

Министерство науки и высшего образования РФ
Алтайский государственный университет
Кафедра общей и прикладной филологии,
литературы и русского языка

АЛТАЙСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Сборник научных статей

Выпуск 8



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2019

ББК 83я43+63.3(2Рос5)-7я431

А 521

Редколлегия:

М. П. Гребнева, доктор филологических наук (отв. редактор)

Т. В. Чернышова, доктор филологических наук (отв. редактор)

В. В. Десятов, доктор филологических наук

И. Ю. Качесова, кандидат филологических наук

А 521 **Алтайский текст в русской культуре** [Текст] : сборник статей / под ред. М. П. Гребневой, Т. В. Чернышовой. — Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2019. — Вып. 8. — 342 с.

ISBN 978-5-7904-2390-1

Данный сборник научных статей посвящен актуальным проблемам изучения региональных текстов в их истории и современном состоянии и приурочен к знаменательной дате — 90-летию со дня рождения писателя, актера, киносценариста, режиссера В. М. Шукшина.

В сборник вошли статьи исследователей языка, литературы, истории, искусства, архивного дела из Сибири (Барнаул, Горно-Алтайск, Новокузнецк, Омск, Томск), других научных центров России (Санкт-Петербург, Саратов, Уфа), а также стран ближнего и дальнего зарубежья (Израиль, Казахстан, Китай).

Основное содержание сборника составили не публиковавшиеся ранее исследования документальных, архивных материалов, художественных и нехудожественных текстов, запечатлевшие разнообразные аспекты изучения региональной культуры, истории, литературы, языка.

Книга адресована как ученым-гуманитариям (филологам, историкам, краеведам, искусствоведам, архивоведам), так и широкому кругу читателей, интересующихся культурой, литературой, историей Сибири, отраженной в современных исследованиях специалистов-гуманитариев, изучающих региональные тексты.

ББК 83я43+63.3 (2Рос5)-7я431

ISBN 978-5-7904-2390-1

© Оформление. Издательство
Алтайского государственного
университета, 2019

Раздел 1

ТВОРЧЕСТВО В. М. ШУКШИНА

Н. С. Цветова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

«ШУКШИН — ЭТО РУСЬ!»: К ПРОБЛЕМЕ МЕНТАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ПИСАТЕЛЯ

Аннотация: Статья посвящена ключевым характеристикам национального ментального пространства, воссоздаваемым в литературных текстах В. М. Шукшина: его эсхатологической концепции, теории государства, топосам праздника и труда.

Ключевые слова: Шукшин, ментальное пространство, топика, эсхатология, государство, праздник, труд.

N. S. Tsvetova

St. Petersburg State University, St. Petersburg

“SHUKSHIN IS RUSSIA!”: TO A PROBLEM OF MENTAL SPACE OF THE WRITER

Summary: The article considers the key characteristics of national mental space reconstructed in literary texts of V. M. Shukshin: his eschatological concept, theory of the state, topos of holiday and work.

Keywords: Shukshin, mental space, topic, eschatology, state, holiday, work.

На долю последнего советского читательского поколения выпало несколько литературных эпох: пережили расцвет советской послевоенной литературы, господство постмодернизма, теперь наблюдается возвращение к классической литературной традиции. Все эти процессы, состояния, «переживания» связаны с историко-литературными потерями, со сменой шумных кумиров. Время жестоко и неумолимо к пустоцветам, даже если поле, на котором они

произрастают, усердно возделывается рыночной арт-журналистикой, и благосклонно к подлинным ценностям, судьба которых не зависит от лукавых интерпретаторов. Первым в ряду независимых стоит Василий Шукшин.

В свое время критика растащила тексты Шукшина по более или менее привычным проблемно-тематическим блокам, доказывала нацеленность художника не столько на освоение острейших социальных проблем, сколько на жесточайшую проверку базовых советских мифов, на которых основывалась государственная идеология (см. киноповесть «Калина красная»).

