

Министерство образования и науки РФ  
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

**Художественное  
произведение:  
структура, дискурс, медиа**

Коллективная монография,  
посвященная 75-летию профессора  
С.М. Козловой

Барнаул  
2016

ББК 83.3 (4Рос)  
УДК 821  
Х981

*Рецензенты:*

д-р филол. наук, проф. *Г.П. Козубовская* (АлтГПУ);  
д-р филол. наук, проф. *С.И. Якимова* (ТОГУ)

*Редакционная коллегия:*

д-р филол. наук, проф. *С.М. Козлова*;  
д-р филол. наук, проф. *Т.В. Чернышова*;  
канд. филол. наук, доц. *Е.Ю. Сафронова*

Х981 Художественное произведение: структура, дискурс, медиа : коллективная монография / под ред. С.М. Козловой, Е.Ю. Сафроновой, Т.В. Чернышовой. — Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2016. — 516 с.

ISBN 978-5-904014-89-6

Коллективная монография ученых-филологов Алтайского государственного университета — преподавателей, аспирантов, докторантов — отражает движение филологического знания в высшей школе Алтайского края, последовательно осваивавшей и развивавшей традиции и новации отечественной и зарубежной методологии исследования художественных произведений, воссоздает историю алтайской школы литературоведения в таких ее направлениях, как поэтика художественного текста, шукшиноведение, межтекстовые связи, Алтайский текст.

Издание предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей вузов, учителей и учащихся средней школы, любителей литературы.

ISBN 978-5-904014-89-6

© Коллектив авторов  
© Алтайский государственный университет, 2016

## ГЛАВА 4. ШУКШИНОВЕДЕНИЕ НА АЛТАЕ

### «ШУКШИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ»: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

*С.М. Козлова*

Более полувека творчество В. М. Шукшина привлекает внимание читателей, зрителей, исследователей в России и за рубежом. Его присутствие в духовной жизни общества ощущается повсеместно. Тексты Шукшина вошли в разговорный язык, в обиход массовой культуры, в пространство современных СМИ. В то же время феномен личности и творчества Шукшина остается проблемой, вызвавшей к жизни целое направление научных исследований — шукшиноведение.

Начиная с 1989-го года — времени проведения Первой Международной конференции, посвященной жизни и творчеству Шукшина, филологический факультет Алтайского государственного университета совместно с сотрудниками Всероссийского мемориального музея-заповедника В. М. Шукшина, Государственного музея истории, литературы и искусства Алтая, учеными Алтайской государственной академии им. В. М. Шукшина периодически проводят научные конференции, семинары, школы, осуществляя интеграцию содружества отечественных и зарубежных исследователей творчества Шукшина, координацию направлений исследования, издание научных сборников и коллективных монографий.

В предшествующий период шукшиноведение решало две главные задачи. Первая связана с поисками истоков творчества Шукшина, стремлением определить его место и значение как явления национальной культуры, исследовать эстетику, поэтику, стиль прозы писателя в его диалоге с классической традицией русской литературы. Второй проблемой исследований стали, напротив, уникальность, самобытность, новаторство творческой манеры Шукшина. Используя инструментарий методов структурной лингвистики, семиотики, психоанализа, отечественные и зарубежные ученые описали сложную, многоуровневую систему шукшинского нарратива, открыли и интерпретировали глубинные смыслы, подтексты и интертексты внешне неприхотливой прозы

писателя. Современный этап стал временем подведения предварительных итогов, систематизации, каталогизации опыта исследований жизни и творчества Шукшина, результатом чего стало издание 3-хтомного Энциклопедического словаря-справочника «Творчество В. М. Шукшина» (Барнаул, 2004), «Шукшинской энциклопедии» (Барнаул, 2011), 8-и и 9-итомного собраний сочинений писателя с комментариями, словарей языка Шукшина Л. А. Воробьевой, А. Д. Соловьевой, В. С. Елистратова, Л. И. Шелеповой, Т. Ф. Байрамовой, В. П. Никишаевой и др. Вновь предпринимаются попытки осмысления мировоззренческих установок писателя, его национального, философско-религиозного сознания, что нашло отражение в монографиях В. К. Сигова, Джона Гивенса, К. Алавердян, в научном сборнике статей с международным участием «В. М. Шукшин и русское православие», в сборнике статей по материалам последней VIII-ой Всероссийской конференции «Творчество В. М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве» (2009).

Работа настоящей научной конференции предполагает развитие исследовательских направлений предшествующего периода: художественный, нравственно-философский, языкотворческий опыт Шукшина как составляющие эволюционного потенциала его наследия, творчество Шукшина в контексте литературы и кинематографа XX века, поэтика, язык прозы, интерпретация произведений Шукшина, рецепция творчества писателя, режиссера, актера Шукшина в отечественной и зарубежной критике.

В то же время представляется актуальным и насущным выдвинуть на первый план новой проблемы, имеющей значение не только в отношении к творчеству Шукшина, но и, в целом, — к русской литературе середины XX века, а именно — проблемы формирования традиций идейно-художественных течений, школ, персоналий этого периода. В связи с этой проблемой задачами конференции стали определение места и значения В. М. Шукшина в истории русской культуры XX века, отношение творчества В. М. Шукшина к традициям русской народной, христианско-православной культуры и классической литературы, обоснование феномена «шукшинской традиции» и ее содержания, трансляция «шукшинских образцов» на уровне личностного взаимодействия и через воспроизводство типа личности художника, проблематизация и прогнозирование направлений развития «шукшинской традиции» в культуре современной и будущего времени.

Интерес к этой проблеме диктуется как стремлением российских властных структур к экономической и социальной стабилизации страны с опорой на исторически сформировавшиеся традиционные ценности, так и потребностью общества, пережившего идеологический шок «перестройки», в самосохранении на основе национальной культурной макроидентичности, межгенерационной передачи духовного наследия художников-мыслителей предшествующего периода нашей истории. Одной из ключевых фигур в этих общественных интенциях остается В. М. Шукшин. В круге задач, связанных с проблемой «шукшинской традиции» следует различать такие ее аспекты как отношение самого Шукшина к традициям народной культуры, фольклора, литературы, отношение к традиции как норме поведения, ценностям, обычаям, обрядам его героев — протагонистов и антагонистов, опыт исследования проблемы «традиционализма» творчества Шукшина отечественными и зарубежными учеными.

До начала XXI века в отечественной и зарубежной критике творчество Шукшина рассматривалось преимущественно в парадигме традиционалистского течения русской литературы, в частности, «деревенской прозы». Его имя, как правило, стояло в ряду таких писателей, как В. Лихоносов, Б. Можаяев, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин, А. Солженицын, хотя сам Шукшин, с уважением отзываясь о творчестве «деревенщиков», себя к их лагерю не причислял. Первыми оспорили принадлежность Шукшина к «деревенской прозе» английские и американские критики Э. Дж. Браун, Д. Хоскинг, Дж. Гивенс. Автор монографии «Русская деревенская проза: светлое прошлое» К. Парте, ссылаясь на Дж. Хоскинга, считает, что Шукшин стоит в стороне от «деревенской прозы»: «Он обладает в литературе тем индивидуально неповторимым голосом, который ученым и критикам не удастся типологически поместить в какой-то иной контекст, кроме собственно-го» [Партэ, 2004, с.16]. Российские исследователи отреагировали на этот вызов неоднозначно. Одни, как А. Большакова, оставляя Шукшина в рядах писателей «деревенской прозы», расширяют концептуальные горизонты последней, считая ее явлением не тематического, а сущностного порядка: «эта сущность выявляется не столько на образе героя или повествователя, сколько на уровне эстетического идеала, сформировавшегося на основе крестьянского мироощущения и мировоззрения, его общечеловеческой сути, и связанного с самой широкой мировой культурой» [Большакова, 2002, с. 30]. Другие заняли более радикальную по-

зицию. П. Басинский, составитель двухтомной антологии «Деревенская проза», не включает в нее произведения В. Шукшина [Деревенская проза, 2000]. И. И. Плеханова, рассматривая творчество В. Распутина в контексте прозы русских «деревенщиков» и, шире, традиционалистов, В. Шукшина среди последних не упоминает. Исследователи-шукшиноведы Алтайского государственного университета (А. А. Куляпин, О. Г. Левашова, В. В. Десятов, О. А. Скубач) настаивают на эволюции творчества Шукшина, прошедшего путь от установок в ранний период на принципы соцреализма, затем на традиции русской реалистической прозы; в поздний период — на условные формы искусства, «игровую», «цитатную» прозу, что сближает его с модернизмом и постмодернизмом [Куляпин, 2000; Левашова, 2001].

В любом случае отношения с фольклорной и классической литературной традициями в творчестве В. М. Шукшина весьма своеобразные. Он не «черпает» из культуры прошлого, словно из стоячих водоемов-запасников, не заимствует, не подражает, не стилизует, не «обрабатывает», не пародирует, не пускается в интертекстуальные игры, так как все это предполагает заведомо внешнюю, стороннюю — высшую или низшую — позицию к ней. Шукшин находится в потоке исторического движения культуры, пропускает этот поток через себя, через сознание и судьбы своих героев. Шукшинские рассказчики, персонажи, изначально принадлежат в своей общеродовой и национальной сущности к великой культуре, как к «своей», наивно присваивают ее плоды, превращают в народные нарративы литературные шедевры. Ни народная культура, ни литературная классика в этом смысле не являются для Шукшина ни прошлыми, ни предшествующими, они продолжают свою жизнь в мире его произведений в причудливом смещении и взаимодействии элементов, казалось бы, разных художественных систем, воспроизводя, в силу общности языка, характера, ментальности «русского» и «человеческого» («Мы же не с Марса»), типы, сюжеты, мотивы, имена, тексты. Герой рассказа, в названии которого строка народной «тюремной» песни «В воскресенье мать-старушка», носит имя великого русского поэта Гаврилы Романовича Державина, Спирька Расторгуев из рассказа «Сураз, красивый, «как Байрон», повторяет в своем поведении драматические коллизии пушкинского «Выстрела», Лермонтовского «Героя нашего времени» (А. И. Куляпин), в нем соединены природное своеволие горьковского Ларры — «сына орла» (жил как хотел: «ни семьи, ни хозяйства настоящего») и стихийная «добро-

та» и «жалостливость» Данко («Мог снять с себя последнюю рубаху и отдать — если кому нужна»), толстовские темы и типы продолжают свою жизнь в рассказах «Беспалый» и «Непротивленец Макар Жеребцов», одинаково переживают смерть близкого человека старики Чехова и Шукшина в одноименных рассказах «Горе» и т. д. Творчество Шукшина, с одной стороны, воссоздает в отношении к классической традиции, говоря словами М. М. Бахтина, «единое народное мироощущение, которое, будучи «враждебным всему готовому и завершенному, всяким претензиям на неизблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых <...> форм для своего выражения». «Пафосом смен и обновлений, сознанием относительности господствующих правд и властей» проникнуто отношение Шукшина как к прошлой, так и к настоящей культуре, устремляясь в будущее [Бахтин, 1990, с. 16]. В этом последнем смысле оно, являясь мощным ретранслятором народной и классической культуры, легко вписывалось в различные школы и течения современной писателю литературы, широко актуализируется в культуре XXI века.

Такова же позиция Шукшина и в отношении к языковой традиции. Язык прозы Шукшина создает ощущение естественного речевого потока, в который включается идиолект писателя и который, пропущенный через него, обретает семантическую и риторическую многослойность, изощренную многозначность художественной речи. В языке писателя та же враждебность ко всякой нормированности, официозности, статичности. Опираясь на стихию разговорной речи, Шукшин производит срез живого русского языка важнейшего периода его истории, когда, по словам Ю. М. Лотмана, семиотическая революция, спровоцированная революцией научно-технической, «в наибольшей мере проявляется в области языковой, коммуникативной <...> Утрата авторитетного слова, слияние его с народной и бытовой речью, демократизация слова привели к утрате надежности, доверия к слову. Слово сделалось лукавым.<...> Бытовая речь несла бытовую логику, которая из низших сфер жизни подымалась до ранга мудрости века» [Лотман, 1988, с. 113]. Языковая ситуация конца 1950-х — начала 70-х гг. наиболее адекватное выражение нашла в прозе Шукшина, запечатлевшей и «лукавство слова», и «культ косноязычия», и «культ простого библейского слова», которыми «масса отвечала на широкое распространение демагогии». Шукшин с «магнитофонной» точностью воспроизводит актуальное социоречевое поведение масс на «крутом изломе истории», что определило его традицию в культуре последовавших семиотических революций конца XX — начала XXI вв.

Различие между традиционным и нетрадиционным мировосприятием определяется, прежде всего, отношением к категории времени. Традиционализм ощущает время как равномерное циклическое движение. При этом ускорение времени, «удаляющее человечество от сакрального первоисточника» (Р. Генон), мыслится эсхатологическим симптомом. У Шукшина ощущение и образ времени эволюционируют. В начале 1960-х начинающий писатель, актер, режиссер переживает «радостное чувство устремления вослед жизни или с жизнью вместе, как хотите. А ритм жизни нашей (XX века) довольно бодрый». Вектор движения времени представляется линейным: «жизнь в ее стремительном, необратимом движении. К середине 60-х ощущение ускоряющегося времени приобретает в выступлениях Шукшина характер катастрофы, угрожающей человеческому роду: «Жизнь, как известно, один раз дается и летит чудовищно скоро <...> Современная жизнь с ее грохотом, ритмами, скоростями и нагрузками смальвает человеческие силы особенно заметно». Тем не менее, это чувство времени порождает в сознании писателя мысль не о грядущем конце света, а о некоем балансе прогрессивных и консервативных, сдерживающих ритм времени сил. Образ линейного необратимого времени («Вернуться нельзя!») сменяется образом маятникового движения, пульсации жизни между двумя центрами мира: город, осуществляющий исторические задачи прогресса, идущий «вперед», но с оглядкой на деревню с ее сакрально-патриархальной консервативностью как фактора сдерживания, сохранения, восстановления «человеческих сил» и духовных ресурсов. Образ часов-ходиков с маятником, неспешно отстукивающим естественный ритм жизни, становится неизменным атрибутом городских и сельских интерьеров в фильмах и рассказах Шукшина. Герой «Калины красной», жизнь которого перемолота городом, следует прямо этой идее: в деревне, не «загоня лошадей», «дать отдых душе», «набраться сил» для новой жизни. Ощущение Шукшиным ускоряющегося времени драматизирует в его творчестве отношение «текст-читатель», актуализируя принципы лаконизма, диалог в повествовании, «странности» характеров, остроту «крайних ситуаций».

Отмеченная Л. Аннинским особенность Шукшина как «эксперта по людям «ближней дороги», «уникального специалиста по тому невиданному в нашей истории межукладному слою, который появился теперь, к последней четверти двадцатого столе-



тия» [Аннинский, 1977, с. 252]. Вследствие массовой миграции советского деревенского населения в города, обозначила переселенческий код его произведений, близкий американскому мироощущению. Но если американский миф изначально формировался на авантюрно-прагматической личностной реализации переселенцев из Старого света, обретении ими Нового света на «чужой земле». В основе «русской мечты» переселенцев из Европы в Сибирь, из провинции в столицу, из деревни в город всегда оставалась идея соборности, собирания земель, народов, родов вокруг единого сильного, охранного центра и движение к успеху, к Новому свету не в одиночку, а всем честным миром: семьей, родом, селом. Каким бы далеким и долгим не был отрыв героев Шукшина от родного места, они постоянно испытывают силу его притяжения, которая ведет их, выстраивает судьбы, неизменно возвращая к нему, пусть и на исходе жизни («Земляки», «Калина красная»). В этом смысле для Шукшина, как и для писателей традиционалистов, дом, семья, род, народ сохраняют свой высокий ценностный статус и приоритеты в социальном устройстве мира. Причем, если «деревенщики», изображая русскую деревню, обезлюдившую, обезглавленную (без мужчины — главы семьи, рода) после катастроф XX века, ставят в центр сельского мира женщину, мать, ставшую опорой, «матицей», сохраняющей, собирающей, устраивающей разрушающийся Дом, то Шукшин настойчиво утверждает, возрождает патриархальную традицию общественного мироустройства. Женщина, «мать-старушка» в его произведениях, чаще всего, фигура страдательная, одиноко переживающая участь детей, погибших или покинувших родной дом. Напротив, старик-отец «держит круговую оборону» дома и рода, сопротивляясь нарушению первоначального уклада и единства. Чем глубже писатель Шукшин в поздний период творчества осознает невозможность сохранить семейно-родовое основание жизни, национальный уклад российского общества, фиксируя в прозе их разложение, тем упорнее Шукшин-режиссер в фильмах этого времени, используя возможность «воздействия на многомиллионную аудиторию», транслирует образцы идеальной русской семьи («Печки-лавочки», «Калина красная»), ритуалы семейных праздников (встречи, проводы) с тесным застольем, русскими песнями, плясками, интерьеры русской избы, убранной рукодельем народных мастериц.

В то же время, наблюдая «искажение» национальной истории в советское время и, как следствие, неотвратимую утрату народ-

ных традиций, Шукшин моделирует процесс традиционализации личностных и групповых практик, гармонизирующих или редуцирующих противостояние индивида и коллектива за счет расширения экзистенциального пространства личной идентичности («Миль пардон, мадам!», «Алеша Бесконвойный»), или деревни и города за счет ритуально возобновляемого баланса авторитетов («Срезал!»).

Вместе с тем, в традиционную, то есть исторически сформировавшуюся систему национальных ценностей Шукшин неизменно, в любой период своего творчества, включает не только почвеннические, такие как земле- и домостроительные, семейно-родовые, природоохранные, — но и оппозиционные, бунтарские, прогрессистские, персоналистские, наднациональные, интеллектуальные ценностные паттерны.

Опыт решения этих и других проблем нашел свое отражение в выступлениях и статьях участников конференции «Традиции творчества В. М. Шукшина, в ходе которой получены следующие результаты:

творчество писателя, режиссера, актера В. М. Шукшина рассмотрено в процессе эволюции его эстетических идей, художественных принципов, тем и жанров;

определены направления развития традиций народной культуры и классической литературы в творчестве Шукшина, способы трансляции художником духовно-творческого опыта русской словесности в современное культурное пространство;

представлены новые результаты исследования типологических связей творчества Шукшина с литературой и кинематографом XX века (М. А. Шолохов, А. П. Платонов, «деревенская проза», А. Солженицын, А. Вампилов, В. Маканин, В. Высоцкий), выявлены и описаны тенденции интертекстуальной актуализации личности и творчества Шукшина в литературе XXI века;

продолжены и углублены исследования нравственно-философских, национально-исторических, актуальных политических концепций Шукшина, его аксиологии и художественной антропологии как составляющих духовного содержания «шукшинской традиции»;

намечены пути изучения процесса традиционализации наследия Шукшина как личностной духовно-творческой практики, востребованной в культуре нового века;

особое внимание уделено анализу языка писателя: орфография, фонетика, лексика, риторика, семантика его художествен-

ной прозы и публицистики изучены и описаны как специфические средства концептуализации мира и человека, вербализации коммуникативных ситуаций, в том числе, доверительного контакта с читателем;

широко освещены уникальные особенности поэтики Шукшина: принципы характерологии, структура повествования, мотивный комплекс, мифопоэтика, предложены новые версии интерпретации отдельных произведений писателя, что в совокупности определяет пролонгирующие факторы наследия писателя и режиссера;

важным направлением работы конференции в свете заявленной проблемы стало исследование рецепции творчества Шукшина в отечественной и зарубежной критике.

Конференция «Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре» была проведена при финансовой поддержке Администрации Алтайского края и Российского гуманитарного научного фонда, проект № 14-14-22501.

## ЛИТЕРАТУРА

Аннинский Л. Путь Василия Шукшина // Тридцатые-семидесятые. Л. А. Аннинский — М., 1977. С.252.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. / М.М. Бахтин. — 2-е изд. — М., 1990. С.16.

Большакова А. Русская деревенская проза XX века / А. Большакова — Шумен: Аксиос, 2002. С.30.

Деревенская проза: в 2 т. / Сост. П. В. Басинский. — М., 2000

Куляпин А.И. Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина. — Барнаул, 2000.

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

Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурная проблема / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. Вып.831, Т. 22. — Тарту, 1988. С.113.

Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое./Катлин Парте. — Томск, 2004. С.16.

## БИОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В.М. ШУКШИНА: МОДЕЛИ ОПИСАНИЯ

*О.Г. Левашова*

Работы Г. О. Винокура [Винокур, 1997] и Ю. М. Лотмана [Лотман, 1992] обозначили в филологии наличие особой проблемы изучения биографии писателя. Проблема изучения биографического текста В. М. Шукшина — важнейшая в современном шукшиноведении. Несмотря на наличие большого количества биографических исследований, посвященных автору «Калины красной», в жизнеописании писателя, как признаются исследователи, достаточно большое количество лакун и противоречий. Так, В. Коробов, в своей книге высказывает суждение о том, что некоторые этапы жизни писателя освещены слабо: «Но при всем многообразии материала <...> далеко не все еще ясно» [Коробов, 1984, с. 4]. А. Заболоцкий в своей книге «Шукшин в кадре и за кадром» пишет о «подменах вспоминающих» [Заболоцкий, 1997, с. 144] и о рождении мифов о писателе. Кинооператор, близко знавший Шукшина, вынужден констатировать: «Если раньше о нем писали мало и плохо, то теперь много, но тоже редко хорошо». «Белые пятна» порой заполняются сюжетами художественных произведений. Нуждается в научной дискуссии проблема объема и границ применения в создании биографии писателя его творчества.

С. Беляков в рецензии на восьмитомное собрание сочинений В.М. Шукшина 2009 г. резонно сетует, что во вступительной статье оказалось «слишком мало сведений о жизни Василия Макаровича» [Беляков, электр. ресурс]. Однако ясно, что сами разрозненные сведения мало что дают читателю: нужна «связующая идея», которая объединит разрозненные, зачастую противоречивые эмпирические факты. В целом ряде уже созданных биографий В.М. Шукшина этой целостности не ощущается, либо она слишком схематично реализована.

Сложность воссоздания любого биографического текста заключается в текучести, эмпиричности, противоречивости человеческой натуры. Ю.М. Лотман подчеркивает, что индивидуальная человеческая жизнь может быть воссоздана в целом ряде биографий, содержательно и ценностно различных. Биографы выбирают по преимуществу одну, доминирующую модель описания. По мнению Ю.М. Лотмана, биографии часто реализуются в едином сюжете, порой все же достаточно схематичном [Лотман, 1985].

Настаивая на аксиологической заданности жизненного пути В. М. Шукшина, биографы ищут и обнаруживают различные модели описания жизни писателя. В. И. Коробов, например, описывая эпизод с неудачной попыткой поступления в авиационное училище в Тамбовской области, из-за того, что по дороге Шукшин потерял документы, восклицает: «Видно, сама судьба «берегла» его для другого!...» [Коробов, 1984, с. 15]. Следует отметить, что, чаще всего, различные модели описания в биографиях В. М. Шукшина существуют в сложных комбинированных вариантах, может быть, тем самым лишая описание целостности, но стремясь создать сложную, противоречивую личность.

Одной из самых устойчивых моделей в создании биографического текста В. М. Шукшина является «ломоносовский миф», отразивший судьбу простого человека, из русской глубинки, покорившего столицу и поднявшегося до высот отечественной и мировой науки и культуры. Этот миф применительно к своей судьбе и к судьбе своих героев транслировался и самим писателем, прежде всего, через его усвоение предшественниками революционно-демократического направления. В шукшинских текстах не раз возникает отсылка к стихотворению Н. А. Некрасова «Школьник». В. Ф. Горн прямо соотносит биографию Шукшина с «ломоносовским мифом»: «В то же время мы отчетливо помним, что со времен Ломоносова русская деревня посылала в город многих смекалистых, умных и деятельных, очень серьезно относящихся к жизни и искусству детей своих («Это многих славный путь»). Они прославили землю русскую, овладели высотами мировой науки и культуры, но навсегда оставались верными своему деревенскому первородству, своей «малой родине»». Исследователь подчеркивал, что Шукшин «не случайно пронес через всю свою жизнь некрасовского «Школьника»» [Горн, 1985, с. 24]. В своей публицистической статье «Монолог на лестнице» писатель определяет главную цель для молодого человека из глубинки, цитируя Н. А. Некрасова: «Знай работай да не трусь!». Обрати свое вековое терпение и упорство на то, чтобы сделать из себя Человека» [Шукшин, 2009, VIII, с. 27]. В. Коробов обращает внимание на смысловую и концептуальную важность некрасовского текста в одной из ключевых сцен киноповести «Калина красная»: «За столом Байкаловых подвыпивший, но, по всему видно, хороший человек, возможно учитель, поет народную песню на знаменитые стихи Некрасова («Школьник»). <...> Песня эта как бы подчеркивает иную дорогу, по которой мог пойти (и пройти!) и Егор Прокудин...» [Коробов, 1984, с. 251].

Нужно отметить, «ломоносовский миф» распространен и востребован в советский исторический период, несомненно, это связано с тем, что он органично ложился на идеологическую доктрину, лучше всего выраженную строкой «Интернационала»: «Кто был ничем, тот станет всем...».

Исследователи, обращающие к «ломоносовскому мифу» как модели описания жизни Шукшина, расходятся в понимании эстетической и психологической эволюции писателя: остался самородком (Н. Толченова), пришел в литературу сформировавшимся писателем и человеком («ощущение такое, словно он, явившись, сразу же выложил из мешка все свое богатство, и более уже не прибавлял» (Л. Аннинский)), значительно менялся, будучи не только талантливым писателем, режиссером и актером, но и талантливейшим читателем (В. Коробов).

Биографы, прибегающие к «ломоносовскому мифу» в качестве модели жизнеописания В.М. Шукшина, не обнаруживают явные противоречия, которыми изобилует жизнь и творчество писателя. В случае с автором «Сельских жителей» вектор жизненного движения определяется как уход из родной деревни в город, из глухой провинции — в столицу. Первая видится хранительницей основ национального быта и бытия, но она не предоставляет человеку возможность культурного роста и реализации. Город, тем более столичный, чужой, во многом космополитический, однако он средоточие культуры. В статье «Монолог на лестнице» Шукшин замечает: «Город — это трагедия Гоголя, Некрасова, Достоевского, Гаршина и других страдальцев <...> это и тихий домик Циолковского...» [Шукшин, 2009, VIII, с. 27-28]. Здания там закрывают природный горизонт, но открываются многочисленные дороги выбора жизненного пути. Поэтому, по Шукшину, человеческий путь, идет ли речь об авторе или его героях, это диалектика обретения и утрат. Поэтому писатель в своем творчестве обращается не только к воплощению «ломоносовского мифа», но и к традициям народно-демократических представлений о гибельности города для выходца из крестьянских слоев. Полнее и ярче всего эту идею выразил Г.И. Успенский в своем мифе о «власти земли».

Все творчество Шукшина пронизано трагической темой разрыва с землей. По мысли писателя, «те, кому пришлось уехать (по самым разным причинам) с родины <...> — а таких много, — невольно несут в душе некую обездоленность, чувство вины и грусть» («Слово о малой родине») [Шукшин, 2009, VIII, с. 51]. Эта

тема найдет отражение в рассказах «Змеиный яд», «В профиль и анфас», «Земляки» и др. В целом ряде его публицистических статей, рассказов и писем возникнет мотив «возвращения», особенно усиливаясь в последний период творчества. Дословны совпадения в оценках Г. Успенского и Шукшина тех крестьян, кто сознательно предпочел городское существование деревенскому. Автору цикла «Власть земли» неприятны «те из крестьян, которые вылезли к деньгам, отделились от труда, живут на готовое: скучнее, пошлее этой жизни трудно себе представить», «жена крестьянина, которая в крестьянстве неочененна, при готовых деньгах, при отсутствии крестьянского земледельческого труда теряет вдруг все свои достоинства; она оказывается просто дурой, дубиной, деревом, которое будет мешать везде, куда только ни сунется» [Успенский, электр. ресурс]. Оценки Шукшина крестьян, оторвавшихся от родной почвы, столь же ироничны: «...забыл «извечную» крестьянскую любовь к земле, и великолепно преодолел «тягу» к этой самой земле, и шаркал в «штиблетиках» по асфальту, и мечтал получить «квартиру с сортиром»». Шукшин считает, что город с отъездом крестьянки из села ничего не приобрел, «появится еще одна хамоватая продавщица», а деревня «потеряла работницу, невесту, мать, хранильницу национальных обрядов, вышивальщицу, хлопотунью на свадьбах» («Вопросы самому себе») [Шукшин, 1991, с. 371].

Взгляд писателя XX века оказывается более диалектичным: сельский житель может стать ограничен топосу города, поднявшись к высотам отечественной и мировой культуры. Хотя и в биографическом тексте, и в художественном творчестве «ломоносовский миф» в «чистом виде» оказывается нереализованным. Даже те деревенские, кто достиг в городе определенного положения («Игнаха приехал», «Срезал», «Два письма» и др.), либо чувствуют свою ущербность, либо эту ущербность выявляет автор. Шукшинская рефлексия по поводу результатов собственного жизненного поиска, несмотря даже на внешнее признание, также зачастую неутешительна. Так, в рабочих записях писатель замечает: «Всю жизнь свою рассматриваю, как бой в три раунда: молодость, зрелость, старость. Два из этих раунда надо выиграть. Один я уже проиграл» [Шукшин, 2009, VIII, с. 281]. Да и более поздние периоды автор «Калины красной» оценивает отнюдь не как сплошные победы, поэтому понятна поздняя шукшинская идея возвращения к корням и истокам, на малую родину, чтобы жить и писать.

В конечном итоге определяя собственную трагедию как некую «межумочность» («Так у меня вышло к сорока годам, что я — ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение...»), Шукшин являет собой в аспекте воплощения модели «ломаносовского мифа» сложную, неординарную и неоднозначную личность. Внутренние противоречия оказываются органичными биографическому тексту писателя.

Одними из самых устойчивых в биографиях В.М. Шукшина стали литературные модели. Так, уход Шукшина из деревни и последующие скитания по России В. Белов определял по-горьковски — «в людях», ссылаясь на самого Шукшина. «Как горько мне было уезжать!» — говорит он о первой, еще краткой разлуке с родным домом. Вторую разлуку Шукшин описывает так: «Душа потихоньку болит — тревожно, охота домой. Однако надо выходить в люди» [Белов, 2000].

Смерть писателя сравнивал с есенинской. И сам автор «Сельских жителей» не раз проецировал свою жизнь на биографии великих предшественников и их героев. Начало своего творчества он связывал с опытом Дж. Лондона. На протяжении всего творчества Шукшин будет постоянно обращаться к жизни и стихам любимого им С. Есенина. Для писателя окажется важным художественный и человеческий опыт Ф.М. Достоевского. Вообще область литературы и, шире, искусства и культуры органичная среда для Шукшина. Поэтому так возмутительны для многих исследователей-шукшиноведов еще бытующие суждения о писателе как «сермяге», воссоздавшем в своем творчестве реалистический до наивности мир русской глубинки.

Важность для становления В.М. Шукшина обобщенной модели «Писатель» и фигуры Дж. Лондона и его во многом автобиографического романа «Мартен Иден» отмечает В. Коробов. Он замечает в этой книге не только целый ряд совпадений с жизненной судьбой русского писателя второй половины XX века (совет М.И. Ромма Шукшину «посылать написанные рассказы в редакции «веером»» в духе героя Дж. Лондона, а, в случае отказа, «менять местами» [Коробов, 1984, с. 58]), но подчеркивает наличие в ней пророчеств: «Были в «книге юности» и другие предсказания. Шукшин, как и Мартин Иден, «слишком сильно натягивал тетиву» своей жизни» [Коробов, 1984, с. 22].

По мнению исследователя, «ни тогда, ни долго после того Шукшин не имел перед собой, на своем жизненном и творческом пути, живого примера, реального человека, который олицетворял бы



собой не только Писателя, но и был в то же время личностью...» [Коробов, 1984, с. 20]. В конце жизни автора «Калины красной» начала определяться такая фигура, М.А. Шолохов, если бы не ранняя смерть Шукшина.

Имена писателей русской классики (Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и др.) возникают, как правило, не в связи с каким-то конкретным биографическим эпизодом или биографическим «жестом». Соотнесенность Шукшина с писателями XIX века означает и масштаб дарования автора «Калины красной», и ориентацию на продолжение магистральной линии русской литературы, и стремление в той или иной мере воплотить сложившуюся модель «русский писатель». Русская классика не только отразила национальные быт и бытие, сколько их сформировала, требуя от писателя сострадания и служения, воплощения Правды и Добра. Поэтому, несмотря на очень сложное отношение (по многим причинам) Шукшина к личности и творчеству Л.Н. Толстого, в биографических исследованиях часто возникают такие параллели: «Его (Шукшина — О. Л.) цель — и прежде всего! — добро, которое можно сделать литературой и кино. И тут не должно смущать, что Шукшин здесь прямо следует за Львом Толстым» [Коробов, 1984, с. 67]. Не только шукшинские высказывания, типа: «Каждый настоящий писатель, конечно же, психолог, но сам больной», — но и детское прозвище Шукшина «Гоголь» — явное свидетельство литературоцентризма шукшинской личности, что определяет продуктивность использования в биографическом тексте писателя литературных моделей.

Значима и «житийная модель» в воссоздании биографического текста писателя. Агиографа и писателя XX в. роднит, прежде всего, интерес к человеку особенному. В «Рабочих записях» Шукшин мечтает хотя бы в конце творчества рассказать «о настоящем человеке», «так называемый простой, средний, нормальный положительный человек» его «не устраивает». И.В. Бобровская рассматривает шукшинский «биографический миф», созданный писателем и его современниками, в связи с агиографией, утверждая факт не церковной, а народной «канонизации» Шукшина [Бобровская, 2003].

В. Белов прямо проецирует жизнь Шукшина на евангельский сюжет: «Тяжесть шукшинского креста с годами все увеличивалась, но Макарыч шел на свою Голгофу, не оглядываясь и не озираясь».

С детских лет и юности Шукшина преследует определение «непутевый», возникающее как сельская молва. «Станным» он выглядит в стенах ВГИКа в период студенчества. «Чужим» восприни-

мается в среде московской интеллигенции. Эта позиция обрекает на отчуждение и одиночество, в то же время она связана с осознанием правоты избранного пути и психологической ранимостью, постоянной необходимостью защищаться, чаще игрой и мистификациями. Драматическими красками рисует В. Белов начало шукшинской столичной жизни: «Осенью 1954 года насмешники тиражировали анекдоты про алтайского парня, вознамерившегося проникнуть в ту среду, где, по их мнению, никому, кроме них, быть не положено, взобраться на тот Олимп, где нечего делать вчерашним колхозникам. Отчуждение было полным, опасным, непредсказуемым».

