и не выполняет требование матери найти «настоящую работу», и его резьба по дереву продолжает восприниматься всеми, кроме Захарыча, как пустая детская забава. Но, уже за пределами этого сюжета (по крайней мере, во втором варианте, включенном в сборник «Сельские жители») рассказчик завершает повествование метафорой, означающей, что хотя бы на время герой обретает некую душевную гармонию: «Чуть занималось утро. Слабый ветерок шевелил занавески на окнах. По поселку ударили третьи петухи». Что-то явно изменилось, наступил момент катарсиса. Вот она – воля. Но что за воля? Кем она была достигнута? За кого говорит рассказчик?

Возвращаясь к схеме повествовательных планов рассказа, заметим, что в нем присутствуют два голоса рассказчика: один принимает Васёку и его увлечение (+), другой относится к Васёке и его поделкам неодобрительно или, по крайней мере, с безразличием (–). Как и сам Васёка, «имплицитный автор» рассказа колеблется между двумя сферами: материальной и духовной, эстетической. Как и герой, он обладает более, чем одним голосом. В начале рассказа он представляет Васёку голосом, вербально и семантически родственным голосам сослуживцев и соседей героя. Лингвистически связанный с практическим миром, он характеризует Васёку по внешним признакам так же, как кузнец – смолокура:

«Его звали – Васёка. Васёка имел: двадцать четыре года от роду, один восемьдесят пять рост, большой утиный нос... и невозможный характер. Он был очень странный парень – Васёка. Кем он только не работал после армии! Пастухом, плотником, прицеппиком, кочегаром на кирпичном заводе. Одно время сопровождал туристов по окрестным горам. Нигде не нравилось. Поработав месяц-другой на новом месте, Васёка приходил в контору и брал расчет. – Непонятный ты все-таки человек, Васёка. Почему ты так живешь? – интересовались в конторе. Васёка, глядя куда-то выше конторщиков, пояснял

кратко: – Потому что я талантливый. Конторщики, люди вежливые, отворачивались, пряча улыбки. А Васёка, небрежно сунув деньги в карман (он презирал деньги), уходил. И шагал по переулку с независимым видом».

Как и кузнец, первый рассказчик обращает внимание на внешний вид и физические действия героя: «Васёка, глядя куда-то выше конторщиков, пояснял кратко», «Васёка глотнул пересошим горлом». Он говорит на языке бухгалтеров или технократов (иметь ... годы, рост, нос и характер). И там, где в косвенно-прямой речи его голос лингвистически переплетается с голосами соседей, он выражает неодобрение Васёки и поддерживает мнение «людей вежливых»: «Кем он только не работал после армии! Ему не нравилось ни то, ни другое, ни пятое-десятое». Но во второй, ночной, части рассказа с появления Захарыча возникает второй голос рассказчика. Этот голос резко контрастен первому. Рассказчик фокусируется уже не на чем-то внешнем, а на духовных отношениях между героями. Он перенимает у Васёки форму обращения к Захарычу – по отчеству; передает чувства и восприятие Васёки: «Захарыч, тщедушный старичок с маленькой сухой головой на тонкой шее, вскакивал и, размахивая руками, кричал»; «Спину ломило, в голове начинало двоить». Язык рассказчика теперь наполнен уменьшительными и вариантными словами («попивать» вместо «выпивать»), в нем звучит симпатия к Захарычу («добрейшей души человек»). Ночной рассказчик говорит на языке Васёки.

Подобно контрастному восприятию кузнецом и Захарычем фигурки смолокура, в двухголосом слове имплицитного автора «Стеньки Разина» замечается раздвоение в его отношении к герою. Эти различия впервые возникают именно в тот момент, когда сам Васёка должен решить, как распорядиться своей жизнью: «Проходила неделя-другая, и дело отыскивалось. – Поедешь на бухгалтера учиться? – Можно. – Только... это очень серьезно! – К чему эти возгласы? ... Дебет... Кредит... Приход... Расход... Заход... Обход... – И деньги! деньги! деньги!.. Васёка продержался четыре дня. Потом встал и ушел прямо с урока. – Смехота, – сказал он. Он решительно ничего не понял в блестящей науке хозяйственного учета».

Возникает вопрос: кому принадлежат те или иные реплики в этом эпизоде? Шукшин не называет участников диалога. Но по характеру суждений, высказанных в прямой речи, нетрудно догадаться, что здесь приведен разговор между Васёкой и председателем колхоза, посылающим его на учебу. А кому принадлежат слова «дебет», «кредит», «приход», «расход», следующие за разговором? Можно полагать, что сначала мы слышим дневной голос рассказчика-прагматика. А после двусмысленного тире (условно обозначающего прямую речь) звучит другой голос, отождествляемый с Васёкой, который, как мы знаем, презирает деньги. Таким образом, в этой сцене самая отчаянная (учитывая антипатию Шукшина к бухгалтерам) попытка Васёки стать «дневным человеком» сопровождается лобовым столкновением двух голосов имплицитного автора, выражающих конкурирующие мнения о бухгалтерии и, следовательно, о попытке Васёки стать как все. Комментарий рассказчика содержит «двуголосое перебойное построение со всеми сопутствующими явлениями», подобное тому, которое М. Бахтин обнаружил в «Двойнике» Достоевского [2, с. 244].

Какой голос имплицитного автора превалирует? Как видно из примера со смолокуром, конфликт между голосами имплицитного автора будет разрешен не в одной плоскости, а через функциональное и лингвистическое слияние рассказчика с главным героем. Когда Васёка наконец показывает свою работу, она характеризуется не через описание скульптуры, а через повествование о последних минутах Разина на воле. По грамматическим особенностям это описание, весь абзац, начинающийся с многоточия, принадлежит к тому же повествовательному плану, что и рассказ о Васёке. Иначе говоря, мы слышим не кого-то из персонажей, а тот голос имплицитного автора, который вторит Васёке:

«Захарыч вскочил, подошел к верстаку. Вот что было на верстаке. ...Стеньку застали врасплох. Ворвались ночью с бессовестными глазами и кинулись на атамана. Стенька, в исподнем белье, бросился к стене, где висело оружие. Он любил людей, но он знал их. Он знал этих, которые ввалились: он делил с ними радость и горе. Но не с ними хотел разделить атаман свой последний час. Это были богатые казаки. Когда им пришлось очень солоно, они решили выдать его. Они хотели жить. Это не братва, одуревшая в тяжком хмелю, вломилась за полночь качать атамана... Он кинулся к оружию... но споткнулся о персидский ковер, упал... Хотел вскочить, а сзади уже навалились, заламывали руки... Завозились. Хрипели. Негромко и страшно ругались. С великим трудом приподнялся Степан, успел прилобанить одному-другому... Но чем-то ударили по голове, тяжело... Рухнул на колени грозный атаман, и на глаза его пала скорбная тень. – Выбейте мне очи, чтобы я не видел вашего позора, сказал он... Захарыч долго стоял над работой Васёки. Не проронил ни слова. Потом повернулся и пошел из горницы. И тотчас вернулся».

Это не описание внешнего вида скульптуры. Это привнесенный извне рассказ о «реальной» ситуации, в которой изображен Разин. Как иначе по резной деревянной фигуре можно было бы понять, что дело происходило ночью, что около Разина присутствовали богатые казаки, что ему нечего было сказать им, и он не хотел разделить с ними свой последний час, и что эти казаки «хрипели, негромко и страшно ругались»? Процитируем слова Бахтина о построении голосов в «Двойнике» Достоевского, «<...> здесь поразительно удачно дан переход из рассказа в речь героя: мы как бы чувствуем волну одного речевого потока, который без всяких плотин и преград переносит нас из рассказа в душу героя и из нее снова в рассказ; мы чувствуем, что движемся, в сущности, в кругу одного сознания» [2, с. 245]. Хотя по стилю приведенный выше отрывок во многом приближается к более ранним вставным рассказам Захарыча, он не принадлежит Захарычу грамматически и не является вставным. Здесь, подобно Захарычу, когда тот пел песню смолокура, и Васёке, когда он говорил за Разина, рассказчик через нарушение грамматических границ между рассказчиком и персонажем, становится участником истории, не только зрителем, но и сотворцом резного портрета. В то же самое время он сохраняет формальную принадлежность к речевой зоне рассказчика. Благодаря функциональному и языковому слиянию планов, он, образно говоря, «поёт».

Остается вопрос: как источник двух голосов рассказчика, то есть имплицитный автор, соотносится с автором реальным? Ранее Захарыч говорил, что

смолокур поет не о чужой, а о своей судьбе. Двадцатичетырехлетний Васёка, с его чрезвычайно трудным характером и стремлением найти применение своему таланту, напоминает самого Шукшина, каким тот был незадолго до отъезда из деревни в Москву. Бросаются в глаза биографические детали сходства: учитель местной школы, который помогал Шукшину готовиться к экзаменам на аттестат зрелости; ранний интерес Шукшина к истории России. Песня смолокура (стихи И. Горбунова-Посадова) была одной из любимых писателя [11, с. 267]. Еще одно совпадение: отца Васёки, как и некоторых других персонажей Шукшина, зовут Егором. Это литературный псевдоним, заменяющий в прозе Шукшина имя Макара, родного отца писателя. Имя-отчество «Василий Егорыч» – прозрачный намек на Василия Макаровича. Автор и его герой не похожи друг на друга лишь внешне. Васёка высокий, широкий в плечах и сильный; Шукшин был относительно невысоким и худощавым – в свои двадцать четыре года он все еще не оправился после язвы желудка, достаточно серьезной, чтобы его уволили в запас из советского флота. Позже автору потребуются добавить другие черты различия, сделать свои «характеры» еще более «странными людьми», чтобы еще сильнее завуалировать сходство между героем и автором.

Для метахудожественных коннотаций рассказа намного важнее тот факт, что «песня», описывающая арест бунтовщика, – плод фантазии Шукшина. Сцена эта не документирована исторически. Она ещё раз появляется в киносценарии «Я пришел дать вам волю», но уже отсутствует в романе – более поздней редакции сценария. Изъятие сцены ареста – лишь одно из многочисленных вмешательств в текст романа, который, согласно надежным источникам, до сих пор не опубликован полностью. Примечательно также, что «Стенька Разин» – первый из ранних шукшинских рассказов, которому было отказано в публикации на страницах «Октября». Это первая документально подтвержденная встреча писателя с цензурой [11, с. 264]. Несомненно, что в рассказе о Васёке, изображающем гибель Разина, слышится песня Шукшина о себе, о том, что пережил лично он.

В «Мастере» осознание архитектурного замысла старинной церкви позволяет Семке увидеть красоту, «песню», там, где светские и религиозные власти могут усмотреть только исторический и политический смысл. В «Стеньке Разине», как и в других бесчисленных примерах шукшинской «песни» в буквальном или образном значении этого слова, искусство выступает как средство, с помощью которого можно преодолевать гнет реальности, свободно перемещаться через границы между «фактом» и «вымыслом», обретать волю. Хотя в мире текстов, подвергнутых цензуре, и историй, преданных забвению, эта воля является иллюзорной, к ней, тем не менее, стоит стремиться.

Литература

1. Аннинский Л. Путь Василия Шукшина // В. Шукшин. До третьих петухов. – М., 1976. – С. 638-666.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. Собр. соч. : в 7 т. – М., 2002. – Т. 6. – С. 5-300.

3. Бондарчук С. Первородство // О Шукшине. – М., 1979. – С. 191-211.
4. Геллер Л. Опыт прикладной стилистики. Рассказ В. Шукшина как объект исследования с переменным фокусным расстоянием // Wiener slavistischer almanach. – Вена, 1979. – No. 4. – С. 95-123.
5. Геллер М. Василий Шукшин в поисках воли // Вестник русского христианского движения. – Париж, 1977. – Vol. 120, n. 1. – С. 159-182.
6. Горн В. Характеры Василия Шукшина. – Барнаул, 1981. – 248 с.
7. Коробов В. Василий Шукшин. Творчество. Личность. – М., 1977. – 192 с.
8. Кузьмина Е. Прочная основа // Новый мир, 1964. – №4. – С. 244-246.
9. Лихачев Д. Заметки о русском // Новый мир, 1980. – № 3. – С. 10-38.
10. Овчаренко А. От Горького до Шукшина. – М., 1982. – 494 с.
11. Румянцева О. «Говорить правду, только правду...» // О Шукшине. – М., 1979. – С. 263-277.
12. Шукшин В. Сельские жители. – М., 1963. – 191 с.
13. Шукшин В. «Я пришел дать вам волю...». Киносценарий // Искусство кино, 1968. – №5-6.
14. Шукшин В. «Я пришел дать вам волю...» // Сибирские огни, 1971. – № 1-3.
15. Шукшин В. Характеры. – М., 1973. – 222 с.
16. Шукшин В.М. «Говорить правду, какой бы горькой и жестокой она ни была» // В. Фомин Пересечение параллельных. – М., 1976. – С. 349-352.
17. Шукшин В.М. Вопросы самому себе. – М., 1981. – 256 с.
18. Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin – Cambridge, 1978. – 394 p.
19. Doložel L. Narrative Modes in Czech Literature. – Toronto, 1973. – 152 p.
20. Fiene D. Vasily Shukshin's «Kalina krasnaia». Translator's Notes // Shukshin V. Snowball Berry Red. / Ed. D. Fiene. Ann Arbor, 1979. – P. 200-212.
21. Hosking G. Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since Ivan Denisovich. – N.Y., 1980. – P. 162-179.
22. LeFleming S. Vasily Shukshin – A Contemporary Scythian // Russian and Slavic Literature. Selected Papers in the Humanities from the Banff '74 International Conference. – Cambridge, MA, 1976. – P. 449-466.
23. Mann R. St. George in Vasilij Šukšin's «Kalina krasnaia» // Slavic and East European Journal. 1984. – Vol. 28, no. 4. – P. 445-454.
24. Nemeš-Ignashev D. Song and Confession in the Short Prose of Vasilij Makarovič Šukšin: 1929–1974 // Ph.D. diss. Univ. of Chicago, 1984.

«ВОЛЯ» И «БОГ» В РОМАНЕ В. ШУКШИНА «Я ПРИШЕЛ ДАТЬ ВАМ ВОЛЮ»⁴²

Рыбальченко Т.Л.
Россия, Томск

В романе «Я пришел дать вам волю» (1969) В. Шукшин на историческом материале ставил главную в его новеллистике проблему духовных основ существования человека как такового, хотя и в его национальном варианте. По признаниям самого Шукшина, он «стремился увидеть в этом человеке те черты русского характера, которые особенно дороги»; в казачестве показать не «пришлых», а «стихию и боль русского крестьянства» [2, с. 161], редуцируя черты «ремесленника от войны», показать русского крестьянина, вынужденного бежать в казачью вольницу от закабаления («сблизил его родством с воронежскими крестьянами» [2, с. 172]). По справедливому суждению Е. Черносвитова, роман отразил двоеверие в национальном самосознании, столкновение языческих ценностей (жизнь, смерть, эрос) и христианских ценностей (духовная любовь, бессмертие, совесть) [6]. В романе выразилось противоречие ценностей реальной жизни и утопических ценностей в сознании русского человека (Л. Аннинский [3]). Для нас более значим экзистенциальный акцент романа, проблема реализации естественного права человека на существование. Об этом постоянно говорил сам Шукшин: «Мне представлялось наиболее важным и интересным почувствовать человеческое стремление к свободе» («Стенька для меня – вся жизнь», 1967) [2, с.140]; «Воплощал в себе сильную, вольную, шальную душу. Им двигала неустрашимая тяга к свободе» («Слушая сердце земли», 1968) [2, с. 97]; «Но дороже всего мне этот человек именно как человек, искавший воли» («С думой о Разине», 1974) [2, с.174]. Об этом же высказались первые исследователи романа: Шукшина интересует ситуация оскорбления нравственного чувства личности (В. Горн) [4], прорыв к внутренней свободе (Ю. Тюрин) [5], прямая реализация того духовного порыва, который в героях современности был невозможен, но проявлялся в границах бытового скандала, театрализации жизни (Л. Аннинский) [3].

Разин в романе Шукшина стал проявлением и чувства индивида, и национального мироощущения, и исторически обусловленного сознания ренессансной личности в России XVII в. (в рост Разину в романе – патриарх Московский Никон, ломавший социальные устои и основы национальной веры). Разброс страстей («разносимый страстями», «в судорожных движениях любви и справедливости»), склонность к произволу и одновременно отсутствие утилитарных целей, неэгоцентричность (что заметно отличает героя Шукшина от индивидуалистов Возрождения), наконец, интенция к деятельности – всё ставит Разина в ряд с шекспировскими персонажами по типу их отношений с миром и с Богом. Разин выразил шукшинское представление о том, что естественное право человека – быть субъектом своего существования, однако в

⁴² Первая публикация: Рыбальченко Т. «Воля» и «Бог» в романе В. Шукшина «Я пришел дать вам волю» // Творчество В.М. Шукшина в современном мире: Эстетика. Диалог культур. Поэтика. Интерпретация – Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. – С. 52-65.

своем осуществлении индивид сталкивается не только с другими субъективными волями, а с законами бытия.

Герой Шукшина оказывается в трагически неразрешимой ситуации: нарушение естественного права индивида трактуется как нарушение бытийных законов, но исправление нарушенных законов оборачивается не восстановлением справедливости, а произволом индивида, с одной стороны, и новым абсурдом, с другой стороны. Логика восстания Разина подтверждает неразрешимость этого противоречия. И всё же главная духовная проблема романа – право на осуществление естественного права индивида на свободу. Основная претензия к миру, основное «горе» шукшинских героев – несвобода человека, духовное, а потом уже и социальное рабство: человек «стоит на карачках». Главный герой-идеолог романа Матвей Иванов так определяет экзистенциальное мироощущение человека: «А горе да злосчастье нам не впервой... Жить собаками век свой – вот горе-то. И то ишо не горе – прожил бы да помер – дети тоже на собачью жизнь обрекаются. А у детей свои дети будут – и они тоже. Вот горе-то» [1, с. 263].

Антитеза негуманному бытию – воля и связанное с ней желание праздника. Воля – это гармоничное состояние человека в союзе с бытием, когда естественное право совпадает с его желанием, с его нравственной целью, и с потребностями окружающего бытия. Воля – нестатичное состояние, подвижная уравновешенность внутреннего и внешнего, но она не антагонистична «покою», гармонии. Очевидны онтологические основы «воли», они неэгоистичны, «воля» – это общее состояние мира, когда и у отдельного индивида «не болит душа», ибо дисгармония в бытии проявляется в реакции душевной боли. При несоответствии души индивида и состояния бытия (идеала и реальности) воля становится произволом для воли другого человека, и тогда возникает потребность праздника как временного преодоления необходимости и несвободы. Разин использует и временный выход к свободе – праздники-пиры, соединяющие в людей, и попытку «дать волю», не просто отомстить за поругание человека, но напомнить людям об их праве: «берите волю!» Реальное деяние не вывело людей к царству воли, тому есть как объективные, так и субъективные причины. Трагический опыт Разина для Шукшина свидетельствует не только о слабости индивида перед законами бытия, но и о неотъемлемой силе его порыва к человеческой сущности, к тому, чтобы быть субъектом своей жизни.

Экзистенциальная проблема романа прямо выражена в отношении центрального героя к Богу, понятому не онтологически (как творец), а именно экзистенциально: как абсолют, который должен постичь индивид. Разин у Шукшина не обретает личностного сознания, но освобождение его из границ господствовавших способов мышления – и кровно-родовых, языческих, и христианских – становится основой сюжета. Первая часть «Вольные казаки» демонстрирует «вольности» героя в границах дозволенного государством, сословием, господствующей религией, которая позволяет замолить или искупить грех, получить прощение (эпизод с хождением Разина в Соловки, когда на пути он убивает старика с невесткой, а потом истово молится). Вторая часть «Мстите, братья» показывает не только бунт Разина против государства

и церкви, но и бунт против сословных и родовых норм, против казачества, поскольку масштабы бунта Разина универсальны: он спорит с мироустройством и с Богом за человека, а с людьми – за истинного человека. Третья часть «Казнь» – кульминация бунта героя, принятие смерти не как покаяние за выбор, а как доведение до конца своего неприятия условий существования (принципа «жить как все добрые люди») и принятия вины перед людьми (экзистенциальной вины) за недостижимость «воли». Подчеркнем, что Шукшин трактует бунт Разина как против религиозного смирения, так и против языческого произвола и негуманности, против пренебрежения человеком. Историческая значимость бунта не только в отвержении государства и церкви с их «бумагами», но и в попытке «свалить ... бородатую, разопревшую в бане лесовую Русь»⁴³, т.е. языческую Русь.

Проблема Бога, высших законов и веры в них Разина в романе обнажена, прямо проговорена в идеологических спорах персонажей, в чем проявились следы поэтики сценария с оголенностью идеологического слова и с редукцией слова автора⁴⁴. Тем не менее, авторское сознание не ограничивается кругозором главного героя; авторское сознание проявляется не столько в повествовательном слове, сколько в сюжете, в проверке героя событиями, в системе сюжетных мотивов, обогащающих и расширяющих конкретный смысл изображаемого.

В романе выявлено три аспекта бунта Разина против мироустройства, против Бога: социальный, гуманистический и собственно экзистенциальный. Они обозначены в слове повествователя: «Совершенная внутренняя свобода Разина, постоянная работа ума, беспокойная натура – силы, которые сшибали его с мыслями трудными, неразрешимыми. То он не понимал, почему царь – царь, то злился и негодовал, как это – люди могут быть подневольными, но при этом – живут, смеются, рожают детей... То он вдруг перестал понимать смерть – человека нету. Как это? Совсем?» [1, с. 206-207].

Первый слой претензий к Богу – социальный – очевиден: «Так чего ж он терпит там! Все силы небесные в кулаке держит, а на земле – бестолочь несусветная. <...> Куда ж он смотрит? Нет уж, тут и понимать нечего: не то чего-то... Не так. Кто же людям поможет-то?» [1, с. 212]. Эта мысль Разина повторяет претензии мужика Матвея к Богу: «Да сам он боярин добрый, бог-то. Любит, чтобы перед ним стелились. А он поглядит: помочь тебе али нет» [1, с. 207].

Так в сознании русских происходит отождествление Бога и власти, Бога и церкви, а поскольку власть антинародна, то несогласие с социальными порядками приводит к отказу от Бога: «Бог ихний», «Не верил я ему никогда», «За кого попы, за того и бог». Отказ от «ихнего» Бога проявляется в этом случае в череде кощунств против церкви, церковнослужителей, «попов». В изображении Шукшина «попы» часто достойны хулы: таков священник в Царицыне, который сначала проклиная Разина, а потом готов служить молебен; не

⁴³ «Но бородатую, разопревшую в бане лесовую Русь покачнул всё-таки Алексей Михайлович, а свалил её, кажется, Стенька Разин и потом, совсем – Петр Великий» [1, с.218].

⁴⁴ Известно, что над сценарием фильма о Разине Шукшин работал с 1966 г., в 1968 г. сценарий опубликован («Искусство кино», №5-6); над романом работал с 1967 г., в 1970 г., опубликован в журнала «Сибирские огни» (№ 1-2).

лишен прагматического сознания митрополит астраханский, более достойная личность, но его прагматизм выдает обрядовость веры. Отметим только две подробности: неуважение к церкви во многом вытекает из сомнений в особом знании ее служителей, думающих, как и вся власть, лишь о «брюхе»: «Грех убивать! Грех. Но куски-то собирать – за обман-то. За притворство-то – давить это хуже грех! <...> Про бога он знает?» [1, с. 207]. Священность царской власти, по Шукшину, отвергается народом: «Такой же ведь человек – баба родила» (Степан), «Такой же человек... тоже туда дорога – к червям» (Матвей). Подчинение царю, власти – следствие не религиозности народа, а материальных потребностей («синица в руках» дороже воли, т.е. достоинства). Поэтому Степан ценит тех, кто готов расстаться с последним ради воли, как ему казалось, таковы казаки, любящие волю.

Более значим в романе второй слой претензий к Богу: мера человечности Бога, вопрос о взаимопонимании Бога и человека, а главный критерий – воплощает ли Бог абсолют, который ищет человек. Бог оценивается мерками человека, а человек – мерками абсолюта, поэтому разочарование в Боге во многом проистекает от понимания несовершенства человека, от понимания Разиным собственной неидеальности.

Право человека оценить Бога, проверить недостижимый идеал утверждается в начале романа, в сцене с митрополитом астраханским, рассказавшим поучительную, с его точки зрения, притчу о том, как будет наказан человек за неверие в Бога. В притче Бог выступает как контролирующая, карающая сила: он посылает ангелов проверить, «знает ли всякий о боге». Усомнившуюся в силе Бога Елену Бог наказывает, отнимая у нее богатство, которым она не поделилась с посланцами Бога, и обрекая ее на муки. Как пример верности в притче дан некий слуга Степан, отдающий своего последнего ягненка, но не забывший подумать о выгоде дара («мне – заслуга перед богом»). Подобное толкование Бога казаки отвергают, ставят Богу в вину подверженность страстям, мести (чему потом следуют сами): «Карактерный бог-то», – резюмируют казаки. Примечательно, что действия Бога из притчи ставятся в параллель с содеянным Разиным: он утопил персиянку, а Бог повелел, надев камень на Елену, «возить по муке, как лодочку по морю», что слушателями оценивается так: утопил, значит.

Отвергается и оценка Богом человеческой веры по материальным знакам, дарам, такое «знание» не может не разуверить в возможности Бога восстанавливать абсолюты. Логично следует за этим уподобление человека Богу и обращение к человеку как критерию всех проявлений жизни, в чем видится не след язычества, а достоинства индивида. Бог – это сущность человека. Матвей Иванов, дающий человеческий масштаб Бога, формулирует принцип понимания: в понятие Бог он вкладывает те смыслы, которые возникают в человеке при понимании самого себя. Бог не должен быть устрашением человеку, карой, лишаящей свободы: «...понимал бы я его хоть... Того вон, – Матвей посмотрел на божницу, – не понимаю. Всю жизнь меня им пугают, а за что? – не пойму» [1, с. 242]. Именно Матвею принадлежат ключевые формулы гуманистического толкования Бога: «я сам себе бог» и «поймешь себя, поймешь бога»; хотя он ссылается на апокрифические авторитеты: на соседа, «старика мурдрога», и на татар с их пониманием бога.

Уравнив Бога с человеком, человек не обретает абсолюта. Во-первых, рождается недоверие к Богу, равному человеку: «Молился, а сам думал: не поверит он мне. ...Подумает: просит, а сам, небось, про баб думает али погулять. Он же ведь все там знает» [1, с. 211]. Шукшин акцентирует две проблемы в обретении личных абсолютов: осознание человеком собственной неидеальности (она переносится на верховное существо) и невозможность понимания (безусловно, это вошедшая в роман проблема XX в.). С одной стороны, Матвей констатирует: «Нешто про бога можно знать, чего он думает? Нет, еслив верить, так уж ложись пластом и обмирай. Они так, кто верит-то» [1, с. 211]. С другой стороны, общение Матвея и Степана подтверждает невозможность понимания «другого», невозможность душевного слияния всех в ситуации «воли». Матвей, по сути, исповедуется перед Разиным: «Полюбить я его хотел, бога-то... Не мог, не дано; весь, видно, грехами изъеден, как лесина трухлявая... А любви нет, нету и веры, один обман» [1, с. 207]. Степан же и после этого признания продолжает выспрашивать о вере Матвея в Бога, не понимая сложности душевной драмы – жажды веры в неверии.

Итак, человек в сознании персонажей Шукшина становится мериллом не только земной жизни, но и небесной, в таком случае мера требовательности к человеку высока, и реальный человек не отвечает такой мере. Так возникает нравственное противоречие в сознании Разина: он любит, жалеет человека – и он ненавидит его, если видит несоответствие его жизни и принципа свободы. Ненависть направлена не только на тех, кто обидел человека («Прямо и просто решалось тогда: обидел – получи» [1, с.15]); не только на тех, кто лжет, говоря о справедливости, но приспособиваясь к несправедливости ради благ жизни, кто терпит собственное унижение, остается рабом («Верись, нет: мне за людей совестно, что они изымательство над собой терпят, то жалко их, а то – прямо избил бы всех в кровь, дураков» [1, с. 177]). Идеал – «вольные люди» – обусловлен высоким предназначением человека: «Бог тебе ум дал, а ты измусолил его всю жизнь, как собака, в глаза хозяину своему заглядывал» [1, с. 302].

Шукшин рождение гуманистического сознания выводит не из эгоцентризма, а из нравственного чувства, что и отличает богоборца Разина от ренессансных героев: «Да рази человек будет так, чтоб ему только одному хорошо было!» [1, с. 302] (преданный близкими и казаками Разин на пути в Москву, на казнь); «Но куда я деваю свои вольные глаза, чтоб не видеть голодных и раздетых, бездомных» [1, с.156]). Тем не менее нетерпение, максимализм «вольного» героя толкают его на преступление против человека, когда он не совпадает с меркой Разина: если персианка выброшена в воду по воле кровного братства, то все остальные преступления Разина против человека – и против кровных врагов, и против своих (убийство Куприяна) – совершаются по причине несоответствия людей желаемому Разиным.

Разину дано понимание того, что нравственно окрашенный гуманизм ставит его перед ответственностью перед людьми: «А можеть, я ответа опасаюсь за ихные жизни?.. Соблазнить-то легко... А как польется потом кровушка, как взвоят да кинутся жалеть да печалиться, что соблазнились... И все потом на одну голову, на мою. Вот горе-то!» [1, с.105]. Так думает Разин в начале романа, еще не решаясь на открытый бунт за обиженных. А после убийства Куприяна

Разин в экстазе покаяния готов сложить голову перед людьми, а не перед царем, как в реальности произошло. Обращает внимание в этой сцене изменение покаяния: начинается оно с общепринятого покаяния перед Богом со ссылкой на сверхличностный источник зла («Господи <...> Одолел меня дьявол <...> рукой моей водит»), затем Разин кается за личный грех («Не могу больше; грех мучает. Милые мои, помогите» [1, с. 259]) и просит людей смягчить личные страдания, а затем наступает понимание неискупимой вины, потому что его дело не всегда соотносится с высшими представлениями о должном («Он видел, он догадывался: дело, которое он взгромоздил на крови, часто невинной, рушится. <...> Так – на пиру вселенском, в громе труб – чуткое сердце атамана слышало сбой и смятение» [1, с. 260]).

Третье основание для несогласия с Богом – неприятие мироустройства, в котором абсурдно существование человека. Бунт против смертности человека, против независимости хода жизни от человека, хотя ему зачем-то дан ум, в сущности, является экзистенциальным бунтом, отделяющим героя Шукшина и от христианства, и от язычества: «Хреновина выходит... одни черви и живут на земле? А мы для чего? Для прокорма ихнего?» [1, с. 207]. Принятия смерти нет даже у измученного пытками Степана, когда смерть должна восприниматься если не с христианским смирением, то как конец страданий. В видении Степана возникает старуха, поющая колыбельную, рефреном которой звучит: «помирай скорей», «ему лучше будет». Помимо психологического подтекста эпизод имеет символический подтекст: старуха (мать, родина, опыт старших) несет рабское принятие смерти, смирение перед необходимостью, против которой бунтовал Разин, но в видении он остается верен своей воле, прерывает колыбельную.

Опасность бунта против мироустройства – в ненависти к самой жизни, что нередко проявляется в Разине: «...чем же уж тебе жизнь так мила, что ты ее, как невесту дорогую, берегешь и жалеешь? Поганая ведь такая жизнь! Чего ее беречь, суку, если она то и дело раньше смерти от страха обмирает? <...> Не было тебя... и не будет. А народился – и давай трястись: как бы не сгинуть! Тьфу!.. Ну – сгинешь, чего тут изменится-то?» [1, с.176]. Так обосновывается активное деяние с целью разорвать страх и зависимость перед жизнью, так получает обоснование готовность к смерти как личному выбору. В споре с Фролом Разин высказывает критерии существования, близкие к тем, что будут сформулированы экзистенциалистами XX века: «Только тебе – за рухлядь какую-нибудь не жалко жизнь отдать, а за волю – жалко, тебе кажется, за волю – это псу под хвост. <...> А мне <...> всего на свете воля дороже» [1, с.176]. Шукшин наделяет своего героя чувством экзистенциального одиночества и осознанием закона непонимания между людьми: «Гады вы ползучие! – крикнул Степан. – Я тебе душу открыл тут... Дурак я!» [1, с. 177]. Не эпическое родство, а понимание невозможности духовной связи делает Разина выразителем авторского сознания, сознания XX века (речь не о наделении персонажа чертами авторского характера). Это понимал Шукшин: «В своём неудержимом стремлении к свободе Разин абсолютно современен, созвучен нашим дням. При всём том он остаётся человеком своего века» («Степан Разин – легенда и быль», 1970) [2, с. 106]).

Экзистенциальное отчаяние героя автором смягчается тем, что, следуя собственным онтологическим ценностям, Шукшин наделил Разина чувством связи с бытием, способностью ощутить органическую связанность с природой. В романе возникает цепь ситуаций, когда Разин восходит к надличностным ценностям, которые заключены не в Боге, а в окружающем природном космосе, и человеку дано ощутить их, но не дано понять, и, порой растворяясь в бытии, герой Шукшина остается в отчужденности от природы и от социума. «Глубокие минуты» погружения в бытие – это минуты думания, особого, идеологически не вербализованного, это моменты, когда человек должен сосредоточиться (преодолеть публичность, зависимость от чужого понимания) и пожелать чего-то одного, преодолеть стихию «вольных» мыслей, выстроить иерархию ценностей, сфокусировать главное в них. Вот как в слове повествователя характеризуется эта онтологическая ситуация, отличная и от божественного откровения, и от языческого анимизма: «Вдруг озарится человеческое сердце духом ясным, нездешним – любовь ли его коснется, красота ли земная, или охватит тоска по милой родине – и опечалится в немоте человек. Нет, она всегда грустная, эта минута, потому что непостижима и прекрасна» [1, с. 42]. Об этой минуте как о «синей птице» рассказывает пасынку Разин: в «драгоценный миг чистого свечения» надо захотеть очень сильно чего-то одного.

Важно, что в такие минуты растворение в бытии завершается противоположным – выделением чувства «я», но не антагонистического, не отчужденного. В молодости именно природа одарила сознание радостью, силой и возможным смыслом жизни: «Сердце вдруг как-то сладко замрет, и некий беспричинный восторг захочет поднять зеленого еще человечка в полный рост, и человек ясно поймет: я есть в этом мире!» [1, с. 46–47]. Зрелый Разин у Шукшина в таких ситуациях возвращается к идеалу покоя как к финальной цели воли, исцеляется от нелюбви к жизни: «Вишь, хорошо как. Живешь – не замечаешь. А хорошо» [1, с. 212]. Повествователь не раз вводит краткие ситуации одиночества героя наедине с природой. Во время похода на Астрахань: «На просторную степь за Волгой легла тень. Светло поблескивала широкая полоса реки. Мир и покой чудился на земле. Не звать бы никого. Не тревожить бы на этой земле. А что делать? Любить же надо на этой земле... Звёзды считать. Почему же на душе всё время тревожно. Больно даже» [1, с. 211]. Во время одиноких метаний по станицам после поражения: «Хочу покоя. Упасть бы в траву... и глядеть в небо» [1, с. 294]. Но социальная реальность постоянно вырывает из покоя, «душе все время тревожно», глаза не могут смотреть в небо («Воронье <...> глаза выключот – не посмотришь» [1, с. 294], – пророчествует Разин). Поэтому отчаяние, а не любовь к жизни господствует в душе и толкает на спор с мироустройством, с Богом.

Несогласие с миром приводит к обоснованию уничтожения зла как единственному условию прорыва в царство воли: «Воля – дело доброе. <...> Но ее же не дают, как алтын побирушке. За ее надо горло боярам рвать» [1, с. 102]. Или на вопрос Алены: «Убивать что ли за волю эту проклятую? – Убивать. Без крови ее не дают. Не я так завел...» [1, с. 156]. Такое обоснование рождает произвол сильной личности, мессианство сопровождается необузданным

насилием, в том числе и личным, примеров тому много, укажем только на то, что порой (прав Е. Черносвитов) архаика языческого прорывается в Разине: жажда крови, «жуткой, желанной расплаты», особенно в сцене казни астраханского воеводы, где мотив воздаяния за других смешивается с мотивом личной мести. Комментарий повествователя выражает общий экстаз мести пролитием крови: «Да прольется кровь! Да захлебнется он ею, собака, и пусть треснут его глаза от ужаса, что такая пришла смерть: на виду у всех» [1, с. 227], а Разин сливается с массовой оргией насилия: «И Разин был бы не Разин, если бы хоть на миг задумался: как решить судьбу ненавистного воеводы...». Личностное побеждается архаическим: «Степан сорвал шапку, хлопнул оземь и первый пошёл вокруг костра. То был пляс и не пляс – что-то вызывающе-дикое, нагое: так выламываются из круга и плюют на всё» [1, с. 229]. Обратим внимание на противоречие ситуации: следы эпических ценностей (телесно-эмоциональное слияние в пляске) должно вводить в круг эпических ценностей, но аксиологическая модальность иная: «плюют на всё», отбрасывают прежние (и обретенные личные) ценности.

То сверхчеловеческое, что появляется в настроении и поступках Разина, Шукшин соотносит не с языческим, родовым (только однажды, в определении Фрола Минаева, он сравнивается с ведьмой), а с персонализированным в библейских мифах бунтом сатаны, или антихриста. «Дьявол ты, а не человек», – называет Разина воевода Львов; Матвей Иванов, объясняя, как власти истолковывают народу поход разинцев, употребляет слово «сатана» («А ведет вас сатана под видом Стеньки Разина»); митрополит называет Разина антихристом: «Ты взглядишь: анчихрист! Взглядишь: огонь-то в глазах... сто в глазах – зеленый! <...> Разуй его – там копытья!» [1, с. 232]. Разумеется, в сознании сподвижников и народа неистовая воля Разина породила веру в него как в бога: «Ты тут теперь царь и бог», – определяет Василий Ус; а в обобщающем слове повествователя обожествление Степана в народе объясняется его человеческими свойствами, которые лишь кажутся нечеловеческими несвободному сознанию: «Верили, значит, что он – ни в удаче, ни в погибели – не забудется, не ослабнет, не занесется так, что никого не видеть. Какую, однако, надо нечеловеческую силу, чтоб вот так – ни на миг – не выпускать никого из своей воли и внимания <...> Конечно же, она вполне человеческая, эта его сила...» [1, с. 101]. Напомним, что сомнение в боге самого Разина связано с невниманием бога к грешному человеку, человек, по его убеждению, «не занесётся так, что никого не видеть».

Выводя сознание Разина из границ исторической эпохи, Шукшин оставляет его последовательным гуманистом, Разин никогда не осознает себя богом (принимая роль царя, навязанную ему, уступая массовому сознанию своего времени). Разин пытался сопротивляться прагматическому замыслу Матвея Иванова спрятаться за имя бога, чтобы народ пошел за Разиным как за посланцем Бога. Разин в этот момент стреляет в Матвея, потому что это искажает гуманистический смысл его порыва к воле для всех, позднее же идёт на компромисс.

Отказ от надличностного авторитета ставит вопрос о символах персональных ценностей, ибо ощущение онтологических ценностей не оформляется в слове. Можно выделить два символа веры, обусловленные религиозным сознанием XVII в. и национальными религиозными ценностями, с которыми

автор сверял своего героя: это Богородица и Иисус Христос (именно в такой последовательности). Они отмечены высотой нравственного существования: защитники людей, имеющие человеческую сущность и реализовавшие ее в полной мере. Богородица почиталась как покровительница России, ее культ был сверхофициальным, народным, поэтому отношение к Богородице персонажей романа позволяло Шукшину выявить степень близости или расхождения героев с народным сознанием.

Разин вырос из национального самосознания, его отношение к Божьей матери вписывается в рамки общего, но бунт против несвободы от верховной силы обрекает его на столкновение с символом национальной веры, символом терпения в муках. Сюжетно столкновение выражено поношением иконы Божьей матери. При ироническом отношении к церковным иконам Разин выделяет икону Божьей матери в Соловецком монастыре: «Я ее всю понял... Сидит хорошая душевная крестьянка... как моя мать. Я на ее залюбовался, по теперь ее помню. Ну?.. Стало быть, верю я?» [1, с. 207]. Понимание богородицы оказывается неполным по причине расхождения в самом главном – в отношении к неидеальному миру, икона «понятой» Божьей матери – «непонятная икона»: «Вроде горько ей, а вот перемогла себя и думает: “Ничего”» [1, с. 117]. Под воздействием иконы Степан на время приобретает к мудрости существования, умению «перемочь себя», но, рассказывая об этом из другого времени, из хаоса реальности, Степан не соглашается с этикой терпения: «Я долго стоял возле, смотрю и смотрю, и все охота смотреть. Сам тоже думаю: “Ничего!” Как это так? Рази так можно? Не по-божьи как-то...» [1, с. 117].

Следом за сомнениями в правоте терпеливого человеколюбия идут акты кощунственные: в Царицыне, где «на глазах» Божьей матери Разин таскает за волосы попа, который, кстати, за защитой не к Богородице обращается, а к Илье-пророку. Разин богохульствует: «Чего ж твой Илюха ни одной не пустил?» (речь идет о молниях карающих). Следующая сцена – в Черкасске, в ночной церкви, где у иконы Божьей матери Алена просит Степана поклясться на верность ей и людям, побуждает Разина отказаться от похода на Москву. Разин отказывается повторять слова клятвы «за близких своих»: «Все клятвы эти у меня в голове. Я их знаю... Помню» [1, с. 143]. Сцена важна для изображения столкновения двух символов существования – жертвенного и карающего. Лунный свет, высвечивающий икону, уподобляется мечу: «Из верхних узких окон лился лунный свет, светлыми мечами рассекая темную, жутковатую пустоту храма. Один такой луч падал на иконостас, на икону Божьей матери с Иисусом на руках» [1, с. 143]. Алена увидела в этом чудесный знак («Светится, матушка!»), но икона не светится, а освещена неверным лунным светом. Символика меча связана с Христом («Не мир принес я, но меч»). Канонический образ Христа дезавуирует эту карающую миссию, и в изображаемой сцене Разин уподобляется Христу-воителю. Тому способствует конкретное содержание сцены: Разин отказывается от чина войскового атамана (от царства земного), чтобы стать духовным вождем («царем иудейским»).

Расхождение с этикой терпения приводит к столкновению с символом этой этики – с иконой Богородицы: стреляя в Матвея, случайно Разин попадает в икону: «недоброе знамение», «томило хуже беды», но Разин отказы-

вается фетишизировать икону, он свободен от суеверия. А в Астрахани, где икона «с прекрасным ликом матери, прижимающей к себе младенца» стала защитой людей от Разина, несчастливым оказывается кощунственный удар по иконе, и «ужас смертный» не остановил Разина. Логика бунта совершает подмену, Разин рушит лично ценное, поэтому ненавистный митрополит оказывается прав, оценивая это богохульство в этических категориях: «Не е ты ударил! <...> Свою мать ударил, пес» [1, с. 233]. Разин потрясен происшедшим, держится не так уверенно, как в предшествующей случае, его поведение становится несвободным: то бросается рубить иконостас, то приказывает служить молебен по погибшему есаулу, то истерически кается, то соглашается на кощунственную ложь, подчиняясь совету бессовестного Ларьки сделать виномником поругания иконы монаха.

Разин у Шукшина начинает путь компромисса со своей волей, со своими принципами. Вспомним, до этого Разин не принимает прагматичный совет Матвея сослаться на богоугодность восстания, теперь же соглашается на ложь ради спасения доброго имени вождя. Борьба с верованиями отцов, с «непонятной» мудростью Божьей матери утрачивает абсолютность, и Шукшин дает своему герою это прочувствовать. Думается, и сам автор до конца не понимает правоту и мудрость сосуществования человека с абсурдом бытия, о чём Шукшин думал в рассказах 1970-х годов («Алеша Бесконвойный», «Страдания молодого Ваганова», «Беспалый»), и поэтому возникший в момент поражения восстания отказ от жизни «как все добрые люди» трактуется в романе позитивно, как верность героя себе. Диссонанс в оценку выбора Разина вносит деталь, завершающая мотив иконы Божьей матери: Алена предлагает способ получить прощение у царя: возвращение к прежней жизни и «молебен царице небесной», невозможный для поднявшего на нее руку не столько по канонам обряда, сколько по осознанию личной вины.

Кроме Богородицы, нравственным ориентиром, с которым соотносится Разин (сам, другими, автором), выступает Иисус. Соотношение не сводится к отождествлению или контрасту (Разин – антихрист), а рождает диалогические отношения между исполнявшим высшую волю и осуществляющим личную, хотя и общезначимую волю. Сближение обусловлено общностью цели: заступничество за униженных. Разину «несут со всех сторон горе да жалобы», вокруг него собирается «голь», «проходимцы всякие», в оценке Фрола; за Разиным они идут, оставив труд, семьи, уподобляясь птицам небесным, которые не сеют, не жнут («Отцу родному так не верю, как тебе надо верить. ...Ведь это ж надо, чтобы они семьи свои побросали, детишек, жен, матерей. И за тобой пошли» [1, с. 175]); на Христа ссылаются в отрицании богатства («Как Христос учил? Скорей верблюд пролезет в игольное ушко, чем богатый попадет в рай»). «Иго труда презревший» Разин зовет к утопической вольной жизни («дает журавля в небе») как апокрифическое Евангелие, можно уловить идею равенства всех в свободе от всякой необходимости – даже «иго труда» отвергается (так в анафеме Разину), как обещание высокого, непрозаического состояния души – радости, праздника.

Вот почти полный набор «программы» Разина: «Заживем на Руси вольно <...> всяких обиженных приветим. Рази ж неохота вам пожить так? Когда ж

вы так жили?» [1, с. 107]; «Выведем всех бояр... тогда легко нам будет, легко. Царь заартачится – царя под зад, своего найдем. Люди хоть отдохнут. Везде на Руси казачество заведем. Так-то... Это по-божески будет» [1, с. 235]; наконец, известный ответ на вопрос Алены «Что же будет-то?» Разин отвечает: «Воля», добавляя, что за нее убивать приходится. Сближаясь с Иисусом, Разин создает свое толкование Христа, грозного, карающего. Помимо названного эпизода в ночной церкви эта версия выявлена в эпизоде с Алешкой Богомазом, чьи иконы митрополит не разрешает покупать, так как на них «недобрый Иисус»: «Он, говорит, недобрый у тебя, злой. <...> Ты, мол, обиженный, потому мажешь его такого» [1, с. 231]. Коллизия развивается в двух планах: Разин вступает за человека, за Алешку, которого унижает митрополит (бьет богомаза его иконой, плюет на его иконы, предварительно попросив прощения у Богородицы), но параллельно Разин разрешает этическую проблему, доказывает правоту своего понимания мессии: его право на суд и наказание. Вначале Разин не узнает Иисуса в изображении Алешки, затем право на «строгую» Иисуса он отстаивает в защите апокрифической иконы: «Хороший Иисус. Он такой и есть. Я б тоже такого намазал, если б умел. Строгий Иисус» [1, с. 231].

Правоту разинского понимания Христа подтверждает поведение митрополита, который унижает человека, опираясь на учение Иисуса: «Господь бог милосердный отдал сына своего на смерть и муки <...> Не дам бога хулить! Иисус учил добру и вере. А этот кому верит?» [1, с. 232]. Разин протестует против толкования Христа как учившего терпеть, почитать Бога, обрекающего на смерть и муки: «Кого тут добру учили? Кто тут милосердный? <...> Всю Русь на карачки поставили с вашими молитвами, в три господа бога мать!...» [1, с. 233]. Богоборчество Разина не распространяется на Иисуса, но Разин следует своему пониманию Христа.

Их сближение/отталкивание проявляется в отношении к смерти: в романе их отождествил Матвей Иванов, но в его словах Шукшин поставил вопрос о различии. Иисус «хорошо знал: ему же там гибель, в Иерусалиме-то, а шел туда. Я досе не могу понять: зачем же идти-то было туда, если наперед все знать? Неуж-то так можно? А глядел на тебя и думал: можно. Вы что, в смерть не верили, что ли? Ну, тот сын божий, он знал, что воскреснет... А ты-то? То ли вы думаете – любят вас все, – стало, никакого конца не будет. <...> Или уж и жить, что ли, неохота становится – наступает пора» [1, с. 282].

Ни то, ни другое объяснение бесстрашия перед смертью не исчерпывает поведение Разина. Шукшин не даёт Разину надежду на память о его жертвенном подвиге ради всех обиженных, в этом Разин некорыстен. Есть мотив неприятия жизни в том «страшном взгляде» Разина, который «сулит гибель» или принятие смерти. Но такие моменты сочетаются у него с жадной покоем, согласия с миром. Поэтому смерть не даётся в романе как финал распада человека, сознательное её принятие свидетельствует о нежелании отказа от своей человеческой сущности, от того, «как все хорошие люди». Алёниному пониманию «добрых людей» Шукшин противопоставляет разинское, утверждающее естественное право человека на свободу. Об этом одна из сказок Разина: «Жили на свете тоже хорошие люди <...> Хорошо жили, вольно. Делали, что хотели. А потом им сказали: “Больше вам воли нету”. И стали их

всяко теснить, и жизнь их... стала плохая. <...> Что этим людям делать?» [1, с. 53]. Выбором борьбы Степан ответил на вопрос, но, потерпев поражение, он сознательно «прямоком пошёл к гибели». Сознательность выбора проявляется в том, что Разин вспоминает об Иисусе, хотя раньше не понимал «почему Иисус? А теперь и вовсе не до того было» [1, с. 296]. Истинная причина, что «сейчас не до того», связана с иной, нежели у Христа, целью: не самопожертвование как таковое, а суд над врагами людей, за который Разин готов заплатить жизнью. С мыслью о суде Разин мчится в Кагалинскую, явно на гибель, но с целью карать изменников, осуществляя второе пришествие спасителя: «Вот он, желанный миг желанного покоя. Враги в соборе – ждут. Теперь – его слово. Ах, сладкий ты, сладкий, дорогой миг расплаты. Будет слово. Будет и дело» [1, с. 296]. Здесь не только мысль об антитезе «слова и дела», приказа Алексея Михайловича, но и полемика с толкованием Христа только как носителя слова – Христос карает.

Последний раз имя Христа возникает в конце романа, к нему отсылает Разин брата, прося достойно выдержать муки: «Ради Христа прошу... Сам Христос вон какие муки вынес» [1, с. 306]. Мужественное принятие смерти здесь прочитывается как сохранение достоинства в глазах врагов и народа: «Подумай-ка, сколь народу придёт смотреть нас!.. <...> Не надо нам радовать лиходеёв». В словах к брату подтверждается окончательное несогласие с жизнью, в которой невозможна воля, экзистенциальный выбор: «Теперь примем всё сполна... бог с ней, с жизнью». Казнь Степана уподоблена восхождению на Голгофу (сам всходит на Лобное место, трижды просит прощения) и отмечена нечеловеческой физической силой четвертованного Разина, и поведением окружающих: тишина вокруг (безмолвие народа, в отличие от толпы в Иерусалиме), и, в отличие от общей скорби, проклятием палачей от старицы Алёны «за всю Русь, за людей русских». Её проклятие перекрывает анафему преступнику от лица власти и официальной церкви.

При всей последовательности в отстаивании воли, в готовности защитить человека и вывести его к достойному самосознанию Разин Шукшина не может быть назван цельной личностью. Он сам чувствует несоответствие своего существования собственным желаниям; рождение личного сознания сопровождается произволом страстей («не владел характером»), перепады в его поведении для Шукшина опасны произволом воли (в неопределённости сверхличностных императивов). Об этом уже сказано, дополним сказанное указанием на другие аспекты шукшинской проблемы несвободы человека.

Невозможность абсолютной свободы связывается не только с родовой, социальной, сословной природой человека. В романе выразилось понимание Шукшиным экзистенциальной несвободы индивида, усиливаемой его нравственной отзывчивостью, неэгоистичностью: «Это как проклятие, когда всегда, вечно ждут» [1, с. 88]. Шукшин наделяет Разина мучительным «зовом бытия», зависимостью от чужих потребностей: ждала от невенчанного мужа обычного семейного счастья Алена, ждали казаки удачи, ждали мужики защиты, и всё это рождало обостренное чувство долга: «и когда ожидаемого не совершалось, Степан страдал, мучился, готов был лучше принять лютую смерть, чем еще когда-нибудь заставить напрасно ждать» [1, с. 89].

Помимо нравственной вины внутренняя дисгармония возникает и с осознанием недостижимости собственного утопического идеала – покоя: «Он и хотел покоя, но ведь и сам тоже не смог бы прожить, не тревожась поминутно, не напрягаясь разумом и волей <...> Но мысль о покое, который когда-нибудь у него будет, он потаенно берег и носил в душе – от этого хорошо было: было чего ждать впереди» [1, с. 89]. Шукшин коснулся проблемы самообмана при постановке всякой утопической цели («И сам же ловил себя: никогда ведь так не будет...»), опасного самообмана, потому что даёт основание для компромиссов, для несамостоятельных поступков, подобных тем, что делал молодой Разин, когда ждали от него «лихого озорства», сигнала к резне: «Он с болью не хотел резни, знал, что они потом сами содрогнутся от вида крови, которая прольется... Но ждали, что он повернет шапку. Он повернул» [1, с. 89]). При всей несговорчивости, Разин часто оказывается в ситуациях, когда его поступки расходятся с его нравственным чувством, поле чего следует истерика.

В романе можно выделить два типа отступничества Степана от индивидуальной воли, от собственных абсолютов: погружение в стихию коллективно-родового и прагматический обман, игра, вынужденная реальными обстоятельствами.

О силе архаических представлений, кровнородственных связей подробно сказано Е. Черносивитовым; мы принимаем тезис об их значимости для Разина, поскольку, во-первых, идеал кровного братства соответствует идеалу всеобщей воли, во-вторых, погружение в коллективные обряды становится временным выходом Разина из мира необходимости, заменой «покоя». В коллективных языческих действиях можно выделить прямые кощунства и карнавализованные шутовские действия. Прямые кощунства проявляются не только в невольных поруганиях иконы, в издевательствах над священнослужителями, но и в действиях, напоминающих черную мессу, т.е. пародирующей литургию (черная месса – служение сатане, но Шукшин показывает лишь пародию). Объединение в разрушительном, мстительном действе сдерживается условностью игры, театрализованностью.

Первое действие – выдача замуж шубы, понравившейся воеводе Прозоровскому; здесь пародируется не литургия, а обряд свадьбы, но в контексте романа очевидна пародия на венчание, которое не признавал Разин, считая, что можно и вокруг ракитового куста обойти, чтобы быть повенчанными. Другое действие – похороны старого казака Стыря, хранителя родовых традиций, его смерть символична: учитель, идеолог родового сознания сменяется Матвеем Ивановым, идеологом индивидуального сознания. Похороны Стыря переворачивают обряд отпевания: Стырь телесно возрождается (не положен, а посажен в казацком снаряжении за общим стол, как бы участвуя в пире), поминание превращено в братскую попойку, вместо молитв – пение «Камаринской» (текст ее с эротическими подробностями воспроизведен). Еще один эпизод – похороны, хотя и не изображенные в подробности, трактуются как сознательное кощунство, в которое вовлекает Степан казаков и жителей города: молебен по убитому Ивану Чернойорцу, и церковью проклятому, и в сознании христиан – убийцы.

Наконец, сцена сжигания «бумаг» – государственных документов, в которых материализовалось безличное насилие законов; здесь пародия снята, здесь в чистом виде совершается языческий обряд: предание огню фетишей, за которым мнится участвующим в обряде победа над сущностями, недоступными, но замещаемыми материальными вещами: «Костер празднично запылал; и мерещилось в этом веселом огне – конец всякому бессовестному житью, всякому надругательству и чванству и – начало жизни иной, праведной и доброй. <...> То был, конечно, праздник: сожжение отвратительного, ненавистного, злого идола – бумага» [1, с. 229-230]. Разин, лишенный фетишизма, поддается архаическому чувству связи обрядового действия с высшей сферой, отдается празднику (пляшет вместе со всеми), чтобы временно, игрово освободиться от силы реальности и обрести силу во временном соединении с людьми, забыть о несопадении воли, поддаться иллюзии общей телесно-духовной свободы. Языческое действие Степан приказывает освятить колокольным звоном, совершая кощунство: «Скоро все звонницы <...> названивали нечто небывало веселое, шальное, громоздкое. Пугающие удары “музыки”, срываясь с высоты, гулко сшибались, рушились на людей, вызывая странный зуд в душе: охота было сделать несурзкое, дерзкое – охота прыгать, орать... и драться» [1, с. 229].

Еще одна форма языческого по корням поведения – карнавальные, театрализованные действия, шутовские игры, где временное переворачивание реальных отношений, временная смена иерархии верха и низа призвана проверить существующую иерархию. Сюда следует отнести сцену общения с царем, где место царя занимает шут и, следуя роли царя, обнажает сущность царской власти. В первой сцене царя «играет» дед Любим, очевидной становится глупость прощения, которого испрашивали казаки у царя после своих вольностей, обманность этого ритуала, добровольное терпение ненужной казакам власти; глупый царь и глупые в своем обманном смирении казаки. Вторая сцена – «хождение» казаков за волей – открывает царский произвол (Стырь, играющий царя, приказывает высечь Разина, грозит отрезать язык, требует прокатить на себе «царя»). Третья сцена с царем дана уже не в жанре карнавала, а как видение раненного Разина после первого поражения под Симбирском, когда очевидность поражения обнажилась, шутовство уже не смягчало реальности, и лишь в подсознании Разин проигрывает праздник: сбрасывает с трона царя и на трон садит Стыря. Карнавал становится ирреальным, бессильным восстановить справедливость хотя бы на время.

Абсолютным выражением праздника как временного состояния воли в романе выступают коллективные, общие пляски, сменяющиеся последующей гульбой, пиром, телесно-духовным освобождением. Кратковременность не снижает значимость праздников: в них отдыхает душа («Где есть одна крайность – невысказанное терпение, стойкость, смертельная готовность к подвигу, там есть другая – прямо противоположная. <...> Так русский человек отдыхает – весь, душой и телом» [1, с. 55]). Однако Разину с его отделившимся от родового сознанием не дано удовлетвориться праздником, он серьезен или страшен в гульбе, в кощунствах, нарушая театральность.

Невозможность реализации воли толкает его на моделированное поведение, на социальную игру, следуя ожиданиям людей, хотя в социальной игре

он непоследователен. Изначально Разин играет «батьку», всесильного вождя, богатыря: предлагает сразиться с казаком, испытывая на признание своего авторитета; собирает советы, на которых с очевидностью главенствует его слово; сохраняет ритуал почитания при встрече с другим атаманом (Васькой Усом). Значимо игровое отношение Разина к исполнению правил власти, сам он, как было сказано, не хочет быть ни царем, ни богом. Его гуманизм последователен, он не хочет ни светской власти (даже в видении садит на трон не себя, а Стыря, покойного уже), ни высшей власти над волей человека: считает мужчицкой, т.е. рабской «хитростью» совет Матвея сделаться исполнителем божьей воли. Тем не менее Разин становится автором инсценировки: приказывает найти исполнителей роли «царевича», якобы чудесно спасшегося, «патриарха Никона», не принявшего предложения казаков поддержать их в войне с царем. Не вдаваясь в социальные причины разинского исторического сценария, укажем на нравственно-психологические причины отступления Разина от собственных ценностей.

Мысль о «царевиче» и «патриархе» оформляется у Разина в Астрахани, где разинское войско одержало триумфальную победу над стрельцами, где народ поддержал казаков. Но явная победа не стала даже малым соответствием «воли», той цели, которая оправдывала индивидуальный бунт, победа обернулась оргией мщения, бессмысленного, кровавого, которое захватило и Разина. Он сам казнит воеводу и приказывает казнить невинных сыновей воеводы; он совершает богохульство против национальной духовной ценности – Божьей матери, а после соглашается на ложь людям, на муки монаха, взявшего на себя вину Разина. Нарушенное чувство собственной правоты заставляет Разина потакать желанием, заблуждениям народа, для которого важен авторитет церкви, царя. При этом Разин впадает в неверие к человеку, в неверие духу вольности в людях. Неправду неверия в людей Шукшин вскрывает хотя бы образом «патриарха», русского мужика, который после бедствий и разорения предпочел свободу, в «патриарха» он согласился играть «на время». Ему принадлежит ответ о вере, корректирующий разинские иллюзии, что народу нужны атрибуты веры. На вопрос Разина к «Никону», к какой вере он больше склоняется, мужик, по сути, излагает принцип индивидуальной веры: «Я, по правде, не шибко разбираюсь: из-за чего у них там раскол-то вышел? Христос – один – для тех и для этих. <...> В Христа я сам верую. – А крестисся как? – А никак. В уме» [1, с. 269]. Утрата самодостаточности приводит Разина к превращению бунта в действие, соединение людей он строит на обмане. Обман приводит к разрушению связей: Разин с казаками бежит от мужиков, предаёт их, обрекает на мученическую смерть, а затем люди, в том числе и казаки, уходят от Разина, отрекаются от воли.

В финале Разину остается только один способ утверждения своего идеала: принятие смерти. В пограничной ситуации Разин возвращается к подлинному существованию: в ситуации абсолютной несвободы он следует собственным ценностям. Духовную свободу Разина Шукшин показал не только в физической стойкости во время пыток и казни, но и в обретении свойственной Разину высоты нравственной ответственности за данный людям идеал. К тем, кто «не взял воли», Разин обращается со словом «Прости!» (Нельзя не обратиться

внимание на форму единственного числа, акцентирующую индивидуальную направленность к человеку в толпе). Накопление вины в сознании Разина не дается как возвращение к общим ценностям, хотя этого расхождения боится Разин. Для ответа на вопрос, восстанавливаются ли традиционные христианские ценности, важны галлюцинации раненного Разина, в которых он видит себя снова, как в молодости, на пути в Соловки. Выделяются две ситуации в этом воображаемом эпизоде. Первая связана с проблемой владения ценностями, ибо только близость ценностей сблизит вольных людей. На пути в Соловки крестьянин просит поставить свечку Николе Угоднику, святому, почитаемому на Руси: «это наш», говорит крестьянин, а на вопрос, что просить, отвечает: «Чего себе, то и мне. Они знают, чего нам надо. – Они-то знают, да я-то не знаю, – засмеялся Степан» [1, с. 297].

Очевидна значимость эпизода – повторение ситуации хождения в Соловки, мотивировка введения эпизода болезненным состоянием, т.е. выходом в иную реальность. Разин утрачивает в видении статус защитника народа, но вместе с тем (что важно, ибо он и не хотел быть мессией, он хотел дать волю) и статус духовного ориентира: свечку народ ставит человеку, признанному святым за защиту, за заступничество, знающего, что нужно людям. Степан же оказывается в утрате знания, перестал понимать то, что ему дано, что он знает. Вновь возникает мотив непонимания самого себя, а значит и бога, абсолютов. Поэтому страшным для Разина становится суд людей, а люди, не взявшие воли, судят Разина, как это он понимает, мерой Бога, церкви, того, что отвергал Разин. Видение заканчивается проклятием святого Зосимы: «Вор, изменник, крестопреступник, душегубец! Забыл ты святую соборную церковь и православную христианскую веру!..» Больно! Сердце рвется, противится ужасному суду, не хочет принять его. Ужас внушает он, этот суд, ужас и онемение. Лучше смерть, лучше – не быть, и все» [1, т. 4, с. 300] – это и составляет вторую ситуацию.

Ужас не может быть истолкован как религиозный. Думается, Шукшин дал герою ощущение трагического одиночества, неисполнимости мечты о вольном человеке, о воле. При этом в нем возникает не претензия к людям, отказавшимся от своей сущности быть свободными, а экзистенциальная вина, которая шире его конкретной вины за кровь: вина за невозможность изменить мироустройство, преодолеть абсурд бытия. Остается просьба о прощении и смерти, выход из неволи.

Шукшин, как художник XX века поражение Разина не сводит к трагической вине героя, не компенсирует восстановления истины в эпилоге. В авторском предисловии, выступающем в функции эпилога, истина о Разине, понимание его «воли» не достигнута, оценки противоположны: от мифа, в котором исчезает сущность стремлений Разина к свободе человека, до религиозного отторжения Разина за его грехи, но вместе с ними отвергается и порыв Разина к воле как к естественному праву человека.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. – Т. 4: Я пришёл дать вам волю: роман. – Барнаул: Изд. Дом Барнаул, 2009. – 468 с.

2. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8 Публицистика. Статьи Интервью. Беседы. Письма. – Барнаул: Изд. Дом Барнаул, 2009. – 536 с.
3. Аннинский Л. Комментарии // Василий Шукшин. Собр. соч.: в 3 т. – Т. 1. Любавины. Я пришёл дать вам волю. – М.: Молодая гвардия, 1984. – С. 683-701.
4. Горн В. Судьба русского крестьянства. Послесловие // Шукшин В. Я пришёл дать вам волю. Роман. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1984. – С. 391-399.
5. Тюрин Ю. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984.– 320 с.
6. Черношвитов Е. Пройти по краю: мысли о жизни, смерти и бессмертии. – М.: Современник, 1989. – 238 с.

ГРОТЕСКНЫЕ ХАРАКТЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА⁴⁵

Гивенс Д.
США, University of
Rochester

Что такое комедия? Это, когда намерения, средства и конец – все искаженное! Когда есть отклонение от нормы!

Василий Шукшин
«До третьих петухов»

Но что такое комедия без правды и злости!

Николай Гоголь:
(письмо М. Погодину,
20 февраля 1833)

Название сборника коротких рассказов Шукшина 1973 года, его четвертый и последний опубликованный при жизни, подчеркивает важную особенность зрелости автора в способе представления своего героя. «Характеры» в своем названии и содержании дают наглядное представление об отношении писателя к типизации за последние пять лет творчества. Изменения особенно заметны в его экспериментальных работах (сказка «До третьих петухов», «пьеса для театра» «Энергичные люди» и незавершенная пьеса «А поутру они проснулись...»). В них центральное место занимают типажи, поведение которых во все более экстремальных ситуациях ведет к открыто сатирическому финалу. Здесь, как и в «повести-сказке» «Точка зрения», и в цикле «Внезапные рассказы», написанных до этого, имена персонажей почти полностью уступают место ярлыкам. В сказке «До третьих петухов» Шукшин использует даже целый набор типов из русского фольклора и стереотипные карикатуры известных героев из русской литературы 19-го века. То, что раньше в его коротких рассказах при описании героев было более тонким в психологическом и социальном аспектах, в поздней прозе переходит в галерею узнаваемых современных типов с откровенным использованием гротескных ярлыков на службе сатиры.

Движение Шукшина к сатире было отражением растущей иронии в культуре Советского Союза, что частично свидетельствовало о падении духа и утрате веры в условиях политической реакции в конце 1960-х и, частично, из-за роста популярности комедии в целом. 1970-е годы были временем сатиры, популяризированной на телевидении многосерийными программами «Кабачок 13 стульев», «Вокруг смеха», рекомендованными в юмористических газетных колонках, таких, как «Клуб 12 стульев» в «Литературной газете», популярном юмористическом журнале «Крокодил». Обращение Шукшина к сатире является показателем изменения отношения писателя к своим преж-

⁴⁵ Первая публикация: глава из книги – Givens J. Prodigal Son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. – Evanston, Illinois, 2000. – 256 р. Печатается в сокращении. Перевод А. Ушаковой.

ним темам и советскому обществу в целом. С изменением его воззрений изменялись его методы. Смесь иронии и сатиры, правды и злобы, заменили легкий юмор и карнавальная смех, которые до сих пор окружали ярких персонажей и чудаков мастера. Народный рассказчик возвратился к непочтительным традициям скоморохов и установил распределение ролей сатирических героев. Народное шутовство открывало путь гротескному осмеянию.

Сатирические произведения Шукшина, обычно упускаемые из виду критиками, и являясь недооцененной частью творчества художника в целом, занимают важное место в постсталинской советской литературе, ибо в них, особенно в его коротких рассказах, Шукшин высмеивает нравы и учреждения Советского общества. В лучших своих сатирических произведениях Шукшин осуществлял под цензурой то, что Сергей Довлатов, Евгений Попов, Вячеслав Пьецух, Владимир Сорокин и другие достигли бы только тогда, когда не существовало бы никакой цензуры совсем. Этот факт до сих пор не был отражен в исследованиях позднего и постсоветского периода. Действительно, кажется, как будто Шукшину выпала доля американского писателя Шервуда Андерсона, чье влияние на американских авторов 1920-х годов (особенно Хемингуэя и Фолкнера) было значительным, но не всегда признавалось. Как Андерсон оказал влияние на американскую литературу, так и Шукшин подготовил тематическую и стилистическую базу для авторов, достигших позднее большего успеха в этом направлении.

В своей поздней прозе Шукшин предложил нового и непривлекательного героя: гротескного *Homo sovieticus* 1970-х годов в многообразии всего самого неприличного и часто унижительного для окружающих – от коммуналок до городских пивнушек. Этот гротескный герой теперь может быть определен как важный предшественник низких героев, появление которых означало конец советской литературы и возрождение литературы русской.

Из всех сборников писателя, опубликованных при его жизни, «Характеры» были встречены наиболее критично. Его двадцать рассказов, воспринятые как важное событие в художественной литературе, стали объектом острой критической полемики. Как отмечает Аристарх Андрианов, «Шукшин все более «отстраняется» от своих «странных» героев, давая понять, что в их благородстве много позы. И, если хотите, «показухи». Особенно это заметно в последних рассказах. Все больше писатель склоняется к иронии, часто переходящей в открытую, почти фельетонную насмешку. Перо его становится все язвительнее, злее» [1]. Завершая обзор книги, критики И. Соловьева и В. Шитов сравнивают «Характеры» с «*Les Caracteres, ou Les Moeurs de ce Siecle*» (1688) французского сатирика Жана де Лабрюйера. Хотя они детально не разработали этот вопрос, аналогия является целесообразной. Как и «*Les Caracteres*», «Характеры» состоят из сенок с узнаваемыми типажам с целью показать нравы и обычаи тех времен. Сатирик социального зла, который пытался найти «общее и универсальное в частном и временном», Лабрюйер также повлиял на французский литературный язык, ввел лексику из повседневного торгового, военного и сельского словаря. Шукшин проделал похожую работу в русской литературе почти три века спустя, демократизируя советский литературный язык и представляя в местных конфликтных ситуациях универсальные темы.

Поздние рассказы Шукшина, как и Лабрюйера, выставляют напоказ беды общества и человеческие пороки. Даже оценку Вольтером стиля Лабрюйера – «быстрый, краткий, нервный» – можно точно применить к Шукшину.

Рассказы в сборнике «Характеры», как и в «Les Caractères», можно резюмировать в соответствии с социальной болезнью, которую каждая сценка иллюстрирует. По словам Андрианова, краткий обзор сборника дает начало в решении этой задачи: «чиновничье хамство» («Ноль-ноль целых»), «самоуправство и самодурство» («Крепкий мужик»), «позерство и пустота благих порывов юного «преобразователя» жизни» («Шире шаг, маэстро!»), «ханжество и жестокосердие» («Бессовестные»). К этому можно добавить лицемерие и мстительность («Мой зять украл машину дров!»), месть («Срезал»), эгоизм («Билетик на второй сеанс»), самодовольство («Непротивленец Макар Жеребцов»), ложь («Дядя Ермолай»), ребячество («Крыша над головой»), баловство («Петя»), подбострастие и самодурство («Обида»), грубый материализм («Свояк Сергей Сергеевич»).

В этих рассказах Шукшин начал «разоблачать» пороки, используя типизацию, чтобы превратить тех или иных героев в «представителей определенных интеллектуальных позиций, социальные последствия которых высмеяны одобрением этих позиций». Причуды и странности, которые ранее прославлялись в его знаменитых типичных героях, стали отклоняться и фиксироваться теперь как бракованные во многих рассказах этого сборника. Здесь Шукшин отходит от позиции комического писателя, который «радуется выходкам своих созданий и даже восхищается ими из-за их успешного уклонения от моральных проблем», и принимает положение социального критика, который «отмечает, что люди должны быть разными и, следовательно, пишет сатиры». Переход был не полным, ибо в «Характерах» не всегда ясно, комические эффекты Шукшина существуют ради сатиры или же – наоборот. В целом, однако, доминирующим пафосом является сатира.

Сборник «Характеры» открывается и закрывается замечательными примерами сатирического уничижения, начиная со «срезки» Глебом Капустиным пары новоиспеченных кандидатов и заканчивая Сергеем Сергеевичем, который заставляет своего свояка Андрея Корчуганова прокатить его на спине в благодарность за дорогой подарок («Свояк»). На протяжении всего сборника появляются подобные сатирические портреты; так Шукшин выставляет на осуждение и/или осмеяние самодовольных активистов («Мой зять украл машину дров!» и «Крыша над головой»), хамских продавщиц («Сапожки» и «Обида»), мелких искателей славы («Шире шаг, маэстро!» и «Крепкий мужик») и бесцветных бюрократов («Ноль-ноль целых»). Шукшин, как Роман Звягин из «Забуксовал» (также в сборнике), который понимает, что гоголевская символическая тройка-Русь в «Мертвых душах» везет никого иного, как мошенника и афериста, хочет выставить негодяев на всеобщее обозрение. Порой в характерах такого рода воздействие приводит к фарсу и абсурду, например, когда Веня Зяблицкий в «Мой зять украл машину дров!» запирает свою тиранничью тещу в туалете и подвергается публичному суду; или в «Билетике на второй сеанс», когда пьяный мужик путает своего тестя с Николаем Угодником (покровитель крестьян) и начинает признаваться ему во всякой мерзости, в

том числе высказывает свое истинное мнение о жене и родственниках. Здесь, как и везде в «Характерах», Шукшин не упускает из сатирического поля зрения никого, в том числе самого автора-рассказчика.

Этот аспект поздних баек Шукшина особенно интересен и отмечает активизацию происходящей полемики художника с самим собой в вопросах советского общества и его собственной личности, наследия и художественного призвания. В «Дяде Ермолае» это самообвинение сформулировано в наивной детской оценке лжи, что впоследствии у ставшего взрослым подростка-рассказчика, остановившегося перед могилой Ермолая, вызывает раздумье о смысле жизни и природе истины. Более отчетливо выраженным в своем самообвинении является в сборнике другой повествователь от первого лица, показанный на этот раз в едкой сатире. Это рассказ «Петя», который служит ярким примером поворота Шукшина к остро критическому писательству и образу мышления в последние годы жизни.

В рассказе «Петя» рассказчик, застрявший в провинциальной гостинице, от нечего делать проводит два дня, шпиона за семейной парой во дворе дома через улицу – Петей и его женой Лялькой. Занятый этим делом, он составляет компанию старухе, соседке той пары. Однако в отличие от старухи, которая радуется согласию и преданности супругов друг другу, рассказчик с большим удовольствием выставляет напоказ их изъяны. Сначала он очень долго и в гротескных подробностях описывает физическую наружность супругов как доказательство их духовной нищеты. Петя – «маленький, толстенький, грудь колесом, уши топориком, нижняя челюсть вперед» – управляющий на складе хозяйственных товаров. Лялька, «тощая, как шпала», работает в закуской. Вместе, они идеальные персонажи для сатирической типизации. Глаз рассказчика упирается в жировые отложения Пети, моющегося во дворе, с тем, чтобы высмеять его очевидную гордость своей мускулатурой: «Возможно, Петя в глубине души считает, что когда он стоит вот так – в наклон, раскорячив ноги, и крутит пальцами в ушах, – возможно, он считает, что на спине его в это время вспухают и перекатываются под кожей бугры мышц. Бугров нету, есть добрый слой раннего жира, и он слегка шевелится. Петя любит свое конопатое тело: в субботу и в воскресенье до обеда он ходит по двору голый по пояс. И все поглаживает себя, похлопывает – все бьет каких-то невидимых мошек, комариков... и разглядывает их. А то вдруг – ни с того ни с сего – шлепнет ладонью по груди и потом долго, блаженно растирает грудь». Затем, рассказчик обращает внимание на Ляльку, которая описывается в подобном же саркастическом тоне. Она смеется «как сухие бобы по полу сыплет, – мелко, часто и не смешно». Вот пара выходит вечером из дома, Лялька «прилепилась к Пете, как чужая пожухлая ветка к дубку... Ветерок дергает ее, она не отцепляется. Трепещет, шумит листочками...». Потом она танцует для своего мужа, трясая перед ним плечами «по-цыгански», «тощая грудь ее тоже затряслась – туда-сюда», как говорит рассказчик – «смотреть неприятно». Кроме того, превращая их в карикатуры, он подозревает неискренность чувств Ляльки, называя ее «фиксатая притвора», т.е., тот, кто «везде побывал и много чего сделал». «Я только не понял – сообщает рассказчик по секрету, – зачем ей надо, чтоб все видели, как она уважает мужа, ценит. Что тут: сокрытие какого-то ее греха? Игра в

подкидного дурака?.. Не знаю, но демонстрирует она это свое уважение так, что в нос шибает».

В основе сатирического разоблачения рассказчиком героев, однако, есть и более глубокая злость, о которой мы узнаем к концу истории. Петя и Лялька, как выясняется, бывшие сельские жители, которые «продались» за городские соблазны. Повествователь говорит: «Эта сельская пара давно уже не смущается здесь, в большом муравейнике, освоились. Однако прихватили они с собой не самое лучшее, нет. Обидно. Стыдно. И злость берет». История, как оказывается, является обвинением и осуждением легкости, с какой «светлые души» стали запятнаны в городе, и бывшие сельские жители стали городскими обывателями.

И все же история не заканчивается этим замечанием. Напротив, рассказчик меняется местами с героями в финале. Когда он наблюдает, как Лялька ведет подвыпившего и протестующего Петю домой после вечеринки, его вдруг осеняет, что он был неправ: то, что казалось ложным и притворным, отталкивающим и гротескным в отношениях Ляльки с ее мужем, на самом деле подлинное и искреннее. «Вот так: и виды видала, и любит. И гордится, и хвастает – все потому, что – любит». Обвинение пало на обвинителя, как ясно показывает Шукшин, добавляя в конце «Какого я дьявола гадаю сию. [...] И гордится, и хвастает – все потому, что – любит. Ну, и... дай бог здоровья! А что?». Рассказчик, таким образом, заканчивает на скромной ноте, увеличивая возможность того, что, вероятно, он – являясь косвенно таким же сельским жителем, который, поселившись в городе, – тоже не «принес лучшее» с собой из деревни.

Это самоосуждение становится особенностью поздней сатиры Шукшина, чье осмеяние оказывается палкой о двух концах. В рассказе, написанном через год после «Пети» – «Три грации», Шукшин делает это явным. «Три грации» – другая сценка с повествователем от первого лица, который также любит наблюдать жизнь внешнего мира. Так, он шпионит с балкона своей новой квартиры за тремя женщинами, которым где-то «за тридцать и сорок», ежедневно сидящими на скамье в парке перед его балконом и радостно и злобно критикующими всех прохожих. Женщинам не даются конкретные имена, только ярлыки: «Тихушница», «Деятель» и «Рыжеволосая». История, в более поздних публикациях озаглавленная как «Шутка», – является одной из самых острых сатир Шукшина.

Каждое воскресенье герой-рассказчик ждет с нетерпением прибытия трех «граций», смакуя заранее, как он будет «целый день ненавидеть» с ними. Бывает, что целью их гнева является молодой человек, страдающий от похмелья, его обвиняют в том, что он пьян; лысеющий «очкарик», пишущий диссертацию, и обвиненный в том, что он трезвенник и бездельник; девушка в мини-юбке, осужденная за ее распутный нрав; старика, приехавшего из деревни, судят как кулака и контрреволюционера, а его сына-мотоциклиста называют психически больным. Повествователь, который поднимает тост каждый раз за этих трех граций, когда они кого-нибудь срезают, молча подбадривает своих тайных союзниц. Однако, чем пьянее он становится, тем больше задается идеей: почему бы не подпилить спинку одной из парковых скамеек и пригласить трех граций на свой балкон, чтобы посмотреть и порадоваться тому, что

будет, когда люди попытаются сесть. Осуществляя задуманное, он совершает роковую ошибку: он спускается с балкона к трем грациям, чтобы поделиться с ними своим планом, объясняя им, что «каждая идея должна быть воплощена в образе» и что «должно быть зрелище, спектакль». Другими словами, его грязный трюк будет идеальным визуальным воплощением их злословия. Они же быстро передают его в руки милиции, и рассказчик отправляется в вытрезвитель на три дня. Рассказчик остался в дураках, он наказан за буквальное «снисхождение до их уровня» словом и делом. Как и в «Пете», сатира Шукшина внутренне и внешне направлена на злобных женщин и на самого рассказчика, который признает естественным свое желание превратить трех сплетниц в идеал Совершенства, Целостности и Красоты. Когда его уведят, он заявляет о своей любви к ним. Образы женщин, одинаково гиперболически деформированные, являются гротесками. В отличие от Пети и Ляльки, у них нет компенсированных качеств. Они неприятные, уродливые, даже опасные – показатели не Совершенства, Целостности и Красоты, – которые, как любой сатирик знает, не существуют в реальном мире – но их отсутствия. Таким образом, они становятся председательствующими музами сатирических работ Шукшина и мерой растущего пессимизма писателя в отношении общества и природы человека.

«Три грации», как и «Петя», первоначально появились в литературном еженедельнике «Литературная Россия» в разделе «Смех сквозь прозу». Шукшин, печатавшийся в «Литературной России» до этого только дважды в 1960-х, вернулся в газету в 1970-х как в отдушину, когда Твардовский был отстранен от власти в качестве редактора «Нового мира». С конца 1970-го до его смерти четырьмя годами позже, Шукшин опубликовал десятки рассказов в этой газете. Кроме «Пети» и «Трех граций», были опубликованы и другие сатирические сочинения: «Обида» (чей подзаголовок «Сатирическая история» появляется только в ее газетном варианте), «Упорный», «Владимир Семеныч из мягкой секции», «Психопат», две истории, опубликованные в рубрике «Две абсолютно смешные истории» – «Как Андрей Иванович Куриков, ювелир, получил 15 суток» и «Ночью в бойлерной» – и его сатирическая пьеса «Энергичные люди», публиковавшаяся частями. За исключением «Обиды», эти работы вызвали мало критических комментариев при жизни Шукшина и после. Отчасти проблема связана с выбором Шукшина: «Литературная Россия», основанная в 1963 году, была бедным родственником более почетной «Литературной газеты», основанной в 1929-м году. «Литературная газета» была явно более престижной, более широкочитаемой еженедельной газетой (тираж более 1,5 миллионов в 1973-м против тиража 100 000 в тот же год у «Литературной России»). Таким образом, рассказы Шукшина, возможно, зачали бы, появившись на юмористических страницах «Литературной России», где они просто не были похожи на серьезную литературу, но были, скорее, популярными анекдотами, обращающимися к массовой аудитории.

Парадоксально, что это бы и произошло, если бы не выход в свет его четырех крупных сатирических произведений незадолго до и после его смерти, когда критики, наконец, признали, в какой степени Шукшин стал полноценным сатириком по праву.

Сатира отличается своим агрессивным духом непримиримости. Сатирик пробует трансформировать этот агрессивный дух на свою аудиторию, чьи участники, таким образом, оказываются в центре авторского морального осмеяния. И все же эта агрессия редко является нигилистической, поскольку, в конечном счете, она обусловлена надеждой на ответственность того, на кого она направлена. Критиковать – значит всегда надеяться и, следовательно, в конце концов, утверждать (как заявил Платон: «вы не можете избежать утверждения того, что вы отрицаете»). Сатира Шукшина была обусловлена надеждой на перемены в советском обществе, даже когда он сам становился все более и более пессимистичным по поводу вероятности этого.

Для Шукшина, как для сатириков в общем, сатира – способ демифологизации, деконструкции сложившегося положения дел в поисках достоверности. Следовательно, в своих рассказах, Шукшин преломляет сатиру через ряд весьма символических советских установок, чтобы снять с них внешний лоск социальных, политических и идеологических наслоений. Таким образом, мы оказываемся в коммунальной квартире в рассказе «Точка зрения», в кооперативной квартире шайки спекулянтов в «Энергичных людях», в советской библиотеке, полной любимых русских литературных и фольклорных героев в «До третьих петухов». Каждая установка – микрокосм советского общества в целом и, таким образом, выступает в качестве действенной платформы для социальной критики Шукшина.

Метод композиции Шукшина, на который он ссылается в интервью 1974, в высшей степени подходит к условностям сцены: собрать героев в одном месте и создать ситуацию, в которой они должны решить некоторый центральный конфликт. Эта опора на «камерный» способ изложения максимально увеличивает возможность противопоставить действующих персонажей друг другу и усиливает интенсивность сатиры в комедии. Это также усиливает символическую значимость особых мест действия в каждом произведении.

Несмотря на ряд сатирических рассказов, которые Шукшин написал в течение последних пяти лет своей жизни, публикация в июне 1974 года его «сатирической повести для театра» «Энергичные люди» была, по мнению многих критиков, объявлением о новом драматическом направлении в творчестве писателя. В «Энергичных людях» Шукшин создает аналог гоголевского «Ревизора» двадцатого века как по структуре, так и в своей беспощадной сатире. Здесь присутствует тот же ряд негативных героев, чье отчаянное положение является одновременно источником их комической характеристики. Здесь присутствует тот же замечательно захватывающий диалог, в котором, как уже было сказано о пьесе Гоголя, «нет неправильного слова или интонации от начала и до конца». Здесь присутствует тот же удачный кольцевой сюжет с немой сценой, которая предвкусывает скорейшее наказание главных героев. Здесь присутствует тот же авторский смех, одновременно пародийный и отчаянный – «смех сквозь слезы».

Если «Точка зрения» является, в частности, «обвинением в искажениях, которое писатели направляют на общество», то «Энергичные люди» – это обвинение в искажениях, направленное против общества, создавшего их в своих гражданах. Во многом это является разработкой заявления, произне-

сенного Пессимистом из «Точки зрения»: «Хороших людей нет. Их выдумывают писатели, чтобы заработать хорошие деньги. Честных людей тоже нет. Все воруют, лгут и оскорбляют друг друга...». Чтобы сделать это мнение громким и ясным, Шукшин фокусирует внимание на роковой ночи в жизни группы спекулянтов, чья неизбежная гибель связана с делом лидера Аристарха Петровича Кузькина, по инициативе которого совершено хищение дефицитных автомобильных покрышек. В ночь празднования удачной аферы его жена Вера Сергеевна обнаруживает записку тайной любовницы своего мужа по имени Соня и в порыве ревности угрожает выдать всю операцию. Драма разворачивается в классические двадцать четыре часа, в течение которых пьяные выходки Аристарха и его соратников переходят в серии отчаянных попыток убедить, уговорить и запугать Веру, чтобы она отказалась от своего плана.

Центральная предпосылка «Энергичных людей» – именно на грани того, что цензура позволила бы – изобилует возможностями сатирической разработки действия. «Энергичные люди» начинаются по стандартной схеме сказок, вроде обычного «давным-давно», создавая ощущение вневременного пространства и универсальности происходящего. Между тем современная обстановка и содержание драматической ситуации готовят нас к ее пониманию как аллегории с опорой на открытую типизацию. В «Энергичных людях» всем, кроме трех уже упомянутых главных героев, строго приклеиваются ярлыки. Рассказчик с первых страниц повести заявляет: «Мы уж теперь так и будем называть их: чернявый – это Чернявый, брюхатый – Брюхатый, курносый – Курносый, лысый, который все песенки поет, – это Лысый, а человек с простым лицом будет, для краткости. – Простой человек». Такие деиндивидуализированные персонажи удобны для манипулирования моделями в осуществлении сатирических заданий.