Литературоведение, как и положено, сначала пыталось сосредоточиться на сопряжении содержания шукшинских текстов с оригинальными жанровыми структурами и стиливыми находками. С течением времени присутствие художника в национальной культуре становилось все заметнее, значительность неоспоримее, как следствие, его пытались «присвоить» представители разных направлений и течений, даже постмодернисты. Теперь эти попытки уже позади, потому что прошедшие десятилетия проявили истинный масштаб творческих устремлений и достижений художника. При освобождении от шор ставших привычными аналитических схем и установок неизбежно обнаружились ускользавшие ранее основания для сегодняшней актуализации прозы Шукшина. Эти основания в свое время предъявил В. Г. Распутин, вручив вдумчивому, честному и литературно одаренному читателю ключ к Шукшину, поразив литературоведов и критиков, исключительно точным описанием сверхзадачи художника, которая заключалась в исследовании «сущности личности, продолжающейся в ней жизни бессменного, исторического человека, не сломленного историческими невзгодами» [Распутин, 1987, с. 273]. К этой же идее в одном из недавних интервью на канале «Культура» вернулся «шукшинский» актер Л. В. Куравлев, предложивший свою формулу для постижения уникальной художественной философии и литературной практики великого современника и единомышленника: «Шукшин — это Русь!». Не Россия, тем более не Советский Союз, а Русь — удивительное, пережившее угрозу сгинуть, исчезнуть с лица земли непознанным огромное в исторической и пространственной перспективе ментальное пространство, возникшее никак не позднее девятого века, хранящее память о русах — древних восточных славянах. Сознание Шукшина вмещало национально-культурную память изначально, а потому легко и естественно. Помните,

как, словно невзначай вырывается у Егора Прокудина страдательное присловье «*калинушки-малинушки*»? Современному человеку нужны серьезные усилия для того, чтобы установить, что образ этот хранят старинные русские песни:

*Ты калинушка, ты, малинушка,
Ты не стой-ко, не стой да на горе крутой...*

Но в сознании писателя образ-призыв к жизненной стойкости, как напоминание о горько-сладкой судьбе, уготованной русскому человеку, хранился неистребимо и естественно.

Тут следует заметить, в современной гуманитарной науке (в культурологии прежде всего) определенная условность понятия «ментальное пространство России» нейтрализуется его предметной соотнесенностью с культурой, религией и государственной идеологией (см. работы С. Глузмана), выводящей данное терминологическое словосочетание из-под юрисдикции современного «игрового», «карнавального» искусства. Сегодня очевидно, что именно в соотнесении с национальным ментальным пространством скрывается одна из ключевых возможностей постижения феноменологии творчества писателей-деревенщиков. Но не менее очевидно и то, что в случае Шукшина эта соотнесенность обретает особую форму и содержание, потому что именно ему и только ему удалось с исключительной органичностью объединить интерес к загадочной сущности русского человека с интересом к бездонным метафизическим глубинам национального бытия. Это при том, что Шукшина-художника, вроде бы, принципиально интересовали вещи и события обыденные, если не считать романа «Я пришел дать вам волю». Он заставлял видеть в жизни «такой простой, такой обычной, что-то большое, значительное» (В. Шукшин. Солнце, старик и девушка), ему удавалось выявить те компоненты нашей повседневной жизни, которые контролировались сакральной сферой, если использовать терминологию В. Н. Топорова, «предфилософией», «предисторией», «предправом», интуитивным, «эстетическим» православием, невыводимым за пределы национальной культуры.

На наш взгляд, границы ментального пространства художника представлены в «художественном составе содержания» (выражение М. М. Бахтина) его произведений — в текстовой репрезентации системы уникальных за редким исключением топосов, если понимать топос не просто как устойчивую структурно-смысловую модель, но как ментальную единицу, зафиксированную в художествен-

ной форме. Исследователи традиционной русской прозы, как правило, обращают внимание на создающие онтологическую основу повествования топосы времени и пространства, жизни и смерти, *материнства и дома*.