О многочисленных мистификациях, касающихся отдельных эпизодов биографии писателя, пишет В. Коробов. Исследователь специально остановится на анализе экзамена Шукшина во ВГИК. Сам писатель и позднейшие биографы в разных вариантах описывали этот экзамен, константным оставалось одно: Шукшин чувствовал свою особость в стенах одного из самых элитарных советских вузов и пытался усилить свою «дремучесть» и «неотесанность», превратив их в игру. Ее подхватывали экзаменаторы (в одном варианте описания экзамена Н. П. Охлопков, в другом — М. И. Ромм). В. Коробов следующим образом интерпретирует этот эпизод: «Одни усматривали здесь «игру», своего рода артистический «фарс», другие находили, что это просто «шутка для разрядки» подуставших профессоров, третьи видели слегка прикрытую издевку над «странным» и «сермяжным» для ВГИКа абитуриентом» [Коробов, 1984, с. 31].

Интересна и существенна полемика сослуживца Шукшина В. Мерзликина и Марии Сергеевны, матери писателя. Последняя, ссылаясь на утраченное письмо сына, была уверена, что служил Василий во флоте, на корабле и часто выходил в море. Воспоминания сослуживцев и документы этой поры свидетельствуют о береговой, сухопутной службе моряка Шукшина. По этому поводу В. Коробов замечает: «Его «рассказы о плаваниях» по морям-океанам в письмах к родным были чистой воды мистификацией, но, судя по всему, не только правдоподобной, но и красочной, яркой...» [Коробов, 1984, с. 23].

В этом аспекте исследователями актуализируется модель человека «юродствующего сознания».

Сам писатель объяснял этот человеческий тип так: «Странные люди — это должны быть бесконечно добрые люди, талантливые и ничем в жизни не защищенные: ни позой, ни демагогией,

ни умением приспособиться» [Волоцкий, Швырев, 1981, с. 114]. Однако диапазон «странности», несомненно, в представлении Шукшина более широк. В высказывании писателя предстает лишь один ее полюс, другой — болезненная «вывихнутость», наиболее ощутимая в сопоставлении со средой, хранительницей национальных традиций, из которой герой вышел.

Не только в творчестве Шукшина, но и в его биографическом тексте заметно обращение к традициям серьезно-смехового искусства [Дуров, 1996]. С точки зрения этих особенностей исследователи описывают отдельные эпизоды жизни писателя с точки зрения юродства (часто не называя его). Юродство — сугубо национальная форма общественного служения и религиозного подвижничества. Н.А. Бердяев характеризует юродство как «принятие поношения от людей, посмеяние миру, вызов миру» [Бердяев, 1990, с. 47].

Юродство — странность, «уродство» по сравнению с нормой поведения, принятой в обществе. Юродивый воплотил диалектику «дурацкости» и мудрости. Юродивый как нельзя лучше отразил категорию странности, человека «не от мира сего».

В связи с «рассеянностью» отдельных черт, представляющих юродство, сильной их модификацией в литературе XX в., можно выделить только рудименты этого явления.

Показательно, что Шукшин, сформировавшийся в эпоху «шестидесятничества» с его культом интеллекта, провозглашает «героем времени» «дурачка», героя природного и органичного. «Есть на Руси, — пишет Шукшин в статье «Нравственность есть правда», — 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 мыслящим и умном... Человек этот — дурачок. Это давно заметили (юродивые, кликуши, странники не от мира сего — много их было в русской литературе, в преданиях народных, в сказках...)» [Шукшин, 2009, VIII, с.357].

Важным явится рассуждение писателя XX в., которое приводит в своих воспоминаниях О.М. Румянцева: «Шукшин часто вспоминал, что еще в старое время среди неграмотного забитого нуждой люда встречались особенные, непохожие на других люди. Их считали юродивыми. На самом же деле... они ведь талантливые... В душе у них живет стремление выйти из обыденности... Сотворить что-то свое — особенное. На удивление и на радость людям. И в каждом из них глубоко сидит артист, художник, сло-

вом, творец» [Румянцева, 1979, с. 273]. В этом высказывании важно, что Шукшин сопрягает странность, юродство и талант, творчество. Е. В. Кофанова в своей диссертации подчеркнет связь двух типов «юродивого» и «чудика» [Кофанова, 1997].

В силу сложности проблемы юродства, редуцированности религиозного содержания в культуре XX в., вопрос об архетипе юродивого в биографических исследованиях лишь намечен. Однако, на наш взгляд, юродство является достаточно плодотворной моделью создания биографии писателя. Будучи формой проявления позиции нонконформизма и принадлежа к области серьезно-смехового мира, оно органично соответствовало психологической и творческой манере Шукшина.

«Странность», «чужеродность» Шукшина родной, деревенской среде и московскому интеллигентскому окружению определит устойчивое ощущение себя «тайным борцом» и «своим среди чужих и чужим среди своих»<sup>89</sup>.

Исследователи часто применяют к творчеству В. М. Шукшина термин эстетики и поэтики Ф. М. Достоевского «полифонизм». На наш взгляд, можно говорить об определенной полифоничности шукшинского биографического текста: она определяется как множеством моделей, которые используют исследователи в описании жизни Шукшина, так и комплексности их использования. Сложнейший период отечественной истории (эпоха крутого перелома — послевоенного, постсталинского) в лице Шукшина создал личность художника, изоморфную времени, впитавшую и отразившую его тиктанические сдвиги и противоречия, но вполне способную на индивидуальный выбор и личную ответственность.

## ЛИТЕРАТУРА

Белов В. Тяжесть креста: Воспоминания о В. М. Шукшине // Наш современник. — 2000. — № 10.

Беляков С. Барнаульский Шукшин: многое впервые // Электронный ресурс: режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/5/be19.html>.

---

<sup>89</sup>В целом ряде работ (см., например, исследование Дж. Гивенса (Givens J.R. Provincial polemics: folk discourse in the life and novels of Vasilii Shukshin. Ann Arbor, 1993) ощущается стремление представить биографию В. М. Шукшина как борца с советской системой. С такой моделью описания трудно согласиться.

Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. — М., 1990.

Бобровская И. В. Имя и судьба в биографическом мифе В. М. Шукшина в свете агиографической традиции // Текст: структура и функционирование. — Барнаул, 2003.

Волоцкий М., Швырев Ю. «Душу свою донести людям» // Искусство кино. 1981. № 7.

Винокур Г. О. Биография и культура. — М., 1997.

Горн В. Наш сын и брат (проблемы и герои прозы Василия Шукшина). — Барнаул, 1985.

Дуров А. А. Трансформация традиционного образа дурака в прозе В. М. Шукшина. Автореф. дис... канд. филол. наук. — Ставрополь, 1996.

Заболоцкий А. Шукшин в кадре и за кадром. — М., 1997.

Коробов В. Василий Шукшин. — М., 1984.

Кофанова Е. В. Проблема художественной целостности творчества В. М. Шукшина. Дис канд. филол. наук, — М., 1997.

Лотман Ю. М. Биография — живое лицо // Новый мир. — 1985. — № 2.

Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Ю. М. Лотман). Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн, 1992.

Румянцева О. Говорить правду, только правду // О Шукшина. Экран и жизнь. — М., 1979.

Успенский Г. И. Власть земли // Электронный ресурс: режим доступа: [az.lib.ru/u/uspenskij\\_g\\_i/text\\_0430.shtml](http://az.lib.ru/u/uspenskij_g_i/text_0430.shtml).

Шукшин В. М. Собрание сочинений: В 9 т. — Барнаул, 2009.

Шукшин В. М. Я пришел дать вам волю. Роман. Публицистика. Барнаул, 1991.

## ГЕРОЙ ЮРОДСТВУЮЩЕГО СОЗНАНИЯ В ПРОЗЕ В. М. ШУКШИНА В АСПЕКТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ КЛАССИКИ

*О. Г. Левашова*

В творчестве Шукшина определение «странный» в характеристике героя — одно из самых частотных: «Он был очень странный парень — Васека» [Шукшин, 2009. Далее цитируем по этому изда-

нию с указанием тома (римскими цифрами) и страниц (арабскими) в тексте статьи.] («Стенька Разин»); «Как-то неожиданно вы все это поняли. Станный какой-то настрой...» (VI, 88) («Забуксовал»); «А вот Бронька Пупков... он у нас мастак по этим делам. С ним не соскучитесь. — И как-то странно улыбаются» (III, 168) («Миль пардон, мадам!»); «А что это за манера такая... странная? — сказал Кайгородов. — Хаханьки какие-то...» (VI, 177) («Штрихи к портрету»). Определение «странный» возникает в творчестве писателя в следующем синонимическом ряду: «ненормальный», «несуразный», «чудной», «окаянный». Сам писатель объяснял этот человеческий тип так: «Странные люди — это должны быть бесконечно добрые люди, талантливые и ничем в жизни не защищенные: ни позой, ни демагогией, ни умением приспособиться» [Волоцкий, Швырев, 1981]. Однако диапазон «странности» в прозе Шукшина, несомненно, более широк. В высказывании писателя предстает лишь один ее полюс, другой — болезненная «вывихнутость», наиболее ощутимая в сопоставлении со средой — хранительницей национальных традиций, из которой герой вышел.

Шукшиноведа не раз обращали внимание на типологическую близость странных героев Достоевского и «чудиков» Шукшина. При сравнительном подходе у персонажей обнаруживается структурная общность не только в сфере национального, сходными оказываются некоторые поведенческие черты. В отличие от человека, посаженного «на науку поведения», герои Достоевского и Шукшина имеют всегда индетерминированные черты (шукшинские персонажи стремятся, например, создать в деревенском сарае вечный двигатель («Упорный») или увидеть луну в микроскоп («Микроскоп»)).

В творчестве Достоевского и Шукшина «положительно прекрасный человек», как правило, возникает в традициях серьезно-смехового искусства [Дуров, 1996]. В этом аспекте важным, на наш взгляд, становится обращение к сугубо национальной форме общественного служения и религиозного подвижничества — юродству. Н. А. Бердяев считает, что в русской религиозной духовной культуре преобладает не героизм, а жертвенность: «Подвиг непротивления — русский подвиг. Опрощение и уничтожение — русские черты. Также характерно для русской религиозности юродство — принятие поношения от людей, посмеяние миру, вызов миру» [Бердяев, 1990].

Интерес к юродству явно выражен в литературе второй половины XIX в. — в эпоху кризиса православия и мучительных рели-

гиозно-философских исканий. К созданию образа героя, обладающего чертами юродствующего сознания, обращались Л. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. Успенский, Н. С. Лесков и другие русские писатели-классики. Однако шире и глубже всего этот художественный тип и это архаическое явление воссоздано в творчестве Достоевского.

По мнению В. В. Иванова, исследовавшего проблемы юродства в творчестве писателя, «юродство пронизывает, связывает, цементирует, а точнее — одушевляет весь художественный мир Достоевского» [Иванов, 1989].

«Тайна» личности Достоевского, необычность его жизненного пути, почти добровольное страдание, которое писатель взял на себя, никогда не оправдывая участие в деле «петрашевцев» случаем, диаметрально противоположные оценки его характера, данные не только разными людьми, но и одним, близко знавшим (Н. Н. Страховым), особая творческая лаборатория — все это, несомненно, уже при жизни способствовало созданию мифа о писателе. Современники чаще всего пытались идентифицировать Достоевского с типом юродивого, ощущая демократические и национальные основы его личности и творчества. Показательно, что в 1870-е гг., в эпоху духовного кризиса, необходимость подобной идентификации почувствовал и Л. Толстой, выдвигая идеал юродивого как спасительный для себя.

Юродство, по большому счету, явилось своеобразной «рифмой» к эстетике и поэтике именно Достоевского с его отрицанием обычного, общепринятого. Обращение к юродству в творчестве автора «Бедных людей» позволяет во многом преодолеть «европоцентризм» позиции М. М. Бахтина, увидев в прозе писателя как воплощение карнавала и института шутов, связанных с западноевропейской традицией, так и усвоение архаичных форм национальной смеховой культуры. В. Соловьев появление у Достоевского интереса к типу юродивого связал с основными категориями мировоззрения и эстетики писателя, с характером мечтателя и со стремлением его героев к большому общерусскому «делу». По мнению философа, «творят жизнь люди веры. Это те, которые называются мечтателями, утопистами, юродивыми, — они же пророки, истинно лучшие люди и вожди человечества» [О Достоевском, 1990]. Однако сразу нужно оговориться, что, хотя многие герои и в черновиках, и в каноническом тексте названы юродивыми, эти персонажи имеют мало общего с архаическим представлением о юродстве, воплощенном в дошедших до нас житиях, народных преданиях, летописях.

Образ юродивого в древнерусской традиции складывался соборно христианским канонам, наиболее далеким от реального он оказался в житийной традиции, а летописи и особенно устные предания донесли много подлинных черт, свойственных русским юродивым. Как пишет Г. П. Федотов, автор работы «Святые Древней Руси», официальная церковь в агиографии «приглаживала» жизненный путь юродивого, поэтому «...езде неискusstная привычная к литературным шаблонам рука стерла своеобразие личности» [Федотов, 1997] юродивого.

В работах Г. П. Федотова, Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, В. В. Иванова юродство как одна из древнейших форм русского религиозного подвижничества представляет сложнейшее, исполненное противоречий явление, где святость порой граничит с бесовством, смирение — с гордыней. С другой стороны, это крайнее выражение аскетизма, умерщвления плоти во имя высшей духовности.

Юродство имеет свой язык, систему жестов, форму поведения, привязано к определенным сферам пространства. Оно строго ритуально и ясно только «посвященным». По мнению Г. П. Федотова, с XVIII в. — с того момента, когда юродство теряет церковное покровительство, оно вырождается, становясь феноменом культуры и живя в народе как коллективное «бессознательное». Юродство — странность, «уродство» по сравнению с нормой поведения, принятой в обществе. Создание этого образа в литературе Нового времени опиралось на мощную национальную демократическую традицию. Юродивый воплотил диалектику «дурацкости» и мудрости. В позиции этого мнимого сумасшедшего подчеркивается отказ от абсолютизации науки и разума. Юродство воплощается в стихийном, природном, органичном характере.

Юродивый как нельзя лучше отразил категорию странности, человека «не от мира сего». Вслед за В. В. Ивановым делаем существенную оговорку: ни о каком полном, органичном и системном воссоздании юродства в культуре XIX и тем более XX в. не может быть и речи. Так, юродство в сочинениях писателей XIX в. возникает, скорее, как метафора, как выражение причудливых противоречий сознания человека. Поэтому исследователь при анализе произведений Достоевского оперирует понятиями «юродствующее сознание» и «шут-юродивый», которые отражают сложные, переходные, синтетические формы смехового мира. Отдельные черты юродствующего сознания широко встречаются уже в раннем творчестве писателя (Девушкин,



Прохарчин, Ползунков и другие герои), однако эти черты не носят системного характера.

В связи с «рассеянностью» отдельных черт, представляющих юродство, сильной их модификацией в литературе XIX и особенно XX в. необходимо специально остановиться на своеобразии подхода и принципах анализа этого явления в прозе Достоевского и Шукшина. Важным становится содержательное наполнение и разграничение таких понятий, как «шут», «дурак», «юродивый». Естественно, что выделение той или иной черты, сходной с юродством, вряд ли позволит говорить об обращении писателя к данному архетипу.

Лишь исследование функции этого элемента в связи с представлением о целом свидетельствует о наличии рудиментов определенного типа. Так, отказ от денег (юродивый в них не нуждается) может считаться «юродствующим» жестом, если он вообще сообразуется с аскетической позицией героя, отрицающего материальные блага во имя высшей духовности.

Для понимания специфики воплощения юродства в литературе Нового времени важным становится разграничение шутовства и юродства. Д. С. Лихачев и А. М. Панченко сравнивают русских юродивых с институтом европейских шутов. Главное отличие исследователи видят в характере смехового: «Шут лечит пороки, юродивый провоцирует к смеху аудиторию...» Однако «смеяться над ним могут только грешники (сам смех греховен), не понимающие сокровенного «душеспасительного» смысла юродства» [Лихачев, Панченко, 1976].

В. В. Иванов в шутовстве как западном веянии видит торжество зла, в юродстве — стремление к добру и истине. Автор статьи, посвященной проблемам шутовства и юродства, определяет общие черты, характерные для этих явлений серьезно-смехового мира, — «отмена иерархии, допущение вольного фамильярного контакта... эксцентричность» [Есаулов, 1998]. Однако И. А. Есаулов видит и существенное различие, которое, по мысли исследователя, «состоит в функциональности фигуры шута и субстанциональности юродивого». Шут, выражающий демократическую позицию, кажется, на первый взгляд, более интеллектуальным героем, чем юродивый.

Однако в этом пункте возникает и аберрация, так как часто происходит подмена «природного» и «добровольного» юродства. От такой ошибки предостерегают Д. С. Лихачев и А. М. Панченко: «В житейском представлении юродство непременно связано с ду-

шевным или телесным убожеством. Это заблуждение» [Лихачев, Панченко, 1976, с. 95.]. Шутовство менее цельное явление, оно лишено природного и органического начала ввиду того, что отмечено западным рационализмом. Юродство в связи с тем, что является формой религиозного подвижничества, более «сакрально» и иррационально.

По мнению В. В. Иванова, в ранних произведениях Достоевского часто возникает синтетический персонаж «шут-юродивый». Пользуясь термином, предложенным Чирковым, В. В. Иванов замечает: «Шут-юродивый обозлен на окружающий мир, юродивый герой напротив — приходит к мысли о невозможности судить и осуждать людей» [Иванов, 1989, с. 112.].

Однако только в творчестве зрелого Достоевского, прежде всего в его «великом пятикнижье», юродство предстает во всем своем разнообразии, как «природное» и «добровольное Христа ради», истинное и ложное. И все же юродство писателя, своеобразно воссозданное, является «авторским».

Юродство в творчестве Достоевского представлено сложно и неоднозначно. Оно отмечено противоречивой оценкой повествователя: возникает в свете то положительных, то отрицательных коннотаций. На наш взгляд, это соответствовало природе самого явления в конце XIX в. Не случайно, что В. Г. Короленко в своем очерке «Современная самозванщина» рассматривает исключительно примеры мнимого юродства и считает саму эту демократическую форму религиозного подвижничества сугубо отрицательным национальным явлением [Короленко, 1914]. Писатель диалектического дара, Достоевский рассматривает всю «палитру» юродства и, как в любом проявлении национального, показывает диалектику добра и зла.

Положительно однозначен в своей оценке юродства Толстой. Интерес автора «Войны и мира» к этому феномену возникает уже в первой повести «Детство». Хотя оно воссоздано как эпизодическое явление, попадающее в поле зрения десятилетнего Николеньки, данное как бы «со стороны», в самом его появлении несомненно присутствовали глубокие психологические причины, побудившие Толстого обратиться к изображению демократической формы религиозного служения. Важно, что к моменту создания своего первого произведения Толстой в полной мере ощутил на себе психологический комплекс «белой вороны». Разочарование в ближайшем окружении приводит молодого писателя к экстравагантному с точки зрения общественного мнения

поступку — уходу в действующую армию. Молодой Толстой уже здесь «выламывается» из своей среды. Характерное описание Толстого, создающего свою первую повесть, дает В. Шкловский в своей версии биографии писателя: «Этот потерявший адрес человек, самоизгнавший себя в казачью станицу, рос тогда так, как растут деревья...» [Шкловский, 1974]. В психологии Толстого этого периода сформированы и продолжают формироваться структурные элементы, близкие юродству, хотя в целом для писателя 1850-60-х гг. оно остается чуждым и экзотичным. На разных этапах развития мировоззрение Толстого, как известно, быстро менялось, но постоянными оставались: стремление освободиться от всех оков, личных, семейных, государственных; детскость восприятия жизни (Толстой уверен в том, что и в семьдесят лет останется ребенком); гипертрофированное развитие личности и стремление к безличности; уверенность в своей вероучительской миссии. Здесь многое сближает с юродством и многое прямо противоположно ему. Высшее развитие личности юродивым осознается лишь в идее полного самоотречения, жертвенного служения. Все же имеющиеся несомненные точки пересечения сделали юродство притягательным для Толстого уже в ранний период его творчества.

В повести «Детство» две главы («Юродивый» и «Гриша») непосредственно связаны с образом юродивого. Юродивый Л. Толстого — человек природный, естественный, не испорченный цивилизацией, поэтому он близок детям. Находясь на периферии, будучи чужим, экзотическим явлением для дворянского мира, юродство все же органично вошло в толстовскую концепцию детства. Оно воплотило идеал писателя, связанный с полным отказом от своей личности (показательно, что юродивый Гриша никогда не употреблял местоимений). Безличностный характер героя подчеркивает тот факт, что у него нет биографии, никто не знает, откуда он и чей он сын. Его речь непонятна, косноязычна, как у пророков, часто напоминает детский лепет. Особый кодированный язык юродивого не понимает отец и прекрасно понимает мать, верящая в святость Гриши и в его пророческий дар.

И все же юродство в личностном, психологическом аспекте возникнет у Толстого вновь только в 1870-е гг. Б. М. Эйхенбаум, исследуя очередной творческий кризис писателя, приводит письмо к Н. Н. Страхову, в котором Толстой сформулирует свое представление об идеале: «Мучительно и унижительно жить в совершенной праздности и противно утешать себя тем, что я берегу себя и жду какого-то вдохновения. Все это пошло и ничтожно. Если бы

я был один, я бы не был монахом, я бы был юродивым — т. е. не дорожил бы ничем в жизни и не делал бы никому вреда» [Эйхенбаум, 1960]. Художественно Толстой попытался запечатлеть черты природного юродства в Алеше Горшке из позднего одноименного рассказа. В контексте позднего творчества понятен интерес Толстого к феномену юродства, однако доподлинно известно, что рассказ писателю не понравился и он не публиковал его при жизни. Следует предположить, что юродство все же осталось для автора «Воскресения» до конца не проясненным психологическим явлением. Поэтому спорной представляется характеристика позднего Толстого, данная автором современного исследования о юродстве И. А. Есауловым, который видит в поведении писателя черты почти канонического юродства: «Можно вспомнить о почти таком же отказе от художественных текстов как «лжи» со стороны Л. Толстого. Его укоры погрязшему во зле миру, призывы к непротивлению, попытки избавиться от имущества и отказаться от всяческих гонораров, нарушение церковной иерархии (как он полагал, именно «Христа ради»), наконец, бегство из дома: это почти канонический путь юродивого» [Есаулов, 1998, с. 109]. На наш взгляд, все же существенна оговорка писателя: «Если бы я был один». Как ни стремился автор «Анны Карениной» воплотить идеал юродивого, полностью выйти за пределы своего круга он так и не смог. Трансформированный характер самой формы религиозного подвижничества свойствен не только личности и творчеству Толстого, но и всей русской культуре второй половины XIX в. Еще более «размытыми» становятся представления о юродстве в нерелигиозной России XX в. Однако Шукшин, сформировавшийся в эпоху «шестидесятничества» с ее культом интеллекта, провозглашает «героем времени» «дурачка», героя природного и органичного. «Есть на Руси, — пишет Шукшин в статье «Нравственность есть правда», — 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 мыслящим и умном... Человек этот — дурачок. Это давно заметили (юродивые, кликуши, странники не от мира сего — много их было в русской литературе, в преданиях народных, в сказках) ...» (VIII, 357).

В статье Шукшина недаром сопрягаются образы Вани-дурачка и юродивого. Г. П. Федотов подчеркивает это соотношение: «Юродивый также необходим русской церкви, как секуляризованное его отражение, Иван-дурак — для русской сказки. Иван-дурак не-

сомненно отражает влияние святого юродивого, как Иван-царевич — святого князя» [Федотов, 1997, с. 180.].

Для логики нашей работы программным явится рассуждение писателя XX в., которое приводит в своих воспоминаниях О. М. Румянцева: «Шукшин часто вспоминал, что еще в старое время среди неграмотного забитого нуждой люда встречались особенные, непохожие на других люди. Их считали юродивыми. На самом же деле... они ведь талантливые... В душе у них живет стремление выйти из обыденности... Сотворить что-то свое — особенное. На удивление и на радость людям. И в каждом из них глубоко сидит артист, художник, словом, творец» [Румянцева, 1979]. Е. В. Кофанова в своей диссертации подчеркнет связь двух типов, «юродивого» и «чудика», в творчестве писателя [Кофанова, 1997].

С юродивым шукшинского героя роднит отказ от среднестатистической личности. Писателя, несомненно, интересует диалектика мудрости и «дурацкости». Лучшие его герои — «заступники», искатели истины; их поиски чаще всего выражаются в особых, подчас парадоксальных формах. За иррациональным поступком органичного героя Шукшина чувствуется неискоренимое в народе стремление к красоте и правде. Однако религиозно-философское начало значительно редуцируется, существуя порой лишь в подтексте произведения. Так, в рассказе «Гена Пройдисвет» поведение главного героя подчеркнуто театрально, он — «массовик-затейник», но поступки стихийного шукшинского персонажа имеют более глубокое объяснение: «он и шараялся по жизни» в поисках правды. В первой части произведения «выверты» и «шалопаиство» героя объяснены рассказчиком как проявление «демонстративной свободы, раскованности». В рассказе сама фамилия главного персонажа актуализирует тему юродствующего странствия. Странствие это прагматически и практически бесцельно, однако, по мысли героя, оно аксиологично — отступление от «своего» пути осознается как «смертельный грех». Оно предпринимается в поисках истинной правды, в противовес тем мнимым религиозным ценностям, к которым в конце жизни приходит дядя Гриша, и не имеет конечной точки пути. Генка не терпит лжи и притворства, а в позиции «новообращенного» дяди усматривает только «игру». Поэтому герой не торопится, он пришел к дяде за главным ответом на вопрос, почему тот вдруг уверовал в Бога, и намерен «обстоятельно ковырять души» (VI, 111). В рассказе существует сказочный архетип: Гена, по мнению дяди, — «дурак», и с этим готов согласиться сам герой.

Эпатажное поведение шукшинского персонажа («Генка не просто дурачится») призвано «искушать» человека, беречь его совесть. Генка оказывается не только гонимым и отверженным, «ругаясь миру», он сам в ответ слышит постоянную ругань в свой адрес. Но добивается он всей правды, «до дна»: в инциденте с дядей прозвучит троекратное утверждение правды во всех ее оттенках: «желанная, злая правда, святая правда, большая правда». Таким образом, шукшинский герой здесь воплощает диалектику «мудрости» и «дурацкости».

Через представления Генки о масштабе поступка, своей роли и своего пространства в шукшинском персонаже ясно возникают устойчивые черты юродствующего сознания: «Ах, как горько!.. Речь идет о Руси! А этот... деляга, притворяться пошел. Фраер. Душу пошел насилывать... уважения захотел... Врать начал! Если я паясничаю на дорогах, — Генка постучал себе с силой в грудь, сверкнул мокрыми глазами, — то я знаю, что за мной — Русь...» (VI, 116). Значительно, что в этом монологе героя Россия возникает именно в образе древней «Руси». Помимо пространства дороги появляется базар, торжище, амбивалентная стихия, сродни многим сценам скандалов у Достоевского, где часто происходит смена «верха» и «низа», становятся неразличимы добро и зло, правда и ложь. Генка, боясь этой подмены, восклицает: «Мы же так опрокинемся!..» Творчество Достоевского в этом монологе шукшинского героя актуализируется трансформированной и все же узнаваемой цитатой из романа «Преступление и наказание»: «Мне есть к кому прийти!» В финале рассказа спору о правде противопоставляется правда самой жизни, мужскому, разрушающему, аналитическому подходу к жизни — женское, природное, созидательное.

В рассказе «Миль пардон, мадам!» бросается в глаза странность заглавия. Оно, казалось бы, не спроецировано на содержание произведения, отражает его игровой характер, является несвязной речью — особой «закодированной» формой высказывания. Опорным в названии становится женское начало, хотя сюжетно рассказ подчеркнуто «мужской». Рассказ амбивалентно, трагикомично воплотил программный шукшинский тезис «Заступник найдется!». В роли такого «заступника» и борца с мировым злом выступает Бронька Пупков. Артистическую, по преимуществу безмотивную ложь Броньки Пупкова можно понять только, на наш взгляд, с точки зрения отдельных черт юродствующего сознания.

Юродствующая позиция характерна и для «сверхгероя» шукшинской прозы — Стеньки Разина. Юродство атамана является прежде

всего формой демократического протеста, неприятия абсурдно-го, по мнению Стеньки, социального мира. Однако, как в раннем творчестве Достоевского, юродство героя Шукшина неотлично от скоморошества [Givens, 1993]. С одной стороны, протест Стеньки постоянно окрашивается в религиозные тона (Стенька и его окружение склонны воспринимать атамана как «нового Христа»), с другой — является проявлением бесовства. В скоморошески-юродствующем ключе построен эпизод преподнесения подарка жадному воеводе — шубы. По сути дела, сцена дарения оказывается как бы вывернутой наизнанку. Доведением до абсурда жизненной ситуации герой добивается последней правды, всенародно обличая воеводу в алчности.

В силу сложности проблемы юродства, редуцированности религиозного содержания в прозе писателя XX в. вопрос об архетипических составляющих «странного» героя Шукшина лишь намечен. Однако, на наш взгляд, юродство является одним из них. Уже в русской литературе второй половины XIX в. оно становится во многом лишь психологическим феноменом. Будучи формой проявления позиции нонконформизма и принадлежа к области серьезно-смехового мира, оно органично соответствовало творческой манере Достоевского и Шукшина. Юродство в психологии людей, в культуре и литературе русского атеистического XX в., несомненно, приобретало особые формы, секуляризованные, подчас судорожные, отмеченные психологическим «вывихом». Однако и они свидетельствовали о таящемся в народе духовно-религиозном потенциале, о сохранившемся представлении о подвижниках и правдоискателях.

## ЛИТЕРАТУРА

Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 47.

Волоцкий М., Швырев Ю. «Душу свою донести людям» // Искусство кино. 1981. №7. С. 114.

Дуров А. А. Трансформация традиционного образа дурака в прозе В. М. Шукшина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 1996.

Есаулов И. А. Юродство и шутовство в русской литературе // Литературное обозрение. 1998. №3. С. 108-109.

Иванов В. В.. Достоевский и народная культура (юродство, скоморошество, балаган): Дис. ... канд. филол. наук. 1989. Л., 1989. С. 81, С. 112.

Короленко В.Г. Современная самозванщина // В.Г. Короленко. Полн. собр. соч.: В 10 т. — СПб., 1914. Т. 3.

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

Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 95, С.104.

О Достоевском: Творчество Ф.М. Достоевского в русской мысли 1881-1931. М., 1990. С. 43.

Румянцева О. Говорить правду, только правду // О Шукшине: Экран и жизнь. М., 1979. С. 273.

Федотов Г.П. Юродивые // Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1997. С. 180.

Шкловский В. Б. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1974. Т. 2. С. 159.

Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 8 т. Барнаул, 2009. Т. 1. С. 80. Далее цитируем по этому изданию с указанием тома (римскими цифрами) и страниц (арабскими) в тексте статьи.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960. С. 168.

Givens J.R. Provincial Polemics: Folk Discourse in the Life and Novels of Vasilii Shukshin. Ann Arbor, 1993.

## **ТЕМА «ВОЙНЫ И МИРА» В РАССКАЗЕ В.М. ШУКШИНА «МИЛЬ ПАРДОН, МАДАМ!» В АСПЕКТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ КЛАССИКИ**

*О.Г. Левашова*

Шукшин в воплощении этой темы, как и во многих других, сложен, многогранен и противоречив. Автор «Калины красной» получил возможность и прямо высказался на тему войны в двух беседах 1974 г., с корреспондентами болгарской газеты «Народна култура» С. Поповым и «Литературной газеты» Г. Цитриняком. Тема войны в этих беседах возникла в связи с актерской работой Шукшина в фильме С. Бондарчука по роману М. Шолохова «Они сражались за Родину». Шукшин говорит преимущественно о кинематографе, но основные шукшинские идеи можно спроецировать и на прозу. В беседе с С. Поповым писатель подчеркивает важность этой темы для национальной культуры: «Сама тема такова: глубокая, огромная, ее быстро не исчерпать». Шукшин подчеркивает приверженность к «штампам», к «шаблонным решениям» в воплощении военной темы. Для Шукшина-актера



важно, что фильм снимает С. Бондарчук, «прошедший войну и стремящийся рассказать правду о войне» [Шукшин, 2009, VIII, с. 179].

В беседе с Г. Цитриняком писатель более категоричен. Он считает, что еще не наступило время больших художественно-философских обобщений: «Тема такова, что потребует еще много времени, чтобы новый роман «Война и мир» появился» [Шукшин, 2009, VIII, с. 188]. И далее высказывает свое писательское кредо: «Здесь слово за теми, кто участвовал в войне. Я не взялся бы за решение этой темы — я ее по возрасту не знаю» [Шукшин, 2009, VIII, с. 188].

И все же война важным историческим фоном присутствует в автобиографических рассказах писателя «Из детских лет Ивана Попова», «Далекие зимние вечера». Ранний рождественский рассказ рисует наступление Нового года, которое ожидается героями, матерью и двумя детьми, подростком Ванькой и маленькой Наташей (Талей, как ее зовут в семье), в условиях всенародного горя. Хотя сибирское село далеко от фронта, война ощущается во всем: в отсутствии взрослого мужского населения (лисы осмелели, потому что нет охотников), в неустроенности, в постоянных думах о воюющих, как они сейчас там?

Война — тяжелый, мучительный «излом» национального развития, позволяющий осмыслить бытие человека в экстремальных условиях. Шукшин не смог бы пройти мимо изображения войны, во-первых, потому, что она факт личной биографии многих его героев (рассказы «Наказ», «Земляки», «Алеша Бесконвойный» и т.д.); во-вторых, Шукшин тяготеет к «крайним ситуациям» (а трудно представить более «крайнюю» ситуацию); в-третьих, война тесно связана с семьей Шукшиных, его родными, сельчанами. В статье «Воздействие правдой» Шукшин вспоминает Праздник 9 мая и сrostинскую послевоенную традицию: «У меня на родине в этот день своим, самостоятельным способом поминаются те, кто погиб на войне. Человек из сельсовета встает на стул или табуретку и читает фамилии. Это что-то около трехсот человек» [Шукшин, 2009, VIII, с. 131].