На протяжении пьесы Шукшин сохраняет драматическую напряженность и темп посредством классического единства времени, места (квартира Кузькина) и действия (все развитие сюжета происходит на сцене). Средствами комического снижения являются непристойные с раздеванием сцены, упоминание возбуждающего беспокойства, странное замечание о статическом электричестве и синтетическом белье женщин и пр.

Пьеса состоит из четырех сцен. Первая сцена, «Вечер, который незаметно превращается в ночь», знакомит нас с любимым занятием Аристарха и его сообщников – пить коньяк стаканами и изображать путешественников: то они «летят», как журавли, в «тропические страны», размахивая руками и перемещаясь в другую комнату, то возвращаются на «поезде», выстраиваясь в линию и гудя как свисток локомотива. Во время своих путешествий они пересекают комнату Веры, которая намекает «пассажирам» на неприятности, и к концу сцены она уже пишет письмо местному прокурору о пяти покрышках, которые ее муж только что присвоил для продажи на черном рынке.

Аристарх узнает о ее намерениях в следующей сцене («Утро»), где она пытается противостоять ему с помощью найденной в его пиджаке записки от Сони. Происходит первая из шести попыток отговорить ее от этого плана. После неудачной попытки объяснить записку, Аристарх заставляет Веру снять всю модную одежду, которую он купил с незаконно полученной прибыли и

читает ей лекцию по экономике «энергичных людей», по чьей инициативе «каждое развивающееся общество процветает» во избежание «застоя» (это, наверное, один из таких ранних случаев применения этого термина в брежневский период, кроме его появления в советской фантастике). В частности, он обращает свое внимание на «экономический феномен» пяти покрышек, которые, хотя и сложены друг на друга в коридоре, на самом деле «не существуют», так как не учитываются при официальной инвентаризации или в производственном плане. Этот «феномен», конечно, является ключом к самой пьесе, показывая, что это провоцирует изобретательность аферистов и создает иллюзию стабильности советской командной экономики, как в сказках, где предметы существуют на основе весьма неустойчивых законов физики, подобно пяти покрышкам, совпадающим по числу главных героев банды. Эта проблема выдвигается в финале пьесы, когда увеличивающееся проявление лукавства и стремление удовлетворить желания, которые принесли в дом эти покрышки и поддерживают жизнь и благополучие наших героев, переходит в фазу захватывающего крушения, и все участники, кроме Простого человека, застывают на месте, как жена Лота, увидевшая уничтожение Содома и Гоморры.

История тонущего корабля и его обреченных пассажиров продолжается в двух последних сценах («Два часа спустя» и «Вечер, который не успел превратиться в ночь»), когда вся компания вновь собирается в квартире Кузькина. Один за другим, они заходят в комнату Веры с различными уловками и аргументами, и каждый раз она их выгоняет, но только после осмеяния их характерных изъянов. Надежда появляется, когда Чернявый исчезает и возвращается с Соней, согласившейся – в обмен на импортный книжный шкаф – солгать Вере, что она подсунула записку, желая стать любовницей Аристарха, хотя уже была в связи с Чернявым, подтвердившим и эту ложь. План сработал так хорошо, что Вера и Соня стали подругами, «как иногда дружат порядочная женщина и величайшая распутница». Аристарх вынужден на коленях просить прощения у жены, и эти двое заключают мир, имитируя детскую игру. Как только компания садится отпраздновать за обильным обедом успешное разрешение опасной ситуации, является милиция. Все замирают, превращаясь в статуи, с которыми они ранее дважды сравнивались, а Простой человек обращается к публике и спрашивает «с искренним интересом»: «А кто же тогда, граждане?.. А? Кто капнул-то?».

Заключительная немая сцена Шукшина, хотя и менее театральная, чем у Гоголя, имеет преимущество над последней в том, что вопрос Простого человека непосредственно обращен к зрительской аудитории: зрители сидят замороженные, чувствуя себя соучастниками действия и задаваясь вопросом, как и «энергичные люди» на сцене, «А кто капнул?». Как и в своем фильме «Печки-лавочки», Шукшин заканчивает пьесу прямым обращением к аудитории, чье «соавторство» в данном случае предполагает ответ на последний вопрос, на котором занавес опускается. Вопрос, в действительности, является риторическим, ибо в течение спектакля он был обусловлен напряженностью действия ввиду неизбежности катастрофы, которая в конечном итоге настигает спекулянтов. Эта неизбежность постоянно откладывается, растягива-

ется до предела на протяжении всей пьесы. Действительно, острота юмора в «Энергичных людях», как и в «Ревизоре», создается этой напряженностью и тем, как автор обрушивает гибель на головы действующих лиц именно в тот момент, когда эта неизбежность кажется, наконец, побежденной, когда их маневры, казалось бы, вырывают победу из пасти поражения. В этом и заключается достижение Шукшина в «Энергичных людях» – не в наказании за правонарушения как таковые, а в создании и поддержании до последнего момента неустойчивости позиций его персонажей.

Хотя в сатирической пьесе Шукшина жадность, высокомерие, нечестность, разврат и другие человеческие пороки выставляются на смех и в конечном итоге наказываются, однако условность появления милиции в финале сводит на нет эффект от предстоящих арестов. Целью Шукшина в «Энергичных людях» была не победа над злом, а участие в том, что рассказчик называет «низкий смех, нездоровый смех, болезненный смех» самих героев. При таком подходе Шукшин предвосхищает методы поздних и постсоветских писателей «мрачной» и «жестоккой» прозы (чернуха, жестокая проза), которые аналогично упиваются мрачным смехом. Это смех, который рожден искаженными намерениями, средствами и финалом, управляющими жизнями этих спекулянтов, благодаря чему комедийное действие пьесы Шукшина происходит как бы само собой. Это уже не возрождающий смех народного карнавалного шутовства, как и герои Шукшина – уже не чудики и простые деревенские жители. Это едкий смех ненавидящего рассказчика в «Трех грациях», да и сами персонажи едва ли лучше, чем злословящие герои того рассказа.

Понятие нездорового смеха – ключ к пониманию того, почему Шукшин обращается к сатире и к очевидно непривлекательным характеристикам. В последних работах Шукшин направляет этот смех против общества, которое, как говорит Джеффри Хоскинг, «или потеряло идеалы, или исказило грани их понимания». Шукшин заполняет моральный вакуум, подвергая сомнению все: от несостоятельности советской административно-командной экономики до неоправданных социалистических ценностей. Его задача в этих сатирических работах состоит в том, чтобы спровоцировать читателей и показать через мрачный смех недостатки большого общества. Как отмечали критики, последние сказки Шукшина – все горькие. Самая горькая из всех, возможно, «До третьих петухов», где, согласно Леониду Ершову, Шукшин «не только разоблачает, но и скорбит».

Сюжет таков: Ивана-дурака герои российского фольклора и литературы, с кем он живет в библиотеке, или иначе, находится изгнанником в российской литературе, посылают на поиски «справки о том, что он умный». Вопрос исключительно бюрократический и полностью советский: не важно, действительно ли он мудр – главное, что у него есть надлежащий документ. Затруднительное положение Ивана получает современное начало, поскольку он борется на своем пути не со сверхъестественными злодеями русских сказок, но с мелкими тиранами современного советского общества.

Таким образом, баба Яга здесь – типичная шукшинская жена-материалистка: она хочет построить себе «котэджик» из незаконно полученных строительных материалов и выдать замуж свою дочь за любого, кто поможет ей.

Когда Иван отказывается прийти ей на помощь, она пытается зажарить его живым. Змей Горыныч является воплощением цензурного советского культурного учреждения: он заставляет Ивана петь народные песни, но вычеркивает все «вульгарные» намеки и изменяет их концовки, чтобы сделать их соответствующими современной культуре. Медведь Миша, любимая фигура российского фольклора, запил, оставил свою семью и собирается в город, в цирк. Черти, которые вынуждают Ивана помочь им ворваться в монастырь, являются карикатурами российских западников-интеллектуалов. Мудрец, у которого Иван должен получить свою справку, является приспособленцем бюрократом, мудрость которого состоит в его мастерстве бюрократического языка и его владении важными официальными печатями. Он пытается сделать из Ивана посмешище, чтобы произвести на царевну Несмеяну впечатление. Она и ее друзья – нигилисты, представители недовольной и разочаровавшейся советской молодежи, которым безразличен Иван и судьба российской народной культуры. Со своей стороны, Иван-дурак имеет мало сходства со своей фольклорной копией, играя вместо этого роль обычного человека, который не глуп, не туп, а скорее несчастная пешка сил, которые находятся вне его контроля.

Сказка Шукшина – одна из тех, где нормальные обычаи перевернуты: народный герой не понимает причины поисков, на которые он был отправлен, и в конце эта причина остается не найденной. Дом бабы Яги остается не достроенным и ее дочь не выдана замуж. Горыныч убит *deus ex machina* неназванным Казаком, атаманом российской литературы (вероятно непосредственно Разиным), но его смерть не приносит какого-либо разрешения. Медведь Миша блуждает в неизвестности, подавленный и покорный. Монастырь остается в руках чертей. И у Ивана есть печать, но никакого свидетельства о мудрости. Его поиски превратились в бессмысленные и вредные упражнения в безнадежности.

Иван возвращается из своего рискованного путешествия сердитый и недовольный. Его недовольство вызвано атаманом, который предлагает стихийное восстание, казачий грабительский набег. Иван почти соглашается, когда кричит третий петух и история заканчивается. Шукшин, таким образом, останавливает участие Ивана в любом виде протеста. (призыв атамана к казачьему походу на Волгу – не то же самое, что вести марш на Москву). Единственная победа, которую одерживает Иван – победа над бюрократией, весьма буквально лишенной своей власти и пристыженной в эпизоде с Мудрецом и Несмеяной, где Иван в момент истерики крадет печать и бумаги.

Сказочный мир «До третьих петухов» остается в беспорядке, отражая искаженный реальный мир советского общества. Смеха больше недостаточно, чтобы одержать победу. Трижды Ивана просят – Горыныч, черти и мудрец – «продать свою душу»: спеть народные песни и исполнить народный танец, чтобы получить свидетельство о мудрости. Три раза он подчиняется. Каждый раз он терпит оскорбление и предательство своего культурного наследия, позволяя Горынычу выхолащивать народную песню, учит чертей, как использовать народную песню, чтобы прокрасться в монастырь и позволяет Мудрецу высмеивать и свое народное происхождение, и свою народную культуру как

способ развлечь скучающую городскую молодежь. На степень этого предательства есть намек в названии сказки непосредственно, напоминая нам три отказа от Христа апостола Петра в ночь его ареста. К тому времени, когда Иван возвращается в библиотеку, ему столь же тяжело на душе, как и Петру, поскольку каждый отрицал священную часть себя.

В изображении предательства Иваном своего происхождения Шукшин также намекает на собственную возможную нелояльность к собственному происхождению. Как и Иван, Шукшин пожертвовал своим народным наследием за свое собственное «свидетельство о мудрости» и использовал народную культуру как способ построить карьеру в беллетристике и кино. Действительно, Шукшин соответствует описанию неназванного «автора из деревни с квартирой в Москве с четырьмя спальнями», которого презирает Брюхатый в «Энергичных людях» из-за того, что он хвалит сельскую местность, но живет в городе. Ответ Курносого: «Ему платят хорошие деньги, чтобы хвалить село» — отражает шукшинскую реализацию его собственного, поставившего под угрозу положения как художника, который извлекает прибыль из писания на тему деревни, но не хочет жить там. Шукшин не дает оправдания компромиссам Ивана или своим собственным. Напротив, в этих последних работах автор выставляет на посмешище своих героев — и, в некотором смысле, самого себя — в гротескном зеркале сатиры для окончательных суждений своей читающей публики.

Гротескные герои зрелой прозы Шукшина являются портретами лицемерных чиновников, жадных потребителей, духовных банкротов мужей и жен и равнодушной и анестезированной молодежи современной советской жизни. Они также являются иском против его собственных компромиссов, как деревенского эмигранта, приехавшего в город ради благ цивилизации. Мелочность, материализм, карьеризм, цинизм и лицемерие этих героев — не что иное, как симптомы глубокого социального недомогания, которое Шукшин только начинал изучать в конце своей жизни.

Литература.

1. Андрианов А. Еще раз о «странных» героях Василия Шукшина // Молодая гвардия, 1973. — №10 — С. 308-312.
2. Hosking G. Vasily Shukshin. In his Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since Ivan Denisovich // N. Y.: Holmes and Meier, 1980. — P. 162-179.

ПРОВОКАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ В. ШУКШИНА: МОТИВЫ И ПРЕДЕЛЫ ИСПЫТАНИЯ СМЫСЛОВ⁴⁶

Плеханова И.И.
Россия, Иркутск

Постановка проблемы: классик или провокатор?

Внимание к провокационной составляющей творчества В. Шукшина – не от стремления доказать «современность» его приёмов. Цель в том, чтобы раскрыть парадокс – вызывающую самобытность художника, отстаивающего право говорить от лица народа. Причём вызов обращён сразу ко всему и всем – официальной идеологии, нормам эстетики, вере «почвенников» и даже к самому народу, как сакраментальный вопрос-инвектива: «Что с нами происходит?» («Кляуза», 1974) [1, т. 7, с. 51]. Радикальность позиции Шукшина микшируют отдалённость во времени, статус классика, высокие идеалы, традиционные ценности, опора на национальный опыт, поэтика жизнеподобия и просто «зачитанность», да и можно ли признать творческую мысль, вопрошающую других как себя, «провокацией»? Для этого нужно рассмотреть содержание концепта и соотнести теорию художественной провокации с практикой – в истории, в современности, в творчестве Шукшина.

Тексты свидетельствуют о значимости этого понятия для героев и для самого автора. Знаменателен диалог чудика и разумного старшего брата в киноповести «Брат мой...» (1974): «– Тебе надо громоотводом работать, – советовал Сеня. – А тебе – комиком, – невозмутимо отвечал Микола. – Ты хоть знаешь, сколько комики получают? – снисходительно спросил Сеня. – По зубам, в основном. За провокации» [1, т. 7, с. 125]. Очевидно, таково определение тех ситуаций и конфликтов, которые генерируют наивно-трепетные «светлые души». Оценка дана персонажем здравомыслящим, и судьба-расплата неуёмных чудиков её подтверждает – в контексте любых отношений: соседских, семейных, психологических, социальных, творческих.

В реальной истории, несмотря на трагический масштаб личности, кто как не провокатор Стенька Разин – казак, своевольно поднявший крестьян на кровавое восстание? Более того, даже название романа «Я пришёл дать вам волю» (1969) звучит вызывающе, отождествляя действия вождя с миссией Спасителя. Ассоциация опирается на свидетельства евангелистов, у которых Христос говорит о непримиримости Истины: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее» [Мтф. 10:34-35].

Иисус указывает на высший жизненный смысл переворота в сознании и поведении, к которому призывает: «Вор приходит только для того, чтобы

⁴⁶ Первая публикация: Плеханова И.И. Провокация в художественном сознании В. Шукшина: мотивы и пределы испытания смыслов // Филологический класс, 2020. – №1 (59). – С. 18–29.

украсть, убить и погубить. Я пришёл для того, чтобы имели жизнь и имели с избытком» [Ин. 10:10].

Роман открывается анафемой «вору и изменнику», в ней перечислены все преступления против государства и Божьей заповеди «Не убий»: «...и крестопреступник, и душегубец Стенька Разин забыл святую соборную церковь и православную христианскую веру, великому государю изменил, и многие пакости и кровопролития и убийства во граде Астрахане и в иных низовых градах учинил...» [1, т. 2, с. 7]. Грехи и жестокость вождя показаны в книге правдиво и беспощадно, но миссия Степана Разина остаётся священной – как «разделение мечом» в борьбе за подлинную жизнь, здесь, сейчас и в будущем, в соответствии с абсолютным идеалом воли. Дерзкий вызов имеет высшее оправдание, яркая мысль требует самоотверженного поступка – для подтверждения подлинности. Такова сущность шукшинских провокаций: они не только радикальны, но рефлексивны. Это не только призыв следовать идеалу, но понимание ответственности, т.е. анализ способа осуществления должного – до признания невозможной и всё-таки неизбежной его правоты.

Понятие провокации (лат. *grōvocātio* – вызов) имеет отрицательный ореол – как побуждение к действиям с негативными последствиями. Нейтрально понятие «инспирация» – внушение. Изначально провокацией было «обращение к народу с жалобой на решение суда» [10]. Шукшин именно так понимал суть приёма – как стимул к переоценке очевидного, побуждение к перевороту в сознании, к действенным решениям. Анализ провокационной составляющей творчества художника должен раскрыть строй его мысли, психологию, условия самоопределения в мире, принципы общения с публикой и цели суггестивного воздействия.

Теория и практика художественной провокации и традиционная система ценностей

Очевидно, что искать типологический ряд для описания шукшинских провокаций нужно не в контексте актуального искусства XX века, а в истории радикального обновления форм и отношений автора и публики. Суть отличий – в цели вызова, в способе коммуникации и степени агрессивности.

Модель любой провокации – конфликт, максимум интенции – «заместить картину мира объекта провокации своей» [14, с. 14], особенности «картины» зависят от культурной парадигмы. Акционному искусству XX-XXI вв. достаточно вторжения в заведомо чуждое и даже враждебное сознание реципиента, его цель – «расщепить субъекта, встающего под знамя какого-либо Другого» [6]. Ценность – в радикальности формы, а не в содержательности события, ибо «предполагаемая истина оказывается в провокации невмещаемой или недоступной для Другого – как, впрочем, и для самого провокатора» [6]. Такая позиция противоречит шукшинскому требованию активного диалога автора с народом: «Да будь ты трижды современный и даже забегай с “вопросами” вперёд – всё равно ты должен быть интересен и понятен. Вывернись наизнанку, завяжись узлом, но не кричи в пустом зале» («От прозы к фильму», 1971) [1, т. 8, с. 115].

Художественный вариант – сугубо артистическая провокация – тоже не соответствует императиву высокой ответственности мастера. Игра как творческая философия модернизма породила «идеального провокатора», когда «дионисийская жажда жизни» побуждала к открытию «новых смыслов, через сомнение, уход от доксы в сторону парадокса»: «Идеальный провокатор – это художник, игрок, танцор, канатоходец, балансирующий над бездной смыслов <...> своеобразный катализатор для культуры и тех процессов, которые происходят в обществе» [14, с. 15]. Его антипод – «провокатор идейный (моральный)», он статичен, опирается на общепринятое, «всегда собой удовлетворен» [14, с. 16] и потому агрессивен: «Энергия скандала идейному провокатору жизненно необходима, чтобы наращивать и утверждать значимость собственного “Я”. В отличие от идейного, идеальный провокатор утверждает значимость собственного “Я” за счет выхода за рамки этого “Я”» [14, с. 17]. Выход в неопределённое совершался через имморальное.

Антитеза «идеального» и «морального провокатора» применима при разделении персонажей на чудиков («Гена Пройдисвет», 1973) и демагогов («Срезал», 1970), но примечательно, что в рассказах они не вступают в прямое столкновение, жертвами «крепких» оказываются не артистические, а простодушные герои. Шукшин не ценил артистизм ни сам по себе, ни как смыслопорождающую силу, если он не освящён поиском ясной истины. В сказке «До третьих петухов» (1974) Иван-дурак идёт не за идеалом, а за «справкой», поэтому легко поддаётся на провокации артистичных чертей, и только жизненный интерес побуждает его грутально, с «дионисийской энергией» оскандальить интеллектуалов во главе с Мудрецом. Так автор провокационно окарикатурил образ культурной элиты 70-х и утвердил своего героя в истории литературы, прозорливо представив её постмодернистской «библиотекой» с бессильно-агрессивными обитателями.

Третья трактовка провокации – признание её имманентным культуре средством обновления идей, форм и способов коммуникации с обществом, от проделок трикстера, карнавальных кошунств до юродства и философской проповеди [4]. Новое воспринимается поначалу как провокация, ныне она «не только основной, но и единственный обязательный элемент современного искусства» [12]. Радикальные акции постмодерна отличаются непредсказуемостью смыслов и отношений, ибо сама возможность коммуникации зависит от реципиента: «фокус современного искусства смещается с художника, экспериментирующего с формой и содержанием, на зрителя, реагирующего на художественный объект. При этом художественность объекта ассоциируется с интенсивностью реакции, а не с содержательностью или совершенством формы» [12]. Средства всё радикальнее, но публика видится не субъектом воли, а объектом воздействия: «Провокация сегодня применяется практически во всех социокультурных сферах, высекая эмоции из уставшего человечества» и помогая «сохраниться человечности и непрагматичности, которые и превращают нас в людей» [7]. Теоретики оправдывают насилие форм общегуманистическим пафосом, который в лучшем случае присутствует как отвлечённая идея.

Складывается противоречивая ситуация: зрителю внушают свободу и вынуждают реагировать, но это не предполагает свободы действий. Причина

в том, что провоцирующий редуцирует сознание реципиента до эмоций, а они, в отличие от чувств, сильны, но не глубоки и контролируются интеллектом. Если же «уставшее человечество» поступит неконвенционально, на него возлагается ответственность за судьбу искусства: «Поскольку детерминантом и заказчиком этико-эстетического в пространстве художественных выставок теперь является зритель, общественная цензура стала настоящей проблемой для современного искусства и ставит под вопрос универсальную ценность культурного наследия и право искусства на осмысление любых тем» [3, с. 124].

Шукшин высказался об идеальном и превратном восприятии искусства в рассказе «Критики» (1964). В нём критерием ценности фильмов остаётся глубина понимания человека, что и даёт право на резкость суждений. Рассказ провокативен как протест против благой эстетики «сельского кино»: «ближе к примитиву! Вроде приснопамятного Бровкина с гармошкой» («Насущное, как хлеб», 1969) [1, т. 8, с. 102]. «Примитиву» противопоставлен наив старика и мальчика, в соответствии с найденным приёмом – «работать под наив» («Рабочие записки») [1, т. 8, с. 285].

Смысл рассказа категоричен: ложь на экране побуждает к предательству в жизни. Идеальные зрители – дед и внук – требуют правды, просвещённое среднее поколение согласно с имитацией искусства, именно их снисходительное лицемерие провоцирует скандал – и яловый сапог 43-45 размера вдребезги разносит телевизор, а старика отправляют в вытрезвитель. Отличие чувств от «эмоций» очевидно, дед мыслит критически, действует безоглядно, симпатия читателей – на стороне пострадавшего «за правду».

Авторская воля выстраивает рассказ, как у Достоевского, когда разыгрывается «серия провоцирующих действий, призванных заставить героя раскрыться со всех сторон» [4, с. 171]. Авторы монографии «Провокация: социофилософские очерки» опираются на идеи М. Бахтина, у которого «провоцирование» из «литературоведческого термина» «постепенно начало превращаться в философскую категорию, применяемую для обозначения широкого класса действий, связанных с поиском и раскрытием смысла, побуждением собеседника к диалогу, испытания идеи на прочность» [4, с. 165]. Очевидно, что в творчестве Шукшина сходятся провокативность художественных идей, страстно им переживаемых, и поэтика провоцирования – выстраивание отношений героев через их конфликты с другими персонажами, но по замыслу автора.

Поэтика конфликта остаётся неисчерпаемой темой шукшиноведения. Лингвистами подробно проанализированы речевые средства агрессии, вызывающие споры, ссоры, скандалы и драки [13]. Взрывное изображение отношений литературоведы интерпретируют как особенность психологии героев, но не автора. Так, источником всех проблем оказывается высокий строй души чудинок: «они не способны оставаться в жестких рамках повседневной жизни, и данные особенности провоцируют их социально-психологический конфликт с окружающими» [15]. Анализ социолингвиста классифицирует такие столкновения как «эпатажные», первопричиной конфликтов всех типов остаётся «социально-психологические свойства персонажа» [2].

Если провокативность – только способ изображения отношений, то воля художника направлена внутрь текста, что противоречит принципам творче-

ства-существования Шукшина. По С.М. Козловой, это доведённая до предела традиция, когда автор стремится преодолеть границы литературы и жизни [5]. Это касается и конкретной поэтики, как в непридуманных «Внезапных рассказах», и убеждённости в том, что правдивое искусство должно влиять на саму жизнь. Так печальный финал «повести для театра» «До третьих петухов» требует выхода за пределы текста: «– Нам бы не сидеть, Илья! – вдруг чего-то вскричал Иван. – Не рассиживаться бы нам!..» [1, т. 7, с. 231]. Тут сам Атаман бросает шапку наземь, и она лежит по окончании действия на сцене на виду у зрителя – игра прорывается за рамки условности.

Шукшинское творчество невозможно без миссии – мобилизации высоких и ясных чувств, побуждения к ответственному мышлению и поступку. Оно требует непредвзятых решений от автора и непосредственного отклика от читателя/зрителя – но с выходом в жизнь, ради обретения знания, обновления чувств и существования. Именно радикальность, действенность позиции позволяет оценить миссию как высокую провокацию, а не инспирацию. Инспирация только внушает, провокация требует решения, которое оплачено судьбой. Так Степан Разин разжёг кровавый бунт – и принял смерть на плахе. «Очкарик», кандидат наук из рассказа «Привет Сивому!» (1974) буквально нарываяется на «гориллу», дразнит пошлую «толерантность», чтобы победить безволие в себе и энтропию вовне.

Мотивы творческого вызова: императив свободы и его выражение

Правдоискатель, поборник социальной и духовной ответственности искусства был настоящим художником-провокатором – но в рамках традиционной системы ценностей. Через конфликт В. Шукшин искал диалога с читателем/зрителем, так же обращались к другим персонажам его любимые герои. Творческие решения не противоречили высоким идеям публицистики («Насущное, как хлеб», 1968, «Нравственность есть Правда», 1969, «Исследование души человеческой», 1974, и др.), но они могли задевать даже единомышленников, ибо яркая провокация, даже побуждая к человечности, рискует – она может вызвать отторжение-непонимание.

Так В. Распутина возмутил апофеоз рассказа о поиске смысла жизни («Верую!», 1971): «Максим Яриков, который пробовал объяснить жене, что такое душа, идет <...> к приехавшему на излечение в деревню попу – и вместе с попом, напившись спирту, устраивают они бесовскую пляску вокруг стола, выкрикивая: “Верую! Верую! Верую в авиацию, в химизацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! – ибо это объективно!”» [9, с. 317-318]. По Распутину, «эту веру в душу не поместить» [9, с. 318]. Православный русский художник не принял жизненную идею русского испытателя смыслов – веру в силу научного знания и в абсолютную, а не предуказанную свободу творчества, в том числе при изображении попа-агностика воплощением витальной силы.

Сам Шукшин видел проблему противоречиво. В рабочих тетрадях он размышлял о драме неопределённости: «Взвыл человек от тоски и безверья. Пошёл к бывшему (?) попу, а тот сам не верит. Вместе упились и орали, как

быки недорезанные: “Ве-рую”» [1, т. 5, с. 407]. В беседе с корреспондентом итальянской коммунистической газеты «Унита» писатель говорил уже не о кризисе «безверья», а о крушении стройной картины мира и подчёркивал условность сюжета: «В строгом смысле слова это всё же выдуманная вещь. <...> Но мне нравятся крайние ситуации. <...> Мне нравится вот эта сшибка совсем полярных каких-то вещей. В рассказе “Верую” мне показалось заманчивым столкнуть некие представления о жизни, совсем разные. И извлечь отсюда – что? Вот это: мы получаем много информации ныне. Для того чтобы кормить наш разум, мы получаем очень много пищи, но не успеваем её переварить или плохо её перевариваем, отсюда сумбур у нас полнейший. <...> Оттого в простом сельском мужике тоска зародилась» («Я родом из деревни...», 1974) [1, т. 8, с. 173]. Художник постоянно стремился объясниться – и в прозе, и в кино, и в беседах, что странно для «provokatora», но необходимо ответственному гуманисту.

Объективно яркий образ больного, но несмирённого попа, агностика и гедониста, покоряет силой духа: он открыт неопределённости и следует единственно безусловной идее – воле к жизни и мужеству её испытания. Пляшущий, непьянеющий поп нарочито артистичен – он provokативен и обаятелен: дорогая мысль доверена персонажу по-лесковски живописному, но чуждому любому канону – и православию, и атеизму. Это шукшинский принцип – не вписываться ни в один «дискурс», что само по себе создаёт эвристическую ситуацию: неопределённый и статус персонажа, и качество его идей, неоднозначна и симпатия автора к героям, ревушим, «как быки недорезанные».

Изначальная причина склонности к художественной provokации – природное неприятие нормы, протест против догмы, жажда будить мысль и чувство. Такова и самооценка Шукшина: «Да, я б хотел и смеяться, и ненавидеть, и так и делаю. Но ведь и сужу-то я судом высоким, поднебесным – так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно» («Рабочие записи») [1, т. 8, с. 283]. Тяготение к «крайним ситуациям» происходит от прямого родства писателя с типами, описанными Достоевским, – испытателями идей, бунтарями и правдолюбями-максималистами. Своим неверием Шукшин близок старшему из страстных братьев Карамазовых – мыслителю Ивану. Писатель не был столь радикален – вследствие атеизма, покушался не на теодицею, но на моральный авторитет Христа – усомнился в Его абсолютной любви. Речь идёт об эпизоде, когда Иисус отвернулся от матери во время проповеди: «– Вот Мои мать и братья. Кто исполняет то, что велит Мой Небесный Отец, тот Мне и брат, и сестра, и мать» [Мтф. 12:49-50].

Шукшин судил Бога человеческой этикой: «Ведь Христос был очень жестокий человек. Когда я впервые прочитал, что он своей матери сказал: а что у нас общего, – то, в сущности, он же оттолкнул её. Но странным, чудовищным образом это становится ужасно жизненным. Это страшная сила, <...> авторы об этом учителе, пророке вдруг позволили себе так сказать и привнести такие черты в этот образ» («Надо иметь мужество», 1971) [1, т. 8, с. 151]. Шукшин не метался между верой и неверием, как Иван, его цельность происходила от безоглядной любви к самому дорогому человеку.

Второй мотив конфликтности мышления – болезненный опыт собственной души, сознание маргинальности статуса, отверженности при полной убеждённости в своей правоте. Автор передал её своим героям. Очевидно, что «чудики» – инкарнация авторского «я», усиленная причастностью персонажей к разряду «простодушных». Подтверждение – два из трёх эпизодов рассказа «Чудик» (1967), случившихся с самим Шукшиным: балагурство по поводу потерянной 50-рублёвки (как оказалось, собственной) и приземление на картофельное поле («Только это не будет экономическая статья...», 1967). Герой невольно раздражает окружающих активностью щедрой души, но апогей отторжения наступает в тот момент, когда Князев действует уже как художник – и его выпроваживают в деревню. Положение изгоя – причина резкости, с какой другие чудики будут испытывать антагонистов и защищать свою правоту.

Сам Шукшин признавался в обидах: «В институт я пришёл глубоко сельским человеком, далёким от искусства. <...> И вот до поры до времени я стал таить, что ли, набранную силу. И, как ни странно, каким-то искривлённым и неожиданным образом я подогревал в людях уверенность, что – правильно, это вы должны заниматься искусством, а не я. <...> Все время я хоронил в себе от посторонних глаз неизвестного человека, какого-то тайного бойца, нерасшифрованного» («Последние разговоры», 1974) [1, т. 8, с. 191]. Мощный талант оказывается в положении «подпольного человека», и мука тайной силы формирует образ художника. В рассказе «Экзамен» (1962) профессор угадывает его в облике студента, побывавшего в плену: «опять ему почему-то подумалось, что автор “Слова” был юноша с голубыми глазами. Злой и твёрдый» [1, т. 1, с. 53]. «Злой» – не «злбный», но резкий, с болью в душе, снедаемой трагизмом носителя скрытого знания, нереализованного дара, как Бронька Пупков («Миль пардон, мадам!», 1967).

Шукшинское двойничество – от «подпольности», это превращение энергии неумной души, когда воля к самореализации ищет непредуказанный выход. «Злость» настоящего «подпольного человека» проявится в агрессии провокатора-демагога – таким Шукшин видел Глеба Капустина («Срезал», 1970): «Это же месть, в чистом виде, ничуть не прикрашенная, а если прикрашенная, то для одурачивания своих товарищей. А в общем – это злая месть за то, что он на пиршестве, так сказать, обойдён чарой полной. Отсюда такая зависть и злость» («Я родом из деревни...», 1974) [1, т. 8, с. 72-173]. Отличие душевной неумности творца от победы через унижение другого ещё и в том, что злые провокации всегда достигают успеха, принося инициаторам полное удовлетворение («Свояк Сергей Сергеевич», 1969, «Билетик на второй сеанс», 1971, «Вечно недовольный Яковлев», 1974).

Третий мотив провокации – императив Правды, беспощадной прежде всего к самому художнику. Отступление от Неё рождало такие угрызения совести после выхода фильмов, что Шукшин публично признавал измену творческой свободе – уникальный факт для советского, да и для любого времени («Нравственность есть Правда», 1969, «Воздействие правдой», 1974, «Герои Василия Шукшина», 1974). В прозе верные правде герои действовали вопреки фальши, и поначалу они легко преодолевали авторские «комплексы»

и ложь идеологизированной культуры, навязывали свои условия игры – социальную достоверность искусства («Артист Фёдор Грай», 1962, «Ваня, ты как здесь?!», 1966). Идея самобытности правды анализировалась – в связи с выбором средств её представления, в том числе провокационных. Выяснилось, что артистично-беспощадная, самолюбивая сатира может побудить к агрессии, от которой пострададут и насмешник, и осмеиваемый, как это случилось в «Танцующем Шиве» (1972). Более того, страстный правдолюбец легко становится жертвой циничного манипулятора («Други игрищ и забав», 1974). Провокация признаётся обоюдоострым орудием действия, и это побуждает к строгой ответственности.

Модели вызова: от поступка к мысли, от чувства к действию

Шукшин восстал против официальной эстетики «деревенского» кино. Он показал настоящий наив – трагическую глубину чистой души. Его Стёпка бежит из тюрьмы за два месяца до освобождения, чтобы только вдохнуть родной воздух («Ваш сын и брат», 1965). В этом нет прямой провокации, но вызов стереотипу умильного примитива очевиден. Наив – суровое, но действенное средство против лжи. Если демагог взялся буквально «руководить народом» («Ораторский приём», 1971), то призыв очистить коллектив от нарушителя дисциплины – «столкнуть ненужный элемент в воду» – тут же получает отклик в виде «трёх пудовых оплеух» [1, т. 5, с. 218, 219]. Оба сюжета – трагедийный и комический – о стихийной преданности воле: первый изумляет безоглядностью идеального порыва, второй радуется естественной реакцией мужиков на властолюбие. В обоих случаях автор испытывает читателя на сочувствие – сопереживание трагическому абсурду и удовлетворение от физической расправы с тупостью.

Содержательно диапазон очевидных провокаций зависит от героя – злобного или талантливоего. В первом случае цель – разрушение ради самоутверждения, через дискредитацию, во втором – преодоление границ возможного, открытие парадокса. Если манипулятор добивается возвышения, то талант испытывает себя и других и не боится за свою репутацию. Самолюбивое зло апеллирует к идеологии: Глеб Капустин укоряет интеллигенцию за отрыв от народа («Срезал», 1970), пенсионер побуждает переименовать «поповский» переулок в свою честь («Мужик Дерябин», 1974). Талантливый герой, даже пережив поражение, не признаёт духовное крушение. Моня Квасов («Упорный», 1973) так и не изобрёл вечный двигатель, но ему важно, какотреагирует на провал его антагонист: «– Приготовились! – сказал он, остановившись перед дверью сарая. Посмотрел на инженера и пнул дверь... <...> крайне интересно стало: как инженер обнаружит, что колесо не крутится. – Ну-у, – сказал инженер. – Я думал, ты хоть фокус какой-нибудь тут придумал. Не смешно, парень. – Ну, извини, – сказал Моня, довольный. – Пойдём – у меня дома коньячишко есть... сохранился: выпьем по рюмахе?» [1, т. 6, с. 135]. Тест на человечность пройден, душевный контакт умных и сильных состоялся. Злая провокация ведёт обычно к скандалу, к драке с непредсказуемым итогом («Непротвиленец Макар Жеребцов», 1969, «Други игрищ и забав», 1974).

Провокатор-манипулятор у Шукшина изощёрен в демагогии, но, как правило, бездарен, самонадеян и часто получает по заслугам. Единственный

яркий ёрник – Тимофей Худяков, он артистично ломает комедию покаяния перед тестем-«угодником» («Билетик на второй сеанс», 1971). Сам запрос на «билетик», т.е. переигровку жизни, а не возврат «билета» в знак протеста – показатель авторской убеждённости, что зло может быть остроумно в выдумке, но бездарно по существу своему. Эта позиция не осталась незамеченной и получила «достойный» ответ. Именно высокий наив становится объектом «простодушной» деконструкции со стороны интеллектуально изощрённого московского концептуализма. В. Сорокин пишет рассказ «Санькина любовь» о буквальной некрофилии [11] – в противовес «Стёпкиной любви» (1961), в которой глубокое чувство победило наглую самоуверенность. Д.А. Пригов ёрнически буквализировал смысл песенного образа: «Так во всяком безобразье / Что-то есть хорошее / Вот герой народный – Разин / Со княжню брошенной / В Волгу бросил ее Разин / Дочь живую Персии / Так посмотришь: безобразье / А красиво – песенно...» [8, с. 49].

Шукшин отчётливо видел противоречие между яркостью и жестокостью разинского жеста, но воспринимал песню как парадокс художественного оправдания насилия – признание народом самоотверженности атамана. Так он рассуждал, готовясь снимать фильм о своём главном герое: «А как же Разин? Если этот день свободы на Руси занимался в кровавое утро, то как же отнять у него жестокость? Мы ссылаемся на песню, а ведь в песне поётся, какой он сногшибательный, как он бросил женщину за борт, утопил. <...> народ же не может не ощущать, что он бросил за борт женщину неповинную» («Надо иметь мужество...», 1971) [1, т. 8, с. 151]. Шукшин мыслил исторически – и признавал за самоотверженным бунтарём право на «кровь по совести»: «Что сделало Разина народным героем? Редкая, изумительная, почти невероятная способность к полному самоотречению. Таких героев в истории человечества немного. Способный к самоотречению, он идёт на смерть без страха и – живёт в благодарной памяти людской, в песне, в легенде» («От прозы к фильму», 1971) [1, т. 8, с. 113].

Решение разинского парадокса показывает, что провокация сомнением у Шукшина побуждала к беспощадной трезвости мысли – она апеллировала к высоким чувствам, к мужеству знать и любить вопреки нелицеприятному знанию. Герой рассказа «Забуксовал» (1973) страдает от открытия, что на Руситройке едет Чичиков, что, как минимум, остраивает смысл безоглядной удали, да и самого движения. Самый бесшабашный, неприкаянный и малопрятный испытатель человеческой подлинности действует как «искуситель» [1, т. 6, с. 111] («Гена Пройдисвет», 1973). Он не верит в смирение сильного и пришёл «разоблачить» старика-неофита в фальшивых словах и чувствах: «Душу пошёл насиловать... уважения захотел... Врать начал! Если я паясничаю на дорогах <...> то я знаю, что за мной – Русь: я не пропаду, я ещё буду человеком» [1, т. 6, с. 116]. Провокация удалась – новообращённый христианин не стерпел обидную критику. Рефлексия шукшинских чудиков поражает ясностью мысли, запредельно одно – непримиримость к малейшей фальши, ко лжи, даже «во спасение души». Она требует действенного разоблачения – через проявление страстей, через самораскрытие – если не в слове, так в драке...

Идейно-художественные вызовы: физиология правды, апология вождя, жертва наивом

Аналитическая резкость художественной позиции Шукшина, преданность суровой правде обусловили провокативность его эстетики для реалистической поэтики 60-70-х и лирико-дидактической «деревенской прозы». Она действует как сильный раздражитель, когда правда переживаний подана с полной достоверностью. Шукшин вывел на экран безобразное, показал его как выражение духовного взлёта, вдохновения – так в киноновелле «Роковой выстрел» раскрываются страдания несостоявшегося великого трагического актёра из рассказа «Миль пардон, мадам!» (1968). Это не игра, а природное вживание в образ. Действо перекрывает все эстетические нормы, захватывает зрителей вопреки абсурду самой истории, в единстве места, времени и действия.

В рассказе Бронька поначалу «красив и нервен», но отчаяние от проваленной «миссии», несостоявшееся возмездие буквально корёжит его: «Бронька весь напрягся, голос его рвётся, то срывается на свистящий шёпот, то неприятно, мучительно взвизгивает. Он говорит неровно, часто останавливается, рвёт себя на полуслове, глотает слюну... – Сердце вот тут... горлом лезет. Где Гитлер? <...> – Бронька кричит, держит руку, как если бы он стрелял. Всем становится не по себе. <...> Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет, оскалится, скрипит здоровыми зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову – лицо в слезах. И опять тихо, очень тихо, с ужасом говорит: – Я промахнулся» [1, т. 3, с. 172-173]. Эмоциональные перепады монолога не выстроены, а выстраданы героем. Суггестия безусловна, но сопереживание страданию двойственно – автору важно не покорить зрителя, которому становится «не по себе», а побудить к эмпатии – к сочувствию-раздумью о причине безумной игры перед случайной публикой и о той цене, которую платит человек за нереализованность дара.

Перенесение этой сцены на экран в фильме «Странные люди» (1969) Шукшин признал неудачным. Он почти согласился с упреками, «что Евгений Лебедев в “Роковом выстреле” изображает не момент артистического вдохновения, а клиническую картину навязчивой идеи», ибо визуализация мучительного страдания меняет фокус восприятия: «грязный, обросший, залитый слезами, задыхающийся Лебедев – Пупков, изгиляющийся над самим собой, вносит совершенно иные акценты в образ знакомого читателям героя» («От прозы к фильму», 1971) [1, т. 8, с. 112]. Очевидно, что режиссёр менее уверен в себе, чем писатель, хотя на 20 лет опередил приход натурализма в русское кино. Важно, что Шукшин вернулся к «неудаче», когда готовился к съёмкам фильма о кровавом восстании и думал об ответственности художника, о разнице восприятия словесного и зримого образа: «...если мне предстоит экранизировать написанное, то я не должен забывать, что на экране мой персонаж обретёт плоть. И болезненные гримасы, размазанные слёзы, перекошенный рот будут воздействовать на зрителя со всей силой реальности» [1, т. 8, с. 113]. Одной из причин, тормозивших картину о Разине, были упреки в живописании насилия. В отчаянии Шукшин апеллировал к авторитету Евангелий, не скрывавших «жестокость» Христа: «...четыре автора на это пошли. Вот в чём

страшная сила искусства, которая работает много веков, если не как бог, то как литературный образ» («Надо иметь мужество», 1971) [1, т. 8, с. 151]. Представление Разина спасителем-искупителем, как минимум, странный аргумент для худсовета киностудии им. Горького в разгар идеологического застоя.

Вторая «провокация», связанная с образом вождя, – это неожиданное для постсталинской эпохи признание: авторитарная воля есть условие «собира-ния» народа. И название «Я пришёл дать вам волю» приобретает ещё один смысл: вождь («славный вож» [1, т. 4, с. 165]) своей суровой волей превращает аморфную людскую массу в народ, открывает силы, побуждает к достойному существованию. После встречи с Шолоховым в 1974 году Шукшин записывает: «Мы с вами распустили нацию. Теперь предстоит тяжёлый труд – собрать её заново. Собрать нацию гораздо сложнее, чем распустить» [1, т. 8, с. 293]. Раздумья о роли волевого и жестокого лидера в сплочении людей отражены в рассказе «Наказ» (1972). Идёт спор между молодым председателем-демократом и его дядей, который наставляет просвещённого племянника: «к голове... твёрдость нужна, характер» [1, т. 6, с. 71]. В пример приводится не Стенька и не Сталин, а мальчишка, победивший в детском сражении, но он подан как природный «вож» с безусловным авторитетом и человеческим обаянием: «душа была стойкая» [1, т. 6, с. 75]. Интересно, что в рабочих записях Шукшин смотрел на фигуру организатора драки с тревогой: «Парнишка жестокий и талантливый. Куда потом двинет в жизни? Кто будет?» [1, т. 6, с. 318]. В рассказе «парнишка» не жесток, но весел и непреклонен, чем и заражает других.

В свете этой идеи – воспитания ответственности народа за свою судьбу – «мыслитель-государственник» Н.Н. Князев («Штрихи к портрету», 1973) предстаёт уже не только догматиком, но мучеником примитивного понимания долга, заложником тоталитарного опыта, в конечном счёте – жертвой сочетания искренности и бездарности. Создатель «чудиков» продолжал исследование наива – уже в социально-деятельном выражении. О манипуляции простодушием, об имитации искренности написан рассказ «Выбираю деревню на жительство» (1973), в котором прожжённый плут не только провоцирует мужиков на местный патриотизм, но сам охотно входит в роль мученика городской цивилизации. Регулярные упражнения в благородной любви к деревне не меняют образ мысли и жизни, «чувства добрые» неглубоки, но оказываются сродни эйфоретикам и формируют зависимость: «Никуда он не собирался ехать, ни в какую деревню, ничего подобного в голове не держал, но не ходить на вокзал он уже не мог теперь – это стало потребностью. <...> Он теперь не мог без этого» [1, т. 6, с. 165].

Беспощадная аналитическая зоркость исключала строгую «партийность» Шукшина в противостоянии духовных сил 70-х годов. В фильме «Печки-лавочки» (1972) герой-простак насмешливо «протестировал» интеллигенцию, в сказке «До третьих петухов» (1974) осмеяны мифы русской литературы: Бедная Лиза капризно-честолюбива, Обломов, как и все «лишние», – «лодырь беспросветный» [1, т. 7, с. 193]. Авторский миф тоже подан иронично – Атаман всё норовит помахать саблей. Зато устами Ивана-дурака признана ответственность самого народа за предательство, безволие – и в прошлом и в настоящем: «Такой и пришёл – кругом виноватый» [1, т. 7, с. 231].

Таким же «провокационным» было отношение к «неофициальному», подпольному искусству, претендующему на жестокую зоркость и трагическую исключительность. Шукшин видел за этом позу, отчуждение от жизни, в конечном счёте – недоодарённость и, хуже того, неспособность любить. Всё вместе порождает агрессию, вызов «оптимизму» требует не правды, а негативного самоутверждения. Так в рассказе «Пьедестал» (1973) честолюбивая жена побуждает тщеславного простака создать мрачное полотно под названием «Самоубийца», которое подняло бы его над всеми, вывело в лидеры андерграунда. Когда приглашённый профессионал строго судит картину: «тут ни примитивизма, ни реализма» [1, т. 6, с. 157], – оскорблённый «пьедестал» едва ли не спускает его с лестницы. Жёсткое изображение мучеников нонконформизма в разгар их идеологических преследований морально рискованно, но мотивировано защитой ценностей и интересов самой жизни. Анемия культурной, интеллектуальной среды 70-х, подаваемая как нонконформизм и свобода, раздражала писателя: он видел не жертв застоя, но поколение, заражённое энтропией, болезненно эгоцентричное, но слабое, а потому активно-безвольное. Тексты, описывающие современное, «раскованное сообщество», мыслились как контрпровокация – писатель не стеснялся едкой и грубой сатиры, сознавая уязвимость героя-протагониста («Други игрищ и забав», «Привет Сивому!», «До третьих петухов»).

Жертва наивом, который утратил и чистоту, и разумность, и обаяние, сохраняя «искренность» и волю к действию, была обусловлена всё той же преданностью жизни, которая требовала мысли. Мысли сложной, глубокой, беспощадной к самому дорогому и – ответственной. Шукшину достало мужества не укрываться в удобной нише высокого простодушия, компенсируя (или прикрывая?) избытком любви нелицеприятное понимание сути человека и его поступков. Он признал Егора Прокудина предателем: «Но так случилось, что он ушёл от корней, ушёл от истоков, ушёл от матери. И уйдя – предал. Предал! Вольно или невольно, но случилось предательство, за которое он должен был поплатиться» («Я родом из деревни...», 1974) [1, т. 8, с. 167]. Более того, суровая правда прозвучала и про самого дорогого героя: «По сути дела, произошло предательство под Симбирском. <...> сам Разин распорядился: казакам сесть в челны, оставить мужиков» («Стенька для меня – вся жизнь», 1967) [1, т. 8, с. 139]. В жертву правде принесён не только наив, но и народный миф – ради осознанной любви: «Может быть, нам будет дороже такая фигура, как бы несколько скомпрометированная. Может быть, дороже станет такой человек. Я в этом уверен, но мне хотелось убедить других» [1, т. 8, с. 139]. Давать как идеал скомпрометированного героя – инспирация мудрости или имморальная провокация? Для Шукшина отношение к Степану Разину – свидетельство способности любить народ и верить в его душевно-духовную, нравственную силу и в преданность справедливости.

* * *

Напомнив о радикальности творческой позиции Шукшина, можно сделать ряд выводов. Провокация правдой, идеалом – испытанный способ духовной мобилизации, начиная с шутов или юродивых, но сравнение чудиков с

ними неточно. При всей непредсказуемости шукшинских героев, мотивы их поступков не иррациональны, а глубоко рефлексивны. Они, как и автор, следуют воле естественного разума, где парадокс – выражение свободы мысли. Мышление Шукшина – образец интеллектуальной честности сознания, живущего страстями. Его провокации эвристические, поскольку захватывают глубиной видения проблем, побуждая к пониманию через сопереживание. Истина требует принять правду до конца, резкость формы испытывает чуткость души и мужество духа. Прямота сложной игры – парадокс провокатора-гуманиста. Провокаторы актуального искусства живут в замкнутом кругу, когда успех обеспечивается кураторами и медийной поддержкой. Шукшин выбрал и выстрадал авторское одиночество, но его проза, пьесы, фильмы прямо обращены к народной душе и пытливому разуму, мобилизуют духовно-нравственную волю, поднимают читателя и зрителя в переживании до сотворчества.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. – Барнаул: ООО Изд. Дом Барнаул, 2009.
2. Голев Н.Д. Тексты рассказов В.М. Шукшина как воплощение энергии конфликта: опыт типологии антропотекстов и языковых личностей // Сибирский филологический журнал. – 2003. – № 3-4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teksty-rasskazov-v-m-hukshina-kak-voploschenie-energii-konflikta-opyt-tipologii-antropotekstov-i-yazykovyh-lichnostey> (дата обращения: 02.12.2019).
3. Гомес К.-Дж. Протестная реакция зрителей на морально-провокационное искусство // Известия Урал. федерал. ун-та, сер. 3, Обществ. науки. – 2018. – Т. 13. – № 3 (179). – С. 124-134.
4. Дмитриев А.В., Сычев А.А. Провокация: социофилософские очерки. – М., 2017. – 336 с.
5. Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. – Барнаул, 1992. – 180 с.
6. Напреенко Г. Истина, недоступная для Другого: об искусстве как провокации // Theory & Practice. Границы искусства. – 2015. – 16 июня. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10664-provocation> (дата обращения: 30.11.2019).
7. Напреенко Г. Провокация как средство сохранения человечности. 31 июля 2017. – URL: <https://newtonew.com/culture/provokaciya-kak-sredstvo-sohraneniya-chelovechnosti> (дата обращения: 30.11.2019).
8. Пригов Д.А. Книга книг: Избранные. – М., 2002. – 639 с.
9. Распутин В.Г. Твой сын, Россия, горячий брат наш... О Василии Шукшине / Распутин В.Г. В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. – Иркутск, 2007. – С. 303-337.
10. Словарь иностранных слов русского языка – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/29620/ПРОВОКАЦИЯ неопит https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/29620 (дата обращения: 10.11.2019).
11. Сорокин В. Первый субботник. – М., 2000. – 308 с.
12. Сычев А.А. Провокация в истории искусства // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2017. – № 4. – С. 15–27.

13. Хисамова Г.Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина): автореф. дис. докт. филол. наук: 10.02.01. – Уфа, 2009. – 48 с.
14. Шеметова Т.Н. Искусство провокации и идеальный провокатор // Обсерватория культуры. – 2014. – №1. – С. 11-17.
15. Эсмаили С. Художественный конфликт в малой прозе В.М. Шукшина: (структура, типология): автореф. дис. канд. филол. наук: – М., 2014. – 21 с.

ПАРОДИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА⁴⁷

Десятов В.В.
Россия, Барнаул

В рассказе «Вечно недовольный Яковлев» (1974) Шукшин рисует достоверный психологический портрет своего современника, но в то же время, начиная с названия, решает задачу воссоздания образа романтического демонического героя. И хотя этот образ воссоздается на новом материале и в совершенно ином стиле, предшественники Яковлева обнаруживаются среди персонажей русской классической литературы.

Так, один из литературных предков «всегда настороженного» [1, т. 7, с. 60] Бориса Яковлева – лермонтовский Печорин: «Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова <...> – вот что я называю жизнью» («Герой нашего времени»). Яковлев «презирал всех <...> ненавидел всех» [1, т. 7, с. 61], то есть испытывал эмоции, характерные для демонического героя. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: «И все, что пред собой он видел, / Он презирал иль ненавидел». Борису «скучно» [1, т. 7, с. 63]. Скука, сплин – обычное состояние романтического героя.

Яковлев горд тем, что «имеет в городе – один! – однокомнатную квартиру в новом доме» [1, т. 7, с. 61]. Романтический герой, как правило, одинок. Фамилия шукшинского персонажа и название хищной птицы, с которой он имеет сходство («походил на ястреба» [1, т. 7, с. 60]), начинаются с буквы «я», что тоже может прочитываться как указание на свойственный романтическому герою индивидуализм, эгоизм. Один из определяющих признаков такого героя – независимость. Яковлев – «сам себе хозяин» [1, т. 7, с. 61].

Пять раз в небольшом рассказе Шукшина упоминаются папиросы «Казбек». Такая настойчивость заставляет считать название папирос сигналом подключения рассказа к определенной литературной традиции. На Кавказе развивается действие и романа «Герой нашего времени», и поэмы «Демон». Гора Казбек в этих произведениях Лермонтова также упоминается.

Внешний облик Бориса Яковлева («нарядный, даже шикарнейший» [1, т. 7, с. 61]) напоминает манеру одеваться пушкинского Евгения Онегина («Как денди лондонский одет»). Яковлев провоцирует на драку своего друга детства Сергея, оскорбительно отзываясь о его жене. Эта драка между бывшими друзьями (сюжетная кульминация рассказа Шукшина) служит аналогом дуэлей между Онегиным и его другом Ленским, между Печориным и его приятелем Грушницким. «Победителем» во всех трех случаях становится демонический герой (Онегин, Печорин, Яковлев).

Имеет смысл вспомнить предысторию дуэли в «Евгении Онегине». Евгений презрительно отозвался об Ольге, в которую был влюблен Владимир Ленский: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне». Тогда и начал назревать конфликт между приятелями: «Владимир сухо отвечал / И после во весь путь молчал». Похожий разговор (впрочем,

⁴⁷ Статья основана на публикации: Десятов В.В. Комментарии // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 9 т. – Барнаул, 2014. – Т. 7. – С. 261–334.

лишенный пушкинского драматизма) происходит в начале повести-сказки Шукшина «До третьих петухов» (1974). Обломов говорит о библиотекарше: «Хорошенькая. А?» На что «некто в цилиндре, не то Онегин, не то Чацкий» отвечает, морщась: «Вульгаритэ» [1, т. 7, с. 194]. Далее в сказке Чацкий не упоминается, зато актуализируется тема дуэли между пушкинскими героями:

«– Я бы вообще запретил эти дуэли! – крикнул бледный Ленский.

– Трус, – сказал ему Онегин.

– Кто трус?

– Ты трус.

– А ты – лодырь. Шулер. Развратник. Циник» [1, т.7, с.197].

«Уж не пародия ли он?» – задавался вопросом вместе с Татьяной Лариной автор «Евгения Онегина», имея в виду пародию на романтического, байронического героя («Москвич в Гарольдовом плаще»). Если пушкинский Онегин – пародия, то шукшинские Онегин, Ленский, Яковлев – пародии в квадрате.

Итак, рассказ «Вечно недовольный Яковлев» может прочитываться двояко. С одной стороны, как вполне убедительное реалистическое произведение (именно так рассказ всегда и воспринимался), с другой – как текст интертекстуально-игровой. Конечно, Борис Яковлев – современный, сниженный, выродившийся двойник героев эпохи романтизма. Подобными осовремененными, выродившимися персонажами классической русской литературы наполнена сказка «До третьих петухов», создававшаяся, как, вероятно, и рассказ «Вечно недовольный Яковлев», в последний год творчества писателя. Принципы и установки, определившие построение рассказа, вышли на поверхность в повести-сказке.

Но эти произведения Шукшина интересны еще в одном отношении. Их главные герои – персонажи в немалой мере автопсихологические или автобиографические.

Борис Яковлев, как мы помним, – «всегда настороженный». О себе Шукшин писал: «Вечно напряжен и собран. И хорошо, и плохо. Хорошо – не позволил сшибить себя; плохо – начинаю дергаться, сплю с зажатыми кулаками...» [1, т. 8, с. 321]. Аналогичный пример: «Яковлев и клуб новый оглядел с презрением. – Сарай длинный, в душу мать-то...» [1, т. 7, с. 61]. Из статьи Шукшина «Монолог на лестнице» (1968): «Клубы в селе... Они, конечно, нужны. Хорошие! Но почему в них, даже в больших и хороших, такая скучная жизнь? Вообще я заметил: где хотят организовать веселье, там его не получается» [1, т. 8, с. 26]. Продолжим сопоставление. Рассказ «Вечно недовольный Яковлев»: «<...> самодеятельность сегодня... Спяшут... – Пойдем выпьем, чем эту мать-то смотреть...» [1, т. 7, с. 62]. Статья «Монолог на лестнице»: «В общем, пошел – клуб <...> лекции с танцами. Не ходили. Опять рассылали активистов по селу – собирать на лекции и на танцы» [1, т. 8, с. 27].

По мнению О.В. Тевс, «<...> Яковлев в своем стремлении к крайним ситуациям гораздо ближе автору, нежели “простодушный, мягкий” Сергей, живущий средней обывательской жизнью. С фразой Яковлева, брошенной в финале: “– Скучно живёте, граждане <...> Тошно глядеть на вас”, – переключается высказывание самого писателя: “Да, я б хотел и смеяться, и ненавидеть, и так и делаю. Но ведь и сужу-то я судом высоким, поднебесным – так

называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно» [13, с. 207-208].

О Борисе Яковлеве едва ли можно сказать, что судит он «судом высоким, поднебесным». Хотя есть в рассказе намек даже на такое качество героя:

«– Зря церкву-то сломали, – сказал вдруг Яковлев ни с того, ни с сего.

– Как это? – не понял Сергей.

– Некуда народишку приткнуться, смотрю... То бы хоть молились» [1, т. 7, с. 62].

Главный герой сказки «До третьих петухов» Иван-дурак – тоже персонаж для Шукшина в какой-то степени автопсихологический и автобиографический. «Мне в огне не гореть <...>» [1, т.7, с.201], – говорит, например, Иван, отправленный Бабой-Ягой в печь. В биографии Шукшина был эпизод, когда его семье посчастливилось уцелеть в печи: после ареста М.Л. Шукшина «<...> Мария Сергеевна в порыве отчаяния, такого, что горше не бывает, решила было уйти из жизни: втиснулась в русскую печь с детьми, так закрыв заслоник, чтобы угореть... Не дали, увидела соседка, спасла деревня...» [7, с. 6].

Змей Горыныч требует от Ивана удалить из песни о Хаз-Булате убийство: «Это тоже не надо. Это жестокость» [1, т. 7, с. 208]. Одна из причин, по которым Шукшину много лет не разрешали снимать фильм о Степане Разине, – его жестокость. Тема обсуждалась на заседании Худсовета киностудии им. Горького в 1971 году. Шукшин говорил: «Что же делать, если я в некоторых вопросах категорически не согласен? Вот, например, по вопросу о жестокости Разина» [1, т. 8, с.156]. Горыныч завершает песню по-своему: «Они помирились» [1, т. 7, с. 208]. В статье «Монолог на лестнице» Шукшин писал о классиках русской литературы и их «постоянной отчаянной борьбе с могучим гадом – мещанином», который требует, чтобы «конец был счастливым» [1, т. 8, с. 29]. «Могучий гад» – определение, вполне подходящее к Змею Горынычу.

Иван сообщает, что в библиотеке сидит на верхней полке: «На самой верхней... Рядом с Ильей и донским атаманом» [1, т. 7, с. 208]. То есть, сидят там фольклорные герои, представители простонародья. Возникает аналогия с полатами, о которых персонаж «Энергичных людей» (1974) Простой человек говорит: «полати я любил, потому что там можно сверху наблюдать» [1, т. 7, с. 189]. Сам Шукшин в 1973 г. писал: «<...> я вижу Алтай – как если бы это мои родные полати из детства, особый, в высшей степени дорогой мир. Может, это потому (возвышение-то чудится), что село мое – на возвышении, в предгорье <...>» [1, т. 8, с. 54].

Сюжет современной сказки строится вокруг необходимости получить справку: «Эх, справочка!.. – воскликнул он зло и горько. – Дорого же ты мне достаешься! Уж так дорого, что и не скажешь, как дорого!» [1, т. 7, с. 216]. О получении аттестата зрелости Шукшин писал: «Решил, что смогу, пожалуй, сдать экстерном экзамен на аттестат зрелости. <...> Считаю это своим маленьким подвигом – аттестат. Такого напряжения сил я больше никогда не испытывал» [2, с. 97]. Были в жизни Шукшина и другие «справки», доставшиеся ему дорогой ценой – например, московская прописка.

«Наше дело – петь и плясать» [1, т. 7, с. 223], – внушает Ивану Мудрец. Ситуация, в которой постоянно оказывается Иван, была знакома Шукшину

не понаслышке. Одна из его миниатюр называется «Куплеты»: «Как я ходил к бабке Шукшихе (года 4 было) и пел матерные частушки – чтоб покормили» [1, т. 9, с. 60]. Сравним также фрагмент автобиографического рассказа «Далеким зимним вечерам» (1963): «В трудные минуты жизни, когда нужно растрогать человеческие сердца или отвести от себя карающую руку, Ванька пляшет “Барыню”» [1, т. 1, с. 202].

Ситуация «черти в монастыре» тоже имеет отношение к биографии Шукшина. В автобиографическом рассказе «Из детских лет Ивана Попова» (1968) сообщается о периоде обучения Шукшина в Бийском автомобильном техникуме: «Техникум – в городе, точнее, за городом, километрах в семи, в бывшем монастыре. <...> Городские ребята не любили нас, деревенских, смеялись над нами, презирали. Называли “чертями” (кто черти, так это, по-моему, они) и “рогалями”» [1, т. 3, с. 168].

Та же закономерность наблюдается в повести для театра «Энергичные люди». Персонажи и сюжет повести являют собой пародическую параллель к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Компания мошенников пытается запугать жену «вожака», пишущую об их деятельности прокурору. Вот первая из пародических ссылок на роман Достоевского:

« – Сделаем вид, что мы ее сейчас устроим. Изрубим на куски, а вечером по одному всю вынесем в хозяйственных сумках. <...> Аристарх взял топорик, которым рубят мясо <...> » [1, т. 7, с. 174].

Подельник называет Аристарха «идейным ворюгой» [1, т. 7, с. 178] – аллюзия на «идейное» преступление, совершенное Родионом Раскольниковым. Но особенно красноречив в интертекстуальном смысле эпизод с «преподобной Сонечкой» [1, т. 7, с. 191] – иронической параллелью к образу религиозной Сонечки Мармеладовой:

« – На колени! – командовала Соня Аристарху » [1, т. 7, с. 186]. Пародируется финал «Преступления и наказания»: «Он вдруг вспомнил слова Сони: “Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю <...>” Он стал на колени среди площади, поклонился до земли <...>». Таким образом, Аристарх представлен в пьесе как комический двойник не только Разина [11, с. 178], но и Раскольникова.

Причиной появления этих «пародий», было, конечно, не желание Шукшина высмеять классические произведения русской литературы. В терминологии Ю.Н. Тынянова рассмотренные нами выше произведения Шукшина носят не столько пародийный, сколько пародический характер (пародийность и пародичность ученый различал) [14, с. 371]. Тынянов, кстати, Шукшина интересовал, на его записки Шукшин ссылается в статье «Монолог на лестнице» [1, т. 8, с. 28-29].

Смеховая стихия в творчестве Шукшина давно привлекала внимание исследователей (работы Н.Л. Лейдермана, А.А. Дурова, А.П. Казаркина, П.Ф. Маркина, Т.Л. Рыбальченко). В последние годы также появлялись публикации, затрагивающие проблемы шукшинского «смехового дискурса», «смеховой культуры», а также – гораздо реже и скуpee – проблемы пародийности (среди них: [11], [10], [5], [4], [15], [16], [9], [8], [12]). Существенно однако, что эта смеховая стихия не обходит стороной и самого автора, следствием чего стано-

вятся автопародийные фрагменты в шукшинских произведениях. Сочетание пародической установки Шукшина с автопародийной скорее закономерность, чем случайность. Поэтому определение некоторых произведений Шукшина как «сатирических» не совсем точно: ближе, чем к сатире, творчество писателя располагается к «народно-праздничному смеху», как он понимался М.М. Бахтиным. Народно-праздничный смех, согласно Бахтину, амбивалентен и универсален: «он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает. Таков карнавальнй смех. Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. <...> В этом – одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, – этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся» [3, с. 17]. Цитата приведена из книги М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», впервые опубликованной в 1965 году. Шукшин мог быть знаком с этой книгой, причем похоже, что к концепции Бахтина он относился тоже амбивалентно.

В «Энергичных людях» автопародийен образ «Простого человека», принимающего участие в махинациях спекулянтов: « – А я люблю избу! – громко и враждебно сказал человек с простым лицом. – Я вырос на полатах, и они у меня до сих пор – вот где! – Он стукнул себя в грудь» [1, т. 7, с. 158]. Сравним, во-первых, внешний облик автобиографического героя-рассказчика в «Мечтах» (1974): «лицо солдатское» [1, т. 7, с. 20]. Во-вторых, сам Шукшин об избе и полатах писал: «Больше всего в родной своей избе я любил полати» [1, т. 8, с. 54].

Еще один мошенник, Брюхатый, сравнивает Простого человека с неким писателем, в котором узнается автор повести:

«– Деревню он любит! – тоже очень обозлился брюхатый. – Чего ж ты не едешь в свою деревню? В свою избу?

– У меня ее нету.

– А-а... трепачи. Писатель есть один – все в деревню зовет! А сам в четырехкомнатной квартире живет, паршивец! <...> чего ж ты, говорю, в деревню-то не едешь? А? Давай – покажи пример!» [1, т. 7, с. 159].

В ранней публицистике и художественном творчестве Шукшин призывал крестьян не покидать деревню и вернуться тех, кто переехал в город. В статье «Монолог на лестнице» писатель рассказал о своем споре с молодыми учеными: «у меня получилось, что я для кого-то хотел бы сохранить в деревне “некую патриархальность”, а сам со спокойной совестью пристроился жить в столице. На меня смотрели весело и понимающе» [1, т. 8, с. 23]. В четырехкомнатную квартиру Шукшин переехал в 1972 году.

«“Рамона” (гарнитур югославский)» в квартире Аристарха [1, т. 7, с. 173] – это, по мнению фотографа А. Ковтуна, югославская «стенка», которая имела в квартире В.М. Шукшина на улице Бочкова: «Потом я снимал Шукшина, игра-

ющего с женой в нарды, читающего книгу у югославской стенки («героини» его пьесы «Энергичные люди»)» [6, с.10, 15].

А далее Шукшин пародирует собственный (кино)текст: «Прощайте... драгоценные мои, – говорил Простой человек, глядя на бутылки. – Красавицы мои. Как я буду без вас?» [1, т. 7, с. 181]. В фильме (1973) и киноповести «Калина красная» Егор Прокудин (которого, как известно, сыграл сам автор) похожим образом разговаривал с березками: «Останови-ка... я своих подружек встретил. <...> Повернулся к березке, погладил ее ладонью. – Здорово! Ишь ты какая... Невеста какая. Жениха ждешь?» [1, т. 6, с. 212]. За эпизод с березками Шукшину пришлось оправдываться (посвятив этому целую страницу) в выступлении 1974 г. «Возражения по существу»: «Допустим, упрек в сентиментальности и мелодраматизме. <...> Если герой гладит березки и ласково говорит с ними, то он всегда делает это через думу, никогда бы он не подошел только приласкать березку» [1, т. 8, с. 57, 58]. «Простой человек», будучи, как и Егор Прокудин, добрым, наивным уроженцем деревни, вовлечен в дурные дела нехорошей компанией. Егор Прокудин здоровается с березками, выйдя из тюрьмы. Простой человек прощается с бутылками, собираясь в тюрьму. При этом трагическое звучание «Калины красной» меняется в «Энергичных людях» на комическое – так же, как это произошло в повести с трагическим звучанием романа Достоевского «Преступление и наказание». В рассказе «Боря» (1973) Шукшин задавался вопросом: «Что же жизнь – комедия или трагедия?» [1, т. 6, с. 35].

Как видим, в произведениях писателя нередки сюжетные, персонажные и прочие элементы текста, пародически соотнесенные с классическими литературными образцами. Эта тенденция заявляет о себе не только в затронутых выше произведениях, но и в «Точке зрения» (где пародируется гегелевско-марксистская диалектика), в «Страданиях молодого Ваганова» (пародический отклик на роман Гете «Страдания юного Вертера»), в «Двух совершенно нелепых историях», пародически отсылающих к «Фаусту» Гете и к «Слову о полку Игореве» (подробнее см.: [4, с. 298-299, 325-326])... Отнюдь не чужды Шукшину также самоирония, автопародия. Но и до сих пор эти стороны творчества писателя редко привлекают внимание исследователей.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 9 т. – Барнаул: ИД Барнаул, 2014.
2. Шукшин В.М. Вопросы самому себе. – М: Мол. гвардия, 1981. – 256 с.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
4. Десятов В.В. Комментарии // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 9 т. – Барнаул: ИД Барнаул, 2014. – Т. 7. – С. 261-334.
5. Козлова С.М. Смех как предмет, пафос и проблема в повести-сказке В. М. Шукшина «До третьих петухов» // Шукшинский вестник. – Барнаул, 2013. – С. 70-81.
6. Ковтун А. Время Шукшина [Альбом] – Б. м., 2004. – 112 с.
7. Коробов В. Василий Шукшин. – М.: Современник, 1988. – 286 с.

8. Московкина Е.А. Интеллигентоведение как художественный опыт: эволюция характера интеллигента в малой прозе В.М. Шукшина // Ученые записки. (Алт. гос. академия культуры и искусств). – 2019. – № 1 (19). – С. 79–85.
9. Новиков В.И. Шукшин и русская смеховая культура // Алтайский фронт В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад. Сб. ст. I Межд. науч. форума. – 2019. – С. 29–36.
10. Ольховая А.Ю. «Запрет смеха» в повести-сказке В.М. Шукшина «До третьих петухов» // Филология и человек. – 2009. – № 1. – С. 161–166.
11. Плохотнюк Т.Г. Балаганный мир повести для театра «Энергичные люди» // «Горький, мучительный талант». Мат. V Всерос. науч. конф. – Барнаул, 2000. – С. 174–188.
12. Редькин В.А. В.М. Шукшин и М.Е. Салтыков-Щедрин (типология и генезис сатирической традиции) // Вестник Твер. госуниверситета. Серия: Филология. – 2021 – № 3 (70). – С. 62–72.
13. Тевс О.В. «Орнитология» В.М. Шукшина // «Горький, мучительный талант». Мат. V Всерос. науч. конф. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2000. – С. 200–213.
14. Тынянов Ю.Н. О пародии // Русская литература в зеркале пародии. – М: Высш. шк., 1993. – С. 361–391.
15. Шинювников И.П. Карнавализованный диалог в творчестве В.М. Шукшина (на материале рассказа «Верую!») // Филология и человек. – 2015 – № 1. – С. 89–97.
16. Шинювников И.П. Типология форм смехового дискурса в рассказах В. М. Шукшина // Преподаватель XXI в. , 2016 – № 32. – С. 424–433.

СОН РАЗУМА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ В.М. ШУКШИНА «ДУМЫ»⁴⁸

Куляпин А.И.
Россия. Барнаул

Шукшина неприятно удивило, что его первый полнометражный фильм «Живет такой парень» многие сочли комедией. В «Послесловии к фильму» (1964) он посетовал: «Я в полном недоумении, ибо выяснилось, что мы сняли комедию» [1, т. 8, с. 10]. А в набросках статьи о фильме «Живет такой парень» Шукшин выделил самый, наверно, острый для него вопрос: «Меня раздражает и злит, когда говорят, что герой мой – не интеллектуальный, слишком прост. Мне кажется, что это не так» [1, т. 9, с. 24].

Восприятие фильма «Живет такой парень» как комедийного и в самом деле выдавало (и до сих пор выдает) полное непонимание авторского замысла. Шукшин, конечно, снимал серьезный фильм. Один из главных героев картины Кондрат Степанович не зря признается в разговоре с Пашкой Колокольниковым: «Думать шибко люблю». «Я тоже думать люблю», – подхватит Пашка [1, т. 1, с. 296]. Шукшинские персонажи действительно имеют склонность размышлять над проблемами, которые иначе как философскими не назовешь. Например, в фильме «Живет такой парень» герои не раз пускаются в рассуждения о смерти, о любви, о смысле жизни. Колхозный сторож вроде бы немотивированно загадывает Пашке загадку про покойника, а старуха-хозяйка рассказывает целую сказку-притчу про смерть, которая перед войной «по земле ходила – саван себе искала» [1, т. 1, с. 294]. Впрочем, Настя Платонова, явившись к Пашке во сне, предложит иную интерпретацию этого сюжета:

«– Так вот, ты не верь: это не смерть была, это любовь по земле ходит.

– Как это?

– Любовь. Ходит по земле.

– А чего она ходит?

– Чтобы люди знали ее, чтоб не забывали» [1, т. 1, с. 309].

Так, уже в раннем творчестве Шукшина обозначились два полюса – любовь и смерть, – определяющие тематику философских размышлений его героев. Несмотря на обилие в фильме танатологических мотивов и символов, философия пессимизма режиссером наглядно опровергается. Жизнеутверждающим пафосом проникнута и финальная фраза фильма: «Значит, будем жить!» [1, т. 1, с. 310].

У зрелого Шукшина оптимизма поубавилось. Показательно, что любовь по шукшинскому миру ходить больше не будет, а вот персонифицированная смерть появится неоднократно.

⁴⁸ Первая публикация: Куляпин А.И. Сон разума: экзистенциальные мотивы в рассказе В.М. Шукшина «Думы» // Имагология и компаративистика, 2022 – № 17. – С. 316-327.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 23-18-00408, <https://rscf.ru/en/project/23-18-00408/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

В рассказе «Заревой дождь» (1966) Кирька рисует тяжело больному Ефиму безрадостную перспективу встречи со смертью: «И опять же так подумал: вот живем мы, живем – вроде так и надо. О смертыньке-то и не думаем. А она – раз! – тут как тут. Здравсте, говорит, забыли про меня?» [1, т. 3, с. 24].

Умирая, главный герой рассказа «Залетный» (1970) Саня трижды обзывает смерть «дурой», а Филя, нисколько не сомневаясь в антропоморфности Смерти, уговаривает его: «Сань... ты не обзывай ее, может, она... это... отступит. Не ругай ее» [1, т. 5, с. 143].

Собственной персоной смерть является к старику Степану в финале рассказа «Как помирал старик» (1967):

«А погляди-ко в углу-то кто? Кто там?

– Где, Степан?

– Да вон!.. – Старик приподнялся на локте, каким-то жутким взглядом смотрел в угол избы – в передний. – Вон же она, – сказал он, – вон... Сидит-то?..» [1, т. 3, с. 114].

Последний рассказ особенно примечателен, поскольку вместе с рассказами «Думы» и «В профиль и анфас» был опубликован в журнале «Новый мир» (1967, № 9) в составе микроцикла, который смело можно назвать экзистенциальным. На сходство «отчаянных размышлений шукшинских персонажей о смысле жизни и смерти» в этих произведениях с философией экзистенциализма указал в свое время американский исследователь творчества Шукшина Джон Гивенс [3, с. 17]. Ощущение тотальной смыслоутраты, характерное для шукшинских героев конца 1960-х – начала 1970-х гг., действительно сродни экзистенциалистскому переживанию абсурдности бытия.

Хотя, безусловно, центральный рассказ цикла называется «Думы», шукшинские герои, раньше так любившие думать, теперь всякого философствования по возможности избегают. Лейтмотив цикла: «Ты гони от себя эти разные мысли»; «Не думай всякие думы»; «Чего думать про это?» и т. п. [1, т. 3, с. 112, 114, 139].

Ночные воспоминания и размышления главного героя рассказа «Думы» Матвея Рязанцева провоцирует гармонь влюбленного Кольки Малашкина: «А гармонь у него какая-то особенная – орет. Не голосит – орет». Не ограничившись двукратным повтором, Шукшин и в третий раз подчеркивает: «гармонь еще в переулке начинала орать» [1, т. 3, с. 136]. Есть еще одно не совсем обычное определение звуков, которые издает Колькина гармонь, – «звон». Матвей просыпается по ночам, как только гармонь начинает «звенеть в переулке». Видимо, поэтому он дважды называет Кольку «звонарем» [1, т. 3, с. 136, 140]. Совсем не мелодичные звуки Колькиной гармони функционально сродни звону будильника, или даже тревожному гулу набата с непременно сопровождающими его крикам. «Люди после трудового дня отдыхают, а ты их будишь, звонарь!» – упрекает Кольку Матвей Рязанцев, и каждую ночь собирается исключить его из колхоза, но ограничивается неопределенными предупреждениями: «Я вот те покажу право!» [1, т. 3, с. 136].

Нарушение Колькой общественного порядка очевидно, но Шукшин, как обычно, «сочувствует неправому. Он встает на сторону героя, который по всем человеческим (не говоря уже об административных) законам загодя кругом

не прав» [2, с. 239]. Впрочем, административное правонарушение, допущенное Колькой должно волновать читателя меньше всего, ведь в данном случае общественный порядок – это понятие, не имеющее никакого отношения к уголовно-процессуальному кодексу.

В манифесте формальной школы – статье «Искусство как прием» (1917) В.Б. Шкловский цитирует запись из дневника Льва Толстого 29 февраля 1897 года: «Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т.е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была». «Так пропадает, в ничто вмениясь, жизнь, – подхватывает Шкловский. – Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны». После чего еще раз повторяет ключевой тезис Толстого: «Если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» [8, с. 63].

Колька Малашкин не просто нарушает общественный порядок, он ломает бессознательно-автоматический порядок существования односельчан. Матвей не может понять, почему «проклятая гармонь» оживает в памяти события той ночи, когда умер его младший брат Кузьма, а не что-то иное: «Ведь потом была целая жизнь: женитьба, коллективизация, война. И мало ли еще каких ночей было-перебыло! Но все как-то стерлось, поблекло» [1, т. 3, с. 138]. «Стерлось» потому, что вся жизнь Матвея прошла бессознательно, а значит, ее как бы и не было. Толстой не мог вспомнить, обтирал ли он пыль с дивана, настолько привычны были его движения, Матвей по той же причине не может вспомнить ничего из своей долгой и вроде бы богатой на события жизни: «О чем думалось? Да так как-то... ни о чем. Вспоминалась жизнь. Но ничего определенного, смутные обрывки» [1, т. 3, с. 137]. Жизнь Матвея прошла в механическом следовании социальным ритуалам: «Всю жизнь Матвей делал то, что надо было делать: сказали, надо идти в колхоз – пошел, пришла пора жениться – женился, рожали с Аленой детей, они вырастали... Пришла война – пошел воевать. По ранению вернулся домой раньше других мужиков. Сказали: “Становись, Матвей, председателем. Больше никому”. Стал. И как-то втянулся в это дело, и к нему тоже привыкли, так до сих пор и тянет эту ляжку. И всю жизнь была только на уме работа, работа, работа. И на войне тоже – работа. И все заботы, и радости, и горести связаны были с работой» [1, т. 3, с. 138].

Шукшин, следуя (может быть, невольно) за Толстым и Шкловским, трижды на одной странице употребляет слово «привычка»: «...и к нему тоже привыкли»; «Не притворяются, а привычка, что ли, такая у людей»; «Ты любила меня или так... по привычке вышла?» [1, т. 3, с. 138]. В упомянутой выше статье Шкловский писал: «...становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки» [8, с. 62]. Вся жизнь Матвея как раз и состоит из «бессознательно-автоматических навыков». В полном соответствии с тезисом Шкловского в рассказе Шукшина «автоматизация съедает страх войны, жену, мебель».

Война для Матвея – это работа, ничем не отличающаяся от любой другой: «И всю жизнь была только на уме работа, работа, работа. И на войне тоже – работа» [1, т. 3, с. 138]. О любви к жене герой говорит только в прошедшем времени, да еще с добавлением вводного слова «наверно», выдающего неуверенность: «...он сам, наверно, любил когда-то Алену» [1, т. 3, с. 138]. Функции руководителя колхоза Матвей исполняет, находясь в интимном пространстве спальни, в председательское кресло превращается кровать: «Матвей садился в кровати, опускал ноги на прохладный пол и говорил: “Все: завтра исключу из колхоза”». Еще более абсурдна сцена, когда «сидя на кровати», Матвей угрожает жене: «Поймаю – штраф по десять рублей» [1, т. 3, с. 136, 139].

В статье «Воскрешение слова» (1914) Шкловский ставит точный диагноз своим современникам: «...мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем» [8, с. 40]. У героя Шукшина те же симптомы внутренней опустошенности: о смерти он думает «без страха, без боли» и совсем ее не страшится [1, т. 3, с. 139].

Шкловский не только диагностирует болезнь, охватившую людей XX века, но и предлагает рецепт лечения: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [8, с. 63].

Область применения открытого Шкловским принципа «остранения» далеко выходит за рамки искусства – это не только литературный прием, но и средство «вернуть ощущение жизни». Радикальная перемена мировосприятия начинается с удивления, с обнаружения в привычном странного. Из накатанной жизненной колеи Матвея Рязанцева выбивает детское воспоминание. «...Только странно: почему же проклятая гармонь оживила в памяти именно эти события? Эту ночь?» – недоумевает герой [1, т. 3, с. 138]. На самом деле, понять несложно: ночные думы Матвея обращены к двум экзистенциальным темам – любви и смерти. А той черной ночью, когда умер Кузьма, тринадцатилетний Мотыка впервые столкнулся со смертью. Его реакция неординарна: «Матвей с удивлением и с каким-то странным любопытством смотрел на брата. Вчера еще возились с ним на сене, а теперь лежал незнакомый, иссиня-белый чужой мальчик» [1, т. 3, с. 137]. Шкловский вполне мог бы включить в свою статью эту цитату как классический пример «остранения».

По А. Камю, первые ступени абсурдной свободы – «пробуждение сознания, бегство от сновидений повседневности» [5, с. 55-56]. Катализатором этого процесса является страх. «Вот с этого-то времени и возник страх, а ему сопутствовали раздумья», – подмечает главный герой романа «Чума» [6, с. 111].

Раздумья пробудившегося от сновидений повседневности Матвея Рязанцева рождены не страхом, а удивлением: «А то вдруг про смерть подумается: что скоро – все. Без страха, без боли, но как-то удивительно: все будет так же,

это понятно, а тебя отнесут на могилки и зароят» [1, т. 3, с. 139]. В этом пункте Шукшин расходится с А. Камю и экзистенциалистами.

Важнейшим смыслообразующим стержнем рассказа «Думы» становится мотив сенокоса. На покосе умирает Кузьма: «днем в самую жару потный напился воды из ключа, а ночью у него “завалило” горло», и он задохнулся [1, т. 3, с. 137].

Второй раз тема покосов возникает в ночном разговоре Матвея с женой. Алена сообщает мужу, что «уговорилась с бабами до свету за ягодами идти» и успокаивает его: «Да не на покосы твои не пужайся» [1, т. 3, с. 139]. В ответ Матвей угрожает штрафами за порчу травы. Но, как выясняется в дальнейшем, Матвей Рязанцев собирается штрафовать других, за то, что сам трепетно хранит в душе: «Еще вспоминались какие-то утра... Идешь по траве босиком. Она вся бусая от росы. И только след остается – ядовито-зеленый. И роса обжигает ноги. Даже теперь зябко ногам, как вспомнишь» [1, т. 3, с. 139].

Три сцены покоса моделируют три типа мироощущения. Бессмысленна надежда продолжить существование в памяти потомков. Жизнь человека подобна мимолетному следу на траве: «Ну, лет десять – пятнадцать будут еще помнить, что был такой Матвей Рязанцев, а потом – все» [1, т. 3, с. 139].

Нелеп сугубо утилитарный подход абсолютно ко всему: «И всю жизнь была только на уме работа, работа, работа» [1, т. 3, с. 138]. Матвей Рязанцев предстает в рассказе современным Сизифом с его абсурдным трудом.

И лишь «дикий восторг» памятной ночи способен оправдать абсурд и трагедию человеческого существования: «Но как вспомнится опять та черная оглушительная ночь, когда он летел на коне, так сердце и сожмет – тревожно и сладко. Нет, что-то есть в жизни, чего-то ужасно жалко. До слез жалко» [1, т. 3, с. 140].

По сути, тринадцатилетний Мотыка достигает ницшевского «дионисийского идеала» – он от «переизбытка жизни, страдания и радости» переживает «...восторженность дионисического состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования» [7, с. 138, 82].

«Слились воедино конь и человек и летели в черную ночь. И ночь летела навстречу им, густо била в лицо тяжким запахом трав, отсыревших под росой. Какой-то дикий восторг обуял парнишку; кровь ударила в голову и гудела. Это было как полет – как будто оторвался он от земли и полетел. И ничего вокруг не видно: ни земли, ни неба, даже головы конской – только шум в ушах, только ночной огромный мир стронулся и понесся навстречу. О том, что там братишке плохо, совсем не думал тогда. И ни о чем не думал. Ликовала душа, каждая жилка играла в теле... Какой-то такой желанный, редкий миг непопильной радости» [1, т. 3, с. 137].

В художественном мире А. Камю «человеку <...> дано пережить экстаз, ликующее слияние со стихийным бытием» [4, с. 6]. Герою Шукшина такое удается лишь единожды, причем в далеком детстве.

Не дождавшись в одну из ночей Колькиной гармошки, Матвей впадает в уныние, возвращается в скучную обыденность: «Тоскливо сделалось Матвею. Он лег, хотел заснуть и не мог. Так до самого рассвета лежал, хлопал глазами. Хотел еще чего-нибудь вспомнить из своей жизни, но как-то совсем ничего не приходило в голову. Опять навалились колхозные заботы...» [1, т. 3, с. 137].

Такой итог предвидеть несложно. Не случайно лейтмотивом рассказа о ночных думках становится призыв «спи», повторяющийся в тексте пять раз. Более того, «звонарь» Колька Малашкин, всколыхнувший «желанную душевную хворь», сам всего лишь бездушный автомат. Он «заводится» [1, т. 3, с. 136], механически следует одним и тем же маршрутом, повторяет одни и те же заученные слова. Любовь Кольки Матвей Рязанцев описывает, используя зооморфные понятия: он – «бычок», которого Нинка – «телка гладкая», «возьмет теперь за рога» [1, т. 3, с. 139, 140]. Женитьба для Кольки, по его собственным словам, не начало новой жизни, а остановка, конец пути: «Все, Матвей Иванович, больше не буду будить вас по ночам. Копец. Бросил якорь» [1, т. 3, с. 140].