Отчасти Шукшин в освоении русского ментального пространства идет тем же путем, что и его единомышленники: В. Астафьев, В. Распутин, Е. Носов. Для Шукшина идеально-регулятивными становятся элементарные для традиционалистов топосы света, основным источником которого у Шукшина числится *«огромное солнце»*, которое *«встает над русской землей»* [Шукшин, 1996, т. 4, с. 24]; реки и дома как элементов сакральной топографии, выполняющих *«мироустроющую роль»* [Топоров, 2014, с. 249]; труда, ибо *«приходит человек в этот мир... Чтобы, конечно, потрудиться, вырастить хлеб, сделать чудесную машину, построить дом»* [Шукшин, 1979, с. 83]. Причем, абсолютно прав Л. Аннинский: «Труд был для него понятием тяжело-весомым, требующим силы рук и силы духа, то был вечный труд крестьянина, знающего вес отваливаемого пласта земли» [Аннинский, 1979, с. 11].

Говоря в общем-то о привычных вещах, Шукшин всегда демонстрировал не только особый угол зрения, но и обнаруживал глубинную смысловую структуру образов, мотивов, презентующих соответствующие топосы. Доказательств в пользу последнего утверждения немало. Так, мы уже довольно подробно, на наш взгляд, писали о сложнейшей структуре эсхатологических топосов в рассказах писателя [Цветова, 2012].

Но феномен Шукшина проявляется не только в смысловых нюансах. Им создана последовательная система литературных топосов, представляющая всю полноту прошлой, настоящей и будущей (идеальной) жизни русского человека, весь трагизм глобального конфликта национальной культуры и цивилизации, который проявляется на разных уровнях и в разных формах.

Сверх привычных общих открытий товарищей-деревенщиков особенно настойчиво разрабатывалась Шукшиным идея государства в рассказах о «маленьком» человеке с «говорящей» фамилией Князев, пытавшемся *«навести порядок в государстве»*, и в крупных жанровых формах — в пьесах («Энергичные люди»), в романе «Я пришел дать вам волю» и в сказке «До третьих петухов» — произведении, которое можно рассматривать как литературное завещание художника. Он хотел найти ту силу, которая даст возможность окоро-

тить получивших власть демагогов, «идолов лупоглазых» («Крепкий мужик»), нахрапистых и амбициозных зазнаек и недоучек или затюканных агрессивными домашними добытчиков «материальных благ» — хозяев *«века потрясающих по своему восхищению достижений»* («Крепкий мужик»), которые рядового труженика, вроде Ивана Расторгуева («Печки-лавочки») глубоко презирают. Прекрасно понимал, как опасно отношение к тетрадам Николая Николаевича Князева обывателя, шарахающегося от мысли об ответственности за настоящее и будущее государства, понимал, как трагичен отказ большинства от осмысления *«нашего быта и поведения»* как явление глобальное.

Бесспорно, что кульминация размышлений писателя о российской государственности, об отечественном способе решения проблемы взаимоотношений человека и общества — сокровенный роман «Я пришел дать вам волю», в название которого показательно включена базовая константа художественной философии Шукшина (*«воля»*). Это произведение, посвященное разбуженному Разиным народу, одушевленному стремлением к идеальному, справедливому жизнеустройству, народу, способному в момент всеобщего подъема отставить на второй план материальные заботы и потребности. Идеологический центр романа — диалог Степана Разина с его ближайшим сподвижником, идеологом крестьянского восстания Матвеем Ивановым. Именно Матвей пытается растолковать мятущемуся атаману, как, с его точки зрения, надо *«обустроить Россию»* (формула возникла в шукшинском романе, значительно позже в публицистике А. И. Солженицына), мы об этом писали [Цветова, 2012]. Шукшин создает для Разина программу государственных преобразований: во-первых, «вольное» мироустройство создается в соответствии с народными интересами в преодолении векового стремления *«захомутать людей, да сесть им на загривок»* с помощью судов неправедных да волокитства. Во-вторых, новая власть должна перестать *«обдирать»* простого человека. И главное, мужицкая власть должна прекратить мешать мужику *«землю пахать. Да ребятнишек растить. Все другое он сам сделает: свои песни выдумает, свои сказки, свою совесть, указы свои»*. [Шукшин, 1996, с. 306]. Недавняя декларация президента России о том, что власть, как минимум, не должна мешать своему народу, по сути, является непроявленной цитатой из Шукшина. Радоваться тому можно было бы, если бы не сбывающееся предупреждение из шукшинской сказки «До третых петухов»: «Ванька, смотри!».