Писатель достаточно часто обращается к образам и мотивам, связанным с войной, в своих «Рабочих записях», которые П. С. Глушаков считает некой микромоделью всего шукшинского творчества: «Человек стал вполне человеком, как изобрел порох и оружие» <1972> [Шукшин, 2009, VIII, с. 291]; «Да, стоим перед лицом опасности. Но только — в военном деле вооружаемся, в искусстве, в литературе — быстро разоружаемся» <1972> [Шукшин, 2009, VIII, с. 291];

«И в первых рядах этой страшной армии — женщины...». В этих афоризмах писателя, во-первых, важно наличие как позитивного, так и негативного смыслов, связанных с образом войны. Во-вторых, Шукшин актуализирует в рабочих записях как непосредственное значение этого слова, так и переносные смыслы (война — сфера и мирной жизни, борьбы, декоммуникации, отчуждения).

Н.К. Михайловский считает, что у истоков русской баталистики в художественной литературе стоит Л.Н. Толстой, все, кто обращался позднее к теме войны, не смогли избежать его влияния: «Те или другие сцены, те или другие фигуры Толстого невольно так сказать, всасываются творческим аппаратом всякого, кого коснулся дух простоты и правдивости, установленный для военной беллетристики камертоном автора «Войны и мира»» [Михайловский, электр. ресурс]. Последователем Л. Толстого критик считает В.М. Гаршина, в то же время, отмечая самобытность автора «Четырех дней». На наш взгляд, философия войны и мира в творчестве Л.Н. Толстого значительным образом отличается от гаршинской. Гаршин, ушедший на Русско-турецкую войну вследствие патриотического порыва, быстро разочаровался, столкнувшись воочию с человеческой бойней. В рассказе «Четыре дня», рисуя убитого турка и раненого, ждущего смерти русского солдата, писатель воплощает свою «голую правду» о войне, в которой нет ничего романтического и возвышенного.

У Л.Н. Толстого война воссоздана сложнее и диалектичнее: с одной стороны, она, как у Гаршина, смерть, пот и слезы, с другой, Хаос рождает Космос, в горниле войны, по Толстому, создается новый национальный мир. Несмотря на трагедии, именно поэтому в мирное время к военным событиям памятью возвращаются все участники Отечественной войны 1812 года (Денисов, Николай Ростов), «а, кажется, так были несчастны».

По преимуществу позитивное начало увидел в войне бывший военный инженер, никогда не принимавший участия в военных действиях, Ф.М. Достоевский. Его позиция не лишена умозрительности, и она по-достоевски парадоксальна.

В набросках 1876 г., в отрывке «Мечтатель» из «Дневника писателя» Ф.М. Достоевский заметит: «...война и спиритизм — все от мечтателя» [Достоевский, 1976]. Эту мысль писатель разовьет в главе «Парадоксалист», где герой-мечтатель выступит сторонником войны, потому что она ассоциируется с жертвенностью, с «великодушием идей», с «праздником», с «человеколюбием». Именно война, по мысли оппонента повествователя, высказывающего

точку зрения, близкую авторской, дает возможность «темной массе мужиков и нищих» почувствовать себя равными господам «в жертве жизнью за общее дело, за всех, за отечество» [Достоевский, 1980]. Мирная жизнь, в противовес войне, осмысливается парадоксалистом как «апатия, скука», «лицемерие», «цинизм». В долгий мир торжествует богатство и капитал, человек обнаруживает в себе все дурное и грубое, «прекрасные великодушные вещи бледнеют, засыхают, мертвеют» [Достоевский, 1980].

На наш взгляд, свою философию истории репрезентирует В. М. Шукшин, представляя свой взгляд на недавно прошедшую войну. Более того, эта философия во многом полемична как к выводам русской художественной баталистики XIX века, так и к воссозданию Великой Отечественной войны современной писателю прозой. Для уяснения шукшинской исторической концепции обратимся к программному шукшинскому рассказу «Миль пардон, мадам!» (рассказ создавался как самостоятельное произведение, затем вошел в киносценарий фильма «Странные люди», что еще раз может свидетельствовать о важности для писателя этого прецедентного текста).

Само название рассказа «Миль пардон, мадам!», произнесенное героем в кульминационной сцене в бункере Гитлера, «сигнализирует» читателю об игровом, «зашифрованном» «коде» шукшинского текста. Анализируя название, мы замечаем явные противоречия, в которые заглавие вступает с основным текстом (название французское, а место действия Германия, события происходят в ставке Гитлера; рассказ по теме, заявленной проблеме, характеру основных действующих лиц — мужской, а заглавие — обращение к женщине; третье противоречие связано с явным анахронизмом названия, фраза, по меньшей мере, имеет отношение к дореволюционной России, содержит реплику, принадлежащую представителю дворянской культуры, никак не сельскому жителю). Все эти противоречия, вместе с профанным сюжетом из военной истории, остраивающим реальные и извращающим подлинные события, свидетельствуют о сложном аллюзивном и ассоциативном смысловом поле текста рассказа. Для интерпретации рассказа, на наш взгляд, значительно обращение к претекстам. Прежде всего, к традиции Ф. М. Достоевского, так как и автор «Братьев Карамазовых», и Шукшин тяготели к воссозданию образа «русского лгуна» и создали свою философию «вранья».

В свете традиций Достоевского становится понятным мысленное возвращение Броньки Пупкова, одного из шукшинских

«мечтателей», к войне как «празднику души», где в мечте осуществляется полное напряжение чувств и воплощается идея жертвенности и заступничества.

Несмотря на рефлексию героя по поводу имени и фамилии: «Как в армии переключка, так смех» [Шукшин, 2009, III, с. 171], — их выбор не случаен. В рассказе специально подчеркивается обида героя на местного попа, который и дал Броньке столь редкое для деревенского жителя имя, исходя явно из православной традиции, в которой имя является выражением Логоса и судьбы. Поэтому Бронька Пупков с его неприметной биографией: на фронте был санитаром, «работал в колхозе», «охотничал» — на поверку оказывается «защитником» («бронью») и «пупом» (земли, родной, которую защищает). Бронька не просто самозванец, самовольно переписывающий историю. Он человек громадных внутренних нерастрченных резервов. В свои за пятьдесят он «еще крепкий, ладно скроенный мужик, голубоглазый, улыбчивый, легкий на ногу и на слово» [Шукшин, 2009, III, с. 168]. Портрет Броньки, лишенный индивидуальных примет, подчеркнуто «знаков», национален и репрезентативен. Прежде всего, про таких, как Бронька «ясноглазых» «сибирячков», которые защищали Москву, скажет повествователь в рассказе «Жена мужа в Париж провожала».

Герой не из зависти моделирует чужую судьбу, чужую и чуждую ему роль. Бронька Пупков изменяет лишь обстоятельства. Ему не надо как самозванцу умирать и рождаться заново. Он по сути дела воплощает высшую степень возможного и допустимого. Вся история его предков, казаков, «которые <...> Бий-Катунск рубили, крепость» и стояли, охраняя рубежи России, верные престолу и отечеству, заставляет героя только в выдуманном идеальном мире выполнять свою исконную генетическую функцию. Более того, последняя фраза рассказа, принадлежащая повествователю, с одной стороны, корректирует оценку личности героя: «А стрелок он был, правда, редкий» [Шукшин, 2009, III, с. 174]. С другой, косвенно удостоверяет «правду» ложного рассказа героя. Как у Достоевского, фантастическая ложь является подчас формой постижения истины, так и Шукшин в рассказе «Миль пардон, мадам!» воплощает правду существования обычного человека.

Однако в этой правде существования важным и трагическим мотивом у Шукшина является и тот факт, что и в мирное время, и на войне человек, потенциально (судьбой, предназначением) способный стать защитником, бронью, пупом родной земли, это предназначение не обрел (разошелся со своей судьбой). В этом смысле Шукшин вступает в полемику с современной ему воен-

ной прозой, в которой сюжетной схемой стало преобразование обычного, рядового человека на войне (традиции шолоховского рассказа «Судьба человека»). Артистическое преобразование Броньки Пупкова происходит в процессе его фантастического рассказа (в миражном, выдуманном мире, а не в реальной жизни).

Исследователями отмечено наличие явной реминисценции в шукшинском рассказе из романа «Идиот» Достоевского (рассказ Броньки Пупкова о похоронах двух отстреленных пальцев «коррелирует» с «разоблачением» генералом Иволгиным рассказа Лебедева о потерянной на войне ноге) [Конюшенко, 1997]. Исследователь Р. Эшельман также сближает «выдумку Пупкова о встрече с Гитлером» с «невероятной историей Иволгина о его знакомстве с Наполеоном» [Эшельман, 1994]. Тем самым в рассказе намечается ретроспективно-исторический ряд.

Отсылка к войне тысяча восемьсот двенадцатого года и к Наполеону не случайна. Ассоциативно к рассказу Шукшина «подключается» контекст творчества Л. Толстого, в частности сцена неудачного покушения Пьера на Наполеона. Вслед за Л. Толстым, Шукшин в своем рассказе продолжает рассуждать о соотношении войны и мира, индивидуального и строевого, частного и общественного. Как известно, подлинным героем романа-эпопеи Л. Н. Толстого явились «не цари и генералы», а народ, «мир» в значении национальной общности.

В своем рассказе Шукшин создает героя-отщепенца, чужого и странного как для приезжих городских, так и для сельского люда. Герой находится в конфликте не только с местной властью, но и с собственной женой. История отношений Броньки Пупкова с женой намечает принципиально иную диалектику войны и мира, нежели в произведениях писателей-классиков, прежде всего А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого. Русская военная проза XIX века во многом воплощала пушкинский историософский тезис — «одомашнить историю». Толстовские (например, курагинская и ростовская) семьи в полной мере воплощали метафору «войны» и «мира». Шукшинская семья лишена какой бы то ни было диалектики — в ней постоянно ведутся «бои местного значения» (см. одну из рабочих записей).

Бронька, по сути дела, проиграл свою войну и в сфере социально-общественных отношений (будучи задвинут на задворки истории) и в семейно-бытовой, психологической. Финальным выводом (герой боится встречи с председателем, с женой, с односельчанами) Шукшин ставит под сомнение выводы «истории-ис-

куства» Л. Н. Толстого, в которой одним из главных тезисов является определение героя войны, которым всегда предстает народ. Размышления Шукшина явно расходятся с поэтикой и эстетикой и «лейтенантской» прозы 1960-х годов.

На наш взгляд, в программном рассказе Шукшина, в воссоздании типа героя, воплотились не только традиционные черты шукшинского «чудика», но спроецированный на военную тематику и проблематику герой приобрел некие отдельные черты, присущие «потерянному поколению». Однако эта «потерянность» (страх, социальная апатия, социальные комплексы и т. д.), в отличие от западной традиции, рождены не только «изломом» войны как национальной трагедией, как периодом лихолетья, но всем предыдущим историческим (родовым и личностным) опытом русского человека, в шукшинском воспроизведении, крестьянина.

Поэтому война не преобразила героя, по сути, не изменила его судьбы, не вывела из лабиринта социальных страхов. Мертвым грузом лежит спрятанный потенциал мощи и силы, пробиваясь, в соответствии с родовым «кодом», земным предназначением, в форме причудливого «вранья», актерского спектакля, который все же трогает зрителей до глубины души, потому что они (многие из них, наверное, бывшие фронтовики, безусловно, в большинстве своем знающие официальную историю Великой Отечественной войны) чувствуют потаенную правду войны и правду о войне. И эта правда не столько о событии, произошедшем (или не произошедшем) в бункере Гитлера, сколько о положении народа и отдельной личности из народа, после войны так и не обретших себя и не нашедших своего места на родине.

## ЛИТЕРАТУРА

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л., 1976. — Т. XVII. — с. 8, с. 123, с. 126.

Конюшенко Е.И. Шукшин и Достоевский // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. — Барнаул, 1997. — с. 16-19.

Михайловский Н.К. О Всеволоде Гаршине [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf2/gar1mih.pdf>.

Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. — Барнаул, 2009. — Т. VIII — с. 179.

Эшельман Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина // Russian literature. — XXXV (1994)/North-Holland. — с. 28.

МЕЖДУ АНГЕЛОМ И БЕСОМ: РАССКАЗ  
В.М. ШУКШИНА «СУРАЗ»  
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КЛАССИКИ<sup>90</sup>

А.И. Куляпин

В шукшинских произведениях то и дело мелькают имена литературных персонажей, названия книг, картин и фильмов, появляются прямые отсылки к сюжетам и мотивам мирового искусства. Для писателя, настойчиво провозглашавшего чуть ли не единственным критерием художественности «правду жизни», это не совсем обычно. И все же никакого парадокса тут нет. Просто Шукшину нужен повод, чтобы еще и еще раз подчеркнуть превосходство естественного человека над человеком книжной культуры. Ю. М. Лотман писал, что у Пушкина, «чем ближе герой к миру литературности, тем ироничнее отношение к нему автора» [Лотман, 1995, с. 444]. У Шукшина — то же самое.

Учительница Галина Петровна из первого шукшинского романа «Любавины» неожиданно усматривает сходство между Егором Любавиным и гоголевским Андрием:

«— Вы похожи... знаете, на кого? На Андрия.

— На какого Андрея?

— На Андрия. Из «Тараса Бульбы». Только характер у вас, наверно, не такой. Почему вы такой мрачный?

«Балаболка какая-то», — подумал Егор и ничего не сказал» [Шукшин, 1987, с. 209].

Искусственная параллель между Егором Любавиным и Андрием не столько характеризует героя романа, сколько обнажает ложность целиком книжного мировоззрения городской учительницы, которая и Сибирь-то воспринимает сквозь призму произведений Джека Лондона.

Главного героя рассказа «Сураз» Спирьку Расторгуева сравнивают уже не с тем или иным литературным персонажем, но с Байроном. Опять же школьная учительница, и тоже горожанка, удивляется поразительной похожестью Спирьки на английского поэта:

«Жизнь Спирьки скособочилась рано. Еще только был в пятом классе, а уж начались с ним всякие истории. Учительница немец-

---

<sup>90</sup>Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 16-14-2201 «Семиотика пространства в региональной литературе: особенности геопоэтики В. М. Шукшина».

кого языка, тихая обидчивая старушка из эвакуированных, пристально рассматривая Спирьку, говорила с удивлением:

— Байрон!.. Это поразительно, как похож!

Спирька возненавидел старушку.

Только подходило «Анна унд Марта баден», у него болела душа — опять пойдет: «Нет, это поразительно!.. Вылитый маленький Байрон». Спирьке это надоело. Однажды старушка завела по обыкновению:

— Невероятно, никто не поверит: маленький Бай...

— Да пошла ты к... — И Спирька загнул такой мат, какого постеснялся бы пьяный мужик» [Шукшин, 1989, с. 113].

Спирька реагирует на сравнение с Байроном почти так же как Егор Любавин. Разница заключается в том, что, несмотря на отчаянный бунт, герой «Сураза» не в состоянии уйти от навязываемых ему миром культуры поведенческих стереотипов. Учительница невольное «программирует» всю дальнейшую судьбу Спирьки Расторгуева. Романтическая модель поведения становится для него главной, определяющей.

Рассмотрим одну из характерных ситуаций рассказа, когда Спирька направляется в очередное «логово» — к «одинокой» Нюре Завьяловой. Фоном послужит сцена из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

«Сураз»:

«Стукнул в окно.

— Ну? — недовольно спросила заспанная Нюра, смутно, белым пятном маяча за окном.

Спирька молчал, думал про Нюру <...>.

— Чего стоишь-то? — спросила Нюра. — Дверь открыта... Стариков не разбуди.

Спирька стоял. Было в его характере какое-то жестокое любопытство: что она сейчас будет делать?

— Спирька!.. Ну, чего ты?

Молчание.

— Иди, что ли?

Молчание.

— Дурак заполошный... Разбудит, а потом начинает... Ну и иди к черту! — Нюра пошла к кровати.

Спирька неслышно прокрался по прихожей избе, где храпели старики Нюрины, и очутился в горнице.

— Чего выкобениваешься-то?

Спирьке нестерпимо стало жаль Нюру... Какого черта, действительно? Лучше не приходите тогда» [Шукшин, 1989, с. 119-120].



«Герой нашего времени»:

«Я остался возле нее; видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни слова — из любопытства. Мне хотелось видеть, как она выпутается из этого затруднительного положения.

— Или вы меня презираете, или очень любите! — сказала она наконец голосом, в котором были слезы. <...>

— Отвечайте, говорите же, я хочу слышать ваш голос! <...>

Я ничего не отвечал.

— Вы молчите? — продолжала она, — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю?..

Я молчал...

— Хотите ли этого? — продолжала она. <...>

— Зачем? — отвечал я, пожав плечами [Лермонтов, 1965, с. 100-101].

Более чем очевидно, что поведение Спирьки «цитатно», но только до определенного момента. «Нестерпимая жалость» — это, конечно, уже отступление от роли. Шукшин сигнализирует о неорганичности для Спирьки маски имморалиста-сверхчеловека. Печорин гораздо последовательнее. «Есть минуты, когда я понимаю Вампира...» — признается он в дневнике [Лермонтов, 1965, с.101] и т.п. В душе же Спирьки Расторгуева разворачивается мучительная борьба природной доброты, бескорыстия, жертвенности с романтическим имморализмом и индивидуализмом.

Многое в странных изгибах характера главного героя рассказа проясняет пушкинский контекст. Реминисценции из «Выстрела» в рассказе Шукшина довольно многочисленны — от совпадения возраста героев до такого принципиально важного мотива, как «отложенная месть». Сцена неосуществленной мести — также явный вариант пушкинского субстрата.

«Сураз»:

«Спирька вскинул ружье.

Сергей Юрьевич мертвенно побледнел... И тут вдруг закричала Ирина Ивановна, да так ужасно, так громко, неистово, требовательно, так непохоже на себя — такую маленькую, умненькую, с теплыми мягкими губами — так-то уж совсем нечеловечески горько, отчаянно. И свалилась с кровати, и поползла, протягивая руки...

— Не надо! О-о-о-й!! Не надо! О-о-о-й! — И хотела схватить за ружье — на коленях — хотела...» [Шукиин, 1989, с. 125].

«Выстрел»:

«Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери отворились. Маша бежит и с визгом кидается мне на шею. <...> С этими словами он хо-

тел в меня прицелиться... при ней! Маша бросилась к его ногам» [Пушкин, 1978, с. 68].

Интересующий нас аспект пушкинской повести был в свое время глубоко проанализирован в статье А. А. Ванновского «Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина. (Загадка мести за душу)». По мнению А. А. Ванновского, «заставив своего героя мстить прощением за обиду, Пушкин, сам того не подозревая, вплотную подошел к величайшей тайне превращения человеческого духа, к тайне происхождения заповедей о любви к врагам из заповеди «око за око», к тайне духовной эволюции Христа от иудейства к христианству, замаскированной Шекспиром в его «Гамлете»» [Ванновский, 1989, с. 402]. План мести Сильвио, как это ни парадоксально, предполагает «отдание себя на произвол врага». «Выходит, таким образом, что Сильвио не только палач, но и жертва, не только мститель, но и искупитель». Да и сама героическая смерть Сильвио носит «жертвенный характер, он умирает, бессознательно исполняя волю своего нового лица, лица спасителя душ человеческих» [Ванновский, 1989, с. 395, 400, 401].

Поступки Спирьки Расторгуева далеки от строгой последовательности. Не случайно мотив «изгиба»<sup>91</sup> — один из доминирующих в его характеристике. Но и перед ним стоит проблема мучительного выбора между мезтью по языческому принципу «око за око» и труднопреодолимым желанием простить врага: «Ведь надо же желать чего-нибудь лютому врагу! Надо же хоть мысленно видеть его униженным, раздавленным. Надо! Но... Спирька даже заерзал на сидении: он понял, что не находит в себе зла к учителю. Если бы он догадался подумать и про всю свою жизнь, он тоже понял бы, вспомнил бы, что вообще никогда никому не желал зла. Но он так не подумал, а отчаянно сопротивлялся, вызывая в душе злобу» [Шукшин, 1989, с. 131].

Неоднозначность, «изломанность» главного героя реализуется, прежде всего, в наличии у него двух ипостасей — Спирька и «андел» и «змея полосатый» — так поочередно именуют его односельчане [Шукшин, 1989, с. 115, 119]. Впрочем, этим романтическим контрастом многогранность персонажа далеко не исчерпывается. Здесь уместно обратиться к проблеме заглавия.

---

<sup>91</sup>«Жизнь Спирьки скосбочилась рано»; «Спирька загнул такой мат...»; «Шел кривыми переулками...» [Шукшин, 1989, с. 113, 129] и др.

В словаре В. Даля зафиксированы несколько значений слова «сураз», непосредственно задействованных в характеристике Спирьки Расторгуева. «Суразый, суразный, пск. влд. тмб. видный, пригожий казистый. Суражая девка. Несуразный конь, нескладный. Суразица пск. сиб. сходство подобие. <...> Суразь сиб. небрачно рожденный. <...> См. разить сиб. прм. бедовый случай, удар, огорчение» [Даль, 1991, с. 362]. Имя персонажа также выбрано очень тонко и в значительной степени способствует расширению круга интертекстуальных связей. Этимология этого имени не совсем ясна. По предположению А. Суперанской, Спиридон (возможно из лат.) — незаконнорожденный. Спорность этимологии способствует появлению вторичных смыслов. Естественна ассоциативная связь с лат. *spīga* — «виток», «завиток» и с лат. *spiritus* — «дыхание», «дух», «душа». Последняя особенно примечательна, ведь мотив «дыхания — души — духа» варьируется в рассказе весьма настойчиво, например: «Ужас, что творилось в душе Спирьки!.. Стыд, боль, злоба — все там перемешалось, душило» [Шукшин, 1989, с. 122]. Злоба, мстительность вызывает «затрудненное дыхание», и, напротив, победив «желание зла», герой вздыхает «глубоко и радостно» [Шукшин, 1989, с. 126].

Противоречия, в которых запутался герой, так и не разрешены до конца рассказа. Смерть Спирьки несомненно носит жертвенный характер. Однако, понятно, что самоубийца — не только жертва, но и палач. Самоубийство оказывается для героя единственной возможностью примирения противоположностей.

Интертекстуальный анализ рассказа выявил ориентацию Шукшина на два главных претекста — «Выстрел» и «Герой нашего времени». Однако, поскольку «интертекстуальность обозначает не смутное и таинственное накопление влияний, но работу трансформации и ассимиляции множества текстов, осуществляемую центрирующим текстом, сохраняющим за собой лидерство смысла» [Ямпольский, 1993, с. 69], возникает необходимость поиска единого ключа к интерпретации рассказа.

Свести воедино имеющиеся в «Суразе» отсылки к Байрону, Пушкину и Лермонтову помогает Достоевский, поскольку все основные линии рассказа восходят к фрагменту «О том, что все мы хорошие люди» из «Дневника писателя» за 1876 год. Именно Достоевский ставит в один ряд имена Байрона, Пушкина, Лермонтова: «Родоначальником <...> дурных человечков был у нас в литературе Сильвио, в повести «Выстрел», взятый простодушным и прекрасным Пушкиным у Байрона. Да и сам-то Печорин

убил Грушницкого потому только, что был не совсем казист собой в своем мундире» [Достоевский, 1994, с. 45]. И именно концепция русского национального характера, предложенная писателем-классиком, становится зерном шукшинского произведения: «Если же мы так в свое время ценили и уважали этих злых человечков, то единственно потому, что они являлись как люди будто бы прочной ненависти, в противоположность нам, русским, как известно, людям весьма непрочной ненависти, а эту черту мы всегда и особенно презирали в себе. Русские люди долго и серьезно ненавидеть не умеют <...>» [Достоевский, 1994, с. 45].

Скрытые цитаты из классической литературы в поздних рассказах Шукшина можно сравнить с подводной частью айсберга. Именно в сфере интертекстуальных связей аккумулируется основной идейный потенциал его произведений.

Среди писателей 1960-70-х гг. Шукшин — один из самых ярких и последовательных критиков евро- и логоцентризма отечественной культуры. По Шукшину, зависимость русской жизни от литературы далеко не так безобидна, как может показаться на первый взгляд.

## ЛИТЕРАТУРА

Ванновский А.А. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина. (Загадка мести за душу) // Пушкинист: Сборник Пушкинской комиссии ИМЛИ. Вып. 1. М., 1989.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М., 1991.

Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1876 // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 13. — СПб., 1994.

Лермонтов Ю.М. Герой нашего времени // Лермонтов Ю.М. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М., 1965.

Лотман Ю.М. Пушкин. — СПб., 1995.

Пушкин А.С. Выстрел // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Л., 1978.

Шукшин В.М. Любавины: Роман. Сельские жители: Ранние рассказы. Барнаул, 1987.

Шукшин В.М. Рассказы. — Барнаул, 1989.

Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — М., 1993.

# ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАБОЧИХ ЗАПИСЕЙ

## В.М. ШУКШИНА

*Д.В. Марьин*

Произведения несобственно-художественных (документальных) жанров (дневники, письма, автобиографии, дневниковые записи и т.п.) обычно находятся на периферии исследования творчества писателя. Между тем, именно подобные документы могут служить ценным источником для изучения биографии писателя, эволюции его творческой манеры, помогают реконструировать историю работы над известными художественными произведениями, а в некоторых случаях являются авантекстами последних. Рабочие записи В.М. Шукшина лишь в начале XXI в. стали специальным объектом исследования литературоведов [Творчество В.М. Шукшина, 2007, с. 352-355], [Марьин, 2012], [Марьин, 2015]. В центре внимания шукшиноведов — история, поэтика, язык, проблемы интерпретации текстов рабочих записей писателя. На примере анализа одной рабочей записи покажем приемы интерпретации текстов данного жанра.

В 2000 г. Н.М. Зиновьевой (сестрой В.М. Шукшина) в фонды ВММЗВШ в с. Сrostки была передана рабочая тетрадь писателя, которая наряду с рукописями рассказов «Светлые ночи» и «Сокровенный рассказ», черновым вариантом предисловия к рассказам Е. Попова, статьей «О творчестве Василия Белова» и вставкой в киносценарий «Печки-лавочки» содержит также 5 рабочих записей на форзацах [Рабочая тетрадь В.М. Шукшина]. На первом форзаце тетради, в правом нижнем углу есть надпись в две строки: «Янв. 71. Ленинград», что позволяет достаточно точно датировать рабочие записи из данной тетради.

Из пяти записей обратим внимание на следующую: «Состоялся вечер парикмахеров. На вечере выступили Г. Бритиков и О. Стриженов. Своими воспоминаниями поделился И. Лысцов» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 317]. Запись, как видим, носит нарративный характер, что не часто встречается в шукшинских рабочих записях. Очевидно, также и то, что запись несет не прямой, а фигуральный смысл. Прежде всего, бросается в глаза тройной комический эффект:

1) рабочая запись стилизована под газетную заметку, но сам масштаб события («вечер парикмахеров») явно не соответствует газетному уровню;

2) в искусственно созданной сюжетной зарисовке используются фамилии персонажей с определенной семантикой корня.

При этом отчетливо угадывается аллюзия на поговорку «Хоть брито, хоть стрижено, а все голо» [Даль, 1880, с. 130]. (Эта поговорка встречается в сатирической повести для театра «Энергичные люди»: «Ему говорят стриженный, он — бритый, — вконец вышел из терпения Брюхатый» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 186]);

3) фамилии и имена, упоминаемые в рабочей записи, принадлежат реальным людям, к тому же известным: Бритиков Григорий Иванович (1908-1982) — член Союза кинематографистов СССР, в 1955-1978 гг. директор к/с им. М. Горького; Стриженев Олег Александрович (р. 1929) — советский, российский актер театра и кино; Лысцов Иван Васильевич (1934-1994) — советский, российский поэт и публицист. Таким образом, можно говорить о том, что комический эффект в данной рабочей записи перерастает в сатирический, возможно, даже фельетонный. Шукшину это было не чуждо: вспомни его статьи в сrostинской районной газете «Боевой клич» или творческую работу при поступлении во ВГИК «Киты, или о том, как мы приобщались к искусству», где явно ощущаются фельетонные черты.

Символика числа три пронизывает формальную и смысловую структуру данного текста: это и три предложения, и три действующих лица, и тройной комический эффект. Чтобы лучше понять, какой именно смысл зашифрован в тексте рабочей записи, обратимся к контексту, в котором она встречается в тетради Шукшина.

В рукописи данной рабочей записи предшествуют две другие: «В рассказах В. Некрасова происходит то, что в них происходит, но в ваших-то, Марковы, Баруздины, совсем же ничего не происходит, потому-то все — ложь и беспомощность». А также: «И любовь наших разночинцев (Слепцова, Н. Успенского, Решетникова, Помяловского) ... Это — не потому, что их можно противопоставить Чехову и Бунину, а — чтоб привлечь к ним внимание. Есть, однако, и убеждение, что без первых не было бы последующих, ярких» [Рабочая тетрадь В.М. Шукшина], [Шукшин, 2014, т. 8, с. 316-317]. Заметим, что Шукшин без особого внимания относился к своим рабочим записям. Записи обычно не имеют четкой и единой пространственной организации, нелинейны: часто написаны в диагональной плоскости листа (иногда направление письма у двух записей на одной странице противоположно), могут располагаться на полях страниц, на обложке тетради, в ряде случаев сопровождаются рисунками автора. В данном же случае записи расположены на одной странице, при этом одно направ-

ление письма, один и тот же цвет чернил свидетельствуют о том, что все три записи сделаны Шукшиным в одно время. Более того, две вышеприведенные записи, как видим, объединяет одна тема: творчество, искусство и, в частности, тема правды в искусстве. Логично видеть принадлежность и третьей записи к этой теме. Именно в таком аспекте поддается расшифровке и смысл интересующей нас рабочей записи. Случайна ли отсылка к названным в тексте записи реальным лицам? Только ли семантикой их фамилий определен выбор Шукшина<sup>92</sup>?

Неоднозначное отношение было у В. М. Шукшина и к популярному советскому актеру О. А. Стриженову. Трудно сказать, были ли причиной тому личные отношения. Известно, что и Шукшин, и Стриженов в начале 1960-х гг. бывали в кружке кинорежиссера Л. Кочаряна, собиравшемся в его квартире в доме в Большом Каретном переулке. В этот кружок входили также В. Высоцкий, А. Тарковский, А. Макаров, Э. Кеосаян, М. Таль, И. Глазунов и многие другие известные люди [Живая жизнь, 1992, с. 8]. Возможно, характер отношения Шукшина к актеру предопределили не столько причины личного характера, сколько идейно-эстетические установки самого алтайского режиссера. В письме к тро-

---

<sup>92</sup>Напомним, что рабочая тетрадь Шукшина имеет авторскую датировку: январь 1971 г. Видимо, это дата начала ведения тетради. Сами же записи могли быть сделаны чуть позже. Что происходило в начале 1971 г. в творческой жизни Шукшина? 11 февраля 1971 г. на заседании художественного совета к/с им. М. Горького было принято решение о необходимости обязательной доработки сценария фильма о Степане Разине. И хотя уже 25 февраля Шукшиным представлена на имя директора киностудии Г.И. Бритикова заявка с просьбой о продолжении подготовительных работ по фильму [Шукшин, 2014, т. 9, с. 126-127], фактически все работы были приостановлены. В письме к В.И. Белову, написанному в марте этого года, Шукшин посетует: ««Разина» закрыли. В «Нов.<ом> мире» больше не берут печатать, взял оттуда свои рассказы» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 277]. Как известно, на к/с им. Горького фильм так и не был поставлен, и четкое осознание бесперспективности дальнейшей борьбы в итоге подтолкнуло Шукшина в конце 1973 г. к переходу на к/с «Мосфильм». Безусловно, во всех трудностях с запуском картины (первая попытка поставить «Разина» относится к 1966 г.) Шукшин не мог не винить директора студии Бритикова. Кинодраматург, вдова Л. Кулиджанова, Н.А. Фокина в своих воспоминаниях называет Г.И. Бритикова «человеком чутким и справедливым», но в то же время подчеркивает, что он «был человеком служивым и партийным и к партийной дисциплине относился свято» [Фокина, 2003, с. 127], чем и объясняется ряд его «охранительных» поступков. Для Шукшина подобная амбивалентная оценка вряд ли могла быть приемлема. Сатирическое упоминание Бритикова в рабочей записи дает нам представление об истинном отношении режиссера к этому человеку.

юродному брату И.П. Попову, написанном в январе 1957 г. (т.е. еще до предполагаемого знакомства со Стриженовым), Шукшин делает критический разбор только что вышедшего на экраны х/ф «Сорок первый» (к/с «Мосфильм, 1956, реж. Г. Чухрай). Доля негативной критики достается здесь и О. Стриженову, сыгравшему в картине роль поручика Говорухи-Отрока: «Герой — любит себя собой. (Это несколько субъективно, но я не выношу красивых мужчин.)» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 235]. Стриженов, действительно, до сих пор считается одним из самых красивых актеров отечественного кино. В начале 1970-х гг. (напомним, что рабочая запись датируется 1971-м г.!) произошел очередной всплеск популярности актера: в 1970 г. по данным опроса журнала «Советский экран» О. Стриженов признан лучшим актером прошедшего 1969 г. года за роль летчика Егорова в х/ф «Неподсуден» (к/с «Мосфильм», реж. В. Усков и В. Краснопольский). В 1971 г. вышел в прокат х/ф «Миссия в Кабуле» («Ленфильм», реж. Л. Квинихидзе), где актер вновь сыграл одну из ролей. Можно предположить, что в Стриженове, которому в кино доверяли преимущественно роли аристократов или романтических героев, Шукшин-режиссер не видел той самой «народной природы таланта», о которой он говорит в беседе 1971 г. (!) «От прозы к фильму», и которую он отмечал в любимых им актерах: В. Санаеве, Л. Куравлеве, Н. Сазоновой, Е. Лебедеве, М. Ульянове, Н. Мордюковой [Шукшин, 2014, т. 8, с. 124]. В беседе «Воздействие правдой» (1973) Шукшин выражает данную мысль более конкретно: «Обаяние снимает сразу много проблем и поэтому опасно. Разговор со зрителем в результате выходит облегченный. Пугает та стена, которая сразу в этом случае образуется между актером, демонстрирующим свое обаяние, и зрителем. Зритель перестает верить в происходящее и сидит, наблюдает не свою жизнь, не ту, какую он знает, а некую другую, где живут чрезвычайно красивые, обаятельные люди, и живут они легко и красиво» [Шукшин, 2014, с. т. 8, с. 136]. Проецируется сюда же и негативное отношение Шукшина к зрительскому «требованию красивого героя», высказанное им в программной статье «Нравственность есть Правда» (1968) [Шукшин, 2014, т. 8, с. 38]. «Красивый герой» (в это понятие Шукшин вкладывал не только определенный тип внешности, но и набор «положительных» моральных качеств) аргіогі вызывал симпатию зрителя и тем самым заранее определял восприятие им фильма, делал предсказуемым финал картины. Такой герой нарушал принцип верности правде, был в глазах Шукшина выдуманым, а потому и безнравственным.