Если в фильме «Живет такой парень» смерть перевоплощается в любовь, то в рассказе «Думы» все наоборот, любовь оборачивается смертью. Алена на вопрос мужа, страшится ли она смерти, отвечает: «Кто ее не страшится, кошую?» [1, т. 3, с. 139]. И смерть тут же персонифицируется, как это неоднократно происходило в произведениях Шукшина, на этот раз в образе «косоного Фили-кузнеца». Про Филия Матвей вспоминает в связи с сенокосом, нередко ассоциирующимся в рассказах Шукшина с темой смерти: «Косить скоро, а половина косилок у кузницы стоит с задранными оглоблями. А этот черт косоногой Филия-кузнец, гуляет. Теперь еще на свадьбу зальется, считай, неделя улетела» [1, т. 3, с. 140]. Знаменательно, что полного имени Фили в рассказе нет. Он может быть и Памфилом, и Филаретом, и Филимоном, и, что более вероятно, Филиппом. От этих полных имен остается только та составляющая, которая происходит от греческого «phileo» – любить. На свадьбе Кольки Малашкина гулять будет «любовь-смерть».

Концовка рассказа «Думы» поразительно точно воспроизводит концовку рассказа «Светлые души», написанного в 1959 году и опубликованного в 1961. Герой одного из еще ученических опытов Шукшина Михайло Беспалов весь в колхозных заботах не может заснуть, среди ночи отправляется в сени, чтобы выпить квасу и, распахнув двери, останавливается на пороге: «Стояла удивительная ночь – огромная, светлая, тихая... По небу кое-где плыли легкие, насквозь пронизанные лунным светом облачка.

Вдыхая всей грудью вольный, настоящий на запахе полыни воздух, Михайло сказал негромко:

– Ты гляди, что делается!.. Ночь-то!..» [1, т. 1, с. 76].

Эта сцена в рассказе «Думы» воссоздана практически буквально, во всех деталях: «Матвей плохо спал. Просыпался, курил... Ходил в сени пить квас. Выходил на крыльцо, садился на приступку и курил. Светло было в деревне. И ужасающе тихо» [1, т. 3, с. 140]. Однако от оптимистического пафоса конца 1950-х – начала 1960-х годов не остается ничего. Финальная «ужасающая тишина» «Дум» – это тишина смерти.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 9-ти т. – Барнаул: Изд. дом Барнаул, 2014.
2. Аннинский Л. Тридцатые – семидесятые. Литературно-критические статьи. – М.: Современник, 1977. – 269 с.

3. Гивенс Дж. Особенности реализации экзистенциалистских идей в прозе В.М. Шукшина // В.М. Шукшин – философ, историк, художник. – Барнаул: АГУ, 1992. – С. 11–36.
4. Зенкин С.Н. Человек в осаде. О писательском творчестве Жан-Поля Сартра // Сартр Ж.-П. Стена: Избр. произв. – М.: Политиздат, 1992. – С. 3–14.
5. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М.: Политиздат, 1990. – С. 23–92.
6. Камю А. Чума // Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Миф о Сизифе. Пьесы. Из «Записных книжек». – М.: Изд-во АСТ, 2003. – С. 93–324.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1 – С. 47–157.
8. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.

ТОПОС ПРАЗДНИК В ПРОЗЕ В.М. ШУКШИНА⁴⁹

Цветова Н.С.
Россия, Санкт-
Петербург

Особая продуктивность топического анализа «деревенских» прозаических текстов определяется несколькими факторами. Во-первых, прямой соотносённостью с антропологической направленностью большинства сегодняшних филологических изысканий, с общей нацеленностью современной отечественной гуманитарной мысли на постижение национального мироощущения. Во-вторых, назревшей потребностью в создании исследовательских техник, позволяющих форматировать целостную, непротиворечивую по сути историко-литературную концепцию.

Теоретические основания анализа литературной топики – идеи интегративного характера, которые в отечественном литературоведении впервые отчетливо были обозначены в двухтомном издании материалов Всесоюзной научно-творческой конференции в ИМЛИ РАН в 1989 (История советской литературы: новый взгляд, 1990), получили развитие в последнем варианте академической теории литературы (Теория литературы, 2001) и в более поздних работах Ю.Б. Борева, А.Д. Михайлова, П.Е. Спиваковского, В.В. Ванслова, Ю.С. Степанова, Л.И. Сазоновой, В.К. Кантора, К. Касьяновой (В.Ф. Чесноковой), В.П. Филимонова, Н.А. Хренова (Теоретико-литературные итоги XX века, 2003) и мн. др.

В основании избранного научного подхода предложенное Д.С. Лихачевым понимание культуры «как некоего органического целого явления, как особого рода среды, в которой существуют общие для разных аспектов культуры тенденции, законы, взаимопритяжения и взаимоотталкивания...» [12, с. 5]. Также нами учитывались современные принципы интерпретации художественного текста, базирующиеся на концепции лингвостилистического анализа, разработанной академиком В.В. Виноградовым; идеи К. Юнга о прямой и непосредственной зависимости индивидуально-авторской картины мира от опыта предшествующих поколений; ключевые, с методологической точки зрения, принципы «обратного историзма» и «археологии гуманитарных наук», разработанные М. Фуко, заставившим размышлять над культурно-историческими предпосылками явлений истории литературы, предостерегавшим от приписывания этим явлениям тех свойств, качеств, атрибутов, которые к ним исторически не могут иметь отношения.

Не игнорировались участвовавшие филологические попытки обновления методов описания «внутренней структуры произведения», презентующие художественные тексты в одном смысловом поле с другими текстами культуры, выявляющие их мифологичность, социологичность, психологизм, политические, бытовые, религиозные составляющие, совмещающие литературоведческий и лингвистический опыт работы с художественным тек-

⁴⁹ Первая публикация: Цветова Н.С. Топос праздник в прозе В.М. Шукшина // Богданова О.В., Цветова Н.С. Эпох скрещенье... Русская проза 1960-2020-х годов. – СПб: Алетейя, 2023. – С. 60-83.

стом и некоторые черты психоаналитического и культурологического подходов [11].

Особого внимания требует содержание термин «топика», привнесенное в гуманитарную науку из античной, греческой риторики. Современная гуманитаристика прежде всего признает существование топики культуры (устойчивых мотивов, героев-символов, событий-символов, определенного набора литературных средств, с помощью которых воплощался народный нравственный кодекс), одним из наиболее авторитетных исследователей которой был А.М. Панченко [14].

Возникновение терминологического словосочетания «литературная топка» связывается с некоторым удалением от риторической сущности явления. У Хебекус утверждает, что «освобождение топики из “корсета” риторики началось с установления ее связей с историей – с возникновения “теории поля” Л. Борншойера (1976 год), в свете которой возникло толкование топики как “инструмента исторической и социальной герменевтики” – культурной модели, обучающей способам постижения традиций, воспитания “общего чувства” (термин Гревеница, 1987). При таком понимании топка эффективно может использоваться при анализе литературных текстов для преодоления формалистической и структуралистской тенденций “онаучивания” этого анализа, привнесения в него абсолютно реальной “региональной” и исторической онтологии» [19, с. 83]. Гарантией эффективности использования топики в литературоведении как исследовательского инструмента стала убежденность в том, что топка существует вне произведения, принадлежит историко-литературной реальности, из которой произведение возникает, и может быть представлена в образах, мотивах, метафорах, символах, аллегориях и т. д.

В русской науке о литературе топос как исследовательский инструмент прежде всего используют при изучении древнерусского агиографического жанрового канона. Т. Руди определяет топос как «любой повторяющийся элемент текста, закрепленный за определенным местом сюжетной схемы». Терминологическими вариантами топоса ученый считает «типические черты», «общие места», клише, повторяющиеся мотивы, устойчивые (трафаретные) литературные формулы и т. д. [16, с. 434]. В понимании топоса мы будем опираться именно на данную концепцию, возникшую на базе отечественной филологической традиции.

Теоретико-литературное обоснование возможности использования топики как инструмента для исследования новейшей прозы, ее традиционалистского сегмента, впервые были представлены в монографии П.Е. Бухаркина «Риторика и смысл» (СПб, 2001). Наш выбор аналитического подхода к прозаическим текстам сибиряков-традиционалистов продиктован спецификой наших задач и эмпирического материала и предполагает понимание топоса как ментальной единицы, устойчивой структурно-смысловой модели (формулы, стереотипа), зафиксированной в определенном источнике и получившей в литературной практике двадцатого столетия более разнообразное, по сравнению с древнерусской эпохой, обновленное текстовое воплощение.

Исследователи классической русской литературы, как правило, обращают внимание на топосы времени и пространства, жизни и смерти, на топосы мате-

ринства. «Художественный состав содержания» литературных текстов самых известных традиционалистов-сибиряков – В. Астафьева и В. Распутина – с применением этого аналитического инструмента, естественно, изучался. Нас же интересует онтологическая основа хорошо известных исследователям текстов, но те смысловые импульсы, которые не всегда в достаточной степени отрефлексированы, хотя влияют на целостность повествования. К такого типа топосам, на наш взгляд, относятся топос праздника, существующий в текстах писателей-сибиряков в разных вариантах, если использовать определение М.М. Бахтина, «в неразвитом, в необоснованном, в интуитивном виде» [9, с. 125].

В русской гуманитарной науке представление о топосе «празднество» базируется на идеях М. Бахтина, который писал: «Празднество (всякое) – очень важная первичная форма человеческой культуры. Ее нельзя объяснить из практических условий и целей общественного труда – еще более вульгарная форма объяснения – из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе. Празднество всегда несло существенное и глубокое смысловое, мирозерцательное содержание» [8, с. 13-14]. Современные гуманитарии, развивая бахтинское представление о национальной праздничной культуре, обращают внимание на несколько определяющих сегодняшнее «прочтение» этого события обстоятельств:

- праздник – это «контрапункт будней» (метафора немецкого исследователя Р. Матье), своеобразная их компенсация, связанная прежде всего с запретом на основные виды работ;

- единой типологии праздников создать нельзя, хотя при подходах, которые воспринимаются как общепринятые, обычно выделяют праздники языческие, православные, государственные, семейные, профессиональные;

- особым образом на русское мироощущение влияют коллективные праздники, связанные со специальными обрядами и ритуалами, древнейшими из которых являются певческие и танцевальные;

- праздничные эмоции достаточно часто и в значительной степени провоцируются созерцанием богатого праздничного стола;

- праздник всегда соотносится с переменной одежды, с особой манерой публичного поведения, с изменениями в домашней обстановке;

- трагическая профанация праздничного хронотопа началась в девятнадцатом веке, когда в России непрерывно увеличивалось количество нерабочих дней (в какой-то период праздничные дни стали занимать до трети годового цикла), праздничной доминантой становились сельские коллективные гулянья, перераставшие в коллективные попойки и завершавшиеся коллективной же и абсолютно бессмысленной и беспредельно жестокой дракой;

- разрушительные для национального менталитета тенденции еще более активно развивались в праздничной культуре советской эпохи, ставшей временем массовых праздников, которые использовались в качестве «инструмента для популяризации политических целей и манипулирования людьми», как специфический «фактор коммуникации» [15, с. 7, 9].

Наверное, в эти исследовательские выводы можно было бы включить и утверждения о том, что в последние десятилетия праздничная традиция в значительной степени деградировала. Так, проведенное нами анкетирование

студенческой аудитории позволяет утверждать, что современный молодой человек усваивает «потребительское» представление о празднике: праздничное настроение, например, чаще всего возникает из-за покупки, наибольший энтузиазм вызывают массовые зрелищные мероприятия, структура которых также предполагает наличие «потребительского» компонента («пивной фестиваль», «фестиваль мороженого» и т. п.). Можно было бы попытаться осмыслить любовь-праздник, переживаемую В. Маяковским, или знаменитое стихотворение Н. Тихонова «Праздничный, веселый, бесноватый...», написанное в самом начале 1920-х.

Перечисленные обстоятельства находятся на поверхности. Иногда становятся предметом публицистических дискуссий, но вряд ли являются основанием для суждений о глубинных процессах, определяющих состояние национальной культуры и национальное сознание. Необходимый для серьезного исследования материал, на наш взгляд, предлагает русская проза второй половины XX века, продолжившая реалистическую традицию, сумевшая в значительной степени подняться над предложенной культурологами и иными представителями современной гуманитарной науки схемой. В этой литературной парадигме появилась писательская плеяда, которую составили так называемые прозаики-традиционалисты, активно использовавшие интересующий нас топос. Свой вариант текстового, художественного воплощения этого топоса как конституционального для национальной картины мира предложили В. Астафьев («Последний поклон»), Е. Носов («Красное вино победы», «Усвятские шлемоносцы»), В. Распутин («Живи и помни», «Прощание с Матерой»), Ю. Трифонов («Обмен»).

Среди «традиционалистов» особое место принадлежит В. Шукшину, обладавшему талантом, позволившим ему создать уникальную художественную картину мира, вобравшую в себя ключевые характеристики национального менталитета, транслирующую с неповторимой подлинностью народные аксиологические, эстетические, этические, представления, выраженные в системе онтологически значимых топосов [17]. Уровень, характер решаемой художником сверхзадачи естественно и логично определил особое внимание художника к ключевому культурному феномену – празднику – «ячейке исторической памяти» (М. Рольф). Ведь, как писал Ж. Нива, «великие, всеобъемлющие литературные тексты-космосы должны содержать описания праздников» [13, с. 179].

В. Шукшин создает литературный топос, причем, топос чрезвычайно сложный, запечатлевший тысячелетнюю историю национального духа. В основании – архаическая модель фольклорных празднеств, имевших ритуализованный характер, ритмически связанных с временами года, в первую очередь, с природными ритмами древних земледельцев, с памятью о национальном инварианте праздника, оформившемся в христианскую эпоху, во времена Ф. Грека и А. Рублева, подаривших образы «безмятежной радости» (определение В.Н. Лазарева), представление о торжественности, на основании которых создавалась эстетика праздника, ведь не случайно говорили русские крестьяне: «Жизнь русского пахаря красна праздниками» [10, с. 3], т. е. праздниками украшалась.

У Шукшина слово «праздник» является одним из наиболее частотных, неизменно присутствует почти во всех его произведениях, начиная с рассказа «Охота жить», которым открывался первый прозаический сборник писателя, заканчивая литературным завещанием художника – сказкой «До третьих петухов» (1974). При этом в художественной практике В. М. Шукшина конкретная форма определенных «дней красного календаря» не зафиксирована, на первый взгляд, отсутствует, но художнику удается восстановить нередацированное национальное представление о празднике, поэтому при намерении приблизиться к смысловому наполнению разрабатываемого Шукшиным топоса необходимо проанализировать огромный эмпирический материал.

В рассказе «Охота жить» Шукшин вступает в долгий, конфликтный по сути своей диалог с «оттепельными» пропагандистами нескончаемого и неотменимого «праздника жизни», открывавшего перед советским читателем новую философию индивидуального бытия как процесса потребления, удовлетворяющего тягу к удовольствиям, к развлечениям. Герой этого рассказа, сильный, красивый молодой парень пытается зажечь в сознании спасшего его старика-охотника «огни большого города». «Там милые, хорошие люди, у них тепло, мягко, играет музыка... Музыка... Хорошие сигареты, шампанское... Женщины» («Охота жить» [1, с. 15-20]. Прямо ему ответит Шукшин два десятилетия спустя в рассказе «Два письма»: «Ну, ресторан, музыка – как гвозди в башку заколачивают, а дальше-то что?» [2, с. 331].

Завершением дискуссии, в которой примет участие множество шукшинских персонажей, включая автора-повествователя, можно считать описание пошлого праздника, который пытаются устроить для Несмеяны Мудрец и обслуживающий его персонал в литературной сказке «До третьих петухов».

У Шукшина нет праздников коллективных, государственных, с историко-культурологического представления о которых мы начали, если не считать рассказ «Капроновая елочка», рассказ об одной печальной по сути своей случайной предновогодней встрече. И кажется, что это вовсе не случайно. Видимо, на генном уровне воспринял он старинное, зафиксированное в пословице понимание того, что «царский праздник не наш день, а государев». С глубокой жалостью относятся его персонажи к тем, кому ничего в этой жизни не остается, кроме как отмечать выпивкой 1 января, 1 мая, 7 ноября, День шахтера, железнодорожника («Приезжий») [2, с. 485]. Их раздражает «дурацкий обычай – обмыть новую должность» («Наказ»), ничтожное желание «устроить небольшой забег в ширину. С горя» («Коленчатые валы») [2, с. 105]. Раздражают разного рода «фальшивки» («Пьедестал»), которые смертной ненавистью возненавидит в конце концов Егор Прокудин.

Наконец, уже в ранних рассказах достаточно отчетливо проявляется глубоко православное переживание праздника, хотя в работах биографов трудно обнаружить доказательства того, что художник был человеком верующим, скорее, наоборот. О специфике, устремленности, предназначенности такого типа человеческих переживаний, в которых нет отождествления времени праздничного и свободного от работы, очень точно написал архиепископ Иван Юркович: праздник «дается нам для того, чтобы подготовиться к переживанию настоящей радости» [18, с. 92]. Если вдруг это утверждение

покажется надуманным, вспомните Костю Валикова, который сражался за свою субботу, как за время, когда «в душе у него распускалась тихая радость» (рассказ «Алеша Бесконвойный»).

Вариантов «праздника на душе» [1, с. 158] в шукшинских рассказах много. Этот самый праздник может быть связан с «малыми радостями» далекого детства («Гоголь и Райка»); с радостью, которую переживает Семка Рысь при созерцании таличкой церковки («Мастер»); с триумфальным салютом фельдшера Ивана Федоровича Козулина по поводу победы мировой медицины («Даешь сердце!»); со «странной горячей радостью» старичка-ресторанного завсегдатая, слушателя незатейливой озорной песенки («Случай в ресторане»); с вечерними субботними концертами Кольки Паратова во дворе («Жена мужа в Париж провожала»); с переживаниями Ваньки Тепляшина, увидавшего из больничного окна мать («Ванька Тепляшин»), с теплыми признаниями застенчивого Сени, героя киноповести «Брат мой», в тех чувствах, которые он испытывает при случайных встречах с соседкой Валею («Увижу ее, радуюсь. Прямо как праздник делается» [4, с. 344]).

Никогда шукшинскими героями праздник не отождествляется с пиршеством, как это принято в раблезианских культурах. Только ерничая, они могут соединить праздник и индивидуальный танец («Верую!», «Танцующий Шива»). Праздник для Шукшина и его героев – песня, пляска, общий застольный разговор о важном, сокровенном, о чем в суете говорить не принято («Печки-лавочки»).

С наибольшей полнотой и глубиной интересующие нас топические характеристики представлены в кульминационном произведении Шукшина, киноповести «Калина красная», и уточнены в экранизации этого литературного текста.

В «Калине красной» существительное «праздник» становится номинацией художественного концепта – не поддающегося логическому определению «потенциального образа», но вполне соотносимого с определенным символическим представлением и погруженного в соответствующее ассоциативное поле. Концепт этот «заключает в себе не только индивидуально-авторские семантические компоненты», но и «априорные смыслы и значения, принадлежащие национальной традиции», являясь определяющей частью «такого сложного образования, как художественная картина мира» [7, с. 271]. У писателя-сибиряка С. Алексеева в «Уроках русского» есть важное наблюдение о существовании в русском языке «слов-маток», которые живут в окружении иных, не сходных по значению слов, однако получивших маточный фермент. Создает писатель филологический миф, в соответствии с которым слово «праздник», обозначающее «день солнечного небесного огня и света», несет «мировоззренческую печать». С. Алексеев убеждает, с праздником по жизни путешествуют радость, торжество, восторг – праздничное настроение и чувства [5, с. 234-235]. Он выдвигает гипотезу, способствующую постижению индивидуальности Шукшина, в творчестве которого топос «праздник» становится ядром сюжетобразующего семантического поля, притягивающего вспомогательные, зависимые концепты, в первую очередь, оппозитивную пару «радость»/«горе» и «свет», мотив возвращения «блудного сына» в есе-

нинской интерпретации, такие конституционально необходимые интермедийные компоненты текста, как танец и песня, пищевой и «костюмный» коды.

Экранный путь вора-рецидивиста по кличке Горе – путь возвращения радости бытия, связан с огромным количеством больших и малых сюжетных ходов от преодоления шумов и мертвой магнитофонной музыки, разрушившей его душу бесприютной городской жизни, начавшейся двадцать лет назад с вокзальной встречи с Губошлепом, до возвращения имени своего. Совсем не случайно в конце произведения убийца Егора Прокудина подчеркивает, что он уничтожает не пролетария, а мужика, каких «на Руси много», а брат и сестра Байкаловы прощаются не с Жоржиком, даже не с Жорой, а с Егором, с Егорушкой [4].

Уже упоминавшаяся статья Ж. Нивы, посвященная православной праздничной культуре, имеет весьма красноречивое название «Праздник как исход из себя, но куда?». В этой работе словно специально для нас сформулировано «задание» православного праздника: «выводить человека из его же «я» и направлять его куда-то выше» [13, с. 174]. Такое ощущение, что Егор Прокудин, перешагивая порог тюрьмы, принимает эту задачу. Решая ее, он сначала, радуясь физическому освобождению, идет в поисках праздника по тому пути, который был предопределен его собственным предыдущим жизненным опытом: останавливает попутную легковушку, покупает модный магнитофон, пытается отыскать «лупоглазую Нинон», насладиться ощущением беспредельного своего могущества, которое дают «гроши». Ему кажется, что он умеет радоваться, что он знает, как долгожданную радость добыть. Но не состоялась встреча с Люсьен, на воровской «малине» не успели даже «попеть, поплясать» – «близнул праздничек» – не получилось имитации ни любви, ни радости.

Так судьба оставила ему почти без выбора дорогу к «заочнице» Любе Байкаловой, письмо-напоминание о прошлом, заставившее задуматься о возможности преодоления опустошившей душу инерции собственного существования. И он решил попробовать вернуться в тот мир, который изгонял из собственной памяти: «Может я еще не весь проигрался?». Проба не была простой. Деревенский мир не с распростертыми объятиями принимает «блудного сына». Не сразу получается тихий праздник с Петром в бане, где так неудачно начиналось их знакомство. Не сразу Егор найдет свой новый праздничный наряд – распрощается со шляпой и пестрым шелковым галстуком, сменит модный замшевый пиджак городского «фраера» на телогрейку ударника-тракториста. «Безмолвных праздников не бывает» (В. Поздеев), как написал один из современных исследователей. Рецидивист Горе согласился бы с ним – его «вольная» жизнь взрывала деревенскую тишину, описанную в приглашении Любы. Не сразу забудет он о существовании модной музыкальной игрушки, с которой зайвится к Байкаловым, и запоем старинную русскую песню, через мгновение подхваченную Любой. Не сразу он восстановит в памяти необходимую эстетическую составляющую праздника – вспомнит об имеющей мифологические и магические корни праздничной цветовой палитре. Появится он в дом Байкаловых в пугающе, вызывающе красной рубашке, «как палач». Уходить будет в светлой рубашке под рабочим ватником. Простится с ним Люба

ранней весной на свежей меже, на границе пахоты и залежи, в таинственном и непостижимом голубом праздничном наряде, который всего несколько минут назад она с гордостью демонстрировала в ожидании праздника родителям, на белом и нежно-зеленом фоне, сигнализирующем об очищении героя и так и не состоявшемся обещании земного цветения.

Труднее всего Егору Прокудину было вырваться из городской темноты, в которой происходят ключевые «городские» события: о судьбе Нинон узнает только поздно вечером, ночью «подорвал» из малины. А вот первая встреча с Любой случилась на ярком солнце, которое, кажется, вечно сияет над ее головой. И сначала Егор пытается от этого солнца закрыться, загородиться, спрятаться от света, которым пропитано пространство Любы – прячется, недоверчиво щуриться, кривляется, закрывает лицо темными очками, одним словом, «строит из себя». И только в финальной сцене Шукшин фиксирует возвращение подлинного праздника – светлого дня: «Ровный гул тракторов, не нарушал тишины огромного светлого дня». А совсем незадолго до этого покажет нам Шукшин счастливый семейный вечер – радостный общий разговор за ужином. Писатель почти открыто говорит о том, что для ощущения настоящего праздника необходимо восстановление жизненного равновесия, которое заключается в балансе праздников и будней, в светлом человеческом единении.

Сложив все эти детали, можно понять смысл давнего высказывания Л. Аннинского о том, что для Шукшина праздник – «выброс в свободу» [6, с. 14]. Для «сокровенного» шукшинского героя праздник – покушение на линейность времени, доступ к иной жизни, к иной реальности, вбирающей все разнообразие человеческого бытия, возможность восстановления, казалось бы, забытых представлений русского человека о целесообразности собственного пребывания на этой земле. Создавался шукшинский праздничный хронотоп в поисках освобождения от фальши повседневности, обнажал эту фальшь со всей очевидностью. Деформация одного из ключевых национальных хронотопов стала мощным свидетельством прогрессирующего распада русского мира, уничтожения ментальных скреп, задававших отношение людей к труду, друг к другу, ко времени и окружающему пространству. Но Шукшин все-таки верил в возможность восстановления необходимых жизненных опор, которые прорастают из прошлого.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Интеркнига, 1996. – Т. 1. Рассказы. – 560 с.
2. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Интеркнига, 1996, Т. 2. Рассказы. Повести для театра. – 592 с.
3. Шукшин В.М. Калина красная / Собр. соч.: в 5 т. – М.: Интеркнига, 1966. – Т. 4. Повести для кино. – С. 164-233.
4. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Интеркнига, 1996, Т. 5. Публицистика. – 462 с.
5. Алексеев С. Сорок уроков русского. Роман-эссе. Кн.1. – М.: Страга Севера, 2013. – 105 с.

6. Аннинский Л. Шукшин-публицист // Шукшин В.М. Нравственность есть Правда. – М.: Сов. Россия, 1979. – С. 3-23.
7. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 21-27.
8. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. л-ра, 1990. – 543 с.
9. Бахтин М.М. Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – 608 с.
10. Коринфский А.А. Народная Русь. – Смоленск: Русич, 1995. – 656 с.
11. Кузина Н.В. Семантическое развертывание прозаического текста: Методика анализа. Предварительный опыт // Алфавит. Филологический сборник. – Смоленск: СГУ, 2002. – С. 71–92.
12. Лихачев Д.С. Культура как целостная среда // Новый мир. – 1994. – № 6. – С. 4-12.
13. Нива Ж. Праздник как исход из себя, но куда? // Праздник: благодарение, освобождение, единение. Успенские чтения. – Киев: Дух и литера, 2011. – С. 174-189.
14. Панченко А.М. Русская история и культура. – СПб: Азбука, 1999. – 515 с.
15. Рольф М. Советские массовые праздники. – М.: РОССПЭН, 2009. – 439 с.
16. Руди Т.Р. О композиции и топике житий преподобных // Труды Отдела древнерусской литературы. LVII. – СПб: РАН (Пушкинский Дом), 2006. – С. 431- 501.
17. Цветова Н.С. Русская литературная эсхатология: художественный опыт В.М. Шукшина // В.М. Шукшин и православие. Сб. ст. о творчестве В.М. Шукшина. – М.: ИД К единству!, 2012. – С. 409-428.
18. Юркович И. Христианские праздники – праздники радости и счастья. Праздник: благодарение, освобождение, единение. Успенские чтения. – Киев: Дух и литера, 2011. – С. 92-99.
19. Hebekus Uwe . Topik / Inventio // Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nunning.– Verlag J.B. Metzler. Stuttgart-Weimar, 1995. – С. 82-83.

ПОХОДКА ЕГОРА ПРОКУДИНА⁵⁰

Глушаков П.С.
Латвия, Рига

В «Калине красной» есть следующий эпизод, предшествующий убийству Егора: «Я прошу тебя, – сказала Люсьен после некоторого молчания, – не тронь его. Нам все равно скоро конец, пусть он живет. Пусть пашет землю – ему нравится.

– Нам – конец, а он будет землю пахать? – Губошлеп показал в улыбке гнилые зубы свои. – Где же справедливость? Что он, мало натворил?

– Он вышел из игры... У него справка.

– Он не вышел. – Губошлеп опять повернулся к Егору. – Он только еще идет. Егор все шел. Увязал сапогами в мягкой земле и шел.

– У него даже и походка-то какая-то стала!.. – с восхищением сказал Губошлеп. – Трудовая.

– Пролетариат, – промолвил глуповатый Бульдя.

– Крестьянин, какой пролетариат!

– Но крестьяне-то тоже пролетариат!» [2, т. 4, с. 228-229].

Упоминание о походке Егора Прокудина здесь, казалось бы, понятно: это знак отпадения героя от бандитского мира. Однако преимущественное понимание этой фразы Губошлепа заключается в том, что у Егора-де появилась какая-то новая манера ходьбы, отличная от привычной. Это прочтение верно, но нуждается в уточнении.

Во «Второй книге» Н.Я. Мандельштам заметила: «Блатари узнают друг друга по походке, вернее, походочке, потому что каждый из них не живет, а играет взятую на себя роль, чтобы выделиться из человеческого общества и не смешаться с толпой» [6, с.286].

Губошлепа и других «восхищает» не то, что у их бывшего приятеля-подельника особенная походка, а то, что он сумел *избавиться* от нее. Естественность Егора, отсутствие игры, приобретенная им внутренняя свобода и нравственная уверенность соединила его, наконец, с подавляющим большинством людей, тем самым большинством, которое столь презрительно характеризуют члены банды. Егор Прокудин действительно «вышел из игры», за что и заплатил высокую цену. Это справедливо для литературного героя, справедливо это и для творца этого персонажа.

Шукшин и его герои как бы включились в ту живую цепочку, по которой русская классическая литература явными и неявными («подземными») связями соединяет, скрепляет, а иногда даже связывает (почти в буквальном смысле) в единый узел, казалось бы, разнородные явления. Приглядимся хотя бы к такой вот цепочке.

Ф.И. Тютчев:

Как океан объемлет шар земной,

Земная жизнь кругом объята снами;

Настанет ночь — и звучными волнами

Стихия бьет о берег свой.

⁵⁰ Первая публикация: Глушаков П.С. Походка Егора Прокудина // Вопросы литературы, 2019. – № 3. – С. 42-51.

То глас ее; он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.
Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающе бездной
Со всех сторон окружены [7, с. 2].

А.Ф. Лосев: «Жизнь нельзя составить из безжизненных, то есть неподвижных точек. Жизнь есть прежде всего непрерывный континуум, в котором все слилось воедино до неузнаваемости. Поэтому жизнь, взятая в чистом виде, именно как только жизнь, а не что-нибудь другое, есть бурлящая и клоко-чущая бессмыслица, апофеоз безумия. Ведь в континууме каждая его точка исчезает в тот самый момент, в который она появляется. Не хаос ли это неизвестно чего? Конечно, жизнь не есть всегда только жизнь, а она всегда есть и еще и жизнь чего-то. От этого “чего-то” она и получает свое осмысление, уже перестает быть слепым порывом. Поэтому, если мы хотим осмыслить жизнь, то нужно брать какие-то идеи, которые не есть просто сама же слепая жизнь, но нечто такое, что выше жизни и поэтому может ее осмыслить. Но это-то как раз и значит, что жизнь как бессмыслицу мы обязательно должны учитывать. Ведь при любом ее смысловом наполнении она в каждое мгновение может прорваться наружу, поскольку тайно и для нашего сознания незаметно эта клокочущая в глубине магма всегда может прорваться наружу в виде действующего вулкана» [5, с.27].

В.М. Шукшин: «Жизнь представляется мне бесконечной студенистой массой — теплое желе, пронизанное миллиардами кровеносных переплетений, нервных прожилок... Беспреданно вздрагивающее, пульсирующее, колыхающееся. Если художник вырвет кусок этой массы и слепит человечка, человечек будет мертв: порвутся все жилки, пуповинки, нервные окончания съезжатся и увязнут. Но если погрузиться всему в эту животворную массу, — немедленно начнешь — с ней вместе — вздрагивать, пульсировать, вспучиваться и переворачиваться. И умрешь там» [1, т.2, с. 225].

А далее — большой мир его чудных героев, почему-то непременно выбирающих какую-нибудь каптерку или бойлерную и превращающую это их последнее пространство свободы в Ноев Ковчег для бесед при ясной луне: «В избушке... было тепло и как-то очень уютно. И не страшно. Вся площадь между сельмагом и избушкой залита светом; а ночи стояли лунные. Ночи стояли дивные: луну точно на веревке спускали сверху — такая она была близкая, большая. Днем снежок уже подтаивал, а к ночи все стекленело и нестерпимо, поддельно как-то блестело в голубом распахнутом свете.

В избушке лампочку не включали, только по стенам и потолку играли пятна света — топился камелек. И быстротечные эти светлые лики сплетались, расплетались, качались и трепетали.

И так хорошо было сидеть и беседовать в этом узорчатом качающемся мирке, так славно чувствовать, что жизнь за окнами — большая и ты тоже есть в ней. И придет завтра день, а ты и в нем тоже есть, и что-нибудь, может, хоро-

шее возьмет да случится. Если умно жить, можно и на хорошее надеяться. <...> А такая была ясность кругом, такая была тишина и ясность, что как-то даже не по себе маленько, если всмотреться и вслушаться. Непокойно как-то. В груди что-то такое... Как будто подкатит что-то горячее к сердцу и снизу и в виски мягко стукнет. И в ушах толчками пошумит кровь. И все, и больше ничего на земле не слышно» [1, т. 2, с. 132-133, 141].

Запомним это: сейчас «не страшно» (но ведь это только *сейчас*), ночь нестерпима, а свет ее подделен и, несмотря на кажущийся временный уют, «непокойно как-то». И – дальше тишина, более чем «красноречивая».

Думается, ближайшими родственниками (почти в буквальном смысле слова) шукшинских героев были персонажи Андрея Платонова («вычищенные» из истории государственным террором и «великим переломом»), для которых понятия «вещества существования», «сердца», победы над смертью, наконец, были не просто важны, а жизненно необходимы. Трагическое несоответствие чаемого и реального приводило этих героев к взрыву, бунту, эсхатологической патетике. Однако нарушенный баланс *огня и глины* (по Л. М. Леонову) пока приводил не к уничтожению мира, а временному его приятию. Шукшин писал в рабочих записях: «Не теперь, нет. Важно прорваться в *будущую* Россию».

Опыт предшественников, горький урок *очередного* поражения, кое-чему научил Шукшина⁵¹, чье писательское понимание действительности было, думается, таковым: неисправимость текущего положения вещей (несмотря на тщетные и кровавые попытки – тот же Степан Разин и далее) до своего часа вынужденно заставляет «воинственно беречь свою нежность» (из рабочих записей). Слово здесь найдено точное, от него идут размышления писателя о необходимости сопротивления хулиганам, свободной продаже оружия и прочие; однако это «тактические» ухищрения, попытка выжить в *ярожном мире*. Это сродни теории «сбережения народа», но сбережения для чего и до какого срока? На это вопрос можно, по-видимому, дать только один ответ: *до нового неба и новой земли*, не раньше. В этом нас убеждает финал «Калины красной»: убийцы Егора понесли свое наказание (в кинокартине – вовсе нет, из-за технического брака зритель явственно видел, что «Волга» с Губошлепом и компанией осталась *невредимой*, а в воду упал грузовик *промахнувшегося* Петра [4, с. 297-299]), но разве от этого уменьшилось зло на земле... «Компенсацией» этого горько-досадного чувства является *посмертный* монолог, с которым Егор обращается к Любе уже с *того неба*: «Не грусти, Любушка, не надо! Глянь, сколько хороших людей кругом. Надо жить, надо бы только умно жить». Это уже не о *ярожном*, а о *прекрасном мире*.

В шукшинском творчестве ярко обозначило себя стремление не только к изображению, но и *пониманию* огромного материка русского народного сознания. Еще так называемая «деревенская» литература открыла, что уте-

⁵¹ Отсюда и мерцающее присутствие некоторого недоумения, испытываемого перед многими этическими коллизиями Шукшина: наука поражения (не от внешнего захватчика-супостата, а от как бы «своего» соплеменника, нутряного, почти что «сына и брата»; отсюда и восклицание: «...в родной стране, как на чужбине») диктовала ему и его героям иной путь – мимикрию, настороженность, готовность к сохранению главного любой ценой. Как ни странно (если не страшно) это звучит, но для того, что сберечь что-то важное в себе, нужно было, по меньшей мере, хотя бы сберечь самого себя.

рянное в нравственной сфере продолжает храниться в народной среде. Было обнаружено, что *простые* люди не только «интересны» сами по себе (а не как экзотизмы для этнографического и фольклорного разыскания интеллигентской культурой), но заповедны, обладают своей системой нравственных и эстетических координат. Это открытие неминуемо привело к идеализации, диахроничности, эсхатологизации литературного дискурса. Противопоставление внесло также конфликтность и обозначило будущий неминуемый разрыв внутри единого предмета изображения и понимания – человека: здесь уже стали вырисовываться драматичные границы *своего* и бывшего некогда своим, но ныне ставшего *чужим*.

У Шукшина подобный взгляд на противостояние двух типов мышления, двух культур, двух России также нередок, однако уже с первых же своих произведений авторский взгляд на русского человека становится сложнее.⁵² Писатель все время нащупывает пути преодоления видимого им уже раскола: сначала его чудики просто уступают напору хамства, несправедливости и бессердечия (это уступка не от слабости, а от ощущения того сложноуловимого чувства, что противоположная сторона все же не является врагом, а только чудит, блажит, капризничает; так что в определение «чудика» нужно бы внести коррективу – чудик – это тот, кто видит мир в целостности, в перспективе *общей жизни* с теми, кто априорно его, чудика, уже из этой жизни исключил, редуцировал, вывел за рамки).

Часть шукшинских героев не справляется с подобным напором противоположной стороны, уходит из жизни, погибает, маргинализируется. Часть из них претерпевает трагическую метаморфозу, превращаясь в *крепкого мужика* (сущность этого явления описана в одноименном рассказе). Однако это, казалось бы, явное и бесспорное поражение все же нельзя назвать окончательным: как штурмующие монастырь черти («До третьих петухов») знают слабые стороны русского народного характера и используют эту слабость в

⁵² Тема эта большая и требует отдельного рассмотрения, укажем здесь только на одну почти незначительную деталь. В «Энергичных людях» (1974) действует главный герой этой повести для театра – Аристарх Кузькин: человек малоприветливый, «конкретный, жилистый человек», не лишенный ума и обаяния, но идущий на авантюры и правонарушения, неминуемые в той общественной системе, в которой он существует. Между тем, в 1966 году в «Новом мире» под редакционным заглавием «Из жизни Фёдора Кузькина» вышла повесть Бориса Можаева. Герой Можаева – по характеристике самого писателя – «характер, могущий встретиться не только в деревенской, но и в городской жизни, характер, сформировавшийся в определённых, привычных для прежней нашей действительности условиях, характер, устойчиво проявивший себя в экстремальных ситуациях. Сохранивший достоинство и честь, оставшийся самим собою, способный, несмотря ни на что, делать своё дело». Между двумя Кузькиными есть общее, но между ними лежит пропасть: Аристарх Кузькин Шукшина не выживает (как герой Можаева), а «берет от жизни все», это Кузькин новой эпохи и новой формации. Шукшиным угадано нечто, что в повести Можаева было непрявлено.

Потенциально опасные возможности в проекции образа этого «маленького человека», столь любимого и лелеемого русской культурой, были нащупаны в шукшинской прозе. В «Энергичных людях» это сделано в обнаженной, гротесковой форме – образом «человека с простым лицом», лишённого собственного имени и прямо названного Простым человеком, который «очень любит деревню» (а также возможным (авто)шаржем на писателей-«деревенщиков» – упоминанием писателя, который «сам в четырехкомнатной квартире живет», а других призывает возвращаться в деревню). От этого «простого человека» рукой подать до героя уже постшукшинского, но сыгранного «заветным» актером Шукшина – Г. Бурковым в фильме Э. Рязанова «Гараж» (1979). Заявляющий о своих «крестьянских корнях» герой Буркова (обладающий красноречивым отчеством – Кузьмич) провозглашает: «Я за машину Родину продал».

своих целях, так и Шукшин явственно осознает, что народное представление о глубине человеческого падения все равно оставляет последнюю надежду на спасение и покаяние, – так возникает «Калина красная», в которой смерть Егора попирается смертью души тысяч и тысяч таких Егоров. Как ни парадоксально это звучит, перед нами художественный акт христологического порядка: произведение искусства буквально воскрешает (или пытается это совершить), казалось, окончательно потерянное и смирившееся. Так впервые в русской литературе вектор движения меняется: русская народная культура, остающаяся все еще в положении «уходящей природы», почти буквально протягивает руку помощи всем, кто еще даже и не осознал, что происходят драматичные и грозящие катастрофой процессы. В таком «опережающем движении» кроется новый взгляд Василия Шукшина, его понимание «более чем литературы»: «простой» человек не просто обретает свой голос, завоевывает право на высказывание, но становится последней надеждой для преодоления раскола в единой русской культуре.

Нельзя не сказать несколько слов о том, каким образом этот народный материк улавливает импульсы мировой культуры. Этот процесс движения к иной культуре в XX веке стал неминуем, и сравнительная первоначальная замкнутость народной традиции на саму себя была поколеблена. Освоение мировой культуры происходило болезненно (в формах вторжения иного в свое), но были включены механизмы адаптации и мимикрии: происходил отбор того, что было «похоже» на свое в чужом и одновременно с этим навязываемое принималось с долей условности, в надежде на то, что по прошествии времени это *чужое* можно будет сравнительно безболезненно отринуть, исторгнуть из своей среды. Конечно, был и обыкновенный и понятный процесс просвещения, приобщения к высоким и важным образцам мирового искусства – этот процесс для первопроходцев из народной среды был почти неминуемо поверхностным: то, что интеллигентская среда усваивала поколениями, нужно было «наверстать» годами. Но тут Шукшину повезло, он оказался в элитарном учебном заведении, в котором мировая художественная культура была представлена в ее визуальном изводе. Кинематограф спрессовал достижения многих видов искусств, стал синтетической площадкой, передовым способом изображения действительности (по крайней мере, для тех лет). Это была культура, пропущенная через несколько «фильтров», в каком-то роде дистиллированная культура. Потому Шукшин сравнительно быстро усвоил главное в ней, иногда даже не подозревая о существовании «фона», контекста.

В этом двусоставном (тот, кто предлагает выслушать, и тот, кто готов к слушанию) процессе передачи мировой художественной культуры велика роль *проводников* – тех личностей, которые открыли Шукшину подобные возможности. Во ВГИКе это были в основном художники, хорошо знакомые с передовыми (по преимуществу, модернистскими) художественными системами. Потому-то возник, казалось бы, необъяснимый парадокс творческой манеры Шукшина: соединение архаичного даже для того времени неприятия формальных поисков при одновременном впитывании модернистских тенденций в виде имплицитных цитат, аллюзий (часто возникавших произвольно

или в виде художественной игры). Сначала Шукшин только *слушал*, и не все им услышанное было ему близко. Однако придет время, когда он сам начнет говорить, и для открытия «канала информации» (художественной, в данном случае) ему понадобятся те знаки, которые адекватно прочитываются в качестве понятных, *своих* для определенной категории зрителей или читателей. Так формировалась удивительная творческая манера художника, поразительная шукшинская «походка».

Цитаты из С. Эйзенштейна (чей кинематограф в целом был для творческого стиля Шукшина-режиссера чужд) появятся в «Печках-лавочках» как знак включения в ту карнавальную по сути творческую игру, в которой, как это ни парадоксально, «монтаж аттракционов» на какое-то мгновение соединился со стилистикой гротескных сцен шукшинского фильма. Так Шукшин использует не просто чужое, он делает это только тогда, когда это *иное* совпадает на определенном отрезке творческих поисков с его собственным пониманием; при этом совершенно очевидно, что такого рода «интертекстуальность», цитатность и знаковость выполняют существенную функцию – соединения рецепционных возможностей людей различного культурного уровня и «говорящих» на разных художественных языках. Так выражается *демократизм* шукшинского искусства, свобода его творческих поисков, та свобода, поиск и обретение которой и поныне остается все еще несбыточной мечтой и мерцающим идеалом.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. – М.: Panprint publishers, 1996. – 592 с.
2. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. – М.: Panprint publishers, 1996. – 602 с.
3. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. – М.: Panprint publishers, 1996. – 472 с.
4. Глушаков П.С. Шукшин и другие: статьи, материалы, комментарии. – СПб.: Росток, 2018. – 320 с.
5. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. – М.: Сов. писатель, 1990. – 318 с.
6. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. – М.: Согласие, 1999. – 720 с.
7. Тютчев Ф.И. Лирика: в 2 т. – М.: Наука, 1966, Т. 1. – 448 с.

ГОРОД КАК ЗЕРКАЛО ДЛЯ ЧУДИКА: К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ ГЕРОЯ В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ В. ШУКШИНА

Ковтун Н.В.

Россия, Красноярск

Проблема соотношения городского пространства и периферии становится все более актуальной в современной отечественной и мировой культуре, отражает специфику исторической ситуации на рубеже XX–XXI веков. В. Шукшин был одним из первых, кто почувствовал и отразил в своей прозе сюжет слома эпох, появление нового героя – маргинала, умеющего выживать на перекрестках, находить нестандартные решения, отвечать на вызовы времени. С творчеством мастера не случайно связывают переход от традиционализма к эпохе постмодерна с ее стратегией игры, ключевым персонажем – трикстером. Специфика понимания, трактовки взаимосвязи крестьянской и городской культур в известной степени определила трансформацию эстетики и поэтики автора в целом, позволило выделить несколько периодов в его художественном становлении [3]. Если ограничиться новеллистикой Шукшина, то здесь очевидно различаются тексты начала 1960-х годов, собранные в сборник «Сельские жители» (1964); рассказы второй половины 1960-х годов, наиболее зрелые и самобытные; произведения рубежа 1960-х–1970-х, в которых усиливается поэтика социального и интеллектуального гротеска, меняется система персонажей, отчетливо выражена позиция автора.

Идеологическое прочтение темы города маркирует прозу Шукшина в целом. Персонажный фабульный уровни художественного мира писателя в аспекте столкновения двух миров (деревни и города) получили разной глубины интерпретацию, однако практически отсутствуют работы, посвященные семантике образа города, во-первых, как устойчивого топоса с присущей ему системой локусов, создающих знаковую пространственную среду, во-вторых, как хронотопа с определенным набором устойчивых ситуаций. Направление для исследований такого рода задает энциклопедический словарь-справочник «Творчество В.М. Шукшина» [17], где отмечены важнейшие для художника вещно-пространственные единицы. Нас интересует система образов, воплощающих городскую среду, характеристики этого пространства как целого, как образа мира, отличного от деревенского. Важно увидеть «двоемирие» Шукшина не как отражение социального расслоения в советской России (об этом писали достаточно, акцентируя идеологическое отношение писателя к современной цивилизации), но как результат художественного мировидения, процесса семантизации жизнеподобных образов.

Шукшинская модель городского мира складывается на пересечении нескольких точек зрения: персонажей, повествователей или рассказчиков. Среди первых всегда отличны адепты цивилизации, усматривающие в ней высшие достижения науки («Даешь сердце!», 1970; «Медик Володя», 1972), техники («Свояк Сергей Сергеевич», 1969) или комфорт, удобства, развлечения («Игнаха приехал», 1963; «Чередниченко и цирк», 1970; «Генерал Мала-

фейкин», 1972); и ее яркие противники, отнюдь не только сельские жители, которых настораживают бездушные техники, «образцовость» экспонатов на выставках, фиктивность достижений культуры («Артист Федор Грай», 1962; «И разыгрались же кони в поле», 1964; «Случай в ресторане», 1967). Значима авторская компоновка образов, определяющая кругозор нарратора и героев, интересно, что и как художник дает увидеть действующим лицам, а что оставляет вне поля их внимания. Наивное восхищение городом чудика, оказавшего в неведомых пределах, зачастую обесценивается логикой авторского сюжета, и, напротив, ненависть к городу (Ваньки из «Материнского сердца», 1969) корректируется рассказчиком, переводится из плана враждебности миров на уровень несовместимости людей, бифуркации культурной парадигмы в целом. Важно отметить, как одни и те же локусы, вещи-знаки представлены в различные периоды творчества художника, из каких устойчивых составляющих складывается картина цивилизации Шукшина.

В ранних текстах город – «иной мир», представление о котором живёт в сознании всех героев, художественно он только намечен, составляет фон, оттеняющий проблемы деревенской жизни, сохраняющей самооценку. «Вещественно» город почти не описан, символизируется отдельной деталью, штрихом, вызывает удивление, но еще не враждебность, как в зрелых текстах мастера. У «завербованных» городской цивилизацией персонажей заводы, склады, магазины ассоциируются с изобилием, особым порядком и строем жизни. В воображении колхозного механика Сени Громова («Коленчатые валы», 1962) рисуется «чарующая картина заводского склада... Темные низкие стеллажи, а на них, тускло поблескивая маслом, рядами лежат валы – огромное количество коленчатых валов. В складе тишина, покой, как в церкви» [1, т. 3, с. 414]. Деревенский умелец Колька Воронцов чинит односельчанам часы и гордится сложностью их механизма, созданного заводскими мастерами. Герой, остро переживающий собственное увечье («нога была мертвая. Сразу была такой, с рождения»), в сопричастности достижениям цивилизации находит возможность самостояния, право на это признают за ним отец и окружающие («Нечаянный выстрел», 1966).

Пространство города ассоциируется и с интеллектуальной культурой, В. Шукшин включает упоминание или делает местом действия институт, библиотеку («Экзамен», 1962; «Леля Селезнева с факультета журналистики», 1962; «Классный водитель», 1963). Сельские библиотеки, клубы как представительства современной цивилизации в ранних текстах воспринимаются нарратором, героями положительно, однако, если студенты и молодые специалисты чувствуют здесь себя уверенно, то сельские жители в большей мере демонстрируют интерес, попадая в нелепые ситуации, им очевидно не хватает кругозора, внутренней культуры. Пашка Холманский из рассказа «Классный водитель», чтобы привлечь внимание девушки-библиотекаря, требует выдать «Капитал» К. Маркса, где «одну главу не дочитал».

В позднем творчестве проблема сельской интеллигенции, желающей засвидетельствовать эфемерные успехи, возвыситься над судьбой решается более трагично. В рассказе «Психопат» (1973) малообразованный герой – сельский библиотекарь – обличает грехи окружающих (непрофессионализм

медсестры, доктора), его раздражает, что и они, занимающиеся «самодеятельностью», «в люди вышли». В пику «званным» он считает себя «избранным», в тексте ощутима параллель с идеями и мифами старообрядчества, столь важными для классического традиционализма. Герой собирает старопечатные книги (по ряду легенд, обеспечивающие «пропуск» в Беловодье), ведет разговоры о необходимости чтения как пути к спасению души. Эти пространственные монологи и выдают незадачливого героя: «Еще Лескова не прочитали, а уж... слюни насчет неореализма пустили. Лескова, Чехова, Короленку... Потом Толстого, Льва Николаевича» [1, т. 5, с. 278]. Выстроенный ряд литературных имен лишен логики, выясняется, что Толстого не читал сам обличитель. Окружающие называют Психопата «кляузником», но и «подвижником», «энтузиастом», которому недостает элементарных знаний: «Иногда такой дребедени нанесет...». Героем часто движет раздражение против мира, ибо, несмотря на все личные усилия, окружающие не готовы признать в нем знатока старины. Шукшин один из первых увидел зависимость способа существования не от среды, но от личностных качеств человека.

Взыскательное, резко критическое отношение к городу формируется в творчестве писателя к середине 1960-х годов, встает вопрос о цене цивилизационных благ, об утрате деревней собственного лица, традиций, освященных тысячелетним опытом, о забвении как разрушительной силе, настигающей современность. Проблема «город – деревня» рассматривается в экзистенциальном аспекте выбора человеком не места жизни, но жизненного пути, анализируются критерии, которыми «идуший» руководствуется («Охота жить», 1967; «Земляки», 1968; «Жена мужа в Париж провожала», 1971). Деревенский старик в рассказе «В профиль и анфас» (1967) сетует: «Шибко уж легко стали из дома уходить» [1, т. 4, с. 139]. В этом контексте негативно оценивается не сам выбор другого уклада, а бездумность, беспамятство человека, рассматривающего «уход» как решение всех проблем: «Если уж ушел, то помни, что оставил», – подчеркивает Шукшин в «Вопросах самому себе» [1, т. 5, с. 369].

Город для выбирающего судьбу персонажа – это и возможность испытания, встречи с Другим, через соотношение с которым осуществляется самопознание, самописание [2] (рассказы-письма, записки, проекты). Стратегия пишущего, играющего, героя-трикстера обуславливает появление в рассказах мотива зеркальности, двойничества, маскарада. Человек, жаждущий обрести смысл бытия, у зрелого Шукшина не может положиться на архаические нормы, советы старших. Старики, уверовавшие в устойчивость мира, не постигают реальности в ее полноте, движении, герои лишаются Отца (в широком смысле), их некому «вывести в люди»: «Материнское сердце», «В профиль и анфас», «Сураз» (1970). На противоположной оси координат оказываются как городские интеллектуалы, профессура, связанные с высокими достижениями прогресса, так и служители канцелярий, чиновники, обретшие в городе филистерский уют. Между этими крайностями и пролегает путь сокровенного шукшинского героя-путника.

Перемещение в точечном пространстве города обратно движению как таковому, герой, понуждаемый нуждой, тоской или скукой, преодолевая одно препятствие, тут же наталкивается на другое, которое он сам себе и создает.

Человек вынужден лгать, хитрить, приспособливаться к новым обстоятельствам. Широта цивилизационных пределов часто мнимая, пространство поделено внутренними границами: конторы, больницы, магазины подобны локусам «изнаночного», «крошечного мира». Так, в аптеках отсутствуют необходимые лекарства («Змеиный яд», 1964), пребывание в больнице зачастую оборачивается скандалом или смертью («Дождь на заре», 1966; «Ванька Тепляшин», 1973; «Кляуза», 1974). В качестве границ выступают в том числе очереди, толпы прохожих: «Максим вышел на улицу, прислонился спиной к стене, бессмысленно стал смотреть в лица прохожих. Прохожие все шли и шли нескончаемым потоком» [1, т. 4, с. 66]. В магазине оскорбленный продавщицей Сашка Ермолаев в отчаянии отступает перед агрессивией стоящих у кассы: «Эту стенку из людей ему не пройти» [1, т. 5, с. 21]. Город, который в раннем творчестве воспринимается персонажами как место изобилия, почти рай, при непосредственном контакте предстает разъятым на миниатюрные пространства – углы, где все друг другу чужие. Решение об уходе из дома-деревни принимается спонтанно, и если в ранних текстах герой еще обладает перспективой возвращения («Племянник главбуха», 1962; «Ленька», 1962), то в зрелом творчестве это все менее возможно, приравнивается к мечте, сну («Два письма», 1967; «Жена мужа в Париж провожала»), явлению с «того света» («Земляки», 1968). В городе каждый обретает то, к чему готов. В Шукшин настаивает – если крестьянин поверит, что его высокий статус зависит от добротной квартиры, дачи, то достигнет их быстрее горожанина, еще будет учить окружающих жить, что и происходит в рассказе «Выбираю деревню на жительство» (1973). Художник пытается разгадать, что движет Иваном-дураком, стоящим пред Алатырь-камнем, пред выбором, на границе миров.

Само положение на распутье маркирует облик и поведение героя inferнальными, трикстерскими чертами. Перекресток – излюбленное место нечистой силы, недотыкомка: «Черт мигрирует на границе между своим и чужим. Все, что образует область чужого, чуждого, незнакомого, так или иначе связано с силами демонического. И только черт может одновременно быть-притворяться и чужим и своим» [14, с. 169]. Тот, кто поборол искуса, устоял перед соблазном филистерства, обретает шанс на свободу, самореализацию. Ближе всех к нечистому в творчестве Шукшина оказываются «злые жены» и ерники, трагические шуты, охваченные презрением к собственной жизни, стремящиеся исполнить любую роль, лишь бы не остаться собой [5]. Игра таких персонажей всегда на грани срыва, скандала, самоубийства. Здесь Шукшин близок Гоголю, у которого Хлестаков – «идеальный образ чертовщины. Идеальный минус-герой, с прекрасной демонической родословной: и самозванец, и мим, и враль, и мистификатор, и, притом, неизвестно как наводящий такую мороку и порчу на жителей провинциального городка, что прийти в чувство, да и то странным образом, они смогли лишь в последнем акте пьесы» [14, с. 189-190].

Итоговый период творчества мастера – начало 1970-х – отмечен особой сосредоточенностью на теме цивилизации. Недавние сельские жители стремительно приспособливаются к массовой культуре, пользуются предложенными обстоятельствами, следуют чужому образцу. «Некто Кузовников Николай Григорьевич», попавший в город в начале 1930-х, сперва тосковал, «потом

присмотрелся и понял: если немного смекалки, хитрости и если особенно не залупаться, то и не обязательно эти котлованы рыть, можно прожить легче. И он пошел по складскому делу – стал кладовщиком и всю жизнь был кладовщиком, даже в войну. И теперь он жил в большом городе в хорошей квартире (отдельно от детей, которые тоже вышли в люди), старел, собирался на пенсию» [1, т. 5, С. 216]. Отрекается от своего прошлого шабашник Малафейкин («Генерал Малафейкин», 1972), составляет план переустройства государства телевизионный мастер Князев («Штрихи к портрету», 1973), со вкусом унижает односельчан «вечно недовольный Яковлев». Чертовщина, ранее связываемая с городской публикой, открывается в «своих», деревенских, город околдовывает, соблазн становится всеобщим.

Важнейшими городскими топосами в творчестве Шукшина становятся контора/кабинет, аптека/больница, магазин/ресторан, многоквартирный дом/квартира, гостиница/общежитие, выставка и цирк. Кроме этого выделяются промежуточные локусы, функционально совпадающие с перекрестком: автобусы, вагоны, самолеты. Движение в пределах цивилизации осуществляется при помощи своеобразных «чудесных вещей» – служебных предписаний, справок, рецептов или денежных купюр, которые и открывают перед просителем нужные двери. В противном случае дорогу преграждают вахтеры в больницах («Ванька Тепляшин», «Кляуза»), равнодушные чиновники («Мастер», 1971), секретарши, «злые жены» и мясники – обитатели гротескного «низа» («Жена мужа в Париж провожала», «Обида», 1971). Они наделены кукольными или звериными чертами, отсутствующим взглядом («красноглазый» вахтер в рассказе «Ванька Тепляшин»), соотнесены с вещным миром (вахтер «стоял прямо, как палка»), что резко ограничивает возможность коммуникации. В качестве своеобразной преграды может выступать и вещь – газета: в самолете Чудик из одноименного рассказа «попытался заговорить с соседом, но тот читал газету, и так ему было интересно, что там, в газете, что уж послушать живого человека ему не хотелось» [1, т. 4, с. 225]. Содержание официальных бумаг строго регламентировано – романтический текст телеграммы того же Чудика изменен телеграфисткой.

Служебные здания, где выдают нужные бумаги, воспринимаются персонажами как «верх» цивилизационной пирамиды, ее «низ» символизируют подвал или тюрьма [15]. В зрелых рассказах город – искусственное, умышленное пространство (не-пространство), подчиненное бездушной бумаге, и единственный способ сохранить порядок – жесткий контроль, иерархия, несовместные с ценностями природы и воли, отличающими бытие в деревне. Перемещение героев в официальном пространстве сводится к беготне по лестнице («Мнение», 1972), бессмысленному кружению: «Как подросток, попал в город, так пошло его носить, как-то не до правил стало» («Пьедестал», 1973), ожиданию у дверей кабинетов. Попытка чиновника выйти за рамки инструкции, обрести перспективу движения жестко карается, герой рассказа «Ночью в бойлерной» (1974) разжалован за страсть к быстрой езде, «задор» (в гоголевской транскрипции) [13]. В описании мира канцелярий автор подчеркивает «помпезный уют», нарочитость обстановки: ковровые дорожки, массивные столы с телефонами, обилие бумаг. Декоративность окружения вполне осознается хозя-

евами, рассматривается как необходимое средство самоутверждения. Герой рассказа «Мнение» (1972) сетует, что «шеф» не умеет «казенной роскошью» достойно пользоваться, «надувается как индюк, важничает». Чиновник в глазах коллег сам становится предметом интерьера, не существует вне этого пространства. В раннем рассказе «Коленчатые валы» такая же обстановка приемной райкома описана в принципиально иной интонации: просители из деревень сидят на «новеньких стульях с высокими спинками» перед «высокой дверью», за которой оказывается деятельный секретарь. И только нерадивый герой пачкает дорожки грязными сапогами: «Ковров понастелили, – проворчал курчавый. Брезгливо взял двумя пальцами черный комочек и бросил в урну» [1, т. 3, с. 412]. Торжественность обстановки подчеркивает реальную значимость места (секретарь деревенским ходакам помогает), а не камуфлирует пустоту.

Пародийный образ городской роскоши выстроен в рассказах «Генерал Малафейкин», «Пьедестал», «Владимир Семенович из мягкой секции» (1973). Так, маляр-шабашник Малафейкин, играющий роль генерала, конструирует воображаемое пространство сильных мира сего, при этом остается верен собственным вкусовым пристрастиям и нравам. Его воображение ограничено бытом, вращается окрест наград, добротных дач, импортных гарнитуров, все атрибуты филистерского бытия гиперболизируются. Если уж прислуга на даче, то ее «полно», если буфет в ведомственной санатории, то там «шампанское, фрукты, пятое-десятое», если красавица из массового западного кино, то все, на что она способна: «Выйдет такая... черт ее... вот уж она виляет, вот виляет, своим этим... Любопытно» [1, т. 5, с. 43]. Воображение советского служащего или рабочего приковано к мещанским радостям, голый человек стремится «обрасти» вещами, подняться со дна жизни, заявить о себе.

В творчестве Шукшина аптеки и больницы связаны с пороговым пространством, куда человек попадает, движимый страхом, отчаянием, жадной надежды. Это ущербный мир, заполненный убогими («Нечаянный выстрел», 1966; «Боря», 1973), обреченными («Дождь на заре»), стариками, которые нуждаются в милосердии. Главной психологической ситуацией становится тоска по деревенскому дому (Ванька Тепляшин «и не заметил, как наладил тосковать», часами простаивал у окна). Пребывание в больнице влечет за собой внутренний суд, здесь человек предстает как он есть. Шукшин равнодушен к инстанции Высшего суда, но нравственный суд личности над собой предельно взыскателен.

Особую важность в больнице обретают родовые связи, значение которых в городском быте ретушировано. Подлинными событиями в глазах пациентов становятся встречи с близкими, друзьями, через которые и осуществляется связь с миром, врачи же составляют только фон, мало или никак не влияя на судьбу человека. На грани между жизнью и смертью утрачивается значимость исторических дат, умирающий коммунист Ефим Бедарев, некогда рушащий крест с деревенского храма, и «блаженненький» Кирька оказываются близкими людьми, способными понять и простить друг друга («Дождь на заре»). При этом не только Ефим, но и трижды «искушающий» его собеседник, объединены чертами «нездешности» (у Кирьки «посторонний» голос), их диалог

о смысле жизни окружающим невнятен. До прощальных слов бывших недругов «больничные окна неярко пламенели в лучах уходящего солнца», после примирения собирается «желанный дождь»: «В стекла окон сыпанули первые крупные капли дождя; деревья в больничном саду встрепенулись, закачали ветвями, зашумели» [1, т. 4, с. 108]. Природа «отпевает» уходящего. И ад, и рай в поэтике Шукшина рукотворны, связаны с жизненными поступками самого человека. В больничных палатах много шутят, рассказывают анекдоты, чтобы разрядить тягостную атмосферу. Для крестьянина это – иномир, зачистую отмеченный чертами кромешности, где нет ничего «своего», отсутствует привычная работа, покой же приводит с собой «думы». Попасть в больницу не сложно, но возвращение зачастую приравнивается к возвращению с «того света», связывается со скандалом или дракой. Власть вахтеров, дежурных не уступает власти подземного Цербера. Особую семантическую нагрузку несут окна, двери и пороги, через которые и осуществляется исход.

Магазины по своей значимости в бытии городского человека соперничают только с присутственными местами, это «земной рай», где всего полно. Вещи замещают нехватку тепла, участия, красоты, однако чрезмерная привязанность к вещам оборачивается порабощением личности, ее фиктивностью (эффект «мести хрусталя», по Ж. Бодрийару). В магазинах происходит подмена ценностей, коврики, слоники предлагают крестьянину как эталон, отсюда нелюбовь автора к продавцам, даже страх перед ними, который наследуют сокровенные герои. Образ продавца подчеркнута гротескный, лишенный жизненной силы (худые, злобные, «бледнолицые» женщины с впалой грудью, «хмурые тети»), соотносится с фигурами вахтера и «злой жены», их отличительное свойство – презрение к деревенскому чудика, претендующему на «запретный плод» – покупку (рассказы «Сапожки», 1970; «Дебил», 1971; «Обида»). Герой приходит в магазин в надежде подарить близким Праздник, агрессивность окружающих ему особенно обидна. Сергей Духанин, мечтая привезти жене городские сапожки, представляет, «как заблестят глаза у жены при виде этих сапожек. Она иногда, как маленькая, до слез радуется» [1, т. 4, с. 415]. Надежду на скорую радость и пытается отнять продавец: «Продавщица все глядела на него; в глазах ее, когда Сергей повнимательней посмотрел, действительно стояла белая ненависть. Сергей струсил... Молча поставил сапожек и пошел к кассе». Автор показывает, как ненависть рождает в ответ ненависть, становится цепной реакцией, когда герой чувствует, «что и сам начинает ненавидеть сухопарую продавщицу» [1, т. 4, с. 417]. Обладание желанной вещью воспринимается как чудо, способное мгновенно преобразить Ивана-дурака в царевича, сцена покупки часто дублируется ритуалом ряжения («Как Андрей Куринков...», «Дебил», «Петя», 1970). Герой не просто покупает, он демонстрирует себя. Сергей испытывает острое желание «показать сапожки. Он достал их, стал разглядывать», вызывая интерес и недоумение деревенских, в этот момент «Сергей испытал прежде незнакомую гордость» [1, т. 4, с. 419].

В рассказе «Дебил» Анатолий Яковлев получает обидное прозвище за второгодника сына: «Так довели мужика с этим Дебиллом, что он поехал в город, в райцентр, и купил в универмаге шляпу». Герой в шляпе напоминает инородца, «культурного китайца», стремится «говорить с акцентом», чтобы не похо-

дить на «тупую массу». Выбор шляпы по значимости, напряженности близок обряду посвящения и фокусу: «Он их перемерил у прилавка уйму. Осторожно брал тремя пальцами шляпу, легким движением насаживал ее, пушиночку, на голову и смотрелся в круглое зеркало», аналогичен выбору невесты/судьбы – продавщица заметила строго: «Невесту, что ли, выбираете?» [1, т. 4, с. 444]. Анатолий и обращается со шляпой, как с возлюбленной, ласкает, гладит, любит. «Вожделение шляпы» отчасти напоминает «соитие с шинелью» Акакия Акакиевича, но если у Гоголя переживания соотносятся с проявлением дьявольского в человеке [10], то Шукшин настаивает на ответственности за происходящее самого героя. Шляпа становится аналогом души, «продолжением человека». Вместе с головным убором приобретает нелепая этажерка – атрибут учености. По законам комического одна нелепость влечет за собой другую, образуя ситуацию нарастающего «снежного кома».

Ряженный вызывает соответствующую реакцию окружающих: жена «стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза», «встречные и поперечные смотрят на него с удивлением» [1, т. 4, с. 445]. Разрушает иллюзию школьный учитель, под его насмешливым взглядом шляпа из чуда разжалована в клоунский колпак. «Тень какая-то странная», которую отбрасывает герой в шляпе, позволяет вписать образ в один ряд с «генералом» Малафейкиным и утопистом Князевым («Штрихи к портрету»), соотнести с трикстерской парадигмой. Пока крестьянин рядится в «цивилизейшин» (так Анатолий называет шляпу), учитель с глазами, «как у черта», предлагает «пройтись босиком по селу», их пути принципиально не совпадают. Образ сельского интеллигента маркирован мифистофелевскими чертами, Анатолий уверен, «что это с его легкой руки он сделался Дебилем». Ответственность за нелепое ряжение ложится и на учителя как «режиссера» спектакля. Роль постановщика предполагает искусственность, скептическое отношение к настоящему, такой герой появляется извне и соблазняет иными, нездешними, ценностями. Так пространство магазина совмещается с пространством подиума, выставки и ресторана.

В рассказах второй половины 1960-х годов повторяется сюжет демонстрации мод: «Два письма», «Внутреннее содержание» (1967), отчасти «Случай в ресторане» (1967), связанный для наблюдателей с тем же ожиданием Праздника. Дефиле обнаженных девушек вызывает внутреннее напряжение деревенских жителей, чувствующих стыд, неестественность ситуации и, одновременно, желание соответствовать зрелищу («Внутреннее содержание»). Активный пропагандист законов моды – «завклубом Илья Дегтярев, большой прохиндей и лодырь». Показу сопутствуют яркий свет, веселая музыка, что исполняют «парни с инструментами», через несколько лет образы музыкантов воскреснут в фигурах чертей, штурмующих монастырь («До третьих петухов») [8]. Участники действия понимают его фиктивность, «рабочие» и «вечерние» туалеты не имеют никакого отношения к условиям сельской жизни. Братьев Винокуровых поражает красота манекенщиц, им хочется приобщиться к их яркой жизни: «Сергею нравились эти красивые беззаботные люди. До боли захотелось вдруг тоже быть красивым и веселым» [1, т. 4, с. 184], недоступность которой символизирует плотно закрытая дверь в горницу с приезжими. Попытки преодоления

границы сопровождают мотивы переодевания (Сергей «нашел в сундуке новую рубашку, надел»), подглядывания (Сергей «заглянул в открытое окно горницы») и фокуса («Я, между прочим, один фокус знаю, – сказал вдруг Сергей») – традиционные приемы трикстера. Когда все усилия оказываются тщетны, один из братьев решает приобрести шляпу как пропуск в иномир, но тут же иронизирует над собой: «Шляпу, что ли купить? – подумал Сергей. Глянул на себя в зеркало и усмехнулся» [1, т. 4, с. 185]. Отказ от шляпы происходит одновременно с разоблачением механизма фокуса, герой остается равен себе.

Персонаж позднего текста «Петька Краснов рассказывает» (1973), чтобы преодолеть неловкость перед картиной множества обнаженных женщин на пляже («тут баба голая, там голая – валяются»), вынужден носить темные очки: «Мне там один посоветовал: ты, говорит, купи темные очки – ни черта, говорит, не разберес, куда смотриш» [1, т. 5, с. 254]. Так вводится мотив ограниченного зрения, не позволяющего уловить подлинное положение вещей. Деревенские усваивают правила, атрибуты цивилизации, сливаются с толпой. Стилистически близкая ситуация обольщения молодца выстраивается в рассказе «Случай в ресторане». Певица, «обтянутая сверкающим платьем», в окружении оркестрантов, «в такт музыке качала бедрами», «в улыбке ее сквозило что-то не совсем хорошее» [1, т. 4, с. 172]. Старичок-интеллигент поддается чарам, а «огромный молодой человек» с Урала, словно пребывавший из «какой-то большой жизни», намеревается увести девушку с собой и тем спасти (итоги сюжета предугаданы в тексте начала 1960-х «Лида приехала»). Обязательными приметами кафе, ресторанов в поэтике Шукшина выступают спящий яркий свет, оглушительная музыка, смех и фокусы – символы отраженного, искусственного бытия. Эта игровая реальность с манящими огнями, шампанским, красивыми женщинами влечет героя рассказа «Охота жить», готового во имя иллюзии на вполне реальные преступления. Картина счастья, нарисованная эком-интеллектуалом, до деталей повторяет мечты шабашника Малафейкина. Так автор дискредитирует «сильную личность». Стремление к филистерскому благополучию, ничего общего не имеющего с реально проживаемой жизнью в деревне, лишает человека собственного лица, судьбы, умозрительные идеи только ускоряют процесс очуждения.

В этой же парадигме изображено «дефиле» «странствующих студентов» из рассказа «Два письма», возвращающихся в деревню во время летней страды: «Нарядились, как эти... черт знает кто! На мне белая какая-то заграничная рубашка, ты зачем-то матроску напялил. Шли по улице – два пижона <...>. Я какие-то стихи дурацкие читал, а ты, помню, стал на руки и прошелся». Акценты на показной праздничности одежды приезжих, демонстрация ими собственного превосходства («Встретился нам Минька Докучаев на вершинах, остановились, поздоровались. Он грязный весь – ни глаз, ни рожи, ехал в кухню пилу от жнейки заклепывать. Закурили. А говорить не о чем. Чужие какие-то с ним стали» [1, т. 4, с. 186]) вводят мифистифицированный контекст. За сцену несостоявшегося соблазна спустя годы героям становится стыдно, приходит покаяние.

Важнейшим локусом непубличного городского пространства является в творчестве Шукшина многоквартирный дом, совмещающий признаки обще-

жития и деревенской избы. Квартира редко открывается в глубину, чаще герой проводит время перед дверью, на пороге, в пределах улицы или двора. Только начав движение от родовой общины, где образ человека формируется на глазах у всех, в сторону личного самоосознания, персонаж остро нуждается в зрителях, внимании к собственному облику (любопытство к моде) и поступкам. В деревне окрестное пространство для чудика «прозрачно», возможности заявить о себе многократно возрастают, город же страшит забвением, одиночеством. Фиктивность собственного цивилизационного бытия ощущают почти все сокровенные шукшинские герои. Колька Паратов из рассказа «Жена мужа в Париж провожала» – «очень надежный, крепкий сибирячек, каких запомнила Москва 1941 года, когда такие вот, ясноглазые, в белых полушубках день и ночь шли и шли по улицам, одним своим видом успокаивая большой город» [1, т. 5, с. 5], после армии оказывается в городе, в благоустроенной квартире, при жене – «гордой Вале». Случившееся – результат ошибки, заочного знакомства, когда герой влюбляется в отражение, в фотокарточку сестры армейского друга. Акцентируется тот же мотив искусственного зрения.

История, начавшаяся вполне сказочно: «стали они с Валюшей жить-поживать», имеет трагический финал – «до них стало доходить, что они напрочь чужие друг другу люди. Но было поздно: через год у них народилась дочка Нина» [1, т. 5, с. 7]. Разочарования и потери нарастают, Колька, лишенный возможности учиться, найти работу по душе, превращается в «шута», вымещающего боль в «исступленной, злой “цыганочке”», что исполняет по субботам во дворе. Жена, стыдящаяся концертов мужа, «выказывает себя злой и неумной, просто душой»: красавица обращается в чудовище, богатырь – в трикстера, он перемещается в подвал, где пьет с торгашами – грузчиками и мясниками, «беззаботными как клоуны».

Сакральный верх – легендарная Москва – проецируется на гротескный «низ», цирковую арену, подвал. И далее все попытки героя подняться, обрести высоту, профанируются, носят характер эксцесса, истерики. Метания по лестнице многоэтажки, когда бег напоминает полет, связываются с текучестью, неуловимостью пространства, захлестывающего героя петлей: Колька «скоро преодолел три этажа. Влетел в квартиру», стал говорить, «заикаясь», словно испытывая недостаток воздуха. Казалось бы, отчаянный танец персонажа связан с открытым пространством двора, улицы, но и они – только сцена, зрители ждут, когда Колька выкинет очередной фокус, рассмешит. Ритм танца механистичен, лишен духовного размаха, отчасти напоминает пляску гоголевского Хомы Брута [11]: «трехрядка прикипает к рукам, в меру помогает “цыганочке”, где надо молчит, работают ноги. Работают четко, точно, сухо», «молчат вокруг, будто догадываются: парень выплясывает какую-то свою затаенную горькую боль» [1, т. 5, с. 6]. У Шукшина, однако, герой пытается не от морока освободиться, но заявить собственную волю, отстоять на пяточке городского пространства свой мир. Вопреки фиктивным правилам существования Колька демонстрирует акт телесного освобождения – танец, завораживая публику. Бунт живого человека против обезличенной цивилизации, навязавшей людям свои законы: против магазинов, где все рекламируют, ничего

не производя; против больниц и аптек, где всех лечат по единой схеме, – вот что открывается в привычной бытовой ситуации.

Возвращение героя в квартиру-угол, из темноты которой за Колькой наблюдает «злая жена», оборачивается новым скандалом, дракой, самоубийством. Город напоминает западню, мир кромешный. Мать Кольки, приехав в гости, «лишний шаг боялась ступить по квартире, боялась внучку на руки взять... Колька исказился, глядя на мать». Альтернативой закрытому, опасному или шутовскому антимиру цивилизации являются «думы о деревне» как органическом, открытом пространстве, чьи очертания, однако, вынесены за грань текста. Если Колька изображается почти исключительно в движении, то жизнь горожанки Вали не выходит за пределы тесных квартир (Валя шьет на дому или посещает заказчиков), она не тратит время даже на прогулки с дочерью. Движение навстречу красавице, обернувшейся распутницей, пустой куклой, приводит героя к раздвоению личности, что актуализирует мотив «запродажи души». Колька приезжает в Москву налегке, у него «пока что одна душа да чубчик, больше ничего нет», обрастая вещами, герой «отвыкает от работы, душа высыхает – бесплодно тратится на мелкие, мстительные, едкие чувства», он сам превращается в игрушку, «клоуна чертова». Искусственный мир нуждается в искусственном же человеке, прочие ему ни к чему. В решительный момент подготовки самоубийства Кольке кажется, что его действия, речь ему не принадлежат: «будто не он сказал эти страшные слова, а кто-то другой» [1, т. 5, с. 10].

Поздний Шукшин уже не разделяет надежд героя на возможное спасение в деревне, фабула демонстрирует обратное: деревенский мир, скрепленный родовой памятью, вряд ли простит разрушение семьи, сиротство дочери. В городе жена пытается воспитать из Кольки добытчика, крестьянский мир во главе с матерью выставит свой счет, связанный с почитанием традиций. Более того, сельская жизнь, активно усваивающая законы цивилизации, теряет органику, «блудному сыну» уже некуда возвращаться, что и демонстрируют рассказы «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969), «Танцующий Шива» (1969), «Срезал» (1970), «Своjak Сергей Сергеевич». Герой движим отчаянием, вынуждающим совершать противоестественный поступок, нарушать бытийный закон сбережения и продолжения жизни (образ оставленного дитя). Мотив возмездия намечен в финале рассказа, демонстративно отсылающего к концовке гоголевского «Ревизора». Герои замирают в нелепых позах, предчувствуя неотвратимость наказания: Валя «заорала», «теща схватилась за сердце», «тесть потряс Кольку, приоткрыл пальцем его веки... И положил тело опять в прежнее положение: “Надо... это... милицию”» [1, т. 5, с. 11].

В зрелых рассказах Шукшина городская квартира ассоциируется с западной, домовиной, углом («Жена мужа в Париж провожала», «Пьедестал», «Чередниченко и цирк», 1970), местом соблазна, греха («Версия», 1973; «Други игрищ и забав», 1974; «Привет, Сивому!», 1974). Приватное пространство не выполняет своих главных охранительных и гармонизирующих функций, только аккумулирует грехи «внешнего» мира, фактически сливаясь с ним. Наивный герой напрямую связывает роскошную обстановку квартиры с уровнем безнравственности ее хозяев. Если Чудик убежден, что рассеянно

оставлять деньги в магазине может только господин в шляпе, то молодой, «нервный» слесарь Костя из рассказа «Други игрищ и забав» считает «шубу дорогую на вешалке, шляпу на вешалке» в прихожей доказательством греховности их обладателя, что приводит к конфузу (при этом отец Кости ценит полученную квартиру как проявление заботы государства).

Поздний В. Шукшин испытывает героев, награждая их теми знаками благополучной жизни, к которым они ранее стремились, но долгожданный Праздник ускользает; даже самые убежденные мещане переживают чувства оставленности, одиночества, небытия. Если раньше вещи облегчали жизнь человека, то теперь человек подбирается к вещам, превращается в безделушку, «чертову куклу». Артефакты вытесняют живое. Герой рассказа «Владимир Семенович из мягкой секции» при знакомстве с женщиной радуется, что она импонирует обстановке в его квартире, буквально подходит к мебели: «Вот к ней-то “роджерс” подойдет. Мы бы с ней организовали славное жилье» [1, т. 5, с. 190]. Саньку Журавлева из рассказа «Версия» три дня держит в собственной квартире директор ресторана, когда любовные утехи женщине надоедают, она достает парню мотоцикл и выставляет за дверь, как надоевшую игрушку, отказываясь узнавать при следующей встрече.

В рассказе «Ночью в бойлерной» сходятся основные мотивы и символы поздней новеллистики Шукшина, создан образ современного мира – «громадного домины», «сколько там людей разных!». Герои с растревоженной душой совершают побег из квартир-углов к сторожу Максимычу, в подвал: «А с душой куда? Где тебя послушают, посочувствуют? К дяде Ване, в бойлерную» [1, т. 5, с. 288]. Подвал совмещает приметы деревенской избы/церкви и адского чрева – котлована, на что указывает цивилизационная семантика. Здесь «уютно, тепло», в трубах «тихонько поет и потрескивает, как в печке», огонек под потолком, у стены «удобный лежак, старенький тулуп раскинут, подушка». Бойлерная превращается во временное убежище, где, забыв звания и положения, плачут, исповедуются, ждут чуда. В перевернутом пространстве цивилизации относительно свободным местом представляется абсолютный «низ» (двор, котлован). Для 1970-х годов, когда рассказ создается, пространство андеграунда имеет статус пространства духовного самоосуществления интеллигенции [12], у Шукшина, напротив, в его центре – подчеркнуто простой человек, сторож. Сторож – фигура неоднозначная, соединяющая семантику вахтёра-Цербера и «батьюшки», карнавально «причащающего» несчастных шоколадом и вином. Положение Максимыча театрально, отмечено автором как «нескромное». Герою льстит положение утешителя, он чувствует власть над людьми, начинает поучать их, но и искренне сочувствует чужим судьбам. Попадая в подвал, люди опрощаются, что символически выражено в жесте снятия шляпы. В основе фабулы – мотив возвращения блудного сына, получающий гротескное разрешение. Страх, злость, обиды горожан заметны на фоне внутреннего спокойствия, искренней доброты Максимыча: «Лицо у него – доброе, смышленное, немного усталое, но бесконечно доброе, в глазах, в морщинах вокруг глаз – столько терпения, покоя, столько мудрости житейской, что – куда же и спускаться с больной-то душой? К нему и спускались» [1, т. 5, с. 288].

Выговаривая свою боль, люди склоняют головы, снимают шляпы, происходит символическое единение в мужском братстве. Логикой сюжета, однако, автор обнаруживает, что попытки установить справедливость в официальном пространстве заканчиваются скандалом или наказанием. Подлинного возрождения/восхождения личности не происходит, играющий роль исповедника Максимыч способен выслушать, но не наставить на путь: и сторож – не батюшка и отчий дом утрачен. Гонимые судьбой всякий раз в подвал же и возвращаются. Максимыч, отправившийся на переговоры с вздорной, корыстной женой старенького профессора, заранее обречен. В пространстве города действует бездушный закон, расходящийся с народным представлением о справедливости. У Шукшина, как и у раннего Гоголя, исход из пределов канцелярии бесперспективен, напоминает инфернальную ситуацию «полета»: в фиктивном пространстве цивилизации (перекрестков) реальных дорог нет. В рассказе «Три грации» (1973) жест Максимыча предварен аналогичным поступком автора-повествователя. И тот, и другой выбирают роль действующего, несмотря на очевидный трагизм ситуации, оказываясь в оппозиции к рефлектирующей, асоциальной интеллигенции. Рассказ «Ночью в бойлерной» отчетливее других выражает идею обреченности городской культуры, лишенной витальной энергии, опоры в бытии. Ночной «домина», под которой расположена бойлерная, напоминает муляж фалла, фикцию, довлеющую над живым. Большинство мужчин, собравшихся в подвале, бессильны, истеричны, бледны, легко становятся заложниками капризов жен или начальников. В «нижнем» мире утишают душу, а «верхний» захвачен всеобщим торгом: профессор готов продать библиотеку, «самую древнюю рукопись», вплоть до «Слова о полку Игореве», «душу запродасть черту» во имя шубки для жены, смысл бытия которой – магазины. Бессилие и нерешительность интеллигенции трансформируется в мотив предательства, отречения от культуры-памяти, от «почвы». Данный сюжет полемичен мифу о самоценности маргинального существования интеллектуала – одному из основных в культуре того времени.

Попытки героев вырваться из углов-квартир, где нельзя жить, только скандалить, предавать, умирать, оказываются «бегом по кругу». «Некто в шляпе, в легком пальтишке, с чемоданом» каждую неделю уходит от распутной жены и вновь возвращается; известный профессор-филолог, хранитель Слова, готов идти «со шляпой по кругу» (жест клоуна), лишь бы избежать женских истерик. Стенания персонажей в сочетании с образом бессмысленного кружения создают образ города-омута, водоворота, поглощающего бытие. Уничтожение мужского созидательного начала грозит гибелью цивилизации, в пространстве которой легко осваиваются «злые жены». Пока интеллигенция укрывается в подвале, Максимыч отправляется на сражение в адское чрево многоэтажки, чтобы напомнить жене профессора о необходимости сострадания, символически сменить норковую шубу на крестьянский тулуп. Предложение «старенького тулупа» отсылает к сюжету «Капитанской дочки» А. Пушкина, где мотив дарения «заячьего тулупчика» имеет охранительный, сказочный смысл, предваряет череду дарений, создающую атмосферу единения мира, в котором живы милосердие, человечность. В рассказе Шукшина ситуация

дарения переведена в игровой план, тулупчик отвергнут, «злая жена» неумолима: «Плевать она хотела на всех! – раздраженно сказал профессор. – Ей, ей нужна норковая шуба. Что ей все» [1, т. 5, с. 298]. В рассказе современного автора обнаруживается ирония по поводу возможностей слова и жестов доброй воли, в силе которых убеждала русская гуманистическая традиция.

Дом в функции духовного пристанища в городе вряд ли возможен, его место занимают гостиницы, общежития, подвалы, то есть временное жилье, свободное от памяти, ответственности перед родом. Крестьяне, попадающие в город впервые, напоминают туземцев в своей собственной стране, однако именно наивный герой, Другой, замечает, удивляется тому, к чему сами горожане давно привыкли. В рассказах «Из детских лет Ивана Попова» (1968), «Пост скрипту» (1971) Шукшин выдвигает в центр наррации «путешественника»-неофита, открывающего иномир – цивилизацию. Повествование остраняется, реализуя авторский порыв к объективности. В первом рассказе город показан глазами ребенка, отсюда усиление чудного, непонятого в его образе. Текст двоится: о первой поездке вспоминает взрослый, состоявшийся автор, описывающий собственные впечатления детства. Повествователь рисует город, мальчишкой поразивший его, лишенным всякой тайны, захолустным, маленьким, «ровным и грязным». Этот фон оттеняет прежнюю наивность восприятия, но демонстрирует и особую его чуткость. В сознании ребенка город – чужое, темное пространство, полное опасностей, оно лишено опознавательных примет, изрезано заборами, скрывающими дома (приют), здесь говорят на «тарабарском языке». Новичок, не установивший своего места в сети отношений, в городской иерархии, не понимает символов и сообщений, направленных на него, не имеет собственной территории.