Но институциональным для русского менталитета писатели-традиционалисты все-таки считали топос праздника. Художественное воплощение этого топоса предложили В. П. Астафьев («Последний поклон»), Е. И. Носов («Красное вино победы», «У святские шлемоносцы»), В. Г. Распутин («Живи и помни», «Прощание с Матерой»), Ю. В. Трифонов («Обмен»). Ведь, как написал в одной из недавних своих работ Ж. Нива, «великие, всеобъемлющие литературные тексты-космосы должны содержать описания праздников» [Нива, 2011, с. 174].

В. М. Шукшин в хронотопе праздника как «ячейки исторической памяти» (выражение М. Рольфа) кодирует представление о сакральных ценностях. Словно действуя по Топорову, Шукшин «проверяет структуру самого праздника, мифа», мотивирующего праздник, создает образ, «в котором человек мыслит мир», исследует «стратегию поведения человека», отраженную в празднике [Топоров, 2014, с. 150–151].

Уже в одном из первых рассказов «Охота жить» Шукшин вступает в долгий, конфликтный по сути своей диалог с «оттепельными» пропагандистами нескончаемого и неотменимого «праздника жизни», открывавшего перед советским читателем новую философию индивидуального бытия как процесса потребления, удовлетворяющего тягу к удовольствиям, к развлечениям. Герой этого рассказа, сильный, красивый молодой парень пытается зажечь в сознании спасшего его старика-охотника «огни большого города». «Там милые, хорошие люди, у них тепло, мягко, играет музыка... Музыка... Хорошие сигареты, шампанское... Женщины» («Охота жить») [Шукшин, 1996, т. 1, с. 229]. Прямо ему ответит Шукшин два десятилетия спустя в рассказе «Два письма»: «Ну, ресторан, музыка — как звезды в башку заколачивают, а дальше-то что?» [Шукшин, 1996, т. 1, с. 331]. Завершением дискуссии, в которой примут участие множество шукшинских персонажей, включая автора-повествователя, можно считать описание пошлого праздника, который пытаются устроить для Несмеяны Мудрец и обслуживающий его персонал в литературной сказке «До третьих петухов». В процессе дискуссии проявится старинное, зафиксированное в пословице отношение к праздникам государственным — «царский праздник не наш день, а государев». С глубокой жалостью относятся его персонажи к тем, кому ничего в этой жизни не остается, кроме как отмечать выпивкой 1 января, 1 мая, 7 ноября, День шахтера, железнодорожника («Приезжий») [Шукшин, 1996, т. 1, с. 485]. Их раз-

дражает «*дурацкий обычай — обмыть новую должность*» («Наказ»), ничтожное желание «*устроить небольшой забег в ширину. С горя*» («Коленчатые валы») [Шукшин, 1996, т. 1, с. 105].

Наконец, уже в ранних рассказах достаточно отчетливо проявляется глубоко православное переживание праздника, хотя в работах биографов трудно обнаружить доказательства того, что художник был человеком верующим, скорее, наоборот. О специфике, устремленности, предназначенности такого типа человеческих переживаний, в которых нет отождествления времени праздничного и свободного от работы, очень точно написал архиепископ Иван Юркович: праздник «дается нам для того, чтобы подготовиться к переживанию настоящей радости» [Юркович, 2011, с. 92]. Если вдруг это утверждение покажется надуманным, вспомните Костю Валикова, который сражался за свою субботу, как за время, когда «*в душе у него распускалась тихая радость*» (рассказ «Алеша Бесконвойный») [Шукшин, 1996, т. 1, с. 245].