Но именно подобные роли играл О. Стриженов, а производство кинофильмов с героями подобного типа было поставлено советскими киностудиями на поток.

Обратимся теперь к третьему персонажу шукшинской рабочей записи. И. В. Лысцов, дебютировавший в 1969 г. со сборником стихов «Доля», в начале 1970-х уже воспринимался как «наиболее видный представитель народного направления в современной поэзии» [Осетров, 1971, с. 5]. Лысцов, по словам обозревателя «Литературной газеты» С. Мнацаканяна «писавший на словаре Даля» [Мнацаканян, 2012], в своих стихах охотно и нарочито прибегал к словотворчеству, использованию архаизмов и диалектизмов. Вот, например, отрывок из его стихотворения, вошедшего в дебютный сборник «Доля»: «Село солнышко за сено,/За покосный бережок./Рокотливо и осе нно/Сеет сево в лужок» [Лысцов, 1969, с. 86]. Своеобразный стиль Лысцова сразу же и надолго стал объектом внимания известных пародистов (см., например, [Иванов, 1983, с. 31, 210]). Однако единомышленники поэта объясняли специфику лысцовского стиля влиянием творчества С. Есенина, Н. Некрасова и В. Хлебникова [Лысцов, 1969, с. 7]. Есенин, без сомнения, был кумиром Лысцова. Есенину молодой поэт подражал не только в поэзии, но и во внешности (достаточно взглянуть на фото), и в поведении (Лысцов также приобрел репутацию хулигана). В 1990 г. в журнале «Молодая гвардия» (№ 10) И. Лысцов опубликовал статью с характерным заголовком «Убийство Есенина», в которой изложил собственную версию трагической гибели великого поэта. Даже смерть Лысцова удивительным образом напоминает смерть Есенина: в апреле 1994 г. тело И. В. Лысцова со следами побоев было обнаружено в пруду возле дома, где он жил. Обстоятельства гибели так и не были установлены...

У В. М. Шукшина, который любил и высоко ценил творчество С. А. Есенина, лысцовское откровенное, нарочитое подражание великому поэту не могло вызвать симпатию. По-другому алтайский писатель представлял себе и «народное направление в литературе». В языке поэзии Лысцова Шукшин, наверняка, видел лишь неуклюжую стилизацию под «народный язык», прихотливый изыск городского жителя, еще один культурный суррогат, а потому — ложную ценность. Шукшину ближе язык прозы В. И. Белова, в котором «слух, чувство меры, чувство правды, тактичность — все хорошо, все к делу» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 76]. Согласно Шукшину творчество Белова питалось живительными силами его малой

родины, постоянным обращением к богатству живого русского языка, искренней любовью к деревенским людям и ценностям патриархальной культуры. Да и сам Шукшин, используя в своих произведениях диалектизмы для достоверной передачи речи сельских жителей, в зрелом творчестве не злоупотреблял словами данной лексической группы. Даже в сценарии фильма о Степане Разине он сознательно отказывается от стилизации языка персонажей под говор донских казаков XVII века («Фрагмент стенограммы обсуждения литературного сценария В. Шукшина «Степан Разин» на заседании сценарной редакционной коллегии к/с им. М. Горького 1 августа 1967 г.») [Шукшин, 2014, т. 8, с. 121].

Итак, подведем итог нашему анализу. В рабочей записи В.М. Шукшина представлен сатирический взгляд на состояние советского кинематографа и литературы начала 1970-х гг. Запись вполне созвучна критическому пафосу синхронной шукшинской публицистики, пессимистическому настроению целой группы рабочих записей, посвященных искусству («Да, литературы нет. Это ведь даже произнести страшно, а мы — живем!» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 327] и др.). Вывод Шукшина неутешителен: «Хоть брито, хоть стрижено — а все голо!». Особенность рассмотренной нами записи заключается в том, что наиболее яркие носители критикуемых Шукшиным недостатков выведены здесь под своими настоящими именами. Их «парикмахерское» искусство соотносится с приукрашиванием действительности, с «причесыванием» произведений кино и литературы, а, следовательно, с искусством ложным и безнравственным. В то же время перед нами, по сути, манифест Шукшина, в предельно сжатой форме отражающий его важнейшие идейно-эстетические воззрения на кинопроизводство, актерскую игру и литературу: отрицание «причесанного», «приглаженного» искусства, требование правдивого осмысления социального бытия, искренний интерес и внимание к простому человеку.

## ЛИТЕРАТУРА

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. — Т. 1: А-З. — СПб, 1880.

Живая жизнь: Сборник. — М.: Петит, 1992.

Иванов А. А. Плоды вдохновения. — М.: «Советский писатель», 1983.

Лысцов И. Доля. Стихи. — М.: Моск. рабочий, 1969.

Марьин Д. В. Первые публицистические работы В. М. Шукшина (1953 г.) // Творчество В. М. Шукшина в международном куль-

турном пространстве: Материалы VII Всероссийской юбилейной научной конференции (с международным участием)/Под ред. О. Г. Левашовой. — Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. — С. 161-167.

Марьин Д. В. Письма, автобиографии и автографы В. М. Шукшина: монография. — Барнаул: Издательский дом «Барнаул», 2012.

Марьин Д. В. Несобственно-художественное творчество В. М. Шукшина: системное описание: монография. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015.

Мнацаканян С. «Рваное время». URL: <http://www.rogdestvenskij.ru/8.html> (дата обращения: 01.08.2012).

Осетров Е. Мир поэта // Лысков И. Стезя. Стихи. — М.: Советская Россия, 1971. — С. 5-6.

Рабочая тетрадь В. М. Шукшина. ВММЗВШ. ОФ 9301.

Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. — Т. 3: Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина/науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007.

Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 9 т.; под общ. ред. Д. В. Марьина. — Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул»», 2014.

Шукшинская энциклопедия/Гл. ред. и сост. С. М. Козлова. — Барнаул: [Б/и], 2011.

Фокина Н. Когда деревья были большими // Искусство кино. — 2003. — № 12. — С. 122-131.

## ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ КИНОПОВЕСТИ В. М. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ»

*Я. П. Изотова*

Киноповесть В. М. Шукшина «Калина красная» — значительное явление прозы середины XX века, вызывающее у исследователей непреходящий интерес в плане выявления авторских концептов. В этой связи обращает на себя внимание конденсирующее смысл текста заглавие шукшинской киноповести «Калина красная», впервые опубликованной в журнале «Наш современник» (1973, № 4), заметно выделяющееся смысловой наполненностью на фоне заглавий других шукшинских произведений. Название киноповести оказалось очень емким, послужив «зерном» для «прорастания» многих образов и мотивов в произведении.

После выхода в том же году одноименного фильма — последней режиссерской и лучшей актерской работы Шукшина — символического значения названия произведения было трудно не заметить: калина красная олицетворяет русскую душу. Автор стремится «рассказать не о злосчастной судьбе рецидивиста — рассказать о душе. О том, как не устроена она в жизни, как мается и ищет своего места» [Шукшинская энциклопедия, 2011, с.163]. Тем не менее поэтика заглавия до настоящего времени не стала предметом специального изучения, хотя авторы работ, посвященных исследованию «Калины красной», неоднократно затрагивали эту тему.

Свое заглавие шукшинская киноповесть «получила» от названия песни «Калина красная», используемой автором в тексте в качестве объекта изображения (песня, исполняемая неоднократно героями, сама оказывается «героем произведения»). У песенного текста внутри киноповести — миромоделирующая функция: находит отражение модель мира, близкая и понятная деревенскому человеку.

Популярная в XX веке песня сыграла судьбоносную роль при знакомстве Шукшина и Федосеевой, положив начало их совместной жизни и работе, «связав» их в незабываемую творческую пару. «Вместе они создали на экране ту неповторимую естественную атмосферу реальной жизни, которая подкупала зрителей» [Шукшинская энциклопедия, 2011, с. 394]. Актеры, знавшие в студенчестве друг друга по ВГИКу, близко познакомились в поезде, во время поездки в Судак на съемки фильма «Какое оно, море?» (1964) Имеются воспоминания Лидии Федосеевой-Шукшиной об этой встрече: «Я потихоньку наблюдала за Шукшиным: глаза у него зеленые — веселые, озорные и хулиганистые. Компания оказалась на редкость приятной, и я запела. И запела — «Калину красную». Он вдруг странно посмотрел на меня и подхватил... Когда же все заснули, чувствую, как кто-то входит в купе. Смотрю — Вася. Тихонько присаживается ко мне и говорит: «Ну, давай, рассказывай о себе». Всю ночь мы проговорили» [Актеры советского и российского кино].

Обращает на себя внимание, таким образом, биографический подтекст эпизода в киноповести, когда двое любящих людей, Егор и Люба, исполняют эту песню. «Все будет хорошо, — четко, раздельно сказал Егор. — Клянусь, чем хочешь... всем дорогим. Давай песню. — И он запел первый:

*Калина красная-а-а,  
Калина вызрела-а...*

Люба поддержала, да так тоже хорошо подладилась, так слав-  
но. На минуту забылась, успокоилась.

*Я у залеточки  
Характер вызнала,  
Характер вызнала-а,  
Характер — ой какой,  
Я не уважила,  
А он ушел к другой.*

Из-за плетня на них насмешливо смотрел Петро.

— Спишите слова, — сказал он.

— Ну, Петро, — обиделась Люба. — Взял спугнул песню» [Шук-  
шин, 2009, т. 6, с. 232].

Не случайно В. М Шукшин хотел исполнить песню «Калина крас-  
ная» в своем фильме, однако это потребовало бы лишних затрат  
на кинокартину из-за принадлежности авторских прав компози-  
тору Я. Френкелю, и от задуманного пришлось отказаться («Не вы-  
пелась песня...»). Любопытно, что авторские права Я. Френкеля  
на песню были нарушены в случае с использованием Е. Светлано-  
вым мелодии «Калины красной» в качестве лейтмотива в одноимен-  
ной симфонической поэме. По воспоминаниям современников,  
факт того, что композитор принял авторскую музыку за народную,  
зная Я. Френкеля лично, огорчал Е. Светланова. В то же время сам  
Я. Френкель гордился популярностью песни, принимаемой за на-  
родную [Калина красная]. Собственно, у песни «Калина красная» —  
народные слова в обработке Е. Синицына и авторская музыка.

Калина (*Viburnum opulus*) от латинского «*viere*» — вить, свя-  
зывать, плести; так как в античные времена ветви европейских  
видов калины использовались для плетения [Легенды и поверья  
о растениях. Калина]. Автор киноповести обыгрывает двусмыс-  
ленность значений слова «калина». Словосочетание «калина крас-  
ная» реализует как буквальный смысл: ягоды калины довольно  
быстро (с конца августа до начала сентября) краснеют, как бы  
раскаляясь на солнце, за что растение и получило такое назва-  
ние, — так и устойчивый в фольклорной традиции, переносный  
смысл — «прекрасная девица», «созревшая», готовая к замужеству  
(Ср. «Калина не вызрела — девушка молода, еще рано ее выдавать  
замуж» [Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефро-  
на]). Употреблять в пищу, как известно, следует только полностью  
зрелые ягоды и знать при этом меру.

Калина — известный свадебный символ у русских и украинцев, «свадебное дерево». «Калина и ветки ее играют важную роль в свадебном обряде, как символы девственности, приносимой в жертву невестой» [Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона]. Было принято невестой перед свадьбой дарить избраннику полотенце, расшитое листьями и ягодами калины. Не случайно цветами этого растения украшали столы, свадебные караваи, девичьи венки. Красивая девушка сравнивается в фольклоре как с малиной, так и с калиной. О красивой девушке говорят: «Во рту калина, а в носу малина!» [Даль, 1978, т.2, с. 292]. Герой В. М. Шукшина представляет свою суженую еще до встречи, как созревшую для совместной жизни, которую остается только взять и «съесть», как готовую крестьянскую выпечку: «Ах ты, лапушка ты моя! Любушка-голубушка... Оладушек ты мой сибирский! <...> Дорогуша ты моя сдобная!» [Шукшин, 2009, т. 6, с.211]. Увидевший впервые Любу Егор Прокудин напоминает сказочного героя, повстречавшего «прекрасную девицу», когда, удивленный, восклицает: «...да она просто красавица! Просто зоренька ясная. Колобок просто... Красная шапочка...» [Шукшин, 2009, т. 6, с. 212].

«Калина — символ первоначально только девственной любви» [Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона]. В связи с этим калинкой в народе называют «обряды, связанные с добрачной невинностью молодой, испытание ее (подметание избы, хождение за водой, первая стряпня и др.)» [Чистов, 1987, с. 405], совершаемые после первой брачной ночи. Так, известен русский свадебный обычай «калинку ломать», описанный В. И. Далем: «на столе у молодых окорок и штоф вина, заткнутый пучком калины с алою лентой; молодых поднимают и идет потчиванье, обходят по домам родителей невесты, родичей, поезжан, а воротясь, дружка рушит окорок и, расщипав калину, разносит вино» [Даль, 1978, т.2, с. 78]. На Алтае, малой родине Шукшина, обряд «калинка» тоже распространен. Так, в книге для учителя В. К. Кряжевских «Народные традиции и личность (К 70-летию В. М. Шукшина)» [Кряжевских, 1999] описывается «постельный» обряд третьего дня свадьбы, который до настоящего времени бытует в с. Никольском Алтайского края Змеиногорского района. «Во время этого обряда <...> на пол стелется шуба, чтобы молодые жили богато. На тарелку ставятся две бутылки вина, связанные ленточкой, с помощью которой крепится пучок калины и одна стопка. Калина красная — символ девушки красной, ее молодости, кра-

соты и жизни. Присутствующие гости и родственники — обычно это небольшая компания — садятся на шубу, образуя круг. Молодые наливают стопку и подают ее одному из гостей, например, Наталье Власовне. Все поют: «Чарочка моя, серебряная, на золоте написанная. Кому чару пить, кому здоровым быть. Пить чарочку Натальюшке, здоровой быть Власовне. Что ни лист, ни трава расстилается, ее буйная головка приклоняется. Пей до дна, пей до дна, пей до дна. Не живи, не живи одна». Если это мужчина, то поют: «Пей до дна, пей до дна, господин, не живи, не живи один». После того, как гость выпивает стопку, молодые наливают рюмку следующему, и песня исполняется снова» [Кряжевских, 1999, с. 69]. Шукшин вырос в селе с устойчивыми песенными традициями, развитым свадебным фольклором, что не могло не сказаться на его творчестве. И это подтверждается многочисленными записями свадебных песен («Как за речкой», «Не было ветров», «Ты приезжай гостенечек к нам пожалуй», «Ой родная моя матушка» и др.), сделанными в ходе фольклорных экспедиций в селе Сростки. Об интересе автора к традиционному свадебному обряду свидетельствует содержание статьи «Монолог на лестнице», где Шукшин пишет: «И всегда русские люди помнили этот единственный праздник в своей жизни — свадьбу. Не зря, когда хотели сказать: «Я не враг тебе», говорили: «Я ж у тебя на свадьбе гулял» [Шукшин, 1981, с. 35]. «Законный вопрос мне: где это вы видели сегодня такие «старинные» свадьбы? Сегодня — нигде. К сожалению. А вот лет двенадцать назад я выдавал замуж сестру (на правах старшего брата, за неимением отца. Это было далеко, в Сибири). По всем правилам (почти по всем) старинной русской свадьбы. Красиво было, честное слово!» [Шукшин, 1981, с. 34]. По словам писателя, «деревня не может вынести «показушную» свадьбу — стыдно, тяжело. Стыдно участникам, стыдно со стороны смотреть» [Шукшин, 1981, с. 34].

В киноповести «Калина красная» есть намек на свадебную «калинку». Уже в начале произведения главный герой представляется «женихом», назвав Любу Байкалову в разговоре с начальником исправительно-трудового лагеря будущей женой. «Невеста», у которой «милое русское простое лицо», «доверчивость на лице», в изображении автора — бесхитростная душа, «добрая и ясная», но уже не девушка, так как была до знакомства с Егором замужем («Муж был пьянчуга — выгнала»). Благодаря комическому эффекту в описании первой брачной ночи «молодых» автор создает впечатление о «невинности» Любы, ее неведении

того, что ее ждет в будущей жизни с бывшим преступником Егором Прокудиным. Брачная ночь показана несостоявшейся («спектакль не состоялся»), с исполнением традиционных действий «наоборот». По окончанию деревенской свадьбы молодых обычно запирали в отдельной комнате. В «Калине красной» «Егору постелили в одной комнате со стариками, за цветастой занавеской» [Шукшин, 2009, т. 6, с. 224]. Родственники за дверью в ходе традиционного обряда специально подслушивали в щели, давали советы, создавали шум ради «помощи» молодым, чтобы те не заснули и проч. Родители Любы тоже подслушивают («Думает, его не слышат. Я все слышу. И вижу» [Шукшин, 2009, т. 6, с. 225]), «круговую оборону заняли», однако с противоположной целью — «охранять» дочь, не дать Егору «отдохнуть душой» и «телом», принудить спать («Спите! — сердито сказала старуха. — Разговорились» [Шукшин, 2009, т. 6, с. 225]).

Образ спелой шукшинской калины — калины красной — ассоциируется не только с радостью от любви, но и с трагедией, смертью. Изображение красивой, но горькой ягоды в народных песнях обычно настораживает, вызывает предчувствие беды. Принято считать горькую ягоду калины символом печали. Красный цвет ягоды, ее сок неизменно напоминают рану, кровь. В славянской мифологии калина считается деревом погребальным, памятным.

Так, в украинских народных песнях получил развитие легендарный сюжет: «Любились парень с девушкой, хотели пожениться, да люди не дали. Превратился парень в терен, а девушка в калину. Колючий терен девушку оберегает, а калина горькая по милому грустит» [Легенды и поверья о растениях. Калина]. Широко известна на Украине и такая легенда о неразделенной любви: «Влюбилась одна девушка в пригожего кузнеца, который не замечал ее. Как ни старалась она, не обращал он на нее внимания, проходил мимо. Больше всего любил он гулять по лесу, и решила тогда она сжечь тот лес. Пришел кузнец к своему любимому месту, а там все сгорело. Один только калиновый куст сохранился, политый горючими слезами. А под кустом увидел кузнец заплаканную красавицу. Прикипело его сердце к девушке, влюбился он, но было уже поздно. Вместе с лесом сгорела и красота девушки, она быстро состарилась. А калина вернула парню умение отвечать на любовь, и в глубокой старости видел он образ юной красавицы в своей сгорбленной старухе. Но с тех пор горчить стали ягоды калины, будто слезы неразделенной любви. И пошло поверье, будто букет калины, приложенный к истрадавшемуся влюбленному сердцу,



успокаивает боль» [Легенды и поверья о растениях. Калина]. Заметим, что автор музыки к песне «Калина красная», Я. Френкель, родился и вырос на Украине, и был знаком с украинским фольклором, в котором образу калины отведена особая роль.

«Калина, посаженная на могиле, есть символ любви, в какой бы форме эта любовь не проявлялась — любовь ли это супружеская, братская, материнская, привязанность ли к родине — калина, опустившая свои раскидистые ветки на могилу, как будто знаменовала, что под нею тлеет сердце, умевшее любить, сердце, убитое безграничным чувством» [Русский миф].

Занявший прочное место в славянском фольклоре этот образ получил своеобразную авторскую интерпретацию в киноповести: в шукшинской «Калине красной» семантика смерти выражена предельно отчетливо. Собственно, своим заглавием автор подготавливает читателя к трагической развязке. Не случайно в произведении первый раз песню исполняет в довольно неспокойном, «нехорошем» месте, воровской малине, «скуластенякая молодая женщина» Люсьен. Она по поводу начавшейся ссоры Егора с Губошлепом, как бы предрекая горестное событие, с досадой произносит: «Опять покойники, кровь... Бр-р...» В финале киноповести происходит кровавая развязка, являющаяся трагическим завершением конфликта: «Навстречу ей тихо шел, держась одной рукой за живот, Егор. Шел, хватаясь другой рукой за березки. И на березах оставались ярко-красные пятна» [Шукшин, 2009, т.6, с.255]: «калина красная» является тем «мостом», через который намаявшаяся, исстрадавшаяся душа сорокалетнего шукшинского героя из мира живых переходит в мир мертвых. Сама жизнь Егора-Горе прошла, на наш взгляд, согласно пословице «Не бывать калине малиною»: человеку с таким неуступчивым характером, тяжелым, горьким опытом, внутренним разладом невозможно начать жить беззаботной, сладкой жизнью, похожей на малину, это не его путь.

Рассмотрение заглавия позволило выделить в интерпретации его две ипостаси. С одной стороны, в заглавии явно прослеживается народно-поэтическое начало: калина красная ассоциируется с молодостью, красотой, готовностью молодой женщины к замужеству. С другой стороны, его наполняет философский смысл размышляющего о конечности бытия автора, имеющего за плечами 15-летний творческий багаж, подводящего итоги 45-летней жизни. Заглавие киноповести вызывает преимущественно чувство скорби по поводу кончины героя, что обусловлено во мно-

гом и биографическим моментом: через год после опубликования «Калины красной», в 1974 году, умирает автор, сыгравший в фильме Егора Прокудина. После выхода фильма для многих телезрителей образ главного героя стал неотделим от образа самого В. М. Шукшина, что усилило представление о произведении как о творческом завещании. В заглавии, на наш взгляд, отразился и взгляд художника на идейную направленность собственных литературных творений: писатель мог пойти по бесконфликтному пути в социалистическом искусстве, обеспечив себе тем самым «жизнь-малину», однако Шукшин идет по пути изображения «неподслащенной», порой горькой правды о современности.

## ЛИТЕРАТУРА

Актеры советского и российского кино [Электронный ресурс]. URL. — <http://www.rusactors.ru>

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1-4. — М.: Русский язык, 1978. Т.2.

Калина красная [Электронный ресурс]. URL. — [http://holyofholies.narod.ru/Kalina\\_krasnaya.html](http://holyofholies.narod.ru/Kalina_krasnaya.html)

Кряжевских В. К. Народные традиции и личность (К 70-летию В. М. Шукшина): книга для учителя/Предисловие Л. И. Муравинской. — МПГУ, БиГПИ. Москва-Бийск, 1999.

Легенды и поверья о растениях. Калина [Электронный ресурс]. URL. — <http://myrphs.jimdo.com/2013/07/23/калина>

Русский миф [Электронный ресурс]. URL. — <http://pr-cy.ru/a/russianmyth.ru>

Чистов К. В. Семейные обряды и обрядовый фольклор// Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. М., 1987.

Шукшин В. М. Вопросы самому себе/Сост. Л. Н. Федосеева-Шукшина; Предисл. Л. А. Аннинского; Коммент. Л. А. Аннинского и Л. Н. Федосеевой-Шукшиной. М., 1981.

Шукшин В. М. Калина красная. Собрание сочинений: в 8-ми тт. Барнаул, 2009. Т.6.

Шукшинская энциклопедия. Гл. редактор и составитель С. М. Козлова/Барнаул, 2011.

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. — СПб.: Брокгауз-Ефрон. 1890-1907. [Электронный ресурс]. URL. <http://www.booksite.ru/fulltext/bro/kgabrokefr/>

## ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС ФИЛЬМА В.М. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ»

*И.В. Шестакова*

Как любой вид искусства, кино имеет свою специфику, заключающуюся в том, что, в отличие от других видов искусства, пользуется почти всеми свойственными им выразительными средствами: слово, звук, цвет, свет, движение, пластика, — создавая образы, обладающие поистине магической силой воздействия на зрителя. Кинематографический синтез различных видов искусств, интегрируя энергию воздействия каждого из них, в то же время использует их выразительные возможности как медиаторы чувств и мыслей автора и его героев. Опираясь вербальными, музыкальными, живописными, пластическими и т.д. «кодами», кинорежиссер создает сложную систему смысловых акцентов, определяющих внутреннюю логику сюжета, характеров, поведения героев, символического подтекста, что собственно составляет понятие интермедальности. По определению Й. Шретера, «интермедальность есть синтез медиа, результатом которого становится возникновение некоего единства *Gesamtkunstwerk*»а. <...> Такой синтез медиа позволяет возратить утраченную целостность бытия». Кроме того, так называемая Й. Шретером, «трансформационная интермедальность <...> предполагает перевод с одной знаковой системы в другую, своеобразную трансформацию информации при переходе в другой медиум. Так, живописное полотно, изображенное в кино, или здание на фотографии уже являются не картиной или зданием, а неотъемлемой частью репрезентирующего медиума» [Schroter, 1998, s. 128].

Предметом данной статьи является анализ поэтики и семантики цвета в киноленте «Калина красная» В.М. Шукшина в интермедальном аспекте.

Еще в период работы над фильмом «Странные люди» В. Шукшин, твердо веруя в «магию слова», способного творить «тепловкровные» образы, и пытаясь «пересадить» живое слово своих рассказов на экран, все еще был убежден, что «кинематограф перемальвает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу... Но горячая кровь никогда не зарумянит его» [Шукшин, 2009, с. 73]. Подобное утверждение казалось оправданным на фоне «цветового безразличия» (в драматургическом плане) 1950-х-1960-х гг. Однако к началу 1970-х с усилением позиций «авторского кино», когда, как справедливо замечает

Л. Пустынская, «художник, внося элемент личностной интерпретации событий, создает образ новой кинематографической реальности, придавая ему дополнительную эмоциональную напряженность и многозначность», все чаще обращается к драматургии цвета [Пустынская, 2012, с. 150]. Только в «Калине красной» Шукшин впервые решился «зарумянить» экран своей киноленты.

Задача для режиссера, по-видимому, невероятно трудная, так как его художественное мировидение, как оно отразилось в прозе, весьма чувствительное к свету и тени, почти лишено красок. В киноповести «Калина красная» цветовые характеристики встречаются кроме названия, в трех фрагментах текста, и всю палитру составляют только три цвета: красный, синий, зеленый. Лейтмотивом служит красный, им начинается и завершается цветовая гамма. Песенный зачин «Калина красная» затем повторяется в дуэте Егора и Любы в сцене визита «дружка» из воровского мира; в напеве Егора во время последней пахоты; косвенно мотив красного в названии притона «Малина» и — буквально — в финале: «И на березах оставались ярко-красные пятна» крови смертельно раненого Егора [Шукшин, 2009, с. 255].

Бедность палитры компенсируется эмоционально-экспрессивной и символической нагруженностью цветовых образов. Если красный передает движение судьбы главного героя к роковому исходу, то зеленый — по контрасту воссоздает динамику возрождения, обновления, созревания естественной природы и человека: «березки-невестушки зазеленели» [Шукшин, 2009, с. 249]. В то время как синий — традиционно в русской культуре цвет надежды, покоя, воли — приглушен, минимизирован. В сцене «Малины» он возникает с откровенно выраженными негативной экспрессией и смысловым подтекстом: «Комната была драная, гадкая. Синенькие какие-то обои, захватанные и тоже драные, совсем уж некстати напоминали цветом своим весеннее небо, и от этого вовсе нехорошо было в этом вонючем сокрытом мирке, тяжело» [Шукшин, 2009, с. 204-205]. Цвет становится знаком утраченных надежд, безвозвратно «искаженной», опошленной жизни социального «дна». В финальной лирической сцене киноповести синий, тоже редуцированный, цвет появляется в своем натуральном, природном естестве, обозначая последний проблеск надежды в душе Егора: «И далекая синяя полоска леса, и облако, белое, кудрявое, над этой полоской, и солнце в вышине — все была жизнь...» [Шукшин, 2009, с. 253]. Такая скупая палитра Шукшина предполагала в первом его цветном фильме решающую роль тес-

ного союза режиссера и художника, которым стал И. Новодережкин. Он уже участвовал в съемках фильмов «А если это любовь?», «Пришел солдат с фронта», «Андрей Рублев».

Фильм «Калина красная» открывается кадрами вертикального монтажа. Камера движется сверху от багрово-красных колосников сцены в тюремном зале, по белому полотнищу с лозунгом, убеждающим, что «каждый, выбившийся из трудовой колеи, может вернуться к полезной деятельности». Густой красный цвет колосников широким лучом опускается по диагонали фанерного задника с «державными» лозунгами и символикой, рассеивается, гаснет и оседает черно-сизым пеплом арестантских роб «хора рецидивистов», чтобы в следующий момент внезапно вспыхнуть, заливая весь экран.

На этом алом, парадно-зловещем фоне возникают белые титры, перебиваемые заставками кадров с хором на сцене и заключенными в зале. Фанерные щиты кулис изображают в красках представителей народов СССР в национальных костюмах. Передние кулисы с фигурками девушки в русском сарафане и парня с балалайкой задают новый цветовой лейтмотив: белые березы на фоне ярко-голубого неба.

Вертикальные съемки пространства сцены-эстрады монтируются с горизонтальными кадрами зрительного зала. Камера фиксирует ритмическую смену алого и размыто-голубого цветов на стене с рисунками и плакатами, изображающими эпизоды истории страны Советов. В этом же ритме, сменяя друг друга, плывут ряды неподвижных, точно скульптурных, стриженных голов эзков со сосредоточенными, почти одухотворенными лицами, индивидуальная выразительность которых резко оттенена темно-серой массой их униформ с номерами на груди. Распределены цветовые массы особым образом: алый, багрово-красный, осеняющий и освящающий бело-зелено-голубую утопию страны Советов, и сизо-черная низовая масса как опора, «фундамент» и «дно» этой страны, воздвигнутой эзками. Так изобразительно-цветовыми средствами Шукшин в модусе скрытой иронии моделирует структуру советской государственности.

Выход Егора (В. Шукшин) из тюрьмы воссоздан в довольно странной композиции: в центре кадра выдвинут на передний план покрытый выщербленными досками торец толстой стены, разделяющей его пространство на две половины. В правой половине — кабинка охранника с решеткой на окне, освещенная лампочкой, окрашивающей тесное помещение в теплый корич-

невый цвет (еще один цветовой лейтмотив). В левой половине — тамбур с решеткой и железной дверью, в его черной густой тени ярко алеет ворот рубахи Егора. В следующем кадре симметрично выстроенная мизансцена и усложненная глубинной перспективой двухчастная композиция кадра позволяют понять смысл настойчиво повторяемого режиссером приема. Егор, выйдя из темного тамбура, останавливается сбоку от входа на фоне ослепительно-белой от солнечного света стены, а в глубине тамбура — черный силуэт вцепившегося в решетку арестанта. С другой стороны входа в кабину застыл один охранник, второй — в глубине прислонился к косяку двери. Такая композиция кадра демонстрировала две формы несвободы человека (арестант — солдат) и достаточно прозрачные формы воли: Егор, устремивший взгляд в неизвестность, — и солдатик, стоящий на самом краешке мостков, срывающихся в воду.

Колористическое решение 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 море, и зыбь воды, и шаткие мостики под ногами — создает ощущение неопределенности душевного состояния героя, которое он пытается преодолеть твердой поступью кирзовых сапог. Вся сцена служит, таким образом, завязкой излюбленного Шукшиным сюжета дороги, выбора героем своего места в жизни, возвращения к себе. Весь фильм — это движение героя от неопределенности, неузнавания себя к ясности понимания своей сути, ее потери и расплаты.

Первая цель Егора на этом пути, выношенная годами тюрьмы и каторжного труда «на других», — прожить оставшуюся жизнь «как хочу», устроить «праздник душе». Эта жизнерадостная идея всецело поддержана веселой, несущейся из динамика автомобиля музыкой, но кадр в «Волге» вновь разделен, хотя и мягко, на две половины болтающейся по центру игрушкой на ветровом стекле: черный мохнатый бесенок то поворачивается к холеному водителю, опуская его в унылый скепсис: «Чему радоваться-то?», —

то раскачивается перед носом Егора, лукаво соблазняя неведомыми радостями. Однако вопреки соблазнам черта Прокудин пока устремляется к малым естественным радостям живого вольного существа: свежему дыханию ранней весны, девственной чистоте белых тонких берез, зябко стоящих в талой воде, тающим шкуркам последнего снега, к теплу нежной гладкой коры березовых стволов. «Левитановский» пейзаж ранней весны («Весна. Большая вода», «Первая зелень», «Березовая роща») с его покоем и тишиной нарушают темные тени громко каркающих ворон с крупным планом черного надреза на белом стволе. Внезапно тишина взрывается бравурной разгульной музыкой; крупные планы березовой рощи сменяются вновь широкой панорамой безбрежного разлива реки, сливающейся с бездонным голубым небом. Увидев затонувшую белокаменную полуразрушенную церковь, Егор снова теряет опору, мечется в тесном проходе бойко несущегося по водной зыби белого катера.

Бело-голубая аура воздуха и света, окружающая Егора на его пути, очищающая, умиротворяющая, обещающая желанную радость жизни, резко опадает, темнеет, стекает вылинявшей облезлой синей краской по стенам деревянного дома в захолустном городке, где Егор ищет былую подругу Нинон, надеясь, наконец, праздником отметить свой выход на волю. Но «праздник испорчен»: Нинон не дождалась его из тюрьмы, уехала куда-то на Север. Напряженное мелькание света качающегося фонаря, то освещающее, то погружающее в полную тьму лицо Егора, сидящего перед закрытой дверью, отражает усиливающуюся маяту его души.

Безуспешные попытки найти хотя бы ночлег у других бывших знакомых по телефону на телеграфе рождает в нем агрессивное злобное чувство, которое гасит мирный вид ожидающих вызова к телефону девочки и ее матери. Красный сарафанчик девочки, голубое цветастое платье матери, ровный коричнево-палевый цвет дерева почтовых ячеек, черная куртка Егора в темном углу-тупике создают миникомплект цветовых лейтмотивов-сигналов, развертывающихся перед героем спектр выбора дальнейших действий. Егор выбрал «темный» — «опять в ямку».

Колорит интерьера «малины» больше отвечает именно этому определению — «ямка»: темная неряшливая комната с грязно-синими разводами на стенах, повторяющимися характер окраски дома Нинон. В темных углах обнимающиеся парочки, на полу спит человек, другой полулежит в кресле-качалке, дымя трубкой. На переднем плане выделен светом, модным серым костюмом

и речью главарь воровской шайки — Губошлеп (Г. Бурков). Актер придал образу отталкивающие черты: лоснящееся одутловатое лицо, действительно, как будто шлепающие, мокрые толстые губы, щурящиеся глазки со скрытой угрозой. В центре мертвенно-стылого серого мира начинают пульсировать два ярких цветочных пятна: алая рубаха Егора и голубая кофта Люсьен, — символизирующих в контексте экстатической пляски и любовный пыл, и забившуюся горячей кровью надежду, и злобу за погубленную жизнь, и жажду праздника.