Точка зрения в рассказе меняется с внешней на внутреннюю, когда семья останавливается на ночлег в большом доме, где у детей игрушечные самолеты, а под потолком – «стеклянная лампочка», из которой льется свет. Попытка общаться с городским мальчишкой, заполучить игрушечный самолет, провоцирует на ложь и «чудовищное подхалимство». Ванька, отправившийся утром на поиск новых чудес (говорили – в городе печки «какие-то чудные»), съедает хозяйскую булочку и спасается от наказания бегством. Сцена несостоявшейся «евхаристии» подчеркивает обманчивую природу городского пристанища, оказавшегося тем же перекрестком. Обратный путь детей в деревню – движение от одного перекрестка к другому. Одновременно город – место, где взрослые обретают возможность самореализации, интересную работу: «папка» Ивана мечтает стать рабочим «на фабрике или в мастерской какой», а мама собирается на курсы для портних. Автор подчеркивает смелость, необычность этих начинаний, особенно заметную на фоне высказываний деревенского деда, который только после медовухи и с третьего раза выговаривает смешное, «самое длинное слово на свете»: Ин-тер-на-ци-о-нал. Перспектива городских блужданий подсвечена в тексте необходимостью взросления как выходу из лабиринта улиц к себе подлинному, обретению судьбы. С этим соотносится и атмосфера диалога, который подспудно ведет мальчишка со своими родителями, автор же оставляет за собой роль слушателя/собеседника, но не судьи.

Рассказ «Пост скрипtum», написанный от лица чудика, угодившего в самый центр цивилизации – Санкт-Петербург, интонационно, образно близок предыдущему. Нарратор здесь – свидетель, обнаруживший «чужое письмо», подчеркнуто дистанцирующийся от его содержания, но, одновременно, фиксирующий подлинность «документа». Зазор между пишущим (чудик) и публикатором обеспечивает комический эффект. В послании к близким крестьянин воссоздает необычность окружающих его явлений, предметов, начиная с обстановки гостиничного номера. Интерес В. Шукшина к «современным вещам» как знакам новой жизни, коммуникации уже отмечался критикой [13]. В произведениях автора нет сакрализации «старых вещей», сохраняющих древние смыслы (что отличает прозу традиционалистов), он изучает перспективность вещей, заполняющих цивилизационные пустоты. Тон рассказа выдает восхищение наивного зрителя открывшимися чудесами, «новые вещи» награждены соответствующими эпитетами: поразительный, колоссальный. В реестр чудесного на равных входят архитектурные изыски города, «поразительного по красоте», пьеса в драмтеатре – «колоссально!», окно гостиничного номера с жалюзи – «поразило здесь окно», кровать – «поразительная кровать», ванная и туалет – «туалет просто поразительный».

Приезжий напоминает сказочного Ивана-дурака, устанавливающего связи с неведомым пространством, он близок Саньке Журавлеву, ошеломленному роскошью квартиры директора ресторана, где он «как во сне жил. Она на работу вечером ходит, я пока один в квартире. Ванну принимаю, в туалете сижу... Ванна отделана голубым кафелем, туалет – желтым. Все блестит, мебель вся лакирована. Я сперва с осторожностью относился, она заметила, подняла на смех» [1, т. 5, с. 150].

Механизм функционирования вещей, процесс «деланья вещи» герои осваивают без труда: Санька, нежившийся в «спальне из карельской березы», делает себе в деревне «кровать из простой березы» («Версия»), чудик, изучивший вещи в номере, уверен: «Принцип работы этого окна я вроде понял», «кровать я такую обязательно сделаю, как здесь». На бытовом уровне персонажи не нуждаются в помощи толмача: «Дежурная по коридору долго тут пыталась мне объяснить, как открывать и закрывать окно. Пока я не остановил и не намекнул ей, что не все такие дураки, как она думала» [1, т. 5, с. 37]. В подтексте образа крестьянина – идея мастерства, одна из ключевых для поэтики Шукшина. Творчество деревенских самородков в ранних текстах соотносилось с постижением тайн русской истории и духа («Стенька Разин», 1962), в пределах современной культуры мастер только ремесленник, виртуоз-клоун, повторяющий чужие образцы на потеху публике (жалюзи решено «сделать из длинных лучинок»). Отречение от дара (вольное или невольное) превращает самого творца в вещь, «чертову куклу», возвращает не к алтарю – «к ларьку», как и происходит в рассказе «Мастер». Практичный крестьянский ум поражают в городе не тонкость исполнения деталей, не ценность картин, не величие архитектурных ансамблей, но небывалые в деревне чистота, туалеты и ванны, оформленные цветным кафелем. Чистота рассматривается как знак чужого, враждебного, обратно тому, как ее определяют в норме: «Чистота есть часть приватности; публичное всегда будет более или менее грязным, даже в самых чистых своих проявлениях» [18, с. 104].

«Новые вещи» в рассказах внутренне противоречивы, зачастую нелепы (огромных размеров сувенирная зажигалка в гостиничном павильоне), недоступны наивному персонажу (сувенир отказываются показать; в магазине отсутствуют жалюзи; в ресторанах, кафе высокие цены), предназначены другим – иностранцам. Последние и становятся в городе «своими». Фикциональная природа цивилизации, заполняющих ее вещей подчеркнуты их соотносительностью с утопией «светлого будущего»: «Но в магазинах – чего только нет! Жалюзей, правда, нет. Но вообще город куда ближе к коммунизму, чем деревня-матушка» [1, т. 5, с. 39]. Городские вещи-безделушки, уместные в бутафорских пределах, не имеют отношения к потребностям живой жизни. Кормит горожан базар, куда те же Иваны везут «картошку, капусту и всю прочую дребедень». Символом цивилизации в рассказах становится Петербург – самый умышленный город в отечественном культурном пространстве, связанный с деянием Петра-Антихриста [19]. Уже Гоголь увидел северную столицу лишенной всех признаков национального: «На Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь объединились и сделали ни тем ни другим» [4, с. 139]. Шукшинский неопит-«путешественник» относится к городу, как к чуду и фокусу одновременно, однако повествователю ведомо другое – в городе есть театры, музеи, но освоение этой, духовной, культуры крестьянину недоступно, что явствует уже из названия текста – «Пост скриптум». В театре герой с другом «Иваном до слез хохотали, хотя история сама по себе грустная», в музее «Иван Девятков наотрез отказался верить» экскурсоводу. Ситуация повторяется в рассказе «Петька Краснов рассказывает», когда крестьянин, увидев в музее пальто Чехова, возражает экскурсоводу: «Додумался – в таком пальтисечке в Сибирь! Я ее спрашиваю: “А отчего у него чухотка была” – “Да, мол, от трудной жизни, от невзгод”, – начала вилить. От трудной жизни... Ну-ка, протрясись в таком кожачнике через всю Сибирь» [1, т. 5, с. 255]. В итоговых текстах позиция автора усложняется, боль за обделенность Ивана-дурака соседствует с осознанием необходимости духовного просветления нации. В. Шукшин как человек своего времени признавал необходимость «высоколобых» интеллектуалов, хотя пророчески угадывал их противоречивость.

Для нашей темы особенно показательны рассказы, связанные с образом цирка, где фокусы, «чудеса», ряженые обретают свое законное право. В городе-балагане настоящий цирк обретает устойчивость как дважды перевернутое пространство, здесь все риски реальны, это и восхищает филистерскую публику («Чередниченко и цирк»). Показательно, что цирковыми силачами становятся деревенские богатыри, это отнюдь не связано с историей социального одичания граждан: крестьянский сын – артист цирка (Игнаха) – медведь из цирка», как полагает С. Козлова [9, с. 77]. Напротив, для богатыря в городе ничего другого не остается, прочие пространства слишком мелки, тесны, атакуемы нечистой. В цирке оживают былинны сюжеты, сражения с «нечистой силой»: Игнаха одолевает монгола «устрашающих размеров» («Игнаха приехал»). Здесь, у земляка, ищет помощи для больной матери Максим Волокитин, и помощь незамедлительно приходит («Змеиный яд»). Из

цирковых пределов особенно заметны искусственность, выморочность мира цивилизации, циркачка Ева не принимает игру в чувства плановика Чердынченко, оставляя за собой право на выбор, на свободу от маски, в то время как отвергнутый жених с ролью не расстается, решаясь сделать предложение теперь и школьной учительнице. Искренность, прямота, уверенность в собственных силах отличают цирковых спортсменов Кайгородовых, которых соблазняет проектом переустройства мира Князев, обликом напоминаящий булгаковского Воланда («Штрихи к портрету»). Герой-преобразователь, примеряющий маску то Спинозы, то Пугачева, собственную жизнь соотносит с утопическим проектом Мирового города, вне пределов которого ему невыносимо [6]. Таким образом, именно профессиональные циркачки границу между ареной и зрительным залом, спектаклем и жизнью стараются не нарушать, публика же всеми силами стремится прописаться в актеры, клоуны.

Статус циркового артиста меняется по возвращении в деревню, где память о былинном прошлом еще жива, действенна. В раннем рассказе красавец, силач Игнаха, приехавший из города показать родителям жену, испытывает неловкость за дорогой костюм, интуитивно чувствуя право отца возмутиться подарками. Нарядная жена, привезенные безделушки выстраиваются в единый парадигматический ряд, отсылающий к мотиву демонстрации мод. Герой теряется перед природной мощью брата Васьки – «огромного парня с открытым крепким лицом», Ваське отдает первенство и отец, Игнаха же пытается объяснить младшему брату преимущества городской жизни. Рассказ, открывающийся сценой бесцеремонного вторжения в отчий дом: «Пинком распахнул ворота – в руках по чемодану», заключает символическое крещение, означенное образами реки-купели и креста. Погружение братьев/богатырей в «Катунь-матушку», на берегу которой молодая баба «с высоко задранной юбкой колотила вальком по белью», словно смывая грехи мира, знаменует обновление души. Дорога от реки к дому, образуя оптический крест, есть символическое восхождение на крест, к себе подлинным, братья стремятся попасть в след отцу: «Игнатий шел за отцом, смотрел на его сутулую спину и думал почему-то о том, что правое плечо у отца ниже левого, – раньше он не замечал этого» [1, т. 4, с. 41]. Откровение мира суть узнавание его, когда постигается ценность каждой черты, детали родного облика – так на мгновение восстановлена целостность семьи/мира.

Итак, образ цивилизации в творчестве Шукшина представляет собой набор вещей-символов, присутствующих в деревне и «контекстуально» отсылающих к образу города; устойчивых мотивов и локусов, описание, наполнение которых в разные периоды творчества неоднозначно. В ранних текстах фиксируются детали, штрихи, предметы, означающие иномир, чаще всего это телевизор, радио, бухгалтерские счета, книги, через которые устанавливают связи или сводят счета («Племянник главбуха», «Критики», 1963). Причем одна и та же вещь, предмет получают антиномичные характеристики в глазах представителей разных поколений: самолет пугает бабушку и завораживает перспективой полета внука в рассказе «Сельские жители» (1961), это результат не столкновения миров, но несовместности мировоззрений. В зрелых текстах экспансия городских вещей расширяется, появляются блестящие или

темные очки, искажающие зрение, экзотический микроскоп («Микроскоп», 1969), шахматы («Вянет, пропадает», 1969). Современная вещь по-разному воспринимается и функционирует в мире «отцов» и «детей», диапазон интересов широк: от наивного любопытства, азартного интереса до способа самоутверждения. В позднем творчестве автор фиксирует и обратный процесс: тоскующие по аутентичности бытия горожане стилизуют обстановку квартир под деревенские избы («Мастер»).

Город как место действия, хронотоп реализуется в нескольких направлениях: явление в пределы цивилизации деревенского чудика, связанные с этим личностные испытания («Чудик», «Ваня, как ты здесь», «Жена мужа в Париж провожала», «И разыгрались же кони в поле», «Дебил» и др.); и способы освоения самого антимира во всем разнообразии его представительств. Соответственно опыту, целям, духовному багажу героев, нарратора выстраиваются проекции миров, одно и то же пространство награждается различными характеристиками: библиотека в восприятии студента, шофера, девушки-библиотекарши обретает антиномичные черты – от места свиданий до храма науки («Классный водитель»). Аналогичная стратегия осуществляется в описании магазинов, аптек, выставок, ресторанов, цирков, которые у каждого из персонажей вызывают порой несовместные чувства: цирк для плановика Чередниченко только забава, для Игнахи – способ самоутверждения, профессия, для преобразователя Князева – идеальная форма бытия, где достигнуто равновесие ожиданий и затрат. ВДНХ вызывает спокойный интерес у студента в рассказе «И разыгрались же кони в поле», но для его отца – председателя колхоза – это насквозь фальшивый мир, исключаяющий присутствие живого, подлинного. Городские локусы, вещно-предметные знаки обнаруживают в мире Шукшина полисемантическую, своеобразно вписываясь в художественную картину мира. Автор понимает бытие как процесс, вечное движение форм, диктующее взаимообратимость явлений, взаимопроницаемость пространств: «Шукшин никогда и ни о чем не высказывается однозначно. Или “да”, или “нет” – это не его метод. Живое противоречие в суждениях и поступках» [20, с. 20]. Излюбленный герой в меняющемся мире существует на границах, перекрестках, находится в состоянии постоянного движения, принадлежит стихии времени, принципиально неукоренен, что и позволяет относить его к трикстерской парадигме [7].

В отличие от органического уклада деревни, опирающегося на исторический опыт, традиции, цивилизация умышленна, лишена подлинной глубины и высоты, ее бутафорская природа требует соответствующего наполнения: куклы и механизмы вытесняют живое. Портреты горожан подчеркнуты гротескны, маркированы устойчивыми приметам: золотые коронки и украшения, очки, заграничные костюмы, мундиры или шубы, но самой востребованной деталью маскарада становится шляпа/колпак. Функционально обыватели напоминают клоунов на манеже, наделены красным носом, огромными бородавками, рыжими волосами, нарочито бледными лицами с ярко накрашенными губами: мать легкомысленной Тамары «очень толстая, еще молодая женщина с красивыми губами и родинкой на левом виске» («Ленька»); «отец Лиды – чернявый человек с большой бородавкой на под-

бородке и с круглой розовой плешинной на голове, с красными влажными губами», «толстая тетя с красным носом» («Лида приехала»); сплетница из рассказа «Три грации» «крупная, с вишневой бородавкой на шее. Говорит громко, уверенно», ее собеседница «Рыжеволосая. Тоже за сорок. Необычайно подвижная, легкая на ногу», служитель в цирке «такой, с бородавкой и в шляпе» («Чередниченко и цирк»). Горожан, как правило, отличают полнота, обрюзглый вид, необычайная суетность, напоминающая жесты мелкого беса (еще протопоп Аввакум указывал на особую тучность, чревоугодие соблазнитель «святой Руси»).

В поздних текстах эксцентричность героев ретушируется, образы обретают большую глубину, символический ореол, неоднозначность. В судьбе отдельного персонажа автор проявляет будущее страны. Расширяется интертекстуальное поле рассказов, вечные проблемы, над которыми размышляла русская классика, ее высокие философствующие герои, теперь отданы на откуп деревенскому чуднику, обретают необычную напряженность, трагическую окраску. Важнейшей идеей Шукшина и становится идея единения Руси, поиска способов коммуникации, которые могли бы сблизить крестьянина, его земляка, перебравшегося в город, и подлинного интеллектуала. Автор сталкивает героев на перекрестках судьбы, ставит перед выбором, но чаще всего они расходятся чужими, говорят на разных языках. И, демонстрируя многообразие игровых стратегий персонажей, художник сохраняет милосердие к каждому из них, к фантазерам и ряженым, богоборцам и трикстерам. Текст зачастую венчает фраза сострадания, произносит ее герой-разоблачитель, вольно или невольно разрушивший спектакль. Изнаночное, вымороченное пространство заканчивается там, где звучит слово милосердия. Мир, далекий от совершенства, к человеку не добр, и нет другого пути для живущих, как, зная это, попробовать стать лучше самим.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. – Екатеринбург: АО: Урал. торг. дом Посылторг, 1994.
2. Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 320.с.
3. Аннинский Л. Тридцатые – шестидесятые. – М.: Современник, 1977. – 269 с.
4. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1940. – т. 10. – 537 с.
5. Ковтун Н.В. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба, 2011. – № 1. – С. 132 – 154.
6. Ковтун Н.В. Образ героя-преобразователя в рассказах В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве: мат. VIII Всерос. юбил. конф. – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 120 – 134.
7. Ковтун Н. Трикстер как герой нашего времени (на материале русской прозы второй половины XX-XXI веков) – М.: ФЛИНТА, 2022. – 408 с.
8. Козлова С.М. Заревой дождь // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. – Барнаул: АГУ, 1999. – С. 257.

9. Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. – 180 с.
10. Лахман Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
11. Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – 479 с.
12. Материалы «круглого стола» «Андеграунд сегодня и завтра» // Знамя, 1998. – № 6. – С. 172-199.
13. Маркович В.М. Избр. раб. – СПб.: Ломоносов, 2008. – 318 с.
14. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в 2-х т. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – Т. 1. – 688 с.
15. Рыбальченко Т.Л. Тюрьма как метафора социального императива в прозе В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: мат. VIII Всерос. юбил. конф. – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 207 – 220.
16. Рытова Т.А. «Вещи» как знаки поколений в рассказах В. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы VIII Всерос. юбил. конф. – Барнаул: Азбука, 2009. – С. 220-229.
17. Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник: в 3-х т. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2007.
18. Утехин И. Очерки коммунального быта. – М.: ОГИ, 2001. – 214 с.
19. Успенский Б.А. Избр. тр.: в 2 т. – М.: Гнозис, 1994. – Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – 429 с.
20. Черносвитов Е. Пройти по краю. Василий Шукшин: Мысли о жизни, смерти и бессмертии. – М.: Современник, 1989. – 235 с.

МИР ВЕЩЕЙ В ЦЕННОСТНОЙ КАРТИНЕ МИРА ПЕРСОНАЖЕЙ РАССКАЗОВ В.М. ШУКШИНА⁵³

Хисамова Г.Г.
Россия, Уфа

Анализ художественного произведения предполагает выявление особенностей языковой концептуализации в картине мира персонажа и в ее системе ценностей.

Вещный мир в литературном произведении соотносится с предметами материальной культуры в реальной действительности. Материальная культура как совокупность предметов, создаваемых человеком, входит в мир произведения и может выполнять культурологическую, характерологическую и сюжетно-композиционную функции [4, с. 307].

Статья посвящена выявлению роли вещей в ценностной картине мира персонажей рассказов В.М. Шукшина.

В произведениях В.М. Шукшина вещь выполняет прежде всего характерологическую функцию: она часто высвечивает противостояние жизненных позиций персонажей.

Для «энергичных людей» главный ориентир в жизни – денежно-вещевой. Бытовая жизнь этих героев материально насыщена.

У деловитого, властного Федора Кузьмича Максимова «все добыто трудом»: богатая квартира, машина, дача, парадный костюм висит в дорогом шкафу («Как зайка летал на воздушных шариках»).

У «свояка Сергея Сергеевича» (одноименный рассказ) есть повод для самоуважения. Он пять классов окончил – и получает четыреста, тогда как самый высокооплачиваемый профессор получает пятьсот рублей. У свояка свои «культурные» потребности. Он отдыхать любит в Ялте. Он телевизор считает предметом первой необходимости. Сергей Сергеевич «купил» Андрея, сделал ему дорогой подарок, о котором тот втайне мечтал, – лодочный мотор. «Вечно недовольный Яковлев» (одноименный рассказ), приехав в отпуск в село к родным, хотел показать всем, «какой он – нарядный, даже шикарный, сколько (немало!) заколачивает в городе...», что имеет в городе в новом доме однокомнатную квартиру. Своя система координат у «Владимира Семеныча из мягкой секции» (одноименный рассказ), которая ориентирована на свои ценности, соответствующие своим нормам. Его цель – «занять кресло повыше – стать завсекцией». Работать Владимир Семеныч умел: каждый месяц имел в кармане сот пять-шесть, кроме зарплаты. Немилосердно обирал покупателей. Стал богато одеваться. Стал сам покупать дорогую мебель. Хотел даже свой финский гарнитур «Россарио» за «тысячу двести» заменить на югославский гарнитур «Роджерс» за «две тысячи сто семьдесят рэ».

Предметы обихода в представлении таких героев выступают как атрибуты «красивой жизни», предусматривающей определенный стиль поведения: «если свояк Сергей Сергеевич только недоволен отсутствием в деревенской лавке

⁵³ Первая публикация: Хисамова Г.Г. Мир вещей в ценностной картине мира персонажей рассказов В.М. Шукшина // Алтайский текст в русской культуре – Барнаул: Изд-во АГУ, 2015. – С. 394-399.

шампанского, но затем ограничивается и водкой; то Владимир Семенович претендует на другой уровень: он, например, твердо знает, что шампанское надо пить только «на брудершафт», и требует этого» [2, с. 199]. Ценностно-смысловые позиции персонажей выявляются в их поучительных монологах:

«Зато Владимир Семенович осмелел вполне. Он говорил и откупоривал шампанское, наливал шампанское в фужер и говорил:

– Я так считаю: умеешь жить – живи, не умеешь – пеняй на себя. Но, кроме всего прочего, должен быть вкус, потому что... если держать, например, две коровы и семнадцать свиней – это тоже считается хорошо. Должен быть современный уровень во всем. Держи, но пока не пей: мы на брудершафт выпьем. Я себе кофе налью.

– Как это? – спросила Валя.

– На брудершафт-то? А вот так вот берутся... Дай руку. Вот так берут, просовывают... – Владимир Семеныч показал. – Так? И – выпивают. Одновременно. Мм? – Губы его чуть дрожали от волнения («Владимир Семеныч из мягкой секции»)» [1, т. 3, с. 314].

В диалогическом фрагменте писатель не только излагает взгляды персонажа на жизнь, но и передает его эмоционально-психологическое состояние с помощью описания жестов и мимики.

«Чудиками» вещи воспринимаются не с точки их денежно-престижного эквивалента. Основные устремления шукшинского героя направлены на личностную реализацию, поэтому главный интерес для него представляют предметы, через которые осуществляется такая реализация: «странная», ненужная, нефункциональная в быту вещь для героев Шукшина является способом, средством прорваться за рамки обыденности. Самые обычные вещи часто в их руках приобретают качества необычности, изначально не свойственные им: из старого оцинкованного ведра и велосипедного колеса шофер Моря Квасов конструирует вечный двигатель; из обыкновенных деревянных чурочек деревенский парень Васька создает удивительные фигурки; третий приобретает микроскоп, чтобы уничтожить всех микробов; четвертый покупает жене очень дорогие сапожки, которые не подходят ей по размеру и непригодны для деревенской жизни; пятый всю субботу посвящает одному занятию – топке бани. Пристрастие героя к ненужным, неважным вещам и занятиям (изобретение вечного двигателя, топка бани весь день, создание деревянных «куколок», занятия с микроскопом) выводит героя из мира обыденности. Необычная покупка, странное занятие оказывается способом душевного обновления, средством очищения чувств, реализованной возможностью создания праздника [2, с. 195].

Представление о празднике может быть связано с игрой на инструменте: балалайка становится «спутницей жизни Антипа»; гармонь, «двухрядка русского строя», не только помогает зарабатывать на жизнь, но и является отдушиной для «слепого от роду» певца Гани («В воскресенье мать-старушка...»); с помощью гармони, «трехрядки с малиновым мехом», Колька Паратов дает каждую неделю в субботу вечером во дворе концерты («Жена мужа в Париж провожала»); работая массовиком-затейником в горном санатории, удивлял отдыхающих Гена Пройдисвет, который сам сочинял песни и сам исполнял под гитару (одноименный рассказ).

С развитием техники расширяется диапазон изображаемых в литературе вещей. Главный герой рассказа «Светлые души» Михайло с упорством ищет по всему дому карбюратор, так как любит заниматься машиной. Главный герой другого рассказа «Коленчатые валы» колхозный механик Сеня Громов весь свой трудовой день проводит в поисках дефицитных деталей для двух колхозных машин, вышедших из строя в самый разгар уборки. Эти детали – коленчатые валы – выполняют в структуре произведения сюжетно-композиционную функцию. Вещи часто становятся знаками, символами переживаний человека.

– Ев-в-ге-ге... Это ... Женя, друг, выручи! Пару валов – хоть плач!.. А? – Сеня улыбнулся. Глаза его засветились неожиданно мягким, добрым светом. – Д-д-две бутылки ставлю. – Сеня показал два черных пальца.

Лысый важно нахмурился.

– Тебе коленчатых, значит?

– Ко-ко-ко... Ага.

– Пару?

– Парочку, Женя!

– Можно будет.

Сеня зажмурился...

– В-в-в-великолепно! Махнем прямо сейчас? У меня мотоцикл. За час слетаем.

– Нет, сперва надо подкрепиться. – Женя погладил свой живот.

– Ла-ла-лады! – согласился Сеня («Коленчатые валы») [1. т. 2, с. 93-94].

В диалогическом фрагменте писатель с особым мастерством описывает вербальное и невербальное поведение персонажей: с помощью повтора звуков и звуко сочетаний, пауз передается такая особенность речи Сеньки Громова, как заикание, с помощью авторских ремарок указывается на его эмоциональное состояние (улыбнулся, глаза засветились; зажмурился); языковые средства, включающие формы согласия, регулятив «Великолепно!», обращения, также передают позитивный настрой персонажа. Фиксируется мимика и жесты героев (показал два пальца, важно нахмурился, погладил живот).

Существует определенная грань между человеком и вещью, материальная ценность которой может заслонять человека: он оценивается обществом по тому, насколько дорогими вещами обладает. Так, шуба, наряду с другими видами одежды, становится в текстах В.М. Шукшина знаком, характеризующим имущественное положение персонажа и даже его моральный облик. Дорогая шуба как знак определенной социально-политической и нравственной ориентации упоминается в рассказах «Други игрищ и забав», «Капроновая елочка». Шуба становится причиной серьезного скандала между супругами в рассказах «Мой зять украл машину дров!» и «Ночью в бойлерной».

Противостояние «героев» и «антигероев» у Шукшина представлено противопоставлением разных видов меховой одежды.

Один ряд образов составляют: «козлиная доха» («Капроновая елочка»), «шуба из искусственного каракуля» («Мой зять украл машину дров!»), «норковая шуба» («Ночью в бойлерной»), другой ряд, противопоставленный ему, – «мягкий, удобный полушубок» («Капроновая елочка») «старенький тулуп» («Ночью в бойлерной»), «кожаное пальто» («Мой зять украл машину дров!») [3, с. 198].

Головной убор, разновидностью которого является шляпа, также имеет в культуре особое символическое значение.

В творчестве Шукшина символика шляпы раскрывается в социальной и нравственной плоскостях. Значимой оказывается принадлежность шляпы к атрибутам той или иной социальной принадлежности людей. Этот головной убор более распространен в городе, чем в деревне.

Именно шляпа бросается в глаза Чудику (одноименный рассказ), когда он приезжает в районный город:

«Зашел в продовольственный магазин, пристроился в очередь. Впереди него стоял мужчина в шляпе, а впереди шляпы – полная женщина с крашеными губами» [1, т. 2, с. 337].

Головной убор становится одной из деталей описания, причем автор во вторичной номинации при обозначении лица употребляет только слово «шляпа».

Более актуально значение шляпы в шукшинских текстах как символа образованного, интеллигентного человека.

Анатолий Яковлев («Дебил») покупает шляпу как атрибут умного, образованного, достойного человека. Однако в рассказе шляпа выступает в качестве символа экзотичности, чуждости, так как в деревенской среде она чужеродный предмет: «засмеют деревенские: они нигде не бывали, шляпы им в дико-винку». Не случайна реакция жены на приобретение мужем шляпы:

– Кто ты такой, что шляпу напялил? – не унималась жена. – Как тебе не стыдно. Тебя, если честно не слесарем даже, а навоз вон на поле вывозить, а ты – шляпу. Да ты что?! [1, т. 3, с. 95-96].

Анатолий купил дорогую шляпу, чтобы «посрамить» учителя, с легкой руки которого он получил кличку «Дебил». Но новая шляпа не впечатлила учителя; он смотрел «искоса-весело – на Анатолия, на шляпу его...».

Изменив внешний облик, герой не достигает цели – он остается для людей тем, кем был, – дебилом.

Следовательно, вещь является одним из средств создания художественного образа, помогающим представить изображаемое автором явление в неповторимой индивидуальности, служащим и для типологической характеристики и героев произведения.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Молодая гвардия, 1992. – Т. 2, 1993 – Т. 3.
2. Жилина Н.П. Предметный мир в рассказах В.М. Шукшина // «...горький, мучительный талант». Мат-лы V Всерос. науч. конф. – Барнаул, 2000. – С. 188-213.
3. Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Эстетика. Диалог культур. Поэтика. Интерпретация. – Барнаул, 1999. – 507 с.
4. Хисамова Г.Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина). – М., 2007. – 350 с.

Поэтика В.М. Шукшина: язык, стиль, жанр

ВАРИАТИВНОСТЬ АНТРОПОНИМОВ В РАССКАЗАХ В.М. ШУКШИНА КАК ОТРАЖЕНИЕ АНТРОПОНИМИЧЕСКОЙ ВАРИАТИВНОСТИ В РЕЧЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ⁵⁴

Воробьева И.А.
Россия, Барнаул

Язык, обслуживающий коммуникативные потребности общества, обладает набором средств, используемых в данном социуме и в данном типе ситуаций. В процессе общения человек берет из этого набора то, что ему необходимо, исходя из исторического, социального и индивидуального опыта.

Одним из важных средств при общении являются антропонимы, детерминирующие человека. Однако человек, как правило, имеет в обществе не одно, а несколько наименований, которые и употребляются в зависимости от ситуации и обстановки общения, его ролевых взаимоотношений с коммуникантами, от его места в социальной иерархии, его возраста, пола и так далее.

Поэтому в каждом социуме и в каждую историческую эпоху существуют определенные нормы вариативности антропонимов. Эти нормы можно назвать этикетными.

Антропонимы в текстах Шукшина можно рассматривать не только как особенность его художественного стиля, как наиболее полно это сделала Л.И. Василевская [2, с. 150-163], но и как отражение вариативности собственных имен в речевой коммуникации для выявления современных этикетных

⁵⁴ Первая публикация: Воробьева И.А. Вариативность антропонимов в рассказах В.М. Шукшина как отражение антропонимической вариативности в речевой коммуникации // Творчество В.М. Шукшина. Метод. Поэтика. Стиль: межвуз. сб. – Барнаул: АГУ, 1997. – С. 151-163.

норм, которые, кстати, далеко не выявлены и определены. При употреблении антропонимов мы пока интуитивно придерживаемся каких-либо норм и не всегда удачно.

Тексты Шукшина, содержащие огромное число антропонимических употреблений, могут служить прекрасным и надежным материалом для изучения антропонимических норм. Во-первых, В.М. Шукшин как языковая личность уникален и неповторим. Его язык органически вобрал в себя огромные пласты народной языковой культуры, которые он использовал осознанно и творчески. Его отличает постоянное внимание к собственным именам, в частности, к антропонимам, его интересует их значение, функционирование в речевой коммуникации. Во-вторых, В.М. Шукшин, стремясь к полному отражению правды жизни, использовал реальную антропонию в составе как личных имен, так и фамилий. Исследователям Шукшина уже известно, что жители села Сrostки находят в его произведениях знакомые фамилии односельчан и даже сочетание имени и фамилии. Записано воспоминание Вениамина Зяблицкого о том, как создавался рассказ «Мой зять украл машину дров» [4, с. 5]. (Более подробно см. в нашей статье «Антропонимы в творческой лаборатории В.М. Шукшина» [3, с. 140-150]).

...Можно добавить и еще один интересный факт: собственное имя Бронька Пупков (рассказ «Миль пардон, мадам!») не придумано писателем, а тоже взято из жизни. В подворной книге села Сrostки за 1940 г., хранящейся в Музее В.М. Шукшина в его родном селе, указан Бронислав Данилович Пупков 1928 года рождения.

В.М. Шукшин всегда подмечает тонкие коннотативные оттенки в значении собственных имен и в их употреблении. Вот разговор об имени Броньки Пупкова в рассказе:

«— Откуда у вас такое имя – Бронислав? – Поп с похмелья придумал. Я его, мерина гривастого, разок стукнул за это, когда сопровождал в ГПУ в тридцать третьем году... – А почему, хорошее ведь имя? – К такому имени надо фамилию подходящую. А я – Бронислав Пупков. Как в армии перекличка, так смех. А вон у нас Ванька Пупков – хоть бы што». Шукшин варьирует именование героя в зависимости от ситуации, коммуникантов. Так, жители деревни называют его Бронька Пупков. Автор представляет персонаж: «Бронька (Бронислав) Пупков, еще крепкий, ладно скроенный мужик, голубоглазый, улыбчивый, легкий на ногу и на слово...». Городские, приехавшие на охоту, говорят ему Бронислав. Сам он в пересказе ситуации общения с генералом именуется своей полной паспортной формой, а генерал употребляет сочетание товарищ Пупков:

«Как, товарищ Пупков? Готов, говорю, к выполнению задания... С богом, говорит. Ждем тебя оттуда Героем Советского Союза... Или, говорю, лягу рядом с Гитлером, или вы выручите Героя Советского Союза Пупкова Бронислава Ивановича». Жена Броньки Пупкова называет его, а точнее, обзывает, Пупок: «Совесть-то у тебя есть? Или ее всю. уж отшибло. Тьфу! Глазыньки бесстыжие! Пупок!» Знание современных норм в области антропоники Шукшин демонстрирует в любом рассказе и даже показывает в некоторых случаях реакцию на их нарушение. Так, в рассказе «Чудик» герой на почте предложил такую телеграмму:

«Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша, меня не забудь. Васятка». Телеграфистка, строгая, сухая женщина, прочитав телеграмму, предложила: «Составьте иначе. Вы взрослый человек, не в детсаде. – Почему? – спросил Чудик. – Я ей всегда так пишу в письмах. Это же моя жена! Вы, наверное, подумали... – В письмах можете писать все что угодно, а телеграмма – это вид связи. Это открытый текст». Чудик переписал: «Приземлились. Все в порядке. Васятка». Телеграфистка сама исправила два слова: «приземлились» и «Васятка». Стало: «долетели», «Василий».

Рассказы Шукшина эффективны для выявления современных антропони- мических норм, особенно в народной среде. Здесь воссоздается множество реальных жизненных ситуаций, они правдивы и достоверны. Рассказы пред- ставляют собой не сюжетные построения, а скорее своеобразные зарисовки жизни. Язык рассказов насыщен разговорной речью. Разговорные слова и просторечия, как уже не раз отмечалось в исследованиях по языку и стилю писателя Шукшина, выступают здесь не как средство сознательного отталки- вания от речевого этикета, присущего литературному языку, а как естествен- ный факт речевого обихода данного социума.

Писатель мастерски воспроизводит речевое общение своих героев. Не случайно он говорил: «Я знаю, когда я пишу хорошо, когда пишу и как будто пером вытаскиваю из бумаги живые голоса людей» [1, с. 465].

Переходя к анализу антропонимических моделей в рассказах Шукшина, хочу сразу же отметить, что состав их достаточно велик (до 14 моделей и более тысячи антропонимических употреблений). Но их частотность и функциониро- вание имеют большие различия. Если их расположить по убывающей частот- ности, то наиболее употребительной моделью в рассказах надо считать пей- оратив (20%), т.е. личное имя с суффиксом уничижительной оценки: Ванька, Петька, Серьга, Яшка, Нюрка. За пейоративом стоит личное имя в его полной паспортной форме: Макар, Наум, Сергей, Геннадий, Зоя (17%). Далее – деми- нутив, т.е. сокращенное имя с нейтральной окраской: Гена, Аля, Нюра, Соня (14%). Почти в такой же мере употребителен мелиоратив – имя с уменьшитель- но-ласкательным суффиксом: Геночка, Верочка, Марфонька, Полюшка (12%).

Что касается фамилий, то они употребляются либо самостоятельно, либо в сочетании с другими антропонимическими категориями. Чаще всего Шук- шин использует сочетание имени и фамилии (8,5%): Марья Селезнева, Макар Жеребцов, Иван Дегтярев, Степан Воеводин. Несколько реже встречается в рассказах сочетание имени и отчества (7%): Владимир Семеныч, Федор Кузь- мич, Наум Евстигнеевич. Почти на этом же уровне отмечается частотность пейоратива и фамилии (6,8%): Пашка Холманский, Митька Трифонов, Ванька Соломин, Мишка Бычков. Полная паспортная форма встречается реже (4%): Щиблетов Александр Захарович. За этой моделью следует употребление одной фамилии (3%): Маров, Герасимов. 3% антропонимических моделей составляют отчества, употребляемые самостоятельно: Михеевна, Сергеевна, Михалыч. Редко, но встречается сочетание деминутива и фамилии (2,2%): Гена Пройдисвет, Нюра Агапова, еще реже мелиоратив и фамилия (1%): Петрунька Яриков. Изредка Шукшин употребляет прозвища (1%), которые часто связыва- ются с именем: Ваня Кыса, Нюра Заполошная, но отмечаются и однословные:

Дебил. Единичны прозвища женщин по мужу с суффиксом – ИХ(а): Нечаиха, Малышиха.

Как видим, частотность антропонимических моделей в рассказах в достаточной мере различается: от 20% пейоратива до 1% прозвищ. Частотность употребления тех или иных моделей зависит от многих факторов: от ситуации общения, отраженной в произведении, от обстановки общения героев, от социального статуса коммуникантов, от их ролевых отношений, описываемых в рассказах. Но тем не менее закономерен вопрос: почему преобладает пейоратив? Что это – особенность художественной манеры Шукшина, связанной с тематикой рассказов, или же это отражение реальной картины употребления антропонимов в условиях современной речевой коммуникации? Нам кажется, что и здесь писатель не идет против «правды жизни».

Пейоратив в настоящее время явно расширил сферу своего применения, например, по сравнению с XIX в. Он потерял классовую отмеченность как средство называния низших слоев общества. Он стал употребляться в сферах семейного, дружеского общения. Да и наиболее продуктивный суффикс пейоратива -К(а) в современном употреблении перестает быть во многих случаях уничижительно-пренебрежительным и, сохраняя разговорно-фамильярный характер, употребляется с оттенком уменьшительности и даже ласкательности. См. семейные имена детей: Аленка, Маринка, Андрюшка, Олежка и др. Шукшин также отметил данную черту. Так, в рассказе «Упорный» он пишет:

«Его звали – Митька, Дмитрий, но бабка звала его – Митрий, а ласково – Мотька, Мотя». Однако и частотный пейоратив и менее частотные модели встречаются далеко не во всех ситуациях общения. Рассмотрим более подробно сферу применения антропонимических моделей в рассказах Шукшина. В реальном мире при употреблении антропонимов выделяют две разновидности коммуникативной ситуации: контактную и дистантную. Контактный тип ситуации – это ситуация, при которой антропоним используется непосредственно в общении, в присутствии называемого лица. В художественном произведении – это диалог. Диалог в рассказах Шукшина занимает исключительное место: он движет повествование, помогает проникновению в глубь характеров персонажей.

В контактной ситуации общение практически невозможно без обращений. Поэтому рассматривая данную ситуацию в рассказах Шукшина, мы выявляем современные нормы обращения, зависящие от социальных и индивидуальных факторов. В рассказах эта коммуникативная ситуация представлена широко: 37% всех антропонимов употреблено именно здесь. Общение идет в различных сферах – в семье, в кругу друзей и знакомых, при деловом общении. И каждый говорящий выступает в определенной роли (знакомого, любимого человека, друга, родственника, сослуживца) и в рамках данной роли отбирает антропонимы при обращении к собеседнику.

По материалам рассказов, в контактной ситуации встречаются далеко не все антропонимические модели: преобладают полные имена и пейоратив: «Ты забыл, Егор, как я за тебя невесту ходил провожать» (Степкина любовь) ; « – Глашка! – кричит он девушке. – Когда замуж-то выйдешь?! – Не берет никто, Коля! – отвечала словоохотливая Глашка» (Нечаянный выстрел). Частотна и

модель деминутива (см. «Коля» в приведенном примере). Достаточно часто используется и имя с отчеством: «Здорово, Николай Семеныч, – откликнулся Максимыч» (Ночью в бойлерной), или только отчество: «Здорово, Максимыч, – сказал Пилипенко...» (там же).

Этикетные нормы в данной речевой ситуации достаточно разнятся в зависимости от социального статуса людей, например, в среде сельской и городской интеллигенции, т.е. людей с высшим и средним образованием, и сельских жителей, рабочих города. Если первые в большей части при употреблении антропонимов опираются на литературные нормы, то вторые – на просторечия. Более того, нормы завясят от сферы общения: официальной, семейной, дружеской. Судя по рассказам, меньше всего различий в употреблении антропонимов при контактировании в официальной сфере, где предпочитали во времена Шукшина фамилию, часто в сочетании со словом товарищ, и сочетание имени и отчества: «Да. Яковлев? Это Кондрашин» (Мнение); «Егор Васильевич! – позвала Лидок. Из кабинета вышел дядя, строгий, озабоченный» (Племянник главбуха); «Вы представляете, товарищ Ваганов, житья нет: как выпьет, так начинает хулиганить» (Страдания молодого Ваганова).

Однако Шукшин подметил тонко такую особенность: в официальной обстановке в селе часто используется только полное имя: «Филипп! – строго прикрикнул председатель колхоза. – Выбирай выражения» (Залетный), что связано с большей близостью коммуникантов, живущих и работающих рядом.

Больше различий в употреблении антропонимов между разными социальными группами в ролевых отношениях. В семье, с друзьями, знакомыми городская и сельская интеллигенция предпочитает полное имя, деминутив, т.е. антропонимы либо с нейтральной окраской, либо с окраской доброжелательности, ласкового отношения: «Дождешься, Сергей, подвернется какой-нибудь вьюн с гитарой – только и видел свою Леночку» (Воскресная тоска); «Сережа, я сготовлю чего-нибудь» (Сураз). В этом рассказе только учитель обращается к Спирьке Расторгуеву, называя его Спиридон.

Сельские жители и рабочие города также могут употреблять при обращении полное имя и деминутив, однако в селе больше встречается обращений с сочетанием полного имени и слова дядя, когда дядя не является родственником, причем не только в речи детей, но и взрослых при коммуникации с более пожилыми людьми: «А Гринька – ему: «Ешь, дядя Миколай! Ешь как своих» (Земляки); «Пришел Егор, соседский мужик. – Мороз, язви его! – сказал он. – Погоди, дядя Степан, маленько обогреюсь, тогда и полезу к тебе» (Как помирал старик).

Отличительной же особенностью употребления антропонимов в контактной ситуации в деревне является широкое использование имен с суффиксами субъективной оценки: пейоратива, мелиоратива: «Мишка, хочешь «Барыню» оторву? – предложил он (Далекie зимние вечера); «Пошла к дьяволу, Нюрка! – взревновала мать» (Степка); « – Да чего бы тебе, Спиренька, андел ты наш? ...суетятся старики» (Сураз); «Все, Нюрок, спим» (там же); «Чижало там, Парасковьюшка? Охота, поди, сюда» (Горе).

Особенно часто жители села называют пейоративом детей как своих, так и чужих: «Мать спала уже. – Ты, Спирька? – спросила она сонным голосом»

(Сураз); «Все играешь, Славка?» (Вянет, пропадает); «Кончаюсь, Юрка, в крестителя, в бога душу мать» (Космос, нервная система и шмат сала). И хотя коммуниканты при употреблении пейоратива не воспринимают его уничижительно-пренебрежительное значение, тем не менее фамильярный оттенок они чувствуют, например, по сравнению с деминутивом как уважительным и ласковым именем. Так, в рассказе «Петя» жена Лялька называет своего мужа только Петя или Петенька, и наблюдавшая за жизнью двора старушка заключает: «Кака уважительна бабочка-то: «Петя! Петя!» Дружно живут, дай господи. Дружная парочка». И Шукшин пишет: «А меня вдруг пронзила догадка: да ведь любит она его, Лялька-то, Петю-то. Любит».

В речевом общении могут менять свое значение и другие имена с суффиксами субъективной оценки, например, мелиоратив, который может окрашиваться иронической окраской: «Шибко ты строгая, Марфонька, нельзя так милая: надсадишь сердечушко свое и помрешь» (Одни); «Спишь? – живо заговорил Наум. – Эх-ха! Эдак, Ванечка, можно все царство небесное проспять» (Волки); «Валю-ша! Отреагируй, лапочка, хоть одним глазком, хоть левой ноженкой!» (Жена мужа в Париж провожала).

При обращении к людям пожилым, уважаемым в народной среде часто отмечается только отчество: «Не гневи бога, Кузьмовна, не гневи. Кому како дело» (Письмо); «Тоже, Степаныч? Чем занедужил, родной?» (Операция Ефима Пьяных). Не чуждаются обращения в форме одного отчества и образованные городские люди, но при встрече с представителями старшего поколения (см. примеры из рассказа «Ночь в бойлерной»).

Сочетание имени и отчества чаще всего употребляется при общении городских жителей или обращающихся к ним (см. рассказ «Владимир Семеныч из мягкой секции»). Не чуждаются такого обращения и жители деревни, но редко и в условиях особенно уважительного отношения и даже его подчеркивания: «Хорошее у тебя пиво, Маланья Васильевна», – говорит Егор Лизунов, желая получить еще стакан. В последующих случаях он употребляет лишь имя Маланья (Сельские жители).

Несмотря на распространенность в деревне прозвищ, в контактной ситуации Шукшин их почти не отмечает, за исключением одного случая: «А ты чего это заволновался-то, Шива?» (Танцующий Шива).

Второй тип реальной коммуникативной ситуации при употреблении антропонимов – дистантный, при котором называется третье лицо, отсутствующее или не участвующее в речевом общении, что создает больше возможностей в его обозначении. Здесь проявляется как ориентировка на статус третьего лица, так и на отношение говорящего к нему. Шукшин реже прибегает к данному типу ситуации – около 15% от общего числа антропонимических употреблений.

В данном типе ситуации главенствующее положение занимает пейоратив (почти треть всех называемых третьих лиц): «К Нюрке опять собрался, – сказал Павел, когда вышли на улицу» (Капроновая елочка). А если учесть, что довольно употребительно в этой ситуации сочетание пейоратива и фамилии, то роль пейоратива в названии отсутствующих лиц еще больше возрастает: «Но ведь я им одно, а они меня по матушке. А то и – по загревку, Ванька вон

Соломин... так и пустил с крыльца» (Непротивленец Макар Жеребцов); «Счас я, значит, доеду до дому, Мишка Бычков напишет на тебя характеристику» (Материнское горе).

Особенно часто называют пейоративным именем сельские жители своих детей, независимо от возраста. Характерный пример из рассказа «Как помирал старик»: «Перво-наперво подай на Мишку алименты... Маньке напиши, чтоб парнишку учила. А Петьке чего сказать? – спросила старуха, вытирая слезы. – Петьке? Петьку не трогай – он сам едва концы с концами сводит». Так называют в семье не только родители детей, но и братья и сестры друг друга. Но как только речь заходит об умерших, антропоним сразу же выступает в форме полного имени, даже если речь идет о малом ребенке: «Четырнадцать выжило, два маленькие ишо померли, Павел помер, а за ним другого мальчика тоже Павлом назвали» (Материнское горе). Шукшин тонко подметил эту норму, подчеркнул ее. Так, в рассказе «Наказ» дядя вспоминает, говоря с племянником, о своем и его отца детстве: «Помню, Ванька... Иван, отец твой, один раз таким убойным сном заснул, что не могут никак разбудить...» Эта поправка очень характерна, ибо Иван, бывший фронтовик, уже умер от ран.

Встречается пейоратив и в сфере дружеского общения и очень редко в любовных отношениях, где, конечно, пейоратив утрачивает уничижительное значение.

На втором месте после пейоратива стоит употребление полного имени (одна пятая всех антропонимических употреблений в данной ситуации): «Позови Ирину, – сказал Санька» (Версия), причем полное имя характерно для речи всех жителей, независимо от места жительства и образования, но предпочтительнее в неофициальной обстановке. Его употребляют люди, связанные и родственными, и дружескими, и любовными отношениями: «Это когда вы у меня были? Когда уж Макара забрали?» (Сны матери). Однако в общении жителей деревни полное имя часто сочетается со словами: дядя, дед, бабка, причем они называют не родственников, а вообще людей старшего возраста: «У нас дядя Иван тоже шутит, – сказал он. – Нас вывели на физкультуру, а он говорит: «Вот вам лопаты, тренируйтесь» – Кто это? Он завхозом у нас» (Вянет, пропадает); «Дед Иван говорит: счас хорошо живетса бабе да корове...» (Беспалый).

Частотен в дистантной ситуации и деминутив (13%): «Он, Костя-то, хотел, конечно, сказать...» (Срезал), причем каких-либо различий в социальном и межличностном плане такое употребление деминутива не обнаруживается.

Встречаются в данной ситуации и другие формы личных имен с суффиксами субъективной оценки, например, мелиоратив. В. Шукшин показал интересную особенность такого употребления: появление у имен с уменьшительно-ласкательными суффиксами прямо противоположного значения, вызванного ироническим отношением к называемому лицу: «Наспроты меня Геночка вон живет Байкалов. Молодой мужик, здоровый – ходит через день в пекарню, слесарит там чего-то. И вся работа. Я ему: «Генк, да ужель ты это работой считаешь?» (Наказ); «Так поставить дело, чтобы преподобная Люсенька (жена) пришла бы и бухнулась в ноги молить о прощении» (Владимир Семеныч из мягкой секции); «И Мишаню этого знаю – сроду от чужого не откажется» (Страдания молодого Ваганова).

Что касается фамилий, то только по фамилии называют третьих лиц в городе все слои населения в официальном и неофициальном обращении: «Ты помнишь Михеева? Какого Михеева? ...А-а, Михеев! Лысый такой» (Петя); «Я как-то лежал в горбольнице. Меня туда Неверов отвез, председателем исполкома был в войну...» (Беседы при ясной луне). На селе одного имени или одной фамилии часто бывает недостаточно, так как там много тезок и однофамильцев, как родственников, так и неродственников. Поэтому необходимо уточнение лица, о котором идет речь, в связи с чем там широко используется сочетание фамилии с именем как в полной форме, так и пейоратива. Пейоратив и полное имя разграничивают сферу своего применения: более молодых называют по фамилии с пейоративом, а людей среднего и старшего поколения, остепенившихся, хозяев, как правило, с полным именем: «Там Ванька Кандауров сказал ей, чтоб выходила за него» (Письмо); «Я Стародубову Ефиму копал... Да не просто могилку...» (Хозяин бани и огорода).

Полная паспортная форма в дистантной коммуникативной ситуации употребляется в рассказах чаще всего при уточнении официального лица: «Надо ехать в Образцовку к директору совхоза. Ненароков Николай Васильевич» (Шире шаг, мазстро). Только в речи сельских жителей Шукшин отметил в дистантной ситуации одно отчество, когда речь идет о близко знакомых лицах старшего поколения: «Я позову Михеевну – пособорует? – Пошли вы!... Шибко он мне много добра сделал, ваш бог. Курку своей Михеевне задарма сунешь» (Как помирал старик). Встречаются и отдельные прозвища: «Одного Ваню Кысу возьми. Кыса – разбойник, разбойник он и есть» (Беседы при ясной луне). Следует подчеркнуть, что деревенские прозвища Шукшин приводит именно в дистантной ситуации.

Рассказы В.М. Шукшина – это художественные произведения, и употребление в них антропонимов определяется еще одной коммуникативной ситуацией – а именно авторской номинацией, представляющей героя читателю. Автор называет действующих лиц, исходя из своих художественных задач, специфики своего творческого метода. Выбор имен в литературном произведении – одно из ярких стилистических средств. Имена характеризуют персонаж и национально, и социально, дают представление о возрасте и его отношениях с окружающими.

Для творческой манеры писателя характерна стилистическая неразграниченность речи персонажа и автора, что проявляется и в антропонимии произведений. Шукшин в авторской речи чаще всего именуется своих героев так, как зовут их в изображаемой среде.

Говоря об авторской номинации, надо иметь в виду две ее разновидности: первая – автор представляет персонаж, особенно часто в начале рассказа, вторая – антропоним встречается в словах автора при введении прямой речи или в словах рассказчика после диалога. И если первая позиция определяется художественными задачами, то вторая у Шукшина часто повторяет ту форму, которая только что возникла в диалоге: «Муж Гребенщиковой, тоже агроном, был в отъезде. Когда он приехал, они поговорили с Ефимом... Самовозгорание... А у ней за одну ночь самовозгорание. Не бывает так, дорогой Владимир Семеныч, не бывает. Владимир Семеныч побаивался жены» (Суд); «Валюха, мы

в магазин. Нинон с Костей соображают насчет картошки. Быстро! Душа горит». И Нинон с Костей остались одни» (Хахаль). Такую особенность в авторском употреблении антропонимов отметила и Л.И. Василевская в уже указанной статье. Таким образом, все виды вариативности антропонимов, рассмотренные в контактной ситуации, как правило, фигурируют и в речи автора.

Однако в ситуации представления героя видны пристрастия самого Шукшина, определяемые как изображаемой средой, так и его творческой манерой. Так, при представлении читателю персонажа Шукшин отдает явное предпочтение сочетанию полного имени с фамилией, типа: Ефим Валиков, Макар Жеребцов, Андрей Корчуганов, Андрей Ерин и т.д. С большим отрывом (в два раза реже) герой представляется сочетанием пейоратива и фамилии: Колька Скалкин, Митька Ермаков, Аркашка Кебин и др. Полная форма именования, как правило, относится к персонажам из интеллигенции или занимающим начальственное положение: Гребенщикова Алла Кузьминична, Шурыгин Николай Сергеевич, Сергей Юрьевич и Ирина Ивановна Зеленецкие.

Второстепенные персонажи именуются одним именем или только фамилией. Из имен предпочитается чаще других деминутив, особенно при названии жен главных персонажей. Исключение составляют имена главных лиц в рассказах «Петя» и «Медик Володя».

Итак, проведенный анализ антропонимической вариативности в рассказах В.М. Шукшина убедительно, на наш взгляд, свидетельствует о том, что здесь представлены современные этикетные нормы употребления антропонимов в реальных речевых ситуациях. В.М. Шукшин хорошо их знал, дал им точное применение и объяснение.

Литература

1. Шукшин В.М. Из рабочих записей // Я пришел дать вам волю. Публицистика. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1991. – 509 с.
2. Василевская Л.И. Роль имени персонажа в рассказах В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Проблемы. Поэтика. Стиль. – Барнаул, 1991. – С. 150-163.
3. Воробьева И.А. Антропонимы в творческой лаборатории В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Проблемы. Поэтика. Стиль. – Барнаул, 1991. – С. 140-150.
4. Он похож на свою Родину: земляки о Шукшине. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1989. – 248 с.

ЛИНГВОЭВОКАЦИОННАЯ СТРУКТУРА МАЛОЙ ПРОЗЫ В.М. ШУКШИНА⁵⁵

Чувакин А.А.
Россия, Барнаул

Данная статья посвящена языку прозы Шукшина – и потому, что в конце XX в. стало ясно, что язык имеет в жизни человека гораздо большее значение, чем казалось ранее, и потому, что проза Шукшина характеризуется не столько разнообразной предметной и событийной насыщенностью, сколько повышенной коммуникативностью. Очевидно, что и сам Шукшин хорошо осознавал это. Приведем его суждения об отношениях автора и читателя: «...художник и тот, к кому он приходит со своим произведением, говорят... на равных. Не надо только учить. Надо помогать исследовать жизнь...» [2, с 379]; «Ведь нельзя, наверное, писать, если не иметь в виду, что читатель сам «досочинит» многое» [2, с. 365].

Исследование языка Шукшина помимо того, что оно самоценно, есть важнейший способ проникнуть в художественный мир его прозы, в тайны его художественной личности. При такой постановке вопроса в изучении языка прозы Шукшина можно выделить по крайней мере три этапа.

Первый этап, во многом связанный с деятельностью В.Ф. Горна, – это этап, когда выявляется разговорность как характерная особенность языка Шукшина-писателя. Это «помогло» увидеть Шукшина как бытописателя, деревенщика, «доморощенного» философа, что вполне закономерно: разговорная речь связана с неофициальными сферами общения человека.

Но уже к концу 1980-х – в пер. пол. 1990-х гг. стало ясно, что в прозе Шукшина, как об этом писала Л.И. Василевская, «сосуществуют» функционально различные сферы языка: разговорной и книжной речи, современной и архаизованной, городской и деревенской, стилистически нейтральной и сниженной, научной и публицистической и др. [4, с. 79]. В соответствии с этим стали возможными более сложные, качественно новые оценки и квалификации творчества писателя: различные речевые сферы «вытягивают» за собой разнообразные предметные сферы, событийные ситуации, свои и чужие тексты. В описании творчества Шукшина заметно выделяется исследование характера, принципов, способов преобразования писателем действительности (в том числе языковой и текстовой).

Однако и в это время еще не получил достаточно полного и глубокого объяснения ряд фундаментальных особенностей прозы писателя, в том числе феномен соединения в ней внешней простоты и внутренней сложности, многовариантности ее прочтения. Думается, раскрытию этих особенностей поможет эвокационное исследование языка писателя. (Так мы пришли к третьему, современному, этапу изучения языка Шукшина).

Сделаем замечание о термине «эвокация». Этот термин имеет хождение в философии, психологии, правоведеии, биологии, филологии и других нау-

⁵⁵ Первая публикация: Чувакин А.А. Лингвоэвокационная структура малой прозы В.М. Шукшина: к постановке проблемы (на материале рассказов) // Творчество В.М. Шукшина: язык, стиль, контекст: сб. VII Межд. науч. конф. – Барнаул, Из-во АГУ, 2006. – С. 112-124.

ках. В его значении присутствует момент воспоминания, вызова, воскрешения в памяти как творческого акта (ср.: лат. *evocatio* – вызов, призыв; англ. *evocation* – воскрешение в памяти; вызванный к жизни, воплощение (особ. в искусстве); творчество; фр. *evocation* – восстановление в памяти, припоминание, воспоминание о...; итал. *evocare* – вызывать (воскрешать) в памяти, вспоминать; *ewokacja* – воспроизведение; чешск. *evokase* – восстановление в памяти).

В филологии термин «эвокация» используется для обозначения одного из базовых механизмов коммуникации – внутренней составляющей коммуникативной деятельности *Homo Loquens* (как единства Говорящего и слушающего), той составляющей, которая отвечает за задачу конструирования действительности в тексте, в результате чего рождается текстовая действительность (в художественном тексте: вымышленная (ср.: [6, с. 22])). Эвокационная деятельность как продукт («застывает» в тексте (текст существует только *in potentia*). Так текст приобретает эвокационную структуру.

Тем самым утверждается, что *Homo Loquens* (в нашем случае: единство автора и читателя) избирает объект действительности и представляет его в тексте. Что здесь важно при эвокационном исследовании языка прозы Шукшина? Здесь важно, что задача автора квалифицируется не как отражение действительности, а как представление (см.: репрезентативная функция языка!) ее в своем, авторском, отношении, или, как заметил М. Риффатер, в ощущениях. То же можно сказать и о читателе, поскольку он есть автор своего, читательского, текста, или текста-интерпретации. Каждый из них – автор и читатель – конструирует «свою» действительность. Сказанное объясняет тот факт, что эвокационная структура текста может исследоваться по крайней мере в трех аспектах: с точки зрения автора, читателя и текста.

Эвокационная парадигма исследования проистекает помимо истории и теории науки из реальной коммуникативной действительности. Сравним фрагменты двух текстов: В.М. Шукшина и одного из современных региональных писателей. Итак, текст Шукшина: «К старухе Агафье Журавлевой приехал сын Константин Иванович. С женой и дочерью. Попроведовать, отдохнуть. Деревня Новая – небольшая деревня, а Константин Иванович еще на такси подкатил, и они еще всем семейством долго вытаскивали чемоданы из багажника... <...> Агафье привезли электрический самовар, цветастый халат и деревянные ложки».

Второй текст: «К Ивану Жукову приехал свояк из Барнаула. Приехал с женой и дочкой. Все разодетые в пух и прах. На собственной машине «Тойота-Корона». Привезли подарки».

Второй текст представляет собой воспроизведение той же ситуации, что и в шукшинском, частично совпадающими языковыми средствами.

Проза Шукшина отличается сложной эвокационной структурой. Ее компонентами являются единицы конструирования действительности в тексте – «ситуации действительности», или ситуации как компоненты эвокационной структуры (так называемые эвокационные ситуации). Под это понятие подводятся не ситуации, обозначаемые предложениями (см.: в предложении Сашку Ермолаева обидели («Обида»)), реализованы следующие компоненты семан-

тико-синтаксической структуры: предикат («обидеть») и пациенс («Сашка Ермолаев») и не реализован субъектный компонент (см.: Кто обидел?), и не сюжетные ситуации, роль которых в шукшинском рассказе выявила В.А. Апухтина, констатирующая, что шукшинский рассказ организует ситуация. Имеются в виду ситуации действительности, репрезентированные в тексте. Это минимальные ячейки действительности как универсума в их «пересозданном», оречевленном создателем текста (автором, читателем) виде, содержащие сигналы, вызывающие воспоминания, воскрешающие прошлый опыт, провоцирующие речемыслительную деятельность человека, содержание которой – конструирование им текста, «своего» текста.

Значимость эвокационных ситуаций в прозе Шукшина определяется прежде всего тем, что именно за ними стоит предметный, событийный и эмоционально-ментальный мир произведения (в конечном счете, мир творчества писателя, мир читателя). Естественно, что у разных авторов этот мир различен. Так, прижизненные критики упрекали Шукшина в том, что сельские жители в его рассказах, как правило, оторваны от места работы, выполняемых ими профессиональных обязанностей, от производственных процессов, от предметного мира сельского труда (шукшинские сельчане не сеют и не пахут, не заботятся о выполнении/перевыполнении плана и прочее); от этих проблем далека и тематика их разговоров. Иначе говоря, место действия «село», по мнению таких критиков, предписывает адекватное наполнение предметного, событийного и эмоционально-ментального коммуникативного мира рассказов писателя; этой-то адекватности в них и не было. Однако заметим, что именно тем и велик и значим Шукшин!

Обратимся к средствам репрезентации эвокационных ситуаций в рассказах Шукшина. Рассмотрим прежде всего языковые средства. В их число входят слово, предложение, блок предложений. Все эти средства выступают именно средствами номинации (не предикации), являя собой дискурс по преимуществу «именной», но не «глагольный» (см. понятие дискурса в этом смысле у Р. Барта) [3, с. 179-185]. Именно в таком качестве эти средства и выступают сигналами ситуации действительности – только называя, описывая или раскрывая (повествование, диалог, монолог или разные варианты их сопряжения) ее:

1) «В чайной произошла драка» («Танцующий Шива»): предложение с предикатом события («драка») репрезентирует «именной дискурс»;

2) «Студент... <...> стоял в дверях аудитории, не решаясь пройти дальше. Глаза у парня правдивые и неглупые.

– Берите билет. Номер?

– Семнадцать.

– Что там?

– «Слово о полку Игореве» – первый вопрос. Второй...

– Хороший билет («Экзамен»): блок предложений содержит актанта со значением места («в дверях аудитории»), двухместную событийную пропозицию субъектно-объектной структуры («Берите билет») и одноместную пропозицию логического типа («Слово о полку Игореве» – первый вопрос), он сигнализирует ситуацию вузовского экзамена по русской литературе.

Что касается «глагольных дискурсов» – знаков предикатных смыслов не событийного, а логического типа (предикаты характеристики, идентификации и другие), то они малохарактерны для текстов рассказов Шукшина. Посмотрим относительно редкие глагольные, адъективные и адverbиальные слова с предикатной семантикой названного типа в случайно выбранных блоках предложений:

1) «В окна все лился и лился мертвый торжественный свет луны. Сияет!.. Радость ли, горе ли тут – сияет» («Горе»);

2) «Поп легко, одной рукой поднял за шкуру Максима, поставил рядом с собой.

– Повторяй за мной: верую!

– Верую! – сказал Максим.

– Громче! Торжественно: ве-рую! Вместе: ве-ру-ю-у!

– Ве-ру-ю-у! – заблажили вместе. Дальше поп один привычной скороговоркой зачистил:

– В авиацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! Вместе! За мной!..

Вместе заорали:

– Ве-ру-ю-у!

– Верую, что скоро все соберутся в большие вонючие города! Верую, что задохнутся там и побегут опять в чисто поле!.. Верую!

– Верую-у!

В барсучье сало, в бычий рог, в стоячую оглоблю-у! В плоть и мякоть телесную-у!» («Верую!»);

3) «Ветер заметно поослаб, небо очистилось, солнце осветило, а холодно было. Голо как-то кругом и холодно. Да и то – осень, с чего теплу-то быть?» («Осень»).

Носители предикатных смыслов в рассказах Шукшина, как правило, не сгущены в пределах контекста (особенно в речи повествователя-рассказчика), тем самым они не концентрируют внимание читателя на авторской оценке, квалификации. Если же тот или иной фрагмент текста насыщен глагольной лексикой, то обычно она используется как средство «именного дискурса» – участвует в конструировании ситуации действительности, выделяя ее элементы, представляя ее «части» – событийные, статальные, акциональные и другие:

1) «Дома у себя Иван никого не застал: на двери висел замок. Он отомкнул его, вошел в дом. Поискал в шкафу.. Нашел недопитую вчера бутылку водки, налил стакан, выпил и пошел к тестю.

В ограде тестя стояла выпряженная лошадь.

– Дома, – удовлетворенно сказал Иван. – Счас будем уроки учить» («Волки»);

2) «Так беседовали Баев с Марьей. Часов до трех-четыре засиживались. Кое в чем не соглашались, случалось, горячились, но расставались мирно. Баев уходил через площадь – наискосок – домой, а Марья устраивалась на диван и спала до рассвета спокойно. А потом – день, шумливый, суетной, бестолковый...» («Беседы при ясной луне»).

Можно утверждать, что тексты рассказов Шукшина отличаются в целом слабой выраженностью «глагольного» дискурса.

Обратимся к тем же смысловым компонентам («именному дискурсу» и «глагольному дискурсу»), но уже в их значимости для тема-рематического членения текста рассказа как целого.

В этом случае «именной дискурс» служит для ответа на вопрос «о чем говорит текст?», а «глагольный дискурс» – на вопрос «что об этом говорится?». Слабая эксплицированность предикатного смысла в тексте рассказа как целого означает явную тематическую ориентированность текста рассказа и влечет максимальную свободу читателя в части усмотрения им рематических – предикатных характеристизационных – смыслов. При этом читатель может опираться на текст рассказа как на «именной дискурс»-тему и/или на обнаруженные им факты выражения «глагольного дискурса»-ремы.

Так, в рассказе «Случай в ресторане» к числу фактов выражения «именного дискурса» – темы относятся, например, следующие высказывания (фрагменты высказываний): «В большом ресторане города Н. сидел... <...>. Подошла официантка... <...> распорядился молодой человек. – Тут заиграла музыка. – Принесли коньяк, шашлык, салаты. – Опять вышла девушка, поправила микрофон. – Детина... <...> ...рвякнул. – Старичок допил коньяк, трахнул рюмку об пол. – Детина... <...> ...взял старичка под руку и повел. ...Утром... <...> ...старичка нигде не было». Ориентация на эти компоненты провоцирует истолкование смысла рассказа как типично бытовой случай. Один из вариантов «глагольного дискурса»-ремы может строиться на выдвижении, например, следующих компонентов: – Свободно, батя? – спросил его сзади могучий голос. <...>. – Пожалуйста, садитесь. – Я не пью. <...>. Так принесите ему двести. – Дайте бутылку коньяка и два... – От зараза! – сказал он, когда девушка кончила петь. – А? – Люблю ее, как дочь. И ужасно боюсь за ее судьбу. – Вы – какие-то хозяева жизни. Я не умел так, – грустно сказал старичок. <...>. Женись на ней! И увезет куда-нибудь. В Сибирь. Ты же можешь... Ты вон какой! – Рвякни! <...>. Детина... <...> ...рвякнул. – Она же бездарно поет, Ваня! <...>. Ты рвякаешь лучше. Талантливее. Она же не умеет петь. Но не в этом дело. Совсем не в этом... – Я плачу за все. – Завтра мы в Сибирь уезжаем. – В Сибирь, Ваня? ... Утром детина нашел на столе записку. «Ваня, я не могу с тобой в Сибирь». Этот бытовой случай есть проявление бесконечной ритуализованности и нормирования жизни. Однако попытка преодолеть это нормирование героям не удается: поездка в Сибирь, этот символ свободной жизни, не состоялась. Очевидно, что при традиционных оценках рассказа как удивительного духовного убожества его героев (Ю. Идашкин) или как истории расплаты человека за сделанный им неправильный жизненный выбор (И. Штокман) [1, с. 552] должны быть выделены другие варианты «глагольного дискурса».

Данный механизм эвокации, естественно, требует от читателя эмоционально-ментальных коммуникативных усилий. Не всякий читатель имеет способности приложить эти усилия. Отсюда и интерпретации, которые покоятся на отождествлении художественного (вымышленного по определению) и невымышленного. Рассмотренная особенность рассказов Шукшина вполне укладывается в современную версию коммуникации, которую продемон-

стрировал У. Эко: «Почему человек сообщает? Именно потому, что он не в состоянии охватить все единым взглядом. И поэтому есть вещи, которых он НЕ ЗНАЕТ, но о которых ему нужно СКАЗАТЬ. ...коммуникация существует не потому, что мне все известно, но потому, что есть вещи, МНЕ НЕИЗВЕСТНЫЕ (выделено автором. – А. Ч.)» [7, с. 20].

Проанализируем основные композиционно-речевые средства в их эвокационной значимости. Из ведущих композиционно-речевых средств (прямая речь, авторское монологическое слово), согласно традиционным воззрениям, существующим в шукшиноведении, в прозе писателя господствует прямая речь. Этому взгляду в известной мере способствует высказывание самого Шукшина, в котором он оценивал возможности прямой речи. Господствующим слоем в композиционно-речевой структуре прозы Шукшина является слой персонажный, включая собственно-(существует в прямой речи) и несобственно-персонажный (существует в косвенной и несобственно-прямой речи). Если композиционно-речевые структуры рассматривать как средства обозначения ситуаций действительности, то обнаруживается следующая картина.

Персонажный речевой слой, будучи выражением сознания только персонажа (прямая речь) или и персонажа (внутренняя речь, несобственно-прямая речь), выступает сигналом, адресованным речевому опыту читателя, а с учетом невербальных составляющих речевого поведения – его коммуникативно-речевому опыту, и может помочь ему извлечь из этого опыта похожие или, наоборот, отличные ситуации. Ситуации диалогического поведения (диалога или диалогизированного монолога) есть ситуации, по М.М. Бахтину, «незавершимые» («завершимость» – признак монолога). Они не исчерпывают темы ни содержательно, ни проблемно, ни в плане достижения коммуникативной и/или прагматической цели.

Если к тому же учесть краткость представления диалогических ситуаций (усеченность диалога, краткость или полное отсутствие ремарки и другое), то станет очевидно, что читателем может быть извлечено задание «додумать», «досочинить».

Каждая из ситуаций действительности, репрезентированная в текстах рассказов писателя, совмещает в себе два начала;

1) объектное: ситуация в тексте репрезентирует ситуацию действительности (действие, событие, акт речевого общения, размышления и др.);

2) интерпретационное: ситуация служит воплощению авторского отношения, она своего рода луч авторского прожектора, высвечивающий в ситуации действительности ее авторское видение, квалификацию, оценку как составляющие его видения, квалификации, оценки своего произведения в целом.

В рассказах Шукшина трудно найти ситуации того и другого рода, так сказать, в чистом виде. Рассмотрим примеры:

1) собственно / преимущественно объектной ситуации: «Ванька Тепляшин лежал у себя в сельской больнице с язвой двенадцатиперстной кишки. Лежал и лежал» («Ванька Тепляшин»);

«Утром Веня поехал в рейс, в район» («Мой зять украл машину дров!»);

«Студент медицинского института Прохоров Володя ехал домой на каникулы» (Медик Володя»);

«И Алеша пошел в баню» («Алеша Бесконвойный»);

2) собственно/преимущественно интерпретационной: «Делом доказывай, когда он тебе душу свою отдаст» («Наказ»); «<...>. Зря он так. Не надо бы так» («Срезал»);

«<...>. Это он тоже зря» («Срезал»);

«Я же почему-то принялся думать вот так: нет, жить надо серьезно. Надо глубоко и по-настоящему жить – серьезно» («Рыжий»);

«Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость-то?» («Кляуза»);

«И думаю: «Что с нами происходит?» («Кляуза»).

В прозе писателя преобладают ситуации, совмещающие эти два начала. Причем совмещение это осуществляется в разных пропорциях. Но приведем суждение самого Шукшина: «Попробуйте без всякого отношения пересказать любую историю – не выйдет» [2, с. 366]. Именно эта совмещенность, во многом совпадающая с нерасчлененностью средств обозначения ситуации, и может служить важнейшим источником разных позиций, высказываемых читателем (исследователем): благодаря множеству и сложности призывов, идущих от ситуаций действительности, репрезентированных в тексте, читатель актуализирует различные грани своего опыта деятельности, поведения, знания, чувствования, «пересоздает» эти ситуации, перенося их в свое время и пространство. Вместе с тем отмеченное качество ситуаций в рассказах Шукшина создает для читателя известные трудности: это соблазн «скользить» по поверхности ситуаций, усматривая в качестве всеобъемлющего, решающего сигнала «именной дискурс» с его тематической значимостью, диалог как сигнал разговорности, эксплицитную «объектность» ситуаций. Тот или иной способ, та или иная мера преодоления трудностей, то или иное качество преодоления и создают возможность многовариантности интерпретаций рассказов Шукшина. Впрочем, естественно, не только это. Устами Глеба Капустина (из рассказа «Срезал») автор предлагает нам: «... подумайте хорошенько. Подумайте – и поймете».

Подведем некоторые итоги.

Прежде всего – о характере взаимодействия эвокационных сигналов в представлении ситуаций в текстах рассказов Шукшина. Это – столкновение сигналов, являющее собой важнейший элемент лингвистической поэтики прозы писателя: оно (столкновение) служит созданию затрудненной формы текста и может стимулировать многовариантность интерпретации текста. Варианты интерпретации, реально существующие, а также существовавшие и будущие, определяются помимо условий, связанных со временем и пространством их рождения и бытования, жизненным, культурным, личным опытом, степенью развитости воображения читателей и т.д. «Концепты, возникающие из нашего опыта, скорее свободны, чем жестко определены» [5, с. 156]. Опыт же у каждого читателя – свой, и степень свободы тоже у каждого своя. Стало быть, каждый читатель усматривает в тексте рассказа «свой» сигнал, «свою» ситуацию, в конечном счете, выстраивает «свой» текст.

Эвокационная структура текста, даже при ее неполной, постановочной, демонстрации, показывает механизм обращенности текста к читателю, его

недоговоренности и намеки, открытость читателю (ср.: «Поэтика намека сознательно стремится к тому, чтобы произведение стало открытым для свободного его восприятия» [8, с. 37]). И сама эвокационная структура становится бесконечной при наличии бесконечного ряда читателей, а ее смыслы – текучими в коммуникативном времени и пространстве.

Раскрытие эвокационной структуры прозы дает дополнительный материал для решения вопроса о причинах мнимой простоты прозы Шукшина: эта «простота» создается ситуативностью, элементарностью (подчас обыденностью) ситуаций действительности, репрезентированных в ней, языком как средством репрезентации. На самом деле проза Шукшина чрезвычайно сложна и ценностно значима; сложность прозы кроется прежде всего в том, что она повышено субъективна (и это задается интерпретационной значимостью эвокационных компонентов текста, преобладанием компонентов объектно-интерпретационного типа, сложностью отношений между эвокационными сигналами). Для описания текстов прозы Шукшина должна быть признана особая значимость текстовых категорий модального спектра. Наконец, эвокационная структура текстов служит раскрытию механизма и динамики их жизни: эвокационные сигналы текста суть представители художественной действительности в ее синергетических отношениях с нехудожественной действительностью и миром.

...Шукшин не доверял действительности. И потому писал так, как писал: трудно для читателя.

Литература

1. Шукшин В. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Мол. гвардия, 1992. Т. 2. – 558 с.
2. Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1991. – 506 с
3. Барт Р. Мифологии. – М.: Академ. проспект, 2000. – 350 с.
4. Василевская Л.И. Типы речи и композиционно-речевые приемы в рассказах В.М. Шукшина //Творчество В.М. Шукшина. Поэтика. Стиль. Язык. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1994. – С.79-98.
5. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: УРСС, 2004. – 252 с.
6. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славян. культуры, 2003. – 312 с.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.
8. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Академ. проспект, 2004. – 121 с.

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ-СКАЗКИ В.М. ШУКШИНА «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»⁵⁶

Алавердян К.Г.
Бельгия, Брюссель

В научной литературе придается важное значение авторской позиции, роли повествователя, от имени которого ведется рассказ и с точки зрения которого подаются все события и характеризуются персонажи. Хотя теоретики литературы заинтересовались этой проблематикой сравнительно недавно, на сегодняшний день угол зрения является одним из ключевых понятий, без учета которого невозможно адекватно интерпретировать художественный текст или, как выражается М. Бахтин, «отчетливо ощущать авторскую интенцию в каждом моменте произведения» [2, с. 128]. В западной, в частности, англосаксонской литературной критике даже высказывалось мнение, что лишь объективная позиция повествователя и невмешательство автора могут обеспечить успех литературного произведения. Не доходя до такой крайности, Василий Шукшин не только признавал огромное значение функций авторской позиции, но и выработал технические приемы, позволяющие всячески избегать образа всеведущего рассказчика, а вместе с ним какого-либо учительства, заставляя читателя мыслить самостоятельно. В данной работе мы постараемся доказать, что за непритязательной формой сказки Шукшина скрывается сложное, многоступенчатое и резко антитоталитарное содержание. В ней говорится не только о двойственной природе и парадоксальном полуфантастическом статусе романного жанра, витающего на стыке между реальностью и вымыслом, но и содержится критика тенденциозного преобразования действительности и предупреждение об опасности попыток идеологического воздействия со стороны определенных вымышленных миров.

Автор, по мнению Шукшина, не кто иной, как обыкновенный человек, который просто взял рассказать знакомому какой-нибудь случай из жизни, а все остальное – «авторские размышления, подсказка, оценка, – очень и очень рискованное дело» [1, с. 615].

Размышления Шукшина об объективном и субъективном изображении действительности во многом совпадают с поисками идеологически немаркированной авторской позиции и нейтрального языка представителями «Нового романа», идущими по стопам Ф. Кафки, М. Пруста и А. Камю. Подобно этим австрийскому и французским писателям, стремления Шукшина направлены в первую очередь на то, чтобы освободить литературу от идеологического засилья. Вот почему проблематика «нейтрального и авторитарного слова» пронизывает все творчество Шукшина, начиная с ранних рассказов («Демагоги», «Леля Селезнева с факультета журналистики», «Критики» и т.д.), но, в отличие от «Нового романа», который проповедует авторскую нейтральность, Шукшин убежден в невозможности ее реализации на практике.

⁵⁶ Первая публикация: Алавердян К.Г. Жанрово-стилистическое своеобразие повести-сказки В. Шукшина «Точка зрения» // Пушкин и Андерсен: Поэтика, философия, история литературной сказки – СПб., 2003. – С. 364-376.

Об отношении Шукшина к объективной авторской позиции свидетельствует его публицистика 60-х гг. В очерке «Как я понимаю рассказ» он задает принципиально важный для себя вопрос и отвечает на него следующим образом: «Ну а вывод авторский? А отношение? А стиль автора? А никто и не покушается ни на вывод, ни на смысл, ни на стиль. Попробуйте без всякого отношения пересказать любую историю – не выйдет. А выйдет без отношения, так это тоже будет отношение, и этому тоже найдется какое-нибудь определение, какой-нибудь «равнодушный реализм» [1, с. 578].

Сам заголовок «Точки зрения» свидетельствует о ее теоретической ориентации, но на этом авторские амбиции не исчерпываются. Попробуем проиллюстрировать суть новаторского поиска Шукшина путем конкретного анализа текста. Творческая история «Точки зрения» содержит определенную долю ценной информации. В 1966-м году Шукшиным был написан одноименный киносценарий, по которому он намеревался приступить к съемкам художественного фильма, посвященного актуальным этическим и философским проблемам эпохи. К сожалению, фильм не состоялся, и в 1967 г. первоначальный сценарий получил форму «повести». У нас есть все основания предполагать, что фильм не прошел бы через цензурный заслон: в 60-х гг. было легче писать, чем снимать, и то, что разрешалось писавшим о войне и «деревенщикам», почему-то не допускалось на киноэкран [3, с. 13]. Длительное вынашивание «Точки зрения», которая увидит свет не ранее 1974 г. («Звезда», №7), тщательный поиск ее жанрово-стилистического оформления – все это наводит на мысль, что мы имеем дело с важным, программным моментом творческого развития Шукшина. В поисках нового синтеза, соединяющего элементы эпического повествования, волшебной сказки и сатирической драмы, автор подбирает самые разные жанровые определения для своего двуглавого (повесть-сказка) детища: «сказка для детей старше школьного возраста»; «сказка-притча»; «фарсовое представление в четырех сценах»; «опыт современной сказки»; «опыт современной кинематографической сказки». Известно, что в последний период своего творческого пути Шукшин все чаще переходил от короткого анекдотического рассказа к более крупному эпическому жанру повести. Но причем тут сказка? Чем обусловлен непривычный, гибридный жанр «Точки зрения»? Если в период творческой зрелости Шукшин пришел к сказке, это объясняется, скорее, не тем, что, устав от изображения реальности, художник решил искать убежища в мире фантастики, а особенностями его эстетики. Перед нами логический итог развития оригинального стиля автора, основным отличительным свойством которого является достижение максимальной объективности повествования в области формы, сопряженное с широким философским содержанием.

Двойная природа жанра «повесть-сказка» вызвана тем, что, работая над «Точкой зрения», Шукшин ставил перед собой довольно сложную задачу: согласовать два взаимоисключающих принципа и придать повествовательному, принципиально не авторитарному жанру повести вполне ощутимый дидактический оттенок. По замыслу автора, урок, адресованный читателю, исходит не от лица какой-либо повествовательной инстанции, а как бы из самой формы произведения, просто оттого, что мораль – неотделимая жан-

ровая принадлежность сказки. При этом, приближая свою сказку к притче, автор использует иносказательный, аллегорический характер последней с целью повысить интеллектуализм ее идейного содержания. Притча, более чем сказка, способствует стимуляции читательской рефлексии, благодаря тому, что в ней «повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку» [6, с. 295].

Перемещение вполне реальных, зачастую даже тривиальных событий в чудесный мир сказки, придает интриге второстепенный характер и позволяет действию вырваться из сферы притяжения быта во вневременное, онтологическое пространство. Как мы увидим ниже, значительное преимущество формы сказки-притчи состоит еще и в том, что именно она позволит автору свободно экспериментировать внутренним временем, вопреки принципу классического триединства. Наконец, по доброй старой литературной традиции вынужденного иносказания, обращаясь к жанру сказки, Шукшин скрывает под ее «детской», «не взаправдашней» репутацией идейно-художественную сложность своего антисоветского и вообще антитоталитарного текста и уводит его от преследований цензуры.

Контраст между сказкой и реальностью подчеркивается у Шукшина еще и тем, что его повесть-сказка многослойна: каждая из двух ее составляющих амбивалентна. В составляющей «сказка» Шукшин комбинирует элементы волшебной сказки, бытовой сатирической сказки и искусственной литературной сказки с остросоциальным содержанием (продолжая традицию М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова и др.). В свою очередь, составляющая «повесть» задумана автором, скорее как «киноповесть». С одной стороны, подобное направление закономерно, как отражение профессиональных интересов Шукшина, режиссера и актера, но с другой стороны, автор добивается так называемого «эффекта присутствия». Позволяя сократить до минимума авторскую речь в пользу диалогической речи персонажей, сценичность произведения отвечает принципиально важной цели: достичь максимальной объективации и динамичности сюжета. Она нужна писателю не только для того, чтобы, как можно ярче выступила вся гротескная глупость персонажей, порожденных советской действительностью, но и чтобы заставить читателя задуматься о глубинных механизмах тоталитарной системы и ее пагубных последствиях на нравственное развитие человеческого индивидуума. Драматизация художественной прозы Шукшина утверждает необходимость борьбы против повсеместного засилья лжи.

Итак, действие происходит в некотором царстве, в некотором государстве. Исходная ситуация напоминает экспозицию бытовой сказки: два молодых героя – Пессимист и Оптимист ищут ответа на вопрос, кто из них лучше знает, что такое жизнь? Подобно романам Ф. Достоевского, сущность их мировоззрения передается в форме спора. Одному все в жизни кажется плохим, пошлым и неинтересным. Другой окрашивает действительность в розовый цвет и, выражаясь спортивно-лозунговым языком, представляет себе жизнь «сплошным устремлением вперед, как бы стометровкой» [1, с. 279]. Видя, что

ни взаимные обвинения, ни кулаки не помогают разрешить дилемму, антагонисты решают обратиться к Волшебному человеку, выполняющему, по классификации В.Я. Проппа, совместную функцию посредника и дарителя [5]. Под маской этого сказочного персонажа читатель без затруднений обнаружит личину крупного партийного деятеля, ответственного за идеологическое воспитание молодежи и активно сотрудничающего с КГБ.

Завязка открывается получением со стороны Волшебного человека чудесного средства, волшебной веточки, с условием, чтобы спорящие представили с ее помощью, каждый под своим углом зрения, обряд сватовства, который как раз должен состояться в доме напротив. Первым волшебной веточкой махнул Пессимист, стены дома раздвигаются и на сцене появляется грязная квартира семейства Невесты. Вскоре приходят родственники Жениха, между ними и родителями Невесты разыгрывается невероятная сцена, во многом схожая с сатирическими пьесами В. Маяковского. Персонажи – те же Победоносиковы и Присыпкины, но воспроизведенные несколько десятилетий спустя. Отражаясь в пошлом взгляде Пессимиста, как в кривом зеркале, хозяева и гости буквально соревнуются в самохвальстве, хамстве, невежестве, алчности. Как это характерно для малой прозы Шукшина, социально-профессиональная принадлежность и культурный уровень каждого действующего лица легко угадываются через его речевой облик. В данном случае, хотя обе семьи претендуют на высокую образованность, все без исключения говорят на безграмотном и вульгарном жаргоне городских низов. Каждый из них старается унижить ближнего и доказать свое мнимое превосходство, но контраст между их внутренней сущностью и тщеславными потугами на респектабельность настолько велик, что приводит к весьма комическому эффекту. Разумеется, при таких условиях сватовство выходит боком: дело кончается чудовищным скандалом и колотушками, а Невесту просватывает Непонятно кто.