Вариантов «*праздника ... на душе*» («Игнаха приехал») в шукшинских рассказах много. Этот самый праздник может быть связан с «*малыми радостями*» далекого детства («Гоголь и Райка»); с радостью, которую переживает Семка Рысь при созерцании таличкой церковки («Мастер»); с триумфальным салютом фельдшера Ивана Федоровича Козулина по поводу победы мировой медицины («Даешь сердце!»); со «*странной горячей радостью*» старичка-ресторанного завсегдатая, слушателя незатейливой озорной песенки («Случай в ресторане»); с вечерними субботними концертами Кольки Паратова во дворе («Жена мужа в Париж провожала»); с переживаниями Ваньки Тепляшина, увидавшего из больничного окна мать («Ванька Тепляшин»), с теплыми признаниями застенчивого Сени, героя киноповести «Брат мой», в тех чувствах, которые он испытывает при случайных встречах с соседкой Валею.

Шукшинскими героями праздник не отождествляется с пиршеством, как это принято в раблезианских культурах. Только в состоянии полной растерянности в поисках праздника Егор Прокудин попытается организовать на несправедные «гроши» «бардельеро». Не срабатывают профанные «стимуляторы праздничного настроения» [Топоров, 2014, с. 149]: шампанское, коньяк «Реми Мартин»...

С наибольшей полнотой и глубиной интересующие нас топические характеристики представлены в кульминационном произведении Шукшина, киноповести «Калина красная», и уточнены в экранном

зации этого литературного текста. Опять же мы об этом уже подробно писали [Цветова, 2014, с. 482–486].

Выше мы цитировали статью Ж. Нивы, посвященную православной праздничной культуре. Эта статья имеет красноречивое название «Праздник как исход из себя, но куда?». Исследователь специально для нас сформулировал «задание» православного праздника: «выводить человека из его же «я» и направлять его куда-то выше» [Нива, 2011, с. 175]. Такое ощущение, что Егор Прокудин, перешагивая порог тюрьмы, принимает эту задачу. Решая ее, он сначала, радуясь физическому освобождению, идет в поисках праздника по тому пути, который был предопределен его собственным предыдущим жизненным опытом, только потом медленно пробуждается в его сердце родовая память. Судьба оставляет ему почти без выбора дорогу к «заочнице» Любе Байкаловой, письмо-напоминание о прошлом, заставившее задуматься о возможности преодоления опустошившей душу инерции собственного существования. И он решил попробовать вернуться в тот мир, который изгонял из собственной памяти: «*Может я еще не весь проигрался?*». Трудно Егору Прокудину было вырваться из городской темноты, в которой происходят ключевые «городские» события: о судьбе Нинон узнает только поздно вечером, ночью «*подорвал*» из малины. А вот первая встреча с Любой случилась на ярком солнце, которое, кажется, вечно сияет над ее головой. И сначала Егор пытается от этого солнца закрыться, загородиться, спрятаться от света, которым пропитано пространство Любы — прячется, недоверчиво шурится, кривляется, закрывает лицо темными очками, одним словом, «*строит из себя*». И только в финальной сцене Шукшин зафиксировывает возвращение ощущения Первопраздника — светлого дня: «*ровный гул тракторов*», не нарушавший тишины огромного светлого дня; весна как напоминание о «первоначальных временах» (выражение В. Н. Топорова). А совсем незадолго до этого покажет нам Шукшин счастливый семейный вечер — радостный общий разговор за ужином. Первопраздник, открывшийся Егору Прокудину, универсален, прагматичен, несет радость для всех и каждого, имеет множество проявлений. Совсем не случайно в конце произведения убийца Егора Прокудина подчеркивает, что он уничтожает не *пролетария*, а *мужика*, каких «*на Руси много*», а брат и сестра Байкаловы прощаются не с *Жоржиком*, даже не с *Жорой*, а с *Егором*, с *Егорушкой*.