В кадрах погоны Егор в темной куртке, погасившей пламя рубахи, растворяется во тьме зажато между заборами и рекой переулка; свет фонаря то и дело вырывает из густой тени его лицо. Снова, как в сцене у дома Нинон, резкие колебания света и тьмы передают состояние внутренней маяты, беспокойства героя. В то же время в этом бешеном беге он словно ведом знаками-символами к месту покоя: синь воды, мирно дремлющие у берега рыбацкие барки, наконец, опрокинутое в реку отражение куполов церкви. Вслед затем высокий берег укрыл Егора, а развалины белой кирпичной стены остановили погоню. За стеной открылся иной мир, возвращающий к началам жизненного пути — к чистоте и ясности детства.

Вновь повторяющийся образ карусели (как в «Странных людях»), означает не только бессмысленный круговорот обыденной жизни, но и поворот судьбы, и возвращение к истокам. Зовом иной жизни слышится Егору ласковый голос Любы (Л. Федосеева-Шукшина), озвучивающий ее письмо к нему, 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 песенный образ: Люба в белой кофточке, заправленной в клетчатую юбку, впервые является перед зрителем и героем. 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 сцене «Чайная» Шукшин повторяет опробованную им в «Печках-лавочках» симультанную композицию, последовательно раз-



мыкающую и расширяющую до самого горизонта внутреннее комнатное пространство: зритель видит тесный зал «Чайной» с окнами, открытыми на веранду, где у самых перил за столиком расположились Егор и Люба, так что перед ними открываются просторы сельского мира, в которых синева озера сливается с синевой неба, сочетаясь со свежей зеленью лугов и полей. При этом мизансцена строится так, что Егор в красной рубашке оказывается на фоне затемненного внутреннего пространства «Чайной», где за столом мужчины распивают стаканами спиртное. Тень и вид за его спиной знаменуют «страшное» и химерическое «богатство», которым хвастается Егор перед Любой («Иногда бываю фантастически богат, Люба» — «Презираешь, а идешь из-за них на такую страсть» [Шукшин, 2009, с. 214]).

Со стороны Любы в белой блузе, напротив, открывается истинное и вечное «богатство»: «простор и воля», которые ищет и не находит Егор. Кроме того, отблесками сине-голубого являются легкая занавеска на окне, придающая фону некоторую театральную декоративность, и в глубине кадра, на стене «Чайной», дважды возникающий плакат с изображением мальчика в форменной фуражке и голубой рубашечке, скачущего на лошадке-палочке как развитие детской темы — карусель с лошадками в парке — обозначившей нелегкий выбор Егора. Просторный сине-зеленый мир заканчивается во дворе дома Байкаловых, широко распахнутом на деревенскую улицу.

В этой картине Шукшин также предельно внимателен к обустройству и убранству деревенского русского дома. Изобразительный ряд составляет большое количество предметов женского рукоделия: самотканые коврики, вышитое полотенце, кружевные занавески на окнах и на полочке с иконами, вышитая скатерть с кистями.

В комнате дома Байкаловых находится никелированная кровать, накрытая также ажурным покрывалом, над ней коврик с вытканными цветами, диванчик с деревянной спинкой, старинный комод и буфет с фарфоровыми статуэтками, посудой и глиняной кошкой. На окнах висят ситцевые занавески, а на стене — репродукция картины И. Шишкина «Сосновый лес», малеванная лубочная картинка девушки, старые фотографии в одной большой раме, часы с кукушкой.

В кухне, оклеенной обоями в цветочек, у двери стоит старинный деревянный буфет, за стеклом которого все для традиционного чаепития. Над дверью — полка с выставленными тарелка-

ми как произведениями искусства. Кухню и комнатки разделяют цветные занавески. Важным в культурологическом плане элементом интерьера является деревянная перегородка, оклеенная вместо обоев цветными репродукциями произведений мировой классики из журнала «Огонек» — домашняя «Третьяковка», отражающая, по мысли 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», вписываясь в семантику покаянного мотива фильма. Введение в изобразительный ряд сельских интерьеров «живописных» цитат в виде репродукций художественных полотен играет особую роль в интермедиальной системе киноленты.

Одна стена печи выходит в кухню, а сама печь — в горнице, через которую протянута железная труба-вытяжка. На печке возвышается старинный медный самовар, накрытый ажурной вязаной салфеткой ручной работы. Деревянные полки на стенах и гардины, старинное зеркало в оправе, кровать с самотканым ковриком под ногами, лежанка, рукомойник — все, как в обычном деревенском доме шукшинских фильмов — новое и необычное в драматургии цвета, подчиненной развитию нового сюжета. Именно рядом с печью начинается знакомство Егора Прокудина с родителями Любы — Байкаловыми, разыгранное изящно, с юмором и даже гротеском.

С появлением в доме чужого, пришлого человека, отсидевшего срок в тюрьме, хозяева и вещи словно занимают «круговую оборону». Первая мизансцена с Егором в доме воспроизводит «пороговую» ситуацию: бывшего арестанта усаживают у порога из кухни в комнату на непрочной табуретке. Старик (И. Рыжов), заняв позицию справа под защитой печки, старуха (М. Скворцова) — слева, за деревянной крепью старинного дивана, — начинают перекрестный допрос нежеланного гостя. В то же время цветовые образы окружающих вещей активизируются в почти прямой переключке с цветом оформления недавно покинутого Егором тюремного зала: широкая красная занавеска над входной дверью уподобляется багровым колосникам сцены, из-за стекла буфета с вырезанных журнальных репродукций смотрят в спину Егора представители братских народов СССР в национальных костюмах также, как и на тюремной эстраде; темно-синий с сизым отливом плащ Любы, куртка Егора, черная труба-вытяжка резонируют с цветом арестантских роб.

Столь знакомое окружение провоцирует Егора на игру соответствующими масками: то бандита-головореза, то оратора-пропагандиста, обличающего обывателей. Сбитый с толку старик в запальчивости похвально себя боевыми и трудовыми подвигами, объявляет себя «вечным стахановцем», невольно повторяя агитплакаты, призывавшие арестантов следовать таким примерам. Красная рубашка Егора сливается с красной занавеской, на фоне которой он произносит свою речь. На ночь Егора помещают за цветастой ярко-красной занавеской, старики и Люба вооружены. Вся эта система цветовых, предметных образов агрессивной экспрессии, перекликающаяся с системой образов тюремного эпизода, мотивирует бегство Егора из дома, который не принял его как «своего», таким, «как все».

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 рубашке 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 перспективе 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» [Миронова, 2011, с. 29]. А немецкий ученый Г. Бидерманн отмечает, что «коричневый цвет вызывает положительное сопоставление с матерью-землей» [Бидерманн, 1996, с. 290].

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 (женщина в голубом на телеграфе, девушка в синем платье на городской улице).

В приглушенно-темном и теплом цвете естественной фактуры дерева выдержана сцена в сенях байкаловского дома: прочные, сложенные на века бревенчатые стены, высокий ларь, прялка, деревянная бадья. И кажется, что именно эта вековая крепость крестьянского дома угнетает Егора, рвущегося на волю, на встречу с праздником. И праздник сам встречает его на улицах городка бравурной музыкой, огромными фанерными щитами с советской символикой, нарядными 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» [Givens, 2000, s. 148]. Устав от безнадежной охоты за женщинами, Егор уныло сидит на берегу реки, наблюдая за сплавом бревен, увлекающих его память к бревенчатым стенам покинутого им дома. Сопrotивляясь этому впечатлению, он отправляется в ресторан с желанием «поселить разврат» в бедном мирном советском городке, а голубая река, белый катер за его окнами возникают как последний призыв к истинным радостям.

Интерьер квартиры официанта (Л. Дуров), устраивающего для Егора «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. В центре композиции — модный диван, алый цвет которого дает отраженный гиперболизированный образ алой рубахи Егора. Агрессивную экспрессию над диваном красного цвета развивает ковровое панно с изображением всадников с оружием. В большой медальонной раме — репродукция И. Крамского, словно тоже непомерно увеличенная копия нагрудного медальона Любы. Дж. Гивенс толкует ее именно как «напоминание о Любе». Однако в контексте данного интерьера и как значимая повторяющаяся деталь в поэтике фильма 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. Так, искусствоведу И. Долгополову представляется, что «образ женщины полон достоинства. Он поистине чудесен. В нем нет ни на йоту намек на вульгарность или «дурной тон». <... > Картина рисует нам облик привлекательной, гордой и независимой женщины, внимательно, немного свысока вззирающей на пеструю столичную карусель» [Долгополов, 1983, с. 310].

В комнате ресторанный официант нажитая нечестным ремеслом «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 («как Калигула») на встречу с «народом, готовым к разврату». Войдя в образ, он долго обзирает 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.

В соответствии с концепцией [Шукшин, 2009, с. 204-205] Й. Шротера [Schroter, 1998, s. 128] в фильме выявлен тип «трансформационной интермедальности», связанный с репрезентацией одного медиума другим и переводом одной знаковой системы в другую, что трансформирует содержание. Так, живописное полотно И. Крамского, изображенное в киноленте Шукшина, уже не является картиной, а неотъемлемой частью «репрезентирующего медиума».

Цветовая гамма последующих эпизодов развертывается в обратном зеркальном порядке по отношению к эпизодам первой половины фильма, не внося новых существенных нюансов, а развивая и углубляя интенсивность прежних изобразительно-тематических комплексов: в бане ковш, из которого Егор ошпарил Петра, становится чашей для вина, знаменуя акт побратимства. Интерьер дома Байкаловых, где Егор уже по-семейному за общим столом мирно ужинает после трудового дня, дан в просторной и светлой перспективе. Мир нарушен вторжением прошлого, которое манит Егора бешеными деньгами. Бесконечное мотовство ворованными деньгами в городских сценах оборачивается жестом глубокого пре-

зрения к нечестным деньгам и разрыва с прежними «дружками». Напев Егора первых строчек песни «Калина красная», возвращающий к названию фильма, становится знаком обратного отсчета жизни главного героя. Дом его матери — маленький с высокими оконцами с резными голубыми ставенками, словно из детской сказки. Внутреннее его пространство предельно узкое, как будто стены сдвинулись, вытесняя пустоту покинутого большой семьей дома: трое сыновей погибли на войне, блудный сын пропал. Долгий светлый взгляд старушки из-под оконной занавески вслед неузнанному сыну — последний, прощальный. Вертикальная композиция сцены покаянного плача Егора — обратное отражение картины разлива реки в начале фильма: там церковь, затонувшая в безбрежной сини воды, здесь церковь, тоже разрушенная, возносится на холме над безграничным зеленым миром, знаменуя духовное воскресение грешной души Егора.

Своеобразной цветовой перверсией отмечена одежда героев. Мать Егора (Е. Быстрова) — в выцветшем светло-коричневом платье под стать 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 рубашку, аккуратно застегнутую под самое горло под распахнутой рабочей телогрейкой. Теплый цвет платьев женщин возвращает их к исконной земной природе, тогда как голубая рубашка Егора знаменует обретение им высокой духовности.

Семантическим эхом перекликаются между собой образ счастливого мальчика в голубой рубашечке на плакате в «Чайной» и подросток в эпизоде покаяния Егора, бросающий в реку красные ягоды калины. Смысл этой переключки — тревога за судьбу детей, призыв к ответственности взрослых за то, чтобы их жизнь не сложилась так, как у Егора Прокудина.

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 рубашки 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 поет арестант. Красное поле экрана в заглавных титрах фильма сменяет в конце синий экран, на фоне которого звучит письмо-завещание Егора Прокудина.

Особым образом функционирует в фильме Шукшина белый цвет. Чтобы не быть знаком пустоты на белом киноэкране, он требует семантически значимого колоритного фона. Не занимая широкого экранного пространства, как красный, голубой, зеленый, белый цвет здесь предельно предметен и дифференцирован в природной и социальной сфере, образуя далекие смысловые ассоциации. Цвет белокаменных разрушенных русских храмов создает параллель цвету белоствольных берез, в колоннаду которых, как в храм, вступает Егор в предчувствии грядущего вечно «венчания» (березы-«невестушки» заждались, вороны каркают «рано»). Тяжелая белая гроздь сирени в густой зелени палисадника ассоциируется с пышной молодой грудью Любы в белой блузе. Ироническим дублем этого образного параллелизма становится и белый цвет черемухи, веточку которой Егор преподносит следователю, разыгрывая ее ухажера в сцене на пасеке.

Исполнена чувством щемящей грусти и красоты в сцене последней пахоты Егора стая белых птиц, неожиданно слетевшая на пашню, которая в следующий момент будет окроплена его кровью. Отлетающие белые птицы, сопровождаемые закадровым звучанием хора высоких женских чистых голосов, оплакивающих смерть героя, — словно хор ангелов, принимающих на небеса душу раскаявшегося и искупившего свой грех кровавой жертвой грешника.

Использование в фильме преимущественно чистых локальных цветов основного спектра, 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» [Givens, 2000, s. 140]. Народный примитив, кроме того, реализуется в плакатно-стендовой агитпродукции, заполняющей кадры тюремных и городских эпизодов фильма. Причем ироническая остраненность ее презентации кодирует стилистику соц-арта, набравшего силу в искусстве андеграунда. Кажущаяся пестрота

стилевых кодов, по сути, воссоздает парадигму истории русского изобразительного искусства от иконы до советского агитпропа.

Лейтмотивный принцип в цветовой системе киноленты создает тенденцию к обобщению, укрупнению и символизации цветовых образов, формулируя условный «поэтический» стиль, близкий к манере А. Тарковского. Кроме того, репродукции полотен художников XIX в., потеснившие фотографии на стенах в домашних интерьерах, маркируют установку на «живописный» стиль русской реалистической школы. Очевидными реминисценциями живописи русского импрессионизма выглядят кадры березовой весенней рощи, половодья с затонувшей разрушенной церковью и пр.

Таким образом, цвет в картине Шукшина «Калина красная» 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. Рифмующиеся кадры, повторы символических образов, превращающихся в мотивы, многочисленные художественные детали, отснятые крупным планом, воспроизводят психологическое состояние героев и активизируют эмоциональное воздействие на зрителя.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996.
- Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. — USA, 2000.
- Долгополов И. В. Рассказы о художниках: в 2 т. Т. 2. — М., 1983.
- Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве. — Минск, 2011.
- Пустынская Л. Цветное кино. В поисках киноязыка. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. — М., 2009.
- Schroter J. Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs // Montage/AV, Vol. 7, No. 2, 1998.
- Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. — Барнаул, 2009.
- Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. — Барнаул, 2009.



# РАССКАЗ В. ШУКШИНА КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ С ПЕРЕМЕННЫМ ФОКУСНЫМ РАССТОЯНИЕМ

*Л. Геллер (Lausanne)*

## 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Я не предлагаю никакой новой критической теории. Мой метод, за неимением лучшего названия, определяю как «исследование с переменным фокусным расстоянием». Моя цель: переходить от одного метода к другому, повинаясь логике аналитического процесса — менять угол и точку зрения, наблюдать за явлениями разного масштаба, препарировать разные срезы для того, чтобы получить выводы, которые на разных уровнях дополняли бы друг друга.

Объект исследования в данном случае — один из рассказов Василия Шукшина. Речь пойдет о рассказе «Срезал». Я надеюсь, что на его примере мне удастся уловить какие-то отличительные особенности шукшинской прозы. Он вошел во все важнейшие сборники произведений Шукшина и датирован 1970 годом.

## 2. ПЕРВЫЙ ПОДХОД: ЖАНР РАССКАЗА

Рассказ «Срезал» реалистичен в самом узком смысле этого слова. Иначе говоря, в нем как будто нет ничего, что могло бы сойти за выдумку писателя: никаких внешних сюжетных перипетий, композиция фрагментарна, концовка намеренно расплывчата. Читатель должен быть убежден, что он имеет дело со сценкой, списанной прямо с натуры. Между тем, даже из краткого пересказа содержания видна дидактическая направленность рассказа. На нее много указаний в тексте.

По своей тематике рассказ примыкает к одному из главных течений в современной советской литературе — к так называемой «деревенской прозе». В своей современной форме деревенская проза родилась в середине 50-х гг. Ее призвание: дать достоверный и детальный образ советской деревни. Шукшин — один из признанных ее мастеров.

Пути деревенской прозы разнообразны — от этического психологизма Солженицына в «Матренином дворе» до историзма Залыгина, от лирического славянофильства Солоухина до экологического регионализма сибирских писателей. Но несмотря на все разнообразие, деревенские писатели черпают из одного источника — реалистической традиции XIX века. А точнее говоря,

традиции литературного течения, сформировавшегося в 1840-е гг. и названного на первых порах «натуральной школой», которая ставила своей главной задачей, по образцу западных физиологических и натуралистических школ, запечатление данных в непосредственном наблюдении фрагментов неприкрашенной действительности. Самые знаменитые русские писатели внесли свою лепту в развитие «натуральной школы», но настоящее ее «физиологическое» — фактографическое — направление связано с именами таких авторов, как Д. В. Григорович, Н. В. Успенский, В. А. Слепцов, Г. И. Успенский, Н. Н. Златовратский и т. д. Наблюдатели, одержимые благими намерениями, эти писатели часто использовали короткие формы дневника, путевых записей, очерка, зарисовок, — пытаясь добиться впечатления полной объективности, эффекта моментального снимка с натуры, — и добавляли туда же изрядную дозу дидактики, зачастую целиком искажая свою объективную картину. Новая советская деревенская проза близка этому направлению — недаром она началась с очерков.

К этому направлению часто приближается и Шукшин (ставшее модным сравнение его рассказов с чеховскими имеет смысл лишь поскольку ранний Чехов связан с той же традицией). «Срезал» — хороший пример жанра фактографической новеллы с моралью.

В основе сюжета лежит мотив, отлично известный в мировой литературе. Два мира. Между ними — граница. Ее охраняет страж, который останавливает всех желающих попасть в другой мир. Право на проход получает лишь тот, кто пройдет испытание, ответит на вопросы стража. Заметим, что у Шукшина даже количество вопросов, которые Глеб задает кандидату, сакраментально: три. Этот мифологический мотив очень часто встречается в фольклоре, в сказках. последуем за этим наблюдением, — и мы обнаружим, что фабула, т. е. хронологическое развертывание событий, рассказа напоминают сказку. Как известно, В. Пропп составил перечень функций, из которых состоит сюжет любой сказки [Пропп, 1928, с. 35-83]. Если мы расчленим сюжет «Срезал» на события-функции, окажется, что они — те же, что и описанные в схеме Проппа, точнее говоря, в первой части этой схемы.

Можно считать, что «Срезал» — современная вариация на традиционную сказочную тему, и можно читать его как сказку о том, как герой-кандидат, уехавший в далекий край искать счастья, со-

брался вернуться, и как вредитель — Глеб не пустил его, заколдовал и не дал «волшебного средства»: пропуска в родной мир.

В рассказе прекрасно видно функционирование механизмов, свойственных вековой творческой традиции народной сказки. Ей-то и обязан сюжет рассказа своей органичностью. Он построен на скелете из ситуаций-архетипов, известных и понятных всем, — в таком повествовании действие порождает мораль, и наоборот, традиционные мотивы самым естественным образом скрещиваются с мотивами «пережитыми», реалистическими, а реалистические детали быта — элемент, без которого чуть ли не нельзя обойтись.

И вместе со всем этим очевидно, что обращение к сказочной схеме не объясняет всего в рассказе, не исчерпывает ни его форму, ни его содержание. В действительности, сюжет, сохраняя последовательность проповедских функций и их характер, смещает их пропорции. Персонажи меняются ролями, читателю трудно определить, кто из них — настоящий герой; кандидат оказывается одновременно и героем-искателем и жертвой; вредитель исполняет роль дарителя, и даже может считаться жертвой; объект поисков смешивается с волшебным средством; рассказчик же вообще выпадает из модели сказки.

Если учесть социальную окраску рассказа, обличительные интонации в конце рассказа, обилие бытовых деталей, можно прочесть рассказ несколько иначе — как бытовую притчу о том, как умный мужик перехитрил ученого барина. В таком прочтении главным героем становится Глеб, волшебная же символика двух миров и границ отступают на второй план.

Короче говоря, в рассказе нет той ценной для исследователя четкости, которая характерна для фольклорного творчества. Для того чтобы продвинуться в понимании рассказа, нужно изменить прицел и сойти с уровня событийного на уровень более мелкого масштаба, — анализировать внутреннюю структуру текста.

### 3. СТРУКТУРА ТЕКСТА

Сосредоточимся на варианте А. Внимательно перечитав текст, мы обнаруживаем любопытную особенность: он кишит повторами. Те же слова, синонимы, близкозначные выражения встречаются на протяжении всего рассказа. Повторы не хаотичны, наоборот, — легко заметить их систематический характер. Они образуют несколько лексико-семантических рядов, которые составляют сво-

его рода внутреннюю конструкцию, скрытую под описанной выше схемой и поддерживающую все повествование.

Рассмотрим ее составные части.

Наиболее бросается в глаза частое повторение слов, наделенных семантикой смеха: улыбаться, усмехаться, смеяться и т.п. Они повторяются в тексте в общей сложности 21 раз. Чаше всех улыбки, усмешки, смех отмечены у Глеба — 12 раз; у кандидата с женой — 7 раз; наконец, 2 раза смехом раздражаются мужики.

Когда появляется смех и над чем смеются герои?

В первую часть рассказа, где дана экспозиция и распределение ролей, включена ретроспекция. В ней описан экзамен, учиненный Глебом предыдущему знатному гостю из города — полковнику. Срезав полковника, Глеб усмехается. Так начинается этот лексико-семантический ряд. Второе его появление: Глеб усмехается, производя «разведку» о кандидате. Ни тут, ни там никаких намеков на комизм ситуации или словесный юмор нет. Поначалу вопросы Глеба кажутся кандидату смешными, но никто не разделяет этого мнения, и очень быстро комическое исчезает совершенно; смех меняет свою функцию, свою смысловую нагрузку в глазах действующих лиц и читателя. Для Глеба с самого начала, для кандидата несколько позже экзамен — не просто проверка знаний, это состязание, дуэль. Противники оценивают друг друга, меряют свои силы, — и смехом сообщают о готовности к бою. Если же разбить текст описания дуэли в местах, где появляется СМЕХ, получатся маленькие, завершенные главки — создается картина поединка в раундах. Всякий раз, когда один из бойцов чувствует свой перевес и хочет показать его, — он смеется и улыбается. В конце поединка и рассказа — так же, как в конце поединка с полковником — Глеб подчеркивает свою победу усмешкой.

Таким образом, СМЕХ имеет мало общего с юмором. Его семантика изменена контекстом борьбы, он становится проявлением агрессивности, а также средством, при помощи которого сами герои отмечают перипетии поединка.

Второй лексико-семантический ряд можно назвать ВЗГЛЯДЫ. 17 раз встречаются в тексте слова смотреть, посмотреть и т.п. Если учесть распределение взглядов и их направление (кто сколько раз и на кого смотрит), можно сказать следующее. Все персонажи принимают участие в этом действии почти поровну: Глеб смотрит или служит мишенью для взглядов в 12 случаях, кандидат — в 10, мужики тоже в 10-ти. Но снова наиболее

активно проявляет себя Глеб: он «взглядывает» 7 раз, на него — 5; мужики, судьи поединка, бросают 6 взглядов, на них обращены 4 взгляда; кандидат же активно действует в этом ряду только 4 раза, тогда как подвергается осмотру — 6 раз. Получается, что Глебу отведена самая активная роль, в то время как кандидат служит, так сказать, пассивным объектом действия. Это противоречит его амплу героя-искателя в схеме волшебной сказки, — зато Глеб утверждается в качестве центрального персонажа, того, кто определяет движение сюжета. Становится более понятным соскальзывание сюжета в сторону другой модели — притчи о хитром мужике и ученом барине. У разных героев — разная мотивировка взглядов: то оценка противника, то сигнал победы, то просьба о помощи, то знак одобрения или неодобрения. Но по сути дела, везде в основе лежит акт общения или попытка к нему. Иначе говоря, ВЗГЛЯДЫ появляются, когда показано, как определяются или меняются взаимоотношения между персонажами. Динамика общения проявляется во взглядах.

ВЗГЛЯДЫ функционируют в связи со СМЕХОМ и параллельно ему. Эти два ряда дают разметку установившихся ситуаций и регистрируют происходящие в них изменения — в зависимости от изменений в соотношении сил между героями.

СМЕХ и ВЗГЛЯДЫ организуют то, что можно назвать синтагматической осью рассказа, вдоль которой движется повествование.

Далее заметим повторы не отдельных слов, а высказываний с той же интонацией:

- Где работаю, что ли? — не понял кандидат.
- Какой первичности? — опять не понял кандидат.
- Почему — сейчас?
- Вы о чем вообще-то?
- У нас тут... какой-то странный разговор!
- Давайте установим, о чем мы говорим.

Кандидат пытается, но не может понять, что ему говорит Глеб. Назовем этот ряд НЕПОНИМАНИЕМ.

Причинная связь объединяет этот ряд с другим, элементы которого появляются в первых же фразах рассказа. Говоря о приезде кандидата Константина Ивановича в деревню, рассказчик подчеркивает, что он подкатил на такси, загруженном чемоданами, упоминает о его богатстве. И тут же красноречивая подробность: гости привезли подарки — «электрический самовар, цветастый халат и деревянные ложки». Вряд ли стоит пояснить, что подарки

совершенно бесполезны, — это сувениры, покупаемые обычно иностранными туристами. Кандидат собрался в родную деревню как в экзотическую страну — с «народными» изделиями. Одна деталь лучше пространных описаний показывает, насколько кандидат стал чужим миру деревни. К определению ученой-богатый присоединяются подразумеваемые: городской-чужой, формируя еще один лексико-семантический ряд, ключевое место в котором занимает слово, повторенное 6 раз на первой странице: знатный. «Знатный» — советское слово — значит: известный, выдающийся в своей области. Но значит также — принадлежащий к знати, верхнему слою в общественной иерархии. Деревенские считают знатью городских, тех, кто достиг положения в городе, стал пилотом, врачом, полковником или — кандидатом. Это последнее слово повторяется чаще всех в рассказе: 12 раз в первой части, 32 раза в описании поединка, 10 раз в речи Глеба. В начале мы узнаем, как зовут героя, но на всем протяжении текста рассказчик величает его титулом, подчеркивая его ЗНАТНОСТЬ.

Теперь нам ясно, почему спорщики не понимают друг друга: они принадлежат к разным уровням иерархии.

Ряды синтагматической оси составлены из действий; НЕПОНИМАНИЕ и ЗНАТНОСТЬ — состояния. Если последний ряд дает нам возможность различить уровни иерархии, на которых размещены персонажи, то ряд НЕПОНИМАНИЯ показывает, насколько непроницаемы перегородки между уровнями.

Эти ряды определяют парадигматику рассказа, на основе которой возможно движение сюжета (изменение состояний).

Подчеркну, что компоненты парадигматических рядов дополняются своими противоположностями, даже если об этом не говорится открыто в тексте. Иными словами, непонимание предполагает существование понимания, знатность — низший уровень в иерархии. Парадигматика рассказа дана в противопоставлениях. Такова внутренняя, стройная и законченная структура рассказа: четыре лексико-семантических ряда, связанных между собой отношениями причинности и дополнения.

Мы поочередно раскрыли три плана организации текста: 1) на поверхности — фактографическая форма отчета об анекдотической сценке из деревенского быта; 2) ниже мы находим глубокую коллизию, развернутую по схеме, повторяющей функциональную схему сказки; 3) еще ниже: внутренняя структура, на которой держится все повествование, конденсирует символику коллизии и связывает ее с реальным контекстом.

Сказочный (мифологический) мотив столкновения двух миров осложняется. Миры не только различны и взаимно чужды, они не эквивалентны, не расположены на одной плоскости, как в сказке, а поставлены один над другим, подчинены иерархическому строю. Деревня стоит гораздо ниже города, так же, как это имеет место и в советской действительности. И точно так же между мирами существует напряжение, источник постоянного конфликта, который, однако, нельзя выразить открыто. Поэтому он выражается окольными путями.

Экзамен, уготованный для кандидата, не похож на испытания в сказках, — в сущности, это совсем не экзамен: испытание нужно для того, чтобы дать волю чувству агрессивности, вызванному осознанием своего низшего положения в обществе, подчиненном иерархическому порядку. Бежать от иерархии в повседневной жизни нельзя. Но можно — на экзамене для обреченных срезать знатных. Мужики «прямо как на спектакль ходили» на беседы со знатными, превратившиеся в ритуал.

Полномочным представителем мужиков Глеб вступает в единоробство с миром города. Он совершает колдовской обряд. Чувствуя поддержку мужиков, и в то же время одинокий, как настоящий жрец, он выполняет свою миссию: дает возможность преодолеть иерархию, хотя бы на момент почувствовать свое превосходство над городской знатью. И после такого обряда мужики могут даже позволить жалость к кандидатам.

Но каким образом Глебу удаются его священнодействия? Где секрет его парадоксальных и неотвратимых побед? Ответить на этот вопрос можно, если снова изменить масштаб наблюдений, рассмотрев экзамен-поединок, его ход и смысл.

#### 4. СЕМАНТИКА ЭКЗАМЕНА

Очевидно, что вопросы примитивны и малограмотны по своей форме, полны фактических, логических и грамматических несуразностей. Тем не менее, под корявой поверхностью глебовских вопросов скрыто вполне определенное содержание. Для раскрытия его необходимо выйти за пределы текста — во внелитературную сферу. Точнее — в сферу идеологии.

Предварительный вопрос — о «первичности духа и материи» — не что иное, как неловкая парафраза знаменитого энгельсовского «высшего вопроса всей философии», т. е. того самого вопроса об отношении мышления к бытию, который позволил одним махом обойти веками мучившие мыслителей трудности

онтологии и эпистемологии. Окончательное и несомненное решение и дано в формуле о первичности материи и вторичности «духа» (сознания), на которой зиждется теория диалектического материализма.

Первый вопрос относится к области практического применения теории — к «диалектике природы». Легко заметить, что вопрос содержит логическую ошибку: явления физического мира и соответствующие им понятия определяются, в принципе, теми естественными науками, которые открывают эти явления. Философия же их истолковывает. Но постановка вопроса именно в таком виде повинуется особой логике и проистекает из глубокого убеждения, что природа зависит от философии, а не философия от природы. Так и говорит Глеб: «Природу определяет философия». Это убеждение совпадает с точкой зрения доктрины диалектического материализма — с каковой точки вопрос Глеба задан правильно, разве что сформулирован слишком откровенно. Интересно, что воспитанный на той же доктрине кандидат не замечает ошибки, о которой идет речь. Более того, он повторяет ее и невпопад отвечает, пытаясь подловить Глеба на другом: «Как всегда определяла, почему — сейчас?». Но тут Глеб резонно указывает, что поскольку явление невесомости открыто сравнительно недавно, определить его всегда в прошлом было невозможно. И он прав — на этот раз с точки зрения элементарной логики.

Второй вопрос затрагивает важнейший аспект официальной доктрины. Как известно, это однозначно определяющее мир учение не допускает конкуренции; во имя его велась и неумолимо ведется безжалостная борьба против всякого рода враждебных идеологий, и прежде всего против религиозных предрассудков и их распространителей — от римского папы до шамана из таежного стойбища. Игнорируя этот вопрос, кандидат проявляет полное отсутствие бдительности.

Третий вопрос в кривом зеркале отражает горячие споры о космосе, его завоевании и его возможных обитателях, разгоревшиеся в эпоху первых спутников и других достижений обновленной советской науки и техники. В частности, вспоминается нашумевшая гипотеза астрофизика И.С. Шкловского о том, что спутники Марса — искусственного происхождения и были построены представителями одной из многочисленных галактических цивилизаций (кстати сказать, с недавних пор И.С. Шкловский защищает обратную гипотезу об одиночестве



земной цивилизации в космосе). В этих дискуссиях всегда обсуждались возможности контакта с инопланетянами, и в связи с этим — варианты развития разумных существ и их общества. Короче говоря, последний вопрос Глеба касается злобы дня — того, что именуется «научно-технической революцией», на которую руководители страны возлагают большие надежды в будущем. Сокращение НТР в 70-е гг. стало одним из самых употребительных слов идеологического словаря. И законы развития человечества не забыты Глебом, в лицах представляющим встречу на Луне с «разумным существом».

Мы видим, что в нескольких фразах Глеб уложил основные конструктивные элементы доктрины: сначала центральное положение ее теории, а затем — а) способ реализации теории — «определение» материального мира; б) борьба с чуждыми идеологиями; в) животрепещущие проблемы НТР и схема законов развития человечества.

Свой экзамен Глеб ведет — сознательно или по недомыслию, это безразлично — классическими методами, и среди них выделяются: а) многозначительная неопределенность; б) подтасовка и искажение понятий, терминов и фактов; в) отказ углубляться в затронутые проблемы; г) железобетонная уверенность в собственном всезнайстве и правоте. Это — методы идеологической полемики.

Здесь кажущийся парадокс. Уж наверное, кандидат идеологически подкован не хуже Глеба. В чем же дело? Кандидат принял вызов, рассчитывая на легкую победу, на возможность поразвлечься и поучительствовать в одно и то же время. Он не ожидал такой агрессивности со стороны Глеба — это первое. И главное, он думал, что останется в русле застольной беседы, в мире здравого рассудка, где вопросы имеют хоть какой-то смысл, а ответы делаются по существу. Но Глеб с места в карьер перевел разговор в сферу чистой идеологии, где особая логика, где допустим любой абсурд, если только он не противоречит внутренней сущности доктрины. Сами по себе вопросы Глеба лишены смысла. Только рассказчик и мы со стороны видим их закономерность и глубинное соответствие догме. Привыкшего же к университетским дискуссиями кандидата захватывает врасплох гротескная форма экзамена. В глазах мужиков он садится в лужу, — но он просто не находит ответа на абсурдные вопросы.

Итак, победа Глеба мнима. Но и кандидат не сумел парировать атаки, остался в плену гипнотизирующих фраз.

Описанный в рассказе поединок — образ идеологической полемике, образ сатирический, ибо он показывает, как победу одерживает не логика, знания, четкая мысль, — а их отсутствие.

Идеологическая дискуссия для Глеба — и тем более, конечно, для других жителей деревни, — не обмен информацией, а обмен сигналами, жестами, смысл которых сам по себе не имеет никакого значения. Это и есть темный магический ритуал, секрет которого так хорошо знаком Глебу.