Затем наступает очередь Оптимиста предложить свою версию того же сватовства. Следует ожидать, что под новым углом зрения предстанет версия во всем противоположная предыдущей. Действительно, все обстоятельства идентичны и протекают в той же последовательности и за тот же промежуток времени, с той лишь разницей, что минусовая доминанта систематически исправляется на плюсовую. Если в первой картине Мать Невесты забавляется тем, что подливает керосин в суп соседке, то во второй она самозабвенно присматривает за маленькой дочкой той же соседки. Одним словом, от прежнего беспредела не осталось и следа, злоба и самодурство, как по мановению волшебной палочки, уступили место всеобщему показному ангелизму. Однако, из-под розового налета оптимистической версии просвечивает тот же черный, грязный фон, что и в пессимистическом видении. От читателя не ускользает, что действующие лица – те же советские приспособленцы и болтуны, что и в первой сцене, под иной речевой маской. Их героическая поза и показная доброжелательность – не что иное, как маниловщина и фарисейство. Никакая эзоповская конспирация не способна скрыть типично тоталитарную атмосферу классово-ненависти и ксенофобии, в которую погружена вся сцена. Не зря в благополучном мире Оптимиста царит патологический страх. Чувствуется, что каждый, проявляя рекомендуемую бдительность и

патриотическое рвение, готов демаскировать врагов, раскусывать мелких собственников, воспитывать, обличать, бичевать, пропесочивать, перетряхивать и, в случае необходимости, писать фельетоны-доносы в газету. В итоге, оптимистическая версия не менее страшна и абсурдна, чем пессимистическая, да и кончается она столь же нелепо: Невеста просватана за доселе ей незнакомого Непонятно кого.

Эта часть аналогична предыдущей, разве что в ней еще меньше авторских ремарок. Она почти целиком состоит из монологов и диалогов действующих лиц. На протяжении двенадцати страниц текста, подаваемого от лица Оптимиста, персонажи изощряются в великодушии, проповедуют бескорыстие и афишируют свою партийную сознательность. Радикально трансформируется организация речи, вплоть до синтаксиса, короткие, примитивные фразы уступают место сложным предложениям с длинными периодами. Вместо того, чтобы обмениваться непристойными репликами, хозяева и сваты вдруг единодушно переходят на подчеркнуто интеллигентный и слезливо-эмоциональный тон, злоупотребляя книжной и газетной фразеологией. То и дело звучат цветистые цитаты из модных романов и официозных фильмов («пепел семейного счастья», «стоять над пропастью во ржи»), или казенные идеологические клише («духовный облик современной молодежи», «превосходная идейная подоплека», «нормы современного общежития», «выговор по общественной линии»). Однако чем больше соревнуются персонажи в красноречии и в верности партийным идеалам, тем меньше верится в искренность их заявлений. Действие сводится к имитации политических ораторов, а обилие «советизмов» и назойливое апеллирование к социалистическим мифам (культ гражданской войны, апология коллективизации, воспевание героического покорения Крайнего севера, романтика таежных просторов) производят впечатление, что мы находимся не в обычной семейной обстановке, а на публичном партийном собрании сталинских времен. Одни ораторствуют, другие слушают и поддакивают: как будто заседает зловещий товарищеский суд. Все происходит так, словно автор хочет обязательно перенести все смысловое значение происходящего в разговорную сферу.

В чем же особенность подобного полифонизма? Трудно не согласиться с мнением Шукшина об утопичности поиска нейтрального языка. Живое слово всегда несет свою коннотацию, будь она эмоциональной, оценочной или стилистической, об этом прекрасно высказался еще М. Бахтин: «Ведь всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено, всегда, так сказать, уже оговоренным, оспоренным, оцененным, окутанным затемняющей его дымкою, или, напротив, светом уже сказанных чужих слов о нем. Он опутан и пронизан общими мыслями, точками зрения, чужими оценками, акцентами.» [2, с. 90]. Если М. Горький только смутно предчувствовал разрушительный и чарующий потенциал звучащего слова, то в художественном мире Шукшина слово заведомо получает стратегическое значение и превращается в инструмент идеологической манипуляции. Неслучайно в его рассказах и повестях сплошь и рядом пускается в ход агрессивная и не терпящая возражений авторитарная речь. Большинство персонажей Шукшина – идеологи, причем авторитарную, учено-педаггическую или

командно-бюрократическую речь самовольно перенимают даже необразованные мужики, осознав, что она способна приводить в смятение и запугивать оппонента. В этом смысле, писатель одним из первых, задолго до краха советского государственного строя, затрагивает принципиально важную проблему философии слова, о которой во весь голос заговорят в постсоветскую эпоху. В конце девяностых годов профессор МГУ Н. Комлев поделился следующей мыслью с читателями «Литературной газеты»: «...Причиной крушения системы было порочное управление и крах государственно-экономической доктрины. К обоим названным фактам непосредственное касательство имеет язык. Значит, что-то не в порядке и с ним. Язык – это наиболее стабильный инструмент управления и очевидный носитель общественного сознания. А потому языку должно придаваться фундаментальное и стратегическое значение» [4, с. 13].

В 1989 г. запрещенный в советское время грузинский философ М. Мамардашвили заявляет, что всякий тоталитаризм – это в первую очередь языковое угнетение [8], заостряя внимание на притягательном свойстве тоталитарной речи. Тоталитарная фразеология, позволяющая возвыситься в глазах окружающих и без каких-либо усилий казаться умным и всезнающим, слишком легко вкрапляется в мозг по натуре ленивого человека. В таком философском освещении полнее раскрывается авторская интенция Шукшина. Теперь нам понятно, зачем ему понадобилось, чтобы обе семьи и их окружение вдруг так поумнели, даже обрели литературный дар. Вот почему, в версии Оптимиста, персонажи штудируют энциклопедию, цитируют русских классиков, пишут пропагандистские и антибуржуазные романы. Есть все основания полагать, что показывая как легко люди, воспитанные в тоталитарной системе, перенимают методы идеологического давления и используют их в собственных корыстных целях, писатель разоблачает повсеместную банализацию тоталитаризма и его разлагающее влияние на общество.

Таким образом автору удается высказать свое критическое мнение, оставаясь за рамками действия и не давая никаких объяснений. В основном, повествование ведется с точки зрения двух главных действующих лиц, каждое из которых старается навязать свое мировоззрение, как единственно правильное. В результате, потерпев поражение, обе позиции дисквалифицируются, а читатель приходит к парадоксальному выводу, что Оптимист и Пессимист – два сапога пара. Тогда как герои-искатели не способны решить исходную задачу и добиться правды, автор окольным путем разоблачает манихейский дуализм и тенденциозное изображение действительности. Такому заключению способствует сама структура повествования, ориентированная на то, чтобы, как бы накладываясь одна на другую, две, на первый взгляд противоположные, а на самом деле симметричные версии взаимно нейтрализовались, сводя интригу к нулю. В этом оригинальном творческом приеме немалая заслуга принадлежит сказке, ведь только в ее надвременном магическом пространстве можно повернуть назад часовую стрелку времени и разыграть последовательные действия в одном и том же хронотопе.

Как было сказано выше, сказка-повесть Шукшина затрагивает помимо прочего и статус романа в широком смысле, и его отношение к действительности – то, что в современной западной теории литературы именуется «поли-

тикой рассказа». Несколько лет спустя после смерти Шукшина, размышления современных французских литературоведов о «политике рассказа» поразительно совпадут с его вышеприведенной идеей о предвзятости и субъективности авторского видения: «Рассказать историю, что это значит сегодня? Как нам повествовать о чем-то принадлежащем к категории действительности со всем, что в ней подразумевается, с борьбой, конфликтами, бурями, неистовством их усмирения, не возвращаясь при этом на старую избитую колею готовых определений типа: «буржуазный роман», «политический роман» или «соцреализм?»» [9, с. 12].

О том, что от «политики романа» до политики как таковой – рукой подать, говорят дальнейшие события «Точки зрения». Спор из-за неудавшегося эксперимента доходит до драки, драка привлекает внимание милиционера, но тут подсакивает хромой и бойкий Некто и уводит обоих хулиганов в свой кабинет, по всей вероятности, на Лубянку. (Зная о многолетней травле писателя, приходится удивляться, как цензура пропустила трагикомический эпизод с допросом в застенках КГБ, который мало чем похож на сказку). Мгновенно превратившись из доброго малого в свирепого Малюту Скуратова, следовательно по имени Некто, бьет кулаком в челюсть Пессимиста, приняв его за главу бандитской группировки. Двусмысленные показания задержанного, что, мол, он «прыжкообразно бросается на жизнь, срывает с нее всяческие покрывала, разрезает и вскрывает», окончательно убеждают Некто, что задержан опасный головорез и он в качестве меры предосторожности даже достает наган. К счастью, вскоре оба собеседника находят общий язык. Завязавшийся между ними разговор по душам принимает явно политическое направление и содержит открытую критику советского режима. Хотя речь идет о волшебном мире, его реальный прототип не вызывает никаких сомнений. Во-первых, следовательно Некто признается, что в его волшебном мире много пьют и совершают всяческие «пьяные мерзости». Во-вторых, с целью завербовать Пессимиста в качестве «представителя темных сил», Некто излагает социальный идеал волшебного мира, карикатурно перефразируя советский утопический лозунг: «Мы хотим жизнь превратить в сказку». В таком контексте, ядовитый вопрос Пессимиста – «Как можно превратить болото в сказку?» – звучит на редкость дерзко. Конечно, он приводит следователя в гнев, но разговор заканчивается мирно, благодаря листочку от волшебной веточки.

В той же последовательности, что и в первой части, за допросом Пессимиста следует допрос Оптимиста. Как и прежде, от перемены угла зрения суть происходящего практически не изменяется. Видя, что вмешательство госаппарата тоже не приводит ни к какому результату, герои снова начинают так исступленно колошматить друг друга, что Волшебный человек грозитя превратить их в баранов и съесть. Волшебного человека озаряет гениальная идея срастить две противоположные точки зрения в одно философское понятие и породить из них третью. Спорщики с радостью соглашаются и в третий раз волшебное время идет вспять... Естественно, инициатива Волшебника приводит к окончательной мешанине и произволу. Сцена сватовства, представленная с искусственно объединенной точки зрения, принимает совершенно фантазмагорический оборот. Страсти накаляются и приводят к буйной все-

общей потасовке, против которой бессилён даже Волшебный человек: у него в суматохе украли волшебные часы. Для прекращения свалки понадобится вмешательство нового действующего лица, энергичного соседа, своеобразного *deus ex machina*, который пинками выдворит из дома самозванцев – Пессимиста с Оптимистом и их волшебного посредника. В квартире Невесты воцаряется мир и обе семьи решают снова начать акт сватовства, только на этот раз с точки зрения нормальных людей. Однако как только начинается «нормальное» сватовство, повествование внезапно обрывается, как будто отождествление с действительностью автоматически лишает интригу всяческого интереса. Доведённый до кульминации конфликт так и не получает своей логической развязки.

Можем ли мы, ввиду всего вышесказанного, считать тему исчерпанной и авторскую интенцию разгаданной? Знаем ли мы, зачем автору «Точки зрения» понадобилось переигрывать ту же самую ситуацию в трёх взаимоисключающих вариантах, проецированных на один и тот же отрезок времени и как влияет на художественную значимость повести-сказки подобное усложнение её архитектоники?

Ответить на эти вопросы помогает опыт французских структуралистов семидесятых годов и, в частности, писателя и теоретика литературы Ж. Рикарду [10, с. 102], которого заинтриговала, появившаяся у представителей направления «Новый роман» (А. Робб-Грийе, Н. Саррот-Черняк и др.), восстающих против канонов традиционного романа, склонность наращивать тождественные варианты, взаимодействие которых приводит к настоящему потрясению в повествовании. Французский писатель замечает, что если в произведении содержится несколько соперничающих версий, то конфликт распространяется на сам рассказ, подрывая его устои. Действительно, каждый из вариантов добиваясь превосходства над остальными, стремится стать единственно достойным права на обладание истиной и с этой целью оспаривает все внутреннее пространство и ставит рассказ под угрозу. Такого рода повествование, охваченное внутренней «войной вариантов», получает название «повреждённого».

В поисках крайне объективного, то есть чистого от намеков на авторское мнение, не содержащего даже следов морали, идеологии, или психологии, повествования, «новый роман» сводит до минимума информационную значимость сюжета. Всезнающее авторское «я» умышленно затмевается, в частности, путем чередующихся вариантов, а уровень коммуникации с читателем падает, достигая как бы «нулевой степени письма» [10, с. 102].

Хотя Шукшин и не мог знать работ, о которых идет речь, композиция интересующей нас повести-сказки настолько идеально соответствует критериям «повреждённого рассказа», что вряд ли тут можно говорить о случайном совпадении. Принадлежность «Точки зрения» к категории, выделенной Ж. Рикарду, неоспорима, и в этом мы видим её дополнительную художественную ценность.

Общность исканий писателя, причисляемого к «консервативным» деревенщикам, с поисками западных модернистов подчеркивает его универсальное значение. Подвергая, как и они, свое повествование опасности, как бы

вступая в диалог со своим собственным творением, Шукшин стремится воспитать грамотного, самостоятельного читателя, способного не только осознавать, что любой угол зрения – носитель определенной идеологии, но и отстаивать право на собственную точку зрения. Активная и вместе с тем неавторитарная позиция была самым необходимым авторским углом зрения для этого оригинальнейшего русского писателя, выработавшего в эпоху застоя сложный индивидуальный стиль, позволяющий освободиться от гнета официальной идеологии и утверждать свободу мнения.

В заключение, хочется выразить надежду, что вышеизложенная точка зрения на творчество В. Шукшина вновь обратит внимание на глубину его ни в чем не устаревшего наследия и заставит его прозвучать с новой силой. Творчество Шукшина – достояние не только русской, но и мировой культуры.

Литература

1. Шукшин В.М. Соб. соч.: в 3 т. – М.: Молодая гвардия, 1985. – Т 3. – 671 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
3. Герман А. Сны по заказу // Москов. новости, 16.12.90. – №50. – С.13.
4. Комлев Н. Понимаем ли мы, на каком языке говорим? // Лит. газета, 8.10.97. – №41. – С. 13.
5. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2003. – 143 с.
6. Чавчанидзе Д. Притча // Тимофеев Л.И, Тураев С.В. Словарь литературовед. терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 295-296.
7. Barthes R. Le Degré zéro de l'écriture. – Paris, 1953.
8. Mamardachvili M. La pensée empêchée, Editions de l'Aube. – Paris, 1991.
9. Boyer Ph., Faye Je.-P., de Montel Je.-C. // Enfer purgatoire paradis. Le travail de la narration: esquisses orales. Change, Seghers / Laffont, 1978. – №34-35.
10. Ricardou Je. Le Nouveau Roman. – Seuil – Paris, 1973.

О ПОНЯТИИ «СТАТУАРНОСТЬ» И «СТАТУАРНЫЕ» ИМЕНА В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА⁵⁷

Шубин Р.В.
Польша, Познань

Борьба – это, пожалуй, одно из точных определений самого характерного момента в творчестве и в художественном мире Василия Макаровича Шукшина. Не только место и люди, борющиеся за место или друг с другом (или за правду, или против зла), но и сам человек у Шукшина поделен на зоны борьбы: один инстинкт борется против другого, одна идея противопоставлена другой, душа порывается против судьбы. В этом заключается известное впечатление о противоречивости шукшинских героев, «парадоксальности и прихотливости душевных движений» [8, с. 123], «о чудачествах, которые объясняются природой русского национального характера» [15, с. 58]. Но вот вопрос – кто с кем борется и ради чего.

Герменевтика борьбы в шукшинском мире предполагает взаимодействие двух статусов – статуса малого и статуса большого (или в применении к людям: Тонкого и Толстого). Так, для Шукшина необычайно важны понятия маленький и большой. Маленький и большой не просто антонимы, но и определяют собой некоторую ценностную величину, а именно: несправедливость в устройстве мироздания; большие и маленькие вещи создают дисгармонию в мире. Ср.: «Ма-а-ленькую такую пометочку сделаю, и ты у меня здесь станцуйешь... краковяк» («Ноль-ноль целых»). И в «Пьедестале»: «А если я вам, вместо счастливого лица, нарисую кружку пива и большой кукиш – это как? А ведь тут ба-альшой смысл!». В обоих случаях слова выделены интонационно и семантически: малое наделяется большей значимостью, значимость же большого сводится к нулю. И оба эти понятия являются главными конструктами художественного мира Шукшина, погружают читателя в бесконечное и беспокойное сплетение мотивов и образов, в борьбу идей.

Тонкий и Толстый – это своеобразные эмблемы, взятые вне или еще до, психологической мотивации персонажей, их собственных или авторских побуждений. Эти эмблемы персонифицируют исходный смысл и энергию «предтекста» в духе онтологической поэтики Л. Карасева: «Исходный смысл – это энергично-смысловая структура, которая может быть описана как нечто такое, что проходит через весь текст, не сводясь ни к сюжету, ни к стилю, ни к идее. Это не «про что» и не «как», а то, «с помощью чего» в тексте осуществляется и “что”? и “как”» [7, с.22-23]. Взаимоотношения Тонкого и Толстого, реконструированные в архетипическом «предтексте», создают определенную смысловую модель борьбы, которая затем реализуется на художественно-нарративном уровне.

Эти эмблемы буквально рассыпаны в текстах Шукшина. Они выражаются по-разному: прямым указанием на тонкость или полноту, отдельными деталями образа, языком (внутренним образом некоторых слов) и антропонимами. Даль-

⁵⁷ Первая публикация: Шубин Р. О понятии «статуарность» и «статуарные» имена в творчестве В.М. Шукшина // *Epoka a literatura i języki w Słowiańszczyźnie Wschodniej*. – Zielona Góra, 2013. – P. 191–201.

нейшее описание взаимоотношений Тонкого и Толстого приводит нас к моделированию статуарно запечатленного некоего метадействия, определяющего ход наррации и меру художественной коннотации. Мы используем термин статуарность и статуарные персонажи именно в том смысле, в котором А. Лосев выделял статуарность как основной принцип устройства античного космоса. Напомним, что статуарность в античном мире предполагает пластичность, скульптурную выразительность эйдоса [11, с.444], а также рабство (метафора тотальной детерминации человека). Ср.: «Пластика и рабство сливаются для нас в одно неразрывное целое...» [12, с. 85] и предопределенность, или судьбу (или непостижимый закон «видимого скульптурного мира») [12, с. 571].

Таким образом, статуарные персонажи, о которых пойдет речь, это не продукт шукшинского творчества, а его исходный смысл, первооснова, выраженная не идеально, а эйдетически (т.е. статуарно), а отношения между ними показывают глубинную логику сцепления художественных мотивов.

Шукшинские образы необыкновенно статуарны. Во-первых, Шукшин чрезвычайно активно награждает своих протагонистов типологически одними физическими и душевными качествами (худобой и деятельностью), соответственно их антиподов – противоположными (полнотой и властью). Во-вторых, статуарность у Шукшина зримо явлена благодаря триединству писательской, режиссерской и актерской ипостасей художника и возможности непосредственной объективации и фокализации шукшинских героев в кинематографе. В известном смысле многие кинематографические образы, «фактуры», несут в себе энергию Шукшина-актера и Шукшина-режиссера. Речь идет не только об актерских ролях В.М. Шукшина, но и об актерам, им самим подобранных. Так, глядя на кинематографические образы Любы Байкаловой (= Лидия Федосеева-Шукшина) и ее невестки Зои (Мария Виноградова), мы выделяем статуарно-скульптурную принадлежность киноперсонажей, относя одного персонажа к «крупному» типу, другого к «мелкому» и наделяя эти типы значениями, например, спокойствия, умиротворенности. Ср.: «Люба добра, мягка душой... В исполнении Федосеевой Люба получилась фигурой убедительно народной, без стилизации. В ней видится прочная нравственная основа» [14, с. 248] и агрессии, враждебности соответственно. Эта же семантика зрительных и скульптурно выраженных образов переносится обратно в текст, внося, по Лосеву, античный «примат чувственной интуиции» в словесный образ.

Теперь обратимся к характеристике каждого статуса в отдельности.

Мир Тонкого распадается на разные имена, каждое из которых, сохраняя качество тонкости, приобретает и новые черты. Тонкий – это Маленький, Малый, Незаметный, еще он Худой, Исхудалый, Прохудившийся, а Худой – это еще и Плохой, Недобрый, Нехороший. Онтологические качества Тонкого включают и нравственную оценку: Худой – это Злой, но злость у Шукшина – творческая форма деятельности: ср. слова типичного Тонкого художника в «Пьедестале»: «Я не ругаюсь, я злюсь. Хорошая злость помогает в работе, это еще мой учитель говорил. “Как, говорит, дойдет, что охота укусить кого-нибудь, – беги к холсту!”» – одной ногой он опирается на фаустовское начало необходимого зла, а другой – на русскую эсхатологию лежащего во зле мира. Форма жизни Тонкого напоминает полный борьбы мир животных, агрессия

Тонкого, как и агрессия животного, вызванная инстинктом сохранения рода [10, с. 6], ориентирована на поиск другого и чужого.

Тонкий локализован на периферии мира, в стремлении к центру происходит его борьба с Толстым. Поэтому Тонкий должен не только занять новое место, но и внести новую аксиологию борьбы и беспокойства, свою систему ценностей. Тонкий – это Маленький человек, но, опять же, по слову поговорки «мал да удал», тонкий пытается перерастить свою малость. Малость может проявляться как во внешних качествах: малорослость, неприметность, физическая слабость, хилость, болезненность, так и в чертах характера: неуверенность (изрядно подавляемая желанием выглядеть бойцом), душевная простота и однозначность, бесталанность. Но слабость только внешняя характеристика, сила Тонкого в выносливости, терпении, выдержке: ср.: «На скамейку присел длиннорукий худой парень с морщинистым лицом. Такие только на вид слабые, на деле выносливые, как кони» («В профиль и анфас») – а также в молниеносных действиях. Тонкий – боец, борец, человек труда, и все, что он получает, дается в жесткой борьбе и тяжелой работе, поэтому Тонкие, как правило, занимают низовые социальные уровни: колхозники, рабочие, водители, уголовники. Тонкий простоват в своей умственной деятельности, его главный прием – удар: ср. стихи Солодовникова: «Отныне буду так: / Холодный блеск ума, / Как беспощадный блеск кинжала: / Удар – закон. / Удар – конец. / Удар – и все сначала» («Шире шаг, маэстро...») – удар, наносимый Толстому, или острый прищур, полный презрения, или острое и язвительное словцо, или «чудная» выходка.

Статуарное положение Толстого во многом определяется противоположными качествами, он онтологический антипод и авторский «антигерой» [5, с. 116]. Толстый прежде всего Полный, Тучный. Понятие «жирный» у Шукшина наполняется отрицательным содержанием, ср.: «...некто Синельников ... средней жирности человек, с кротким лоснящимся лицом, белобровый, в белом костюме» («Ноль-ноль целых»). По сути, «средней жирности» как раз не означает «полный», однако негативное звучание слов жирность и лоснящийся предопределено точкой зрения Тонкого. Тяжелый, Округлый, Широкий – выражает полноту жизни, он сливается, соединяется с жизнью, разливается в природе вплоть до размывания границ (классический пример мироощущения Толстого в рассказе «Верую» – странный поп, верующий в Жизнь, в химию, авиацию и т.д.).

Форма жизни Толстых – растительная, рост неприметный и медленный. Отсюда привязанность Толстого к месту и глупость, приписываемая фольклорным сознанием растениям: ср. «дубина стоеросовая». В. Айрапетян, толкуя слово стоеросовый (то есть стоя растет), связывает глупость с Мировым деревом и Дураком – Мировым человеком [3]. Шукшинский Толстый так же, как и фольклорный Дурак, укоренен в сердцевине жизни, витальность и внешняя Сила – его главные свойства. Доброта (а добрый – это и полный, и хороший) Толстого сдвигает его в сторону этического Добра. Однако такую идеализацию создает язык, Тонкий всячески развеивает эту иллюзию, развенчивая «доброту» Толстого. В облике Толстого особое неприятие вызывают выпуклые формы: толстый нос, губы, бородавка, пышная прическа и особенно

выпяченный живот, в словесной форме которого есть указание на жизнь; туда и наносит Тонкий свой удар. Предметы с гипертрофированным объемом вызывают едкую иронию: «гигантское вымя, с сосками как авиабомбы... Когда они обрушиваются на людей, они сеют... так сказать, кровь с молоком. Пусть бьет меня такая бомба по кумполу – на здоровье!» («Пьедестал») [1, с. 153].

Толстый изначально облечен властью; даже если персонаж не является начальником, его «высокое» положение бывает отмечено иными преимуществами, как например, мещанство и достаток в рассказе «Владимир Семеныч из мягкой секции». Интересно, что власть – это некое «большое» дело, признаваемое и Тонкими. Так, «маленький» человек Князев, пишущий трактат о Большом Государстве («Штрихи к портрету»), не стремится к власти, а озабочен своеобразной «философией общего дела», в которой нет места диктатуре. Однако Малышева (фамилия – указание на статус), не приспособленная жить в деревне, берет на себя роль, так сказать, морального представителя большого государства, большой идеи и большого народа («Бессовестные»).

Примечательно, что к типу Толстого принадлежат многие (а в самом принципиальном разделении и все) женщины в художественном мире Шукшина. Конечно, и среди женщин происходит статuarная дифференциация, среди них есть и злые и добрые, худые и полные, ср., например, три женщины в «Трех грациях»: Тихушница, Деятель (крупный тип) и Бегущая по волнам (тонкий тип). Однако в основе своей женственность, выражаемая в выпуклых формах: от бородавки и пышной прически до «гладкой» фигуры и беременности, – выражается в символах Толстого: ср.: «Я всегда думаю, глядя на нее, что сильный характер – это от бога, как бородавка» («Три грации»); Дочь Худяковых («Други игрищ и забав»), родившая сына, была наделена и некоторыми чертами, свойственными Толстым: «...дочь Алевтина, двадцатилетняя, с припухлыми, чуть вывернутыми губами, хоть тоже шумливая, но добрая и доверчивая, как овца».

Отношения между статусами Тонкого и Толстого взаимно противопоставлены и глубоко антитетичны, но в ситуации борьбы они находятся в неравных позициях. Уже упоминалось о различных локализациях Тонкого и Толстого в мире (периферия и центр), о плотоядной, животной и растительной формах жизни соответственно. Понятие правды, столь важное для Шукшина-художника, тоже оказывается «несправедливо» поделено между Тонким и Толстым. В статье «Нравственность есть Правда» В. Шукшин сам выводит типы человека в отношении к Правде. Один тип (Толстый) – это «человек трезвый, разумный... везде и всегда до конца понимает свое время, знает правду, и, если обстоятельства таковы, что лучше о ней, о правде, пока помолчать, он молчит». Другой тип (Тонкий) представлен иначе: «Человек умный и талантливый как-нибудь да найдет способ выявить правду. Хоть намеком, хоть полусловом – иначе она его замучает, иначе, как ему кажется, жизнь пройдет впустую» [2, с. 37]. Один спокоен и здоров, другого правда мучает, в третьем (дурачке) «вопиет неистово», и в итоге, градация типов ведет к градации правды и даже к ее искажению. В этом смысле для Шукшина «мысль изреченная» никогда не есть ложь, но ложь всегда мысль неизреченная. Неравным оказывается и отношение к Другому: Другой в мире Тонкого – это Толстый и в пределе – весь мир, тоже атрибутированный как большой, огромный; с этим Другим Тонкий

вступает в схватку. В мире же Толстого Другого как бы не существует. Если мир для Тонкого организован дуалистически (добро и зло, друг и враг, я и другой) и в результате духовного переворота возможен переход Худого в этическую зону Добра, то для Толстого мир устроен монически, а именно как пирамида с некоей Вершиной (Власть, Бог, Сила) и последующим включением всего сущего и вытеснением всего несущего. Но и самое главное – все шукшинские Толстые в той или иной мере подвержены нарраторской редукции, они обречены на заниженную авторскую оценку и художественную деформацию, в то время как даже самые inferнальные Худые-Худяковы имеют, как «твари дрожащие» по Достоевскому, свое право на «праздник жизни». Видимо, это и позволило В. Елистратову заметить: «У Шукшина нет ни одного “русского и круглого” Платона Каратаева» [6, с. 396]. Неслучайно и совпадение – Платон с греч. означает «широкий», а создатель образа Каратаева – Лев Николаевич Толстой. Казалось бы, и литературные предшественники шукшинских героев распадаются на два эмблематических имени: Л. Толстого – для шукшинских Толстых и Ф. Достоевского – для Худых.

Статуарные Тонкий и Толстый имеют и свои характерные имена. Художественные антропонимы, так же как и язык (ср. слова «большой» и «маленький» выше), подвержены дифференцирующей семантике статуарных отношений, но имеют свою специфику. Они могут указывать на онтологическую статуарность героев независимо от имманентных ситуаций, переживаемых персонажем на том или ином этапе сюжета. Фамилии, не раз встречающиеся в различных текстах, Худяковы и Прокудины, Малышевы, Малюгины и даже Малафейкины (этимологически фамилия Малафейкин происходит из крестильного имени Малахия евр. ‘посланник мой’), но в рассказе «Генерал Малафейкин» она, противопоставленная фамилии Толстых, обрастает семантикой малого). Нехорошевы вполне прозрачно указывают на статуарное положение героя. На другом полюсе – Толстых и Сильченко, Платоновы (с греч. широкий) и размашистые Расторгуевы, «Пузырь» (< пузо, ‘о пустом, попусту нервничающем человеке [6, с. 272], так назван Максим (с лат. *maximus* ‘самый большой’) Яриков в рассказе «Верую») и Пройдисвет. Имя не просто навешивает ярлык на героя и однозначно дифференцирует его статус. Оно создает особую, предельно значимую, мерцающую различными смыслами проекцию, в которой образы приобретают многозначность и глубину. Так, например, Князев, создающий идею большого государства (большое дело), казалось бы, обладает и соответствующей фамилией. Однако исторически фамилии типа Князев, Царев, Воеводин и др. давались детям из крестьянских семей и означали принадлежность князю [13, с. 53]. Другой пример: Генка Пройдисвет в одноименном рассказе, будучи одним из классических выражений Тонкого, имеет многие черты Толстых: он «волосатик», то есть провинциальный хиппи, что для Шукшина является знаком инаковости, носит бороду и свою фамилию он «отвоевал» у Толстых. Однако в его облике угадываются страдальческие и жертвенные черты Иисуса Христа, в связи с чем «мировое» значение его имени приобретает неожиданно новое толкование.

Звукосимволически к Худяковым («Билетик на второй сеанс», «Други игрищ и забав») относится и Прокудин (ср. возможную этимологию Проку-

дин — прохудиться). В.А. Никонов связывает эту фамилию с диалектным прокуда «проказник, изворотливый, предприимчивый» [13, с. 97]. Сначала эта фамилия мимолетно появляется в «Суразе», а затем становится фамилией самого знаменитого статуарного героя – поистине титанического борца и бойца, имеющего все черты драконоборца (Егор – Георгий – Георгий Победоносец) [13, с. 207-220], восставшего подобно Прометею против своего же статуарно predeterminedенного круга богов и судьбы: воров-волков, «скула-стенкой» (т.е. худенькой) Люсьен, «худого как нож» Губошлепа, красивой жизни, воплощенной во «взволнованно-нервных людях» и «неким изящным добрым молодцем».

Казалось бы, такой конфликт не типичен для Шукшина, ибо, может быть, единственный раз художник попытался сместить акценты и новой жизни, свободе придал черты мира Толстых: большая земля, сельская умиротворенная жизнь, крестьяне, которые, по едкому замечанию Прокудина, «славно пристроились жить» и «облюбовали печку», тяжеловесная Люба Байкалова т.д. Следует заметить, что, на взгляд В. Коробова, сценарный образ Губошлепа обладает некоторым «перебором в ущерб художественности» и расходится с кинематографическим воплощением (Георгий Бурков) [9, с. 44-46]. И на статуарном уровне в повести Губошлеп описан как Тонкий, тонкость которого настолько предельна, насколько и невозможна (убывающая до наготы и наглости): «Он был худой, спокойный и чрезвычайно наглый, глаза очень наглые»; и далее: «Весь он, худой как нож, собранный, страшный своей молодой ненужностью, весь он ушел в свои глаза. Глаза горели злобой».

Как замечает В. Апухтина, «...Прокудину нужна была только победа над Губошлепом в открытом поединке, как осуществленное им, Егором, возмездие темным силам, сломавшим его жизнь...» [4, с. 24]. Поэтому и поединок Егора Прокудина с Губошлепом вырастает до восстания одного Худого против другого. В этой связи прозвище Губошлеп («ротозей, непрактичный человек», «слабый неприспособленный») [6, с. 76, 308], истолкованное как прозвище Толстого, не соотносится с хищным зверем, умеющим забирать чужое. Но что интересно, в поединке двух Худых также происходит статуарная дифференциация, и Худой Прокудин наделяется чертами общего и большого: Губошлеп называет Егора «мужиком», каких много на Руси (в кинофильме, а не в киноповести), приравнивая его ко многим, а «многие» равнозначны «большому». И именно более «острый и тонкий» Губошлеп в итоге наносит свой удар, который был предусмотрен еще в первую встречу с Егором на «малине». Даже в этой ситуации просматриваются черты метаконфликта между Тонким и Толстым.

В художественном мире Шукшина оценка часто предшествует факту, и поэтому сформировавшийся подспудно образ противника (чтобы не сказать врага) в ситуации борьбы переносится на Другого, которым является статуарная индивидуальность (в античном смысле, т.е. еще не личность) Толстого (Полного). Конечно, логика художественного творчества пытается уравновесить эти позиции, лишить каждое из них преимущества этического и языкового содержания, исходящего из статусов Худого и Доброго. Шукшин пытался создать симбиоз сосуществования Тонкого и Толстого («Светлые души») и в

одном человеке воплотить различные статуарные значения (образ Генки Пройдисвета и др.). Образ Егора Прокудина, воплощенный кинематографически, самим автором, в связи с этим является и самым показательным, и одновременно исключительным.

Показательность связана непосредственной передачей авторских черт (внешних и внутренних) своему герою, исключительность же в том, что Тонкий, нарушив внутренние, статуарно обеспечиваемые связи, выступил против своих же inferнальных Тонких. Однако полной гармонии между Тонкими и Толстыми, взаимопроникновения между ними не происходит и, судя по всему, произойти не может. На самых важных и самых мелких сюжетных поворотах, на входе и на выходе из художественного мира преобладает семантика статуарных отношений, рассмотрение которых мы лишь наметили в данной статье.

Литература

1. Шукшин В.М. Соб. соч.: в 8 т. – Барнаул: ИД Барнаул, Т. 6, Рассказы, 2009. – 392 с
2. Шукшин В.М. Соб. соч.: в 8 т. – Барнаул: ИД Барнаул, Т. 8 Публицистика. Статьи. Интервью. Беседы. Письма, 2009. – 536 с.
3. Айрапетян В. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – 484 с.
4. Апухтина В. Проза В. Шукшина. – М.: Высшая школа, 1981. – 80 с.
5. Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
6. Елистратов В.С. Словарь языка Василия Шукшина. – М.: Азбуковник, 2001. – 480 с.
7. Карасев Л.В. Вещество литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 398 с.
8. Карпова В.М. Талантливая жизнь: В. Шукшин – прозаик. – М.: Сов. писатель, 1986. – 300 с.
9. Коробов В. Василий Шукшин: вещее слово. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 442 с.
10. Лоренц К. Агрессия, или Так называемое «зло». – М.: Прогресс, 1994. – 257 с.
11. Лосев А. Античный космос и современная наука. – М.: Мысль, 1993. – 550 с.
12. Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика. – М.: АСТ, 2000 – 624 с.
13. Никонов В.А. Словарь русских фамилий. – М.: Школа-пресс, 1993. – 224 с.
14. Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. – М., 1984. – 316 с.
15. Хисамова Г.Г. Язык современной художественной прозы: диалог в рассказах В.М. Шукшина. Уфа, 2000. – 76 с.
16. Шубин Р. Егор в литературе XX века // Русская литература в меняющемся мире: сб. ст. – Ереван, 2006. – С. 207–220.

ПРОСТОРЕЧНЫЕ ШТАМПЫ В РАССКАЗАХ В.М. ШУКШИНА: ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ⁵⁸

Кузнецов А.М.

Латвия, Даугавпилс

Рассказы В.М. Шукшина 60-х – 70-х годов представляют собой замечательный памятник той эпохи, когда происходили болезненные социальные-психологические сдвиги в сознании русского человека: техническое, экономическое и политическое развитие страны сопровождалось переселением людей из деревни в город, эти два мира оказались тесно переплетенными, причем городская жизнь и культура рассматривались как престижные. Мир старой деревни уходил в прошлое. Рассказы Шукшина часто строятся на конфликте персонажей: горожанин – житель деревни; пожилой – молодой; образованный – малограмотный; представитель власти – простой человек и т.п. Эти конфликты реализуются в диалогах, речь героев отражает их социальную принадлежность, их мировосприятие. Поскольку большая часть персонажей – это простые жители деревни или города, в диалогах отражается русское просторечие и диалектная речь. И хотя понятно, что художественный текст не является прямой записью живой речи, рассказы Шукшина дают богатейший материал по изучению специфики русского просторечия послевоенной России. В понятие просторечия здесь включаем и разговорную речь разных слоев городского населения, и диалектную речь, так как в этот период эти типы русской речи находились в активном взаимодействии. Далее приводятся цитаты из рассказов «Экзамен» (Э), «Критики» (К), «Охота жить» (ОЖ), «Из детских лет Ивана Попова» (ИДЛИП) [1]. Случаи, когда сами герои рассказов писателя обращают внимание на разницу словоупотребления, крайне мало:

– Садись, чего стоять-то?

Парень улыбнулся:

– Так не говорят, отец. Говорят – присаживайся.

– Ну, присаживайся. А пошто не говорят? У нас говорят (ОЖ).

Ср. при этом в речи профессора:

– Садитесь, чего вы стоите, – сказал профессор. – Бежали из плена? (Э).

Эти примеры скорее говорят о том, что носители языка в своих оценках словоупотребления опираются на личный опыт, полученный в той социальной среде, в которой они пребывают. Взаимопроникновение литературной разговорной речи и просторечия в советский период шло интенсивно в связи с добровольной и вынужденной миграцией населения. И хотя нормой по-прежнему считалась речь столичной интеллигенции, отсутствие прямых контактов именно в сфере диалогической речи на просторах страны способствовало формированию локальных вариантов. С конца 50-х годов лингвисты стали изучать эти варианты [5], а сегодня некоторые специалисты используют термин разговорный очень широко, включая сюда и просторечие [7].

⁵⁸ Первая публикация: Кузнецов А.М. Просторечные штампы в рассказах В.М. Шукшина: прагматический аспект // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре: мат. Межд. науч. конф. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2014. – С. 336–345.

Просторечный диалог характеризуется огромным количеством стереотипных выражений, конструкций, каждая из которых закрепила за собой свои особые субъективно-модальные значения.

Эмоциональный характер речи проявляется в использовании пейоративных оценочных существительных и прилагательных, которые относятся в первую очередь к собеседнику и оформляются в виде интонационно обособленных определений. Такая оценка звучит из уст старших по отношению к младшим или лиц, обладающих неким превосходством, младшие стараются смягчить оценку при помощи союза как:

– Зачем ты куришь, дурачок, с таких лет? Ведь это ж сколько никотину скопится за целую жизнь! Ты только подумай, голова садовая. Скажи, что больше не будешь, – не пойду к матери (ИДЛИП).

– Чего заполошничаете-то? Сегодня к ночи только... Детей пужаешь, дуреха! – Это он на маму, потому что к утру мы с Талей бываем зареванными. Сколько счастья приносил нам дедушка! (ИДЛИП).

– Да нету никаких Виев! Выдумывают, окаянные, – ребятишек пужать. Я никогда не слыхала ни про какого Вяя. А то у нас старики не знали бы!.. (ИДЛИП).

– Контры! Вы мне ответите!.. Садитесь жать час же! (ИДЛИП).

– Я посплю вам! Я вам посплю, дьяволы! Вы у меня ишо скирдовать в ночь будете (ИДЛИП).

– Дальше: што это за моду взяли – перепелок стегать?! Живодеры... Первое: они всяких личинок уничтожают... Да время же теряете, черти! Пока ты ее догонишь да угодишь бичом – времени-то сколько уходит! Дальше: Ленька-японец наехал, сукин сын, на пенек, порвал пилу (ИДЛИП).

– Вы будете спать? Опять завтра не добудишься!.. Оглоеды. Хоть бы человека постеснялись (ИДЛИП).

– Гроши-то куда запрятали?.. Куркули, в рот вам пароход! (ИДЛИП).

– Ничего, говорят, ты не понимаешь, старый хрен. А они понимают! (К).

А в зале никто не смеялся. Петька толкал его <деда> в бок и сердито шипел:

– Ты чего? Как дурак... (К).

Если оценка относится к 3-ему лицу или к самому говорящему, то она может быть оформлена в виде отдельного высказывания с препозитивным междометием вот:

– От черти!.. Ты гляди, гляди... Хэх! (К).

– Уговори ты его назад, домой, – советую я.

– Да теперь уж... Вот дура-то я, дура! (ИДЛИП).

Оценка может относиться к увиденному или услышанному факту, в таком случае оценочное существительное занимает позицию сказуемого, утверждение сопровождается каким-либо комментарием. При оценочном существительном может использоваться глагол называется, утверждающий эту оценку, но в соединении с конкретным существительным он, наоборот, подвергает сомнению применение такого слова к данному случаю:

– Хреновина, – заявлял он. – Так не бывает (К).

– Помогает моему сыну уроки учить, а сам – ни в зуб ногой. Спорят друг с другом. Умора! (К).

- Прочитал.
- Неправда. Надо, мальчик, до конца читать, если берешь книги. Вот возьми и дочитай (ИДЛИП).
- <...> Нехорошо так делать. Это – воровство называется. Я вот скажу отцу с матерью... (ИДЛИП).
- Хорошо! А то аж душа трясется. Замерзнуть к черту можно. Апрель называется... (ОЖ).
- Главное, пишут «Комедия».
- Комедия!.. По зубам за такую комедию надавать (К).
- Иногда дед плакал, когда кого-нибудь убивали невинного.
- Эх вы... люди! – горько шептал он и сморкался в платок (К).
- Осуждение звучит мягче, если используется восклицательное местоимение какой в сочетании с прилагательным или без него, устойчивые выражения типа скажите, пожалуйста, частица еще после глагола, частица вишь. Говорящий может вместо 2-го лица глагола использовать 3-е лицо, как бы отстраняясь от ситуации диалога, а также включать обсуждаемое лицо в свою группу конструкцией у нас, если обращается к третьей стороне:
- Попали в окружение. Это долго рассказывать, профессор.
- Скажите, пожалуйста, какой он занятой! (Э).
- Что-то я вконец растерялся... Вдруг спросил:
- Горошину-то вытащили? <из уха у сына>
- О какой! – удивилась хозяйка. – Хитрит еще. <т.е. уходит от разговора на главную тему> – И ушла (ИДЛИП).
- <...> А этот верзила... Колька, я про тебя! – в баньку ему, вишь, захотелось! (ИДЛИП).
- Они у нас критики с Петькой, – сказал Петькин отец, желая немного смягчить резкий дедов тон (К).
- Отрицательная оценка результата события может быть выражена формами глагола в прошедшем времени, глагол может иметь прямое или переносное значение:
- Мам, мы тут жить станем?
- Тут, доченька... Заехали! (ИДЛИП).
- Приехали... Грамотеи! – Дед встал, покопался у себя в сундуке, взял деньги и ушел (К).
- Ухайдакали мы с тобой пять рубликов! (К).
- Удосужил ты меня, удосужил, родитель, – зло говорил он, накрепко стягивая руки деда. – Спасибо тебе (К).
- Ха-ха-ха, – засмеялся городской человек. – Получила? (К).
- <...> Дальше: Ленька-японец наехал, сукин сын, на пенек, порвал пилу. Оглазел?! <= ослеп?> Скину вот трудодней пятнадцать, будешь вперед смотреть! (ИДЛИП).
- Несогласие и раздражение выражаются повтором-цитатой слова или целой фразы, взятых из реплики собеседника [2, с. 660–683]. Иногда повтор сопровождается наречием опять, а возмущение словами ничего себе или чего это. Возражение автор такой реплики оформляет союзом а:
- Зачем же людей-то смешить? Мы вон, помню...

– Опять “мы, мы”. Сейчас же люди-то другие стали!
– Чего это они другие-то стали? Всегда люди одинаковые. Ты у нас много видел таких дурачков?

– Это же кино все-таки. Нельзя же сравнивать.

– Я и не сравниваю. Я говорю, что парень непохожий, вот и все, стоял на своем дед (К).

– Любопытно, – опять заговорил городской. – А почему вы решили, что он топор неправильно держит?

– Да потому, что я сам всю жизнь плотничал. “Почему решили?” (К).

– Ничего, говорят, ты не понимаешь, старый хрен. А они понимают! (К).

– Та-а... кровь. Ну и что? Нос, он же слабый: дай потихоньку, и то кровь пойдет. Это не в том дело.

– Ничего себе не в том!

– Конечно, не в том (К).

– Я думал, она <сайка> чужая.

– Чужая... Нехорошо так делать. Это – воровство называется. Я вот скажу отцу с матерью... (ИДЛИП).

Уступка собеседнику с сохранением чувства недовольства представляет конструкцию Ну + повел. накл., здесь возможны повторы и синонимические ряды:

– Ну и давай теперь на каждом шагу: “Гляди-ка! Смотри-ка!” Смеяться ведь начнут (ИДЛИП).

– Эх вы!.. Смешно? – обижается дедушка. – Ну, валяйте, смейтесь (ИДЛИП).

Формулы усовещивания включают глаголы мыслительной деятельности, причем восклицательная конструкция с императивом звучит мягче, чем вопросительная с индикативом; ответное обещание обычно состоит из фразы не буду. Предупреждение выражается формой смотри, намекающей на самоконтроль, и погоди, если будущие события от слушателя не зависят:

– Зачем ты куришь, дурачок, с таких лет? Ведь это ж сколько никотину скопится за целую жизнь! Ты только подумай, голова садовая. Скажи, что больше не будешь, – не пойду к матери.

– Не буду. Истинный мой Бог, не буду.

– Ну смотри (ИДЛИП).

– Сегодня четыре оглоеда, – начал председатель, – спали на полосе. Это: Санька Кречетов, Илюха Чумазый, Ванька Попов и Васька-безотцовщина. Вы што, соображаете?! (ИДЛИП).

– Погоди, сядет он тебе на шею, если так будешь... (ИДЛИП).

Приказ и запрет в сочетании с угрозой наказания со стороны взрослых включают слова: сейчас (же), чтобы + мне / у меня – в контексте приказа, если еще – в контексте обещания наказания. Запрет, кроме того, оформляется конструкцией с использованием 1-го лица буд. времени вместо 2-го и местоимения тебе / вам:

– Счас же у меня садитесь! Вы што, под статью меня подвести хотите?! (ИДЛИП).

– <...> Скину вот трудодней пятнадцать, будешь вперед смотреть! Ехай счас прямо в кузню – штоб завтра, как только дед Макар проснется, пилу мне склепали (ИДЛИП).

– Я поплю вам! Я вам поплю, дьяволы! Вы у меня ишо скирдовать в ночь будете (ИДЛИП).

– Дальше: еслив ишо кого увижу... (ИДЛИП).

Попытка остановить собеседника и настоять на своем выражается формулой нет, постой:

– Нет, постой, я ему скажу... – Дед хотел встать, но Петька удержал его:

– Не надо, деда! (К).

Основание причины готовящегося отмщения оформляется в виде инфинитивной конструкции:

– Усмешечки строить! – закричал дед. – А ты когда-нибудь топор держал в руках?! (К).

Одним из частотных актуализаторов [4, с. 349-364] в просторечии выступает сочетание что ли, которое в разговорной речи интеллигента и крестьянина может получать разные функции. Ср., например, актуализатор в речи профессора:

– Подробней, – приказал профессор. – Учитесь говорить, молодой человек! Ведь это тоже надо. Как бежали? Собственно, мне не техника этого дела интересна, а... психологический момент, что ли. Как чувствовали себя? Это ведь горько – попасть в плен? – Профессор даже поморщился... – Вы как попали-то? Ранены были? (Э).

Здесь постпозитивное что ли в повествовательном предложении одновременно указывает и на поиск говорящим нужного слова и на некоторую неудовлетворенность тем словом, которое пришло на ум (метатекстовый комментарий).

Иначе используется этот актуализатор в речи чужака – молодого человека, которого старый охотник принимает за городского жителя:

Некоторое время молча смотрели друг на друга.

– Один, что ли?

– Один (ОЖ).

Это что ли в вопросительном предложении устанавливает дружеский контакт с незнакомым собеседником, т.е. выполняет фатическую функцию.

Наконец, в речи самих жителей деревни что ли выражает недовольство, несогласие, раздражение и упрек в составе вопроса:

– Я вижу, что курил. Дурак ты, дурак, Ванька... Кому хуже-то делаешь? Мне, что ли? Пойду сейчас и скажу матери... (ИДЛИП).

– Ой! – сказала она. – Дай-ка мне. <сайку>

– Всю, что ли?

– Да зачем?.. Смеряй ниточкой да отломи половинку. Это мама купила? (ИДЛИП).

– Куда же он у тебя девался-то, мать-перемать?! <бык> В землю, что ли, провалился? (ИДЛИП).

Интересно, что в [6, с. 686] указываются функции: «употребляется для выражения сомнения, неуверенности, побуждения и т.д.», а в [7, с. 716] дан только один пример: Что я лысый (рыжий) [что ли]? – соответствующий употреблению в наших последних примерах.

Особенно часто используются формы местоимения что с глаголом и без него. В вопросительных предложениях выражается упрек по поводу неподобающих или неподходящих действий и используется обычно форма чего:

А в зале никто не смеялся. Петька толкал его в бок и сердито шипел:

- Ты чего? Как дурак... (К).

- Чего заполошничаете-то? Сегодня к ночи только... Детей пужаешь, дуреха! – Это он на маму, потому что к утру мы с Талей бываем зареванными. Сколько счастья приносил нам дедушка! (ИДЛИП).

Я шипел на нее, обзывая «дурой», мама строго говорила, что так не надо.

- А чего она!.. (ИДЛИП).

- Да я подумала: чего же я одна-то пошла, мне же одной-то не донести – навильник-то добрый... Пойдем-ка возьмем веревки, навяжем две вязанки да принесем. Жалко бросать-то. Таля-то спит? (ИДЛИП).

- Садитесь, чего вы стоите, – сказал профессор. – Бежали из плена? (Э).

Форма что появляется, когда надо выразить удивление и упрек:

- Стреляйте в него! Стреляйте, что вы стоите?! Спорет ведь он меня!.. (ИДЛИП).

- Гляньте-ка!..

- Ну что? Электричество. Ты, Ванька, поменьше теперь ори – не дома (ИДЛИП).

В начале высказывания в роли чистого актуализатора используется сочетание вот чего:

- Вот чего, – говорит она, – побудьте маленько одни, я схожу сено подберу. Давеча везла да в переулке у старухи Сосниной сбросила навильник. Она подымается рано – увидит, подберет. А жалко – добрый навильник-то. Посидишь, ничего? (ИДЛИП).

Как видим, различные элементы просторечия используются для выражения отрицательной оценки, отрицательного отношения к речи и поступкам собеседника. Их назначение известно каждому носителю русского языка, но очень часто и сами эти единицы, и их функции не отражаются в известных словарях русского языка или отражаются только частично. Например, глагол получить в значении «быть опровергнутым или наказанным за какие-либо провокативные слова или действия противоположным лицом» [3] представлен в словарях только в составе фразеологизмов получить по шапке и т.п. Прагматический аспект этих элементов не получает должного описания. Требуется собирать и описывать примеры в виде грамматики и словаря русского просторечия.

Литература

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. – Барнаул: ООО ИД Барнаул, 2009. – Т. 1: Рассказы 1958-1964 – Экзамен. С. 51-56, Критики. С.170-176. – Т. 3: Рассказы 1966-1967. Охота жить. С. 88-104, Из детских лет Ивана Попова – С. 148-167.
2. Арутюнова Н.Д. Проблемы коммуникации // Н.Д. Арутюнова. Язык и мир человека. – М.: Языки рус. кул-ры, 1999, С. 643-686.
3. Кузнецов А.М. Тематическая группа телесных наказаний в русском языке // Filologija, 1998.–Nr. 1(4). Šiaulių Universitetas. – С. 31-34.

4. Русская разговорная речь. – М.: Наука, 1973.
5. Русский язык по данным массового обследования: Опыт социально-лингвистического изучения. – М.: Наука, 1974.
6. Словарь русского языка: в 4 т. Т. 4 – М.: Рус. язык, 1984.
7. Химик В.В. Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи. – СПб: Норинт, 2004.

«ЛУЧШЕ, ЧЕМ СКАЗАЛ НАРОД, НЕ СКАЖЕШЬ» (ДИАЛЕКТНАЯ ЛЕКСИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ШУКШИНА В ПЕРЕВОДАХ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК)⁵⁹

Толкачевски Ф.
Польша, Быдгощ

Василий Макарович Шукшин – человек многих талантов – писатель, сценарист, режиссер и актер [75, с. 16-17]. Мастер слова. Известный не только в России, но также за ее пределами. Произведения писателя были переведены на почти 50 языков мира [66, с. 47].

Начальный этап ознакомления англоязычных читателей с рассказами Шукшина пришелся на 60-е годы XX столетия. Ранние переводы рассказов на английский язык появились прежде всего в периодической печати (в 1964 году на страницах ежемесячника «Soviet Literature» появились первые переводы 4 рассказов Шукшина Chief Accountant's Nephew (Племянник главбуха), A Classy Driver (Классный водитель), The Examination (Экзамен), а также Stepan in Love (Степкина любовь) в переводе Р. Паркера, коллективных сборниках произведений русских и советских писателей, а также в сборниках рассказов самого Шукшина. Первый такой сборник был опубликован в 1973 году под названием I Want to Live. В последующее время популяризации творчества писателя в англоязычных странах способствовало издание четырех очередных сборников: Snowball Berry Red and Other Stories (1979), Roubles in Words, Kopeks in Figures and Other Stories (1985), Short Stories (1990), Stories from a Siberian Village (1996). В целом в распоряжении современной англоязычной аудитории имеются переводы 74 произведений (70 рассказов, 1 повесть, 1 сказка, 1 пьеса и 1 сценарий). Вне этого коммуникативного пространства остаются все романы писателя.

Шукшин в своих произведениях «стремился к простоте повествования, обогащая литературный язык за счет живой разговорной речи народа» [59, с. 24]. Словестная ткань произведений писателя разнообразна. Нередко он обращался к народно-разговорному языку. В составе этой лексики выделяются, кроме разговорных, просторечные и диалектные слова [56], т.е. те единицы, которые традиционно считаются ядром народно-разговорной лексики. «Именно с народной языковой культурой тесно связано искусство слова Шукшина» [55].

Диалектная лексика – не входит в общенародную систему языка. Принадлежит к лексическим пластам ограниченного употребления. Диалектная лексика, как и общенародные лексические ресурсы, включает в себя одноэлементные единицы, т. е. слова, а также многоэлементные единицы, т. е. различные словосочетания [74, с. 11]. Это слова или выражения из диалекта, свойственны людям, живущим в определенной местности, регионе. Диалектные слова и обороты используются преимущественно в устной речи. Для их

⁵⁹ Первая публикация: Tołkaczewski F. «Лучше, чем сказал народ, не скажешь» (диалектная лексика произведений Василия Шукшина в переводах на английский язык)// Общетеоретические и типологические проблемы языкознания. Мат. VII Междун. конф. – Бийск: АГПУ, 2022. – С.101-112.

обозначения употребляются и другие термины: провинциализмы, областные слова, региональные и территориальные единицы.

Диалект в творчестве Шукшина нашел широкое отражение. В его произведениях можно найти все типы диалектной лексики: фонетические, словообразовательные, морфологические, синтаксические, лексические: а) собственно лексические; б) семантические; в) этнографизмы, а также диалектные фразеологизмы [64; 68, с. 118–120; 74, с. 11–12; PSWP, с. 362]. Диалектная лексика включена и в диалоги, и в повествование. Диалектизмы являются средством социальной или культурной характеристики, передают местный колорит, отражая особенности быта, образа жизни и деятельности персонажей, а также необычные черты их речи. Региональная лексика в художественном произведении исполняет определенную стилистическую функцию, создает своеобразную достоверность, неповторимость. Обогащает современную речь. Диалектная лексика обладает яркой экспрессией [55; 59, с. 29; 60, с. 225; 68, с. 117–118; 70, с. 41; 71, с. 215–216; 74, с. 13–14].

Шукшин во многих своих произведениях отразил говор села Сростки – говор алтайской деревни. Там он родился [75]. По воспоминаниям односельчанки писателя, учительницы Надежды Алексеевны Ядыкиной «слова, характерные для сибирского говора, были из уст матери, с ними он вырос» [55]. Из этого следует, что он хорошо знал специфику народной речи и не интуитивно, а целенаправленно употреблял региональную лексику.

«Русские говоры Алтая относятся традиционно к периферийным говорам вторичного образования» [69, с. 46], <...> они сложились поздно, в конце XVII – начале XVIII века, когда переселенцы уже прошли огромные пространства Сибири от Урала до Тихого океана. Здесь носители и севернорусских, и южнорусских, и среднерусских, и сибирских говоров – все смешано [61].

Исследователи художественного языка Шукшина нередко упрекали писателя в злоупотреблении диалектизмами. Но суть, как справедливо отмечает В.Ф. Горн, не находится в их количестве, а в чувстве художественной меры [59, с. 29]. Благодаря рассказам Шукшина и их гетерогенной лексике, читатели оригинала могли получить представление об Алтае, его жителях, языке и культуре этого сибирского региона.

Дж. Гивенс – американский литературовед, исследователь творчества Шукшина и переводчик его произведений на английский язык [63, с. 18–20] – изучив переводы в британском варианте английского языка, пришел к выводу, что проза Шукшина за пределами русской лингвокультурной общности «существенно отчуждается в интерпретации переводчика и в восприятии иностранного читателя» [57, с. 11]. Англоязычная аудитория сталкивается с трудностями восприятия рассказов, связанными в главной мере, как считают исследователи, с языком и изображением местного колорита [58, с. 184–191]. «Шукшинские герои говорят как англичане, подобно героям Диккенса. При этом почти не ощущается и русская среда» [58, с. 186].

В данной статье мы рассмотрим основные способы воспроизведения диалектных особенностей (находящихся в рассказах В.М. Шукшина) в переводах на английский язык. Небольшой объем статьи не позволяет проанализировать в аспекте перевода все найденные региональные единицы.

Материалом для анализа послужило 20 рассказов В.М. Шукшина и 33 перевода на английский язык – некоторые рассказы были переведены 2 или 3 раза. Переводы выполнили: Роберт Даглиш, Лаура Майкл, Джон Гивенс, Хильда Перхам, Эндрю Бромфилд, Дональд М. Фиене, Холли Смит, Аврил Пайман, Джеффри А. Хоскинг, Наташа Уорд, Дэвид Айлифф, Джордж Гуче, Кэтлин М. Кук.

Смысловое содержание диалектизмов устанавливается на основе словарей, которые одновременно удостоверяют их областную принадлежность: Словарь диалектизмов в произведениях В.М. Шукшина (далее СДПШ), Историко-этимологический словарь русских говоров Алтая (ИЭСРГА), Словарь русских говоров Алтая (СРГА), Словарь русских говоров Новосибирской области (СРГНО), Словарь русских народных говоров (СРНГ), Словарь языка рассказов В.М. Шукшина (СЯРШ).

Семантика и стилистические особенности соответствий устанавливаются на основании данных толковых словарей английского языка.

Исследователи полагают, что перевод диалектизмов это непростая задача. «Диалектная лексика в силу ее локальной ограниченности и непредставленности в нормативных словарях оказывается наиболее сложной для понимания значения и передачи на другой язык» [67, с. 54]. Диалектизмы – это один из типов безэквивалентной лексики. Трудность заключается также в том, что «невозможно использовать диалектные формы языка перевода, даже если таковые имеются, поскольку они идентифицируют иную группу людей» [62, с. 75]. Ученые подчеркивают: «...» использование элементов того или иного территориального диалекта языка перевода неизбежно вступает в противоречие с реальным содержанием подлинника, с местом действия, с его обстановкой, с принадлежностью действующих лиц, как и самого автора, к определенной национальности [66, с. 343–344].

Собранный и проанализированный нами языковой материал позволяет отметить, что авторы художественных переводов отражают диалектизмы при помощи: (1) нейтральной лексики; (2) разговорной лексики; (3) устаревшей лексики; (4) дефиниции диалектизма; (5) грамматических трансформаций.

1. Перевод нейтральной лексикой

Суть перевода диалектизмов при помощи стилистически немаркированной лексики заключается в том, что в качестве их эквивалентов используются существующие в переводном языке межстилевые слова, обладающие достаточной общностью значений с единицами оригинала. В ряде случаев достигается совпадение объема денотативных значений при неизбежном расхождении в функционально-стилистическом и коннотативном планах, ср.:

апосля ‘после, потом’ (СДПШ) → **after** (LDOCE) – Я дам... Апосля привезешь. – Все вышло? – Ага [7, с. 150]; «Run short, have you?» «Uh-huh.» «I'll let you have something and you can make it up after» [42, с. 49];

базлани́ть ‘сильно, громко кричать’ (СДПШ) → **yell** (OALD) Она видит, дело плохо, давай базлани́ть [17, с. 518]; She saw I had her on the spot, so she started to yell [53, с. 56];

воро́тчики ‘калитка, небольшие ворота’ (ИЭСРГА, СРГА) → **gate** (OALD) Воротчики только закрыть не забудь (7, 155); Only don't forget to shut the gate after you [42, с. 58];

глазыньки ‘орган зрения’ (СЯРШ обл.) → **eyes** (LDOCE) Совесть-то у тебя есть? Или ее всю уж отшибли? Тьфу! – в твои глазыньки бесстыжие! Пупок!.. [10, с. 259]; «[...] Don't you have any conscience at all, or did you blow it away along with your fingers?» With that, she spit at him and added, «You and your shameless eyes! You ass-hole!» [31, с. 126];

клюка́ ‘то же, что кочерга’ (СРНГ) → **poker** (LDOCE) Никитич пошуровал короткой клюкой в камельке, набил трубочку и стал думать про парня [12, с. 167]; Nikitich raked the fire with a small poker, filled his pipe and began thinking about the young man [36, с. 72];

куржак ‘иней; осадки в виде мелкого снега’ (СРГНО) → **frost** (LDOCE) На стенах, в пазах, куржак в ладонь толщиной, промозглый запах застоялого дыма [12, с. 161]; Frost as thick as your hand on the walls and in every cranny, and a dank, lingering smell of smoke [36, с. 59];

матерщинничать ‘ругаться матом’ (СДПШ) → **swear** (CALD) Знает свое – матерщинничать да к одиноким бабам по ночам шастать [19, с. 350]; He knows his business – swearing and straying off nights to single women... [47, с. 58];

обочь ‘сбоку, около, в стороне от чего-либо’ (СРНГ) → **beside** (MEDAL) В одном месте парень останавливался закурить: обочь лыжни ямка – палки втыкал. На снегу крошки листовухи и обгоревшая спичка [12, с. 169]; At one point he had stopped for a smoke; beside the trail were the marks where he had plunged his sticks into the snow, a few scraps of leaf tobacco and a burnt match [36, с. 77];

робить ‘работать’ (СДПШ, СРГНО) → **work** (CALD) Робить надо, вот и благодать настанет [7, с. 150]; Work—that's the only answer. Then there'll be peace and plenty [42, с. 51];

скотинёшка ‘сельскохозяйственное животное, скот’ (СРНГ уничиж.) → **livestock** (LDOCE) – Ну, пойду я, дядя Степан, – сказал Егор. – Скотинёшку попоить да корма ей задать... (9, с. 239); «Well, I'd better get going, Uncle Stepan,» Yegor said. «I've got to feed and water the livestock yet...» [30, с. 94]; «Well, I have to go now, Uncle Stepan,» said Pronka. «Got to water the livestock and give them some feed» [29, с. 32];

слухать ‘слушаться’ (СДПШ) → **listen** (OALD) – А вы не слушайте. Вы спите [3, с. 228]; You don't have to listen to him. Go to sleep [50, с. 85]; So don't listen. Go to sleep [37, с. 98];

Ефиму придешь и скажешь: стретил, мол, Никитича в тайге, он повел иологов в Змеиную сопку [12, с. 172]; You'll go and tell Yefim that you met me in the taiga and I'm guiding a party of geol'gists to Snake Marsh [36, с. 83];

сурьёзно ‘серьезно, нелегкомысленно’ (СРНГ) → **seriously** (LDOCE) – Ты никак выпил? – Да нет!.. Ты любила меня или так... по привычке вышла? Я сурьёзно спрашиваю [3, с. 229]; Are you drunk? Certainly not!.. Did you love me or what was it—habit that made you marry me? I'm asking you seriously [50, с. 91];

сыма́ть ‘снимать что-л. надетое (одежду, обувь и т. п.)’ (СРНГ) → **take sth off** (CALD) [...] – ружье не сымай, а достань сзади руками, переломи и выкинь из казенника патроны [12, с. 170]; Don't take the gun off your back, just reach behind you and empty the magazine [36, с. 78];

шáять ‘тлеть’ (СРГНО) → **smoulder** (LDOCE) А чтоб навоз хорошо прогрелся, она его, который посуше, подожгла снизу паяльной лампой, а сверху навалила

что посырей и оставила шаять на ночь. Он шаял, шаял, высох и загорелся огнем [15, с. 346]; She heaped up a big pile of manure and good earth and then, to heat the manure thoroughly, she lit the drier stuff at the bottom with a soldering-iron, heaped the damper mulch on top and left it to smoulder overnight. It smouldered for hours, then eventually all dried through and burst into flames [48, с. 98]; She dragged bushels of manure over to the beds and made a big pile. To make sure the manure was good and dry, she lit the drier cow patties on the bottom with a soldering lamp and heaped the sogger patties on top. Then she left the whole mess to smoulder overnight. And smoulder it did. It smouldered and smouldered until it finally dried out all the way, and then the whole manure pile caught fire [49, с. 140];

ярманка ‘ярмарка’ (СДПШ) → **fair** (CALD) – А помнишь, Антип, как ты меня в город на ярманку возил? [11, с. 120]; «Hey, Antip, do you remember how you took me to the fair in the big city that time?» [21, с. 41].

Воссоздание денотативного значения диалектизмов при помощи стилистически немаркированной лексики не всегда обеспечивает достижение семантической конгруэнтности. Соответствие со смещенным значением иллюстрирует следующий пример, ср.:

завозня ‘сарай для телег, саней, утвари и т.п.’ (ИЭСРГА) → **shed** ‘крытое, деревянное строение для хранения различного имущества’ (LDOCE) Ермолай Воеводин копался еще в своей завозне – тесал дышло для брички [18, с. 141]; Yermolay was still busy in his shed, making a shaft for his cart [44, с. 25]; Yermolai Voyevodin was still pottering around in his shed – planning a shaft for a wagon [45, с. 47].

Некоторые неполно совпадающие переводные эквиваленты характеризуются расширением значения по сравнению с единицами ИЯ, не нарушая при этом коммуникативной функции текста оригинала. Происходит замена культурно-специфичной единицы исходного языка, имеющей более узкое значение, единицей переводного языка с более широким значением, которая однако уже культурно не окрашена, ср. напр.:

битюрь ‘местное название пескаря’ (СЯРШ обл.) → **fish** ‘рыба’ (LDCOE) – На битюря похожая? – Ну. Щучья. – Я ее, видно, зажарила по ошибке [20, с. 249]; «It looks like a fish?» «Suppose so. It’s for pike». «I must’ve fried it up by accident» [41, с. 81];

медовуха ‘хмельной медовый напиток’ (СРГНО) → **mead** ‘алкогольный напиток сделанный из меда’ (LDOCE) Бабка слзила под пол, достала четверть с медовухой [16, с. 79]; Grandma Malanya went down into the cellar and returned with a large bottle of mead [25, с. 20]; The old woman went down into the cellar and brought up a giant bottle of mead [26, с. 8];

пимокат ‘человек, катающий пимы – меховые сапоги или валенки (СДПШ, СРГНО) → **shoe-maker** ‘сапожник – мастер по шитью и починке обуви’ (LDOCE) Пимокат Валиков подал в суд на новых соседей своих, Гребенщиковых [15, с. 346]; Efim Valikov took his new neighbours, the Grebenshikovs, to court. Efim was the village shoe-maker [48, с. 98];

скотинёшка ‘сельскохозяйственное животное, скот’ (СРНГ уничиж.) → **animal** ‘животное’ (MEDAL) – Ну, пойдю я, дядя Степан, – сказал Егор. – Скоти-

нёшку попоить да корма ей задать... [9, с. 239]; «Well, I'll be off, old Stepan,» said Yegor. «I've got to water my animals and feed them» [51, с. 85];

спиртя́га ‘спирт’ (СДПШ экспр.) → **grog** ‘любой алкогольный напиток’ (LDOCE разг.) – Спиртяги? Есть маленько. Пей, я не хочу больше [12, с. 167]; Grog? Just a drop. You have it, I don't want any more [36, с. 72];

щербá из чебачко́в ‘уха из плотвы’ (СДПШ) → **fish soup** ‘рыбный суп’ Пока варилась щерба из чебачков, пропускали по первой, беседовали [10, с. 255]; While the fish soup was cooking, they would down the first round and converse [31, с. 119].

Встречаются и случаи переводческих неудач, которые связаны, пожалуй, с неверной дешифровкой авторских единиц, напр.:

дровосéка ‘обрубок дерева, приспособленный для колки дров’ (СДПШ) → **wood pile** ‘штабель древесного топлива’ (LDOCE) Вышел во двор, сел на дровосеку, закурил [2, с. 226]; He went out into the yard, sat down on the wood pile and lighted a cigarette [34, с. 144];

со́гра ‘заболоченная низина, поросшая лесом’ (СЯРШ обл.) → **hill** ‘холм, пригорок, возвышенность’ (LDOCE) Недалеко тут кержацкий скит стоял, за согрой, семья жила: старик со старухой да дочь ихняя годов двадцати [12, с. 166]; There used to be an Old Believers' chapel the other side of the hill. There was a family living there, an old man and his wife and their daughter—about twenty she was [36, с. 71];

щербá из чебачко́в ‘уха из плотвы’ (СДПШ) → **bream fish soup** ‘суп из леща’ – в донском диалекте функционирует лексема чебак – лещ [74, с. 85]; **carp broth** ‘бульон из карпа’ Пока варилась щерба из чебачков, пропускали по первой, беседовали [10, с. 255]; While the bream fish soup simmered, they'd toss back the first round and chat [39, с. 91]; While the carp broth was cooking, they took their first glass and started to chat [38, с. 43].

Перевод диалектизмов посредством нейтральных слов английского языка, передающих лишь денотативное значение диалектного слова, приводит к потере экспрессивно-стилистической окраски диалектизма, обедняет речевую характеристику персонажей и культурную специфику подлинника. Исчезает оттенок простонародности и провинциальности исходного текста.

2. Перевод разговорной лексикой

Для квалификации слов как разговорных мы пользовались данными словарей английского языка: CALD, LDOCE, MEDAL. Среди переводческих соответствий данного типа находятся:

1. передающие полное денотативное значение, напр.:

базла́нить ‘сильно, громко кричать’ (СДПШ) → **holler** (LDOCE разг.) Она видит, дело плохо, давай базланинь [17, с. 518]; She sees things aren't too good and starts hollering [52, с. 284];

налупи́ться ‘наесться до отвала’ (СДПШ экспр.); ‘наесться досыта’ (СРГНО экспр.) → **stuff oneself** (LDOCE разг.). Мать сварила жито, а он есть отказался, да тоже весело, бодро: «Вы ешьте, а я уж налупился дорогой – сырой!» [6, с. 540]; Their mother had boiled up grain, but he refused to eat, in the same cheerful, jolly voice: «You eat, I already stuffed myself on the way with raw grain! My belly's swelling up» [28, с. 310];

па́ря ‘мужчина, приятель (чаще в обращении) (СРНГ); ‘ласково-фамильярное обращение к собеседнику’(СДПШ, СРГНО) → **lad** (MEDAL разг.). Старик качнул головой: – Не пойму, паря, к чему ты? [12, с. 164]; Nikitch shook his head. «I don’t see what you’re driving at, lad» [36, с. 67];

тя́тя ‘то же, что отец’ (СРНГ) → **pop** (CALD разг.). Игнатий захохотал: – Слышь, тять!.. Не знает, как называть тебя! Старик тоже засмеялся: Отцом вроде довожусь... [5, с. 111]; Ignaty roared with laughter. «Listen here, Pop!... She doesn’t know what to call you!» The old man laughed. «I guess this makes me her father...» [33, с. 59];

2. Обширно передающие значение диалектного слова, ср.:

гла́зыньки ‘орган зрения’ (СЯРШ обл.) → **toady** ‘тот, кто стремится угодить кому-л., расположить в свою пользу’(LDOCE разг. уничиж.). Совесть-то у тебя есть? Или ее всю уж отшибли? Тьфу! – в твои глазыньки бесстыжие! Пупок!.. [10, с. 259]; «[...] Have you any self-respect, or has it all been knocked out of you? Pah!» she spat. «Shameless toady. Bronislav Pupkov, huh!» [38, с. 48];

сура́з ‘внебрачный ребенок’ (СРГНО) → **brat** ‘щенок, сопляк’ (CALD разг. уничиж.). Спирька закурил. – Я – сураз, – начал он [19, с. 353]; Spirkka lit a cigarette. «I’m a brat» he began [46, с. 156–157].

Все элементы территориального диалекта являются отклонением от литературной нормы. В нашем материале эта особенность стилистического использования диалектизмов воспроизводится в переводе при помощи разговорной лексики английского языка, так как «в основе этой функциональной лексической замены лежит стремление сохранить основную функциональную характеристику текста – факт ненормативности текста» [54, с. 195]. Переводческая единица, равно как и соответствующий ей диалектизм оригинала, не принадлежит к стандартному языку [72, с. 25]. Такие переводческие эквиваленты диалектных слов в переводах на английский язык немногочисленные, тем не менее переводчики порой неправильно передавали денотативное значение подлинника.

3. Перевод устаревшей лексики

Устаревшая лексика – как и разговорная – вводит в переводной текст оттенки ненормативности. Она используется в нашем материале только раз, ср.:

сура́з ‘внебрачный ребенок’ (СРГНО) → **bastard** (LDOCE устар.). Спирька закурил. – Я – сураз, – начал он [19, с. 353]; Spirkka began to smoke. «I’m a bastard», – he began [47, с. 63].

4. Использование результатов описательного перевода

Для передачи диалектной лексики используется также описательный перевод. Представляет он собой воспроизведение диалектизмов описательно, свободными словосочетаниями на уровне речи, близкими семантически, объясняющими их смысл. Они непосредственно включены в текст перевода и не представляют собой выделенной композиционной части. Описательные обороты приводят к увеличению его объема [73, с. 252–253], ср.:

актíвничать ‘проявлять активность в решении общественных дел, быть членом деревенского актива’ (СДПШ) → **take an active part in something** ‘активно участвовать в чем-либо’. Филипп смолоду был очень активен. Активно включился в новую жизнь, активничал с колхозами... [13, с. 587]; In his youth Filipp had been very active politically. He’d taken an active part in the new

life after the revolution he'd been an activist in the organization of the kolkhozes... [35, с. 193];

белковать 'охотиться на белок' (СДПШ, СРГНО, СРНГ) → **go for squirrels** 'охотиться на белок'. С малых лет таскался он по тайге – промышлял. Белковал, а случалось, медведя-шатуну укладывал [12, с. 161]; Almost since boyhood he had been roaming the taiga, making his living by hunting. He went mainly for squirrels, but sometimes he had brought down a stray winter bear [36, с. 60];

вечеря́ть 'ужинать' (ИЭСРГА) → **have supper** 'ужинать'. Клавдия и девочки вечеряли [14, с. 433]; When he arrived, Klavdia and the girls were having supper [24, с. 264];

глазыньки 'орган зрения' (СЯРШ обл.) → **little eyes** 'маленькие глаза'. Совесть-то у тебя есть? Или ее всю уж отшибли? Тьфу! – в твои глазыньки бесстыжие! Пупок!.. [10, с. 259]; «[...] Don't you got a conscience? Or did they knock it outta you? Tfu!» She spits. «Right between your shameless little eyes! Boobkov!» [39, с. 96];

дровосе́ка 'обрубок дерева, приспособленный для колки дров' (СДПШ) → **chopping block** 'пенек для колки дров'. Вышел во двор, сел на дровосеку, закурил (2, с. 226); He went out into the yard, sat down on the chopping block, and lighted a cigarette [32, с. 187];

камелёк 'небольшая печь с плитой, служащая для обогрева и приготовления пищи' (СРГНО) → **a small stove** 'небольшая печь, служащая для обогрева и приготовления пищи'. Найдется и глина поблизости, и камни – собьют камелек, трубу на крышу выведут, и нары сколотят – живи не хочю! [12, с. 161]; Somewhere nearby they'll find clay and stones and put in a small stove with a chimney-stack and build a rough bunk to sleep on. And there you are – a place to live in for as long as you feel like it [36, с. 59];

кошени́на 'скошенная, но еще не убранная трава' (СРГНО) → **swathes of mown grass** 'покосы скошенной травы'. Анисим взял литовку, подернул ее брусом. Поглядел на ряды кошенины – неплохо с утра помахал [4, с. 264]; Anisim picked up his scythe and swept the whetstone along the blade. His eye roamed over the swathes of mown grass – he hadn't done so badly since morning [40, с. 138];

медову́ха 'хмельной медовый напиток' (СРГНО) → **sweet home-brewed beer** 'домашнее сладкое пиво'. Бабка слезила под пол, достала четверть с медовухой [16, с. 79]; Granny climbed down to the cellar and got a jug of her sweet home-brewed beer [27, с. 5];

пимокáт 'человек, катающий пимы – меховые сапоги или валенки' (СДПШ); 'валяльщик пимов' (СРГНО) → **who made high boots of thick felt** 'тот кто делает фетровые сапоги'. Пимокат Валиков подал в суд на новых соседей своих, Гребенщиковых [15, с. 346]; Yefim Valikov, who made high boots of thick felt for a living, took his new neighbors, the Grebenshchikovs, to court [49, с. 140];

поумериться 'проявить меру, стать таким, как все' (СДПШ) → **to become more modest in one's aspirations** 'стать более умеренным в своих стремлениях'. Крыша – взято в кавычки, потому что дом большой – это уже не крыша. Ивану делают замечание – чтобы он поумерился [8, с. 333]; Roof' is quotation marks because the house is so large you can't really talk about its being just a roof

over your head. Ivan gets reprimanded in the hopes that he'll become more modest in his aspirations [23, с. 121];

пу́та 'веревка для спутывания ног пасущихся лошадей (СРГНО) → **hobble rope** 'веревка для спутывания'. Матвей слухом угадал, где пасутся кони, взнуздal Игреньку и, нахлестывая его по бокам волосяной путой, погнал в деревню [3, с. 228]; Matvei listened for the sound of the horses grazing, caught Igrenka and bridled him and, lashing his flanks with the hobble rope, galloped him to the village [50, с. 87]; Matvei made his way in the dark to where he heard the horses grazing, bridled Igrenka and, whipping him on his sides with the hobble rope, raced to the village [37, с. 99];

стёганка 'теплая, на вате, пуху или шерсти одежда' (СРНГ) → **quilted jacket** 'куртка из стеганного материала'. Дверь приоткрылась, и в белом облаке пара Никитич едва разглядел высокого парня в подпоясанной стеганке, в ватных штанах, в старой солдатской шапке [12, с. 161]; [...] the door opened, Nikitich was only just able to make out in the steamy white air a tall young man in quilted trousers and jacket, wearing a belt and an old army cap with earflaps [36, с. 61];

шоферить 'работать шофером' (СДПШ) → **take a job as a driver** 'начать работать шофером'; **begin to work as a driver** 'начать работать шофером'. Малость погулял, отдал деньги матери, пошел шоферить [19, с. 351]; He enjoyed himself for a bit, gave all his savings to his mother, and took a job as a driver [46, с. 153]; He played around a bit, gave money to his mother, and began to work as a driver [47, с. 61].

Использование результатов описательного перевода, реализующееся при помощи нейтральной английской лексики, способствует воссозданию денотативного значения диалектизмов, но нивелирует их стилистическую нагрузку и другие признаки исходного текста.

5. Использование грамматических трансформаций

В процессе передачи диалектизмов в некоторых случаях применяются трансформации на морфологическом уровне, т.е. производится замена частей речи. Встречаются следующие виды замен:

1) преобразование наречия в прилагательное:

сурьёзно 'серьезно, нелегкомысленно' (СРНГ) → **serious** – Ты никак выпил? – Да нет!.. Ты любила меня или так... по привычке вышла? Я сурьезно спрашиваю [3, с. 229]; «You haven't been drinkin', have you?», «' course not!... Were you in love with me or did you just... marry me 'cause it was a thing to do? I'm serious about this» [37, с. 101];

2) трансформация существительного в предложное выражение:

ту́лка 'ружьё тульского оружейного завода' (СДПШ) → **from Tula**. Невольно опытным охотничьим глазом осмотрел ружье: новенькая тулка, блестит и резко пахнет ружейным маслом [12, с. 169]; His hunter's eyes noted the gun he was holding. It was a brand-new one from Tula, shiny and reeking of gunsmith's oil [36, с. 78].

6. Опущение диалектизма в переводе

Опущение диалектизма в переводе ведет к потере всей информации заложенной в значении территориально-маркированной единицы. Исчезает замысел автора – отразить в своих произведениях «живой» язык народа, язык сибирской деревни, ср.:

битюрь ‘местное название пескаря’(СЯРШ обл.): – На битюря похожая? – Ну. Щучья. – Я ее, видно, зажарила по ошибке [20, с. 249]; «What does it look like?» «It’s for pike» «I must have fried it by mistake» [43, с. 106];

займка ‘земельный участок, удаленный от населенного пункта, занятый одним хозяином, с жилыми и хозяйственными постройками на нем’(СДПШ, СРГНО): Только там займка одна попадетсЯ, от нее, от займки-то, ишо одна дорога влево пойдет, ты не ходи по ей – это в район [12, с. 172]; Mind you, the road forks at one spot. Don’t take the left turn because it leads to the district centre [36, с. 82].

Собренный и проанализированный нами языковой материал позволяет отметить следующее.

1. Доминирующая часть диалектных слов в переводах на английский язык нашла свою репрезентацию в стилистически немаркированной лексике. Некоторые переводчики использовали разговорную или устаревшую лексику, объясняли смысл диалектизма, либо применяли грамматические трансформации. Однако эти решения являются неоптимальными, поскольку ни один из вышеперечисленных субститутов не дает полностью удовлетворительного результата.

2. Территориальные единицы не сохранились в переводах на английский язык. Диалектным словам оригинального художественного произведения всегда соответствуют «неполные эквиваленты, у которых утрачена социолокальная информация слов оригинала» [56, с. 86–87], что обедняет местный колорит и речевую характеристику персонажей.

3. В некоторых случаях переводчики игнорировали диалектизмы подлинника и не воспроизводили их в текстах перевода. В англоязычных переводах опущены следующие диалектные слова – битюрь, займка.

4. При передаче диалектных слов наблюдается, прежде всего, стремление переводчиков к достижению смысловой соразмерности единиц оригинала и их переводческих соответствий.

5. В некоторых случаях трудности с дешифровкой семантики диалектных слов не удалось преодолеть. Переводчики ошибочно определили их значение – применяемые соответствия являются неверными.

Литература

1. Шукшин В.М. Бессовестные // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012. – С. 394-399
2. Шукшин В.М. Внутреннее содержание // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012. – С. 222-227.
3. Шукшин В.М. Думы // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012. – С. 228-231.
4. Шукшин В.М. Земляки // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012. – С. 260-265.
5. Шукшин В.М. Игнаха приехал // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012. – С. 111-117.
6. Шукшин В.М. Как зайка летал на воздушных шариках // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012. – С. 534-542.

7. Шукшин В.М. Космос, нервная система и шмат сала // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 149–155.
8. Шукшин В.М. Крыша над головой // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 332–336.
9. Шукшин В.М. Как помирал старик // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 238–240.
10. Шукшин В.М. Миль пардон, мадам! // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 255–259.
11. Шукшин В.М. Одни // Полное собр. рассказов в одном томе. – М.: Эксмо, 2012.– С. 118–122.
12. Шукшин В.М. Охота жить // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 161–173.
13. Шукшин В.М. Осенью // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 587–591.
14. Шукшин В.М. Сапожки // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 430–434.
15. Шукшин В.М. Суд // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 346–349.
16. Шукшин В.М. Сельские жители // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 78–83
17. Шукшин В.М. Страдания молодого Ваганова // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 515– 523.
18. Шукшин В.М. Степка // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 141–148.
19. Шукшин В.М. Сураз // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012. – С. 350–362.
20. Шукшин В.М. Чудик // Полное собр. рассказов в одном томе. – М. : Эксмо, 2012.– С. 249–254.
21. Shukshin V. All Alone / transl. by Holly Smith // Short Stories. – Moscow: Raduga Publishers, 1990. – P. 37–46.
22. Shukshin V. A Matchmaking / transl. by Robert Daglish // Short... – P. 199–211.
23. Shukshin V. A Roof Over Your Head / transl. by Laura Michael, John Givens // Stories from a Siberian Village. – De Kalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1996. – P. 119–126.
24. Shukshin V. Boots / transl. by Robert Daglish // Short... – P. 257–266.
25. Shukshin V. Country Dwellers / transl. by Robert Daglish // Short... – P. 17–27.
26. Shukshin V. Country Folk /transl. by Hilda Perham // Soviet Literature. – 1975. – № 9. – P. 5–12.
27. Shukshin V. Country Folk / transl. by Laura Michael, John Givens // Stories... – P. 3–10.
28. Shukshin V. How the Bunny Went for a Balloon Ride / transl. by Andrew Bromfield // Short... – P. 296–314.
29. Shukshin V. How the Old Man Died / transl. by Donald M. Fiene // Snowball Berry Red and Other Stories. – Ann Arbor: Ardis Publishers, 1979. – P. 31–35.
30. Shukshin V. How the Old Man Died / transl. by Holly Smith // Short... – P. 92–97.
31. Shukshin V. I Beg Your Pardon, Madam! / transl. by Holly Smith // Short..., P. 117–127.