Подчеркиваем, в творчестве Шукшина ключевые топосы выстроены особым образом, существуют в постоянном взаимопроникновении, при этом писатель четко представляет ментальные доминанты. Только поэтому ему удается транслировать свое представление о национальном ментальном пространстве, устремленном в «даль светлую»; созидаемом человеком, проживающим свою жизнь на плодородной и процветающей земле в труде и заботах о близких, в согласии с природой и совестью своей, в радости и светлой грусти. Кажется, все просто, потому что без демагогии и лукавства, которого Шукшин терпеть не мог, ибо знал, как могут обхитрить добродушного стражника «изящные черти» («До третьих петухов»), знал, потому и служил всю жизнь Правде. Слово это писал не случайно с большой буквы, пытаясь возратить ему исходный смысл. Сейчас часто повторяют слова древнего китайского мудреца о том, что исправление жизни «необходимо начать с исправления имен. Так отвечал когда-то Конфуций на вопрос, как выработать полноценное понимание ситуации, необходимое для успешной, осмысленной деятельности. «Если имена неправильны, то и суждения не имеют под собой оснований. Если суждения не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться». Китайцы считают, что конкретно речь шла об управлении государством, но сказанное можно отнести ко многим областям жизни, иероглифы позволяют разные толкования. К Шукшину сказанное имеет самое непосредственное отношение. Он знал, что правда бывает разная: «правда труженика и правда паразита, правда добра и правда зла» [Шукшин, 1979, с. 86], но Правда, которой он служил, высшая — «это мужество, честность, это значит — жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду» [Шукшин, 1979, с. 81].

Когда теперь перечитываешь Шукшина, то думается об одном, как же страдал художник, несший в себе огромную «первопамять», принявший добровольно неподъемную ношу сохранения, поддержания национального бытия во имя будущего, которое состоится только в том случае, если удастся нам преодолеть горькие соблазны цивилизации. Нынешняя актуальность Шукшина дает надежду отнюдь не на невероятное возвращение в прошлое, которого он сам, наверное, вряд ли пожелал бы, но на возможность восстановления в будущем необходимых жизненных опор, которые прорастают только из прошлого.

Литература и источники

Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / под общей редакцией В. П. Нерознака. — М., 1997. — С. 271–279.

Аннинский Л. Шукшин-публицист // Шукшин В. М. Нравственность есть Правда. — М.: Советский писатель, 1979. — С. 3–23.

Нива Ж. Праздник как исход из себя, но куда? // Праздник: благодарение, освобождение, единение. Успенские чтения. — Киев, 2011. — С. 174–182.

Распутин В. Г. Твой сын, Россия, горячий брат наш // Распутин В. Г. Что в слове, что за словом? — Иркутск: Восточносибирское книжное издательство, 1987. — С. 272–301.

Топоров В. Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. Т. 2. П-Я. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 536 с.

Шукшин В. М. Нравственность есть Правда. — М.: Советский писатель, 1979. — С. 76–95.

Шукшин В. М. Приезжий // Шукшин В. М. Собр. соч.: в 5 т. Серия «Литературное наследие». Т. 1. — М., 1996. — С. 483–495.

Шукшин В. М. Охота жить // Шукшин В. М. Собр. соч.: в 5 т. Серия «Литературное наследие». Т. 1. — М., 1996. — С. 220–239.

Шукшин В. М. Коленчатые валы // Шукшин В. М. Собр. соч.: в 5 т. Серия «Литературное наследие». Т. 1. — М., 1996. — С. 98–109.

Шукшин В. М. Алеша Бесконвойный // Шукшин В. М. Собр. соч.: в 5 т. Серия «Литературное наследие». Т. 2. — М., 1996. — С. 244–256.

Цветова Н. С. Русская литературная эсхатология: художественный опыт В. М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие. — М.: Фонд единства православных народов, 2012. — С. 396–408.

Цветова Н. С. Василий Шукшин: «опыт социального моделирования» // Шукшинский вестник. — Барнаул: Алтайский печатный дом, 2012. — С. 214–221.