Магическое восприятие непонятого характерно для народного мышления. Непонятое, высшее — иерархически высшее — связывается для мужиков, и Глеба в том числе, с городом. С городом связана непонятная, но всеусущая и всеподавляющая идеологическая система, которая упрочивает верховенство города, закрепляет иерархию. Бороться с магией можно лишь колдовством более сильнодействующим — отсюда и миссия Глеба.

В скобках замечу, что это магическое мышление героев рассказа дает своеобразную мотивировку использования в повествовании сказочной схемы.

Магия требует особого воплощения в формулах — в словах; идеологический ритуал целиком воплощается в языке. Поэтому проблема языка — важнейшая в рассказе. Ее необходимо исследовать отдельно.

## 5. АНАЛИЗ ТЕКСТА

Изучение текста показывает, что языковой материал рассказа распадается на несколько резко отличающихся друг от друга «зон». Рассмотрим их по очереди, перечисляя вкратце лишь самые характерные особенности лексики, синтаксиса и стиля.

Язык Глеба: о нем я уже начал говорить, он наиболее важен, поскольку Глеб — центральное действующее лицо рассказа. Он выражается умно и научно (не забудем, что он встречается с кандидатом наук). Его словарь насыщен книжными словами и оборотами — общепринятыми, как «понятие», «явление», «наблюдается», «допускается», и более специальными, почерпнутыми из научно-популярных статей: «лежать на орбите», «поток информации», «разумное существо», «естественная траектория» и т. п. Много в нем устойчивых словосочетаний газетного языка: «общественные центры», «на данном этапе», «в каком направлении думаем» и др. В отношении синтаксиса язык Глеба отличается удлинненными фразами, использованием нескольких подчиненных предложений, безличных конструк-

ций и причастных оборотов, совсем несвойственных устной речи, которые можно квалифицировать как синтаксические канцеляризмы: «наука может быть приложена...», «высказано учеными предположение, что Луна лежит на искусственной орбите, допускается, что внутри живут разумные существа» и т. д. Книжно-канцелярским можно назвать весь стиль глебовской речи, в силу ее тяжеловесности, усложненности смысла. Характерна, например, замена обычной формы замысловатым оборотом: «где работаете?» — «в какой области выявляете себя?». Но главное у Глеба не столько норма, которой он руководствуется, сколько факт, что он постоянно эту норму нарушает. Он вечно путает, ошибочно употребляет иностранные и трудные слова, создавая при этом термины: «стратегическая философия», «глобальный вопрос», «общеобразовательные кандидаты»; постоянно делает логические ошибки — о некоторых из них говорилось выше.

Кроме этого искаженного книжного слоя в языке Глеба сильна просторечно-разговорная струя, как в синтаксисе, так и в лексике. Он прибегает к поговоркам: «Баба с возу — коню легче»; сравнениям: «как нерезанных собак», «петь петухом»; разговорным словечкам, которые нередко контрастируют с книжным или псевдо-книжным фоном. Например, «...можно допустить также, что в один прекрасный момент разумные существа не выдержат и вылезут к нам навстречу» и т. п.

Таким образом, речевая зона Глеба состоит из разнородных, взаимно чуждых элементов, сочетание которых часто производит комический эффект так же, как неправильное или искаженное словоупотребление.

Нужно, однако, отметить, что в обвинительной речи Глеба — его коронном номере — отсутствуют неправильности и смешение чуждых элементов, он выражается вполне правильно и даже литературно. Здесь, думается, автор отказался от иронически-отрицательного оттенка, с каким до того изображал речь Глеба, потому что теперь он выражает подлинные чувства мужиков, и его слова приобретают подлинный вес. Непоследовательность языковой характеристики объясняется логикой развития основного конфликта в рассказе.

Язык мужиков представлен очень отрывочно, тем не менее, можно дать его характеристику. Обиходно-бытовой словарь оживляется экспрессивной лексикой — типичными для народной речи образными выражениями и переносным словоупотребле-

нием: «срезал», «оттянул», «рубил», «дош-лый», «собака»; типичны уменьшительные и ласкательные слова: «бедный», «миленький», «бабенка»; очень часты усилительные формы: союз «а» в начале фраз — «А что тут скажешь?», «А тот ему...» и т. п., — постпозитивная частичка: «Луно-то», «Эта-то», «Костя-то» и т. п. Предложения просты, коротки, часто — усечены, придаточные отсутствуют, постоянно встречается интонационная инверсия: «Как миленького причесал!» и т. п. Для стиля этой речи характерно злоупотребление личными и указательными местоимениями; дублирование местоимений и имен, например: «Эта-то, Валя-то, даже рта не открыла...»; многократные повторы как отдельных слов, так и выражений и оборотов — например, удивленное «дошлый, собака» о Глебе мужики повторяют три раза подряд. Есть даже повторения целой фразы — характерный для устно-разговорной речи диалог с самим собой: «А что тут скажешь? Тут ничего не скажешь. Он, Костя-то, хотел, конечно, сказать...».

Все это — разговорный просторечный язык, лишенный стилизации под «народность», очищенный от диалектизмов и вулгаризмов, весьма однородный по своему лексико-грамматическому составу и производящий впечатление связности и единства.

Язык кандидата показан мало — Глеб не дает ему говорить — и довольно нейтрально, без стремления дать запоминающийся речевой портрет. В большей части рассказа его лексика обиходна, без просторечия, но и без особо затруднительных для понимания книжных слов. Синтаксис — также простой. Разнообразят его эмоционально-отмеченные построения — при непонимании: «Вы о чем вообще-то?», при отрицании: «Да нет такой философии!» и пр. Это городская литературно-разговорная речь. Однако, она не вполне однородна. С одной стороны видно, что кандидату свойственны более сложные формы: когда он пытается серьезно отнестись к вопросам Глеба, у него прорываются книжные интонации: «Давайте установим, о чем мы говорим». В версии Б добавлено еще более очевидное: «Каков предмет нашей беседы?». С другой стороны, несколько раз читателю дается понять, что кандидат сознательно упрощает язык, говорит так, чтобы его понимал Глеб и мужики. Это упрощение особенно явно в начале экзамена: «Материя первична... а дух — потом». Когда же нападение Глеба начинает выводить кандидата на себя, он вдруг становится прямо груб, переходит на «ты», употребляет выражение из лагерного жаргона: «Это называется — покати бочку», которое, конечно, никак не соответствует его обычной речи.

Есть в рассказе особая языковая зона — это язык рассказчика, о котором мы ничего не знаем, но в некоторой степени можем отождествить с автором. Его язык играет очень важную роль, ибо дает фон для других зон, помогая оттенить их особенности. В нем также объединены разнородные элементы. Большинство текста рассказчика отличается разговорным синтаксисом, иногда подчеркнута небрежным, отрывочным построением фразы, которая нередко перебивается вставной конструкцией. Вот пример: «Все сели за стол. И Глеб Капустин сел. Он пока помалкивал. Но — видно было — подбирался к прыжку». Впечатление разговорности усиливается введением многих просторечных форм и выражений, таких как «попроведовать» (кстати, эту же форму на следующей странице употребляет и Глеб); «...а Константин Иванович еще на такси подкатил»; «и тут он попер на кандидата» и пр. Установка на разговорность проявляется и в нарочито лишнем разнообразии словаре с многочисленными повторами, часть которых, как мы знаем, несет не только стилистическую, но и структурообразующую функцию. И вместе со всем этим речи рассказчика не чужда литературность, иногда даже некоторая изощренность. Он позволяет себе употреблять причастные обороты, иногда находит сложно оформленное сравнение: «Так ведут опытного бойца, когда становится известно, что на враждебной улице объявился некий новый ухарь», иногда даже пользуется архаизмом: «Глеб взмыл ввысь».

В отличие, однако, от речи Глеба, где чуждые друг другу элементы сталкиваются между собой без толку и случайно, от речи кандидата, в которой стилистические перепады внезапны и производят впечатление переходов между двумя разными языками, — в языке рассказчика разнородные элементы — просторечные, разговорные, литературные — объединяются не по ошибке, а сознательно, с целью синтеза, и сливаются в стиль разнообразный, но единый и внутренне оправданный.

Таковы разные языковые «зоны», которые можно различить в тексте. Вопрос, кто как говорит, — основной в рассказе, ибо языки не эквивалентны, расположены не на одной плоскости, а в виде ярусов. Они подчинены иерархическому порядку, который ощущается всеми действующими лицами. Эта языковая иерархия повторяет и закрепляет иерархию социальную и культурную: выше всего котируется речь представителя города, ниже всего язык мужиков. Нижний уровень, ярус деревенской, народной речи — однороден, устойчив, лишен колебаний. Зато коле-

блются другие ярусы: в речи Глеба совершенно явно страстное желание оторваться от нижнего уровня и сравняться с городом; у кандидата — желание упростить язык, стать понятным «народу». Но Глеб не желает понимать жаргонные словечки кандидата, ощущает их как оскорбление в адрес всех мужиков: с профессорами, небось, кандидат не так говорил, «потому что профессоров надо уважать, от них судьба зависит, а от нас судьба не зависит, с нами можно «по фене ботать». Глеб отказывается говорить на «низком» языке, это означало бы признание неравенства, он хочет доказать, что иерархии нет, — по меньшей мере, в культурном отношении, ибо «поток информации сейчас распространяется везде равномерно». В мире, разделенном на ярусы, Глеб пытается подняться вверх. Кандидат спускается, вернее, делает вид, что спускается, вниз. Но они не встречаются. Об этой невозможности встретиться — весь рассказ.

В конечном счете, в центре драма Глеба, борца против иерархии, представителя угнетенного мира деревни. Его миссия благородна. Для своей борьбы он мастерит оружие: из обрывков всего, что читал, слышал и запомнил, воспроизводит «умный» городской язык. Но метод борьбы порочен, и у него выходит лишь плохая карикатура языка. При этом он неизбежно «деклассируется» в языковом отношении — показательно, что в рассказе подчеркнуто отличие Глеба от других мужиков: «он родом из соседней деревни». Сам он не отдает себе в этом отчета. Но в глазах читателя его хитрости и колдовские штуки оборачиваются против него самого. Из драмы получается бурлеск.

В авторском тоне, в суждениях рассказчика проступает другая шкала оценок, согласно которой «городская» речь — не единственный образец для подражания, выше стоит речь самого рассказчика, органически выросшая на народной почве и впитавшая в себя многое — наиболее ценное — из литературного языка, открытая и для городской культуры. Глеб же с его псевдоязыком теряет право на главную роль в сказке об умном мужике, переспорившем ученого барина, — и становится героем другой — в которой заключен, по-моему, главный смысл рассказа, — сказки о мужике, который свой язык потерял, а чужому не научился.

Резюмирую полученные результаты. По своей тематике рассказ Шукшина примыкает к течению «деревенской прозы». По внешним формально-стилевым признакам его можно описать как фактографическую новеллу, жанр, восходящий к некоторым традициям «натуральной» школы XIX века. Содержание

рассказа составляет сцена из быта советской деревни в наше время. Обилие деталей и документальность стиля подчеркивают достоверность описанного происшествия, которое представлено как типическое. Оно отражает общее положение вещей, совпадающее с ситуацией, известной по всей земле и во все эпохи: столкновение двух взаимно чуждых миров, цивилизаций, культур. Ситуация, ставшая архетипом, по-вторяется в советской стране, принимая при этом особые формы. Опозиция, столкновение и как следствие — вражда двух миров, города и деревни, имевшая первопричиной их внутреннее различие, теперь в гораздо большей степени вытекает из жесткой иерархической подчиненности одного мира другому. Во всех сферах жизни — повседневного быта, политической, культурной, социальной — деревня подчинена городу. Особенно ярко это проявляется в области языковой деятельности. Отношения опозиции, конфликта, иерархической подчиненности и агрессивности, связанной с положением подчиненности, организуют все построение рассказа — его языковой материал, его повествовательную динамику — сюжет развивается по схеме сказки, в которой ситуация-архетип выражена с предельной точностью, — наконец, символику его внутренней структуры. Отношения эти в советской действительности, о которой говорит рассказ, оправданы, объяснены и в огромной мере вызваны идеологической системой, в частности, заключенной в ней схемой развития человеческого общества. Идеология — модель мира, построенная средствами языка — является двигателем конфликта, описанного в рассказе, и обеспечивает возможные формы его воплощения. Позиция Глеба обречена потому, что он формирует свою «городскую» речь по идеологическим канонам, но идеологическими заклинаниями нельзя нарушить порядок, установленный и укрепленный колдовством той же идеологии. Преодоление идеологического языка показано в рассказе как единственный способ освобождения от иерархии, и может быть, и от неизбежности конфликта.

## **6. ОБОБЩЕНИЕ: «СРЕЗАЛ» КАК СОЦИО-ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ**

Исследование собственно текста рассказа закончено. Итоги подведены и проверены. Следующий шаг — использование их для некоторых обобщающих размышлений.

В рассказе, построенном на опозиции деревня-город, четыре действующих лица, каждое из которых наделено особой речевой

характеристикой. Возникает довольно сложная языковая ситуация, которая дает схематический, в положительном смысле, образ языковых отношений в советском обществе. Стоит присмотреться, как распадается в рассказе единство ЯЗЫКА. Если графически распределить героев с их речевыми зонами по знаковым нам осям противопоставлений, можно убедиться, что они вписываются в логическую модель, известную в литературе структурализма, где ею пользовались для разложения системы сложных понятий К. Леви-Стросс, А. Ж. Греймас, Ф. Амон. Не будучи сторонником структурализма как метода (для него слишком характерны сложные операции, которые ведут к замкнутым на себя конструкциям, теряющим сходство с изучаемым материалом), я уверен, тем не менее, в ценности достижений этого метода. В частности, логические модели могут служить иллюстрацией аналитического процесса и намечать направления для возможного анализа. В нашем случае сам рассказ является моделью, построенной по принципу парных противопоставлений с четырьмя полюсами.

Графическое ее изображение будет выглядеть так:

ЯЗЫК  
 Рассказчик  
 деревня — - город  
 Мужики \_\_\_\_\_  
 — Кандидат  
 не-  
 город — -  
 — не-  
 деревня  
 Глеб  
  
 НЕ —  
 ЯЗЫК

Краткий комментарий к схеме. Языковые зоны персонажей рассказа размещены не на абстрактных полюсах модели, а между ними, в сферах практической речевой деятельности, где скрещиваются разные признаки. Интерес модели — в ее динамическом характере, она наглядно показывает, какие напряжения действуют внутри сложного единства ЯЗЫКА. Разные языковые типы, порожденные разными типами культуры, сталкиваются между собой — единство распадается на ЯЗЫК и НЕ-ЯЗЫК. Первый определяется положительными, второй — отрицательными качествами. В первом сохраняется специфика породившей его традиции, но-



вые формы развиваются в рамках данной культуры, или же совершается синтез разных типов культуры языка. Во втором — искажаются нормы, смешиваются чуждые элементы, теряется традиция и специфика культуры. Из рассказа, как на модели, видно, что пути развития языка могут быть разными. Несомненно, что цельности и чистоты своего языка мужикам не сохранить (в конце концов, Глеб из их числа), он будет двигаться в сторону языка «города», проходя через поле НЕ — ЯЗЫКА, а может быть, и увязая в нем, как это случилось с Глебом. Язык «городской» — кандидата — теоретически может интенсивно развиваться, но он отдаляется от народного языка, лишается ресурсов для всестороннего развития, а значит рискует сорваться в НЕ-ЯЗЫК и обречен балансировать на границе двух полей. Есть еще возможность синтеза — путь рассказчика, единственного героя, целиком оказавшегося в поле ЯЗЫКА. Особое исследование может более точно установить возможности преобразования ЯЗЫКА, обращая внимание, например, на отношения внутри языкового единства, представленные на нашей модели: отношения противопоставления (город: деревня), отрицания (город: не-город), импликации (деревня: не-город). Модель иллюстрирует лишь один аспект расслоения и развития языка, но в советском обществе именно этот аспект в силу веских социально-исторических причин, имеет огромное значение.

Отношения между деревней и городом, их языками и культурой — одна из важнейших тем русской и советской литературы, где часто возникает ситуация, сходная с описанной в рассказе «Срезал». Логическая модель, которую он собой представляет, функционирует и в этом случае.

## 7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ОЦЕНКА РАССКАЗА

На мой взгляд, чтение этого, как и многих других рассказов Шукшина, не доставляет какого-то особого эстетического наслаждения. Но у него другая задача. На очень важную тему он говорит очень важные вещи. Он дает критический анализ одной из основ жизни общества, и делает это, выбирая наиболее эффективный метод. Он укладывается в короткую форму новеллы и пишет стилем реалистическим, но лишенным чрезмерной детальности. Он пользуется анекдотическим предлогом для описания ситуации, которая его интересует, находит ее аналогию в мире вечных ситуаций-архетипов, и развивает ее, следуя динамике такой же вечной повествовательной формы. Обращение к сказке не случайно у Шукшина, а характерно для него. Иногда, как в «Срезал», вся

конструкция держится на сказочной схеме, иногда из нее взяты лишь ключевые ситуации или персонажи (знаменитые шукшинские «чудики» по разному повторяют образ Иванушки-дурачка), есть у Шукшина и просто сказки, в том числе «До третьих петухов» — последнее его произведение.

Мне кажется, что популярность Шукшина во многом объясняется ролью, которую в его творчестве играет традиция сказки — традиция народной мудрости и фольклорной образности, богатая, сложная и всем доступная. А если к этому прибавить прямоту, откровенность, а часто и смелость, с какими Шукшин подходит к важным, всех касающимся проблемам, то загадка воздействия его на читателя объясняется.

И при всем этом часто простота Шукшина — мнимая, и если в литературной аксиологии качество произведений зависит, между прочим, от количества параметров и уровней его прочтения, — то рассказ «Срезал» должен получить высокую оценку.

## ЛИТЕРАТУРА

Геллер Л. Опыт прикладной стилистики. Рассказ В. М. Шукшина «Срезал» как объект исследования с переменным фокусным расстоянием // Wiener Slawistischer Almanach, 1979. N 4. С. 95-123.

Шукшин В. М. Срезал/В. М. Шукшин, Характеры: Рассказы. — М., «Современник», 1973.

Пропп В. Морфология сказки. Ленинград, 1928.

## ОБРАЗНЫЙ МИР ШУКШИНСКИХ РАССКАЗОВ

*П. С. Глушаков (Рига)*

При анализе ряда шукшинских рассказов устанавливается, что поэтика художественной прозы Василия Шукшина представляет собой весьма открытую и полилогическую структуру с широкими референтными установками, причем «иерархичность» подобных установок (что и составляет, по нашему мнению, один из принципиально новаторских приемов шукшинского текстопонимания) претерпевает определенные контаминации и перекодировки, в результате которых возникают, на первый взгляд, неожиданные для традиционного герменевтического анализа и литературоведческой интерпретации аллюзивные парадигмы и семантические векторы. Изучение подобных феноменологич-

ных конструктов и парадигм возможно не просто в рамках переноса методологического и аналитического инструментария в область междисциплинарности, но и при допущении известной «смелости» в конвергенционных интерпретациях некоторых текстопоэтических феноменов, явственно наличествующих в прозе писателя.

Одним из таких феноменов является семантическая интенция ряда новелл Шукшина на цирковые и эксцентрические мифокопстанты и связанные с ними «текстовые множители» и образные модели, в том числе и пространственные.

Констатирование факта наличия темы цирка в рассказах прозаика в ранних работах о Шукшине вышло на проблемно-аналитический уровень благодаря работе С.М. Козловой, и теперь уже можно признать, что цирковое семантико-тематическое единство определенным образом организует некоторые рассказы Шукшина, задавая им целостность и расширяя степень их интертекстуальности. Однако, думается, при всей специфичности такого рода произведений, их явственной и бесспорной тематической «выделенности», цирковая семантика подобных текстов идет в подтверждение общей тенденции в прозе писателя — постоянно усиливающейся установки на увеличение референтных (диалогических и полилогических) явлений, в подтверждение наличия «карнавально — праздничных» установок в поэтике, а также наличия особой «точки зрения» самого автора, шире — специфической манеры авторского присутствия в нарративной структуре текста. Все это и приводит к использованию в рассказах с явственно просматриваемой символикой и семантикой приемов эксцентрического изображения явлений. Эксцентрический прием в прозе В. Шукшина — это заостренно-комедийное изображение действительности, которое основано на постоянном нарушении приемов формальной (привычной, обыденной) логики, на нарушении и нарочитом смешении событий и их последовательности. При этом определенное «смещение» претерпевают как логико-семантические, так и социокультурные, оценочные и этические константы. При эксцентрическом взгляде на действительность она предстает в совершенно новом, необычном, «освеженном» и потому пугающе-непривычном и одновременно притягивающем виде. Подобную эксцентрическую функцию как раз и выполняет искусство цирка.

В новой эксцентрической «системе художественных координат» происходит ряд процессов, которые можно охарактеризовать

как «антипроцессы» — процессы, развертывающиеся «наоборот». Абстрактные явления и понятия, например, тут неминуемо заменяются на конкретные, подвергаются упрощению и опредмечиванию. Все это сопровождается не сложным обусловливанием, а демонстративным «переименованием» (артисту цирка достаточно приклеить на любой выбранный им предмет ярлык — устно или письменно — и предмет меняет свое имя и функцию; на этом и основывается комический эффект, когда в цирковом номере, к примеру, автомобиль, названный кораблем, пускают в водное плавание). Происходят и чисто лингвистические аберрации: овеществление метафор (клоун буквально намазывает пятки свечащимся раствором, приговаривая, что у него «блестят пятки»), иллюстрация гиперболы (демонстрация гигантских улыбок, животов, ног на ходулях и пр.). Все это — не нарушение правил реальности, а «перевод» художественного континуума в другую реальность, основанную и организованную поэтикой слова. Такую эксцентрическую реальность и демонстрирует ряд рассказов Шукшина.

Выразителями цирковой эксцентрики на личностном уровне выступают контрастные по своим образам и функциям клоуны: веселый и неуклюжий, вечно задорный и попадающий в нелепые ситуации Рыжий и напыщенный резонер, вечный антипод первому — Белый. Они составляют устойчивые амплуа, не меняющиеся уже на протяжении нескольких столетий, кроме того, их сущность основана еще и на принципе узнавания, определенных сбывшихся ожиданиях зрителя, который получает удовольствие от процесса такого узнавания.

С. М. Козлова склонна видеть в героях цирковых рассказов В. М. Шукшина манифестацию образа Рыжего клоуна. Действительно, в цирке последних десятилетий этот образ наиболее распространен. Номинация клоуна такого амплуа, как известно, связана с использованием артистами парика огненно-рыжего цвета. Функция Рыжего — рассмешить зрителей посредством действия, поступка, комичен может быть и эпизод, в котором дураком выставлен другой герой, даже сами зрители.

В свою очередь, у Белого клоуна несколько иное комическое амплуа: особенно любопытна здесь, помимо генеалогии образа Белого к образу профанного крестьянина-мукомола, аллюзия клоунского амплуа на явственную пародию, направленную против горожанина-буржуа, который является таковым, как правило, в первом поколении. Все это должно, видимо, учитываться

при рассмотрении излюбленной шукшинской ситуации: «одна нога в лодке, другая — на берегу» (коллизия деревенской и городской культуры в целом). Это обстоятельство должно существенно раздвинуть наши представления о возможных соответствиях клоунских амплу персонажным образам шукшинских рассказов.

Клоунская семантика, думается, — особенно на уровне некоторых чисто внешних аллюзий и символов, отсылающих пронизательного читателя к цирковым денотатам, — в той или иной степени выявляется в достаточно широком массиве шукшинских текстов. Здесь можно упомянуть рассказы «Хмырь», «Дебил», «Рыжий», «Други игрищ и забав», «Танцующий Шива», «Сураз» и целый ряд других. Шукшин был, по-видимому, знаком с довольно большой и давней литературной традицией изображения цирка в тех или других контекстах. Здесь, конечно, следует упомянуть творчество М. Горького («В царстве скуки» и «Клоун», в первую очередь), Л. Леонова («Вор»); можно предпологать и ознакомление писателя с рядом произведений подобной тематики (В. Слепцова, Ю. Олеши, А. Куприна, И. Горбунова и многих других). Нельзя отрицать и определенного влияния и чисто кинематографических источников, что для профессионального режиссера Шукшина чрезвычайно актуально. Здесь достаточно упомянуть кинокартины Ф. Феллини, для которых цирковая семантика и символика перерастает границы темы и сюжета, становясь сущностным выразителем особого «взгляда на действительность», особым миром эксцентрики и чудачковости.

Поэтика эксцентрики и чудачества в прозе В.М. Шукшина, кроме того, отсылает к творчеству А.П. Чехова.

Чеховское проявляется в текстах В. Шукшина и как прямое интертекстуальное сближение (вплоть до цитации), и как отталкивание и переосмысление.

Аллюзивное присутствие чеховских тем, образов и т.д. в шукшинском тексте основано на достаточно явном, стилистически-речевом или напрямую номинативном присутствии фактов и реалий, непосредственно соотносимых с именем и творчеством А.П. Чехова. Аллюзия здесь является одновременно и намеком (основное значение термина) и шуткой (дополнительное значение). Поэтому отношения, выявляемые аллюзорно, могут литературно-иерархически занимать разновекторные позиции: высокое может уступать место низкому; существенные изменения и даже искажения исходного факта должны здесь пониматься как ипостась этого факта, а не как новый факт. Сама степень соотносен-

ности «исходного» и «полученного» при аллюзорном сближении может быть весьма различной, вплоть до противоположности.

Чудаковатый герой рассматриваемого шукшинского рассказа, вернувшись с юга, рассказывает родным не столько о происшествии самой поездки, сколько излагает свое общее представление о курортном времени-пространстве, о людях, пребывающих там, о ценностях и особой курортной этике. Ситуация «рассказывания» весьма обычна для шукшинских героев: здесь эти «путешественники — враль и болтуны, а вместе с тем и выразители определенной правды «стороннего наблюдателя», обитателя «другого материка» — выговаривают себя, «расшифровываются» (по выражению самого Шукшина).

«Курортные вольности» в юмористическом пересказе героя рассказа определенно могут быть соотнесены с адюльтерными сюжетами Чехова, с «Дамой с собачкой», в первую очередь. Однако степень такой соотнесенности весьма приблизительна и гипотетична. Финал текста, в котором «авторский голос» зазвучал более определенно, а сам герой рассказа после окончания своего повествования предается рефлексии и созерцанию природной действительности, дает возможность прочтения шукшинского текста в непосредственной его соотнесенности со «Студентом» А. Чехова.

Чеховский герой, по словам А. П. Чудакова, ощущает прошлое и будущее как представимую вещно-ситуационную реальность [Чудаков, 1986, с. 325]. Это определенно роднит такое понимание с шукшинским, для которого конкретная предметность бытия является материалом для идеолого-философских построений. Вместе с тем, шукшинское понимание взаимосвязи времени — пространства — истории — мира — личности является звеном в его размышлениях о сути, природе и проблемах непонимания людей, их разобщенности (тема непонимания Краснова и жены, в данном случае). В. Б. Катаев совершенно обоснованно включает чеховского «Студента» в парадигму текстов о поисках понимания и преодолении «абсолютной некоммуникабельности» [Катаев, 1979, с. 272]. Наконец, связь рассказов А. Чехова и В. Шукшина проясняется и на вполне объективном уровне прочтения, который, однако, неминуемо указывает на символику происходящего (как это ни парадоксально): действие «Студента» происходит накануне Пасхи, в страстную пятницу; эта ситуация преображена Шукшиным по-своему, определенно снижена: его герой возвращается из поездки в субботу и «очищается» (в прямом и перенос-

ном смысле) в бане (при этом шутливо обыгрывается его «чудесное исцеление» от ревматизма, которое он получил на курорте).

Наконец, в шукшинском рассказе непосредственно возникает личностный образ Чехова — так сам А. П. Чехов вошел в жизнь современных героев Шукшина, связав воедино непрекращающуюся цепь мировой истории и культуры.

В поэтике диалога с предшественниками творчество Шукшина апеллирует к А. М. Горькому.

Литература о рецепции горьковских образов Шукшиным и о соотношении шукшинских «чудиков» с героями прозы М. Горького достаточно обширна. Этой теме посвящены статьи С. И. Гимпель [Гимпель, 1985, с. 78-90], Н. О. Осиповой [Осипова, 1987, с. 93-101; Осипова, 1986, с. 111-120], Н. В. Драгомирецкой [Драгомирецкая, 1982, с. 209], Л. А. Евстигнеевой [Евстигнеева, 1982, с. 24] и С. М. Козловой [Козлова, 1992, с. 140-147]. Большое внимание в этих работах уделяется лингвостилистическим наблюдениям, делаются смелые предположения о влиянии на Шукшина тех или иных конкретных текстов Горького. Вместе с тем, представляется весьма продуктивным обратиться к драматургическому наследию Горького, в частности, к его пьесе 1905 г. «Дети солнца», которая, по всей вероятности, была внимательно прочитана Шукшиным и воспринята как любопытное и немаловажное звено в творческих размышлениях писателя о народе и интеллигенции, о коллизии правды и красоты, должного и сущего. Кроме того, помимо тематико-идеологических параллелей, «Дети солнца» дают нам весьма редкую возможность проследить механизмы непосредственного восприятия некоторых образов, образов-символов и устойчивых эстетических мифологем, почерпнутых в этой пьесе и отразившихся, так или иначе, с различной степенью цитатно-реминисцентной выявляемости в целом ряде публицистических, дневниковых и художественных текстов Шукшина.

А. И. Куприн выразил обобщенное понимание горьковской пьесы современниками непосредственно после ее появления, указав, что трагическое противоречие «детей земли» и «детей солнца» — основная коллизия горьковской пьесы. Это коллизия, между прочим, и всей русской литературы: интеллигенция и народ. Шукшинское прочтение этой темы достаточно традиционно: раздвоенность, определенная раздробленность общества явственно осознавалась Шукшиным негативно. При этом писатель был далек от идиллических представлений о том, что совре-

менность сняла эти проблемы. В. Шукшин говорит о «старомодном» подвижничестве русской интеллигенции XIX века, а задача сближения народа и мыслящих «подвижников» осознается им в качестве первоочередной. Можно без преувеличения сказать, что этой задаче Шукшин посвятил и свое художественное творчество, и свою жизнь.

Определенные сложности в рассматриваемой теме вызывает вопрос о самоопределении Шукшина-художника и человека в процессе сближения интеллигенции и народа. Кем себя определял писатель? Выросший и воспитанный «в гуще народной жизни», Шукшин, на первый взгляд, плоть от плоти «дита земли». Но именно стремление к знаниям, желание познать другой, во многом противоположный мир привело будущего художника в интеллектуальные «салоны» Москвы, определило его творческое становление. В среде этой кинематографической «богемы», оттепельных дискуссий и интеллигентских поисков «детей солнца» Шукшин жил и творил в 60-е годы. Именно с этим миром (весьма ему симпатичным в лучших и искренних своих проявлениях) связал он свою жизнь, не отделяя себя уже от своих корней, но и не отрекаясь от новых, завоеванных им позиций.

Понятие «совести» является неперменным составным элементом практически всех главных шукшинских построений. Без совести, как и без правды, невозможен человек. Без этих категорий человек (по какой-либо причине лишенный их) будет не личность, а нечто несущественное и живое только с формальной точки зрения. Ученый, не применяющий в своих поисках этих нравственных категорий, неминуемо становится алхимиком почти в буквальном смысле слова, как центральный персонаж горьковских «Детей солнца» Павел Федорович Протасов. Эта определенно фаустовская аллюзия с искушением ученого посредством знания и алхимической идеей о возможности создания человекоподобного существа химическим путем совершенно неожиданно воспринимается Шукшиным: «Жизнь представляется мне бесконечной студенистой массой — это 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 съежатся и увянут. Но если погрузиться самому в эту животворную массу — немедленно начнешь с ней вместе вздраги-



вать, пульсировать, вспучиваться и переворачиваться. И умрешь там» [Шукшин, 1999, с. 225].

Человек и человек, слепленный из «теплого желе» посредством холодного разума и сухих знаний (в переводе с латинского *homunculus* — и есть буквально «человечек»), — «продукты», так сказать, отличающиеся противоположными характеристиками: живой — мертвый; связанный с «животворной массой» (для Шукшина — с землей, родиной) — лишенный всяческих связей; сочувливый, правдивый — стоящий вне этих категорий; теплый, подвижный, солнечный — холодный и стеклянный, созданный в темной, огражденной от солнца комнате профессора. Сам профессор — человек, явственно оторванный от реальной, «пульсирующей» за окнами его дачи, жизни. Хотя он-то в пьесе и проповедует идеи «детей солнца», сам он, скорее, человек противоречивый, отвлеченно-рассудочный. По категории «совестливости», о которой пишет Шукшин, профессор Протасов — псевдоинтеллигент. Неслучайно, думается, и весьма символично, что от первоначальной идеи сделать Протасова астрономом (в совместной с Леонидом Андреевым задумке пьесы) и вручить ему телескоп для наблюдения за небесным светилом — Солнцем, остались только ироничные штрихи в эпизодах с профанной путаницей Меланией микроскопа и телескопа. Однако эта тема весьма нетривиально была развита в рассказе Шукшина со знаменательным названием «Микроскоп».

Такие текстовые переключки очень характерны для В. Шукшина, являясь яркой демонстрацией диалогических по своей природе принципов его поэтики. Диалогическая (равно как и полилогическая) поэтика организует его тексты, которые являются не имманентными сущностями, а пребывают в некотором сложном семантическом единстве. Разная степень выявляемости таких единств и связей определяется как проницательностью самого читателя (установка на активного читателя у В. Шукшина очевидна), так и степенью маркированности текста самим автором. Часто в прозе Шукшина риторическая составляющая текста определенно «снижается» псевдо-риторической ситуацией происходящего. Тут писатель применяет свой излюбленный прием: «испытание семантики прагматикой» — разные условия произнесения текста приводят к разным его восприятиям. «Правда текста», по В.М. Шукшину, и заключается в рассмотрении нескольких (но никак не одного) вариантов существования темы и функционирования дискурса. Акценты, видимо, должен расставить сам читатель.

Частое испытание риторики (красоты речи) и прагматики (реалий действительности, «правды жизни») на стилистическом уровне — это показатель, прежде всего, нравственных (идеологических, мировоззренческих) поисков Шукшина. Коллизия «красоты» и «правды» — одна из основных у писателя. Эта же тема составляет центральную тему горьковской пьесы.