32. Shukshin V. Inner Content/transl. by Robert Daglish // I Want to Live. – Moscow: Progress Publishers, 1973 – P. 177-189.
33. Shukshin V. Ignakha's Come Home/transl. by Laura Michael, John Givens // Stories... – P. 58-67.
34. Shukshin V. Inner Content / transl. by Avril Pyman // Soviet Literature. – 1968. – № 6. – P. 138-145.
35. Shukshin V. In the Autumn / transl. by Laura Michael, John Givens // Stories... – P. 192-200.
36. Shukshin V. I Want to Live / transl. by Robert Daglish // Short... – P. 59-84.
37. Shukshin V. Meditations / transl. by Laura Michael, John Givens // Stories... – P. 98-103.
38. Shukshin V. Mille Pardons, Madame!/transl. by Geoffrey A. Hosking // Snowball... – P. 42-49.
39. Shukshin V. Mille Pardons, Madame!, transl. by Laura Michael, John Givens // Stories... – P. 90-97.
40. Shukshin V. Men of One Soil, transl. by Robert Daglish // Short... – P. 128-139.
41. Shukshin V. Oddball / transl. by Laura Michael, John Givens // Stories... – P. 81-89.
42. Shukshin V. Outer Space, the Nervous System and a Slab of Fatback / transl. by Robert Daglish // Short... – P. 47-58.
43. Shukshin V. Quirky / transl. by Robert Daglish // Short... – P. 106-116.
44. Shukshin V. Stefan / transl. by Natasha Ward, David Ifffe // Roubles in Words, Kopeks in Figures and Other Stories. – London, New York: Marion Boyars Publishers Ltd., 1985. – P. 24-36.
45. Shukshin V. Styopka / transl. by Laura Michael, John Givens // Stories... – P. 46-57.
46. Shukshin V. The Bastard / transl. by Robert Daglish // Short..., P. 150-175.
47. Shukshin V. The Bastard / transl. by George Gutsche // Snowball... – P. 58-78.
48. Shukshin V. The Court Case / transl. by Natasha Ward, David Ifffe // Roubles... – P. 98-106.
49. Shukshin V. The Fatback / transl. by Holly Smith // Short... – P. 140-149.
50. Shukshin V. Thoughts / transl. by Robert Daglish // Short... – P. 85-91.
51. Shukshin V. The Old Man's Dying / transl. by Natasha Ward, David Ifffe // Roubles... – P. 83-88.
52. Shukshin V. The Sorrows of Young Vaganov / transl. by Kathleen M. Cook // Short... – P. 278-295.
53. Shukshin V. The Sufferings of Young Vaganov / transl. by Natasha Ward, David Ifffe // Roubles... – P. 50-67.
54. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, М.: Издат. центр Академия, 2004. – 352 с.
55. Байрамова Т.Ф. «Как будто пером вытаскиваю из бумаги живые голоса людей ...». Особенности языка прозы Василия Макаровича Шукшина. – URL: http://www2.bigpi.biysk.ru/wwwsite/viewpage.php?page_id=262, (дата обращения: 16.03.2017).
56. Виноградов В.С. Перевод: общие и лексические вопросы: учебное пособие. – М.: Изд-во КДУ, 2004. – 236 с.

57. Гивенс Д. Особенности реализации экзистенциалистских идей в прозе В. М. Шукшина // В.М. Шукшин – философ, историк, художник. Труды краевого музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992, вып. 3. – С. 11-36.
58. Гивенс Д. Творчество В.М. Шукшина в Соединенных Штатах Америки (проблемы восприятия) // Творчество В.М. Шукшина: Поэтика. Стиль. Язык. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1994. – С. 184-191.
59. Горн В.Ф. Живой язык Василия Шукшина // Русская речь. – 1977. № 2. – С. 24-31.
60. Горн В.Ф. Василий Шукшин: Личность. Книги. – Барнаул: Алтайское книж. изд-во, 1990. – 284 с.
61. Интервью с создателем словаря русских говоров Алтая Людмилой Шелеповой. – URL: <https://altapress.ru/afisha/story/intervyu-s-sozdatelem-slovarya-russkih-govorov-altaya-lyudmiloy-sheleповой-106055> (дата обращения: 10.07.2022).
62. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учеб. пособ. – М.: Изд-во ЭТС, 2002. – 424 с.
63. Марьян Д.В. Гивенс Джон // Творчество В.М. Шукшина: энциклоп. словарь-справочник. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2004. – Т. 1. – С. 18–20.
64. Федоров А.И. Сибирская диалектная фразеология. – Новосибирск: Изд-во Наука, 1980. – 192 с.
65. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. – 348 с.
66. Чеснокова В.А. Переводы произведений Шукшина. // Творчество В.М. Шукшина: энциклоп. словарь-справочник. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2004. – Т. 1. – С. 47-50.
67. Чеснокова В.А. Язык Шукшина как объект перевода // Творчество В. М. Шукшина: энциклоп. словарь-справочник. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2004. – Т. 1. – С. 52-60.
68. Шанский Н.М. Лексикология современного русского языка. – М.: Просвещение, 1972. – 368 с.
69. Шелепова Л. Лексика русских говоров Алтая на славянском фоне (по материалам «Историко-этимологического словаря русских говоров Алтая») // Вестник НГУ. – 2012. – Т. 11. – С. 46-50.
70. Gierczyńska D. Z zagadnień przekładu rosyjskiej „prozy wiejskiej” na język polski // Słupskie Prace Humanistyczne. – 1996. – № 15a. – С. 41-47.
71. Handke K. Terytorialne odmiany polszczyzny // J. Bartmiński (red.). Współczesny język polski. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2001. – С. 201-221.
72. Lewicki R. Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1986. – 220 с.
73. Lewicki R. Zagadnienia lingwistyki przekładu. – Lublin; Wydawnictwo UMCS, 2017. – 362 с.
74. Marszałek M. Dialektyzmy dońskie w rosyjsko-niemieckiej perspektywie leksykograficznej. – Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2002. – 99 с.
75. Pawlak E. Wasilij Szukszyn. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981. – 118 с.

Список условных обозначений словарей

ИЭСРГА – Шелепова Л.И. Историко-этимологический словарь русских говоров Алтая. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2007–2009. Вып. I–III.

СДПШ – Воробьева И.А. Словарь диалектизм в произведениях В.М. Шукшина. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2002.

СРГА – Воробьева И.А., Иванова А.И. (ред.). Словарь русских говоров Алтая. – Барнаул: Издательство Алтайского университета, 1993–1998. Т. 1–4.

СРГНО – Федоров А.И. (ред.). Словарь русских говоров Новосибирской области. – Новосибирск: Издательство «Наука», 1979.

СРНГ – Словарь русских народных говоров. Вып. 1–49. – URL: <https://iling.spb.ru/vocabula/srng/srng.html> (дата обращения: 16.07.2022).

СЯРШ – Байрамова Т.Ф., Никишаева В.П. Словарь языка рассказов В.М. Шукшина. – Бийск: НИЦ БПГУ им. В.М. Шукшин, 2002–2005. Вып. I–III.

**

CALD – McIntosh C. (Ed.). Cambridge Advanced Learner's Dictionary. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

CLDER – O'Shea S. (Ed.). Cambridge Learner's Dictionary English – Russian. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

LDOCE – Mayjor M. (Ed.). Longman Dictionary of Contemporary English. – Harlow: Pearson Education Limited, 2009.

MEDAL – Rundell M. (Ed.). Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. – Oxford: Macmillan Education, 2007.

OALD – Deuter M., Bradbery J., Turnbull J. Oxford Advanced Learner's Dictionary. – Oxford: Oxford University Press, 2015.

PSWP – Zgółkowa H. (red.). Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny. – Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996. Т. 8.

ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА

В.М. ШУКШИНА:

ТЕОРИЯ ЗНАЧЕНИЯ

(РАССКАЗЫ 1960-1970 ГГ.)

Халина Н.В.
Россия, Барнаул

По утверждению К. Пикока, теорию, специфицирующую значение всех предложений отдельного языка, следует признать теорией о значении (meaning theory) для этого языка [28]. Теорией же значения (theory of meaning) признается корректная форма теории о значении, т.е. корректная форма спецификации значений всех предложений некоторого языка. Если существо социалистической теории о значении истолковывать в качестве теории генерирования реальности второго порядка – теории отношений производности, то соответственно теория значения «социализм», или теория значения для абстрактного мышления, есть форма спецификации значений предложений в аспекте «рассеянного знания».

Ф.А. Хайек, классик современного либерализма, один из основоположников неоавстрийской школы в политической экономии, использовал единства «абстрактное мышление» и «рассеянное знание» при рассмотрении проблем, связанных с распространением социалистической идеологии. «Социализм, – утверждает Ф.А. Хайек, – с самого начала не был движением рабочего класса. Он не представлял собой очевидного средства против очевидного зла, которого требовали интересы рабочего класса. Он был конструкцией теоретиков, возникшей из определенных тенденций абстрактного мышления, с которым долгое время были знакомы только интеллектуалы» [37]. Следовательно, общество, выбравшее в качестве формы организации жизни социалистическую форму общественно-экономического устройства, в качестве языка вербализации аксиологии и идеологии избирает язык-функцию абстрактного мышления.

Язык в концепции Ф.А. Хайека истолковывается как типичный пример «спонтанных порядков», наряду с рынком, правом и моралью. Спонтанные порядки представляют собой социальные институты, моральные традиции и практики, которые складываются без чьего-либо замысла, не поддаются координированию из единого центра, определяют в процессе своего взаимодействия и эволюционирования развитие общества. Социализм приписывается к числу сознательных порядков (фабрика, армия), создаваемых с заранее определенной целью по соответствующему плану. В рамках «спонтанных порядков» индивиду предоставляется определенная автономия, позволяющая использовать «рассеянное знание».

Социалистическая теория о значении, или теория генерирования реальности второго порядка (теория отношений производности), коррелирует с литературно-искусствоведческой концепцией расширенного смотрения, которая вполне соотносима с идеей рассеянного знания А.Ф. Хайека. Попытаемся обосновать это положение.

Признавая язык важнейшим средством идеологической борьбы и выделяя в нем два основных аспекта – коммуникативный и идеологический [22],

классики марксизма-ленинизма закрепляли за ним специфическую функцию расширения сознания его пользователя. В.И. Ленин, подчеркивая, что всякое слово обобщает, а язык содержит лишь общее [18], отводил языку роль средства, обеспечивающего деятельность абстрактного мышления. В теории отражения В.И. Ленина путь познания объективной реальности и путь познания истины не дифференцируются: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности» [19, с.152-153]. Возможность созерцания как объективной действительности, так и истины; осмысление в абстрактных понятиях как истины, так и обстоятельств повседневного существования делают актуальным план «текучести»: нарушение привычных границ приводит к другому восприятию реальности, предполагающему наличие «расширенного зрительного» и «расширенного сознания», «рассеянного взгляда».

Рассеянный взгляд, в соответствии с концепцией М. Матюшина, означает, что взгляд начинает охватывать и расширять свое поле зрения: «Я понял драгоценное свойство рассеянного взгляда мечтателей, поэтов, художников. Глубинное подсознание освобождает – раскрепощает взгляд; поле наблюдения становится свободным, широким и безразличным к манящим точкам цветности и формы. Через внутреннюю сосредоточенность мир видимый входит во всю раму нашего глаза до самого предела целого» [23, с. 183]. «Глаз, объективно смотрящий (неаккомодирующий), не видит никаких подробностей и не распаляет предметность, видит все насыщенно полным и идеально целым» [23, с.184]. Созерцание текучести мира рассеянным взглядом становится базовой процедурой накопления «рассеянного знания», по Ф.А. Хайеку.

С позиций рассеянного взгляда социалистическое государство – деконструированную Российскую империю – можно охарактеризовать как «текучее государство Времени», организующими моментами которого являются звуковая кукла и уподобительный жест. Язык естественно развивался, по убеждению В. Хлебникова, из немногих единиц азбуки, согласные и гласные звуки были струнами игры в слова – звуковые куклы [35]. Если брать сочетания звуков в произвольном порядке, например, дыр, бул, щыл, то их невозможно приписать ни одному языку, однако они что-то говорят, нечто неуловимое, но все же существующее. Признание слова звуковой куклой влечет за собой признание словаря собранием игрушек. Все в совокупности ставит под сомнение дееспособность, в том числе, и кириллической графической системы, и означаемого ею понятийного словаря. Накопление «рассеянного знания» требует избавления от последнего, в том числе, от архитектурных форм его актуализации.

А. Туфанов полагает, что фонема на первичной стадии развития языка была именно «уподобительным жестом» (Вундт) разного рода деятельности, разного рода движений, и, вместе с тем, имела функцию вызывать ощущения движений [35]. Постепенно слово как представление отношений между вещами вытеснило фонему. После революционных преобразований наступает эпоха воскрешения этих функций и устранения слова как материала языка. Последнее созвучно ленинскому истолкованию слова и языка, призванных обеспечивать выполнение обобщающих операций абстрактным мышлением.

Согласно тектологическим позициям, язык должен также представлять некую организационную форму, изучение которой предполагает как учет отношений всех ее частей, так и ее отношений как целого со средой, со всеми внешними системами. В соответствии с организационной точкой зрения мир находится в непрерывном изменении: результатом взаимодействия изменяющихся элементов являются организованные комплексы. А.А. Богданов выделяет основные организационные механизмы: механизмы формирования и регулирования систем [5]. Основными формирующими механизмами признаются конъюгация (соединение комплексов), ингрессия (вхождение элемента одного комплекса в другой) и дезингрессия (распад комплекса). В качестве универсального регулирующего механизма определяется подбор (прогрессивный отбор), разновидности которого – положительный и отрицательный отборы – охватывают всю динамику мирового развития. Положительный отбор усложняет природные формы, увеличивает разнородность бытия, доставляя для него материал; отрицательный отбор упрощает материал, устраняет из него все непрочное, нестройное, противоречивое, вносит однородность и согласованность в связи материала.

В соответствии с требованиями регулирующего механизма в 20-ые гг. XX столетия осуществлялась приспособление организационной формы «Русский Язык» к организационной форме «Союз Советских Социалистических Республик»: упрощались языковые содержания, устранялось все противоречивое, т.е. то, что не способствовало выполнению идеологической функции; вносилась однородность и согласованность в связи бытия субъекта, мыслящего и постигающего мир в соответствии с канонами христианской идеологии.

Принципиальной является констатация в тектологии А.А. Богданова возможности модификации бытия, а, следовательно, признание его организованной системой, которая бывает таковой не универсально, а лишь по отношению к определенным сопротивлениям, энергиям, активностям. Подобной активностью является абстрактное мышление, которое, однако, будучи абстрактной сущностью, не обладает достаточным динамическим потенциалом, использование которого только и может гарантировать возникновение организованной системы. Динамичность абстрактного мышления предполагает наличие возможности его автономного функционирования, которую обеспечивает язык, согласно концепции В.И. Ленина, содержащий лишь общее, в том числе, и общие схемы порождения формальных, семантических структур; языковых содержаний.

Язык, содержащий лишь общее, должен обобщать естественные языки, искусственные языки логики и теории программирования. Определение такому языку дают Н. Хомский и Дж. Миллер: «Мы считаем, что язык L есть множество (конечное или бесконечное) предложений, каждое из которых имеет конечную длину и построено с помощью операции соединения из конечного множества элементов» [36, с.18]. Подобному языку должна приводиться в соответствие грамматика языка – конечное множество правил, задающее этот язык. Допустимой признается та грамматика, которая задает список предложений данного языка – список цепочек символов, которые являются предложениями. Грамматика приписывает каждому порождаемому

предложению его структурное описание, которое определяет из каких элементов построено предложение, каков их порядок, расположение, т.е. грамматика задает всю грамматическую информацию, необходимую для определения того, как предложение используется и понимается.

Допустимая грамматика для советского русского языка создавалась в произведениях, которые были написаны с использованием метода социалистического реализма, требующего «от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии», сочетающегося «с задачей воспитания трудящихся в духе социализма» (Устав Союза писателей СССР, 1934) [6]. Грамматика должна включать некоторое устройство – устройство изображения действительности в революционном развитии с целью воспитания в аксиологическом фокусе анализа недостатков капитализма, занятых в общественном производстве, или устройство символического воспроизведения логики революционного преобразования капиталистического общества. Последнее, по утверждению К. Курода, предполагает исследование «производства общественной жизни» и структуры практической деятельности человека как производителя на логическом уровне универсальной теории сущности [17].

Практическая деятельность человека сводится к производству цепочек символов, которые являются предложениями некоторого языка, помогающего абстрагироваться от исторических особенностей капиталистической товарной экономики. Структурное описание предложений подобного языка способствует выяснению действительной – знаковой – природы общественного производства и автоматически приводит к отчуждению языковой формы существования от практикующего человека.

Практика признается В.И. Лениным завершающим моментом пути познания истины и действительности. Известный японский философ-марксист К. Курода определяет толкование практики классиком марксизма-ленинизма как толкование употребленного в «Тезисах о Фейербахе» выражения «практика человеческой деятельности» [17]. Теорию практики человеческой деятельности, по мнению философа, следует рассматривать как теорию изменения, или революционного преобразования, выясняющую следующие структурные элементы: 1) что является объектом изменений; 2) кто является субъектом; 3) когда и где происходят изменения; 4) с какой целью и 5) каким образом следует эти изменения произвести. Комментируя марксистское понимание практической деятельности человека, К. Курода пытается выяснить реальную или действительную структуру процесса общественного производства, именуя процедуру этого выяснения теорией реальности отдельных обществ, которая, в свою очередь, определяется в качестве переходной к исследованию теорий специфической реальности процесса общественного производства (теории отдельных или отчужденных форм существования).

К. Курода, подчеркивая, что диалектика общества начинается с выяснения принципа «производства человеческой жизни», отмечает, что природную сторону человеческой жизни, т.е. производство средств существования как техническую практику деятельности, выясняет теория техники человеческой деятельности.

Теория генерирования реальности второго порядка (теория отношений производности), или социалистическая теория о значении, содержит следующие конструктивные составляющие: 1) понимание языка в качестве средства идеологической борьбы и способа обобщения (К. Маркс, Ф. Энгельс, В.И. Ленин); 2) восприятие иной реальности, например, революционной реальности и социализма, требует расширенного сознания, расширенного смотрения, рассеянного знания (М. Матюшин, А.Ф. Хайек); 3) с позиций рассеянного знания организующими моментами социалистического государства предстают звуковая кукла (В. Хлебников) и уподобительный жест (А. Туфанов); 4) признание возможности модификации (деформации) бытия (А.А. Богданов) под действием активности абстрактного мышления; 5) допустимой грамматикой (Н. Хомский) для советского русского языка признается множество произведений, соответствующих принципам социалистического реализма; 6) идеологическая функция советского языка – символическое воспроизводство логики революционного преобразования капиталистического общества; 7) коммуникативная функция советского языка – обеспечение практической деятельности по производству цепочек символов (предложений), помогающих абстрагироваться от исторических особенностей капиталистической товарной экономики; 8) диалектика социалистического общества начинается с производства общественной жизни, которое осуществляется с помощью символов русского языка.

Теория значения В.М. Шукшина, или теория значения для абстрактного мышления, – это форма спецификации значений предложений, которые созданы для записи фактов, полученных в результате расширенного смотрения. Совокупность предложений, являющихся артефактами расширенного смотрения и обслуживающих функционирование абстрактного мышления, составила советский русский язык. Именно предложение (высказывание), а не буква, становится знаком, обеспечивающим циркуляцию знаний и формирующую деятельность государственной общности.

Постулаты истины не актуальны для советского языка, поскольку онтологическая для глаголической знаковой системы категория истины в нем замещается гносеологической процедурой расширенного смотрения, результаты которого протоколируются истинностным значением (соответствующим некоему критерию истинности). Критерий истинности, или критерий нормы (нормативности), задается идеологическими постулатами социализма. Признание как данности соответствия критерию истинности предполагает формирование адекватных лингвистических условий для его соблюдения, что предполагает создание *storytelling* – повествовательного процесса, превращающего новости о реальных событиях и фактах в некие сценарии для повествования. В этих сценариях могут случиться отступления от подлинных событий, поскольку норма требует соответствия параметрам повествовательного процесса, в котором и определены основные пропорции конструируемой виртуальной социалистической реальности.

Соответствие повествовательному процессу обеспечивает технология, которая М. Кастельсом при исследовании сетевого общества рассматривается в качестве компонента социальной структуры, материального инструмента

и смысла [15]. Технология в качестве «компонента социальной структуры» – это технологические изобретения, посредством которых люди воздействуют на природу, себя и других людей. Глаголица в X в. оказала воздействие на духовную природу людей, обнаруживая тем самым, некий «технологический» потенциал. Именно этот технический потенциал был задействован в государственной деконструкции начала XX в. Характерологической чертой социалистического государства «Союз Советских Республик» является осуществление символического насилия, которое использовало энергичный потенциал глаголицы не только для деконструкции государственно-общественного устройства, но и для деконструкции системы церковнославянского языка. Под символическим насилием М. Кастельс [15] понимает способность данного символического кода вытеснять из индивидуального сознания отличный символический код. Символическое взаимодействие между людьми, их отношения с природой через производство/ потребление, опыт и власть конденсируются в процесс истории на определенной территории и порождают культуры, которые начинают жить на собственной основе. Индивиды усваивают и приспосабливаются к культурам, оформляя идентичности. Через взаимодействие с возможными культурами и собственными комбинаторными способностями индивиды могут конструировать свои индивидуальные идентичности. Образцом конструирования индивидуальной идентичности в социалистическом storytelling является теория значения В.М. Шукшина.

Теорию значения Шукшина следует рассматривать в качестве теории семантики глаголического языка – языка системного обеспечения функционирования лингвистического разума представителя восточнохристианской культуры. Язык Шукшина, если исходить из дефиниций С. Крипке, определяется как язык, содержащий свой собственный предикат выполнимости. «Если L содержит для каждого объекта из D и отношение обозначения определено (это означает, что если D не перечислимо, то и L содержит непечислимое количество констант), – пишет С. Крипке, характеризуя язык с предикатом выполнимости, – понятие выполнимости может (в большинстве контекстов) эффективно заменяться понятием истины; например, вместо того, чтобы говорить, что $A(x)$ выполняется объектом a , мы можем говорить, что $A(x)$ становится истинным, когда переменная заменяется именем a . Тогда подходит первоначальная конструкция. В противном случае, если L не содержит имени для каждого объекта, мы можем расширить L до L', добавлением бинарного предиката выполнимости $Sat(s, x)$, где s пробегает конечные последовательности элементов из D, а x пробегает формулы. Мы определяем иерархию языков, параллельную первоначальной конструкции, использующей истину, достигая в конце концов неподвижной точки – достигая язык, который содержит свой собственный предикат выполнимости. Если L является непечислимым, а D – нет, конструкция, использующая только истинность, заканчивается на вычислимых ординалах, а конструкция, использующая выполнимость, на невычислимых ординалах» [16, с.170]. Понятие выполнимости в языке Шукшина заменяет понятие истины, регулирующее правила использования церковнославянского языка. Причем понятие выполнимости наделяет семантикой социально-проективную и формообразующую деятельность человека сетевой структуры, на разных этапах

своего становления обретающей вид Киевской Руси, Московской Руси, Российской Империи и Союза Советских Социалистических Республик (а в социалистическом storytelling, в творчестве Г.Д. Гребенщикова, и вид Алтайской Руси). Актуальными для семантики глаголического языка, или теории значения Шукшина, являются понятия синонимии, значимости, аналитичности, денотации, значения переменных (причем, именно то, что предрасположено к изменчивости, наделено значением), объема.

Теория значения Шукшина – это и способность употреблять адекватно ее содержанию – понятию истины – глаголическую систему в ее адаптированной к требованиям времени форме, и описание общей совокупности экзистенциальных связей между церковнославянским языком и остальной частью социокультурной системы «социалистическая Россия» (существование языкового употребления в данном месте в данный момент времени). Теория значения, по убеждения М. Даммита, требуется для того, чтобы сделать работу языка открытой для взора человека; знать язык – значит быть способным его применять [10]. Способность применять язык предполагает понимание языка, что требует от теории значения следующего: «теория значения должна при объяснении того, что нужно знать значение каждого выражения в языке одновременно объяснять, что значит иметь понятия, выразимые посредством этого языка»; «теория значения должна также связать понятия со словами этого языка, показать, какими словами какие понятия выразимы» [10, с.97].

Понимание языка, для графической фиксации которого была создана глаголическая система, происходит в 60-70-е гг. XX в., по завершении тысячелетнего цикла обращения ее внутренней формы-предиката истины. Процедуре понимания предшествует процедура овладения способностью применять язык – советский язык. Язык обретает семантику, адекватную степени готовности его носителя (потребителя) пробегать некоторые последовательности актуальной бесконечности.

«Онтология, к которой обязывает человека употребляемый им язык, – считает У.В. Куайн, – охватывает именно те объекты, которые он рассматривает как входящие... в область значений его переменных» [38, р.118]. Область значений индивидуальных переменных определяется степенью познания законов организации окружающего мира, а также принципов функционирования человека как множественности значений, во-первых. Во-вторых, область значений индивидуальных переменных предполагает заменяемость равных (синонимичных) выражений, что связывается, в свою очередь, с абстракцией отождествления языковых выражений, основывающуюся на отвлечении от психологических и прагматических аспектов сообщений.

«Чтобы человек мог, однако, снова оказаться вблизи бытия, – пишет М. Хайдеггер, – он должен сперва научиться существовать на безымянном просторе. Он должен одинаково ясно увидеть и соблазн публичности, и немощь приватности. Человек должен, прежде чем говорить, снова открыться для требования бытия с риском того, что ему мало или редко что удастся говорить в ответ на это требование. Только так слову снова будет подарена драгоценность его существа, а человеку – кров для обитания в истине бытия» [34, с.195]. Условия возможности утраты человеком состояния «быть», возможности стано-

виться значением переменного – сущего, влечет за собой существование на безымянном просторе – в совокупности предложений советского языка. Это состояние, в котором происходит, выражаясь словами Н.П. Гилярова-Платонова, «умственное самоумерщвление» – отъятие у самих себя способности к движению и отречение от умственной истории предков [7].

Язык рассматривается Н.П. Гиляровым-Платоновым как форма бытия, которую он наделяет сознанием, которое «принадлежит не современному народу, говорящему современным языком, а самому языку; оно добыто совокупным трудом поколений» [7, с.42]. Люди пользуются языком в качестве особого типа сетки, через которую они воспринимают мир вещественный и мир нравственный. Язык как форма бытия используется человеком для придания формы человеку как явленному в слове значению сущего. Оформленная система значений сущего представляет собой язык-объект, или форму бытия живой языковой среды. Живая языковая среда открывается через индивидуальные концепты, которые являются «интенционалами значений индивидуальных переменных» [12], или материализованного в слове сущего. Таким образом, бытие Человека Русской Культуры определяется трихотомией «Человек (а) – живая языковая среда (б) – язык как форма бытия сознания человека и сознания языка (в)».

Для постижения существа трихотомии в целом или отдельных ее составляющих необходим особый язык, в теории Р. Карнапа означенный как метаязык М: «Теперь посмотрим на роль переменных в языке-объекте S. Если S дан, тогда метаязык М, предназначенный для семантического анализа S, должен быть достаточно богат по отношению к S. В частности, М должен содержать переменные, области значений которых включают области значений всех переменных в S» [12].

В.М. Шукшин создает разновидность метаязыка М, которую возможно определить как «язык другого» – способ соединения образов. Одно и то же сочетание образов может отражать разное интенциональное состояние, которое характеризует не только отдельную личность, но и социальную группу, а также исторический контекст, где личность формируется. Союзы когнитивной интеграции выполняют функцию элементов актантной структуры идеологии, актуализирующей ценности, которые она выбирает внутри аксиологических систем (имеющих виртуальный характер) [8]. Манифестирующее содержание интенционального состояния обеспечивается вторичным мышлением, формирующим стойкость и сюжетность контекста – признака бытия, или «непосредственной производящей силы», как начала множественности форм [29]. Признаки бытия выступают в качестве логических центроидов, которые формируют ядро понятия действительности [13] и задают тип языковой записи последней, следовательно, логику языковой знаковой системы – логику соответствий [30].

Логика соответствий устанавливает отношения между тем, что отражено в языковой системе, и тем, что «объективно» происходит во внесистемном мире, т.е. соответствие между отражаемым и отраженным [30, с.178], между языком жизни и языком коммуникации. Язык жизни обеспечивает описание бытия человека, которое является центром абсолюта [29], природой и идеей

его «другого» – сущего. Открытие сущего определяется Логосом, смыслом явленным, записанным языком жизни («языком другого» в языковой системе В.М. Шукшина) – языком мысли (идеи), языком вероятностных представлений [24, с.111-112].

Язык вероятностных представлений определяет функции распределения – описания поведения случайной величины – знания, отраженного в мысли. В.М. Шукшин заявляет три функции распределения (совершенство-цельность-красота), которые распознаются с помощью таксона re-presenter, определяющего латентное содержание интенционального состояния и, следовательно, вероятностный объем представления – единицы «языка другого».

Язык умозрения, основанный на вероятностном представлении, характеризует Логос открытый, проявленный, Логос как таковой, как действие явления (в философии всеединства – онтологическую категорию Христос) – идеальное отражение цельности сущего в раздельности бытия. Язык умозрения описывает коммуникацию контекстов существования личности, различных состояний, а также контекстов сущего различных индивидуальностей.

Понимание «языка другого», особенности его усвоения предполагают движение – движение мысли по «континууму своих индивидуальностей, задаваемых непрерывным множеством функций распределения, с каждой из которых в какие-то моменты временной жизни он был идентифицирован» [24, с. 120].

«Язык другого» В.М. Шукшина задает два типа движения мысли, способствующих выполнению сознанием функции формирования личностного смысла: ближнее видение/ дальнее видение. Подвижность мысли повышает готовность к взаимодействию с неразрешенной проблемой, восстанавливает мыслительную и духовную компетентности через обращение к языку идеальному, лаконичному по форме – языку формирования понятий, славянскому литургическому языку [32], вбирающему интонации чтения отрывков Библии, мелодику песнопений и ритм молитвы – составляющих идеальной формы русского языка, его идеи: совершенство – цельность – красота.

«Язык другого» означает, что индивид как человек, или воплощение «другого» сущего, в состоянии пользоваться неким языком, в нашем случае, языком формирования понятий. «То, что X в состоянии пользоваться языком L, – замечает Р. Карнап, – значит, что X имеет определенную систему взаимосвязанных предрасположений к определенным лингвистическим реакциям» [12, с. 347].

В рассказах 60-70-х гг. выделено два типа лингвистических реакций: «ближнее видение» и «дальнее видение». «Ближнее видение» [29] предполагает узрение «закона отношения, посредством которого только и создается новая и своеобразная связь многообразия» [13], понимание существа «формы соединения опытов» [13] и возможность ее использования. Форма соединения опытов оказывается тем, что «превращает изменчивые «впечатления» в постоянные «объекты» [13] – лингвистические реакции, свидетельствующие о наличии у субъекта – советского человека – системы предрасположений к постижению языка идеального, языка формирования понятий. «Наиболее общее выражение «мысли», – обращает внимание постигающего его кон-

цепцию Э. Кассирер, – фактически совпадает с наиболее общим выражением «бытия» [13, с. 369].

Преобразование в «объекты», или в лингвистические реакции, наступает лишь вместе с критической иерархией ценностей в понятии «социалистическом» для рассказов В.М. Шукшина, связанном с овеществлением структур самосознания. Овеществленная форма структуры самосознания, предполагаемая в теории К. Куроды логикой отраженного отношения между двумя товарами, составляет основу «социалистического» понятия. Логика самопознания, присущая материализму, по утверждению К. Куроды, состоит в том, что «телесное само видит себя в чем-то ином, чем телесное само (В – в данном случае), или, что то же самое, «телесное само видит себя в объекте телесного самого. Я вижу себя в другом, а другой видит себя во мне, своем объекте» [17, с.174]. Следовательно, «закон отношения», который содержится в «социалистическом понятии», читается как форма соединения опыта телесного постижения своей явленности в физико-виртуальной реальности с постоянными «объектами» другого – опытом превращения впечатлений «другого» в суждения.

В рассказах В.М. Шукшина константа материалистической логики самопознания «вижу-себя-в-другом-видящем-себя-во-мне» преобразуется в сущностную позицию картезианского познания: превратить нечто в процессе познания в «то-что-стало-видимым». «Нечто» есть переменная – культура означивания реакции на впечатления, получаемые в процессе коммуникации с миром, культура, формирующая у субъекта систему взаимосвязанных предрасположенностей к лингвистическим реакциям.

Система взаимосвязанных предрасположенностей, согласно правилам языка В.М. Шукшина, включает в себя следующие структурные компоненты: 1) глагол + сущ. в вин. п. (бросить якорь, дать кругалю, заполнить вакуум, отмочить хохму, полоскать зубы, скатать шлык, шерстить огороды); 2) сущ. в вин. п. + глагол (аплодисменты устраивать); 3) глагол (глагол с внутренним объектом; безобъектный глагол) (булгатить, булгачить, фотографировать, сфотографировать); 4) форма глагола, тождественная наречию и могущая употребляться в контекстах «для существительных», тем самым выступать в качестве функционального синонима существительного (сфотографировано = пирамидон); 5) сравнение с действием (как) – метафора, выраженная сочетанием глагол + сущ. в вин. п. (как иглу проглотил); 6) форма глагола + форма глагола (форма повел. накл. + форма повел. накл.; форма сущ. в им. п. + форма сущ. в вин. п.) (пришей-пристобай, горшок об горшок); 7) гибридные объекты (за фук берем, достать слой вечной мерзлоты, полдюжины бабок как век не бывало на кону, поскребло по сердцу, решку наведут); 8) внутренние объекты (роднуля, шизя).

Лингвистические реакции демонстрируют «вхождение» значения «другого» сущего в систему категорий языка индивидуального языка и индивидуальных концептов, что, согласно концепции К.С. Аксакова, аналогично происходящим в природе процессам, когда идея, через внешнее, через форму, определяясь, становится в разряд явлений. «В области имени, в области предмета, эта внутренняя сторона выразилась в твердых, постоянных формах; в области глагола, в области действия, эта внутренняя сторона принимает значение личности, и потому так подвижны и служащие ей формы глагола» [2, с. 417]. Процесс

познания, в соответствии с позицией К.С. Аксакова, проходит путь от познания образа являющейся человеку природы к выявлению внутреннего значения, а затем к синтезу имени и значения в слове. В рассказах 60-70-ых гг. В.М. Шукшина процесс познания мотивирован поиском «имени» – имени отношения индивида к себе, которое определяется границами восприятия и преодолением их с помощью знаньевого потенциала Другого, для человека России бытующего в нем самом как «другое» сущего.

Фиксация человеком наличия границ собственного восприятия и преодоление их с помощью знаньевого потенциала Другого тождественно по своей сути материальной структуре складки: вне идеализированных операций сгибания, определяющих самое наличие складки и лежащей в основе построения больших и малых миров, не существует ничего [25]. М. Фуко считает, что складка в качестве элемента философского знания способствует сохранению индивидом собственной идентичности [33]. «Складывание» позволяет адекватно описать, а следовательно, сохранить Память людей в ипостаси «абсолютной памяти внешнего», «зафиксировать» настоящее имя отношения индивида к самому себе.

Имя отношения представителя русского народа к самому себе в рассказах 60-70-х гг. фиксируется дихотомией «роднуля – шизя». Производящим словом для единицы роднуля следует признать глагол роднеть со значением ‘становиться исподволь родным или роднее, особ. Сближаться с чем, привыкать к чему’ [9]. Применение метода деконструкции Ж. Дерриды [11] позволяет вычленив в этом слове три морфа род-, нул’-, -а, которым в соответствии приводятся значения ‘родня, родственники, сродники, свои’, ‘образ, способ, порядок’ (род), ‘числительный знак, означающий ничто, ничего (0); но поставленный после другой цифры (справа), повышает ее десятью, умножает на десять’(нуль), ‘в црк. и стар. счислении означает единицу, тысячу, тьму (10 тыс.), легион (100 тыс.), леодор (миллион); в музыке шестая нота; же, да, напротив, за, однако, следовательно, потом, затем, выражение противоположности; если, когда, коле, буде; отрицание (греч.), из, от (лат.), подобие чему (франц.)’. Одной из возможных комбинаций семантических компонентов может быть значение ‘отрицание образа, порядка, умноженное на десять’.

Применение метода деконструкции к единице шизя создает основания для выделения морфов шиз-, -я. Морф шиз соотносится с др.-греч. σχιζω ‘дробить, разделять, раскалывать’, морф я – с двугласной буквой ia, которая не может следовать за г, к, ж, ч, ш, щ, хотя в рязанских говорах середины XIX в. подобное произношение отмечалось; то же, что назвать самого себя по имени, стар. язъ, при. азь. Если разрабатывать «греческий мотив», то значение реконструированной единицы будет иметь следующий вид: ‘раскалывание отрицания’; если согласовывать значение греческого морфа и морфа русского, то результатом реконструкции становится значение ‘раскалывание, разделение, дробление своего собственного имени’; если учитывать при деконструкции условие, что буква я не может следовать за определенными буквами, то возможно предположить, что буква з представляет собой результат замещения букв г, к, ж, ч, ш, щ (шига ‘орл. тул. отъявленный бездельник, продувной выжига’, шижголь ‘сволочь, шушваль, сброд да приволока’) и в

результате создается семантический конструкт 'имя отношения к самому себе' – 'бездельник, сволочь, сброд'.

К.С. Аксаков считал, что язык – это не столько собственно сам язык, сколько народ, на нем говорящий; это – живое, живущее в неразрывном единстве с духом и мыслью народа. Подводя итог деконструкции значения имени отношения русского народа к самому себе, которое является результатом реализации установок марксистско-ленинской языковой политики, это значение можно представить так: «десятикратное отрицание образа и порядка сформировало отношение к себе самому как сброду». Русский язык дореволюционной эпохи был удобным способом удерживать мысль, поскольку слово, по утверждению К.С. Аксакова, давало чувствовать мысль, его переступающую, будучи ею проникнуто [1]. Советский язык, идеологически мотивированный логикой отраженного отношения между двумя товарами, предполагал овеществление структур самосознания и реконструкцию соборного характера национального самосознания.

Н.И. Безлепкина считает, что в славянофильской теории познания соборный характер национального самосознания выступает способом мышления, благодаря которому становятся доступны вечные истины бытия, определяющие стремление человека к гармонии бытия и духа [4]. Реконструкция соборного характера национального самосознания, порождающая имя отношения русского народа к себе «сброд», или шизия – люди с расколотым умом, раздробленной мыслью⁶⁰, приводит к уничтожению «дореволюционного убеждения русских, что постижение Сущего дается лишь цельной жизни духа, лишь полноте жизни» [20, с.71].

Утрата цельной жизни духа и полноты жизни как следствие признания в качестве главенствующей логики «вижу-себя-в-другом-видящем-себя-во-мне» означает в рассказах 60-70-х гг. В.М. Шукшина дихотомией «роднуля – шизия», отражающей десятикратное отрицание образа «русский народ» и оформление «инога» имени отношения русского народа к себе, имени, обусловленного соборным характером национального самосознания.

Соборное мышление – разумное мышление, которое требует «мышления сверх-разумного» [21]. «В сверх-умном мышлении – собранность не только мыслящего как такового, но и собранность всего инога, что только есть. Для сверх-умного мышления нет уже никакого объекта, ибо оно уже все охватило в неповторном и единственном пункте абсолютной единичности всего. Разумеется, для него нет и никакого субъекта, ибо различать субъект значит различать и объект, а всякое различение есть уже отход от абсолютной единичности, есть уже проникновение инога, а сверх-умное знание владеет этой

⁶⁰ Очевидны мотивационные связи слова шизия с лексической единицей шизофрения – психическое заболевание, появляющееся прежде всего в особой душевной разлаженности (болезненном изменении личности); на разных стадиях проявляется навязчивыми идеями, бредом, галлюцинациями, кататонией, эмоциональными расстройствами и др.; возникает чаще в молодом возрасте и протекает главным образом хронически – в виде приступов или непрерывно; природа шизофрении не выяснена, и лечение ее в ряде случаев затруднено (возможно, это группа заболеваний различной природы); иногда лечение заключается в создании условий, при которых больному (шизофренику) помогают найти подходящий образ жизни и полностью или частично реализовать свои болезненные устремления, например страсть к чистоте делает такого больного незаменимым членом бригады по уборке мусора [НСИС, 2006].

абсолютной единичностью всего и не нуждается ни в каком ином. В сверх-умном мышлении мы, в результате длинного и трудного пути, наконец, вновь встречаемся с первозданной сущностью, которая выводится из первосущности как ее адекватное повторение в инобытии (и которую оставили ради анализа распавшихся моментов инобытия). Первозданная сущность целиком воспроизводит первосущность, с сохранением решительно всех ее диалектических моментов, в полной ее нетронутости и незамутненности. Только одним отличается первозданная сущность от первосущности: она – не первосущность, она – сущность не сама по себе, но лишь по причастию к первосущности. Она имеет одно имя с нею и держится одною энергией...Субъект сверх-умного мышления все содержит в себе в абсолютной единичности, нераспавшимся, без иного, без переноса себя вовне, без самоотчуждения, без самозабвения... Для сверх-умного мышления уже нет ничего, что «было бы не им самим» [21, с. 675-676].

В произведениях В.М. Шукшина предлагается несколько типов «продвижения» ума в живой языковой среде: 1) перемещение из одного словоизменительного ряда в другой (телевизорный); 2) функционирование в качестве гиперонима к гипонимам существительным субстантивированного прилагательного (новое – аэропланы, учение, город, книги, кино); 3) человек (его часть) наделяется свойством по ассоциации с качествами предметами, входящими в его окружение (с лицами красного шершавого сукна); 4) человек по типу поведения отождествляется с представителями животного мира (сороконожки); 5) человек именуется по одному из предметов, без которых невозможно его повседневное существование (очкарики).

Прилагательное «телевизионный», приобретая форму телевизорный, перемещается в ряд единиц типа провизорный. При этом происходит модификация и семантического наполнения лексемы в соответствии с особенностями протекания процесса семантического заражения [14]: в нашем случае, речь будет идти о влиянии не синтагматических, а парадигматических связей. В новой форме телевизорный возможно появление сем «предварительный», «предположительный», «временный».

Выделение в качестве гиперонима для субстантивов субстантивированного прилагательного подчеркивает первичность параметров среды существования, определяющих наборы предметов, которые в соответствии с заявленными требованиями способны моделировать адекватные условия для самоосуществления человека.

Человек адаптируется к условиям существования, модифицируя свою «человеческую» природу, и переход в «иное» по отношению к самому себе: он подобен предметам и явлениям своего социального и природного окружения; его характерные вещные атрибуты становятся мотивировочными признаками его новых именовании.

Перемещения ума в живой языковой среде создают основания для оформления аналитического значения русского языка – множества значений коммуникации содержания предложений, построенных в соответствии с необходимостью решения различных задач. Согласно правилам циклического обращения глаголического знака и управляемого им содержания, предложе-

ние должно помогать носителю языка пробегать некоторые последовательности актуальной бесконечности и наделять его формулами сцепления образов-впечатлений с графическими символами и формами артикуляции. При этом слово следует понимать как некую пластичную форму, приспособляющуюся к контексту существования своего содержания: ментальные проекты человека прикрепляют к себе определенные содержания языка, формы которых при вербализации проекта вступают в коммутационные отношения (отношения установления связи).

Литература

1. Аксаков К.С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка / К.С. Аксаков // Полн. собр. соч. – Т. 2. Ч. 1. – М., 1875а. – Цит. по: Безлепкин Н.И. Философия языка в России. К истории русской лингвофилософии. – М., 2002.
2. Аксаков К.С. О русских глаголах / К.С. Аксаков Полн. собр. соч. Т. 2. Ч.1. – М., 1875б. – Цит. по: Безлепкин Н.И. Философия языка в России. К истории русской лингвофилософии. – М., 2002.
3. Анри М. Значение понятия бессознательного для познания человека / М. Анри // Бессознательное: сборник статей. – Новочеркасск, 1994. – Т.1.
4. Безлепкин Н.И. Философия языка в России: К истории русской лингвофилософии / Н.И. Безлепкин. – СПб, 2002. – 272 с.
5. Богданов А.А. Всеобщая организационная наука (тектология) / А.А. Богданов. – М., 1913-1922. – Ч. I-III.
6. Большой российский энциклопедический словарь. – М., 2008.
7. Гиляров-Платонов Н.П. Экскурсия в русскую грамматику/Н.П. Гиляров-Платонов. – Москва : Победоносцев К.П., 1904. – 63 с.
8. Греймас А.Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка/ А. Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика. – М.: Радуга, 1983 – С.483-550.
9. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. И. Даль.– М., 1994.
10. Даммит М. Проблемы теории значения / М. Даммит // Логика, онтология, язык.– Томск, 2006. – С.93-135.
11. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Делез. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.
12. Карнап Р. Значение и необходимость. Исследование по семантике и модальной логике / Р. Карнап. – М.: ЛКИ, 2007. – 382 с.
13. Кассирер Э. Познание и действительность. Понятие о субстанции и понятие о функции / Э. Кассирер. – СПб, 1912. – 485 с.
14. Копорская Е.С. Семантическая история славянизмов в русском литературном языке нового времени / Е.С. Копорская. – М: Наука, 1988. – 231 с.
15. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура: Пер. с англ. под науч. ред. О.И. Шкаратана. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
16. Крипке С. Очерки теории истины / С. Крипке // Язык, истина, существование. – Томск, 2002. – С.151-183.
17. Курода К. Праксиология. Философия субъективности межлических отношений (К исследованию диалектики Маркса как логики топоса-процесса) / К. Курода. – М., Импэто 2001. – 284 с.

18. Ленин В.И. Полн. собр. соч / В.И. Ленин. – Т. 25.
19. Ленин В.И. Полн. собр. соч. / В.И. Ленин. – Т. 29.
20. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике / А.Ф. Лосев.– М., Советский писатель, 1990.— 320 с.
21. Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль,1993. – 958 с.
22. Маркс К. Соч. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М., 1955-1981. – Т.3.
23. Матюшин М. Опыт художника новой меры / М. Матюшин // Жизнь искусства. – 1923. – № 10. – Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар. – СПб, 1995.
24. Налимов В.В. Вероятностная модель бессознательного. Бессознательное как проявление семантической Вселенной / В.В. Налимов, Ж.А. Дрогалина // Психологический журнал.– 1984.– Т.5. – № 6. – С.111-122.
25. Новейший философский словарь – Мн., 2003.
26. Новый словарь иностранных слов.– Мн., 2006.
27. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
28. Пикок К. Теория значения в аналитической философии / К. Пикок // Логика, онтология, язык. – Томск, 2006. – С.136-157.
29. Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. – Санкт-Петербург: Просвещение, 1911-1914.
30. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. – М.: Молодая гвардия, 1995. – 352 с.
31. Туфанов А.В. Освобождение жизни и искусства от литературы / А.В. Туфанов // Красный студент. – 1923. – № 7/ 8.
32. Федотов Г.П. Трагедия интеллигенции / Г.П. Федотов // Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. В 2 т. – СПб., 1991 – Т. 1.
33. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М.: Прогресс, 1977. – 407 с.
34. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993.— 447 с.
35. Хлебников В. Собр. произв./ В. Хлебников. – М., 1928-1933. – Т. 1-5.
36. Хомский Н. Современные исследования по теории врожденных идей / Н. Хомский // Философия языка. – М., 2004.
37. Hayek F.A. The Fatal Conceit. The Errors of Socialism. Chicago, 1991. – 180 p.
38. Quine W.V. Notes on existence and necessity / W.V. Quine.– «J. Phil.» – 1943. – 40 с. – Цит. по: Карнап Р. Значение и необходимость. Исследование по семантике и модальной логике / Р. Карнап. – М., 2007.

Кинематограф и театр В.М. Шукшина

ГЕРОИЧЕСКИЙ НАРОДНЫЙ ХАРАКТЕР: О ЗАМЫСЛЕ КИНОРОМАНА О СТЕПАНЕ РАЗИНЕ⁶¹

Тюрин Ю.П.
Россия, Москва

Сценарий и кинороман «Я пришел дать вам волю» (кинороман – термин самого автора, он так и говорил – «я пишу кинороман») киноведческая наука правомерно рассматривать и как факт киноискусства. Определение жанра «кинороман» встречается еще у Тынянова в статье «Об основах кино», опубликованной в 1927 г. Здесь Тынянов пишет: «Кинороман – столь же своеобразный жанр, как роман в стихах. Пушкин говорил же: «...пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница». В чем же эта дьявольская разница киноромана и романа как словесного жанра? Не только в материале, а и в том, что «стиль и законы конструкции преобразуют в кино все элементы, казалось бы, единые, одинаково применимые ко всем видам искусств и ко всем жанрам их» [9, с. 34]. Шукшину итогом многолетней, неостановимой работы над образом Степана мыслился именно эпический, масштабный фильм. И судим мы сейчас о замысле Шукшина с достаточной степенью точности еще потому, что остались многочисленные высказывания о будущем фильме самого режиссера, где он, как всегда, искренне и доказательно объяснял свое видение характера и эпохи Разина. Р. Клер, как-то перефразировал известные слова Ж. Расина: «Мой фильм готов, осталось только снять его на пленку». Вот и для Шукшина картина его о народном вожде была в главнейших своих чертах ясна и определена. Разумеется, в ходе съемок Шукшин, как это не раз бывало с ним, вносил

⁶¹ Последняя публикация: фрагмент главы перепечатан из книги Ю.П. Тюрин Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. – С. 251-278.

бы в режиссерскую разработку некоторые коррективы, но общее направление замысла, движение характера Степана, развитие образов его сподвижников было выбрано твердо, проверено было годами раздумий. В круг размышлений Шукшина были вовлечены и его друзья и единомышленники – оператор Заболоцкий, актеры Санаев, Бурков, Лебедев, Рыжов, писатель Белов, которые затем повторили все, что успел сказать о будущем фильме Шукшин.

Несомненно: Шукшин искал в русской истории характер сугубо героический, активный, сочный в своих жизненных проявлениях, искал широкую, нерастраченную душу. И вот этот-то поиск является ценнейшим уроком для нынешнего киноискусства, для современного исторического фильма.

Кинороман «Я пришел дать вам волю» [1], соотносясь со всем творчеством Шукшина-писателя, занимает в нем, этом пестром и шумном мире, все-таки особое место. Дело даже не в масштабности формы, тоску по которой, как отмечали некоторые биографы и критики Шукшина, он чувствовал в последние годы. Видимо, особенность киноромана и заключается в самом выборе главного героя, натуры незаурядной, и незаурядность свою реализовавшей в конкретности исторического деяния. Под категорию шукшинских «странных людей» Разин, очевидно, попадает; только этого определения мало. Иные «коленца» героев шукшинских рассказов объясняли действием бешенства, что кипит в озлобленной душе. Бешенство же Степана иного рода – это святая ярость народного заступника, великой души, не серой... Бунт Разина глубоко осмыслен, взлет его духа согласен с правдой народа, попрание несправедливого закона оборачивается высшей законностью. Шукшин подчеркивал: «Разин... Почему я так привязался к этой фигуре? В Разине я вижу средоточие национальных особенностей русского народа, вместившихся в одну фигуру, в одну душу» [10]. Основу этого любовного отношения к Разину, пронесенного через годы творческого опыта писателя и кинематографиста, ничто не могло подточить. Как бы ни менялась этическая и эстетическая позиции Шукшина-рассказчика, это движение сопутствовало раз и навсегда выбранному поклонению Разину, взгляду на его героическую личность. Взгляду без снисходительности или иронии.

Представление о Степане у Шукшина трагедийно-героическое. Силу образа мятежного атамана в художественной системе киноромана синтезируют правда характера и правда истории. Но прежде чем рассмотреть особенности этой взаимосвязи, вспомним опыт других наших художников, прозаиков и кинематографистов, ранее Шукшина обратившихся к фигуре Разина.

Начнем с популярного в свое время романа С. Злобина «Степан Разин», изданного в 1951 г. Его читал в ту пору Шукшин, читал с интересом, так что роман оставил след в его душе; однако перечитывать книгу своей молодости зрелый Шукшин не решился. Он объяснял это, в частности, тем, что из чувства противоречия боялся «наломать дров», что споря (непреренно споря) с маститым автором, пришел бы к непростительным для художника крайностям. Однако представляется вероятным и такое сомнение Шукшина: как пристрастный историк и читатель одновременно, он опасался невольного дублирования, опосредованного влияния на свою работу отдельных впечатляющих идей и образов романа Злобина. А справедливости ради следует признать – их в этой, теперь давней, книге предостаточно. Широкое, раскован-

ное повествование о Второй Крестьянской войне Злобин заводит издалека, с юности Степана, «орленка». Любовно, смачно прописывает Злобин исчезающий казачий быт с его грубо перемешанным духом удали и озорства, бахвальства и щедрости, своеволия и покорности, казачьи обычаи, шумные сборы в поход, великую ратную храбрость донцов. На этом привольном, как степь, повествовательном фоне движется, набирая несокрушимую мощь, характер Степана, сначала задиристый, взрывчато-ломкий, затем неодолимый, требовательно-властный, под стать обличью, поступи атамана. Даже у плахи, после нечеловеческих пыток, Разин (под пером Злобина) стоял, «ростом выше всех палачей, с высокой богатырской грудью, широкий, прямой, с поднятой головой и смелым открытым взглядом».

Путь Разина в романе – путь к историческому взлету своей личности, стремительно выброшенной на верхнюю точку всенародного движения, увлекательная история о гулевом атамане. Исполинской поступью, в своей величии давя иной раз невинных и беззащитных, шагает Степан к всенародной славе, и перед смертным часом думая о мнении народном: пусть видят москвичи, окружившие плаху, каков был Степан Тимофеевич, ведь кто видел, детям и внукам сказывать будут, не умрет слава Разина. Отсюда, как художественный прием, безусловная героизация главного лица романа, соответствие замысла и воплощения, сказовые интонации в системе дотошного бытописательства, особенно заметные в заключительной главе «Сарынь на кичку!».

Приступая к завершению своего романа, Злобин умело драматизирует сюжет (снова антиконструкция для Шукшина), изменяет первоначальной масштабности исторического анализа. Он делает это по необходимости, спасая миф о Степане, уводя от суда поколений образ Разина как идеализированное представление коллективной памяти, почти былинного богатыря, идеального заступника народа. Иначе писатель противоречил бы самому себе. Согласно Злобину, Степан не предавал мужиков под Симбирском. Раненного драгунской саблей Разина – полуживого, без сознания – казаки перенесли из-под стен города к Волге, положили в челн, и, бросив на произвол судьбы крестьянскую рать, полетели на низовья. Атаман же не приходил в себя несколько недель, не знал, что, вопреки его последнему приказу, казаки прекратили приступ, что основная часть повстанческого войска оказалась разбитой. Роковую роль в поражении под Симбирском сыграл некто Никита Петух, вымышленный Злобиным персонаж, казачий десятник, тайный и непримиримый враг Разина. Именно он, Петух, спутал казаков, передав ложный приказ отходить, лишние струги и чёлны пускать самоходом, кинув мужиков, занятых продолжением осады, на расправу карателям. Много позже, в Кагальнике, когда домовитые казаки замышляли пленить Степана, этот же неразоблаченный Никита Петух, по-прежнему из ближайшего окружения Разина, взорвал зелейную (пороховую) башню в казачьем городке и в поднявшейся суматохе накинул на шею атамана уздечку. Разина легко схватили.

Мотивом предательства Никиты была месть: схлестнулся он со Степаном из-за венчанной жены своей, красавицы Маши. Любила она Степана, убежала за ним, бросила ненавистного мужа. Только настиг-таки ее Петух, перехватил на Дону, в Кагальнике, и порешил среди снежных сугробов...

Если Шукшин искал полноты образа Разина, исходя из правды характера последнего, то Злобин склонялся к идеализации личности Степана, руководствуясь принципом некой социальной объективности. Определенную роль сыграла в данном случае господствовавшая тогда теория бесконфликтности. Так что не случайна у Злобина некая идеализированная романтическая лесировка.

Шукшин предпочитал более ранний роман Чапыгина «Разин Степан». Алексей Чапыгин (как и Шукшин, родом из крестьянин) показал восстание Разина как неумную, гулевую стихию, неудержимый разлив народных сил, огнем и железом искореняющий боярскую неправду на Руси. Тут сказалось авторское воспоминание о недавних «народных праздниках», – а Чапыгин был современником трех русских революций, деталь очень важная, – когда из конца в конец огромной страны испепеляющим пожаром вспыхнула рванувшаяся из-под векового спуда народная энергия. В ритмизированно-беспокойной манере Чапыгина сказалась и преобладающая в то время литературная традиция (роман был закончен в 1926 г. и сразу же стал печататься), традиция восхищения, святого трепета перед стихией народной ярости. По Тришке кафтан: под стать своей вольнице показан Чапыгиным атаман, не ведающий страха в сече, бесшабашный гуляка, кулачный боец, ангел в минуты милости своей и сатана в припадках ярости. Одет грозный атаман с нарочитой небрежностью, не жаль ему добытого в схватках добра – вот он вступает после персидского похода в град Астрахань: «Разин идет впереди с есаулами в голубом зипуне, на зипуне блещут алмазные пуговицы, шапка перевита полозой парчи с кистями, на концах кистей драгоценные камни. Сверкает при движении его спины и плеч золотая цепь с саблей. Если атаман не подойдет сам, то к нему не подпускают. Есаулы раздают тому, кто победней, деньги. – Дай бог атаману втрое чести, богатства! – принимая, крестятся».

По существу, Чапыгин был первым советским писателем, взорвавшим привычно негативное отношение к смыслу и характеру крестьянского восстания под водительством Разина, – отношение, свойственное не только охранительному крылу русской историографии, литературы, но и части либерально настроенной интеллигенции. Французское издание романа «Разин Степан» открывалось предисловием автора: «Изучая историю восстания, я видел, как был искажен Степан Разин историком Костомаровым, Штрунссом, Бутлером, немцем – капитаном «Орла», первого русского корабля XVII в., который был сожжен казаками Разина под Астраханью. Хотелось воссоздать истинный образ Степана Разина без всякой идеализации, основываясь исключительно на исторических данных» [6, с. 14]

Перед Чапыгиным возникала задача сложная: даже для Ключевского, к примеру, восстание Разина представлялось «возбужденным движением простонародья». Историк Соловьев называет войско Степана «огромной шайкой». В «Бесах» Ставрогин передает Шатову: «Петр Верховенский задался мыслью, что я мог бы сыграть для них роль Стеньки Разина «по необыкновенной способности к преступлению».

При всей противоречивости художественной структуры «Разина Степана», при увлечении Чапыгина модернизацией исторического процесса, попытка

по-новому взглянуть на саму личность народного вождя была примечательна для отечественного искусства. Книги рубежа столетий: «Против течения» Казанцева, «Стенька Разин» Хрущева-Сокольников, «За чьи грехи?» Мордовцева, «Кровавый пир» Зарина, «Понизовая вольница Стеньки Разина» Соколова, «Взбаламученная Русь» Алтаева – сходны. По существу, в них выведен далекий от исторического прототипа образ крестьянского вождя. Иногда это заведомая фальсификация, призванная развенчать революционную традицию русского народа. В других случаях Разин оказывается вдруг современным автором, выразителем его концепций. Чапыгин первым в нашей литературе вывел реалистический образ Степана, показал его многомерной, противоречивой личностью. Разин – сын своего времени и сословия, в нем сплелись как привлекательные качества национального характера, так и исторически объяснимые его слабости.

Спустя несколько лет после издания романа Чапыгина – в период, объективно благоприятный для историко-биографического кинематографа, – режиссеры Иван Правов и Ольга Преображенская, как помним, поставили на «Мосфильме» картину «Степан Разин» (1939) по мотивам этой получившей читательское признание книги. Шукшину грандиозный по тем временам фильм этот не нравился, он определял его как забытый зрителями, памятный только историкам отечественного кино, – оценка достаточно категоричная, но не позволяющая согласиться с ним безусловно: эстетика фильма «Степан Разин» во многом принадлежит своему времени. Картина имела прокатный успех, она демонстрировалась в послевоенные годы. Этот зрительский успех фильму принесло, как думается теперь (спустя десятилетия), тождество экранного героя – Разина, в темпераментном исполнении А. Абрикосова, с массовым, восходящим к фольклору представлением о казачьем атамане: лубочно-наивные комбинированные съемки старорусских городов (особенно неуклюже выглядит сейчас макет Московского Кремля в сцене шествия по деревянному мосту царских стрельцов), безвкусная мешанина астраханского торгового – всех этих верблюдов, осликов, суетливых продавцов в немыслимых театральных одеждах, наклеенные бороды. Зрители прощали все это ради Разина, его волевого, хищного лика, его праведного атаманова слова. Такого Разина, романтизированного, из легенды, было тогда избыточно.

Шукшин же избирает путь анализа, режиссер хотел показать народного вождя иначе, изнутри. Он объяснял, что с высоты трех столетий фигура Разина гораздо сложнее, объемнее, противоречивее. В своем истовом стремлении к свободе, подчеркивал Шукшин, Разин современен, созвучен извечному прорыву человека к внутренней независимости. При всем том он остается конкретной исторической личностью, сыном своего века.

Этой-то диалектической сложности, противоречивости героя в фильме Правова и Преображенской нет. Характер их Степана движется строго параллельно событиям, он освещен светом этих событий и соответственно освещает их своим. Художественный анализ образа остается на внешнем уровне. Чапыгин чувствовал необходимость, правомочность объемного изображения Разина, но выбрать окончательно такой путь не отважился, да и было бы это против правил: тогдашний исторический роман в большинстве своем не ста-

вил под сомнение правоту исторических героев, дело ценил выше слова и, если что и сокрушало этих героев, так только не груз самоанализа. В романе Чапыгина читаем единожды – неожиданное (ночь под Астраханью, Степан у Волги): «Разин, прислушиваясь, понимал далекий крик степных людей: недаром он был в молодости от войска к ним послом. Лишняя морщина прорезала высокий лоб атамана. Вспомнилось ему далекое прошлое. И первый раз за всю свою жизнь он скользнул мыслью с легким сожалением, что с детства не знал отдыха: на коне или в челне, или был в схватке, в боях. Подумал, уходя в шатер: – Ой, несказанно тяжела ты, человечья доля! Свобода ли, рабство, богатство и почесть венчаются кровью... Пируешь за столом, тебе говорят красные речи, а за дверями на твою голову топор точат...». Найденный мотив – душевной тоски, неотвязного самоедства – под пером Чапыгина развития не получил, а режиссеры его исключили.

На путь разгадки души исторического героя впервые встал С. Эйзенштейн в «Иване Грозном» – фильме, оказавшем очевидное воздействие на художественный метод Шукшина – исторического писателя. Для Шукшина же мотив этот являлся одним из решающих в будущем фильме, заветным мотивом. В картине «Степан Разин» исчезло коренное свойство романа – тот разудалый, пьянящий дух, без которого Чапыгин не представлял себе стихийного народного возмущения. Фильм сделался камернее, замыкался в системе чисто фабульных построений. Драматизированная интрига вытесняла широкий показ реальных исторических событий, полных собственного пронзительного трагизма. Понимание драматургической и драматической функциональности действительного факта, документа пришло к нашему игровому кинематографу гораздо позднее. Основное, что сближает рассматриваемый фильм с неосуществленным замыслом Шукшина, так это схожесть оценки (объективной оценки) деятельности мятежного атамана. Для Правова и Преображенской, как и для Шукшина, непреходящее значение личности Разина прежде всего в той исключительной роли, какую он сыграл в гигантском антифеодальном движении народа. Разин – народный вождь: вот что первостепенно для режиссеров в их трактовке центрального героя фильма. А вот для сравнения слова, сказанные как-то Шукшиным: «Великим Разина сделал его второй поход, московский. Он стал выразителем интересов всего народа потому, что превыше всего ценил свободу и волю... И был он силен не тем, что брал города, а тем, что они сами ему открывались» [3].

В киноромане «Я пришел дать вам волю» примечателен разговор Степана с Фролом Минаевым, умным расчетливым есаулом, задумавшим уйти от Разина, как только понял, что тот готовит поход на Москву. Для Шукшина его Фрол – это воплощение прагматизма, житейской хитрости, обыденного здравого смысла, который предвосхищает бесполезность борьбы с царем. Бывший близкий друг атамана, он говорит Разину: «– Ты же умный, Степан, как ты башкой своей не можешь понять: не одолеть тебе целый народ, Русь.– Народ со мной пойдет: не сладко ему на Руси-то». События показали, что народ поднялся за волю, повалил к Разину.

Преимущественным содержанием фильма Правова и Преображенской стало как раз повествование о московском походе Степана – аналогично тому,

как поступил в киноромане Шукшин. У Чапыгина перспектива образа решительно иная: писатель начинал с того, что помещал молодого казака Разина во главу «Соляного бунта» (это восстание вспыхнуло в Москве летом 1648 г., Степану было тогда приблизительно 18 лет, и об участии его, а тем более видной роли в «солейном» бунте решительно ничего не известно). Значительное место в композиции романа отведено Чапыгиным и главам о первом походе атамана – на Хвалынское море, к берегам Персии, когда удачливые казаки захватили невиданную добычу. Чапыгину важно показать истоки, корни народного характера Степана, вот почему с особым усердием, подробно живописует он казачью вольницу, пиры и шумные споры разудалых, вскормленных вином свободы донцов. Воздухом воли с малолетства дышал будущий атаман, сердцем внимал урокам немощного, зато по-молодецки беспокойного Тимофея Рази, послушника и хулителя московских богов, боярских порядков.

«Вольные казачьи республики, изображенные в романе, – пишет по данному поводу исследователь творчества Чапыгина, – это одна из возможностей русской истории. Народная мысль часто обращалась к таким недоступным для центральной власти общинам, независимым друг от друга. Она видела в них осуществление многих народных чаяний и именно в той форме, которая только и возможна была тогда. Примитивная казачья республика, в которой отразилась, по словам Гоголя, «широкая, разгульная замашка русской природы», воспитала Степана Разина – народного героя и борца» [8, с. 61-62]. О великой казачьей республике, «от Запорогов до Яика», мечтает Разин и в романе Злобина.

Шукшин категорически уходит от «республиканских» утопий Степана, хотя остается в русле гоголевской традиции живописать словом казачью вольницу. Отношение Шукшина к донцам трезвее, диалектичнее. Он, кажется, ничуть не интересуется отмеченной выше «возможностью русской истории». Его не волнуют судьбы собственно казачества, изолированные от общего хода отечественной истории. Тихий Дон для Шукшина вовсе не столь одинок, архаично-прост, как для Чапыгина: тут, на Дону, войсковая старшина, тут домовитые, заклятые недруги гольтыбы. Тут – что, по Шукшину, не менее губительно для существования самого понятия человеческой свободы – чванство казачьим званием, неискоренимое чувство ложного превосходства над землепашцами, черным мужиком, от этого не избавлен даже сам Разин, свободнейший из людей, побратим воли. «Мужики – это камень на шею... – даже в последние вольные дни свои на земле говорил шукшинский Степан верному есаулу Ларьке Тимофееву. – Когда-нибудь да он утянет на дно. Вся надежда на Дон была...».

Будучи сам потомком сибирской вольницы, Шукшин в личностном мировосприятии синтезировал два начала: с одной стороны, исторически сложившееся среди этой вольницы представление об автономии личности, ее свободе от внешнего принуждения и, с другой стороны, мысль об общинном труде, о чувстве сродственности с возделываемой человеком землей. Правда казачья – воля и правда мужицкая – свободный труд на земле – сложными путями объединялись для Шукшина, современника особых социально-общественных категорий, в целостное восприятие народной правды. Той правды,

существование которой конкретно выявляет себя в истории, прошлой и настоящей.

Принцип отбора исторического материала обусловлен у Шукшина, автора сценария и киноромана, глубоко личной концепцией разинского движения. В «Степане Разине», признавался он, его вела та же тема, которая началась давно и сразу, – российское крестьянство, его судьба. И продолжал более конкретно: «В смысле фактологическом дать что-либо новое о Степане Разине почти невозможно. В художественных произведениях неизбежны домыслы. Мои домыслы, – комментировал Шукшин, – направлены в сторону связи донцов и крестьянства».

У Чапыгина же, зачарованного преданиями о казацкой вольности, эти связи не разработаны, взгляд на восстание как на войну крестьянскую по преимуществу ничем себя в романе практически не проявил. Ту же методологическую позицию заняли режиссеры фильма «Степан Разин»: не сочли нужным раскрыть всенародный характер антифеодального движения. Под Симбирском, в ставке Разина, атаману доносят: «Мужики, пишет Васька (сподвижник Степана Василий Ус. – Ю.Т.), помещиков палят, но дальше своих деревень идут неохотно. А другие, слышав «анафему», бегут». Разин обеспокоен и мрачен, долгая и безуспешная осада города истощила его терпение. Решение атамана скоро: « – Напиши Ваське (это Степан – есаулу. – Ю.Т.), что мужиков тех нужно сечь и вешать нещадно». Несколько отвлеченно, рассудочно звучали в фильме итоговые слова Разина, сказанные им под пыткой палачу, дьяку Ефиму, – тот все добивался признания, где спрятаны казачьи «награбленные» богатства: «Тот клад не в земле, а на земле, – отвечает с дыбы Степан. – Тот клад – весь русский народ».

У Шукшина же изначально были намечены столь для него важные «связи донцов с крестьянством». Осуществляются эти связи в структуре киноромана посредством двух важных для общего замысла книги образов – деда Стыря и особенно Матвея Иванова, спутников и близких соратников Степана, верных его наперсников. Ибо, продолжал Шукшин, «чтобы понимать настоящее, надо знать прошлое... восстание всколыхнуло всю Россию, оставило неизгладимый след в памяти нации».

Массы крестьян, «черных» землепашцев пришли под знамена своего заступника, превратив восстание во всенародное, пролилась мужицкая кровь в битве за волю. Так – безоглядно и жертвенно – проявились героические качества народного характера, услышанные через века русской истории. Для Шукшина это было очевидным, именно это он хотел выразить в фильме.

По возвращении из персидского похода и на первых порах восстания рядом со Степаном неизменно Кузьма Хороший, Стырь, что значит – руль. Этот сухой, жилистый казак вместе с отцом Разина – Тимофеем – бежал некогда из-под Воронежа на вольный Дон, научился воинскому ремеслу и, хоть не сделался бравым солдатом, вдосталь намотался в походах, повидал людей, приобрел неоценимый опыт в них разбираться. В чем-то характер старого балагура, любителя чарки узнаваем у Шукшина, есть в нем черты традиционного озорного, бедового деда, добровольного и умного шута, с чьим появлением связаны непременно комические сцены, стихия юмора, – так что открытия лите-

ратурного в образе этом практически нет. Но не будь Стыря вовсе, обеднела бы жизненная полнота киноромана, а, главное, исчезло бы некое промежуточное звено между прошлым и настоящим главного персонажа – Степана, сына вчерашнего крестьянина, беглого холопа, мужика воронежского. Стырь не казак еще полностью, он полулапотник, отсюда в нем и нет лютости, холодного расчета профессионального воина. Он готов безбоязненно умереть, но не готов убивать. И еще потребность любить свойственна его душе – тянет его к удалому атаману, как некогда отдавал он сердце свое сыну, погибшему давным-давно. Когда Стыря убили стрельцы, панихидой по нему стал испепеляющий пожар павшего Камышина, царской крепостицы на Волге.

Роль деда Стыря предназначалась Санаеву. «Однажды, – вспоминает актер, – перед самым отъездом на съемки фильма «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, мы встретились с Шукшиным в Центральном Доме актера, и он повел разговор о своем замысле картины о Степане Разине. Он еще раз подтвердил тогда свое желание дать мне в ней замечательную роль представителя казачьей вольницы – Стыря, старика, который имел особое влияние на Степана Разина, мог уговорить его, даже утихомирить в гневе. Стырь был когда-то близок к отцу Степана, а при самом Степане стал как бы его негласным советчиком. Человек удивительного характера, жизнелюбивый, он был написан с тонким пониманием и глубокой любовью, народным юмором, на который был так щедр Шукшин» [7, с. 88].

После гибели старого казака самым близким для Степана человеком оказался Матвей Иванов, рязанский мужик, пришедший к восставшим с отрядом знаменитого атамана Василия Уса. Матвей – важнейшая фигура киноромана «Я пришел дать вам волю». После Разина он – второй любимец Шукшина, и автор даже не думает маскировать свою к нему симпатию. Вымышленный персонаж, Матвей Иванов, мудрец из мужиков, есть персонификация веры и любви народа к Разину, любви не сиюминутной, преходящей, – любви вечной. В давнем рассказе Шукшина «Степан Разин» (1962) сельский учитель-пенсионер вспоминает легендарного атамана: «Это ж был человек! Как развернется, как глянет исподлобья – травы никли. А справедливый был!.. Милый ты, милый человек... душа у тебя была». А спустя годы горячие эти слова повторит в киноромане Матвей, повторит на едва освещенном рассвете, притихшем волжском берегу самому Разину: «Не качайся, Степан, не слабни... Милый, дорогой человек». Так смыкались для Шукшина столетия.

В Персии Матвея не было с Разиным, там, на Каспии, казаки добывали зипуны, рисковали ради золота и богатых одежд, о мужичьей воле не думали. Иное – война с Москвой, тут мятеж всенародный, тут и время народного посланца, крестьянского апостола с евангельским именем и распространенной, прямо-таки хрестоматийной фамилией. Перед Разиным предстает Матвей Иванов.

«Был он, в сравнении со своим атаманом, далеко не богатырского вида, среднего роста, костлявый, с морщинистым лицом, на котором сразу обращали на себя внимание глаза – умные, все понимающие, с грустной усмешкой. И Степан тоже невольно на короткий миг засмотрелся в эти глаза...». Ни с кем так много и часто не разговаривает Разин на страницах киноромана, как с Матвеем. «Очень понравилась его манера говорить: спокойно, негромко...

На своем не настаивает, нет, но свое скажет». Это все крестьянство говорит со своим заступником: «Спасибо великое вам, хоть привечаете у себя нашего брата. Да ведь и то – вся Расея на Дон не сбежит. А вы, как есть донские казаки, про свой Дон только и печалитесь. Поприжал вас маленько царь, вы – на дыбошки: не трожь вольного Дона! А то и невдомек: несдобровать и вашему вольному Дону. Он вот поуправится с мужиками да за вас примется. Уж поднялись, так подымайте за собой всю Расею. Вы на ногу легкие... Наш мужик пока раскочается, язви его в душу, да пока побежит себе кол выламывать – тут его сорок раз пристукнут. Ему бы – за кем-нибудь, он пойдет. А вы – эвон какие!.. За вами только и ходить. За кем же?».

Матвей еще меньше деда Стыря воин, это, скорее, духовник Степана, тот нет-нет да и откроет мужику этому, «думному дьяку» своему, изболевшуюся, мятежную душу в ответ на теплое, верное слово. А слово то частенько приходится не по нраву Разину, гордому атаману. И, наконец, вовсе расходятся их судьбы: после симбирского поражения, весной, в донском курене, где Степан отлеживался с перевязанной головой, Матвей уговаривал Разина вернуться на Волгу – там уж, сказывают, не тридцать, а триста тыщ поднялось. «Во как! А атаманушка тут без войска. И они там, милые, без атамана». Но Степан упорно ищет поддержки на Дону, среди казачества. «Опять за свой Дон!.. Да там триста тыщ поднялось!.. – Матвей искренне не мог понять атамана и казаков: что за сила держит их тут, когда на Волге война идет? Не мог он этого понять, страдал. – Триста тыщ, Степан!..».

Вот, по Шукшину, главный промах руководителя восстания, трагический промах, предрешивший неудачный исход борьбы, – недоверие Степана к мужикам, лапотникам, не умеющим, с его точки зрения, грамотно драться в бою. «Матвей... как тебе растолковать... К мужикам явиться надо... радость им привезть, – так же искренне, страдая, втолковывал свою думу Разин. – Одно дело – я один, другое – я с казаками. Все ихнее войско без казаков – не войско». Сошлись в споре два характера, два мировосприятия, две правды – мужицкая и казацкая, иллюстрируя этим «тупиковым» спором правду истории: внутреннюю противоречивость народного движения, обреченного, по слову Шукшина, на поражение. Трагичен финал Крестьянского восстания, трагичны и личные судьбы героев киноромана: реального Степана Разина, казненного принародно, и вымышленного Матвея Иванова, воровски убитого последним из разинских есаулов, завистливым и ревнивым к атаману Ларькой...

Образ Матвея, душа которого истекала кровью при думах о народном горе, заметно мифологизирован Шукшиным в киноромане, где остальные персонажи, прежде всего сам Разин, люди во плоти. Матвей же – резонер, говорун, умница, печальник о народной судьбе. В нем заложена жертвенность мученика, богоискателя и богоотступника, отданного на заклятие дикой казачьей вольности. Как евангельский Иосиф, рязанский мудрец – плотник, не имеющий богатства, вечный скиталец на земле, тихо принявший смерть от руки убийцы. Со свечечкой в руке пал он на колени в своей землянке, простив перед кончиной казаков – обманули людей, может, и не хотели того, но много на них, донцах, невинной крови. Матвей – это извечная вера народа в добро, в «солнышко для всех».

Суровый реализм Шукшина включал в себя и элементы мифотворчества, органичные тем не менее для структуры киноромана. В фильме, возможно, данный ассоциативный ряд был бы занижен: на роль Матвея планировался режиссером Бурков – актер конкретно-бытовой природы, идущий от конкретной жизненной достоверности и мало склонный к символично-отвлеченному мышлению. Таким образом, правомочно думать, что роль Матвея несколько проиграла бы литературному прообразу в философско-мифологическом наполнении, зато выиграла бы в жизненной убедительности, заиграла бы красками безошибочно определенной типажности, что столь важно для полноты контакта со зрителями. Роль эта даже репетировалась актером и режиссером.

Многое от природы актерских данных Шукшина в Степане – таком, как он выведен в киноромане. Сценарист подчеркивает его крестьянское происхождение, корень его: у Разина простое мужицкое лицо, рябое от перенесенной когда-то оспы, тяжелая, неторопкая обычно походка, ноги чуть враскорячку (тут еще и намек на ремесло Разина – всю жизнь на коне). Степан вовсе не богатырского сложения и роста, обычный, хоть и плотно сбитый мужик, отличный от фольклорных описаний и даже тех живописных образов, что дали нам Суриков или Петров-Водкин. У Шукшина было «оправдание», основанное на источниках, – ведь сохранилась английская гравюра XVII в. «Привоз Степана Разина в Москву на казнь», где закованный в цепи атаман выглядит далеко не гигантом. Чуть покатые, неширокие плечи, средний рост (не выше, чем у сопровождающих Степана стрельцов), обрамленное коротко подстриженной бородой худощавое, чуть приплюснутое лицо с широко расставленными глазами... Главное же – мы должны помнить, что Шукшин, так или иначе, когда отчетливо, когда подсознательно, искал в себе самом разинские черты, слился – как творец и человек – со своим творением, своим нравственным учителем, своим героем, сам бы (что бы он ни говорил о возможных соперниках) играл в фильме.

Повинуясь воле постановщиков, талантливый актер Абрикосов, чтобы казаться еще большим великаном, подтягивал рукава кафтана, словно нависал громадой своего тела над людьми. Разин у Шукшина берет, выделяется среди других иным – напористым, умным словом, смекалкой полководца, демократичностью общения, раскованностью и бездонной глубиной характера. Шукшинский Степан обладает особым магнетизмом, чарами повелевать, его побаиваются, но к нему и тянутся. Шукшин пояснял: «Люди чуяли постоянную о себе заботу Разина. Пусть она не видна сразу, пусть Разин – сам человек, разносимый страстями... – Разина любили, с ним было надежно... Много умных и сильных, мало добрых, у кого болит сердце не за себя одного. Разина очень любили».

Степан – идейный и конструктивный центр киноромана, он движет сюжет, в нем действуют центробежные и центростремительные силы. Сила и смелость реализма Шукшина в пронизательности и беспощадности анализа бездн человеческой души, гениальной души – свободной в своих проявлениях и потому неукротимой, временами даже страшной. Но души, отданной без остатка людям, заволаживающей. Шукшину не свойственна описатель-

ность, очерковость повествования, он рассказчик, действие для него на первом месте, и потому так разнообразно, ярко проявляет себя сам Разин. Степан постоянно в гуще событий; собственно-то, без него события и не происходят, а если и происходят, то как-то мельком, вразнобой (выезд царя на соколиную охоту, арест Макси в Астрахани, налет Фрола Минаева на стрельцов-караульщиков, патриарх Никон диктует письмо царю, сговор Корнея с домовитыми и так далее – сцены-мозаики, вполне допустимые в жанре романа и, скорее всего бы, не вошедшие в метраж фильма).

Природа героического в личности Степана Разина выявлена Шукшиным на двух уровнях – внешнем, когда автор повествует о полном воинских приключений прошлом атамана, с малолетства приученного к сабле, коню, ратной хитрости, ежесекундной осторожности, развившего в себе поразительную реакцию на опасность, и уровне внутреннем, глубинном. Героизм Степана, отважившегося дать народу волю, покоится на бесконечной вере его в права человека, силою несправедливых обстоятельств загнанного в кабалу. Есть мнение, что мотив разинского решения взбунтоваться – одна из форм заполнения духовной полости – праздники души. Вдуматься, так ведь Степан Разин у Шукшина не столько о народном праве думает, сколько о народной душе, которой надо же распрямиться, разгуляться хоть разок за все обиды. Но нет «праздника» при бесправии. «Праздник» соседствует с волей – как хотя бы казацкие «праздники» рядом с казацкой волей.

Пусть Разин представлял будущее России туманно, пусть думы его носили отпечаток стихийности, не было у него, говоря современным языком, программы действия, программы политических преобразований, да ведь и до поры революционеров-республиканцев, революционеров из образованных слоев общества было еще очень далеко. Удало погулять для Степана мало, надо всех супостатов народных в воду посадить или со стены за ноги свесить, тогда только придет воля желанная. И недаром говорит Разину Матвей Иванов: «...горе да злосчастье нам не впервой. Такое-то горе – не горе, Степан, жить собаками век свой – вот горе-то. И то ишо не горе – прожил бы, да помер – дети наши тоже на собачью жись обрекаются. А у детей свои дети будут – и они тоже. Вот горе-то!.. Это счастье наше, что выискался ты такой – повел. И веди, и не думай худо. Только сам-то не шатайся. Нету ведь у нас никого боле – ты нам и царь, и бог. И начало. И вож. Авось, бог даст, и выдюжим, и нам солнышко посветит. Не все же уж, поди, ночь-то?». Тут речь не о том, чтобы разок разгуляться, отвести душу, скрученную насильниками, тут – о вековой правде речь, тоска по вечной воле, нескончаемому празднику народному. Оставляя за собой право художника на переосмысление части исторических документов и свидетельств, Шукшин – при всей тяге его к внутренней творческой свободе – не хотел изымать неумемный характер своего героя из границ исторической правды, искал и находил полноту проявления его человеческих качеств в контексте реального исторического процесса.

Совершенно определенную картину конечных намерений повстанцев рисует иностранный наемник Фабрициус, офицер-артиллерист астраханского гарнизона, попавший в плен к разинцам. Часть царских ратников, пишет он, добровольно перешла к мятежникам, «они стали целоваться и обниматься и договорились стоять друг за друга душой и телом, чтобы, истребив измен-

ников-бояр и сбросив с себя ярмо рабства, стать вольными людьми» [5, с. 50]. Мимо этих фактов Шукшин не мог пройти равнодушным, они в серьезной степени влияли на его понимание как самой личности атамана, так и задач, которые тот выдвигал перед собой и войском. Только тогда полнота исторической правды работала на многомерность и, в конечном счете, на правду образа Степана Разина – героя народных легенд и преданий.

Задержимся теперь па суждении еще одного комментатора романа, поскольку оно, суждение это, также касается вопроса о соотношении у Шукшина характера его Разина с правдой истории. В очерке «Степан Разин – личность и образ» Петелин справедливо пишет: «Василий Шукшин по-настоящему влюблен в своего героя. Но эта влюбленность не переходит в любование. Он сжился со своим героем и настолько проник в его характер, помыслы и мечтания, что все тайное и, казалось бы, недоступное становится явным и зримым. И это, – замечает критик, – понятно и естественно: ведь у Шукшина сначала возникла мысль поставить фильм о Разине и сыграть заглавную роль. А играть роль можно, только хорошо зная характер героя. Отсюда и детальность в разработке характера». Затем автор делает неожиданный, парадоксальный вывод. «Но отсюда же, – пишет Петелин, – возникает и главный недостаток романа – в нем нет исторического колорита, которым насыщен роман Чапыгина, и почти нет картин острой классовой борьбы, которая подготавливала и питала разинское движение, что составляет наиболее яркие страницы романа Злобина» [6, с. 46-47]. В суждении этом сказалась предвзятость восприятия киномомана «Я пришел дать вам волю» литературоведом, привыкшим к традиционным формам художественно-исторического повествования. Тогда как произведение Шукшина можно оценивать и рассматривать с точки зрения киноведа, или, во всяком случае, и с этих позиций, когда литературный текст приближен к объемной конкретности кадра. Киномоман есть приближение к той синтетической форме изложения, где законы прозы сопряжены со спецификой кинематографического зрелища: полнота слова приравняется к возможностям киноглаза. Сам Шукшин, единый в трех ликах – писателя, режиссера, актера, – отмечал собственное состояние в процессе работы: «...я не только думаю о нем (Разине. – Ю.Т.) и его сподвижниках, я их вижу» [2, с. 128].

Шукшин выстроил характер героя, насытил пространство книги образами казаков, мужиков, воевод и т. д., он завязал и закончил действие, наводнив его емкой речевой стихией, и был по совести спокоен за результаты своего литературного труда, потому что знал, что в будущем – в фильме – кинокамера замкнет словесный ряд в реальности предметной среды, в самозначности кадра, в информативной его структуре, где (то есть в изобразительном ряде) актеры, костюмы, крепостные башни, шатры, пейзажи, знамена, плаха, кони, струги, пушки и т. д. реконструируют образ исчезнувшего времени, воскресят колорит эпохи.

Теперь о втором замечании Петелина – относительно картин «острой классовой борьбы», что составляли «наиболее яркие страницы романа Злобина». Да сам-то поход Разина к Москве, разве это не острая классовая борьба? Острейшая, смертная борьба, только показана она в киномомане не в иллюстративных формах, к чему очень был склонен Злобин и власть которых сказалась на суждении критика, а показана через центральный образ по

преимуществу, через сознание Степана, и затем уж – через сознание Матвея Иванова, Василия Уса, Семки-скомороха, других действующих лиц.

Короче говоря, зачастую опосредованно, не впрямую, что, во-первых, освобождало Шукшина от повторов традиционного исторического повествования, а во-вторых, нисколько не лишало кинороман (и сценарий) ни глубины социального анализа эпохи, ни подлинной художественности. Наконец, вспомним и такой (ради примера) обнаженный в своей социальной основе текст, как этот: «Народ ликовал на всем пути разинцев. Даже кто притерпелся и отупел в рабстве и не зовет свою жизнь позором, кому и стон-то в горло забили, все, с малолетства клейменные, вечно бесправные, и они истинно радуются, когда видят того, кто ногами поправил страх и рабство. Они-то и радуются! Любит народ вождей смелых, добрых. Слава Разина бежала впереди него. В нем и любили ту захороненную надежду свою на счастье, на светлое воскресение; надежду эту не могут, оказывается, вовсе убить ни самые изощренные, ни самые что ни на есть тупые владыки этого мира. Народ сам избирает себе кумиров – чтобы любить, а не бояться».

Литературная манера Шукшина неотрывна от его видения кинематографиста: это отразилось и на такой теме киноромана, как тема Волги, «главной российской улицы», по слову автора. Великая река, опоэтизированный образ ее входит в общее звучание сценария и киноромана могучим, громогласным раскатом. Волга словно ровня Степану, своему великану-брату. В ней и безбрежная ширь, и безмерная нежность, утренняя свежая бодрость и усталость перед закатом солнца, она своенравна и младенчески ласкова, она спасение казакам, но и нежданная опасность. Когда Разин выбирал дорогу к Москве, ему некоторые советовали Доном «ийтить». Матвей Иванов убеждал: «Через Воронеж, Танбов, Тулу, Серпухов... Там мужика да посадских, черного люда, – густо. Вы под Москву–то пока дойдете – ба-альшое войско подведете».