Цветова Н. С. Топос «праздник» как константный в Шукшинской художественной картине мира // Традиции творчества В. М. Шукшина в современной культуре. — Барнаул, 2014. — С. 482–496.

Юркович И. Христианские праздники — праздники радости и счастья / Праздник: благодарение, освобождение, единение. Успенские чтения. — Киев, 2011. — С. 92–99.

Ван Лидань

Нанькайский университет, Китай, г. Тяньцзинь

МОТИВ НЕСОСТОЯВШЕЙСЯ ЛЮБВИ В РАССКАЗЕ В. ШУКШИНА «ОСЕНЬЮ»

Аннотация: В статье рассматривается мотив несостоявшейся любви в рассказе В. Шукшина «Осенью». Анализируется связь данного мотива с другими в рассказе излюбленными мотивами писателя, прослеживается влияние времени и общества на судьбы людей. Мотив несостоявшейся любви является основным средством раскрытия проблематики рассказа и ведущим способом характеристики главного героя. Автор статьи рассматривает данный рассказ как форму осмысления действительности писателем, что помогает увидеть феномен Шукшина как целостное явление в литературном процессе эпохи.

Ключевые слова: В. Шукшин, несостоявшаяся любовь, автобиографический мотив, пейзаж

Van Lidan

Nankai University, People's Republic of China, Tianjin

THE MOTIF OF UNFULFILLED LOVE IN THE SHORT STORY "AUTUMN" BY V. SHUKSHIN

Summary: The article concentrates on the motif of unfulfilled love in the short story *Autumn* written by Shukshin and analyzes the connection between this motif and other conventional motifs of the writer, which exert an influence of time and society in people's destiny. The motif of unfulfilled love is the main method to reveal the problems of the story and characterize the main character. The author of the article considers the short story as a form to understand the reality of the writer, which helps to see the phenomenon of Shukshin as a holistic phenomenon in the literary process of the era.

Key words: V. Shukshin, unfulfilled love, autobiographical motif, landscape

«Изо всех сил буду стараться рассказать правду о людях» [Шукшин, 1979, с. 94], — написал Василий Шукшин в конце своей статьи «Нравственность есть Правда». Именно к этой правде шел писатель весь короткий жизненный путь. И в этой

правде чувствуется горе и боль писателя как мыслителя и философа за русское крестьянство и его судьбы. В крестьянском мире В. Шукшину интересно всё: самобытность его социума, смысл и ценности его существования, своеобразие в его характере, нравственный выбор, человеческая душа и судьба... Среди них проблема судьбы человека всегда с неуклонной силой волнует и беспокоит сердце писателя. А эта проблема особенно выделяется в мало замеченном критикой, но неоднозначном рассказе «Осенью» (1973). В ограниченном замкнутом, зато сгущённом и уплотнённом хронотопе рассказа — один день в конце сентября, на реке — раскрывается вся жизнь героев и их разбитые судьбы. Вокруг их судеб и несостоявшейся любви плотным образом развивается ряд вечных проблем и тем писателя, что даёт возможность ощутить глубину шукшинской правды.

Истории любви у Шукшина самые разные. У писателя даже был опубликован цикл рассказов под названием «О любви» [Шукшин, 2010], посвященный судьбам самых разных людей. Эти рассказы и сейчас трогают, побуждают к сочувствию, потому что предметом их является грустная любовь мужчины и женщины, ребенка и матери, вечные печали и радости человека, его простодушие, искренность и непосредственность. Зёрнышко любви, заронённое в сердце шукшинского героя и на первый взгляд показавшееся непознаваемым и иррациональным, в конце концов дало свои всходы. И именно такая любовь вселяет вдохновение в сердце героя, заставляя его погружаться во внутренний мир, задумываться над такими нематериальными категориями, как жизнь, любовь, красота, искусство ... И герои даже не замечают, что подчас именно такое не до конца понятное чувство направляет и ведет их по жизни. Как было бы прекрасно, если всё это — любовь, чувство — было бесконечным и счастливым. Но нет, фортуна судьбы капризна, и любовь в изображении Шукшина часто оканчивается трагедией.