Натурфилософская проблематика, особенно актуальная для начала XX века, выявила несколько устойчивых образов-символов: солнце и море стали особенно релевантными для М. Горького. В его ранних рассказах, в «Мальве», в частности (эти и несколько других рассказов того же плана инсценировались Шукшиным во ВГИКе), «море и солнце... такие же полноправные действующие лица, как и люди» [Долгополов, 1977, с. 65]. Образ моря в тех или других контекстах и формах воплощения постоянно сопутствовал В. Шукшину. Достаточно напомнить, что на Черном море будущий писатель служил матросом, а одной из первых серьезных актерских работ была роль в фильме «Какое оно, море?». При этом сам художественный образ моря (теплой солнечной стихии) появляется в «Печках-лавочках», сюжет которых, собственно, и построен на путешествии к морю.

Шукшин не снимает и не разрешает противоречий горьковской пьесы, но использует эти коллизии в своих произведениях, в своих творческих поисках. Поэтому вряд ли плодотворно искать тут прямые цитатные или реминисцентные соответствия (хотя, вероятно, и это имеет место). Горьковские герои явились благодатным художественным материалом для Шукшина, степень литературной «отзывчивости» которого только начинает изучаться.

## ЛИТЕРАТУРА

Козлова С. М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина. — Барнаул, 1992.

Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. — М., 1986.

Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. — М., 1979.

Гимпель С. И. Традиции Горького в творчестве В. Шукшина // Тенденции развития русской литературы Сибири 18-20 вв. — Новосибирск, 1985.

Осипова Н. О. Горький и В. Шукшин // Поэтика русской советской прозы. — Уфа, 1987.

Осипова Н. О. Из наблюдений над прозой М. Горького и В. Шукшина // Наследие Горького и современность. — М., 1986.

Драгомирецкая Н. В. Традиции Горького в стилевом движении современной прозы // Гуманистический пафос советской литературы. — М., 1982.

Евстигнеева Л. А. Художественный опыт М. Горького и советская сатира // Горьковские чтения. — Горький, 1982.

Горький М. Полное собрание сочинений. Т. 7. — М., 1971.

Долгополов Л. М. Горький и проблема «Детей солнца» // Долгополов Л. На рубеже веков. — Л., 1977.

## ФУНКЦИЯ ХРОНОТОПА В СИСТЕМЕ РАССКАЗА

### «ДВОЕ НА ТЕЛЕГЕ» В. М. ШУКШИНА

*А. Е. Кулумбетова (г. Шымкент, Республика Казахстан)*

Мы обращаемся к дебюту В. М. Шукшина, к его первой пробе пера [Шукшин, 2009, с. 19-23], опубликованной в 1958 году (журнал «Смена», № 15) [Козлова, 2007, с. 77-78] в свете методологии и методики комплексного изучения 4-уровневой системы содержания и формы, решая проблему функции хронотопа в системе этого произведения [Кулумбетова, Джунисова, Садуакас, Мырзабекова, 2008]. Назначение хронотопа — отразить современность В. М. Шукшина, раскрыть характеры одних персонажей и развить характеры других через знаки дороги, осенней погоды накануне зимы, времени суток от утра до вечера в преддверии ночи, возраста героев, жилища, города и села.

Словарные значения названия (первый уровень анализа текста), где «телега — четырехколесная повозка с низким кузовом и оглобельной или дышловой упряжкой, служащей обычно для перевозки грузов живой тягой» [Большой толковый словарь русского языка, 2000, с. 1310] раскрывают его потенциальный читательский знаковый смысл (ЗС). Он — в чувстве беспокойства, что исходит из символики цифры 2 («двое»). Подтверждение этому — неохотная поездка старого возницы при сельской больнице Захарыча с движимой чувством ответственности фельдшером Наташей, которая должна доставить в больницу недостающие лекарства. Беспокойство связано и со знаком телеги. Шукшиновед А. И. Куляпин тонко улавливает истоки беспокойства возникшего: «Уже в первом опубликованном рассказе Ш. («Двое на телеге»)

Т. появляется в характерном противопоставлении машине. В колхозе «машина на ремонте», поэтому фельдшер Наташа вынуждена ехать за необходимыми лекарствами на Т.» [Куляпин, 2006, с. 132]. Думается, что телега служит символом медленной и трудной перемены устоявшейся психологии социального сознания. Отсюда «машина на ремонте» — знак вышедшей из «строя» прежней социальной психологии. Потому, на наш взгляд, фабула текста В. Шукшина заключается в конфликте беспокойства и удовлетворенности. Перелом возникает после остановки в пути на пасеке Медоухино. Контраст контекстуального смысла и названия произведения («Двое на телеге» — Медоухино) выявляет нереалистический характер изображения. Противоположные переживания персонажей разных возрастов и жизненных опытов — фельдшера и возницы — основа социально-психологической жанровой разновидности.

Следующий уровень анализа — определение верхней границы хронотопа настоящего времени (завязки) и нижней границы хронотопа настоящего времени (развязки). Завязка начинается со второго абзаца текста «Двое на телеге» В. М. Шукшина после картины дождя («...По грязной издавленной дороге двигалась одинокая повозка».) [Шукшин, 2009, с. 19] согласно первому критерию — связи с названием произведения [Кулумбетова, Джунисова, Садуакас, Мырзабекова, 2008, с. 12]. Развязка — заключительный абзац из двух предложений. Границы этих хронотопов заключают объектную тему, т.е. современный писателю конфликт личности и социальной психологии, нарождающуюся инициативность (недаром писатель акцент сделал на юном возрасте фельдшера Наташи), вступающую в противоречие с подавленной периодом культа личности активностью (старики: возница и пасечник). Изображаемый В. Шукшиным через различие мировосприятий психологический конфликт раскрывает изоморфность двух уровней анализа в плане социально-психологической жанровой разновидности и нереалистического характера изображения. Экспозицией обусловлена малая жанровая форма изучаемого произведения. Тип и содержание современного писателю конфликта раскроем при анализе активного центра (АЦ), т.е. последнего мига хронотопа настоящего времени или развязки на третьем уровне в системе текста.

Им являются заключительные два абзаца с темой неоднозначности («Через некоторое время телега снова мягко катилась по дороге, и на ней снова тряслись два человека.

По-прежнему ровно шумел дождь; обочь дороги, в канавках, тихонько булькало и хлопало» [Шукшин, 2009, с. 23]). Повествуется о неоднозначности сочетания стихии природы и однозначности преодоления ее проявленным юной Наташей сопротивлением здравому смыслу стариков. Эпическое начало сочетается с лирическим моментом — экспрессивной лексикой («снова», «мягко катилась», «тряслись», «ровно шумел», «тихонько булькало и хлопало») и приемом повтора (снова — 2, дорога — 2) с символикой беспокойства — цифрой 2. Признаки рода драмы проявились в «событии самого рассказывания» [Бахтин, 1975, с. 403]. Малая жанровая форма АЦ (развязки) определяется двумя абзацами из 2-х предложений, 1-ой ситуацией и 2-мя персонажами (фельдшером и возникшим). Тип начальной синтагмы (ТНС) АЦ («Через некоторое время...») — социально-психологический и философский. Последнее связано с функцией хронотопа времени (когда?). Пережитое столкновение сознаний старшего и младшего поколений формирует социально-психологический аспект оценки В. Шукшиным изображаемого в развязке этого произведения. В ПП АЦ («По-прежнему ровно шумел дождь; обочь дороги, в канавках, тихонько булькало и хлопало») выделенные нами (А. К.) авторские (реальные) знаки (РЗ) раскрывают конфликт неоднозначности слияния звуков ровного шума надолго зарядившего дождя и нарушающего его хлопанья и бульканья воды в канавках «обочь дороги». Реальные знаки — свидетельство «порядка» [Пригожин, Стенгерс, 1994, с. 55-61] в развязке. Это при малой жанровой форме показатель жанра рассказа. ПС — в неоднозначности. Она адекватна символике беспокойства в приеме повтора. Антоним — однозначность. Потому первичное читательское восприятие (ПЧВ) ПС АЦ заключается, согласно жанру рассказа, в чувстве сопереживания героям. В содержании АЦ есть ключевая пара знаковых антонимов («мягко катилась» — «тряслись»), изображающая изоморфно социально-психологический и философский конфликт неоднозначности и однозначности. «Мягко катиться» и «трястись» — разнопорядковое сочетание. Очевидно главенство в развязке постмодернистского изображения с его неоднозначностью, связанной с реалистическим воссозданием трудного переходного процесса в сознании и психологии общества спустя пять лет после разоблачения культа личности. Процесс преодоления устоявшегося и становление нового — экзистенциальные проблемы, затронутые в первой пробе пера В. М. Шукшиным — зрелым выходцем из далекой алтайской глубинки, хорошо зна-

комым с бытом и мышлением своих земляков. Он сумел уловить и выразить типичное во внутреннем мире советского общества в изображаемой им эпохе. Эмоциональная лексика и прием повтора указывают на роль метода экспрессионизма, обусловленного функцией звуковых ассоциаций и глаголов движения с их неопределенностью и противоречивостью.

Перейдем к четвертому уровню анализа рассказа «Двое на телеге» В.М. Шукшина в свете рассмотрения последнего мига хронотопа настоящего времени, выделив 4 микрофокуса (МФ, т.е. темы) и 1Ф (фокус, или проблема, т.е. кульминация). Первый 1МФ («Дождь, дождь и дождь... Мелкий, назойливый, с легким шумом сеял день и ночь. Избы, дома, деревья — все намокло. Сквозь ровный шорох дождя слышалось только, как всплескивала, журчала и булькала вода. Порой проглядывало солнышко, освещало падающую сетку дождя и опять закутывалось в лохматые тучи») [Шукшин, 2009, с. 19] — экспозиция с темой неприятия закономерной смены устоявшегося непривычным в процессе развития повествует о переходном периоде от лета к зиме, от солнышка к скрывающим его лохматым тучам. При этом В.М. Шукшин сосредоточивает читательское внимание на осенней погоде в короткий световой день. «Событие самого рассказывания» о времени года и времени суток (черты рода драмы) сочетается с лирическим родом: экспрессивной лексикой («Дождь, дождь и дождь...», «назойливый», «сеял день и ночь», «все намокло», «журчала и булькала», «солнышко», «лохматые тучи»), с функциональной паузой (...), тире ( — ), приемом повтора (дождь — 5, и — 4). Последнее раскрывает символику беспокойства и избыточности через цифры 5 и 4. Жанровая форма МФ мала в силу одного абзаца из 3-х предложений, 1-ой ситуации, изображающей солнце и дождь. ТНС 1МФ («Дождь...») — психологический и лирический, обусловленный функцией завершающего первое предложение многоточия. Оно передает слияние переживаний повествователя, автора и читателя в восприятии дождя. В ПП («Порой проглядывало солнышко, освещало падающую сетку дождя и опять закутывалось в лохматые тучи») содержится пара выделенных нами авторских знаков. Они указывают на лирико-психологический конфликт неприятия и приятия. ПС — неприятие. Он адекватен символике избыточности беспокойства и тревоги в приеме повтора. Экспрессивная лексика и знаки, прием повтора с очевидностью указывают на доминирование экспрессионистского изображения в 1МФ: ярко проявляются противоречивые чувства повествователя

в приятии «солнышка» и неприятии «лохматых туч», «дождя». Есть и черты постмодернистской неоднозначности в этой ситуации противостояния и сочетания, реалистически воссоздающей момент переходности в погоде. Неодолимость беспокойства и тревоги раскрывает и приметы экзистенциализма в экспозиции рассказа В. Шукшина «Двое на телеге». Рассмотренные знаки бесприютности в картине осеннего дождя говорят и о штрихах метода символизма. Потенциальный смысл экспозиции, предвещающей завязку, обладает прогностической функцией. Обратимся к его содержательным признакам. Во-первых, неприятие связано с замыслом писателя, определяющим суть последующего повествования о моменте переходности в процессе развития от устоявшегося к непривычному. Во-вторых, при сопоставлении прогностического ПС МФ со знаковым смыслом (ЗС) названия (беспокойство) не обнаруживается контраста, что исключает момент подтекста в этом произведении. В-третьих, ПС МФ (неприятие) выражает естественное чувство (по концепции Ю.Г. Нигматуллиной о содержании эстетического идеала писателя [Нигматуллина, 2004, с.73-78]), т.е. его антропологический мировоззренческий принцип. Он контрастирует с рассудочным моментом (просветительским мировоззренческим принципом) — приятием. Это становится основой романтического содержания эстетического идеала В. Шукшина в момент создания рассказа «Двое на телеге». Раскроем формальные признаки прогностического ПС МФ. Во-первых, замысел подтверждает верность определения завязки по первому критерию. Талант художника слова в первой пробе пера проявился в реалистическом замысле использовать символ хронотопа дороги, пути для изображения процесса развития, движения в социальной психологии современников в конце пятидесятих годов XX века. Во-вторых, отсутствие подтекста характерно для жанра рассказа, что системно проявлялось в развязке произведения В. Шукшина, где наблюдался «порядок» (авторские реальные антонимы, знаки). В-третьих, прогностический ПС МФ воссоздавался методом экспрессионизма в сочетании с приметами постмодернизма, экзистенциализма, символизма и реализма. Следы ОТ рассказа «Двое на телеге» (неоднозначность и однозначность) в конфликте МФ (неприятие и приятие) сказались в однозначном неприятии сырости осенней погоды как хронотопа и в неоднозначности ее оценки, когда радость от прорывающихся сквозь тучи солнечных лучей сменяется неприятием столь надолго зарядившего дождя. Функция хроното-

па осенней погоды в 1МФ заключается в задаче писателя передать читателю информацию о чем-то тревожащем и беспокоящем героев. И это связано с острой политической борьбой после смерти Сталина и началом правления Н. С. Хрущева с 1957 года. На селе ликвидировали МТС, уменьшили финансирование и стали зажимать личные подсобные хозяйства. На наш взгляд, обращение к хронотопу осени в преддверии зимы — прогнозирование В. Шукшиным плачевных результатов сельскохозяйственной реформы Хрущева [Общественно-политическая и культурная жизнь страны в 1945-1953, электрон. ресурс]. Тема 2МФ — недовольство — раскрывается через повествование об измотанных дорогой ездоках и лошади, о недовольном возничем и о «безразличии» «маленькой девушки». Повествуется о недовольстве поездкой в дождь на телеге возничего и о его спутнице; о раздражении возничего, вынужденного ехать с «сорокой», навязанной председателем, в телеге в такую погоду ввиду поломки колхозной машины; о безуспешной попытке фельдшера завести разговор о зимней погоде в здешних местах и о ее задумчивом «безразличии» при взгляде «на далекие скирды соломы» после заведенной ею песни, из чего выясняется ее городское происхождение; о выражении возничим своего недовольства «про себя» председателем и «сорокой», а вслух — погодой, сменяющегося смиренным понуканием лошади под усилившийся дождь, насквозь промочивший ездоков. Эмоциональная лексика («грязная издавленная дорога», «одинокая повозка», «рослая», «устала», «вымокли до основания», «сидели, понутив головы», «сердито ворчал», «черт тебя надавал...», «добрый хозяин собаку из дома не выпустит...», «безразлично смотрела», «сорока», «сердитый возница», «шумно влетела», «не понравилась», «сердито не замечал ее», «злила хитрость председателя», «толкал ее кулаком», «громко ворчал», «дура окаянная!», «отвечал неохотно», «суетливо подергивая вожжи», «тихо ругался про себя», «он всю жизнь кого-нибудь ругал», «Ххе-е... жизнь... Когда уж только смерть придет», «Дождь припустил еще сильнее», «Телега качалась, скользила, точно плыла по жирной, черной реке», «Ну и погодушка, чтоб тебя черти... — ругался Захарыч», «уныло тянул: — Но-о-о, уснула-а-а...») и прием повтора (... — 8,! — 2, телега — 2, дождь — 2, записка — 2, старик-возница — 2, сердито — 2, ворчал — 2, девушка — 3, председатель — 2, «сорока» — 2, избу — 2, Семен Захарович — 7, Березовка — 2, ехать — 2, ругал — 3, черти — 2) с преобладанием символа беспокойства и тревоги — цифр 2, 8. Драматический род связан с со-



бытием самого рассказывания» и прямой речью. Восемь абзацев из тридцати предложений, три ситуации и два персонажа (Захарыч и федьдшер) определяют малую эпическую форму. ТНС («... По грязной...») — философско-психологический и лирический, объясняющийся, во-первых, хронотопом места (где?), во-вторых, переживаниями возникшего и девушки в связи с невеселой дорогой, разделяемыми автором и читателем. В ПП («Но-о-о, уснула-а-а...» [Шукшин, 2009, с. 20] нет РДЗ. Его ПС в чувстве недовольства. Антоним — смирение. В содержании 2МФ есть ключевая пара знаков («Ххе-е... жизнь...» — «Когда уж только смерть придет»), передающая этот философско-психологический и лирический конфликт недовольства и смирения. Преобладает в 2МФ метод экспрессионизма, согласно объему эмоциональной лексики, подчиненной «закону общего эмоционального знака» [Выготский, 1967, с.14], когда унылый осенний дождь навеивает чувство раздражения возникшему и покорности его спутнице, подчинившейся ожиданию конечного результата трудной поездки. Штрихи символизма сказываются в знаке дороги, дождя и Березовки, так как функция хронотопа дороги в 2МФ и хронотопа Березовки — конечной цели поездки — передать нелегкий путь к ней в осеннюю распутицу. Черты экзистенциализма проявляются в интонации недовольства жизненной ситуацией подневольности, с одной стороны: поездка возникшего против желания, разобщенность, с другой стороны, когда два попутчика погрузились каждый в свои мысли. ОТ (неоднозначность и однозначность) помогает углубить суть конфликта 2МФ (недовольство и смирение): при неоднозначности родственных переживаний фельдшера и возникшего недовольства и смирения у каждого из них своя неоднозначная причина смены одного чувства другим. Тема 3МФ — нетерпение, раскрывающееся через повествование о внезапной перемене в настроении Захарыча и его внимании к спутнице с обещанием горячего чая в Медоухине, а не, как подумалось, «хирургии» в Березовке; об одинокой лесной избушке со струящимся дымком из трубы и огоньком в окошке рядом с пасекой; о ее затекшей от долгого сидения ноге и нетерпеливой устремленности старика к избушке. Лирический род связан с экспрессивной лексикой («казалось», «дождь», «ворчание старика», «не будет конца», «вдруг», «беспокойно заерзал», «весело прокричал, «хирургия», «лукаво ответил», «рассмеявшись», «Но-о, ядрена Матрена!», «молодецки покрикивал, лихо крутил вожжами», «одинокая старая избушка», «светился огонек», «сказка», «выкатились два огромных пса»,

«с любопытством», «потрусил в избушку») и приемом повтора (Захарыч — 5, скоро — 3, избушка — 3, береза, березник — 2, псы, собаки — 2, девушка — 2,? — 5,! — 2) с преобладанием символики беспокойства — цифр 5 и 2. «Событие самого рассказывания» и прямая речь с диалогом определяют присутствие черт рода драмы. 5 абзацев из 23-х предложений, 3 ситуации и два персонажа (Захарыч и «хирургия») — признаки малой жанровой формы. ТНС («Казалось...» [Шукшин, 2009, с. 20]) — психологический. В ПП («Он бросил Гнедухе охапку травы и первый потрусил в избушку, отряхивая на ходу мокрую шапку» [Шукшин, 2009, с. 20]) нет РДЗ. ПС — чувство нетерпения, что адекватно символике беспокойства в приеме повтора. Антоним — осторожность. Они становятся ключевыми знаками ввиду отсутствия в содержании ЗМФ авторских антонимов («хаос») согласно закономерной связи его с «порядком» в АЦ и изображают психологический конфликт нетерпения и осторожности. Эта закономерность выражает соответствие произведения В. Шукшина критерию художественности в аспекте жанра рассказа. Роль хронотопа пасеки — светлого пятна в начальном повествовании о многотрудном пути — раскрыть намерение В. Шукшина подчеркнуть значимость личного подсобного хозяйства, о котором, как о неосуществленной мечте, сожалеет Захарыч. Недаром она (пасека) одинока в лесу и сказочно привлекательна для героев по разным причинам. Очевидно доминирование метода экспрессионизма в изображении перепада в настроении возникшего, что передается через эмоциональную лексику. Резкий контраст в переживаниях Захарыча изображен штрихами метода романтизма. Выбор им остановки на пути — черта экзистенциализма. Элементы символистского изображения сквозят в функции приема повтора и хронотопа пасеки. В примечаниях к рассказу О. А. Скубач поясняет, что одинокая пасека «собственного названия иметь не может». «Медоухино» — шуточный неологизм старика, образованный от слова «медоуха» («медовуха»): этот-то напиток и манит возницу на пасеку [Скубач, 2009, с. 277]. Конфликт ЗМФ (нетерпение и осторожность) осмысливается читателем в свете ОТ (неоднозначность и однозначность). Однозначен позитивный настрой возникшего, его веселье и нетерпеливая устремленность на пасеку, тогда как писатель рисует неоднозначную реакцию девушки: с одной стороны, будто из сказки одинокая лесная избушка с освещенным окном привлекает ее, промокшую под дождем и продрогшую при затекших от долгой езды ногах, предвкушением горячего чая, а с другой стороны, не-

терпение достичь конечной цели — Березовки — заставляет ее с осторожностью отнестись к задержке в пути. К тому же, в сказке этот хронотоп имеет настораживающую функцию. Как известно, все герои русских сказок вынужденно задерживаются в избушке под чарами ведьмы. В 4МФ с темой насмешки повествуется о завораживающем уюте теплого помещения с гудящим огнем в камельке, запахом меда и светом семилинейной лампы, показавшимися девушке нереальными после промозглой погоды в дороге; о доброжелательности и внимании хозяина к гостям и сетовании Захарыча на то, что он не стал пасечником в свое время; об интересе хозяина к цели поездки и удивлении молодостью фельдшера; об ответном желании девушки сказать что-то приятное старикам; о расспросах о житье-бытье пасечника и насмешке Захарыча, что пасечник, предоставленный самому себе и своим мыслям, может сгодиться в учителя жизни. Лирический род связан с экспрессивной лексикой («пахло медом», «весело гудело и потрескивало», «затейливо трепетали пятна света», «так тепло и уютно», «сказал глуховато», «доброе здорovia, люди добрые», «спокойно и уверенно», «блаженно кряхтел», «благодать», «прямо рай», «ума не приложу», «хоть выжймай, язви его совсем...», «было так хорошо», «вот где действительно... жизнь»), приемом повтора (избушка — 3, камелек — 4, старик — 2, девушка — 4, хозяин — 3, добрые — 2, Захарыч — 4, пасечник — 2, весь год — 2, доктор — 2, согревайся — 2, жизнь — 2,? — 5) с преобладанием символа беспокойства — цифр 2 и 5. Диалог и «событие самого рассказывания» — черты драматического рода. Четыре абзаца из 35 предложений, 4 ситуации с 3-мя персонажами указывают на малую жанровую форму. ТНС 4МФ («В избушке...» [Шукшин, 2009, с. 21]) — философско-психологический, вытекающий из хронотопа места (где?), в котором изображаются переживания девушки, Захарыча и пасечника. В ПП («Тебе бы сейчас учителем работать, — заметил Захарыч» [Шукшин, 2009, с. 21]) нет РДЗ. ПС — насмешка, что сродни чувству беспокойства в приеме повтора. Антоним — уважение. Поскольку в содержании 4МФ также нет авторских антонимов («хаос» — признак соответствия критерию художественности в аспекте жанра рассказа), потенциальные читательские знаки раскрывают философско-психологический конфликт насмешки и уважения. ОТ (неоднозначность и однозначность) проливает свет на противоречие 4МФ (насмешка и уважение): однозначно уважение друг к другу девушки и пасечника, как и насмешка Захарыча в отношении девушки, представившего ее доктором, зная

ее как фельдшера, а до этого обозвавшего ее «хирургией» [Шукшин, 2009, с. 20], и пасечника, которому он нескрываяемо завидует, вынужденный всю жизнь подчиняться воле других и ехать в любую погоду. Одновременно очевидна неоднозначность восприятия хозяина девушкой и Захарычем, а Наташи — пасечником («А-а... Смотри-ка, молодая какая, а уже...») и Захарычем. Ироническая насмешка, выплескивающаяся не раз из вьедливого возничего («Там добрые или нет — не знаю, — ответил Захарыч, пожимая руку старому знакомому, — а вот промокли мы изрядно»), определяет суть постмодернистского изображения в 4МФ. Значимы и черты экспрессионистского изображения в лексике и приеме повтора. Размышления о смысле жизни девушки («Девушке было так хорошо, что она невольно подумала: «Все-таки правильно, что я сюда поехала. Вот где действительно... жизнь») и Захарыча («Ты тут, наверно, всю жизнь насквозь продумал, один-то?») — приметы экзистенциализма. Резкий контраст в восприятии Наташей и Захарычем пасечника — штрихи метода романтизма. Реминисценция со сказочной избушкой перетекает в интертекстуальную связь: во-первых, не женщина, а доброжелательный и видный старик в ней хозяин, во-вторых, кроме того, в непогоду особенно притягательными оказались запах меда, тепло и свет.

Рассмотрим фокус (Ф), проблему или кульминацию рассказа «Двое на телеге» В.М. Шукшина. Его тема — смущение. Она раскрывается через повествование о мирном общении между пасечником и его гостями за медовухой и чаем с медом и одобрении выдержки девушки и принадлежности ее к комсомолу, очевидному по нагрудному значку; о невольном тщеславном признании Наташи, ободренной похвалой стариков, что она — инициатор поездки за нужным лекарством, обозлившим Захарыча, который изначально винил председателя, а теперь отказался продолжать путь на ночь глядя, под одобрение пасечника; о растерянности девушки от неожиданной для нее реакции слушателей, которые, как ей казалось, одобряли ее энтузиазм, и о мысленном диалоге с врачом, «толстым, угрюмым человеком», сомнение которого в целесообразности личной ее поездки было побеждено, а теперь ее самолюбие было задето упрямством возничего; о настойчивом решении продолжать путь и желании убедить стариков, вдруг разонравившихся ей, в необходимости отправиться в путь в непогоду, в ночь, главным аргументом — заботой о больных, которым нужно к завтрашнему дню доставить быстрее лекар-

ство, и о замешательстве стариков перед таким напором; о слезах обиды выбежавшей из избушки фельдшера и смущенном согласии стариков, повинившихся в том, что не поняли ее благородного порыва, одевая ее в полушубок и брезентовый плащ. Лирический род проявляется в эмоциональной лексике («слону глотнул», «застыдилась», «с устатку и с холода это — первейшее дело», «в голове у нее приятно зашумело и на душе стало легко, как в праздник», «покосился на улыбающуюся девушку», «отечески похлопал», «от другой бы слез не обобрался», «они молодцы!», «ругались давеча», «изумился», «задорно ответила», «покраснела», «Хэх ты!..», «решительно заявил», «перестала улыбаться», «ветер горстями сыпал в стекло дождь», «тоскливо скрипела ставня», «тол-стый, угрюмый человек», «погода-то больно того», «молоды вы и слабоваты», «резко поднялась», «упрямо повторила», «изумленно смотрели», «тугие, острые кулачки», «маленькая, счастливая, и с необыкновенной любовью и смущением призывала больших, взрослых людей понять, что главное — это не жалеть себя!..», «с удивлением смотрели», «счастливый блеск в глазах девушки посте-пенно сменился выражением горькой обиды», «показались ей вдруг не такими уж умными и хорошими», «заплакала», «уныло шуршал дождь», «дробно шлепались капли», «жирная грязь блестела в этом квадрате, как масло», «покорно шла, вытирая на ходу слезы», «суетливо копошился», «Эка ты!», «язви ее», «ворчал», «несколько смущенный», «не надо обижаться», «молодец», «неуклюжая и смешная», «поглядывая мокрыми веселыми глазами и шмыгая носом», «а вокруг нее хлопотали виноватые старики»). В приеме повтора (пасечник, пасека — 8, кружка, полкружки — 3, Захарыч — 8, девушка — 6, старики — 7, дочка — 3, Наташа — 10, дедушка — 3, комсомольский значок — 2, молодцы — 2, дождь — 2, Зиновьева — 2, люди — 3, сегодня — 2, изба, избушка — 5, ? — 4, ! — 6, ... — 10) доминирует символика беспокойства — цифры 2, 8. Пять ситуаций, 11 абзацев из 79 предложений — показатели преобладающей средней жанровой формы с признаками малой по количеству персонажей (Наташи, Семена, Захарыча). ТНС Ф («Пасечник...» [Шукшин, 2009, с. 21]) — лирико-психологический, так как завершающее смысловую часть многоточие (функциональная пауза) раскрывает слияние переживаний автора и читателя с переживаниями персонажей. В ПП («А вокруг нее хлопотали виноватые старики, соображая, что бы еще надеть на нее...» [Шукшин, 2009, с. 23]) нет РДЗ. ПС — в чувстве смущения, которое адекватно символике беспокойства

в приеме повтора. Антоним — удовлетворенность. В содержании Ф содержатся авторские антонимы («веселые глаза» — «виноватые старики», «счастливый блеск в глазах» — «выражение горькой обиды»), первая пара из них является ключевыми знаками в изображении лирико-психологического конфликта смущения и удовлетворенности. ОТ (неоднозначность и однозначность) при сопоставлении с кульминационным конфликтом (смущения и удовлетворенности) раскрывает однозначность смущения стариков, чувствующих себя виноватыми перед проявленным альтруизмом молодости, и неоднозначность переживаний Наташи Зиновьевой, которая не может нарушить обещание доктору привезти лекарство к завтрашнему дню и не может переубедить стариков помочь ей, отчего симпатичные вначале старики — пасечник и извозчик — становятся ей неприятны. Эти неоднозначные чувства обиды на них и радости от их согласия продолжить путь выразились на ее лице («Она стояла посреди избы, неуклюжая и смешная, поглядывая из-под башлыка мокрыми веселыми глазами и шмыгая носом»). Штрихи постмодернизма очевидны в перетекании, относительности переживаний персонажей: расположенность Наташи к старикам в избушке контрастирует с возникшей неприязнью к ним, которая опять трансформируется в веселое настроение фельдшера. Приподнятое настроение Захарыча, сподобившегося в избушке на похвалу спутницы после ее заявления о том, что она сама вызвалась поехать в Березовку, сменяется стариковским упрямством — отказом продолжить путь («сегодня»), а затем — смущением и чувством вины. Неоднозначны переживания и пасечника, то симпатизирующего гостю, то соглашающегося с Захарычем относительно необходимости переждать на пасеке непогоду, то суетящегося при сборах девушки в дорогу. Очевидно, что чувство удовлетворенности от продолжения поездки у девушки неоднозначно. Перелом в безвыходной ситуации, пережитой Наташей, связан с хронотопом избушки (ограниченного пространства, где схлестнулись две точки зрения — максимализм молодости и житейская мудрость стариков), и хронотопом улицы (знака выхода из ограниченного пространства, т.е. привычной мудрости старого опыта). Функция хронотопа дороги как преодоления привычного значима в концепции В. М. Шукшина. Реализм изображения строится на контрасте двух возрастных категорий — молодости и старости. Не менее важна в кульминации и экзистенциальная проблема первоначального выбора каждой из этих групп своего мировосприятия. Выбор од-

них (молодости) — через ночь двигаться к дневному свету, а других (старости) — переждать темноту. Позволим себе пространную ссылку на комментарий С. М. Козловой относительно этой кульминационной сцены рассказа «Двое на телеге»: «В критике оценивался как «слабое» произведение начинающего автора. Хотя уже в этом рассказе отчетливо обозначились и характерная для прозы Ш. нравственно-эстетическая концепция мира, и особая «манера» повествования, включающая иронию и подтекст. Сюжетная ситуация внешне следует известной схеме литературы социалистического реализма: юная комсомолка совершает маленький подвиг, отправляясь в ненастную погоду в далекое село за лекарствами для больницы. При этом она горячо, со слезами и сжатыми «тугими острыми кулачками» убеждает разделить с ней этот подвиг «белоголовых стариков», не понимающих ее порыва. Посредством семантической переакцентировки, парадоксальных сюжетных ходов, подвижной точки зрения Ш. вносит в известный сюжет пародийный аспект. Повествователь как будто невольно замечает и раскрывает театрално-претенциозное поведение героини, озабоченной тем, как «посмотрит на нее» и что «подумает» доктор, «как пасечник посмотрел на ее комсомольский значок». Желание «казаться» сильной и смелой побуждает «резкие» движения, «горделивые позы», слезы, переодевания, в свою очередь переворачивающие естественные отношения и нравственные понятия: «маленькая <...> призывала больших, взрослых людей», «с необыкновенной любовью» призывала «понять, что главное — это не жалеть себя!...». Театральная суета, парадоксальность «призыва», как и все действия девушки вопреки здравому смыслу, природе и собственному самочувствию, иронически отчуждены точкой зрения «белоголовых стариков», которые смотрели на нее «изумленно», «с удивлением <...> и, кажется, ждали еще чего-то».

Уже в этом первом рассказе возникает характерная для Ш. дихотомия мира: жизнь «действительная» («Вот где действительно... жизнь»), согласная с природой и разумом: «среди стройных березок», «пахло медом», «пасечник двигался по избушке не топясь, делал все спокойно и уверенно», «всю жизнь насквозь продумал», и жизнь недействительная, придуманная, исполненная суеты, показного энтузиазма, игры самолюбия. Здесь эта оппозиция, как и в других ранних рассказах Ш., социально и эстетически ориентирована: «действительность» принадлежит патриархальной сказочно-заповедной деревне («старая избушка», «в камельке весело гудело и потрескивало <...> тепло

и уютно»), а искусственная, ненастоящая жизнь — городу («девушка-горожанка»)» [Козлова, 2007, с. 11-12]. Мы не согласны с известным шукшиноведом, усматривающим пародирование В. Шукшиным «схемы литературы социалистического реализма». Как уже отмечали, мы выделяем функцию такой детали, как сказка, высвечивающей стремление Наташи освободиться «от чар» гостеприимной избышки, чтобы продолжить путь. Очевидна интертекстуальная связь между сюжетной линией сказки и рассказа: сказочные герои менее целеустремленные. Возможно, так писатель-реалист видит перспективу развития общества и деревни в смутное время политического передела власти и последовавших народно-хозяйственных реформ 50-х годов XX века при неоднозначности оценки социальной психологии и уклада жизни — одобрении личного подворного хозяйства при отказе от старого привычного мировосприятия.

Опираясь на функцию хронотопа в системе рассказа «Двое на телеге», мы сделали попытку раскрыть концепцию восприятия В. М. Шукшиным своей современности и современников, сочетающуюся с оценкой их в качестве летописцев истории не только русской деревни, но и всего советского общества в переломные 50-е годы прошлого века.