Ответ Степана все-таки: «Пойдем Волгой». «Это твоя первая большая промашка, Степан Тимофеевич, – негромко, задумчиво и грустно сказал Матвей. – Дай бог, чтоб последняя...». В контексте книги решение Разина двигаться Волгой выглядит действительно промашкой народного вожака, но ведь Шукшин имел дело с фактом истории: казаки-то пошли на волжские низовья, они путь этот знали и в него верили. Да и Матвей понимает: «На Волге, знамо, хорошо – вольно. Опять же, погулять – где? На Волге. Там душу отвести можно».

Работая над романом, Шукшин специально проплыл от Ульяновска (Симбирска) до Астрахани, проделав в обратном порядке путь войска Разина. Точны, задушевные слова о Волге в киноромане. Вольная река, увиденная авторским взглядом, живет здесь собственной неукротимой жизнью, одновременно являясь как бы подзвонком в музыкальной теме Степана; дыханием своим согревает образ мятежного, а порой и смятенного атамана. «Тихо говорили между собой у костра есаулы. И поглядывали в сторону берега: там все сидел атаман и все тихо покачивался, покачивался, как будто молился богу своему – могучему, древнему – Волге. Иногда он бормотал что-то и тихо, мучительно стонал. Луна поднялась выше над крутояром; середина реки обильно блестела; у берега, в черноте, шлепались в вымоины медленные волны, шипели, отползая, кипели. И кто-то большой, невидимый острожно вздыхал».

Н. Зоркая, рассматривая пейзажи в «Калине красной», проследила эволюцию одного из элементов творческого метода Шукшина—писателя и кинематографиста: «В суховатой, деловой шукшинской прозе пейзаж поначалу лишь место действия, так сказать, ландшафт. Постепенно пейзажные образы, не теряя своей функции жизненной среды, окружающей героя, обретают самодовлеющее значение, как бы сращиваются с внутренней темой произведения, поэтизируются». Здесь же автор пишет: «...Осознание любви и поэтизировало шукшинские пейзажи, породило пейзажный «крупный план», который имеет в «Калине красной» двуединый смысл, о котором говорилось применительно к картине в целом» [4, с. 111].

В фильме о Разине, эпическом фильме, Волга была бы – в этом нет ни малейших сомнений – еще большей «авторской любовью», нежели «белое свечение» в «Калине красной». В народной памяти могучий атаман, великие дела его навеки соединились с образом славной реки. Донской казак, Степан Тимофеевич, в песнях и сказах обручен все-таки с Волгой. История упрекает вождя восстания в неправильном выборе пути на Москву – водой, а не сушей, через верховья Дона – к Воронежу и Туле. История осуждает, а предание славит. Даже у Есенина вырвалось: мне нужна в Жигулях песня да костер Стеньки Разина.

Многоцветный, раздольный волжский мир внес бы поэтическую ноту в трагическую симфонию фильма. И здесь-то привычно-затертое: «Из-за острова на стрежень...» – обрело бы неподдельный пафос народной героики, тем более что Волга была бы увидена через глазок кинокамеры сподвижника Шукшина – талантливейшего оператора Заболоцкого...

Литература

1. Шукшин В. Я пришел дать вам волю. – Барнаул, 1979. – 442 с.
2. Шукшин В. // Искусство кино, 1976, № 1. – С. 125-141.
3. Един в трех лицах. Беседа с писателем В.М. Шукшиным. – М.: Московский рабочий, 1975. – С. 77-87.
4. Зоркая Н. Режиссеры и фильмы // Проблемы современного кино. – М.: Искусство, 1976. – С. 110- 130.
5. Маньков А.Г. Записки иностранцев о восстании Степана Разина. – Л.: Наука, 1968. – 171 с.
6. Петелин В. Родные судьбы. – М.: Современник, 1976. – 400 с.
7. Санаев В. Три жизни Василия Шукшина // Искусство кино, 1976, № 6. – С. 88-89.
8. Семенов В. Алексей Чапыгин. – М.: Сов. Россия, 1974. – 96 с.
9. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., Наука, 1977. – 574 с.
10. Фомин В. Пересечение параллельных. – М.: Искусство, 1976. – 357 с.

СНЫ И ВИДЕНИЯ ПАШКИ КОЛОКОЛЬНИКОВА. ФЕЛЛИНИЕСК У В. ШУКШИНА⁶²

Филимонов В.П.
Россия, Израиль,
Кармиэль

Свой первый полнометражный фильм «Живет такой парень» (1964) Шукшина снимал в алтайских селах, расположенных по Чуйскому тракту. Открывается он убедительной натуральностью среды: долгий план с придорожной чайной в рабочем поселке, с реальными людьми, занятыми своими делами. Изнутри схваченной врасплох реальности и является герой – как один из прочих и из нас, зрителей. Так и принято было в «неореалистическом» кино оттепели. Не сразу замечаемый (обыкновенный!), но, тем не менее, герой. Вспомним хотя бы «Весну на Заречной улице» (1957) Ф. Миронера и М. Хуциева или «Двух Федоров» (1958) М. Хуциева, где исполнитель главной роли, Шукшин, изобразил рядового, во всех смыслах, человека рубежа 1940-1950 годов.

В «Таком парне» главное действующее лицо, шофер Пашка Колокольников, появится не сразу, как и Федор-большой у Хуциева. Вначале увидим коллегу героя – «старшого» водилу Кондрата. В свою очередь, абсолютно достоверного, из трудовой рабочей массы. И уже потом – Пашку. Они не выделяются среди прочих еще и по той причине, что ни тот, ни другой актеры зрителю тогда не были настолько известны, чтобы быть мгновенно узнаваемыми. В этом смысле, и в «Двух Федорах» герой Шукшина воспринимался как человек «с улицы», как «натурщик», если пользоваться терминологией кино 1920-х.

Л. Куравлев мог, конечно, запомниться зрителю по откровенной клоунаде в фильме Швейцера «Мичман Панин» (1960), где он сыграл матроса Камушкина. Но именно Пашка Колокольников – первая большая и главная роль актера. Она, фактически, и сделала его известным. Перед этим, напомним, Куравлев снялся вначале в эпизоде – курсовой работе вгиковцев Александра Гордона и Андрея Тарковского «Сегодня увольнения не будет» (1958). Несколько позднее – в дипломе самого Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (1960). Ни тот, ни другой фильмы зрителю, практически, известны не были.

Что до Б. Балакина, то его «Кондрат» мог бы стать замечательным актерским стартом в кино, если бы артист не скончался прямо на съемках, сыграв ранее два-три незначительных эпизода в других картинах.

Начальный кадр фильма – придорожная схема Чуйского тракта, реального места действия. Будто обещание и в дальнейшем не уходить от жизненной достоверности, пренебрегая условностью, присущей всякому искусству. Кажется, что лента вплоть до финала придерживается этой установки. Но герой чем далее, тем более выглядит странным, чужаковатым. Он явно выпадает из «натуральности» окружающей среды, выделяясь на фоне повседневности сельской жизни эксцентричностью слова и жеста. Он вроде бы и один из нас, вроде бы и из многолюдья картины. Но, облачаясь в парадно-выходной

⁶² Первая публикация: Филимонов В.П. Сны и видения Пашки Колокольникова. Феллиниеск у В. Шукшина // Люди поля. Василий Шукшин. Печатается в новой редакции.

«прикид», вдруг начинает смахивать на клоуна. Происходит нечто подобное тому, что видим позднее в «Калине красной» (1974), как обряжается Егор Прокудин в преддверии, например, «аккуратенького бардельеро». Да и ранее, когда являет себя зрителю в только что приобретенном в промторге районного городка costume: «КрасавЕц!»

Сюжет «Такого парня» не навязчиво, но уверенно эксцентрически переключается в плоскость откровенной условности. Во-первых, тогда, когда Колокольников, уже как завзятый балагур, начинает провокационно, в карнавализованном, по сути, ключе разыгрывать среду. Особенно выразителен, в этом смысле, эпизод сватовства с участием актеров Балакина и Сазоновой.

Полагаю, по отношению к герою Куравлева (как, впрочем, и к самому актеру) применимо определение клоун. В том высоком толковании понятия, каким пользовался Ф. Феллини [6].

Возможно и уточнение в рамках национально народной культуры: клоундита, восходящий к неизменному герою русских бытовых сказок Иванушке-дурачку. Детское простодушие, на грани непредумышленного буффа, присуще многим работам актера, начиная с упомянутого выше «Мичмана Панина». А в таких ролях, как Шура Балаганов из «Золотого тельца» того же М. Швейцера, это – лейтмотив.

Экранное изображение становится совершенно условным, когда зрителю предлагаются, во-вторых, внутренние монологи или видения Колокольникова, которые естественнее воспринимались бы в так называемом «интеллектуальном» или «поэтическом», но, в любом случае, серьезном кино. Вроде «Иванова детства» (1962) Тарковского. А у Шукшина они тяготеют к эксцентрике феллиниеска, то есть к акцентированно театральной условности, подобной той, что встречаем у Феллини.

В фильме «Живет такой парень» переключений в субъективный план снов и видений три. Точнее, четыре, поскольку одно из трех разбивается на две части. Это, прежде всего, реакция девственного воображения Пашки на слова его городской пассажирки (Р. Григорьева), строго разоблачающей культурную «отсталость» села. Затем сон, в котором трансформировалась притча бабки Марфы (А. Зуева) о предвоенных хождениях Смерти по нашей земле. Вот его автор и делит надвое. В первой «серии» укутанная в нечто белое актриса Л. Чашина (Александрова) представляет, в соответствии с рассказом Марфы, Смерть. А в финале, во второй «серии» она, переоблачившись в подвенечный наряд невесты, – Любовь. Третье видение (или сон) происходит в больнице. Герой в мундире генерала, увешанный орденами и медалями, обходит женскую палату. А находящиеся там дамы, все те, кто встретился ему на протяжении картины, жалуются на сердечное недомогание по причине любовных терзаний. В заключение Пашка-«генерал» пытается произнести назидательную речь, обращенную к страдающему слабому полу.

Автор монографии о кинематографе Шукшина Ю. Тюрин, комментируя фантазийные ведения Пашки, принимает только первое как обоснованную авторскую иронию в адрес простодушного героя и одновременно как злой смех над ограниченностью горожанки, отстаивающей урбанистическую «эрзац-культуру». Что касается сна с «голой бабой», то этот эпизод кажется

Тюрину «драматургически необязательным», как и все связанное с притчей Марфы. Найти ему место в «гармоническом развитии» достоверного повествования он отказывается. «Необязательный комизм» видит Ю.Тюрин и в «генеральском» сне Пашки [5, с. 113-114].

Кому-то из критиков в Пашкиных фантазиях выделялся не столько принципиальный для образного строя вещи момент, сколько дань уже запоздавшей моде. А ведь, и в самом деле: видения героя гораздо ощутимее, чем его балагурство, колеблют, даже разрывают единство прозаически натуральной «ткани» видеоряда картины. Так возникает насущная необходимость освоения и интерпретации природы сновидческих внедрений, их места и роли в фильме.

Видения и сны героя Шукшина – овнешнение наивного мировидения, сбивчивой внутренней речи простого парня, человека из народных низов. Последовательно проведенный через весь фильм этот прием эксцентрически напрягает сюжет. В десятилетие с 1954 по 1964 годы такое или близкое ему сюжетостроение в советском кино не частый гость.

Можно вспомнить, скажем, пародийный перевод в душераздирающую немую «фильму» рассказа мичмана Панина (В. Тихонов) на суде (упомянутый фильм М. Швейцера) о его зарубежных приключениях. Но эта пародия не сон и не видение, в собственном смысле. Эксцентриада видений возникает, скорее, у Э. Климова в «Добро пожаловать...», когда юный пионер Иночкин (Витя Косых), изгнанный из лагеря, воображает похороны бабушки, смертельно подкошенной его шалостями. Однако это уже 1964 год. И вот только в 1965-м появится сценарий Евгения Григорьева «Простые парни», или «Умереть за пулеметом», в котором герою, социально близкому Пашке, молодому рабочему Виктору Чернышеву, будет дозволено предаваться видениям в духе Колокольникова. С той же долей откровенной эксцентрики. По этому сценарию М. Осепьян поставит фильм «Три дня Виктора Чернышева» (1968), в котором Шукшин, кстати, сыграет эпизодическую роль передовика Кравченко. Но из фильма Осепьяна, фактически, улетучатся почти все внутренние монологи Чернышева (Г. Корольков), а уж тем более исчезнет их смеховой акцент.

Между тем, сам Василий Макарович повторит опыт «Такого парня», по крайней мере, еще два раза: в «Странных людях» (1969, новелла «Думы») и в «Печках-лавочках» (1972).

Вернемся к фильму «Живет такой парень». Первое видение там спровоцировано, напомним, следующей ситуацией. Пашка, в привычном репертуаре балагура, предлагает «поболтать по-французски» своей пассажирке из города. А в ответ слышит поучение на тему, как сделать жизнь в деревне «интересной». Ю. Тюрин был прав. Пародийный сдвиг в воображении героя происходит в двух руслах: иронически продемонстрировать в видеоряде формы наивного внутреннего мира героя и, одновременно, вовсе не просто-душно посмеяться, с точки зрения автора, над нелепостями «эрзац-культуры» условного города.

В довольно безоблачном фильме Шукшина заметны, тем не менее, его смеховые «уколы» в адрес города и горожан. Киновед В. Семерчук, размышляя о «почвенничестве Шукшина», пишет, что мир писателя и режиссера, «немыс-

лим без напряженного и разнообразного противопоставления деревни и города и что два эти пространства: сельское – естественное и городское – искусственное, совершенно различны». А «всякий контакт, всякое соприкосновение между ними будет приобретать фарсово-комический или драматический характер, и таким же будет всякое “перемещение” героев из одного мира в другой». Городская тема, продолжает киновед, стала для Шукшина «поистине роковой», «навязчивым неврозом, длительным травматическим переживанием, спрятанным и замаскированным в различные комические формы» [4].

Эти различные комические формы Семерчук находит и в «Таком парне». А именно: иронически, но с сочувствием поданная фигура инженера Гены (Р. Нахапетов); фарс с городскими модельерами; еще более злые регистры смеха в изображении городской попутчицы и ее жадного и недоверчивого мужа; легкая ирония в сцене с журналисткой из Ленинграда (Б. Ахмадулина).

Город в картинах Шукшина, как правило, откровенно условен акцентированной искусственностью существования граждан, его населяющих. Он, в каком-то смысле, декорация, когда деревня – натура. Есть такое противоположение в «Печках-лавочках», в «Калине красной». Интерпретация города как иной, потусторонней по отношению к деревне, «умышленной» среды отзывается и неизбежной (отраженной!) деформацией деревенской природы, которая жертвует, в этом случае, предполагаемой изначальной всеохватностью. А уже поэтому – основательностью и безусловностью. Герой Шукшина, хочет он того или нет, обнаруживает, как правило, что его бытие деревней не исчерпывается; что и помимо деревни существуют миры, пусть и кажущиеся ему (или автору) зыбкими миражами. Герой оказывается на границах между тем и другим пространствами.

Нечто подобное происходит уже в «Таком парне». Герой фильма целиком не принадлежит ни миру деревенской природы, поскольку его то и дело соблазняет «город», ни, тем более, миру городской «оккупации». А его межумочное состояние актуализуется на экране, в том числе, и в форме наивных фантазий и снов. Он вообще находится в каком-то вольном легкокрылом до поры полете, не прикрепленный к определенному и постоянному месту и времени. У Пашки нет ни дома, ни семьи. Во всяком случае, о них очень скупо упоминается в фильме. Он в непреходящем странничестве.

Два следующих сновидения героя к теме города вроде бы отношения не имеют. Сон о хождении по земле «Смерти-Любви» подразумевает, с одной стороны, фольклорный исток (притча бабы Марфы). Но вот с другой...

В «идеале», явившемся Пашке в облики актрисы Лидии Чащиной, есть отголосок фантазий мятущегося режиссера Г. Ансельми из «8½» Феллини. Вспомните поэтически парящую Клаудию (К. Кардинале), музу героя, возникающую и там во всем белом. Сюжет Феллини разворачивается в конфликтно напряженном поле между хтонической Сарагиной (Э. Гейл), целиком явившийся из карнавала, в бахтинском понимании [2, с. 7-16], и ангельски небесной Клаудией. Все, что внутри этого на наших глазах меняющегося причудливого пространства, напоминает круговерть масок, под которыми герой тщится разглядеть лица. Как архетип Сарагина – это не только образ избыточно пло-

доносящей природы. Но и образ пожирающей все Смерти. Смерти, пляшущей, заставляющей вспомнить танец подвыпивших старух в финале «Сорочинской ярмарки». Гоголь прямо сопрягает их с образом Смерти. Но и в Клаудии есть намек на образную параллель со Смертью, когда видим, например, как она укладывает на груди засыпающего героя его руки и покрывает Гвидо белым.

Движение героя в сюжете «8½» – непрекращающееся преодоление омертвления мира (не случайно в картине так много старческих личин, вообще стариков), борьба со Смертью. Он то и дело возвращается в детство, чтобы там почерпнуть ювенильных сил для такой борьбы. В том числе, и в амбивалентном образе Сарагины, и уже во «взрослых» видениях с Клаудией, конечно. Наконец, в непрекращающемся хороводе Жизни – под музыкальный аккомпанемент паяцев. Это и цикл, и нескончаемое прохождение в пространстве между. Между Сарагиной и Клаудией, в том числе.

В пространстве между движется и герой «Такого парня». Однако без того рефлексивно-кризисного напряжения и душевного самоистязания, которые присущи Г. Ансельми. Все это в кинематограф Шукшина (как, впрочем, и в прозу) придет позднее.

В силу своего первозданного простодушия герой Куравлева, подобно новоявленному Адаму, как бы поднимается, восходит из мировоззренческой наивности к абсолютно новому для него духовно-нравственному знанию и опыту. И с этой точки зрения его внутренние монологи и видения приобретают пародийный оттенок по отношению ко всякому высокому герою, в том числе – и к такому, как Г. Ансельми.

У Колокольникова, каков он в фильме, – в запасе избыток пространства для становления. Но начинается он там, где в самой реальности видим замордованную «идиотизмом» деревенской жизни одинокую Катю Лизунову (Л. Буркова). Гротескно разительна дистанция между нею во всем «французском», в видениях Пашки, и той, какой Павел находит её в реальности, на стройке. В унизительно уродующей молодую женщину робе.

Начинает герой в самом «низу», и не всегда приглядные картины сельской жизни для него привычны. Но он тянется туда, где призывно маячит символ идеальной Любви с внешностью Лидии Чащиной. В этой роли на месте была бы, скорее, Белла Ахмадулина. Ее героиня тоже один из влекущих маяков для героя. Хотя и с мягкой ироничной подоплекой, поскольку она все-таки наличная реальность, притом – горожанка.

Относить специфическое построение сюжета в «Таком парне» целиком на счет «неореалистического» влияния Феллини было бы, конечно, ошибкой. Там есть много такого, что связано, скорее, со смеховыми формами русской народной культуры, в том числе, и с ярмарочным балаганом. Но великий итальянец пришелся как нельзя ко двору отечественному кино периода оттепели, что было продиктовано и той мерой условности, которая как эстетическая идея уже витала в атмосфере тогдашнего советского кинематографа, просматривалась и в его практике. Вместе с неукоснительной верностью натуре, «поток жизни».

После мертворожденных плодов «большого стиля» 1940-1950-х отечественное кино с жадностью восприняло эстетику неореализма, установку на изображение «жизни в формах самой жизни». Как это продемонстрировали,

например, «Похитители велосипедов» (1948) В. Де Сики. Из уличной стихии и там, и в «Риме – открытом городе» (1945) Р. Росселлини, одним из сценаристов которого был Феллини, уже проросстал «феллиниеск», аукнувшийся в «Огнях варьете» (1951), а потом в «Дороге» (1954) и «Ночах Кабирии» (1957) и еще мощнее – в более поздних его вещах. Это был дух карнавала как наиболее верного способа отразить амбивалентную природу непрестанно меняющегося мира, умирающего и возрождающегося на наших глазах.

Кроме увлечения «потоком жизни», в советском кино (и что характерно, именно в «серьезном»), появились симптомы последовательного эксцентрического превращения-преображения сюжета, о чем уже было сказано выше. Установка на исключительно натуральную, фотографическую достоверность изображения жизни, так или иначе, подверглась и сомнению, и принципиальному переосмыслению. Поскольку уже в самой реальности ее удивительные, иногда катастрофические смещения, превращения заставляли взглянуть на мир по-другому. Попытаться найти изобразительно-выразительный прием, адекватный тем неожиданным перевертышам, которыми оказалась чревата сама эта реальность. В том числе – и идеальная реальность нашего мировосприятия.

Колокольников у Шукшина выступил настоящим смеховым провокатором таких перевертышей, едва ли не трикстером по природе.

Сюжет «Такого парня» – цепочка ситуаций-новелл. В центре каждой, формируя событие, оказывается герой и разыгрывает свою провоцирующую окружающих его персонажей партию. На таком приеме держался сюжет стародавнего плутовского романа, между прочим. Появление Колокольникова выводит мир из неподвижности, недавней стагнации.

И если вспомнить, как часто в фильме (в сценарии – в том числе) упоминается смерть, то Пашка в своем неостановимом движении, так или иначе, ей противостоит. И, в этом смысле, напоминает героев Феллини. Противостоит от самых истоков сюжета «Такого парня» – от музыкальной темы (Павел Чекалов) смертельно прекрасного и смертельно опасного Чуйского тракта, змеящегося рядом с Катунью, угрожающе несущейся по камням. Там, на тракте, постоянно напоминает о коварстве этой неотвратимой как жизнь дороги камень-сигнал о погибшем здесь Иване Перетягине, едва ли не ровеснике Колокольникова. А Пашка родился, кстати говоря, ни в каком другом, а именно в 1937 году.

Невдалеке от этого памятного знака останавливаются Пашка и Кондрат для короткого отдыха. Как раз там возникает у Колокольникова идея взять на себя роль, в своем роде, гоголевского Кочкарева, но куда более удачливого. Сватовство к тетке Анисье выглядит и преодолением губительных обещаний неверного Чуйского тракта, и одновременно смеховой победой над всякой попыткой сковать мир мертвенно-серьезной крепью. Эпизод сватовства не случайно кульминационный в фильме.

Клоун Колокольников побеждает Смерть своей спонтанной, а потому иногда слишком навязчивой расположенностью к людям, своей все же объединяющей их веселостью, балагурством – а по сути, своей не замутненной ничем доверчивой любовью к миру. В этом его высокий героизм.

Шукшин, как известно, был не очень удовлетворен тем, что заставил «положительного» героя совершить почти обязательный для финалов кинопродук-

ции тех лет подвиг. Пытаясь снизить ритуальную серьезность события, он дает своему Пашке реплику, квалифицирующую случившееся как «дурость». Но, по логике картины, в которой Колокольников выступает в карнавальных прениях с Курносой, этот подвиг органически оправдан.

Итак, условность существования в кадре Пашки сродни условному существованию клоуна на цирковой арене. Такое развитие сюжета и с таким героем было сродни и феллиниеску и одновременно оказалось естественным требованием, идущим изнутри отечественного кинопроцесса. И зритель, похоже, охотно соглашался с предложенной ему алогичностью буффонной игры в фильме Шукшина, принимая ее, подобно увлеченному миром своих забав ребенку, как реальность.

Кроме того, условная необремененность существования героя-балагура, его легкость необыкновенная были, может быть, последним приветом оттепельной эйфории рубежа 1950-1960 годов, аукнувшейся, в том числе, и в кино тех лет. Простодушный балагур Пашка Колокольников, убежденный в своем праве обрести искомый «идеал», пробуждал в сердцах зрителей веру, надежду, любовь. Утверждал естественное право советского человека на такое легкомысленно-вольное существование. Вопреки всякой упрямо на этого человека надвигающейся наличной реальности второй половины столетия. В этом и состояла, кроме прочего, уникальность образа, созданного Л. Куравлевым.

Но вернемся еще раз непосредственно к сновидениям Колокольникова. С этой точки зрения, переключка «Такого парня» с шедевром итальянского гения, с фильмом «8 ½», так или иначе, искусствоведением фиксировалась.

Театровед К. Рудницкий квалифицировал «генеральский сон» Пашки как «откровенную и веселую цитату» из «8 ½», «шукшинскую вариацию на тему «гарема»» [3, с. 82]. «Гарем» в видениях Ансельми, как мы помним, вначале ублажает, а потом пытается изгнать своего «господина», вынуждая его, в конце концов, применить для усмирения разбушевавшихся дам плетку.

Фильм «Живет такой парень» был запущен в производство летом 1963 года, как раз во время Московского МКФ, на котором сопровождаемый скандалами пробился в лидеры фильм Феллини. Вполне вероятно, что заметное это событие не минуло и Шукшина. Тем более, что в рамках фестиваля должен был быть показан фильм Ю. Лысенко «Мы, двое мужчин» (1962), где главную роль исполнил Василий Макарович. По свидетельству автора сценария Анатолия Кузнецова, фильм неожиданно и как-то поспешно был удален из программы советскими чиновниками и заменен «Порожним рейсом» (1962) Венгерова.

При этом в «Таком парне» Шукшин не оставляет вниманием вообще итальянский кинематограф послевоенного периода. Так, Пашка упоминает популярный в СССР под именем «Утраченные грезы» фильм Д. Де Сантиса «Дайте мужа Анне Дзакео» (1953). Упоминает в рамках той же женской темы, которая разворачивается, балансируя на грани смеха и слез. И поднимается до уровня размышлений о непростой доле советской женщины, как эта доля сложилась ко второй половине XX века, в годы революций и войн. В ту самую пору, когда катастрофы истории сильно поубавили мужское население страны.

«Утраченные грезы» не только пользовались бешеной популярностью у советского зрителя, но и были знаменем нового итальянского кино в глазах значительной части молодого поколения кинематографистов. Так, Т. Абуладзе в своем первом полнометражном («неореалистическом»!) фильме «Чужие дети» (1958) отсылает зрителя, с помощью соответствующих цитат, к источнику своего вдохновения – фильму Д. Де Сантиса. Цитирует «Анну Дзакео» уже гораздо позднее и М. Калик в картине «До свиданья, мальчики!» (1966).

Я полагаю, Шукшин в своем «Парне» ссылается на итальянцев не столько потому, что хочет подчеркнуть преемственную связь с ними, сколько потому, что иронизирует над слишком активной устремленностью отечественного кино показывать «правду жизни» в духе доморощенного «неореализма». Такой «неореализм» и оборачивался чаще всего унылым бытописательским мелодраматизмом.

В тех же «Чужих детях» бросается в глаза изобразительное и содержательное расслоение сюжета на два русла: мелодраму и поток стихийной уличной жизни Тбилиси, удивительно снятый Л. Пааташвили. Между тем как у Д. Де Сантиса мелодрама, с ее душераздирающими слезными акцентами, целиком поглощает пространство фильма, что особенно заметно на фоне «Похитителей велосипедов», где правит бал трагикомическая стихия римских улиц. Из нее-то и прорастает мелодраматическая история поисков украденного велосипеда отцом и его малолетним сыном. В пространстве именно таких изобразительно-смысловых «стыков» рождается натуральный неореализм с его неизбежным карнавалом, чему всегда был привержен Феллини.

Шукшин же, похоже, умышленно переводит приземленную достоверность быта, бескрылый неореализм Д. Де Сантиса в гротесково-пародийный, карнавальный план высокого неореализма Феллини.

Сон Пашки, в котором он как генерал является в больничные покои, спровоцирован репликой «белобрысого» соседа Пашки по больничной койке: «Шебутной парень! В армии с такими хорошо». Героя как бы рифмуют с хрестоматийным Василием Теркиным. Здесь и намек на его фольклорное происхождение. Оттенок фольклорности и в том, что он воображает себя генералом (по принципу «плох тот солдат...»), в духе опять же русских бытовых сказок, подсмеиваясь над плодами своих фантазий. Он генерал, притом стерильный, а потому в больничном халате не нуждается. Палату обходит во всем парадном блеске.

Шукшинскому герою вообще хочется казаться значительнее, чем он себя, в действительности, ощущает. Особенно в присутствии дам. Вспомним, как Пашка требует в библиотеке «Капитал» Маркса: одну главу там не дочитал, видите ли. Как объявляет себя столичным жителем на танцах в сельском клубе. И так далее...

Черта пародийного самовозвеличения присуща едва ли не всем героям Шукшина. В том числе, между прочим, и фронтовому санитару в прошлом, Броньке Пупкову, из фильма «Странные люди» (новелла «Роковой выстрел») и рассказа «Миль пардон, мадам!». Любопытно, что у режиссера возникала мысль карнавально, в соответствии с логикой его фантазий, проиллюстрировать рассказ Броньки. А именно: населить бункер Гитлера карликами. Фюрер, как Гулливер среди лилипутов. Он всемогущ и может стрелять из пальца.

Герои вроде Пашки (или Броньки), на самом деле, потенциально всегда больше себя наличных. Они избыточны по отношению к факту своего бытового существования. Но крайне болезненно (чаще всего) эту свою интуитивно ощущаемую избыточность переживают. Они не могут совпасть и слиться с какой-то социальной средой раз и навсегда. В том числе и с породившей их деревней. Собственно, и сама эта деревня давно стронулась с места, неузнаваемо изменив свой лик.

Таким образом, «генеральский» сон Пашки, кроме прочего, – смеховое выражение его человеческой избыточности. В том числе, и его претензий на общественную значимость, и в самом деле продиктованных, кстати говоря, ненадолго открывшимися возможностями для роста низового самосознания в целом на рубеже 1950-1960 годов.

С другой стороны, как я уже сказал, в этой сновидческой клоунаде живет отголосок драматизма женской судьбы в истории России. Большая часть из тех женщин, которые, так или иначе, попадают в поле зрения Пашки, – одиноки. Одиночество женщины, неполнота семьи, безотцовщина, сиротство потомков – темы, сквозные у Шукшина и пропущенные сквозь его собственный опыт. Но серьезнее и важнее всего, что эти темы есть след исторических катастроф, павших на страну в XX веке.

В то же время тема Любви в фильме связана с потенциальным ростом героя. В «генеральском» сне эта тема дана в смеховом ключе, но и с потаенной серьезностью. И в заключительной части видения с «голой бабой», которое является Павлу после «генеральского» сна, тема Любви заявлена вполне серьезно и дидактически однозначно. Не только библиотекарейшей Настей, но и пожилым Учителем (Е. Тетерин), соседом Колокольникова по больничной койке.

Однако Шукшин остается Шукшиным и не позволяет себе впасть в унылую дидактику. Он тут же юмористически снимает серьезность финального видения. И так же точно, смеясь, одновременно одерживает верх над Смертью.

Из символического сна его бесцеремонно вырывает гогот выздоравливающего «белобрысого». Пашка просыпается. Ему кажется, что престарелый Учитель на койке рядом помер. Таким, мертвенно неподвижным, выглядит его исхудавшее лицо. Потрясенный Пашка орет и будит всю палату. Просыпается и учитель. Он, оказывается, в первую ночь спокойно уснул. Пашка облегченно улыбается: «А мне показалось, ты помер...». И завершающая реплика героя: «Значит, будем жить...».

Видения и сны Колокольникова балансируют между высоким и низким, между серьезным и смеховым началами. На поверхности выступают шатания становящегося самосознания героя, прорастающего на наших глазах из наивного, незамутненного, даже беспечного приятия мира, который в самой реальности уже утратил свою оттепельную свежесть.

Литература

1. Живет такой парень [Худож. фильм], 1964, СССР, киностудия им. М. Горького, 101 мин.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М. Худож. лит., 1990. – 543 с.

3. Рудницкий К. Проза и экран // О Шукшине: Экран и жизнь: сб. – М: Искусство, 1979. – С.55-111.
4. Семерчук В. На исходе оттепели. Гл. 3. Блудные сыновья, или Почвенничество Шукшина // Смена вех на исходе оттепели – <https://proza.ru/> (дата обращения 20.06.23).
5. Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Рипол Классик , 1984. – 319 с.
6. Феллини Ф. Делать фильм // Иностранная литература – 1981. – №№ 9-11.

«КАЛИНА КРАСНАЯ»: К ИСТОРИИ ПОСТАНОВКИ ФИЛЬМА

Фомин В.И.
Россия, Москва

О «Калине красной» написано уже немало хороших, умных статей. Напишут еще. Я же хочу, не вдаваясь в анализ фильма, просто рассказать о некоторых конкретных фактах из истории его постановки, очевидцем которой мне довелось быть.

«Не было бы счастья, да несчастье помогло!»

Так гласит народная поговорка. Вот и появление на экранах нашей страны одного из самых ярких и значительных фильмов советского кино «Калина красная» эту парадоксальную формулу народного здравого смысла вполне подтверждает.

В данном случае упомянутое «несчастье» заключалось для автора фильма В. Шукшина в том, что уже по второму разу Художественный совет киностудии им. М. Горького, состоявший в основном из ведущих режиссеров студии, жестко зарубил главный, самый дорогой и желанный проект режиссера, – фильм о Степане Разине. Когда это было сделано в первый раз, приговор коллег был вроде бы еще не совсем смертельным. К отрубанию конечностей прилагалась утешительная конфетка. Вы, дорогой Василий Макарович, снимите-ка нам какое-нибудь недорогое, но светлое кинцо про нашу родную и прекрасную советскую современность, а параллельно потихоньку-полегоньку будете заниматься доработкой и искоренением идейных заблуждений своего «Разина».

Шукшин эту наживку – других вариантов у него просто не было – заглотил. Быстро, качественно – не как какую-то заказуху – а с любовью и вдохновением снял замечательную картину «Печки-лавочки». Замечательную, – но не для всех. Госкино СССР ее не приняло и раз за разом стало терзать фильм про передовика колхозной нивы Ивана Расторгуева требованиями бесконечных поправок. В результате чего фильм, снятый за какие-то три месяца и с немалой экономией отпущенных средств, пришлось сдавать чуть ли не целый год. В этой ситуации студия поначалу уже принявшая и вроде бы вполне одобрявшая фильм, от защиты Шукшина от госкиношной держиморщины демонстративно отстранилась. А на свои прежние обещания дать ему возможность продолжить работу над «Разиным» наплевала и забыла. И момент истины – горькой и непристойной для автора не только сценария о Разине, но уже и романа «Я пришел дать вам волю» – наступил. Он ушел с киностудии им. М. Горького, на которой снял первые свои четыре фильма, со словами: «В этот гадюшник я больше не вернусь!..». И не вернулся.

Трудный старт на «Мосфильме»

Пристанище нашлось на «Мосфильме», где он когда-то снимал свой дипломный фильм «Из Лебяжьего сообщают», но куда его тогда, в отличие от

других однокурсников, мастер этого курса М. Ромм считал целесообразным не брать. А вот уже на исходе 1972 г. директор главной студии страны Н.Т. Сизов высказал заинтересованность в постановке шукшинского «Разина» как большого, масштабного проекта. Но при этом все же было выставлено условие – снять сначала фильм на современную тему и при этом – совсем недорогой. Им и стала «Калина красная». Эту киноповесть Шукшин написал, оказавшись после «Печек-лавочек» в очередной раз в больнице. Об этом рассказала Л.Н. Федосеева, жена Василия Макаровича: «После «Печек-лавочек» Шукшин опять слег в больницу. Но и там он продолжал работать. Я догадывалась, что он пишет какую-то новую большую вещь, но что это будет, тогда еще не знала. Только замечала, когда приходила к нему, что он день ото дня становится все печальнее и печальнее. А однажды вышел, в глазах – прямо слезы стоят. И осунулся весь, побледнел, смотреть страшно. Я испугалась – подумала сразу, что это болезнь обострилась. А оказывается, он только что, перед самым моим приходом, закончил новую повесть. И когда писал конец, сам вот так страшно, до слез разволновался. Отдал мне рукопись. Сказал: “Это для кино. Если разрешат снимать, то здесь и для тебя кое-что найдется...”. Пришла домой. Кажется, даже и не разделась, и сразу села читать. Прочитала. И тоже не удержалась – заревела... Это была “Калина красная”».

В апреле 1973 г. «Калину красную» опубликовал журнал «Наш современник». А в мае Шукшин, едва-едва успев расстаться с больничной койкой, уже спешно отбыл из Москвы вместе со съемочной группой киностудии «Мосфильм», сходу запустившей «Калину красную» в производство.

Надо сказать, что и на новой киностудии Шукшина встретили отнюдь не с распростертыми объятиями. Одно дело – вроде бы полное расположение со стороны генерального директора могучего киноконцерна. Другое дело – отношение к новобранцу студийной администрации, которой довелось директорское распоряжение конкретно исполнять. В ее глазах «Калина красная» стала для Шукшина чем-то вроде вступительного экзамена на «Мосфильм». Причем экзамена на очень жестких условиях.

Приказ о разработке только еще режиссерского сценария вышел в феврале 1973 г., а уже в конце года предстояло сдать готовый фильм. При таком графике практически полностью выпадал важнейший этап в работе над фильмом – так называемый подготовительный период, когда окончательно утверждается режиссерский сценарий, формируется состав съемочной группы, ведутся актерские пробы и репетиции, проходит выбор мест натуральных съемок и т.д.

У киногоруппы «Калины красной» этот период едва ли не «пролетал» полностью. На дворе весна уже вот-вот готовилась перейти в лето, и, как говорят сами киношники, «уходила натура». Без всякого подготовительного разбега надо было уже сразу переходить непосредственно к съемкам. И это притом, что сам постановщик, только что распроставшийся с больничной койкой, но так и не долечившийся, был не в самой боевой форме.

К тому же у фильма, который вскоре принесет рекордно многомиллионные сборы, оказался абсолютно нищенский бюджет – 361 тыс. рублей. Потом и его скостили. Но с куда более сложными проблемами режиссер столкнется в другом – уже при комплектовании состава своей съемочной группы. По

собственному выбору Шукшин получит возможность взять себе в помощники пару-тройку своих, уже проверенных прежде в совместной работе, людей. В остальном «Мосфильм» по сути дела свалит ему в группу практически весь свой кадровый «отстой».

Нельзя не отметить и то, что по официальному заключению Художественного совета творческого объединения «Время», которым руководил С.Ф. Бондарчук, фильм необходимо было снять «в жанре лирико-драматической комедии» (!!!), каковой ни в малой степени не просматривалось в шукшинской повести.

Короче говоря, старт работы над фильмом, скорее всего, мог обещать если и не совсем стопроцентную катастрофу, то смертельно рискованный трюк в цирковом представлении, исполняемый без страховки.

В экспедиции

Киноповесть «Калина красная открывалась словами: «История эта началась в исправительно-трудовом лагере, севернее города Н., в местах прекрасных и строгих». «Места прекрасные и строгие» нашли в Вологодской области, в окрестностях Белозерска. Этот старинный русский город, основанный на берегу Белого озера еще в IX в., Шукшин присмотрел в 1969 г., когда на киностудии им. Горького начались первые подготовительные работы к съемкам фильма о Степане Разине. Но, хотя постановка «Разина» не состоялась, то все же «разинские» пейзажи Белозерска и окрестных деревень не были забыты. Там, в Белозерске, в жаркие июньские дни 1973 г. я и застал группу «Калины красной».

Съемки на натуре всегда бывают трудными и куда «дороже» достаются режиссеру, чем съемки в павильоне, где все-таки легче организовать производственный процесс. Но то, что я увидел на съемках «Калины красной», мне даже не с чем было сравнить.... Работа шла в совершенно убийственном темпе. Съёмочная группа расположилась в Белозерской гостинице «Дом колхозника», но большинство объектов съемки находились в самых разных местах и далеко от самого города. Добираться каждый раз приходилось по разбитым, еще не просохшим с весны дорогам. Подчас и просто по непролазной грязи. Возвращались по ним же.

Первые съемки, на которые я попал, проходили в районе деревни Мериново-Садовая и ее окрестностях. Снимали смачный эпизод «Баня», в котором Прокудин будто бы невзначай ошпаривал кипятком своего потенциального свояка Петра. Там же снимали и сцены во дворе дома Байкаловых, а совсем неподдающему – сцену истерики Егора у разбитой церкви после посещения матери.

На Вологодчине стояла уже чудесная летняя погода. Съемки велись на берегу дивного озера. Вода чистейшая. Съёмочная площадка превратилась в санаторный пляж. Почти вся группа беззастенчиво загорала на берегу. Купались, перекидывались в картишки. Хвастались старыми иконами и старинной утварью, которую по-наглому выцыганивали или задарма скупали у местных жителей. Только взмыленные Шукшин да Заболоцкий носились как очумелые, готовя своими руками площадку, реквизит и декорации к предстоящей съемке. Вот уж воистину это было авторское кино! Смотреть на все это было

и больно, и горестно, и ... страшно интересно, потому что каким-то диким напором, невероятным, нечеловеческим напряжением сил Шукшин на глазах перебарывал решительно все: и общий бардак, и лень, и непрофессионализм многих членов съемочной группы, и собственную страшную усталость. А еще и литературный сценарий, который сам написал. По ходу съемок он уточнял многие сцены и диалоги, все время искал возможности еще большего обострения сюжета и характеров, а заодно и радикального уплотнения повествования. Там же, где его ресурсы сценариста исчерпывались, он повышал накал повествования по актерской части.

Шукшин сам написал повесть, сам ставил ее и сам же исполнял главную роль. Казалось бы, чего проще! Все делается одними руками, одним человеком, но какая же невыносимая нагрузка и ответственность ложились при этом на Шукшина! Роль Егора Прокудина, вора-рецидивиста с многолетним стажем, была не просто главной, на ней держался, в сущности, весь фильм. При этом у Шукшина-Прокудина не было ни одного мало-мальски спокойного, проходного куска. Каждый эпизод строился на эмоциональном взрыве, на предельном градусе. Когда снимали сцену истерики Егора на пригорке у церкви после посещения матери, Шукшин так корчился на земле, так страшно и горько рыдал, что, забыв про съемку и камеру, я, было, полез в кадр. Мне показалось, что сейчас у него просто разорвется сердце. В последнюю секунду кто-то успел ухватить меня за рукав и вернуть в реальность – иначе просто запорол бы бесценную съемку.

Шукшин все эти страсти не играл. Он жил страстями своего героя, без остатка растворяясь в его инобытии. Наверное, это обжигающее чувство истинной реальности, абсолютной жизненности всего происходящего перед камерой, посетило не только меня одного. Когда снимали смерть Егора Прокудина и Шукшин, шатаясь, выходил из березовой рощи, зажимая смертельную рану и оставляя кровавые пятна на белых стволах берез, женская половина съемочной группы, даже женщины-гримеры, сами готовившие эту «кровь», не могли сдержать слез и торопливо глотали успокоительные таблетки. Настолько все происходящее перед ними было далеко от «игры». В Белозерске Шукшин даже после съемок ходил в костюме Егора Прокудина – в той же кожаной черной куртке, красной рубашке, сапогах. Но казалось, что он не растает не только с костюмом героя, но и с самим героем. Он настолько глубоко «влез» в него, так слился с ним, что даже вне съемочной площадки трудно было порой отличить, где Шукшин, а где Прокудин. Думаю, что это «переселение» в героя, абсолютное в нем растворение Шукшин меньше всего достигал чисто актерской техникой, которая, кстати сказать, была у него великолепной. Тут было другое: судьба Егора Прокудина и все, что за ней стояло, настолько волновали, настолько больно ранили самого Шукшина, что он был поглощен ею весь без остатка. Даже потом, когда фильм был уже закончен, Шукшин не «остыл» и не мог спокойно думать о судьбе Егора Прокудина. Известен случай: когда снимали интервью с Шукшиным для телевизионной «Кинопанорамы», он, рассказывая о Егоре Прокудине, заплакал сам...

Кстати, съемки запредельной по эмоциональному накалу сцены «У церкви» пришлось на день рождения Василия Макаровича. Снимать закончили уже к

вечеру. Тут же рядом на бугорке постелили скатерть, накрыли импровизированный стол, открыли шампанское. Кто-то, уж не помню, толкнул поздравительную речугу, пожелал Шукшину дожить до ста, но при этом не всегда так упираться, как на «Калине красной». Выпили. Сам же именинник сразу, как только стали откупоривать бутылку, отсел в сторонку. И даже не пригубил, когда все пили за него. Несколько лет он уже был в глухой «завязке». Сидел он молча, опустив голову. Видно, выплеснулся весь на трудной съемке, весь без остатка...

Свои – «прокудинские» – сцены Шукшин на площадке не репетировал. По крайней мере, принародно. Но вряд ли их можно было взять вот так сходу, без разминки. Значит, готовился где-то наедине. Но когда успевал, если как режиссер-постановщик пахал от зари до зари? Вечером после съемок и скорого ужина, когда вся съемочная группа могла уже расслабиться и отдохнуть, на квартире у Шукшина собирался штаб, и начиналось производственное совещание с администрацией по поводу предстоящих на завтра съемок. Тут каждый раз непременно выяснялось много интересного – реквизит не готов, транспорта не будет, актриса, вызванная из Москвы на съемки, не приедет... Такие кроссворды быстро не решишь – летучки заканчивались уже полночь. Но когда уже вся группа дрыхла без задних ног, огонек в окошке у Шукшина все еще горел. Горел до самого утра. Видно, даже при такой запарке он не оставлял еще и своей литературной работы. Ну, а уже в 7.30 был общий подъем. В 8.30 назначался отъезд группы на очередную съемку... И так – каждый божий день...

Самый любимый режиссер

На съемки «Калины красной» в Белозерске я выбрался, чтобы написать репортаж для журнала «Советский экран» о том, как идет работа над этим фильмом. Но это был только формальный повод, чтобы там оказаться. На самом деле я в ту пору собирал материал для книги «Пересечение параллельных»⁶³, в которой задумал описать, как именно работают мои любимые режиссеры, каковы их творческие принципы, особая творческая лаборатория каждого, т.е. описать не результат – готовый фильм, а именно сам процесс работы над ним. Любимых режиссеров в ту пору – в середине 60-х – начале 70-х у меня было предостаточно. В моем «дон-жуанском списке» только одних отобранных для задуманной книги было 16 персон. Одна ярче другой. В этом списке Шукшин значился по алфавиту последним, но для меня самого он был тогда безоговорочно №1 – самым любимым, самым родным. Мое сердце он «разбил» еще в годы моей учебы во ВГИКе.

У нас на киноведческом факультете в числе прочих была такая дисциплина как «Редактирование фильма». Наш преподаватель И.И. Стреков работал редактором на соседствующей со ВГИКом студии М. Горького и однажды повел нас туда, чтобы показать нам, как у режиссера принимают актерские кинопробы и потом объяснить, какое именно заключение на эту процедуру должен «накатать» редактор. В это первое свое посещение студии мы пришли в маленький просмотрный зал, где уже сидели члены студийного Худсовета:

⁶³ Фомин В.И. Пересечение параллельных – М.: Искусство, 1976. – 357 с.

строгое, вальяжное начальство во главе с С.А. Герасимовым, художественным руководителем студии. В углу, отделившись от всех, сидел Шукшин. Именно ему пришлось показывать начальству кинопробы к фильму, которым он дебютировал на этой студии. Никаких предварительных слов Шукшин говорить не стал. Махнул рукой, погас свет, и первый раз в жизни я увидел знаменитую хлопушку. Успел прочесть надпись на ней: «Живет такой парень». Потом пошли сами кинопробы. Первая. Вторая. Третья...

Разные актеры поодиночке и попарно старательно разыгрывали одни и те же сцены. Однако очень скоро я уже совершенно перестал различать, кто из них лучше, кто хуже, кого стоит утвердить на роль, а кому дать отставку. Казалось, все играют просто гениально. И только какое-то время спустя до меня вдруг дошло, что все как один кандидаты играют грандиозно прежде всего потому, что на экране безоговорочно правило бал, наголову «переигрывая» всех актеров, само авторское слово. Это слово уже строило, создавало такой яркий и осязаемый образ героя, что актеру достаточно было грамотно озвучить написанный Шукшиным текст. К тому же диалоги и реплики героев были написаны так живо, так смачно, так колоритно, что просто обмирало сердце – впервые для меня на экране заговорила неокиношенная, неолитературенная, а подлинная Россия. Это был праздник, вулканический триумф настоящего русского слова. А через него – и самой русской жизни.

Тогда, в начале 60-х, было счастливейшее для нашего кино время. Переживали вторую молодость замечательные «старики»: Пырьев, Хейфиц, Райзман. В пик формы входило чухраевское поколение. И еще краше были дебюты совсем молодых – Климова, Тарковского, Шепитько, Мансурова, Кончаловского. Прямо скажем, было тогда, кого любить, кем восхищаться. Но это хорошее, богатое на таланты время осчастливило меня и особым подарком – с фильмом «Живет такой парень» у меня появился абсолютно мой режиссер. Ближе, роднее, дороже – не бывает.

Позднее, уже собирая материал для своих «Пересечений параллельных», я также последовательно прошел все стадии подготовки и съемок фильма «Печки-лавочки». Наблюдений за его творческой лабораторией накопилось изрядно. Не хватало пока только одного – бесед с режиссером и ответов на накопившиеся к нему вопросы. Никак не удавалось установить тогда прямой контакт с Шукшиным, а позднее и на съемках «Калины красной» в Белозерске. Давать специальное интервью для журнала Шукшин отказался в первый же день. Отказался наотрез: «Какое еще интервью! Работы невпроворот! И так уж все из башки вылетает...». И, действительно, лезть к нему со своими распросами в такой запарке было бы, по крайней мере, бестактно. Я и не лез. Сидел на площадке. Смотрел во все глаза. Было что торопливо заносить в блокнот...

«Праздник для души» по В.М. Шукшину

И все-таки разговор с ним в самый последний момент – чуть ли не в предпоследний день моей командировки – нежданно-негаданно состоялся. Что-то явно стряслось на небесах – Василий Макарович сам подрулил ко мне: «Ты свободен после обеда? Сегодня редакторша моя мосфильмовская приезжает, Ира Сергиевская. Будет смотреть в клубе чего мы тут наработали. Если

хочешь, можешь посмотреть материал вместе с ней. А вечером приходи – может, и потолкуем...». Приснилось, слышалось? Не веря неожиданной перемене, несусь в клуб, где показали все отснятое. Сырой, еще кое-как сложенный материал, местами даже с неотбранными дублями, со всем неизбежным съёмочным мусором меня тогда просто потряс. И, признаюсь, даже больше, чем потом готовый, сложенный фильм. В нем было больше фона, живых, колоритных подробностей, лиц, деталей городского и деревенского быта. Бесподобно был снят Заболоцким сам старинный Белозерск – адская смесь дивной красоты древних русских храмов, божественной природы и самой мерзопакостной советской наглядной пропаганды с ее повсюду торчащими облешими лозунгами типа «Коммунизм неизбежен» и «Народ и партия едины». Еле дождавшись вечера, пошел к Шукшину. Угостился чаем и пирожками, но долго распивать чай не пришлось. Спросив, удалось ли мне посмотреть материал, Василий Макарович нервно зашагал из угла в угол.

На «Калине красной» он впервые в своей работе «приобщался» к цвету. Очень на него надеялся. Но, видно, и побаивался. И первое, что спросил: «А как тебе цвет? Не пересластили? Ранней весной надо было снимать... Весной пейзаж все же строже, не так пестрит... А сейчас лето вон как полыхает. Луга всюду цветут. Цвета слишком много. Все пестрит. Зелень слишком пышная. Не закрасить бы, соплей не напустить. Ах, травушки-муравушки! Ах, как славненько! Нам бы немножко не этого надо. Сюжет фильма суров, никаких красот, никакого умиления здесь быть не должно. Цвет, пейзаж должны быть точными и строгими. Очень надеюсь тут на Толю Заболоцкого... А видел кусок, где я в кадре помираю?

– Видел.

– Вот совершенно не могу переносить в кино две вещи: когда на экране дерутся и когда в кадре помирают. Даже в хороших фильмах не переносу. Сразу тут все для меня кончается. Было вроде все живое, настоящее – и вдруг сразу – какая-то туфта... А вот тут по сюжету самому в кадре надо помереть. И тут мне просто уж отступать некуда. Нельзя же не показать смерть Егора. Очень боюсь за эту сцену. Есть у меня, правда, маленькая надежда, что все обойдется. Не знаю уж, как это вышло, но, помнишь, когда я там умираю, у меня какой-то маленький-маленький огонек в глазу светится-светится. А потом тускнеет. И все... Но черт его знает, может, зритель-то и не заметит это. Может, он в это время на мой сапог уставится... Не знаю... Боюсь очень...».

Я уверенно подтвердил, что сцена гибели сыграна и снята без дураков: «Какая туфта? Мороз по коже...». Но, не дав мне далее развить «помиральную» тему, Шукшин неожиданно сказал: «Ну, ладно. Давай – какие у тебя ко мне вопросы?». Я брякнул от растерянности первое же пришедшее в голову: что-то насчет замысла «Калины красной». Мол, откуда такой? Далее последовал совершенно невероятный по накалу и откровенности, как минимум, часовой монолог. Умный, яростный, опасный. Вот то, что запечатлелось тогда в моем рабочем блокноте: «И в литературе, и в кинематографе привязанности мои постоянны. Я исследую крестьянский слой. А точнее говоря, – судьбы людей, вышедших из крестьян. Что меня волнует? Деревня разбредается, деревня уходит. Это знают все, всех это волнует – кого искренне, кого, может

быть, и притворно. В этом уходе я вижу только потерю. И в свое время мучился этим, кричал, призывал... Наивно! Жизнь сильнее наших заклинаний, ее законы неподвластны, непреодолимы. И что прежняя деревня уходит и уйдет, это ясно теперь как божий день. Но куда она приходит и к чему придет в конце концов? Вот вопрос! И эта сторона проблемы теперь-то и волнует меня более всего.

Бывают разные пути ухода. Благополучные, менее благополучные. Мой Егор, уйдя из деревни, потерял все. Его понесло по жизни, как ветром сломанную ветку. Выпавшего из родного гнезда, его прибрали к рукам нечистоплотные люди. Приласкали, приглубили в трудную минуту – зло-то, оно всегда хитрее, активнее воюет за человеческую душу. И вот Егор стал вором. Мне кажется, что в таком повороте событий никакого особого «сочинительства» с моей стороны нет. В годы войны и потом, когда нас в деревне хватанула голодуха, я тоже вынужден был уйти из дома и вдоволь насмотрелся на то, что случилось с нашим братом, оказавшимся за пределами родной деревни. Встречал я и таких, как мой Егор.

В этой горькой истории меня интересует не то, что человек сбился с пути истинного, и не просто человек вообще. Меня интересует крестьянин. Крестьянин, утративший связь с землей, с трудом, с теми корнями, которыми держится жизнь. Как случилось, что человек, в жилах которого течет крестьянская кровь, кровь тружеников, человек со здоровой нравственной психологией, привитой ему крестьянской средой, вдруг вывихнулся, сломался? И тут, конечно, мне больше всего важна не сама история грехопадения, а предыстория. Почему все это могло произойти? Какие условия привели к тому, что такое здоровое и крепкое вдруг стало больным? Откуда стала возможна эта порча души? Случай сложный. Мне жаль этого человека, жаль до боли, до содрогания эту судьбу. Сложись обстоятельства – личные, общественные – иначе, могла бы и у Егора пойти совсем другая жизнь. Другими делами он мог бы прославиться. Сколько дано ему от рождения! Какой это гордый и сильный характер, какой крепкий человек! Даже не вылезая из тюрем, он сохранил все же и душу, и совесть, остался человеком. Потому и хочется выиграть Егора у жизни. Выиграть... Но как? Как сделать это, чтобы не нарушить правды характера?

Как огня боюсь сюжетного спасения, когда автор, всем сердцем жалея героя, попавшего в беду, торопится поскорее бросить ему спасательный круг. В этом плане сюжет «Калины красной» таит в себе определенную опасность, которая заключается в том, что сюжетная история здесь сама по себе уже подталкивает к нравоучительству и назиданиям: «Не делайте так, как поступал Егор. Не ходите по его дорожке, здесь опасно и все может скверно кончиться». Но не об этом мне хочется сделать картину. И потому, может быть, самая сложная моя задача в этом фильме состоит в том, чтобы «разрушить», «преодолеть» сюжет, перевести разговор в иную, более важную плоскость... Рассказать не о злосчастной судьбе рецидивиста – рассказать о душе. О том, как не устроена она, как мается и ищет своего места. И тянется туда, где почует настоящее тепло. Этот разговор о душе я затеял не вчера, не сегодня – давно. И не собираюсь пока слезать с этой темы. В городе ли, в деревне одолевает

нас тьма нерешенных проблем – проблемы механизации, проблемы мелиорации, проблемы интеграции и т.д. Важные проблемы? Кто об этом спорит... И надо, конечно, эти проблемы решать. Нужны удобрения. Нужны машины. Нужны каналы для орошения. И хорошие свинарники. Но вот что меня мучает страшно: всегда ли мы успеваем, решая все эти проблемы, задумываться о самом главном – о человеке, о душе человеческой? Достаточно ли мы думаем и заботимся о ней? Об этом «Калина красная». Не баб ищет Егор, не сладкой жизни и не пьяного забвения. А праздник для души. Ищет, не находит – и мается. Душа его не на месте. Он тоскует и мечется, потому что сознает где-то, что живет неладно, что жизнь его не задалась, пошла в разлад с совестью. И не только из-за одного себя страдает Егор. Он видит, что не только он один, жулик несчастный, неладно живет. И другие живут неладно. Когда в разгар «бордельеро» он вдруг говорит: “Люди! Давайте любить друг друга! Ну чего мы шуршим, как пауки в банке? Я не понимаю вас...”, – то это вопль не только о себе, но и о других. Я знаю, что с такой бедой – больной, израненной совестью – живут не одни только уголовники, вроде моего героя... Но далеко не все в этом себе признают. Ведь чтобы признаться, нужно иметь мужество, и мужество большое. Раз признался, что живешь в разладе с совестью, с сердцем, значит, нужно что-то делать, нужно ломать эту поганую жизнь. А это трудно, ох как трудно!

На эту тему можно сделать много других фильмов. С другими героями. Скажем, взять судьбу какого-нибудь благопристойного бухгалтера или чиновника. Он живет себе тихо, прилично, не пьет, не курит, работает нормально, семью не обижает. Вроде все хорошо, все тихо-спокойно, но человека-то нет. Человек давно погиб, душа омертвела. Мне такую судьбу уже несколько не жаль. А Егора – жалко! Он вызывает сочувствие, потому что в нем живая душа. Он слышит ее, чувствует. И хочет жить в согласии с ней. Потому-то и находит мужество признаться себе самому, что сильно скособолил в жизни.

Опасный преступник, закоренелый рецидивист. И вдруг ломается? Идет работать в колхоз. Отчего, почему? С чего вдруг вся эта давно уже устоявшаяся жизнь, определившаяся судьба так резко меняется? Что могло растопить эту душу, в которой лагерная психология успела пустить самые глубокие и страшные корни? Встречное добро. Встречное движение человеческого сердца. Надо полагать, что в исправительных колониях специалисты немало потрудились, чтобы вернуть Егора к праведной жизни. Все, наверное, делали. И все без толку. И на воле судьба его сталкивает со множеством разных людей. И опять все мимо. Его все отталкивают от себя... И вот в этом огромном людском море Егор в общем-то случайно натывается на... Любу. Эта женщина пробудила в нем что-то глубокое, забытое. Пробудила воспоминания о детстве, растревожила совесть, все то здоровое, что всегда было в нем и только на время оказалось завалено хламом блатной жизни. Егор встретил счастливый характер. Счастливый – не значит удачливый, благополучный. У Любы жизнь тоже пошла наперекосяк: муж-пьяница, развод, одиночество. И не только в спасительной и всеокрушающей силе любви Егора и Любы здесь дело. Любовь-то здесь тоже необычная, идущая через пеньки-колоды. Может, это и не любовь еще, а только ее начало, ее предчувствие. Тут другое важно. Встре-

тив Любу, Егор встретил как бы самого себя. И к себе же потянулся. Тут разгадка всего. Встреченное добро переворачивает всю жизнь. Про это фильм. Здесь узел всех его проблем...

А еще мне хочется сказать здесь об ответственности человека перед землей, которая его взрастила. За все, что происходит сейчас на земле, придется отвечать нам, ныне живущим. И за хорошее? и за плохое. За ложь, за бессовестность, за паразитический образ жизни, за приспособленчество, за трусость и за измену – за все придется платить. Платить сполна. Еще и об этом «Калина красная»».

Возвращение на «Мосфильм». «Бордельеро» и другие съемки

В конце августа группа «Калина красная» покинула Белозерск. Предстояли съемки эпизодов «В доме Байкаловых», «Малина», легендарного «Бордельеро» уже в павильонах «Мосфильма». Как правило, столярные и прочие подразделения студии не успевали возвести декорации для бесчисленных съемочных групп этой главной студии страны. Но тут «Калине красной» как раз повезло – декорации стояли уже готовенькие. Можно было без промедления продолжать работу. Шукшин и на «Калине красной» опять показал себя блестящим производственником. Запустившись в съемочный период практически без подготовительного периода и к тому же выступая в трех ипостасях – автора сценария, режиссера и исполнителя главной роли, – он не только ни на день не выбился из напряженного съемочного графика, но и шел с его опережением. Более того, умудрился целый ряд эпизодов, планировавшихся как «павильонные», заснять в экспедиции еще в ходе натуральных съемок, используя метод минимальной и более дешевой достройки некоторых готовых объектов в окрестностях Белозерска. Получалась двойная экономия – и денег, и скупотпущенного студией времени на постановку фильма.

«На каком уровне вести разговор?»

Завершив съемочный период, Шукшин, не переводя дыхания, приступил к монтажу. «Настала самая сложная пора. Надо определяться. Для кого фильм? На каком уровне вести разговор со зрителем? Это самый больной для меня сейчас вопрос, – говорил тогда Василий Макарович. – Вроде бы не должен промахнуться. Но вон с «Печками-лавочками» что вышло... Думал, что уж где-где, а в деревне меня должны вроде понять. Какое там! Земляки-алтайцы и те по кочкам разнесли. «Не знаешь новой жизни», «Отстал»... А в «Калине»-то вещи посложнее. Куда сложнее! Как бы донести эту сложность, не отпугнув ею зрителя?». Вопрос об «уровне разговора со зрителем» стоял для режиссера тогда действительно очень остро. Хотя сама киноповесть, по которой снималась «Калина красная», в свое время произвела очень сильное впечатление, сам Шукшин считал, что он не докопался в ней до полной правды о своем герое. Как-то он даже признался, что задумывал поначалу совсем иной финал: Егор после посещения матери должен был по логике сюжета кончить жизнь самоубийством.

Уже работая над самим фильмом, Шукшин делал все возможное, чтобы не только поправить огрехи – скорее мнимые – литературного первоисточ-

ника, но и превзойти на экране сам его уровень. В процессе съемок он углублял многие мотивировки, искал более острые художественные и смысловые решения. Разрушая строгую локальность сюжетной истории, он вводил в нее более широкий внефабульный материал. По сравнению с повестью судьба Егора рассматривалась на более широком жизненном фоне, который не был нейтральным. Он по-своему объяснял судьбу героя, так же как и сама эта «ненормальная» судьба в свою очередь недвусмысленно комментировала «нормальную» советскую действительность. Как мне показалось, инициатором и активным проводником этой идеи более подробного развертывания жизненной среды был оператор А. Заболоцкий. Он часто водил Шукшина по Белозерску, показывая наиболее «соблазнительные» детали природы и уговаривая снять «скрытой камерой» колоритные эпизоды из обыденной жизни обитателей Белозерска. Иногда Заболоцкий по-партизански делал эти документальные зарисовки самостоятельно. Он «копил» материал для целого ряда интермедий, которые очень остро и интересно могли вписаться в главный сюжет фильма.

Иногда Василий Макарович не очень охотно шел на «подстрекательство» своего оператора: «Толя, уж очень это подробно. Много накручиваем деталей – потонем!». Но все же большинство этих операторских «добавок», как правило, подкладывалось к рабочей копии фильма. И это сказывалось – еще сырой, неотшлифованный материал производил более сильное впечатление, чем киноповесть.

Но вот наступил монтажный период, и надо было окончательно решать: с чем выходить к зрителю. В руках режиссера был огромный по своему объему материал. Из него можно было сделать несколько фильмов, разных не только по «уровню разговора», но разных даже и по своей трактовке. На пути к окончательному монтажу Шукшин пробовал разные варианты. Самым глубоким и острым по трактовке мне показался вариант, в котором трагическая история Егора Прокудина рассказывалась с большими «отступлениями» в жизненную среду, пейзажи, документальные зарисовки провинциального быта. Эти «отступления» делали фильм не только более кинематографичным по языку, но и обнажали смысл картины до самого дна. Задача, которую поставил перед собой Шукшин в процессе съемок, – «разрушить» сюжет, рассказать его так, чтобы в истории Егора прочиталась вся предыстория его жизни, объясняющая, почему это все могло произойти, – в этом варианте была решена, пожалуй, на все 100 процентов. И даже больше: трагически изломанная судьба Егора приобретала широкое обобщающее звучание: через нее Шукшин говорил слова о жизни более глубокие и страстные, чем собирался сказать поначалу. Конечно, надо было останавливаться именно на этом варианте. Но... он получался яростно антисоветским и в таком качестве был заведомо непроходим. Даже если бы самым счастливым образом сошлись все звезды и фильму в таком виде вдруг выпал чудесный шанс пройти все цензурные барьеры, без радикального вмешательства ножниц все равно обойтись было нельзя. Чисто технически вариант не влезал в отведенный метраж. Шукшин даже склонялся к мысли, что надо «пробивать» две серии. По идее это было еще возможно. Снять сверх плана не одну, а две серии, да к тому же за денежки, выделенные

на обычный односерийный фильм, да еще и в рекордно кратчайшие сроки, – такой поворот дела вполне мог стать украшением производственного годового плана главной киностудии страны. К тому же не требовалось новых досьевок – на двухсерийный фильм с лихвой бы хватило и того материала, что уже был отснят. Но добровольно или вынужденно – не знаю – Шукшин от этой идеи решительно отказался.

Пришлось кромсать материал. И как! От фильма стали отваливаться целые эпизоды, сокращаться диалоги, одна за другой исчезали очень важные подробности и зарисовки среды. Фильм прямо на глазах таял, как Снегурочка. При этом он терял не только краски – это еще можно было пережить, – заметно убавлялся в нем и заряд аналитичности, и некоторые вещи становились не до конца понятными. Ценой немалых и, надо думать, мучительных для самого режиссера потерь повествование загонялось в упругие, жесткие рамки, становясь стремительным, интенсивным.

После таких уплотнений материал смотреть обычно было очень больно. Все казалось уже каким-то слишком «голым», торопливым, всюду выпирал скелет сюжета. Да и столь радикальные, поистине «коровые» сокращения уже и не позволяли подчас смонтировать ленту «изящно» и гладко. Тут и там обнаруживались странные скачки, перепады стиливых тональностей и прочие, не украшавшие фильм несообразности. И тем не менее, по сути своей Шукшин поступал верно. Много теряя в нюансах, в качестве той или иной отдельно взятой сцены, в стройности и цельности повествования он стремился выиграть в главном – вернуть фильму форму устного народного рассказа, форму самой простодушной байки, сконцентрировать всю энергию мысли и выплеск чувств на одном каком-то главном направлении. Помнится, как на перезаписи эпизода, где Егор рыдает у церкви после посещения матери, Шукшин попросил звукооператора: «Дай музыку погромче и поотрывистей – будто рыданиями и нарастающими вскриками. Надо как следует взлохматить эту сцену». Вот так потом был «взлохмачен» весь фильм. Смикшировав размышления о судьбе героя, Шукшин дал выплеснуться эмоциональному накалу сюжета без остатка. Не объяснив прямо истинные причины трагически изломанной, покореженной судьбы Егора Прокудина, он рассчитывал на то, что уже сама по себе эта страшная судьба так больно заденет зрительское сердце, что кто-то потом, после просмотра, не только всплакнет, но и призадумается: откуда все это? Где истоки беды? И тут Шукшин не ошибся. При всех своих несообразностях и нестыковках фильм эмоционально «прошибал» любую аудиторию.

«Изъять. Исправить. Сократить!...»

Вспоминать финальную часть работы над «Калиной красной» сегодня, уже зная, сколько оставалось жить ее автору, особенно тяжело. Когда группа вернулась в Москву и начались павильонные съемки, работа и дальше – уже в процессе монтажа – шла в том же невероятном темпе. День за днем наперекор всему – неблагоприятным обстоятельствам, смертельной усталости, болезни, которая давно и беспощадно подтачивала его, – Шукшин работал, не щадя себя. Работал на износ. Причина этой гонки была прозаичной. Напомню

еще раз, чтобы доказать, что он достоин работать на «Мосфильме», Шукшину надо было – кровь из носу – сдать картину студии в ноябре. От этого зависело очень многое и прежде всего – судьба многострадального «Разина». И этот безмерный, неистовый труд давал свои зримые плоды. Фильм рождался прямо на глазах. Обрастал сценами, где одна лучше другой. Даже по сырому, еще не совсем отшлифованному материалу ясно виделось, что получается необычная, мощная, убойной силы картина. Фильм рос. А его создатель таял прямо на глазах худел с каждым рабочим днем. Все резче выделялись скулы, глубже западали глаза, но работа продолжалась с той же убийственной интенсивностью...

Надо сказать, что творческая элита «Мосфильма», в отличие от ее руководства, приняла «Калину красную», мягко говоря, без особого энтузиазма. На Худсоветах картину покусывали, проходились снисходительно, похлопывая по плечу. Если кто и брался хвалить, то сквозь зубы.

В ноябре, в самый разгар монтажных работ, приступ жестокой болезни опять свалил Шукшина. Пришлось лечь в больницу. И все же Шукшин успевал! Более того, шел с опережением графика. 19 ноября киностудия представила картину в Госкино. И вот тут-то – уж в который раз!!! – его опять предали. В картине усмотрели идейно-художественные просчеты. Главный редактор Госкино СССР, небезызвестный Д. Орлов предпочел использовать в своем официальном заключении только излюбленные глаголы тогдашней цензуры – «изъять», «исключить», «заменить». Вот этот ультиматум:

«Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии.
Главная сценарная редакционная коллегия по художественным фильмам
г. Москва 7 декабря 1973 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по фильму киностудии «Мосфильм» «Калина красная»
(автор сценария и постановщик В. Шукшин)

Главная сценарная редакционная коллеги просмотрела представленный киностудией «Мосфильм» цветной фильм «Калина красная».

С большой художественной силой фильм рассказывает о непростой судьбе человека, который под влиянием окружающей действительности при добром участии людей приходит к своему нравственному возрождению. Фильм активно развенчивает преступную «романтику», показывает воинствующую антигуманность преступной среды, которая жестоко мстит каждому, кто решится ее покинуть. Следует отметить высокое литературное качество сценария и хороший уровень актерских работ.

Вместе с тем Главная сценарная редакционная коллегия считает, что фильм нуждается в ряде монтажных сокращений, которые позволят ему стать ровнее по качеству, избавят его от эпизодов или деталей, оказавшихся ниже того творческого уровня, который заявлен фильмом в целом. Фильм выполнен с превышением метража, и его сокращения рекомендуем произвести по следующим пунктам:

1. Внести исправления в текст рассказа матери героя, оставив в нем только разговор о судьбах сыновей.
2. Полностью изъять сцену «разврата».

3. Изъять из сцены домашнего застолья исполнение одним из гостей песни «Это многих славный путь...»⁶⁴.

4. Снять отдельные эпизоды и планы, заостряющие предметный мир фильма: обнимающаяся пара в «малине», поломанные доски карусели, женщина у телеги с собакой, толстая женщина в сцене в чайной, весь эпизод около бильярда (последняя встреча женщины-прокурора с героем), заключительный план матери Егора в окне.

Указанные поправки просим произвести в процессе подготовки исходных материалов.

Главный редактор
коллегии Д. Орлов
Главный редактор
тематической группы
Ю. Рыбаков»⁶⁵

Умирал прямо на глазах...

Навязываемые усеконовения безошибочно точно поражали ключевые точки фильма и даже целые эпизоды. Наверное, самой тяжелой потерей было изъятие центральной части эпизода «Бордельеро», поименованного в госкиношной эпистоле «сценой разврата». Там у героя Шукшина был огромный монолог, с которым он обращался к нанятым гостям, открывая банкет.

Шукшин еще в киноповести замечательно написал этот почти философский спич Егора Прокудина, в котором сошлось все – неподдельная боль, крик отчаявшейся души, убойный юмор, нелепейший фарс. В фильме он грандиозно сыграл эту невероятную сцену. Теперь и ее, и многое другое велено было пустить под нож... И хотя предъявленные поправки по виду были все же не совсем смертельными, однако не могло быть никакой уверенности в том, что они станут последними. Все знали, что у служителей Госкино и прочих вампиров – хранителей соцреалистической святости аппетит на кровопускание приходил во время еды. К тому же требование поправок автоматически пускало под откос весь график сдачи фильма, обесмысливало всю жутчайшую полугодовую гонку, ставило вопрос, если не крест, над дальнейшей судьбой Шукшина. Подлость дальорловых заключалась еще и в том, что они не спешили официально сформулировать свои претензии к картине. В деле фильма сохранился документ, из которого явствует, что «Калина красная» изрядно провалялась в Госкино без всякого ответа. В томительном ожидании приговора летело время, производственный год кончался, а фильму были даны тяжелые поправки. Уже всю пошли разговоры о том, что «полки» не миновать...

Какие же нужно было иметь нервы, чтобы выдержать эту пытку!.. В декабре Шукшин снова оказался на больничной койке, но сбежал из больницы, не выдержав и нескольких дней. Сбежал по снегу – декабрь! – в больничных тапочках (см. рассказ-манифест «Кляуза» – «Что с нами происходит?»).

⁶⁴ В сцене застолья у Байкаловых снялся специально приглашенный друг Шукшина кинооператор-документалист А. Саранцев. Он проникновенно исполнил песню «Это многих славный путь» (по стихотворению «Школьник» Н. Некрасова), которая вошла в фильм.

⁶⁵ Архив к/ст. «Мосфильм». Оп. 10. Д. 534. Л. 35.

Шукшин не без оснований опасался оставить свой фильм в «разобранном» виде – не раз бывало, что поправки Госкино исполнялись и без участия постановщика фильма. Совершенно больному, вконец издерганному режиссеру пришлось взяться за ножницы и резать свое детище по живому. Жить автору «Калины красной» оставалось всего-то полгода с небольшим. Более месяца из этого своего «последнего срока» он угробил на то, чтобы исполнить идиотские предписания комитетского чинуши, заделывать дыры, нанесенные вынужденными поправками. Как нетрудно догадаться – чисто перестраховочными. Ибо, на самом деле, исправить такой фильм, какой снял Шукшин, было невозможно. Его надо было выпускать или в таком виде, в каком он был, или просто угробить. Первого – боялись! Второго, по-видимому, стыдились или тоже побаивались. Тогда никто не мог даже представить, что престарелый генсек Брежнев сронит слезу, посмотрев «Калину красную». И именно эта слеза спасет фильм...

Все это жуткое время я уже не отходил от Шукшина. Удалось даже записать две основательные беседы с ним. Между тем дела со здоровьем у режиссера были уже совсем плохи. Вынужденно кромсая фильм и зализывая последствия нелепых, разрушительных поправок, он умирал буквально на глазах. Смены в монтажной и тонстудии шли тогда по 12-14 часов. А примерно через каждые 2-3 часа начинался очередной приступ мучавший его со времен службы на флоте язвы. Василий Макарович тут же в студии ложился вниз лицом на сдвинутые стулья, пережидая, когда хоть чуть-чуть отпустит боль. Сотрудники группы уже привыкли к этим неминуемым остановкам работы. В помещении гасили свет и тихо уходили, оставляя Шукшина одного, распластанного на стульях. В курилке, где обычно травили анекдоты или делились ошеломительными сведениями о том, «где, с кем, сколько и с какими последствиями», теперь сидели молча. Ждали. Через какое-то время выходил Шукшин. Белый, как полотно. Виногато улыбался: «Ну что, двинем дальше? Кажись, полегчало...». Снова продолжали работать. И снова неотвратимо накатывал очередной приступ. Шукшин опять ложился на стулья вниз лицом. Видеть все это было невыносимо. Как только он завершил работу, и фильм был, наконец, принят в Госкино, его немедленно опять упаковали в больницу

Последний разговор

В феврале 1974 г. как только окончательно решился вопрос с официальной приемкой фильма, Шукшина положили в больницу. Потом он на месяц уехал в санаторий. Где-то между пребыванием в больнице и санаторием и состоялся последний большой с ним разговор. Уже прошла премьера «Калины красной» в московском Доме кино, и каждый новый ее просмотр убеждал в том, что картину ожидает настоящий успех. А Василий Макарович говорил в основном уже не о фильме. Оглядываясь назад, он как бы подводил итоги сделанному, строил планы на будущее: «Пусть это не покажется странным, но в жизни моей очень многое определила война. Почему война? Ведь я не воевал. Да, не воевал. Но в те годы я уже был в таком возрасте, чтобы сознательно многое понять и многое на всю жизнь запомнить. Я помню, как в едином порыве поднялся тогда народ, чтобы защитить свою Родину, как

открылись в этом порыве лучшие и сильные его стороны. И отсюда – во всяком случае, в первых моих литературных и кинематографических опытах – бесконечная благодарность человеку из народа, преклонение перед ним. Они вынесены из тех грозных лет, из моей памяти о том, каким был народ в годы войны. Но время идет. Многое переменялось и меняется в жизни прямо на глазах. У меня самого накапливаются какие-то новые впечатления, совсем другой жизненный опыт.

Сравниваю свои первые вещи с теперешними и сам замечаю: вместо лирики, теплоты, мягкого, беззлобного юмора по отношению к моим героям накапливается нечто иное. Все чаще в строку просится ирония, подчас горькая и весьма ядовитая. Идёт внутреннее борение самого с собой: не могу забыть войны и того, каким виделись тогда люди, а с другой стороны, сегодняшний мой опыт заставляет подчас смотреть на своих современных персонажей куда как построже. Чувствую, что и сам я должен перейти на другой какой-то режим работы. Может быть, к работе более зрелой, более объективной и беспощадной. Надо потрезвее взглянуть на жизнь. Это необходимо хотя бы из уважения к тому самому человеку, о котором мы пишем, снимаем фильмы. Может быть, высшая форма уважения к человеку и заключается в том, чтобы не скрывать от него, каков он есть на самом деле. Говорить все – не одни только подслащенные комплименты, а полную правду, какой бы горькой и жестокой она ни была. Есть желание вот именно так работать. Хотя опыта для этого мне еще не совсем пока хватает.

Я писал и снимаю о людях села, и рассказы мои долгое время были однообразно-почтительными по отношению к моим сельским героям. Теперь это меня не устраивает. Дело не в том, что я разлюбил их. Любовь осталась, любовь не уйдет, но она должна быть более трезвой. В этом я вижу настоящую писательскую мудрость. Мне по-прежнему дороги крестьяне, но позиция эта – нет, не меняется – усложняется. Ну, взять хотя бы Егора Прокудина.

«Калина красная» опять о деревне, но вон куда вынесло теперь этот разговор. Крестьянин, ставший вором, паразитом. Тут такое разрушение личности, нравственных ее основ, что 5-7 лет назад мне бы и в голову не пришло именно так поворачивать разговор. А ведь уже тогда подворачивались под руку фигуры прокудинского типа. Скажем, в Степане из фильма «Ваш сын и брат» что-то уже маячило в этом духе. Но я отнесся к нему нежно, с любовью. То, что в тюрягу загудел, – это, мол, случайность чистая, нелепость просто. В «Калине красной» я тоже люблю своего героя. Чего скрывать. Но вижу и другое. Тут загубленная жизнь, вся жизнь, пошедшая под откос. Егор не мальчик. Он уж пятый десяток размотал, а в эти годы пора начинать подводить итоги прожитому. И подводя их, обозревая эту судьбу, приходишь к самым горьким и неутешительным выводам: это конец!

Про сельских людей – якобы непременно чистых душой и невинных телом – писать становится все сложнее. Неохота уж так писать. Да и раньше я не считал, что так писать надо, и все-таки что-то порой заставляло писать в таком духе. А теперь уже не могу. Отношение к герою меняется. Да и герои-то, похоже, тоже меняются. Напрашивается сатирическая струя. Из души рвется разговор горький, немного даже ожесточенный. Жизнь меняется, и нам надо

меняться. И разговор о том, что дорого, и о том, что ненавидишь, надо вести уже другой. Вот каковы сейчас общие мои настроения...».

«Народ к разврату готов...»

Признаться при первой публикации записи этого последнего разговора с Шукшиным я не то что слегка сгладил его речь, но кое-что из его горьких признаний все-таки исключил. Публикация эта готовилась еще в советские времена, когда цензура не дремала и какие-то особо горькие и откровенные признания писателя не решился обнародовать, опасаясь его «подставить». Подставить не самого Шукшина – он уже давно был на небесах, и там его было уже не достать. Но это было время, когда власть и сотоварищи, изрядно гнобившие Шукшина при жизни, после его столь раннего отлета в вечность вдруг пламенно и чуть ли не всасос полюбили и его фильмы, и роли, и книги. Дозволили ставить памятники и даже удостоили высшей советской награды по линии муз – Ленинской премии.

От всей этой посмертной суеты и фальшивенькой позолоты, конечно, изрядно подташнивало. С другой стороны, не могло и радовать то, что пулеметной очередью стали издаваться шикарными тиражами книги Василия Макаровича. В телевизионных программах нашлось достойное место и для широкого показа его фильмов и актерских работ. Наши теперь уже благолепные киноведческие и литературоведческие писания стали разливаться как в весеннее половодье. И вот, скорее всего, опасаясь как-то повредить делу этого запоздалого признания, я кое-какие слова из нашей давней беседы с Шукшиным все же на всякий случай опустил. Хотя бы вот это: «Я видел и вижу как бы два разных русских народа. Тот русский народ, который одержал победу в Великую Отечественную войну, и наш нынешний народ, который опустил на карачки». На «карачки»?! Это в 1974 г. ?!

«Шаркнуло по душе» тогда то, что сказано-то крепкое словцо про «карачки» было не о власти, не о капээсэсном маразме, а уже о некой серьезной порче и утрате каких-то важных качеств самого народа. Да, какие-то конкретные симптомы и проявления процесса погружения страны и самого народа в какую-то болотистую топь нельзя было не заметить уже тогда. Помнится, что уже в ту же пору философ и кинокритик В. Толстых, «окормлявший» Союз кинематографистов, обронил на каком-то нашем официальном сборище шокирующую формулу: «Наша страна вступила в шмоточный период». И действительно, погоня за шмотками и прочими сугубо материальными благами, записью и стояниями в очередях за мебельными «стенками» и прочим, в основном иноземным, барахлом в какой-то момент превратилась в массовую, едва ли не поголовную эпидемию.

Да и других симптомов этого опускания на «карачки» было уже вполне предостаточно. Народ, изверившийся в сказке про светлое коммунистическое будущее, научился подыгрывать власти, небрезгливо участвуя в таких ее бесчисленных забавах, как социалистическое соревнование, бригады коммунистического труда, семейный подряд и прочая, прочая. Но попутно обострялись и более тревожные симптомы – само отношение к труду, где главным стало не особо упираться, а имитировать энтузиазм и высокие пока-

затели. Страну захлестывало цунами беспробудного пьянства и всяческого пофигизма. Чего-нибудь скоммуниздить у государства стало делом совсем не постыдным и т.д. И все же тогда все эти и многие другие знаки беды, явного опускания в какую-то тухлятину воспринимались, скорее всего, как нравственная и духовная порча народа вследствие неадекватности государственной власти. Во многом это именно так и было.

Шукшин как художник, остро чувствующий время, уже понимал, что и с самим народом большая беда, но до кульминации этого превращения советского, русского человека в обезьяну эпохи горбачевской перестройки и ельциноидной России, казалось, было еще очень и очень далековато. Но на то и настоящий, большой художник. Ему дано особое зрение, особый дар зорко видеть не только непосредственно окружающий его мир, но и то, к чему этот мир идет и непременно придет. И Шукшин в данном случае особые черты и явления этой еще только-только нарождавшейся эпохи «карачек» очень ярко нарисовал уже тогда, еще в начале 70-х. В той же «Калине красной» эпизод «Бордельеро», к примеру. Это что? Просто забавная бытовая сценка про дурацкую попытку устроить «праздник для души» со случайными людьми, нанятыми на воровские денежки? А в горбачевско-ельцинские времена подобные «забеги в ширину» мы разве не видали на каждом шагу? А персонажи пьесы Шукшина «Энергичные люди», поставленной в Ленинградском Большом драматическом театре еще в 1972 г., – это разве не про перестроечных «новых русских»? А недоумение совхозного механика Романа Звягина, которому при прослушивании легендарного отрывка про Русь-тройку из «Мертвых душ» показалось вдруг, что Гоголь в этом поэтичном отрывке на самом деле сморозил нечто непристойное, воспев Русь -тройку, везущую в будущее торговца мертвыми душами господина Чичикова. Да как так?! – весь мир перед Русь-тройкой в восторге расступается, а в карете-то Чичиков сидит!

По времени написания рассказа «Забуксовал» – это вроде бы чисто прикольная хулиганистая байка. Но сегодня, когда перечитываешь этот давно знакомый рассказ, это никакой не прикол, а убойный образ Всея Руси нынешней рыночной эпохи с Чичиковыми всех мастей, рассевшимися повсеместно, начиная с площадных торговых палаток и вплоть до священных кремлевских палат. А заголовок его статьи-крика в «Литературной газете» «Что с нами происходит?»? Да и окрик Ильи Муромца в повести-сказке «До третьих петухов» «Ванька, смотри!» – это ли не духовное завещание Шукшина не только нам сегодняшним, но и нашим будущим потомкам, напоминание писателя-народолюбца о том, что нам не надо гоняться за справочками, что мы никакие не Иваны-дураки, а вполне умные и стоящие люди... Над этим последним своим произведением Шукшин стал работать еще в ходе съемок «Калины красной».

Премьера в Доме кино. Триумф!

Окончательный вариант фильма мне довелось увидеть на премьере «Калины красной» уже только в Доме кино. На эту премьеру режиссера привезли прямо из больницы – врачи отпустили его буквально на несколько часов. И даже со средних рядов было видно, что был он еще совсем плох. На

сцену вышел скелет скелетом. На нем был белый-белый свитер домашней вязки. Но еще белее было его лицо. Он так волновался, что едва-едва мог сказать несколько слов. Фильм же сказал за него все.

Сумасшедшая полугодовая гонка и поистине кровавый финиш не могли сказаться на картине. Она получилась местами неровной, клочковатой, с точки зрения эдакого академического режиссерского чистописания слишком непричесанной. Вместе с тем в ней был такой сокрушительный эмоциональный заряд, такая боль за Россию, за наш народ, что эти качества перебарывали любые шероховатости, снимали все вопросы по поводу будто бы не слишком мастеровитой режиссуры.

Первый же публичный показ картины кончился поистине триумфально. Даже весьма специфическая, если не сказать снобистская, аудитория столичного Дома кино не устояла и разразилась бурными аплодисментами. Шукшин дожидался конца просмотра в фойе, рядом со знаменитым витражом Ф. Леже. К нему со всех сторон устремились знакомые и незнакомые люди, чтобы поздравить с несомненным успехом и поблагодарить за потрясшую их картину. Выстроилась с поздравлениями большущая очередь. Триумфатор благодарно кивал за добрые слова. Жал протянутые руки, но видно было, что он еле-еле стоял на ногах. А буквально несколько месяцев спустя, в первых числах октября 1974 г., Шукшин лежал в Доме кино под той же фреской. Лежал уже в гробу, заваленном цветами.