Подводя итоги, следует остановиться и на разнообразии не-реалистических методов изображения В. Шукшиным своей концепции мира и человека в рассказе «Двое на телеге» (экспрессионизм, романтизм, символизм, экзистенциализм, постмодернизм) в сочетании с реалистическим осмыслением ситуаций и деталей. Нам представляется очевидность системного отражения писателем уже в первой пробе пера многообразия проявлений жизни, когда в каждой ситуации преобладающим является какой-то определенный метод в совокупности штрихов других. Мы согласны с суждением С. М. Козловой о значимости экзистенциального мировосприятия в творчестве такого художника-мыслителя, как В. М. Шукшин [Козлова, 2006, с.23-30].

Исследование показало, что система первого произведения В. М. Шукшина, вопреки мнению современников, выявляет высокохудожественность текста по четкости выраженной автором концепции, по разнообразию типов оценки им изображаемого с позиций психологических, философских и лирических, что определяет философско-психологическую и лирическую жанровую разновидность. Отмечаем и соответствие критерия художественности текста признакам жанра рассказа при малой



жанровой форме. Писателем утверждается прекрасное сочетание силы натуры и чувства ответственности с духовностью. Наблюдается стилиевой синтез, адекватный разнообразию художественных методов изображения.

## ЛИТЕРАТУРА

Шукшин В. М. Двое на телеге // В. М. Шукшин. СС в 8 т./Под общ. ред. О. Г. Левашовой. — Т. 1: Рассказы 1958-1964. Посевная компания. Живет такой парень/Под ред. О. А. Скубач. — Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул», 2009.

Козлова С. М. Двое на телеге. Рассказ // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. — Т.3: Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина/Науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007.

Кулумбетова А. Е., Джунисова А. А., Садуакас Г. К., Мырзабекова А. К. Система содержания и формы лирического, эпического, драматического художественного текста. Учебное пособие. — Алматы: Искандер, 2008.

Большой толковый словарь русского языка/Гл.ред. С. А. Кузнецов. — СПб: «НОРИНТ», 2000.

Куляпин А. И. Телега // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. — Т.2: Эстетика и поэтика прозы В. М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В. М. Шукшина. Диалог культур/Науч. редактор. А. А. Чувакин; ред.-сост. О. Г. Левашова. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // М. М. Бахтин. Вопрос литературы и эстетики. — М.: ХЛ, 1975.

Пригожин И., Стенгерс И. Порядок и беспорядок // Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. — М.: «Прогресс», 1994.

Нигматуллина Ю. Г. Структура творческой индивидуальности // Системно-комплексное исследование художественного творчества: История научного направления в Казанском университете. — Казань: Фэн, 2004.

Общественно-политическая и культурная жизнь страны в 1945-1953 гг. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-296481.html?page=3>

Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. (Психологический очерк). — М.: Просвещение, 1967.

Скубач О. А. Примечания // В. М. Шукшин. СС в 8 т./Под общ. ред. О. Г. Левашовой. — Т. 1: Рассказы 1958-1964. Посевная компа-

ния. Живет такой парень/Под ред. О.А. Скубач. — Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул», 2009.

Козлова С.М. Творческий метод как проблема // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. — Т.2: Эстетика и поэтика прозы В.М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В.М. Шукшина. Диалог культур/Науч. редактор. А.А. Чувакин; ред.-сост. О.Г. Левашова. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006.

## **«ПОЛИТИКА РАССКАЗА»: СЛОВО НЕЙТРАЛЬНОЕ И АВТОРИТАРНОЕ В ПОВЕСТИ В.М. ШУКШИНА «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»**

*К.Г. Алавердян (Брюссель)*

В науке о литературе придается важное значение авторской позиции, роли повествователя, от имени которого ведется рассказ и с точки зрения которого подаются события и характеризуются персонажи. Хотя теоретики литературы заинтересовались этой проблематикой сравнительно недавно, на сегодняшний день этот 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» [Бахтин, 1975, с.128]. Галина Белая отмечает вслед за Бахтиным, что с середины двадцатых годов, «проблема общественно-художественной позиции писателя и адекватной ей эстетической организации материала действительности стала проблемой времени» [Белая, 1976, с. 234]. В западной, в частности, англо-саксонской литературной критике даже высказывалось мнение, что лишь объективная позиция повествователя и невмешательство автора могут обеспечить успех литературного произведения. Избегая крайностей, мы постараемся доказать, что в свое время Василий Шукшин не только признавал огромное значение функции авторской позиции, но и вырабатывал технические приемы, позволяющие отказаться от образа всеведующего рассказчика, а вместе с ним — от какого-либо учительства, заставляя читателя мыслить самостоятельно. Автор, по мнению Шукшина, ни кто иной, как обыкновенный человек, который просто взялся рассказать знакомому какой-нибудь слу-

чай из жизни, а все остальное: «авторские размышления, под- сказка, оценка, — очень и очень рискованное дело» [Шукшин, 1985, с. 615].

Как мы увидим ниже, 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 Кафки, Пруста и Камю. Подобно этим 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.

Об отношении Шукшина к объективной авторской позиции свидетельствует его публицистика шестидесятых годов. 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» [Шукшин, 1985, с. 578].

До сих пор экспериментальная проза Шукшина и особенно его сказки («Точка зрения» и «До третьих петухов») остаются загадкой, привлекающей внимание исследователей. Сам заголовок «Точки зрения» свидетельствует о ее теоретической ориентации, но на этом авторские амбиции не исчерпываются. В данной работе мы постараемся доказать, что за неприязательной 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.

Попробуем проиллюстрировать суть новаторского поиска Шукшина путем конкретного анализа повести-сказки «Точка

зрения». Творческая история «Точки зрения» содержит определенную долю ценной информации. В середине шестидесятых годов Шукшин работает над проектом фильма, посвященного актуальным этическим и философским проблемам эпохи. К сожалению, фильм не состоялся, и в 1967 г. первоначальный сценарий получил форму «повести». Есть все основания предполагать, что фильм не прошел бы через цензурный заслон. Как свидетельствует кинорежиссер Алексей Герман, в шестидесятых годах было легче писать, чем снимать, и то, что разрешалось в печати писателям военной и деревенской прозы, почему-то не допускалось на киноэкран [Герман, 1990, 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 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 «повести-сказки» вызвана тем, что, работая над «Точкой зрения», Шукшин ставил перед собой довольно сложную задачу: согласовать два взаимоисключающих принципа и придать повествовательному, принципиально неавторитарному 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 от того, что мораль — неотделимая жанровая принадлежность сказки («Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок»). 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» [Чавчанидзе, 1974, 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 позволяет 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», «невзправдашной» 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 жанровой составляющей «сказки» Шукшин комбинирует элементы волшебной сказки («волшебный человек», «волшебная веточка»), бытовой сатирической сказки и искусственной литературной сказки с остро-социальным содержанием, продолжая традицию М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова и др. В свою очередь, «повесть» задумана автором скорее как «киноповесть». С одной стороны, подобное направление закономерно, как отражение режиссерских и актерских интересов Шукшина, 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 мож-

но ярче выступила гротескная природа персонажей, порожденных советской действительностью, но и чтобы заставить читателя задуматься о глубинных механизмах тоталитарной системы и ее пагубном влиянии 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 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» [Шукшин, 1985, с. 79]. Видя, что ни взаимные обвинения, ни кулаки не помогают разрешить дилемму, антагонисты решают обратиться к Волшебнику, выполняющему, по классификации В. Я. Проппа, совместную функцию посредника и дарителя [Пропп, 2001]. Под маской этого сказочного персонажа читатель без затруднений обнаружит личину крупного партийного деятеля, ответственного за идеологическое воспитание молодежи и активно сотрудничавшего с КГБ. Завязка открывается получением от Волшебника 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, и между ними и родителями Невесты разыгрывается невероятная сцена, во многом сходная с сатирическими пьесами Маяковского. Персонажи — те же Победоносиковы и Присыпкины, воскресшие тридцать с лишним лет спустя. С двенадцати страниц последующего энергичного текста на читателей обрушивается лавина бытовой пошлости и мерзости. Отражаясь в очернительном 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 едином неграмотном и вульгарном жаргоне городских низов. Несмотря на то, что каждый из них старается унижить ближнего и доказать свое мнимое превосходство, 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.

Волшебник переводит часы назад — стены дома смыкаются, и приходит очередь Оптимиста предложить собственную версию того же сватовства. Следует ожидать, что под новым углом зрения предстанет версия, во всем противоположная предыдущей. Действительно, хотя все обстоятельства идентичны и протекают в той же последовательности и за тот же промежуток времени, их минусовая доминанта систематически исправляется на плюсовую. Если в первой картине Мать Невесты забавляется тем, что подливает керосину в суп соседке, то во второй она самозабвенно присматривает за маленькой дочкой той же соседки. Если в версии Пессимиста Жених грозит подать на собственного отца в суд за то, что он скупится на жилплощадь, то у Оптимиста отец сам предоставляет сыну не только жилье, но и холодильник, телевизор, рояль и вдобавок обещает купить ему машину. Одним словом, от прежнего необузданного самодурства не осталось и следа, злоба и бесовство по мановению волшебного жезла уступили место всеобщему показному ангелизму. На протяжении следующих 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 типа «Прижми хвост и помалкивай!» или «Закройте поддувало!», 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 лакировочных советских романов и официозных фильмов или модной зарубежной прозы («пепел семейного счастья», «стоять над пропастью во ржи»), ка-

зенные идеологические клише («духовный облик современной молодежи», «превосходная идейная подоплека», «нормы современного общежития», «выговор по общественной линии»).

Чем больше соревнуются персонажи в красноречии и в верности партийным идеалам, тем меньше верится в искренность их заявлений. 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, но 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 классовой 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 обвинительные фельетоны в газету. В итоге, оптимистическая версия не менее страшна и абсурдна, чем пессимистическая, да и кончается она столь же нелепо: вопреки здравому смыслу, Невеста просватана за доселе ей незнакомого и весьма заинтересованного материальным благосостоянием ее семьи человека без имени — «Непонятно кого».

Эта часть текста аналогична предыдущей, разве что в ней еще меньше авторских ремарок. Она как бы целиком состоит из монологов и диалогов действующих лиц. Действие сводится к имитации политических ораторов, а обилие «советизмов» и назойливое апеллирование к социалистическим мифам (культ героев гражданской войны, апология коллективизации, воспевание героического покорения Крайнего севера, романтика таежных просторов) производят впечатление, что мы находимся не в обычной семейной обстановке, а на партийном собрании сталинских времен, постепенно переходящим в зловеющий «товарищеский суд». Все происходит так, словно автор хочет обязательно перенести все смысловое значение происходящего в разговорно-речевую сферу.

В чем же особенность подобного полифонизма? Трудно не согласиться с мнением Шукшина относительно утопичности поиска нейтрального языка. Живое слово всегда несет свою коннота-



цию, 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 затемняющею его дымкою или, напротив, светом уже сказанных чужих слов о нем. Он опутан и пронизан общими мыслями, точками зрения, чужими оценками, акцентами» [Бахтин, 1975, 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 Василия Шукшина — идеологи, причем, авторитарную, учено-педаггическую или командно-бюрократическую речь самовольно перенимают даже небразованные мужики, осознав, что она способна приводить в смятение и запугивать оппонента. В этом смысле, писатель одним из первых, задолго до краха советского государственного строя, затронул принципиально важную проблему философии слова, о которой во весь голос заговорят лишь в постсоветскую эпоху. В конце девяностых годов профессор МГУ Николай Комлев поделится 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 было и с ним. Язык — это наиболее стабильный инструмент управления и очевидный носитель общественного сознания. А потому языку должно придаваться фундаментальное и стратегическое значение» [Комлев, 1997, с. 13].

В 1989 г. запрещенный в советское время грузинский философ Мераб Мамардашвили заявит, что всякий тоталитаризм — это, в первую очередь, языковое угнетение [Mamardachvili, 1991], он заостряет внимание на притягательном свойстве тоталитарной речи. Вообще, тоталитарная идеология, позволяющая возвыситься в глазах окружающих и без каких-либо усилий выглядит умным и всезнающим, слишком легко вкрапляется в мозг по натуре ленивого человека. В таком освещении полнее раскрывается авторская интенция Шукшина. Теперь нам понятно, зачем ему понадобилось, чтобы обе семьи и их окружение вдруг так поум-

нели, что даже обрели литературный дар. Недаром 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 стране, перенимают от государственного аппарата методы идеологического давления и используют их в собственных корыстных целях, писатель разоблачает повсеместную банализацию тоталитаризма и его разлагающее влияние на общество.

Интересно отметить, что автору удастся высказать свое критическое мнение, оставаясь все время 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. На этой стадии можно заключить, что, хотя герои-искатели не способны решить исходную задачу и добиться правды, автор окольным путем разоблачает и манихейский дуализм, и тенденциозное изображение действительности. Такому заключению способствует сама структура повествования, ориентированная на то, чтобы, 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 переводить назад часовую стрелку времени и разыгрывать 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 «политикой 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 и их умирением, не возвращаясь при этом на старую избитую колею готовых

определений, типа: «буржуазный роман», «политический роман» или «соцреализм»? [Boyer, Faye, Montel, 1978, 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 работника КГБ, 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 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 меняется. Видя, что вмешательство госаппарата тоже не приводит ни к какому результату, герои снова начинают так исступленно колошматить друг друга, что Волшебник грозит превратить их в баранов и съесть. Волшебнику приходит в голову гениальная мысль: срастить две противоположные точки зрения в одно философское понятие и породить из них третью. Спорщики с ра-

достью цепляются за эту идею, и в третий раз волшебное время идет вспять... Естественно, инициатива Волшебника приводит к окончательной мешанине и произволу.

Сцена сватовства, представленная в свете искусственно объединенной точки зрения, принимает совершенно фантастический оборот. Страсти накаляются и приводят к буйной всеобщей потасовке, против которой бессилён даже Волшебник, у которого украли волшебные часы. Для прекращения свалки понадобится вмешательство нового действующего лица, энергичного соседа (*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 действие, и 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 трех взаимоисключающих вариантах, проецированных на один и тот же отрезок времени, и как влияет на художественную значимость повести-сказки подобное усложнение ее архитектоники?

Ответить на эти вопросы помогает опыт французских структуралистов семидесятых годов и, в частности, писателя и теоретика литературы Жана Рикарду [Ricardou, 1973, с.102-103], которого заинтериговали литературные опыты представителей «нового романа» (А. Робб-Грийе, Н. Саррот-Черняк и др.), восстающих против канонов традиционного романа и склонных наращивать тождественные варианты развития сюжета, 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 «поврежденного рассказа».

В поисках экстремально объективного, то есть, чистого от намеков на авторское мировоззрение, 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» [Barthes, 1953].

Хотя Шукшин и не мог знать работ, о которых идет речь, композиция интересующей нас повести-сказки настолько идеально соответствует критериям «поврежденного рассказа», что вряд ли тут можно говорить о случайном совпадении. Принадлежность «Точки зрения» к категории, выделенной Ж. Рикарду, неоспорима, и в этом мы видим ее дополнительную художественную ценность. Общность исканий писателя, причисляемого к «консервативным» деревенщикам, с поисками западных модернистов подчеркивает его универсальное значение. Подвергая, как и они, свое повествование сомнению, как бы вступая в диалог со своим собственным творением, Шукшин стремится воспитать грамотного, самостоятельного читателя, способного не только осознавать, что любой угол зрения является носителем определенной идеологии, но и отстаивать право на собственную точку зрения. Активная и вместе с тем неавторитарная позиция повествователя стала принципиальной и наиболее адекватной 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 полузабытого [Коростелева, 1994, с. 11]. В. Шукшина вновь обратит внимание на глубину его ни в чем не устаревшего наследия и заставит его зазвучать с новой силой. Творчество Шукшина — достояние не только русской, но и мировой культуры. Его книги будут волновать читателей до тех пор, пока не исчезнет тоталитаризм и не сойдет с лица планеты грязный налет пошлости, жестокости и невежества, с которыми всю жизнь боролся этот один из самых талантливых русских писателей двадцатого века.

## ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975.

Белая Г. А. Стиль и время («Авторитетный» стиль и его проблематика) // Теория литературных стилей. Типология стиливого развития нового времени. — М.: Наука, 1976.

Герман А. Сны по заказу // Московские новости. 16 декабря 1990, № 50. Комлев Н. Понимаем ли мы, на каком языке говорим? // Литературная газета, 8.10.97, № 41 (5673).

Коростелева В. Преданная культура // Литературная Россия, 09.12.94. № 49 (1661).

Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. — М., «Лабиринт», 2001.

Чавчанидзе Д. Притча // Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1974.

Шукшин В. М. Средства литературы и средства кино // Шукшин В. М. Собрание сочинений. — М.: Молодая гвардия, 1985, Т. 3. Barthes Roland. Le Degré zéro de l'écriture. — Paris, 1953.

Mamadachvili M. La pensée empêchée. — Editions de l'Aube, Paris, 1991.

Philippe Boyer, Jean-Pierre Faye, Jean-Claude Montel, Enfer purgatoire paradis. Le travail de la narration: esquisses orales. — Change, Seghers/Laffont, 1978, N 34-35.

Ricadou Jean, Le Nouveau Roman. — Seuil, Paris, 1973.

## **ЛЮДИ ЗЕМЛИ ПОЙМУТ ДРУГ ДРУГА: В.М. ШУКШИН В ПОЛЬСКИХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И КРИТИКЕ**

*Г.Л. Нефагина (Слупск, Польша)*

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 соотечественников 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 из 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 года Шукшина просто относили к писателям-«деревенщикам», констатируя тот факт, что в его рассказах изображаются сельские жители, иногда отмечая, что «jego oryginalnym wkładem było wykreowanie postaci wiejskiego ekscentryka, człowieka, który z jednej strony tkwi w zrozumiałym, bo swoim, z dziada pradziada przekazywanym świecie wiejskich wartości, a z drugiej — w świecie niejasnej dłań i często odpichającej kultury miejskiej» [Pawlak, 1977a, s. 449]. Подлинное открытие Шукшина произошло после выхода и демонстрации в Польше фильма «Калина красная», который был признан лучшим иностранным фильмом 1975 года. 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 jasny mksiężycu» («Беседы при ясной луне»), в журнале «Nurt» — статьи Эдварда Павляка [Pawlak, 1977b] и перевод литературоведом Ежи Литвиновым рассказа «Braciemoje». 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», «Zwierciadło» печатаются рецензии на фильмы и спектакли по произведениям Шукшина. Всего за 1964-1980 годы было опубликовано около 200 рецензий и отзывов польских литературных и кинокритиков. Признание «Калины красной» лучшим зарубежным фильмом отозвалось взрывом публикаций: только в 1975 году 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.)» [Жебровска, 1982] и доктора, профессора Дануты Герчиньской «Современная советская «деревенская проза» и традиции фольклора (В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин)» [Герчиньска, 1986]. Как пишет в «Gazecie Wyborczej» Александр Качаровский [Kaczarowski, 1999], в Народной Польше не было людей, которые не знали бы рассказов Шукшина, не смотрели бы 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 В. М. Шукшина получали возможность сопоставить впечатление от прочитанного с экранным воплощением произведения» [Жебровска, 1982 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 (польск. matura).

Положение резко изменилось с распадом СССР. В статье «I wisi na sznurku księżyc» [Kaczarowski, 1999] в 1999 году Качаровский пишет, что теперь все дальше уходит та Польша, становятся исторической эпохой те времена, когда советский писатель, даже 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 годы — это лагуна в издании советских писателей. К сожалению, коснулось это и творчества Шукшина. Последняя вышедшая в польском переводе целой группы переводчиков книга «Rozhasały się kopie na polu» датируется 1988 годом.

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 века происходит возрождение читательского и исследовательского интереса к творчеству Шукшина. Мож-



но спросить любого человека на улицах польских городов, знает ли он что-нибудь о Шукшине, и обычным будет упоминание фильмов «Калина красная» и «Печки-лавочки» («Pogwarłki» по-польски). Интересно, что даже в польской политической журналистике используются шукшинские образы. Так, в еженедельнике «Nowa Europa» участвовавшего в предвыборных дебатах политика Леппера журналист сравнил с самоуверенным героем рассказа Шукшина «Срезал», сделав вывод, что «Polacy często rozmawiają jak Kapustin z Żurawlowym. Nie mamy tylko polskiego Szukszyna, który by to opisał» (Поляки часто говорят друг с другом, как Капустин с Журавлевым. Нет у нас только польского Шукшина, который описал бы это) [Kaczarowski, 1994, 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 Гжелак, собиравший на Алтае материалы о польских ссыльных, в статье «Pogzucona krasawica» (Брошенная красавица) [Gzrelak, 2001] пытается найти польские корни первой жены Шукшина Марии Шумской и знакомой писателя Анны Ковалевской, пишет о том, что к чтению будущего писателя приохотила эвакуированная из Ленинграда учительница Анна Тыссаревска, полячка 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 [Bruleva, 1992], [Gierczyńska, 1996; Malec, 2011].

Очертив периодизацию рецепции в Польше литературного творчества Василия Шукшина, можно обратиться к выяснению ее основных 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» [Drawicz, 1983], [Nowak, 1989], [Pysiak, 1980], [Żebrowska, 1994].

Польских авторов поразила самобытность и многогранность таланта советского писателя. Они отмечали, что, как многие из его поколения, Шукшин 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: «Uparty w dążeniu do celu, niecierpliwy, bezustannie poszukujący, całkowicie oddany sztuce, spalał się dla niej bez reszty» (Упрямый в достижении цели, нетерпеливый, неустанно ищущий, полностью преданный искусству, сжигал себя ради него до конца) [Pawlak, 1981, с. 200]. В Шукшине видели хотя и представителя официальной советской литературы, но в чем-то иного, выбивающегося из парадигмы «советский писатель». Пытаясь постигнуть 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 разлито в его многочисленных «чудиках». Но ближе всех к разгадке подошли, как представляется, Эдвард Павляк и Вавжинец Попель-Махнички. Первый считал Шукшина не советским, а именно русским по ментальности художником, воплощением традиционных, нередко противоречиво сочетающихся черт русского характера. «Niezwykle wrażliwy, jesienninowsko namiętny i iryczny, stał się Szukszyn piewcą «wsi-matki naszej», żywym uosobieniem rosyjskości, czymś na kształt symbolu braterstwa człowieka z ziemią, rodzimym pejzażem, z tradycją, a zatem z tym wszystkim, co dla człowieka z duszą — ulubionego bohatera jego utworów — powinno być jednym z istotnych składników egzystencji, moralnym drogowskazem po zawitych ścieżkach życia». (Необычайно впечатлительный, по-есенински страстный и лиричный, Шукшин стал певцом деревни — матери нашей, живым воплощением русскости, чем-то вроде символа братства человека с землей, с 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) [Pawlak, 1981, с. 202]. Попель-Махнички 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 отраженных в воде сверкающих золотых куполов, то бедной, приютившейся на холме деревенской церквушки рассказ о перевоспитании уголовника Егора Прокудина превратился в вечно живую евангелическую притчу о возвращении домой блудного сына» [Попель-Махницки, 2011, 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»» [Жебровска, 1982, 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. «Opowiadania Szukszyna, rosyjskie dzięki scenerii, niesą tylko rosyjskie, tak jak nie jest «francuska» proza Sainy-Eхuperyego, czy «amerykańska» proza Hemingwayа» (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) [Mucha, 1979, с. 5]. Этой всечеловечностью объясняется искренняя боль, которую испытали польские художники от преждевременной смерти Шукшина. Общим выражением чувства потери могут служить слова Павляка: «Wszystko, co z nim związane, tak bardzo rani duszę, parawa głębokim smutkiem i żalem» (Все, что с ним связано, так сильно ранит душу, наполняет глубокой печалью и скорбью) [Pawlak, 1981, 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: «Do jakiego nurtu czy tendencji zaliczy, na przykład prozę Wasilija Szukszyna? Czy jego opowiadania odsłaniające dramaty ludzi z pogranicza różnych warstw, niezadowolonych ze zmieniającej się ich sytuacji życiowej i pozbawionych pewnego kompasu wartościującego, zaliczyć do nowelistyki obyczajowej?» (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 новелистике?) [Nieważny, 1977, с. 12]. В дискуссии 1975 года о советской литературе «Literatura żywa, poszukująca», 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 [Draiewicz, 1981], Рышард Радзюк [Radziuk, 1974] ищет аргументы для обоснования творчества писателя как лирического, хотя согласиться с этим положением весьма трудно. Сливовски [Literatura żywa, poszukująca, 1975] в первых откликах на творчество Шукшина подчеркивал «сибирский» характер его произведений как концентрированное выражение русской ментальности, а Адам Хорошчак, не вписывая Шукшина только в ряды «почвенников», все же важным считает то, что «Każdy artysta z Bożej łaski nosi w sobie swój świat. Świat przybierający postać najbliższych mu krajobrazów, pejzaży realnych, pojawiających się w kolejnych działach jak refren, jak frazy recytatywy». (Каждый художник Божьей милостью

носит в себе свой мир. Мир, включающий образ близких ему ландшафтов, реальных пейзажей, появляющихся в очередных произведениях как рефрен, как повторяющиеся фразы) [Nogroszczak, 2006, 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 отнесении творчества Шукшина к тому или иному тематическому или стилевому течению, все польские исследователи связывали творчество писателя с проблемами современной деревни в условиях урбанизации.

Почти все литературоведы и критики единодушны в значении прозы Шукшина в развитии польской литературы. Ирэна Рудзевич в статье о польском восприятии русских писателей-деревенщиков писала, что «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» [Рудзевич, 2011, 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 истинных 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» [Kawalec, 1977, 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» [Герчиньска, 1986, 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 года, автор диссертации о творчестве Шукшина [Jarco J, 1980], 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 kurza pieje...*) 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 неразграничение, расширительное толкование автором фантастики, подмена ею понятия условности. Вместе с тем, рассуждения о сказочном типе условности (фантастики, по Супе), о сказочных персонажах, осовремененных 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. «Iwan nie tylko niezdoleł ich pokonać, ale wbrew baśniowej tradycji sam

został ich pomocnikiem i skorzystał z ich pomocy» [Supa, 1989, с. 148]. (Иван не только не смог их победить, но, в противовес сказочной традиции, сам стал их помощником и воспользовался их помощью). Супа считает, что Иван-дурак «рассеян» в тех шукшинских героях, которых называют «чудиками». Писатель ведет родословную персонажей этого типа от фольклорных образов, в которых выразился 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 он остается на уровне констатации. Павляк, анализируя «Любавиных», считал «starego, ale krzepkiego ojca i jego czterech synów, jakby żywcem wziętych z Dostojewskiego» (старого, но крепкого отца и его четырех сыновей как бы живьем взятыми из Достоевского) [Pawlak, 1981, 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». «To ludzie na pozór nieokrziesani, często nawet prymitywni, krujący jednak na dnie duszy bogaty świat przeżyć» (это люди с виду неотесанные, часто даже примитивные, скрывающие, однако, на дне души богатый мир переживаний) [Pawlak, 1981, 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 «o konfrontację ideałów życiowych, z których jeden opiera się na

«poezji życia», a drugi na jego prozie, o badanie dwóch antypodów — człowieka uduchowionego i pragmatysty» (о конфронтации жизненных идеалов, один из которых опирается на поэзию жизни, а другой — на ее прозу, об исследовании двух антиподов — человека одухотворенного и прагматика) [Pawlak, 1981, 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 рассказов так заинтересованно воспринимались потому, что во второй половине 1970-х-1980-ых годах они 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» [Жебровска, 1982, с. 11]. Работ же, посвященных поэтике прозы Шукшина, немного. 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. «Najlepsze swe karty pisał jak scenariusze filmowe: kadrami, krótkimi zbliżeniami, bez przystawania nad panoramą, z poślizgiem kamery poszczegółach. Jego opowiadania są pisane jak reportaże» (Лучшие свои страницы он писал как кино-сценарии: кадрами, короткими приближениями, без панорамных задержек, со скольжением камеры по деталям. Его рассказы написаны как репортажи) [Mucha, 1979, с. 5].

Научной обоснованностью и оригинальностью подхода выделяется статья Наталии Ворошильской [Pawlak, 1980], в которой исследуются функции мимики и жеста в рассказах «Срезал», «Миль пардон, мадам!», «Стелка», «Кляуза». Исходя из актерской и режис-



серской 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, Ворошильска придает большое значение мимике и жесту, которые могут выступать как средство характеристики персонажа. «Informacja o bohaterze, jego myślach, czynach, gestach mogą pojawić się bądź jako zdania narratora, bądź jako zdania innego bohatera, wreszcie jako zdania samej postaci wykonującej czynność czy gest. U Szukszyna mamy do czynienia głównie informacjami podanymi przez narratora». (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) [Woroszyńska, 1983, с. 163]. Жест может выступать в функции знака-симптома, т.е. невольного, непредсказуемого, импульсивного движения, говорящего о психологическом и душевном состоянии, а может быть знаком-сигналом, т.е., 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 кинематографичности его прозы.

Исследование фильмов, снятых по произведениям писателя, и театральной рецепции творчества Шукшина выходит за рамки литературоведения. Тем не менее, почти все авторы обобщающих работ включают в сферу анализа фильм «Калина красная». Сопоставление фильма и возможностей специфического языка кино и литературы, наполнение в фильме литературного образа Егора Прокудина большей смысловой и эмоциональной силой, чем в повести, прочтение фильма как притчи о блудном сыне — это те аспекты, над которыми размышляют литературоведы и критики.

Павляк в статье «Gdzież moje wtone kopie» делает ретроспективный обзор фильмов, снятых самим Шукшиным или по его произведениям, выделяя их наиболее существенные, с его точки зрения, 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: «Na pozór lekkoduch,

trochę pyszałek i dziwak oprowokacyjnym zachowaniu... chłopak zbuntowany przeciwko schematom minionej formacji». (С виду ветреный, немного заносчивый чудаковатый провокационный поведения... парень, бунтующий против шаблонов минувшей формации) [Pawlak, 1980, с. 220], заигрывающий с девушками, иронически реагирующий на вопросы молодой журналистки. Отмечая недостатки фильма, Павляк считает дебютный фильм нетипичным 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 реалистичность взгляда 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 разногласию мнений, как и в советской России. Отмечалась есенинская ностальгическая нота, понижающая деревенские сцены и составляющая основной нерв образа Егора Прокудина, и вместе с тем жестокость финала, его безрадостность и безнадежность [Cholodowski, 1975], [Szukszyn], [Стопченко, 2006].

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: «Rozrachunek Szukszyzna z życiem

Jegora Prokudina nie mógł być więc optymistyczny, moralizatorski, gdyż, jak powiedział pisarz, «wymagał dotarcia do samego dna jego świadomości» (Расчет Шукшина с жизнью Егора Прокудина не мог быть оптимистичным, нравоучительным, потому что, как сказал писатель, «требовал проникновения к самому дну его сознания») [Pawlak, 1981, s. 128].

В монографии 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» [Стопченко, 2006]. 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

Pawlak E. Fenomen W. Szukszyna // Miesięcznik Literacki, Warszawa, 1977, nr 12.

Pawlak E. Energiczni, maliludzie // Nurt, Warszawa, 1977, nr 4.

Жебровска Анна Ирэна. Восприятие творчества Василия Шукшина в Польше (1954-1980 гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. — М., 1982.

Герчиньска Д. Современная советская «деревенская проза» и традиции фольклора (В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1986.

Kaczarowski A. Iwisininurkuksiężyc // GazetaWyborcza, 1999, 2-3.10.

Kaczarowski A. Szukszyniiny // Słavia Orientalis, 1994, nr 4.

Grzelak W. Porzucona krasawica // Rzeczpospolita, 2001, nr 94.

Bruleva Flora. Sposoby wyrazhenija tekstovojj sub»ektivno-scenocnojj modal»nosti na primere rasskazov Vasilija Makarovicha Shukshina // Kieleckie Studia Rusycystyczne, 1992, t. 5.

Gierczyńska Danuta. Z zagadnień przekładu rosyjskiej «prozy wiejskiej» na język polski/D. Gierczyńska // Słupskie Prace Humanistyczne, 1996, nr 15.

Malec Patrycja. Osobowe nazwy własne w wybranych utworach

W. M. Szukszyna/P. Malec-Lublin, KUL, 2011.

Drawicz A. Dac wam wolność? // Tygodnik Powszechny. 1983, nr 44.

Nowak Andrzej. Szukszyna «jak żyć»? // Argumenty, 1989, nr 44.

Pysiak Krzysztof. Szukszynowski ton // Zwierciadło, 1980, nr 11.

Żebrowska Anna. Z daleka od Moskwy // Gazeta Wyborcza, 1994, nr 243.

Pawlak E. Wasilij Szukszyn. — Warszawa, 1981.

Попель-Махницки В. Религиозно-нравственная проблематика в «деревенской прозе» XX века (В. Распутин, В. Астафьев, В. Шукшин) // Studia Rossica Posnaniensia, Vol. XXXVI, 2011.

Mucha K. Szukszyn — bliżej jest do serca // Kamena, 1979, nr 23.

Nieważny F. Królestwo człowieka // Życie Literackie, 1977, nr 45.

Drawicz A. Szukszyn: ziemia i las // Nowe Książki, 1981, nr 17.

Radziuk R. Nowy Szukszyn/R. Radziuk // Przegląd Humanistyczny, 1974, nr 11.

Literatura żywa, poszukująca // Miesięcznik Literacki, 1975, nr 12.

Horoszczak A. Był taki ktoś... // Twórczość, 2006, nr 2.

Рудзевич Ирена. Польское восприятие русских писателей-«деревенщиков» // Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX века. — Томск: Издательство Томского университета, 2011.

Kawalec J. Oset/J. Kawalec. — Warszawa, 1977.

Jarco J. Twórczość literacka W. Szukszyna // Bielecyn slawistyczny Warszawa. — Łódź, 1980.

Supa W. Poetyka współczesnej prozy rosyjskiej. — Białystok, 1989.

Woroszyńska N. Funkcja mimiki i gestu w wybranych opowiadaniach Wasilija Szukszyna // Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku. — Katowice, 1983.

Pawlak E. «Gdzież moje wrone konie» // Pamięć i trwanie: szkice o współczesnej literaturze zeradzieckiej. — Warszawa: «Czytelnik», 1980.

Bojarska M. Kalina czerwona, białe brzożki // Nowe Książki, Warszawa, 1981, nr 10.

Cholodowski W. Szukszyn «Kalina czerwona» // Tygodnik Kulturalny, 1975, nr 41.

Koniczek K. Film «Kalina czerwona» // Argumenty, 1975, nr 45.

Стопченко Н. Художественное наследие В. М. Шукшина в диалоге России с зарубежными культурами: Автореф. на соиск. ... д-ра культурологии. — Краснодар, 2006.