Прощаться с ним пришла, кажется, уже вся Москва. Очередь до Дома кино тянулась от Белорусского вокзала. Снимать эту демонстрацию народной любви власти запретили. Запрет проигнорировал оператор В. Головченко и оставил нам и потомкам зафиксированные на пленку потрясающие свидетельства прощания народа с Шукшиным. А его «Калина красная» осталась и остается с нами уже полвека. И скорее всего – навсегда.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА В ФИЛЬМЕ В. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ»⁶⁶

Шестакова И.В.
Россия, Барнаул

Киноискусство, как и изобразительное искусство, определяется идеей, выраженной в образах, но художественные средства, которыми оперирует кино, способствуют созданию собственного экранного мира. Приемы, разработанные живописцами, будь то композиция, перспектива, световая и цветовая гармония, – все используется для того, чтобы создать образ человека, его физическое и духовное состояние в пространстве. Но у кино есть еще и другие специфические средства, присущие только этому виду искусства. Французский киновед М. Мартен, называя изображение «первичным кинематографическим материалом», «чрезвычайно сложной реальностью, отобранной и организованной художником с определенной эстетической целью» [7, с. 25], приводит свой перечень факторов, которые создают и обуславливают его, то есть изображения, выразительность. Этот список охватывает «роль камеры (включающая четыре элемента: движения аппарата, различные планы, точки и ракурсы съемки, композиция кадра), затем освещение и, наконец, декорации и костюмы» [7, с. 43].

Признание изобразительного строя фильма – наряду с его иными образно-смысловыми компонентами, важнейшей составляющей комплексного воздействия на зрителя, – особенно актуально сегодня, когда достижения современной гуманитарной науки все больше интегрируются на основе общих черт, свойственных различным областям художественной деятельности.

Интерес к кинотворчеству В. Шукшина и проблеме изобразительной стилистики занимает умы представителей отечественной и западной науки. Цель статьи – обозначить новые подходы к анализу фильма В. Шукшина «Калина красная» [1] и его пластически-изобразительного строя. Для решения поставленных задач исследования представляется наиболее правомерным рассматривать проблемы изобразительности с позиций методологии, разработанной в герменевтике.

В теоретическом киноведении со времени С. Эйзенштейна, пишущего о звукозрительных образах [15], уделялось большое внимание проблеме изобразительного ряда в монографиях С. Фрейлиха [11], Г. Чахирьяна [12]. В числе авторов, обращающихся в недавних изысканиях к настоящему вопросу, – исследователи О. Ковальковская [5], М. Кувшинова [6], М. Тарасова [9] и др.

Приемы изобразительного решения киноленты «Калина красная» настолько своеобразны, что определяют режиссерский почерк. Картину В. Шукшин снимал в содружестве с оператором А. Заболоцким, для которого характерна высокая культура съемки, серьезное и внимательное отношение к изображению. Он был полноправным, активным членом авторского коллектива, способным не только понять режиссерский замысел, но и помочь

⁶⁶ Первая публикация: Шестакова И.В. Изобразительная система в фильме В. Шукшина «Калина красная» // Вестник КемГУКИ, 2015. – № 33. – С. 111-118.

осуществить его. Его всегда волновала игра актеров, детали сценария и многое другое. Взаимообогащение двух талантливых людей обуславливалось их человеческим контактом, отношениями, сложившимися внутри творческого коллектива. Уже на стадии литературного сценария в воображении авторов (режиссера, оператора) рождается некое изобразительное решение в использовании деталей, несущих драматическую нагрузку, пейзажа и т.д.

В. Шукшин, являясь художником бесспорно самобытным, прилагал все усилия к тому, чтобы развивать в кино традиции живописи. Ее влияние на киноизображение – процесс естественный и многогранный. Рассмотрим изобразительную эстетику фильма, связанную с кадрами пейзажа. Это – натурные съемки в окрестностях сел и городков средней полосы России. Пейзаж обнаруживает тенденцию к символизации изобразительного ряда. Приобретая полноту и объемность, он становится многофункциональным в воссоздании российского национального колорита. Режиссер и оператор заменяют экспрессию катунских ландшафтов своеобразным импрессионизмом, поддержанным аллюзиями русской живописи рубежа XIX–XX вв., символикой и психологизмом в раскрытии противоречивого характера и трагической судьбы главного героя.

В картине много ярких эпизодов, которые по средству изображения эффектно подчеркивают драматургическую составляющую. Так, в прологе значительны сцены, связанные с выходом Егора Прокудина (В. Шукшин) из ворот тюрьмы, которые снимались в бывшем Кирилло-Новоезерском монастыре. Здесь режиссер и оператор используют «длинный кадр», чтобы фиксировать жизнь как можно точнее, чтобы максимально ее не резать. В этом ощущается влияние концепции кино А. Тарковского как запечатленного времени [10].

Колористика знаменитого «длинного кадра» прохода Егора по мосткам, соединяющим островную тюрьму с материком, определяет его место в общем развитии сюжета. Почти монохромный пейзаж: рассеянный бледно-голубой цвет неба смешивается с серой зыбью безбрежного водного пространства, с которыми постепенно сливается белый цвет портала с колоннами и серый – построек бывшего монастыря, в котором теперь находится тюрьма. Приглушен коричневый цвет дерева столбов, досок моста. Чистый алый цвет рубахи Егора, словно уносящего жар тюремного ада, прячется под темным кожаным пиджаком. Все это – и туманное белое марево, и зыбь воды, и шаткие мостки под ногами – создает ощущение неопределенности душевного состояния героя, которое он пытается преодолеть твердой поступью кирзовых сапог. Эта сцена служит завязкой излюбленного В. Шукшиным сюжета дороги, выбора героем своего места в жизни, возвращения к себе. Весь фильм – это движение героя от неопределенности, незнания себя к ясности понимания своей сути.

Первая цель Егора на этом пути, выношенная годами тюрьмы, устроить «праздник душе». Эта жизнерадостная идея всецело поддержана веселой, несущейся из динамика автомобиля музыкой, но кадр в «Волге» разделен на две половины болтающейся по центру игрушкой на ветровом стекле: черный мохнатый бесенок то поворачивается к холемому водителю, то раскачивается перед носом Егора, лукаво соблазняя неведомыми радостями. Однако вопреки соблазнам черта Прокудин пока устремляется к естественным радо-

стям живого вольного существа: свежему дыханию ранней весны, девственной чистоте белых тонких берез, тянущихся к ясному синему небу, к теплу нежной шероховатой коры их стволов. «Левитановский» пейзаж ранней весны («Весна. Большая вода», «Березовая роща») с его покоем и тишиной нарушают темные тени громко каркающих ворон. Так, в начале киноленты, где пространство кадров заполнено определенной атмосферой и настроением, режиссер и оператор используют каноны живописи импрессионистов. Герой картины прижимает свое лицо к березовому стволу, источающему капли живительного сока, и разговаривает с березой, как со старой подружкой. С самого начала в ткани фильма появляется пейзажный мотив: береза как символ России. На экране возникает непритязательная красота природы, столь естественно и поэтично воспетая авторами. Раскрывая образ Прокудина, В. Шукшин на протяжении всего киноповествования использует картины природы (рощица на краю пашни, молодые березки, густой аромат земли в момент ее вспахивания, далекая синяя полоска леса), которые способствуют отображению жизни его души. Его переживания часто замещались пейзажем, который необходим как утраченный идеал жизни.

В прологе крупные планы березовой рощи сменяются широкой панорамой безбрежного разлива реки, сливающейся с бездонным голубым небом. Перед глазами Прокудина вдруг появляется торчащая из воды колокольня у переправы через Шексну. Исповедальным надрывом проникнут пейзаж с затопленным храмом. Чтобы выразить ужас этого зрелища, В. Шукшин переносит часть сцены в катер на подводных крыльях. После увиденной затонувшей белокаменной полуразрушенной церкви Егор снова теряет опору, мечется в тесном проходе несущегося по водной зыби белого катера. В финале сцены встречи с матерью вновь появится символический кадр: поруганная церковь без креста, который, по мнению режиссера, объясняет поведение Егора Прокудина. После посещения матери он, рухнув на пригорок, рыдает и раскаивается, обещая «грызть землю», но начать новую жизнь. В изобразительный ряд фильма входит сначала робко, а потом занимает все более прочное место образ русского храма. Разрушенная, покинутая церковь выступает как артефакт исторической памяти, национальной духовной культуры России, ожидающей своего возрождения. Далее усиливается функция храмового мотива как изобразительного средства психологической интроспекции главного героя.

По воспоминаниям А. Заболоцкого, «разгорающаяся весна оживила умирающий вид деревень по берегам озера Лось-Казацкого. Оживляла и нас. Фантазировали вечером, как приспособить натуру к тексту. В случавшиеся выходные дни вместе с Макарычем, без группы, снимали городские жанровые хроники. Иногда, чтобы бытовые детали привязать к фильму, Шукшин доснимался сам. Снимая городскую хронику, наталкиваемся на карусель, расписанную самоучкой» [4, с. 56]. Этот образ как бессмысленный круговорот обыденной жизни режиссер уже использовал в «Странных людях». В «Калине красной» карусельный мотив в аспекте индивидуальной судьбы героя, кроме значения бессмысленного бега по кругу («семь отсидок вора-рецидивиста»), означает еще и поворот судьбы, и возвращение к истокам. Зовом иной жизни слышится Егору ласковый голос Любы (Л. Федосеева-Шукшина), озвучивающий ее письмо к нему

(аллюзия подобного кадра была в киноленте «Белое солнце пустыни» режиссера В. Мотыля), но визуальный образ русской женщины замещает музыкально-цветовой мотив песенной строки «Сорвала я цветок полевой, приколола на кофточку белую». Как будто откликаясь на ее призыв, Егор сходит с карусельного круга и, обретя твердость походки, с какой он шел из тюрьмы, покидает мир детства, дух которого уносит в неведомое будущее веселый бело-оранжевый автобус. Следующий кадр материализует образ Любы, и вместе с ней поле экрана окрашивается в яркие густые цвета природы: синь небес и озера, зелень лугов и палисадника с тяжелой белой гроздью сирени, теплая фактура бревенчатых стен «Чайной». В колористической семантике сельского мира чужим тревожным цветовым диссонансом алеет рубаха Егора. В создании символического образа героя существенную роль играет цветовое решение кадра как средство создания визуального стиля автора.

Как и в предыдущих фильмах, для В. Шукшина была важна тема деревенского дома, который является центральным компонентом изобразительного ряда киноленты. Камера скрупулезно осматривает прочную поверхность ровных круглых бревен, из которых сложен дом Байкаловых. А маленькая избушка матери Егора Прокудина с высокими чистыми окошечками в нарядных голубых ставеньках возникает как забытая детская сказка, и только горький рассказ одинокой старой хозяйки говорит о тяготах, пережитых этим домом. Образ дома стал символом родового «гнезда», духовного храма, а домашний уклад – воплощением традиций и важнейших ценностей национальной жизни. Как и в первых фильмах режиссера, на уровне изобразительного ряда теме бездомности Прокудина, оторвавшегося от родного корня, противостоит детально «прописанная» домовитость семьи Байкаловых. Визуальные образы деревенского дома, подворья, бани, в характерном для В. Шукшина крупном плане материального субстрата бытовых объектов, создают осязаемое ощущение тепла бревенчатого дома, беленой стены печи.

Решающую роль в фильме сыграл также тесный союз режиссера и художника И. Новодережкина. Как верно подмечает А. Заболоцкий, во время съемок художник «обживает» декорации: «старит» свежеекрашенные стены, насыщает утварью. Осматривая «квартиру Байкаловых», Шукшин обратил внимание на каменную настольную лампу с орлом; пробуя поднять, удивился ее тяжести: «Вряд ли такая попадет к Байкаловым, лучше бы кунгурскую кошку-копилку» [4, с. 63].

Как и в прежних своих киноработах, что уже неоднократно было отмечено в исследованиях [13, 14], В. Шукшин предельно внимателен к обустройству и убранству деревенского русского дома. Рожденному русской деревней, ему не требовалось изучать национальный быт. Изобразительный ряд фильма авторы наполняют хорошо знакомыми с детства предметами женского рукоделия (самотканые коврики, вышитое полотенце, окаймленное цветным кружевом, кружевные занавески на окнах и на полочке с иконами, вышитая скатерть с кистями). В горнице настелены ряды дорожек-половиков, изготовленные из разрезанных на узкие длинные полосы тканей выношенной одежды.

В комнате дома Байкаловых находится никелированная кровать, накрытая также ажурным покрывалом, над ней коврик с вытканными цветами, диван-

чик с деревянной спинкой, старинный комод и буфет с фарфоровыми статуэтками, посудой и глиняной кошкой. На окнах висят ситцевые занавески, а на стене – репродукция с изображением девушки, старые фотографии в одной большой раме. С предметами старины соседствуют холодильник, телевизор, швейная машинка – современные знаки зажиточности хозяев. Часы с кукушкой – деталь старинного быта, выполняющая, кроме того, композиционную функцию: звонкий выход кукушки сопровождает перенос действия из комнаты в баню, где Люба растапливает печь, и обратно.

В кухне, оклеенной обоями в цветочек, у двери стоит старинный деревянный буфет, за стеклом которого все для традиционного чаепития: чайные пары, стаканы, сахарница. Вырезанные из бумаги ажурные салфетки и картинки из журналов служат украшением полок буфета. Неприхотливый самодельный дизайн нарушает стеклянная трехлитровая банка, приготовленная, по-видимому, для молока вечерней дойки. Над дверью – полка с выставленными тарелками как произведениями искусства. Кухню и комнатки разделяют цветные занавески. Важным в искусствоведческом плане элементом интерьера является деревянная перегородка, оклеенная вместо обоев цветными репродукциями произведений мировой классики из журнала «Огонек» – домашняя «Третьяковка», отражающая, по мысли В. Шукшина, «тягу сельских людей к прекрасному». Она дважды крупно появляется на экране: сначала в вечернем освещении, а затем – в ярком дневном. Причем в центре коллажа выделена репродукция картины В. Тициана «Кающаяся Магдалина», вписывающаяся в семантику покаянного мотива фильма.

Одна стена печи выходит в кухню, а сама – в горнице, через которую протянута железная труба-вытяжка. На печке возвышается старинный медный самовар, накрытый ажурной вязаной салфеткой ручной работы, выше у трубы – радиоприемник со стопкой книг. Рядом с печью располагается разнообразная домашняя утварь, в основном, это посуда для приготовления пищи. Деревянные полки на стенах и гардины, старинное зеркало в оправе, кровать с самотканым ковриком под ногами, лежанка, рукомойник – все, как обычно в деревенском доме шукшинских фильмов, – новое и необычное в драматургии цвета, подчиненной развитию сюжета. Именно рядом с печью начинается знакомство Егора с родителями Любы – Байкаловыми (И. Рыжов, М. Скворцова), разыгранное изящно, с юмором и даже гротеском. Почти все кадры сняты с рук, за счет чего создается эффект документальности. Свобода камеры А. Заболоцкого способствует передаче сложной драматургии сцены, в которой доминирует Прокудин.

В эстетике режиссера, несомненно, первичным представляется сложный и чрезвычайно насыщенный визуальный ряд, многократно появляющиеся на экране предметные образы, детали интерьера, через выявление дополнительных смыслов которых мы приближаемся к авторскому воссозданию семантики архетипов, лежащих в основе формирования духовного мира человека. Его внимание обращено к предметам убранства дома (вышивка, кружева, тканые ковры, репродукции), архитектурным украшениям (резные наличники, узор оберега), которые являются семантически маркированными деталями. Декорации, киносреда, воссозданная художником И. Новодереж-

киным, создают документальную достоверность, особенно ценную в сохранении народной национальной культуры. Зритель, обращая внимание на эти вещи, проживает повседневную жизнь с героями картины.

Интерьер квартиры официанта (Л. Дуров), устраивающего для Прокудина «бордельеро», повторяет уже сложившийся в ходе картины изобразительно-семантический кластер, иронически сочетающий артефакты советской и массовой народной культуры, ориентированной на уровне примитива на русскую классику. Цветовое решение кадра передает определенное настроение разворачивающейся сцены, создавая символический образ мещан. В центре композиции – модный диван, алый цвет которого дает отраженный гиперболизированный образ алой рубахи Егора. Как и в живописи, красный цвет выполняет экспликативную функцию. Агрессивную экспрессию над диваном красного цвета развивает ковровое панно с изображением двух всадников с оружием, выполненное в восточной сказочной манере. В большой медальонной раме – репродукция И. Крамского «Незнакомка», словно тоже непомерно увеличенная копия нагрудного медальона Любы. Оператор А. Заболоцкий и художник И. Новодережкин предложили изобразительную деталь: через весь фильм провести репродукцию «Незнакомка» как исповедуемый идеал.

Как и в других киноработах В. Шукшина, произведение изобразительного искусства выполняет роль знака, несущего в себе общее для фильма эмоциональное настроение. Дж. Гивенс толкует этот образ как «напоминание о Любе» [2, с.145], ведь в момент встречи с Егором на ней была пластмассовая камея с изображением «Незнакомки». Однако в контексте данного интерьера и как значимая повторяющаяся деталь в поэтике киноленты эта репродукция имеет более глубокий культурологический смысл. Два различных фона, на которых появляется в киноленте образ «Неизвестной» (или как ее именуют в народе – «Незнакомки»), актуализирует две версии его интерпретации в критической рефлексии и в массовом народном сознании, сопровождавшие картину И. Крамского со времени ее создания до наших дней. На фоне белоснежной блузки на груди Любы «Неизвестная» – идеал женской красоты и достоинства. В комнате же ресторанный официант «Неизвестная» олицетворяет роскошь и порок под маской надменной холодности и неприступности. Развивая этот мотив, Егор облачается в «барский» халат и с той же маской холодной невозмутимости на лице направляется на встречу с «народом, готовым к разврату». Войдя в образ «Калигулы», он долго обозревает лица собравшихся гостей, пытаясь найти женщин, подобных героине И. Крамского. Надменно-презрительный взгляд последней с портрета на толпу дурно одетых толстухек точно выражает впечатление Егора, разочарованного и окончательно утратившего надежду на «праздник для души».

Важным моментом в шукшинской драматургии мизансцен является переодевание героев. Здесь в игру значений одежды включается цвет. Люба меняет выходной наряд – белоснежную блузку с медальоном – на свой повседневный. Пока Егор в красной рубахе фрондирует перед стариками советской риторикой, Люба в передней комнате перед зеркалом надевает голубую блузу, прихорашивается, снимает со спинки дивана голубое полотенце, приготовленное для бани. Этот цветовой акцент проявил в ретроспективе и перспек-

тиве фильма гендерные предпочтения Шукшина-режиссера: до и после этого момента все женские персонажи одеты в голубые или синие платья, тогда как одежда мужских персонажей – иных цветов, преимущественно теплого спектра. Такая дифференциация цвета соответствует цветовой гендерной символике традиции культуры. Как пишет Л. Миронова, цвета в истории культуры использовались «для обозначения определенных свойств, качеств, понятий и/или идей (синий – мудрость, истина, красный – мужской, желтый – женский и др.), которые не всегда логически отвечали даже одной (архетипической) стороне их значений» [8, с. 29].

В коннотативной семантике сюжета голубой цвет одежды женских персонажей мог выражать их одухотворяющее воздействие на главного героя. И не только первые действующие лица – Люба, Люсьен, каждая по-своему любящие и жалеющие Егора, но и эпизодические, как женщина в голубом с книгой на телеграфе или женщина в синем платье на городской улице. Голубой и синий цвет благоприятно подчеркивают умиротворенность, царящую в семье.

В приглушенно-темном и теплом цвете естественной фактуры дерева выдержана сцена в сених байкаловского дома: прочные, сложенные навеки бревенчатые стены, высокий ларь, прялка, деревянная бадья. И, кажется, что именно эта вековая крепость крестьянского дома угнетает Егора, рвущегося на волю, на простор, на встречу с праздником. И праздник сам встречает его на улицах городка бравурной музыкой, огромными фанерными щитами с советской символикой, отмечающими маршрут, видимо, только что прошедшей первомайской демонстрации, нарядными праздными людьми, девочкой, весело бегущей за голубым воздушным шариком. Егору, шикарно одетому, «фантастически богатому» после удачного грабежа импонирует эта праздничная суета. Он пытается вписаться в толпу, затевает «амурные игры», но женщины, угадывая в нем чужака, избегают его. Как верно заметил Дж. Гивенс, поведение Егора явно профанирует пропагандистский пафос первомайских плакатов: «Это несоответствие охоты за юбками на фоне символов государства создает довольно непочтительную – и юмористическую – общую картину. Социалистический рай, чье появление провозглашают эти плакаты, снижается их использованием в качестве простого украшения для амурных игр Егора» [2, с. 148]. Устав от безнадежной охоты за женщинами, он уныло сидит на берегу реки, наблюдая за сплавом бревен, увлекающих его память к бревенчатым стенам покинутого им дома.

Своеобразной цветовой перверсией отмечена одежда героев. Мать Егора (Е. Быстрова) – в выцветшем светло-коричневом платье подстать цвету кожи лица, шеи, тонких рук, коричневой, как кора старого дерева, и только пробивающаяся сквозь морщины голубизна глаз выдает живой дух одинокой женщины. Перед последней трагической сценой на пашне в новом платье почти такого же, как у матери Егора, цвета появится Люба, а медальон с «Неизвестной» на груди – зеркальный повтор первой встречи с ним. В то же время Егор в финале одет в чистую голубую рубаху, аккуратно застегнутую под самое горло под распахнутой рабочей телогрейкой. Теплый цвет платьев женщин возвращает их к исконной земной природе, тогда как голубая рубаха Егора знаменует обретение им высокой духовности. Наконец, финальный эпизод

на пашне в колористическом плане повторяет начальные сцены в березовой роще: теплый коричневый цвет весенней паровой земли, нежная белизна березовых стволов, а цветовым субститутом алой рубахи Егора выступают алые пятна крови на белой коре березы.

Центральная коллизия красного и синего в драматургии цвета разрешается победой синего. Природные краски неба, воды, блеклые, рассеянные в начале фильма, приобретают чистоту и интенсивность тона: глубокая и яркая синь озера, о есенинской сини («И тебе в вечернем синем мраке / Часто видится одно и то же: / Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож») поет арестант [3, Т.1, с. 204]. Красное поле экрана в заглавных титрах фильма сменяет в конце синий экран, на фоне которого звучит письмо-завещание Егора Прокудина.

Таким образом, цвет в последней картине В. Шукшина становится активным носителем смысловой, эмоциональной и эстетической информации. При этом понятие драматургии цвета применительно к его фильму приобретает почти буквальное значение. Краски играют определенные им роли, главные из которых принадлежат красному, голубому, зеленому, коричневому. Каждый из этих ролевых, основных в палитре режиссера цветов имеет собственное изобразительно-семантическое содержание и доминантный предметный образ, обозначающий ту или иную сферу природного и социального космоса: красный – эмблематика советской государственности, мужское начало, агрессия, кровь; синий – небо, вода, женское начало, мир, покой; зеленый – весеннее возрождение, обновление, надежда; коричневый – земля, дерево, дом, пашня. Узкий спектр цветовых доминант, их строгая ритмическая организация обеспечивают колористическое единство фильма, необходимый эмоционально-цветовой «след» в памяти зрителя. При этом движение цветового пятна в разных контекстах, нюансировка его интенсивности создают многозначность цветового образа.

Использование в фильме преимущественно чистых локальных цветов основного спектра (красный, синий, белый, зеленый, коричневый), несущих традиционную национальную символику, отсылает к стилистике иконописи и народного примитива. В одной из первых рецензий кинолента сравнивалась по стилю с грошовыми картинками, известными как лубки, которые начали появляться в XVI в. и были популярны вплоть до революции: «Как и лубки, фильм был ярким, без полутонов и покорял своей наивной свежестью и примитивным символизмом» [2, с. 140].

На основе проведенного исследования можно утверждать, что В. Шукшин, опираясь на наследие изобразительного искусства, целенаправленно создает в своем творчестве универсальный образ мира. Для этой цели он последовательно разрабатывает вполне оригинальную систему изобразительных решений, в которых визуальная составляющая подчиняет себе другие медиальные компоненты. Изобразительное искусство становится своеобразной «опорой» для достижения пластичности образов, живописной выразительности, к которой стремится режиссер. При этом в характере включения пластических образов в кинотекст наблюдается творческое переосмысление произведения искусства, когда автор соотносит облик персонажа с конкретным артефактом.

Анализ киноленты показывает, насколько богата ее изобразительная

стилистика, насколько открыта режиссура В. Шукшина к эстетическим идеям новейших течений западного и отечественного искусства – к экспериментам с условными, символическими формами киноязыка. Изобразительный ряд фильма, включающий пейзаж, деревенский и городской дом с его убранством, храм, семантически маркированные детали, колористическое решение кадров, создает целые пласты новых смыслов, которые, затайливо переплетаясь, множат и трансформируют свои значения. Все это характеризует новаторский режиссерский стиль В. Шукшина. В стремлении к изобразительно-смысловой многозначности своих картин режиссер все дальше уходит от фотографического реализма, насыщая многообразные детали культурными и символическими значениями.

Литература

1. Калина красная [Худож. фильм], 1973, СССР, киностудия «Мосфильм», 110 мин.
2. Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture – Evanston, USA: Northwestern University Press. – 2000. – 267 p.
3. Есенин С.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 1. – 430 с.
4. Заболоцкий А.Д. Шукшин в кадре и за кадром: Записки кинооператора. – М.: Альпари, 2005. – 100 с.
5. Ковальковская О. Влияние живописных традиций на изобразительный ряд кинематографического произведения // Киноведческие записки, 2011, № 98. – С.152-163.
6. Кувшинова М. Кино как визуальный код. – СПб.: Сеанс, 2014 – 304 с.
7. Мартен М. Язык кино. – М., 1959. – 292 с.
8. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Минск, 2011. – 151 с.
9. Тарасова М.В. Диалог в пространстве художественной культуры: взаимодействие языков живописи и кино // Обсерватория культуры, 2015. – №1. – С.30-34.
10. Тарковский А.А. Запечатленное время. – М.: Искусство, 1985. – 49 с.
11. Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Акад. проект, 2005. – 508 с.
12. Чахирьян Г.П. Изобразительный мир экрана. – М.: Искусство, 1977. – 255 с.
13. Шестакова И.В. Фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина в культурном контексте советской «оттепели» // Вестник КемГУКИ – 2013. – № 23. – С. 65–72.
14. Шестакова И.В. Изобразительные принципы в фильме В. Шукшина «Печки-лавочки» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3 ч., 2014. – № 10(48), ч. 2. – С. 213–216.
15. Эйзенштейн С. Монтаж. – М.: Музей кино, 2000. – 592 с.

В. ШУКШИН В ДИАЛОГЕ С XXI ВЕКОВ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ РЕЦЕПЦИИ⁶⁷

Фролова А.В.
Россия, Воронеж,
Санкт-Петербург

Соловьева О.А.
Россия, Воронеж

Театральная рецепция – один из возможных путей актуализации классического искусства, возвращения его в современное пространство культуры. Имя Василия Шукшина не новое для русского театра. Тема «Шукшин и театр» имеет свою историю.

– втор. пол. 1970 – пер. пол. 1980-х гг. – время естественного бума после ухода писателя. Спектакли по его прозе играют на сценах ведущих театров страны (БДТ, «Современник», Малый театр, театр им. Евг. Вахтангова);

– почти молчание в 1990-е годы. Постановки по произведениям Шукшина сохраняются в репертуаре немногих провинциальных театров, таких как Ярославский академический театр драмы им. Ф. Волкова, Томский театр драмы и театры Алтая – Алтайский краевой театр драмы им. В.М. Шукшина, Алтайский краевой театр для детей и юношества, Бийский городской драматический театр;

– 2000-е годы – время убедительного интереса к шукшинскому наследию. Шукшина ставят театры Москвы (Театр Наций, театр у Никитских ворот, «Сфера», Театр Олега Табакова), Петербурга (Театр эстрады имени А.И. Райкина, «Комедианты», Театр на Васильевском, БДТ), Омска, Ярославля, Бийска, Иркутска, Новосибирска, Воронежа, Саратова, Ростова, Новокузнецка, Барнаула, Нягани, Самары, Твери, Стерлитамака.

Подобный интерес театра к творчеству В. Шукшина объясняется исследователями драматической природой его таланта, реализовавшегося не только на сцене, но и в кинематографе. По замечанию И.В. Шестаковой, «пульсация режиссерской и сценарной мысли» [24, с. 19] составляют основу творчества писателя. Экран «открывал прозаику Шукшину свои, малодоступные литературному слову средства выразительности» [14, с. 100], потому, по мнению И.Ю. Тюрина, «режиссура Шукшина – естественное, как дыхание, прямое продолжение его же прозы» [19]. Т.Л. Рыбальченко в статье «Семантика киноискусства в новеллистике В. Шукшина» размышляет о двух способах художественного мышления писателя (вербальном и визуальном), обеспечивших ему успешную творческую реализацию и в литературе, и в кинематографе [15, с. 5]. И.В. Шестакова называет Шукшина создателем «деревенского» кинематографа [23]. Работы по кинотворчеству писателя является заметной страницей шукшиноведения, чего нельзя сказать об анализе театральных поста-

⁶⁷ Первая публикация: Фролова А.В., Соловьева О.А. В. Шукшин в диалоге с XXI веком: современные театральные рецепции // Сибирский филологический форум, 2023. – № 3 (24). – С. 51-62. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

новок по его прозе. Спектакли по Шукшину резонансные, поэтому рецензий на них довольно много (на сайте театра Наций собрано более 80 рецензий на «Рассказы Шукшина»), однако исследовательских работ обобщающего и систематизирующего плана недостает. Это обстоятельство обусловило актуальность настоящей статьи, цель которой – рассмотреть современные театральные постановки по прозе Василия Шукшина.

Игровой, художественный потенциал произведений В. Шукшина столь велик, что вызывает живой интерес не только содержанием, сюжетами, яркими характерами, как это было в первые десятилетия после ухода писателя, – сегодня это является приглашением к творчеству. Театральные работы по Шукшину настолько насыщены культурфилософски и художественно-символически, что можно говорить о «феномене спектакля повторного просмотра, требующего от зрителя неоднократного духовного и интеллектуального усилия для восприятия и раскодирования всей полноты сценического образа, выходящего за пределы эстетической трактовки конкретного литературного произведения» [2].

Шукшинская проза становится благодатным материалом для яркого художественного высказывания. В актерских работах – психологическая глубина характера, сценический диалог разных персонажей, сочетание разных приемов психологического рисунка – от исповеди, монолога до буффонады и пародии, как, например, в спектакле «Шуры-муры» Театра эстрады им. А. И. Райкина.

Постановщики, оформители сцены предлагают оригинальную организацию сценического пространства. Декорации могут быть минималистичны, как, например, в постановке «Рассказы Шукшина» театра Наций: главным «реквизитом» оказывается длинная деревянная скамья, на которой располагаются герои (сидят, лежат, ходят). Так визуально воплощается открытость деревенской жизни, невозможность ничего утаить от односельчан. Сценическое пространство спектакля Театра Олега Табакова «Охота жить!», наоборот, заполнено. Он поставлен на новой сцене на Сухаревской, суперсовременной, со сложной машинерией, которая позволяет за несколько секунд сменить декорации. Появляющиеся из глубины сцены машина, сторожка, сельский клуб, дома героев, их дворы визуализируют жанровую находку режиссера – «истории о глубинном народе». «Веселое представление с грехом пополам» – так определен жанр спектакля Театра у Никитских ворот «...и цирк!»: в нем истории героев перемежаются цирковыми и музыкальными номерами.

Желанием передать атмосферу 1960-х или 1970-х годов объясняются броскость, яркость, театрализованность ряда спектаклей, прекрасные костюмы актеров. Погружению в эпоху способствуют создание аутентичного внесценического пространства (в театре Наций советские буфеты в фойе, в которых можно купить продуктовый набор в авоське; в Московском губернском театре воссоздан антураж квартир 1970-х гг.), активное вовлечение зрителей в действие (в «Энергичных людях» Московского губернского театра Брежнев своим неповторимым голосом «открывает» премьеру, произнося традиционное «Отключите, так сказать, свои мобильные...», а затем добавляет: «Петь вместе с артистами во время спектакля не только разрешается, но горячо поддерживается!»).

Интересными оказываются и режиссерские решения. Названия спектаклей могут буквально отсылать к имени Шукшина («Русское. Шукшин», «Шукшин. Ва.м») или его конкретным произведениям («Энергичные люди», «Ваш брат», «Чудики», «Земляки», «Охота жить», «Калина красная»), могут коррелировать с его интонациями («Вот так и живем!», «Всякое бывает»). Интересно, что, даже сохраняя название шукшинского текста, режиссер наполняет его собственным содержанием, модифицируя таким образом шукшинский материал. Это демонстрирует спектакль Московского губернского театра «Энергичные люди». Материал для театра не новый, напомним о постановке Г. Товстоногова в 1974 г., обозначенной им как театральный фельетон и сохранившей комическую природу повести. Сергей Безруков, создавая типаж героя, умеющего жить, предлагает другое – упрощенное – прочтение образа и иное значение слова «энергичный», расходясь с Шукшиным в отношении к героям: «Энергичные люди – энергия, драйв <...> Они не просто хапуги – они очень творческие, изобретательные люди, этакие современные Бендеры, «великие импровизаторы». Они живут энергично, драйвово <...> Для меня важно, что они в принципе – то неплохие люди» [17]. Получившийся караоке-спектакль с хитами 1970-х в большей степени авторское высказывание, сделанное по мотивам повести Шукшина.

В построении сюжета постановок отчетливы три стратегии. Первая – в основу спектакля положено одно произведение Шукшина («... и цирк» Театра у Никитских ворот по рассказу «Чередниченко и цирк»). Вторая – одно произведение определяет магистральный сюжет постановки, к которому подключаются герои других текстов (спектакль Театра на Васильевском «Охота жить»). И наконец – монтаж нескольких произведений, от пяти рассказов до двадцати и более («Рассказы Шукшина» в Театре Наций, «Охота жить!» Театра Олега Табакова). Чаще всего режиссеры обращаются к таким рассказам писателя: «Сапожки», «Верую!», «Степка», «Мой зять украл машину дров».

Спектакли демонстрируют разное режиссерское прочтение шукшинского материала: дословное сохранение, когда озвучивается даже авторский текст («Рассказы Шукшина» в Театре Наций), упрощение текста за счет отказа от ряда эпизодов (так произошло с «Суразом» в спектакле Театра Олега Табакова), разного рода контаминации – героев, рассказов, реплик (например, в «Охоте жить» Театра на Васильевском тексты и герои разных рассказов перемешаны, имена знакомых персонажей часто заменены, одни действующие лица наделены чертами характера других). Режиссеры не только переформатируют шукшинский материал, но и дополняют его другим, нешукшинским, но, с их точки зрения, близким ему по сути. Особенно отчетливо это проявилось в спектакле БДТ «Материнское сердце», который называют «фундаментальной эпопеей о русской жизни» [6], «кратким курсом русской литературы и русской мысли» [20], «притчевым полотном без конца и края» [12]. Андрей Могучий привлек стихотворения Козьмы Пруткина, тексты Николая и Елены Рерих и сделал основой сюжета «длинный, долгий путь по дорогам родной страны» [16], а образ матери в исполнении Нины Усатовой прочитывается как образ Руси.

Пластичное слово Шукшина дает режиссерам возможность выбрать разные жанровые решения: классические, освоенные драматическим театром

(лирическая комедия, комедия, трагикомедия), музыкальные (мюзикл), оригинальные мультижанровые феномены (спектакль-караоке, «истории о глубинном народе», «очень простые непростые истории», сельские этюды, «истории о жизни», «выездной спектакль-концерт сельской самодеятельности в 7 частях без антракта», «37 сцен в поисках праздника») и даже трендовые. К числу последних можно отнести спектакль Няганьского театра юного зрителя «Житие Спиридона Расторгуева» по рассказу В. Шукшина «Сураз» и вербатимам жителей поселений Октябрьское, Приобье, Сергино. Дополнение к шукшинскому тексту в виде дословного воспроизведения прямой речи реальных людей нужно, чтобы «понять, как сейчас живет деревня и способен ли ее современный житель на библейские страсти и рефлексии, которые есть в рассказе Шукшина» [5]. Спектакль был замечен: он лауреат нескольких конкурсов, вошел в лонг-лист премии «Золотая маска» сезона 2021/2022 гг.

Одной из заметных тенденций в работе с классикой стал драматический «ремейк биографии», представляющий собой соединение документального начала и «чистого вымысла автора» [1, с. 72]. Пьесы-биографии позволяют связать прошлое и настоящее, встроить прошлое в культурно-исторический контекст, к тому же дают возможность автору художественно самоидентифицироваться.

Сезон 2022/2023 года стал временем проведения драматургической лаборатории «Шукшин. Миф и реальность», организованной Алтайским краевым театром драмы. Ее цель – «преодолеть накопившуюся усталость от бесконечных постановок его (В. Шукшина. – А.Ф., О.С.) рассказов» [11] через обращение к документальному наследию писателя. Первый этап прошел в конце октября-начале ноября. В течение трех дней известные драматурги изучали различные материалы о жизни Шукшина, участвовали во встречах и экскурсиях. Итогом стал питчинг проектов будущих пьес. В мае состоялся 2 этап лаборатории – читки созданных по результатам первого этапа пяти пьес. Этот проект позиционируется как «первая в истории отечественной сцены попытка осмысления в драме личности Шукшина на биографическом материале с использованием достижений шукшиноведения, архивных материалов, живого слова самого Шукшина и интервью наших современников» [11].

Пьесы освещают какую-то сторону жизни Шукшина или близких ему людей. Так, пьеса «Дитенок мой милый, андел Васенька» белорусского писателя Дмитрия Богославского являет собой «историю женского и материнского самопожертвования, в которой художественный вымысел и поэзия сновидений тесно сплетены с хроникальной достоверностью трагических событий из детства Шукшина» [11]. Несложно догадаться, что прототипом героини стала мать писателя. Д. Богославскому было важно отработать идею взаимоотношений родителей и детей и предложить зрителю диалог о том, «как много дают нам родители и как мы сами им обязаны» [11]. Документальная пьеса Лары Бессмертной «Конец Шукшина, или Сто шестнадцать пополам» написана по следам дела, по которому в 1933 году был арестован отец Шукшина. Для нее эта история стала основополагающей для формирования писателя как личности. По итогам цикла читок будут выбраны лучшие пьесы для создания эскиза спектакля.

Диалог писателя с XXI веком напряженный: шукшинская проза и ее сценическое воплощение воспринимаются как аллегория нравственного состояния русского мира и мира вообще. Шукшинские герои продолжают разговор, уже без автора, уже в новой стране, в XXI веке, но о том, о чем не договорил писатель со своими современниками в 1970-е гг. Показателем остроты и напряженности этого диалога являются дискуссии о постановках, в частности о спектакле «Рассказы Шукшина» в Театре Наций, вышедшие за рамки чисто театрального пространства.

Спектакль всемирно известного латвийского режиссера Алвиса Херманиса стал настоящим событием театрального сезона 2008/2009 гг., отмечен премиями и наградами, в том числе тремя «Золотыми масками» (2010), получил три премии «Хрустальная Турандот» (2009). Он вызвал большой интерес. Только на сайте театра собрано более 80 рецензий на него. Критика в целом – более эмоционально или сдержанно – дала высокую оценку спектаклю: «работа высшего класса. Светлая, ясная, смешная, горькая. И честная до оторопи» [25], постановка «проповедует простые и, в сущности, не горькие истины» [10], «сделана с любовью к людям» [10], она об «одной абсолютно счастливой деревне в России» [10], в ней «нет никакого обличительного пафоса» [9], спектакль «при всем сгущающемся к финалу драматизме, неожиданно легкий и остроумный», демонстрирует «прекрасную наивность человеческой жизни» [18]. Вместе с тем эти оценки не должны заслонять сложного отношения к спектаклю, что отразилось в названиях рецензий, некоторые из которых провокативные: «Хиппи Шукшина», «Русская сага», «Европейский взгляд на русскую душу», «Он нас заставит родину любить», «Глубинка как артефакт», «Евро-Сростки», «Москвичи и марсиане», «Шукшин-арт», «Пиджак с чужого плеча», «Приключения иностранцев в России», «Их незнакомые лица», «Шукшин без клише». Общим в рецензиях стало отсутствие обвинений в попытке реконструировать советское прошлое, режиссера априори не подозревают в любви к Советскому Союзу. Это освободило их авторов от необходимости искать идеологический или антиидеологический подтекст и побудило сосредоточиться на собственно художественном высказывании режиссера и оценить интерпретацию им шукшинского текста.

Ориентиры восприятия постановки задал сам Алвис Херманис в нескольких интервью. Во-первых, он обозначил этапный характер спектакля: «Рассказы Шукшина» тематически и временно связаны с его работой «Звуки тишины», они посвящены 1960-м годам. Этот период режиссер маркирует как «время последней коллективной утопии», а героев Шукшина называет «хиппи в русском деревенском варианте» [22]. В то же время спектакль имеет «содержание и содержательность», в нем форма отошла на второй план, что выразилось, в частности, в лаконичных декорациях.

Во-вторых, Херманис заявил тему, взятую им у Шукшина, – противостояние деревни и города, причем манифестировал ее, с одной стороны, как личную, с другой – как цивилизационную проблему: «Я чувствую, что мы все, современные городские люди, больны. Мы какой-то неправильной жизнью живем. Думаю, что это в скором времени будет самая актуальная тема для всей урбанистической части планеты – бегство из городов» [4]. Подчеркнем,

специфика художественного воплощения темы цивилизации в творчестве Шукшина – одна из ключевых и в современном литературоведении [8].

В-третьих, Херманис отметил, что для тематического объединения рассказов не надо было ничего выдумывать, поскольку у Шукшина есть сквозная тема, единый для его рассказов герой – Иван-дурачок, как в русских сказках: «Этот герой, как и персонажи фильмов Чарли Чаплина, из-за своей доброты, чистоты, наивности не совпадает с реальным миром. У этого героя особое на сегодня, дефицитное качество, объединенное одним понятием – совесть. Это как экологический продукт – его достать трудно, он стоит дорого, да и принимать его не всем показано, как пить, например, натуральное молоко городским, привыкшим к порошковому. Изменить театр эту ситуацию не может, конечно, но напомнить об этом, чтобы не забывали, представить таких людей, которые являются своеобразным критерием в жизни, необходимо» [13]. По мнению Херманиса, главное в шукшинских героях – «здоровое ядро», проявляющееся в открытости миру, искренности, способности чувствовать.

Рецензии показывают, что режиссерскую задумку противопоставить город и деревню как разные способы осуществления человека критики обнаружили, более того, отметили разные уровни ее воплощения. Дина Годер так осмыслила ее: «Алвис Херманис очень интересно говорит о дистанции, на которой находимся все мы друг от друга: он и его латышская художница – от России, московские актеры – от жителей деревни Сростки, все мы – от сельской жизни 60-х годов» [3]. И если дистанция национальная и территориальная оценивается в позитивном смысле как способствующая объективному художественному высказыванию, то осмысление внутринационального разрыва дается рецензентам трудно. Примечательно, что они единодушно отмечают неслиянность актеров с персонажами, оценивая это не как качество актерской игры, а как реализацию режиссерской задачи – показать, как «не соединяется современная Москва и нетронутый мир шукшинской деревни» [9]. Следствием блестящей актерской игры должно стать убеждение зрителя, точно сформулированное Еленой Ямпольской в статье «Москвичи и марсиане»: «Они – не мы, мы – не они» [25].

Ощущение дистанции побуждает критиков поставить более серьезные вопросы: возможно ли ее преодоление? каково отношение к шукшинской деревне московского зрителя? Ольга Фукс уверена, что, раз спектакль пользуется таким успехом, «наведение мостов еще возможно» [21]. Елена Ямпольская убеждена, что пропасть непреодолима, «ощущения огромной, необъятной земли, из которой произрастают шукшинские „чудики“ и в которую уходят и в грядущих поколениях возрождаются по новой», современным горожанам недоступны. Шукшин, когда-то склеивавший эту пропасть, «наверняка знал, что глобальные потери, пропасть и бездна – впереди» [25]. Ямпольская обозначает положение современного человека города как маргинальное: «Мы, обитатели мегаполиса, суетливые, стандартные, якобы успешные, такие же иностранцы в своей стране, не посвященные больше в эту мистику» [25]. Иные знаки расставляет Алена Карась: она убеждена, что трагедию столкновения городского с деревенским режиссер не то чтобы не слышит – не хочет реализовать, дабы не травмировать «лощеную московскую публику», которая

готова «изысканно, красиво и стильно» всплакнуть, но не готова к трагедии [7]. Мир шукшинской деревни для нее непреодолимо чужой, а «полная невыразимой сложности жизнь превратилась в чью-то интеллектуальную утопию, стала конвертируемой валютой, частью глобальной мировой деревни, наполнила подиумы европейских модных домов» [7]. Алена Карась констатирует, что «трагический, противоречивый объем человека, который есть в прозе Шукшина» [7], оказался не востребован режиссером.

Очевидно, что спектакль «Рассказы Шукшина» Театра Наций – сложное, серьезное, оригинальное художественное высказывание. Количество и качество рецензий на него объясняется не только фактом появления после долгого перерыва постановки по Шукшину, но и тем, что спектакль вернул зрителю шукшинский вопрос: что есть русский человек сегодня?

Постановки последних пятнадцати лет убеждают в пластичности и многомерности художественного слова Шукшина, позволяющего разного рода эксперименты. Его проза театрогенична, она вписывается в самые актуальные режиссерские поиски и становится прекрасным материалом для сценического художественного высказывания. Театр XXI века ищет новый язык, новые жанры для ответов на «вечные» шукшинские вопросы.

Литература

1. Багдасарян О.Ю. Чехов XXI века: пересоздание биографии классика в современной драматургии России и Словакии // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2015. – № 2. – С. 71–83.
2. Гашева Н.Н. Литературная классика в рецепции современного театра. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-klassika-v-retseptsi-i-sovremennogo-teatra/viewer> (дата обращения: 19.05.2023).
3. Годер Д. Сельская жизнь // Театр. – 2008. – 26 ноября. – URL: <https://stengazeta.net/?p=10005529> (дата обращения: 19.05.2023).
4. Давыдова М. Режиссер Алвис Херманис: «Налогоплательщикам нужны шоу и футбол» // Известия. – 2008. – 30 октября. – URL: <https://theatreofnations.ru/articles/rezhisser-alvis-hermanis-nalogoplatelshikam-nuzhny-shou-i-futbol> (дата обращения: 24.05.2023).
5. Житие Спиридона Расторгуева // НяганьТЮЗ. – URL: <https://ntyz.ru> (дата обращения: 25.05.2023).
6. Жорова П. Материнское сердце: фундаментальная эпопея Андрея Могучего о русской жизни // Musecube. – 2022. – 14 сентября. – URL: <https://musecube.org/otchet/otchet-theatre/materinskoe-serdce-fundamentalnaja-jepopeja-andreja-moguchego-o-russkoj-zhizni/> (дата обращения: 19.05.2023).
7. Карась А. Режиссер Алвис Херманис реанимировал «Рассказы Шукшина» на столичной сцене // Культура. – 2008. – 25 ноября. – URL: <https://rg.ru/2008/11/25/shukshin.html> (дата обращения: 21.05.2023).
8. Ковтун Н.В. Образ городской цивилизации в поздних рассказах В.М. Шукшина: миметический и семантический аспекты // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 1 (17). – С. 74–94.

9. Одна абсолютно счастливая деревня // Частный корреспондент. – 2008. – 28 ноября. – URL: <https://theatreofnations.ru/articles/odna-absolutno-schastlivaya-derevnya> (дата обращения: 24.05.2023).
10. Он нас заставит родину любить // Известия, 2008. – 24 ноября. – URL: <https://theatreofnations.ru/en/articles/on-nas-zastavit-rodinu-lubit> (дата обращения: 24.05.2023).
11. Открыли вселенную Шукшина // Театр драмы – URL: <https://altdrama.ru/news/Otkryli-vselenniju-Shukshina> (дата обращения: 21.05.2023).
12. Паукер А. Русь, куда ж несешься ты? Спектакль «Материнское сердце» Андрея Могучего в БДТ // Афиша.Daily. – 2022. – 4 декабря. – URL: <https://daily.afisha.ru/advise/24773-rus-kuda-zh-neseshsya-ty-spektakl-materinskoe-serdce-andreya-moguchego-v-bdt/> (дата обращения: 20.05.2023).
13. Режиссер Алвис Херманис дебютирует на российской сцене // РИА Новости. – 2008. – 21 ноября. – URL: <https://theatreofnations.ru/articles/rezhisser-alvis-hermanis-debutiruet-na-rossiiskoi-stsene> (дата обращения: 20.05.2023).
14. Рудницкий К. Проза и экран. Заметки о режиссуре В. Шукшина // Искусство кино, 1977. – № 3. – С. 96–125.
15. Рыбальченко Т.Л. Семантика киноискусства в новеллистике В. Шукшина // Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология», 2006. – № 291. – С. 113–124.
16. Спектакль «Материнское сердце» // Большой драматический театр им. Г. Товстоногова. – URL: <https://bdt.spb.ru/spektakli/materinskoe-serdtsse/> (дата обращения: 22.05.2023).
17. Спектакль «Энергичные люди» // Московский губернский театр. – URL: <https://m-g-t.ru/performance/energichnye-lyudi/> (дата обращения: 19.05.2023).
18. Соколянский А. О Русь!.. (И мое мнение о спектакле г-на Херманиса) // Страстной бульвар. – 2013. – 6 января. – URL: <https://theatreofnations.ru/en/articles/o-rus-i-moe-mnenie-o-spektakle-g-na-hermanisa> (дата обращения: 22.05.2023).
19. Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. – 316 с. – URL: <http://www.host2k.ru/library/kinematograf-vasiliya-shukshina1.html>. (дата обращения: 10.06.2023).
20. Федянина О. Птица-двойка. Андрей Могучий поставил в БДТ краткий курс русской литературы и русской мысли // Коммерсант. – 2022. – 6 июня. – URL: <https://bdt.spb.ru/prensa/fedyanina-ptitsa-dvoyka.php> (дата обращения: 23.05.2023).
21. Фукс О. «Рассказы Шукшина» на сцене Театра Наций // Вечерняя Москва. – 2008. – 25 ноября. – URL: <https://theatreofnations.ru/articles/rasskazy-shukshina-na-stsene-teatra-natsii> (дата обращения: 23.05.2023).
22. Хиппи Шукшина // Российская газета. – 2008. – 17 ноября. – URL: <https://www.rg.ru/2008/11/17/premiya.html> (дата обращения: 26.05.2023).
23. Шестакова И.В. Онтологические основы «деревенского» кинематографа В. Шукшина: фильм «Ваш сын и брат» // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskie-osnovy-derevenskogo-kinematografa-v-shukshina-film-vash-syn-i-brat> (дата обращения: 17.05.2023).

24. Шестакова И.В. Художественно-образительные принципы кинематографа В.М. Шукшина: монография. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2017. – 254 с.
25. Ямпольская Е. Москвичи и марсиане // Известия. – 2008. – 24 ноября. – URL: <https://theatreofnations.ru/articles/moskvichi-i-marsiane> (дата обращения: 23.05.2023).

ПРОЗА В.М. ШУКШИНА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Гузь Н.А.
Россия, Бийск

Инсценизация прозы стала одной из важных составляющих театрального искусства. Это связано с рядом причин, в том числе, с востребованностью классики, с одной стороны, и с большей свободой режиссерской интерпретации при обращении к прозе, с другой.

Проза В.М. Шукшина органично вписывается в стилистику театрального прочтения, благодаря ее драматургической поэтике. Как отмечает Е.В. Кофанова, «близость эта обусловлена генетической зависимостью рассказов писателя от устного повествования, в котором образность живого разговорного слова соединена с пластикой жеста, игрой рассказчика. Кроме того, многим шукшинским героям от Пашки Колокольникова до Степана Разина и Егора Прокудина свойственны лицедейство, балагурство, граничащие со скоморошеством. Причем часто игра становится единственным средством реализации духовного потенциала, дает возможность творческого взлета, «праздника души» [1].

Впервые спектакль по мотивам рассказов Шукшина под названием «Характеры» был поставлен в 1973 г. А. Гончаровым на сцене театра им. В. Маяковского. Основой композиции стал рассказ «Мой зять украл машину дров». Инсценировка была поставлена на малой сцене без кулис; несколько никому не известных актеров были рассажены в публике, так что в действие на сцене включался весь зрительный зал. Такое построение усиливало достоверность происходящего. На премьере присутствовал сам Шукшин, возможно, тогда открывший широкие возможности театра и собственной работы для него. Не случайно право первой постановки его первой «повести для театра» «Энергичные люди» было отдано А. Гончарову. Однако впервые она была осуществлена на сцене Ленинградского академического большого драматического театра Г. Товстоноговым летом 1974 г. В этом спектакле Шукшин стал его непосредственным участником: «голос от автора» читал он сам. Эти и другие постановки привели к обновлению художественной системы писателя, к созданию качественно нового жанра – «повести для театра».

В репертуаре современного театра произведения писателя сохраняют свое значимое место. Основная причина внимания театра к Шукшину – в актуальности и глубине нравственных, философских, социальных проблем его творчества. Шукшинский вопрос «Что с нами происходит?» не утратил остроты, и театр, в своей исторической динамике воссоздавая движущееся время, ищет на него ответы и в текстах автора, и в режиссерских интерпретациях. Есть, конечно, и доля ностальгии по простоте, искренности, открытости человеческих отношений, характерных в художественном мире Шукшина.

На театральных подмостках можно увидеть постановки по отдельным рассказам Шукшина (их легко узнать по одноименным заглавиям), но большинство спектаклей построены на объединении в разной степени проблемно-тематической и сюжетно-композиционной близости нескольких рассказов,

чаще всего это «Сапожки», «Раскас», «Верую», «Мой зять украл машину дров», «Микроскоп» и др.

Инсценизация прозы Шукшина отражает процессы, происходящие в современном театре и культурном пространстве в целом и соотносимые с реализмом, модернизмом и постмодернизмом. С одной стороны, сохраняется преемственность традиций и ориентация на реализм как художественное направление, с другой – театр подвергается сильному влиянию модернистской и особенно постмодернистской эстетики. Последнее выражается в смешении жанров и стилей, отступлении от текста или его трансформации, размывании эстетических категорий, обращении к эстетике шока и абсурда, ориентации на массовую аудиторию и, как следствие, усилении иронии/комизма и развлекательного потенциала, а также аттрактивных элементов. Поэтому в отдельных постановках шукшинских рассказов действия или слова героев не совпадают с авторским текстом; осовременивание или вневременность сюжета иллюстрируется музыкальными произведениями другой эпохи; спектакли по мотивам рассказов представлены не только традиционными жанрами комедии, лирической комедии, но и рядом других, уточняющих формат или направленность спектакля: мюзикл, житие, притча, выездной концерт и др. При этом большинство режиссеров стремится сохранить нравственную суть шукшинских произведений и не только привлечь/развлечь/отвлечь зрителя, но заставить его задуматься над теми вопросами, которые поставлены писателем. Как правило, в спектаклях, объединяющих несколько рассказов, комизм предшествует драматизму в стремлении режиссеров воссоздать жизнеутверждающее воздействие произведений Шукшина.

Большой интерес у критиков вызвал спектакль «Рассказы Шукшина» (реж. А. Херманис) в Театре Наций, ставший настоящим событием театрального сезона 2008 г. Латвийский режиссер заявил тему, взятую им у Шукшина, – противостояние деревни и города. В этом сложном, серьезном спектакле, вызвавшем массу рецензий, вновь поставлен шукшинский вопрос: что есть русский человек сегодня?

В 2009 г. в петербургском Театре Народной Драмы был поставлен спектакль-житие «Ах ты, воля моя, воля!» (реж. А. Грунтовский). В нем воссоздана работа Шукшина над романом «Я пришел дать вам волю» в двух исторических контекстах: действие происходит в ХХ и в ХVІІ вв. Писателя и его героя – Степана Разина – играет один актер, Павел Соколов. Эпические сцены, представляющие казачье войско (его играют всего 4 актера!), чередуются с лирическими, а также с трогательными письмами и снами матери в исполнении В. Гуреевой. В то же время атмосфера драматического накала сохраняется до конца спектакля.

В 2011 г. в Иркутском музыкальном театре им. Н.М. Засурского был поставлен мюзикл «Блудный сын» по мотивам повести «Калина красная». Режиссер В. Подгородинский трактует художественный материал как стремление героя к вере и любви. В такой интерпретации возникает религиозно-притчевый подтекст. Годом ранее режиссер ставил эту пьесу в Алтайском краевом драматическом театре, но утверждал, что изменилось не только название, но и вся постановка в силу разницы между драматическим и музыкальным спек-

таклем. Недостижимость идеала, гибель Егора символически соотносятся с полуразрушенной башенкой церкви в оформлении сцены.

Противоположная направленность в спектакле «Шуры-муры», поставленном в московском театре Эстрады в 2013 г. Ю. Гальцевым, В. Глазковым и силами выпускников мастерской Гальцева. Спектакль стал «аншлаговым» в силу доброго отношения к прошлому, в котором жили герои Шукшина, и к ним самим. Как было отмечено в одной из многочисленных положительных рецензий, «Шуры-Муры» – «это серия миниатюр, это яркая мозаика из кратких историй, смешных и грустных, забавных и лиричных, рассказывающих о жизни шукшинских «чудиков». Трогательные и очень искренние, герои Шукшина в исполнении молодых талантливых актеров вызывают у зрителей самые теплые чувства...» [6]. Конечно же, в спектакле много песен, танцев, есть и пародии на советскую эстраду.

К роману «Я пришел дать вам волю» обратилась Е. Еланская. В 2014 г. в Московском драматическом театре «Сфера» она поставила одноименный спектакль. В интервью перед премьерой Е. Еланская сказала: «Я убедилась, что русская тема сейчас очень нужна. Она очень созвучна тем, кто еще не потерял ощущения, откуда он и где его корни, откуда у него этот язык. Этот, а не другой» [3]. Такое эпическое произведение чрезвычайно сложно поставить на сцене, да еще такой необычной: зал в форме кругового амфитеатра, в центре актеры, а зрители вокруг, без рампы и занавеса. Но талантливый режиссер Е. Еланская справилась с задачей. При минимуме реквизита на сцене воссоздан образ, соответствующий авторской позиции Шукшина. Сценический Степан Разин – народный заступник, страстный борец за «волю», но он же – и жестокий, жаждущий крови атаман. Выстроен спектакль сложно: экспрессивные танцевальные номера, бои с холодным оружием, меняющиеся изображения на висящих по стенам видеоэкранам (икона Владимирской Божией матери, петух в кумачевой рубашке, картина Иванова «Христос в пустыне», багровый закат...), обилие персонажей, представляющих эпоху (более 30 актеров). Все рецензенты отмечали уникальное пластическое решение спектакля. Органичной спектаклю стала музыка И. Стравинского, А. Прокофьева, «Кони привередливые» В. Высоцкого, «Голгофа» А. Кайдановского.

«Земляки» – так назван спектакль, поставленный в 2014 г. в петербургском театре «Комедианты» М. Левшиным. С одноименным рассказом он никак не связан, но объединил героев, «прописанных» в шукшинском художественном мире. Формат спектакля – концерт художественной самодеятельности в сельском клубе 60-х гг. прошлого века. Заведующая клубом (придуманный режиссером персонаж) связывает воедино главных героев рассказов «Раскас», «Мой зять украл машину дров», «Други игрищ и забав», «Сапожки» и «Верую». Каждый из них – простой деревенский мужик, добрый, справедливый, немного пьющий. Тема необъятной русской души проходит через весь спектакль. Связующим звеном между историями стала песня, пробуждающая в каждом герое чувство «землячества» друг к другу.

В формате концерта был поставлен еще один спектакль в театре «Сфера» в 2015 г. (реж. Ю. Беляева), обозначенный как «выездной спектакль-концерт сельской самодеятельности в 7 частях». Рассказы «Светлые души», «Жена

мужа в Париж провожала», «Раскас», «Чередниченко и цирк», «Одни», «Степкина любовь» и «Непротивленец Макар Жеребцов» собраны в одну композицию и объединены темой любви в ее разных проявлениях и интерпретациях. Сценой служит кузов грузовика-трехтонки (концерт выездной). Исполнителям удалось воссоздать атмосферу искренности и простодушия, драматические мотивы судеб героев были приглушены. Музыкальное оформление символически соответствовало каждой сюжетной ситуации и было подобрано по принципу контрапункта: например, лейтмотивы образов Марфы и Макара («Непротивленец Макар Жеребцов») соотносятся с песнями «Летят утки» и «Варшавянка», и далее подбор музыки и песен связан с внутренним миром героев, за исключением песни И. Дунаевского «Журчат ручьи»: сбегавшей жене героя «Раскаса» говорили, что она похожа на Любовь Орлову. В целом, по отзывам критики, актерам удалось создать добрый, веселый, живой спектакль, в мире которого человек ищет любовь, прочность семейных устоев, счастье.

Спектакль «Охота жить», поставленный в театре «На Васильевском» режиссером Р. Смирновым в 2016 г., идет четыре с половиной часа и впечатляет количеством рассказов, легших в его основу: около двадцати, но при этом нет персонажей из рассказа, давшего имя постановке. Герои фильма «Живет такой парень» также стали действующими лицами. Сюжет спектакля с таким количеством «историй», конечно, условный. Минимализм в интерьере: лавка и табуретки, плакат. Герои встретятся на свадьбе, за общим столом, и в процессе их общения трудно догадаться, кто из какого рассказа, настолько изменены их слова и позиции, поэтому инсценизацией Шукшина спектакль назвать трудно. В финале в сцене свадьбы появится...Гагарин, а потом на экране телевизора – кадры из фильма-хоррора «Господин оформитель». Такой вот подход...

Спектакль В. Сенина «Хорошо. Очень!» (Санкт-Петербургский театр «Приют комедианта», 2017) начинается необычно: в унисон с названием постановки звучит песня «Это здорово» в исполнении Э. Пьехи, а выстроившиеся на сцене актеры слушают ее с застывшими отстраненными лицами. Песни сопровождают каждый из инсценированных пяти рассказов, но не всегда понятно, как они с ними соотносятся, например, «Мой зять украл машину дров» и «Беловежская пуца» А. Пахмутовой, «Сапожки» и «Родина слышит» Д. Шостаковича. Сценография однозначно трактует быт и образы шукшинских героев: на кухне шкафчик, холодильник, трехлитровые банки с мариладами, бутылка со спиртным, радиоприемник «Спидола», женщины с перманентом и в платьях или халатах в простенький цветочек и накинутыми на плечи павлово-посадскими платками, мужчины с прилизанными на пробор волосами, в блеклых рубахах и «трениках». Утрируют эту однозначность и некоторые актеры: истеричны продавщица в «Сапожках» и теща из «Мой зять украл машину дров», излишне эмоционален герой «Микроскопа». Зато актеры, сыгравшие в «Сапожках» главных героев Серегу Духанина и его жену Клавдю, сумели донести невысказанную трепетность чувства Сереги к жене, жалость и нежность к ней, любовь и благодарность Клавдии.

В 2017 г. в Продюсерском центре Ф. Добронравова на материале восьми рассказов Шукшина был поставлен спектакль-комедия «Чудики». Как отме-

чает режиссер М. Назаров, «в одном пространстве соединились мысли и о грядущем («Космос, нервная система и шмат сала»), и о прошлом («Экзамен»), о мечтах о возможном будущем («Микроскоп»), и возможном прошлом («Миль пардон, мадам!»). Перед нами реальная жизнь простых людей, которые живут так, как велит им их разум и сердце» [5]. Несмотря на означенный в афишах жанр и исполнение всех главных ролей знаменитым комедийным артистом Ф. Добронравовым (это был его бенефисный спектакль), комедией постановку назвать нельзя, настолько она оказалась серьезной и глубокой. В спектакле играют актеры из театра Вахтангова, театра сатиры, «Сатирикона», театра «Антон Чехов». Отзывы зрителей разделились. Тем, кто знаком с эпохой 50-х-70-х гг. прошлого века, спектакль однозначно понравился. Тем же, кто родился в 80-90-е гг., происходящее на сцене оказалось непонятным и скучным. Следует также отметить интересные декорации-трансформеры в виде кубов, на сторонах которых изображены предметы и сцены, создающие образы и той эпохи, и внутреннего мира героев конкретного рассказа (художник И. Никоненко). Поворот куба как бы равнозначен перелистыванию страниц.

Образ русской женщины с чистой, верящей в любовь душой, бескорыстной и доброй создан в моноспектакле «Про любовь» на сцене Театра им. В.Ф. Комиссаржевской в 2017 г. (реж. М. Бычкова, актриса Е. Андреева). Имя героини – Люба Байкалова (в работе над сценарием использованы «Калина красная» и несколько рассказов), и она немного отличается от своей тезки: более деятельна, более энергична.

К теме любви обратился в 2018 г. и театр «Северная сцена» в Новом Уренгое. Заслуженный деятель искусств РФ Ю. Пахомов поставил спектакль «Ещё раз о любви» на материале рассказов «Стёпкина любовь», «Беспалый», «Сапожки», «Раскас», «Осенью». Шукшинские герои предстают в нем простыми и человечными, способными на сильное и глубокое чувство любви (в классической литературе это было испытание, которое герой или проходил, или нет). Эмоциональная атмосфера резко менялась к концу спектакля: в инсценировании рассказа «Осенью» уже не было легкости, веселости, а был подлинный драматизм.

«Обыкновенные чудики» – так назвал свой спектакль народный артист РФ, режиссер С. Спивак, который поставил в 2018 г. силами студентов в «Молодежном театре на Фонтанке». В прологе звучат песни современных рок-групп и народные, чем создается противопоставление города и деревни как ведущий мотив спектакля. Та же антитеза поддерживается и декорациями, противопоставляющими «мрачность» «свету». При этом светлое и гармоничное закреплены за ушедшей эпохой, за миром шукшинских персонажей. В интервью перед спектаклем режиссер назвал чудиков Шукшина моральным ориентиром для современного человека. Чудики, по Спиваку, – светлые люди. Об этом говорит и подзаголовок постановки: «Этюды о светлых людях». В отличие от Шукшина, чьи рассказы не лишены горького послевкуся, режиссер, как художник-импрессионист, от мрачных тонов отказывается. С. Спивак предлагает не думать о том, как нелегко приходится чудикам в мире, основанном на законах рациональных и совсем не чудаческих. Он предлагает увидеть

их смелость, прочувствовать их душевную красоту, так как, чтобы действовать по совести, говорить прямо, любить искренне, нужно немало храбрости. «Обыкновенные чудики» вышли действительно светлыми, искренними, согревающими душу зрителя. В спектакле нет модных технических приемов, подчеркнутого минимализма, навязчивой попытки осовременить героев или подключить критику современных реалий, сдобренную щедрой порцией сарказма. «Обыкновенные чудики» – спектакль «очень добрый, местами лиричный, может, слишком обнадеживающий и наивный на первый взгляд, но не того ли в тайне от себя мы ищем на самом деле, пересматривая по праздникам старые советские фильмы?» [2].

Возможно ли сочетание полного аншлага с пустым зрительным залом? Да! В 2019 г. В. Кузнецов поставил во Владимирском академическом театре драмы спектакль «Праздник был!» по рассказам «Артист Федор Грай», «Сапожки», «Мой зять украл машину дров», «Беспалый». Режиссер рассадил зрителей рядом с актерами на так называемой средней сцене (этот формат уже освоен во многих театрах), что превращало созерцателей в соучастников. Сценография, музыка, костюмы создают эпоху 60-х без утрирования, иронии или умиления. Интонационное богатство спектакля включает в себя и лиризм, и иронию, и грусть, и радость. При создании этой палитры чувств режиссер опирался на слова Шукшина: «Ведь все же, как ни больно, это был праздник. Конечно, где праздник, там и похмелье, это так... Но праздник-то был? Был. Ну и все». Умение режиссера В. Кузнецова услышать смысловую интонацию автора и времени, дать по-своему высказаться каждому персонажу, озабоченному своим местом в жизни, – трогает и вызывает у зрителей чувство благодарности.

Название спектакля «Вот так и живем», поставленного М. Лебедевым в 2019 г. в Самарском академическом театре драмы им. М. Горького, словно проецирует происходящее на сцене на сегодняшнюю жизнь. А все потому, что тема непреходящая: отношения мужчины и женщины в семейной жизни. Материалом для постановки стали рассказы «Беспалый», «Сапожки», «Нечаянный выстрел», «Микроскоп», «Жена мужа в Париж провожала», «Верую!». На первый взгляд, воссоздана будничная жизнь обычных людей. Но так ли уж проста «обычная» жизнь, если человек в ней задается непростыми вопросами: что не дает ему быть счастливым, кто виноват в этом, куда же девается любовь? Режиссер ставит именно эти вопросы. В постановке много шукшинского текста, много психологизма в игре актеров, много пластики (к этому обязывает и прием подсвеченного задника).

Сходное в стилизовом плане название у спектакля «Вот как живем», поставленного в 2019 г. в омском театре «Студия» режиссером А. Малаховым. Жанр обозначен как «Житейские истории, грустные и смешные». Интерес к Шукшину в театре многолетний: ранее были поставлены «А поутру они проснулись», затем «Светлые души». Материалом для нового спектакля стали десять рассказов писателя, и представлены они в последовательности от напряженного драматизма («Материнское сердце», «Осенью», «Верую!») к более легкому, простому, забавному. Бережное отношение к Шукшину сказалось в том, что песни подбирались по принципу соответствия внутреннему состоянию героев рассказов, а уж актеры стремились это состояние передать.

Спектакль «Материнское сердце» поставлен режиссером А. Могучим в 2022 г. в Большом драматическом театре им. Г. Товстоногова по одноименному рассказу Шукшина. В центре действия спектакля – история Авдотьи Громовой – матери, похоронившей четырех сыновей и пытающейся спасти от тюрьмы пятого, который в пьяной драке ударил милиционера. Авдотья (ее роль исполняет Н. Усатова) садится на старый «Урал» и едет из деревни в город, к начальству. На ее путешествие нанизывается ряд ситуаций в больнице, в плацкартном вагоне, на проселочной дороге, у стен Кремля. Спектакль поставлен в духе гиперреализма и постмодерна.

Открывает представление персонаж «из партера», не имеющий отношения к Шукшину: гоголевский Чичиков, который в списке действующих лиц охарактеризован как «аферист, жулик, представитель потусторонних сил», – здесь он распорядитель, комментирующий стихами Козьмы Пруткова происходящее на сцене, и он же задает главный вопрос: что есть русский человек? Из прозрачного склепа встает Махатма Ленин и в окружении буддийских монахов разъясняет Авдотье, что сейчас он ее сыну помочь не может, а сделает это в лучшей, будущей жизни и цитирует эзотерические тексты Н. и Е. Рерих. Современная машинерия создает ряд визуальных и звуковых эффектов, что оказывается очень уместным с учетом активности нешукшинских персонажей и видений героини. Спектакль оставляет чувство горечи не только потому, что сын Авдотьи Виктор является матери в белом костюме, из чего становится ясно, что его нет в живых (в рассказе Шукшин оставляет матери надежду). Горечь зрителя усиливается общим посылом спектакля: путешествие героини выявило безнадежность, безысходность, безрадостность жизни российской глубинки. Тем не менее, в критике спектакль получил весьма высокие оценки, в первую очередь, его национальная идея. Режиссер А. Могучий сделал основой сюжета «длинный, долгий путь по дорогам родной страны, а образ матери в исполнении Н. Усатовой прочитывается как образ Руси» [4, с. 54].

В Театре юного зрителя в небольшом городке Нягань Ханты-Мансийского АО поставлен спектакль «Житие Спиридона Расторгуева» по рассказу Шукшина «Сураз» (реж. Ф. Гуревич, 2022). Это постановка с элементами стиля документального театра «вербатим». Текст рассказа читают в полумраке три актрисы. Содержание рассказа сочетается с интервью реальных жителей близлежащих к Нягани поселков (предварительно была проделана огромная работа по «документированию» монологов и диалогов жителей). Собравшиеся за столом (веселым? поминальным? – в прологе к спектаклю звучит выстрел) «жители» поселков говорят о своих детях и внуках, о женах и мужьях, о своих заботах, своих житейских историях. Само название актуализирует христианские мотивы, которые поддерживаются рядом приемов по ходу спектакля, когда мизансцены-клейма показывают нарастание непереносимости Спирькой его собственного противостояния самому себе, внутреннего противоречия, непонимания окружающих. Музыкальное оформление спектакля не фон: музыка акцентирует смыслы (здесь и орган, и хор женщин «серебряного возраста», исполняющих «Простую песню» из фильма П. Соррентино «Молодость», и хор плакальщиц). Символично оформление сцены – накрытый белым полотном пол, по которому разбросаны розы.

В 2022 г. Стерлитамакский русский драматический театр познакомил зрителей с постановкой «Русское. Шукшин» (реж. И. Миневцев). Это литературный спектакль, в котором чтица и артисты рассказывают зрителям истории героев известных шукшинских рассказов. Спектакль, по отзывам рецензентов и критиков, был тепло и благодарно встречен публикой.

Спектакль схожей направленности – «Други игрищ и забав» – поставлен на Малой сцене Театра Гоголя в 2023 г. молодым режиссером С. Виноградовым. «Ткань спектакля соткана из семи рассказов Василия Шукшина: «Стёпка», «Срезал», «Други игрищ и забав», «Случай в ресторане», «Чередниченко и цирк», «Привет Сивому!» и «Приезжий». Все эти разные истории предстают перед нами как иллюстрации жизни одной большой русской семьи, в доме которой как будто кто-то невидимой рукой перелистывает красочный фотоальбом. Рецензенты отмечают проявившееся в спектакле уважение молодого режиссера к прошлому, апелляцию к семейным ценностям, утверждение приоритета духовного над бытовым.

2023 г. был «урожайным» для инсценизации прозы Шукшина. В московском Театре О. Табакова поставлен спектакль «Охота жить» (реж. А. Лаптева). Актрисе А. Лаптевой удалось воплотить на сцене истории о любви и дружбе, о верности и предательстве. В спектакле задействованы все поколения актеров театра и его выпускники. Впервые (в драматическом спектакле) использованы сложнейшие технические механизмы, с помощью которых мгновенно меняется пространство и его атрибуты.

В московском Театре «Русская песня» (худ. рук. Н. Бабкина) режиссер Д. Петрунь поставил «Калину красную» по одноименной киноповести и несколькими рассказам Шукшина. Любу Байкалову играет М. Шукшина. Действие начинается как водевиль, во второй части веселость исчезает, уступая место драматическим нотам. Непонятно значение домыслов сценариста или режиссера: освободившийся Егор ворует чемодан, у причала его встречает Глеб Капустин, который всегда готов срезать... Это не мюзикл, но очень много танцев, песен.

В 2023 г. в Саратовском государственном академическом театре драмы им. И. Слонова был показан дипломный спектакль студентов с необычным названием: «Шукшин Ва.М.». Постановщик Ю. Кудинов выбрал шесть рассказов: «Классный водитель», «Беспалый», «Обида», «Три грации», «Сураз», «Владимир Семенович из мягкой секции» и объединил их сквозной темой любви. Загадочное название создатели спектакля объяснили трепетным отношением к Шукшину, но в нем прочитывается и обращенность к зрителю. По отзывам зрителей, постановка стала не иллюстрацией к текстам, а долгожданной встречей с Шукшиным.

Первой ласточкой в инсценировании Шукшина в 2024 г. стал спектакль «Бабье лето», поставленный в нижегородском театре «Комедия» режиссером Т. Куловым. Необычность постановки в том, что рассказы «Микроскоп», «Миль пардон, мадам!», «Други игрищ и забав» и «Стёпка» инсценированы женщинами и от лица женщин. Героини – придорожные торговки яблоками, сидят на автобусной остановке. Но покупателей нет, и женщины начинают рассказывать смешные и грустные случаи из жизни, копируя интонации, повадки тех персонажей-мужчин, о которых говорят. Спектакль поставлен на малой сцене, что сближает актеров и зрителей.

Таким образом, краткий обзор далеко не всех премьер за небольшой период – с 2009 по 2024 гг. – позволяет сделать вывод, что интерес театра к прозе В.М. Шукшина не только не снижается, но усиливается, потому что востребовано то, что утверждал он своей авторской позицией: человечность, совесть, доброта, любовь к родной земле.

Литература

1. Кофанова Е.В. Театр В.М. Шукшина в России // Творчество В.М. Шукшина: энциклопед. словарь-справочник. Т.1. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – С. 85-93.
2. «Обыкновенные чудики»: Спивак и студенты о светлых людях. URL: <https://mtfontanka.ru/obyknovennye-chudiki-spivak-i-studenty-o-svetlyh-lyudyah/?ysclid=lw0e4xbg75292584445> (дата обращения: 16.03.2024)
3. Премьера спектакля «Я пришел дать волю» в Московском драматическом театре «Сфера». URL: <https://host2k.ru/news/20070310.html?ysclid=lw0da2ijye530773053> (дата обращения: 16.03.2024)
4. Фролова А.В., Соловьева О.А. Шукшин в диалоге с ХХ1 в.: современные театральные рецепции// Сибирский филологический форум, 2023. – № 3. – с. 51-61.
5. Чудо-спектакль с Фёдором Добронравовым. URL: <https://chydiki.ru/?ysclid=lw0e210p4l126687>. (дата обращения: 16.03.2024)
6. «Шуры-Муры» – это спектакль из серии миниатюр – URL: https://www.bileter.ru/afisha/show/ShuryMury_po_rasskazam_V.Shukshina. (дата обращения: 16.03.2024)

НАШИ АВТОРЫ

Алавердян Карина Георгиевна – доктор филологических наук, заслуженный профессор Брюссельского независимого университета (ULB). Исследователь русской литературы XIX–XX вв., автор монографии о поэтике малой прозы В. Шукшина. Живет в Брюсселе (Бельгия).

Аннинский Лев Александрович (1934–2019) – литературный критик, кино-критик, эссеист, писатель. Автор книг о советской литературе и кино 1930–1970-х гг., в том числе статей о В. Шукшине.

Белая Галина Андреевна (1931–2004) – критик, литературовед, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета. Специалист по истории и теории русской литературы, журналистике советского периода, особенно 1920-х гг.

Бодрова Людмила Тимофеевна – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета. Исследователь малой прозы В. Шукшина. Живет в Челябинске.

Ветловская Валентина Евгеньевна – литературовед, теоретик и историк русской литературы. Доктор филологических наук, главный научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Живет в Санкт-Петербурге.

Вертлиб Евгений Александрович – литератор, политолог-публицист, автор монографии «Василий Шукшин и русское духовное возрождение» (1977). Профессор политологии и русской культуры в Европейском стратегическом центре им. Дж. Маршалла. Живет в Пуансе (Франция).

Воробьева Ида Александровна (1929–1996) – учёный-лингвист, доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета, специалист по топонимике Сибири. Автор Словаря русских говоров Алтая, ономастического и диалектного словарей произведений В. Шукшина.

Гивенс Джон – профессор русской литературы, заведующий кафедрой иностранных языков и культур в Университете Рочестера. Автор книг «Prodigal Son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian Culture» (2000), «The Image of Christ in Russian Literature: Dostoevsky, Tolstoy, Bulgakov, Pasternak» (русский перевод 2021 г.). В настоящее время работает над исследованием проблемы веры в российском кинематографе. Живет в Рочестере (США).

Глушаков Павел Сергеевич – доктор филологических наук, исследователь литературы русского зарубежья, творчества писателей «традиционной школы», в особенности В. Шукшина. Живет в Риге (Латвия).

Говорухина Юлия Анатольевна – доктор филологических наук, профессор Балтийского федерального университета им. И. Канта. Специалист по теории и истории литературной критики. Живет в Калининграде.

Горн Виктор Федорович (1949–2012) – критик, литературовед, доктор филологических наук, один из первых исследователей творчества В. Шукшина, защитивший на материале его произведений первую в России кан-

дидатскую, а затем докторскую диссертации. Составитель и комментатор первого собрания сочинений писателя.

Григорьев Святослав Иванович (1948–2019) – политолог и социолог, доктор социологических наук, член-корреспондент РАО. Автор монографий по проблемам социального развития современного общества, учебных пособий по социологии.

Гузь Наталья Александровна – доктор филологических наук, профессор Бийского филиала им. В. Шукшина Алтайского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов – русская литература XIX в. Живет в Бийске Алтайского края.

Десятов Вячеслав Владимирович – доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета. Исследователь русской литературы XX–XXI вв., в том числе Н. Гумилева, А. Битова, Б. Акунина, В. Аксенова, В. Сорокина, творчества В. Шукшина. Живет в Барнауле.

Дуров Анатолий Андреевич – кандидат филологических наук, доцент Ставропольского государственного университета. Исследователь творчества М. Булгакова, В. Набокова, В. Шукшина, народной культуры. Живет в Ставрополе.

Ковтун Наталья Вадимовна – доктор филологических наук, профессор Красноярского государственного педагогического университета им. В. Астафьева, профессор РХГА им. Ф. Достоевского. Исследователь традиционалистской прозы XX–XXI вв., эстетики постмодернизма и «нового реализма». Живет в Красноярске.

Козлова Светлана Михайловна – доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета. Исследователь литературы и культуры XIX–XXI вв., поэтики произведений В. Шукшина. Составитель и главный редактор «Шукшинской энциклопедии» (2011). Живет в Барнауле.

Кузнецов Анатолий Михайлович – доктор филологических наук, ассоциированный профессор Даугавпилсского университета. Специалист по истории, грамматике и фонетике русского и старославянского языков, публикатор и исследователь древнерусских грамот. Живет в Даугавпилсе (Латвия).

Кулумбетова Алия Елеусизовна (1947–2022) – доктор филологических наук, профессор Южно-Казахстанского государственного университета им. М. Ауэзова (Республика Казахстан), автор работ по поэтике рассказов В. Шукшина.

Куляпин Александр Иванович – доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного педагогического университета. Исследователь советской литературы и культуры 1920–1950-х гг., поэтики и семиотики творчества В. Шукшина. Живет в Барнауле.

Курбатов Валентин Яковлевич (1939–2021) – советский и российский критик, литературовед, поэт, прозаик.

Левашова Ольга Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета. Исследователь творчества

В. Шукшина в контексте русской классики, региональной литературы. Живет в Барнауле.

Максим, епископ Елецкий и Лебедянский. С 2001 по 2013 гг. – епископ Барнаульский и Алтайский, в настоящее время – епископ Елецкий и Лебедянский. В 2001 г. защитил кандидатскую диссертацию в Московской духовной академии на тему «Опытное богопознание и его значение в богословии преподобного Макария Египетского». Живет в Ельце.

Марын Дмитрий Владимирович – доктор филологических наук, доцент Алтайского государственного аграрного университета. Исследователь жизни, творчества В. Шукшина, в том числе эпистолярия писателя, жанровых особенностей документальной прозы Алтая. Главный редактор Собрания сочинений В.М. Шукшина в 9 тт. (2014). Живет в Барнауле.

Немец-Игнашев Диана Осиповна – доктор филологических наук (PhD, University of Chicago), профессор Карлтон Колледжа. Автор первой в США диссертации о русском писателе «Песня и исповедь в малой прозе В. Шукшина» (1984). Живет в Нортфилде (США).

Нефагина Галина Львовна – филолог, литературовед, литературный критик, доктор филологических наук, работает в Институте нефилологии Поморской академии. Научные интересы – русская литература переходных периодов (XIX–XX вв., XX–XXI вв.), постмодернизм. Живет в Слупске (Польша).

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, профессор Иркутского государственного университета. Исследователь русской поэзии, прозы, драматургии XX–XXI вв. Автор работ о И. Бродском, В. Распутине, В. Шукшине. Живет в Иркутске.

Рыбальченко Татьяна Леонидовна – кандидат филологических наук, профессор Томского государственного университета. Научные интересы – поэтика русской литературы второй половины XX в., «деревенская проза», творчество В. Шукшина. Живет в Томске.

Сигов Владимир Константинович – доктор филологических наук, профессор Московского педагогического государственного университета. Исследователь советской литературы, творчества В. Шукшина, В. Распутина, русско-китайских литературных связей. Живет в Москве.

Соловьева Ольга Александровна – филолог, исследователь русской литературы 1920–1930-х гг., жизни и творчества советского писателя А. Новикова. Живет в Воронеже.

Стопченко Николай Иванович (1939–2023) – доктор культурологии. Исследователь истории мировой культуры, теории русской и зарубежной литературы, художественного наследия В. Шукшина за рубежом.

Толкачевски Филип – польский языковед, кандидат гуманитарных наук в области языкознания, исследователь языка В. Шукшина. Занимается теорией и практикой перевода, исследует переводы произведений Шукшина на

польский и английский языки. Работает в Университете Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

Тюрин Юрий Петрович (1938–2016) – киновед, кинокритик, доктор искусствоведения. Автор первой научной монографии «Кинематограф Василия Шукшина» (1984).

Филимонов Виктор Петрович – киновед, культуролог. Исследователь жизни и творчества В. Шукшина, А. Тарковского, А. Кончаловского, советского и российского кино второй половины XX в. Живет в Кармиэле (Израиль).

Фомин Валерий Иванович – киновед, доктор искусствоведения. Автор книг по теории и истории советского кино, исследователь кинотворчества В. Шукшина. Живет в Москве.

Фролова Анна Васильевна – кандидат филологических наук, исследователь русской литературы 1940–1970-х гг., русской поэзии XX в., «деревенской прозы». Живет в Воронеже.

Халина Наталья Васильевна – доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета. Исследователь теоретической и прикладной лингвистики, медиакоммуникаций, автор книг и статей о языке прозы В. Шукшина. Живет в Барнауле.

Хисамова Галия Гильмулловна – доктор филологических наук, специалист по синтаксису художественного текста (проза и поэзия), исследователь языка рассказов В. Шукшина. Живет в г. Уфа.

Цветова Наталья Сергеевна – доктор филологических наук, исследователь «деревенской прозы», стилистики литературного и медийного текстов. Живет в Санкт-Петербурге.

Цзинь Шаньшань – магистр Алтайского государственного университета. Живет в Ханчжоу (Китай).

Чеснокова Валентина Алексеевна – лингвист-романист, кандидат филологических наук. Исследователь жизни и творчества В. Шукшина: проблемы перевода и восприятия произведений писателя за рубежом. Живет в Барнауле.

Чувакин Алексей Андреевич – лингвист, доктор филологических наук, Почетный профессор Алтайского государственного университета, создатель научной школы филолого-коммуникативных исследований. Основные научные интересы – синтаксис, диалог, лингвоэвокация в художественном тексте, в том числе в прозе В. Шукшина. Живет в Барнауле.

Шестакова Ирина Валентиновна – филолог, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Московской академии медиаиндустрии. Автор монографий «Интермедиальная поэтика раннего кинематографа В. Шукшина» (2013), «Художественно-изобразительные принципы кинематографа В. Шукшина» (2017), статей о культуре Алтая. Живет в Барнауле.

Шубин Роман Владимирович – кандидат филологических наук, адъюнкт Университета им. А. Мицкевича в Познани. Автор публикаций по литературной ономастике, герменевтике. Исследователь творчества А. Чехова, М. Пришвина, В. Шукшина, современной русской литературы. Живет в Познани (Польша).

Эшельман Рауль – доктор философии, профессор, Институт славянской филологии, Мюнхенский университет Людвига-Максимилиана. Исследователь постмодернистской и современной русской литературы, в том числе прозы В. Шукшина. Живет в Мюнхене (Германия).