В рассказе «Осенью» отображена идея боли от несостоявшейся любви, и этой болью пронизан весь рассказ. Паромщик Филипп Тюрин увлекался политикой, «смолоду... активничал с колхозами... Не раскулачивал, правда, но спорил и кричал много — убеждал недоверчивых, волновался» [Шукшин, 1980, с. 588]. Любил он тогда красавицу Марью, и Марья его тоже любила. Но не захотел он по ее настоянию венчаться, тогда «весь молодой сознательный народ против церковных браков». А Марья настаивала на своем. «Расстались они с Марьей, Филипп не изменился потом, никогда не жалел и теперь

не жалеет, что посылно, как мог участвовал в переустройстве жизни, а Марью жалел. Всю жизнь сердце кровью плакало и болело. Не было дня, чтобы он не вспомнил Марью... И с годами боль не ушла... Жена его, Фекла Кузовникова, когда обнаружила у Филиппа эту его постоянную печаль, возненавидела Филиппа» [Шукшин, 1980, с. 590]. Такое же произошло и в семье Марьи. И однажды Филиппу пришлось перевозить мертвую Марью на своем пароме. Поняв, что не стало на свете самого любимого и родного человека, он испытал глубокое чувство одиночества и отчаяния.

Шукшин — мастер описания таких душераздирающих историй о сломанных судьбах. Кажется, что в произведении «Осенью» рассказывается о чисто индивидуальной истории любви, что слишком разными оказываются представления влюбленных, которые приводят к разлуке, несмотря на взаимные чувства и любовь. Но здесь, как справедливо отмечает исследователь творчества Шукшина В. Сигов, что «центральный угол конфликта тоже связан с эпохой коренной ломки традиционного жизненного уклада» [Сигав, 1999, с. 97], что было неизбежно «преломление социальных процессов в личной жизни людей...» [Сигав, 1999, с. 98] Несомненно, что «разлад в личных судьбах героев во многом обусловлен социальными потрясениями тех (тридцатых) годов» [Сигав, 1999, с. 98]. Живя в соответствии с духом и идеями времени, Филипп Тюрин «активно включился в новую жизнь», «от души помогал» ответственным товарищам, «весь объятый заботами большого дела». И «нравилось Филиппу, что комсомольцы восстали против стариков сельских, против их засилья» [Шукшин, 1980, с. 590]. Когда дело дошло до церковных браков, активный парень был «тоже против венчанья». Как будто такая судьба — это результат выбора самих героев, а на самом деле «... разведенные временем и «идеями» части общества, люди так и не смогли соединиться» [Сигав, 1999, с. 98].

В рассказе по-разному выразились позиции героя и автора к сложившейся ситуации. Как будто Филипп «никогда не жалел» о своем выборе, но он всё-таки сильно страдал от чувства вины: «Теперь, оглядываясь на свою жизнь, Филипп знал, что тогда он непоправимо слупил», «и говорить стал меньше», иногда и «говорил, потому что надо было убеждать людей, но все как будто вылезал из своей большой горькой думы» [Шукшин, 1980, с. 590]. Значит, когда лихорадочная активность не отразилась на жизни, и с годами страсть ослабела, и Филипп осознал, что жизнь уже сложилась, переиграть ее

невозможно, и он перестал активничать. Как автор, Шукшин обычно занимает объективную нейтральную позицию по отношению к своим героям — пусть жизнь их судит и учит, но тут писатель отказался от своей постоянной нулевой позиции, стал осуждать героя и «преобразовательский слой крестьянской жизни». Если в начале, когда речь идет о том, что «паромщиком он давно, с войны. Его ранило в голову, в наклон работать — плотничать — он больше не мог, он пошел паромщиком» [Шукшин, 1980, с. 588], ещё не чувствуется никакого рассуждения, то потом «с годами активность Филиппа слабела, и тут его в голову-то шваркнуло — не по силам стало активничать и волноваться» [Шукшин, 1980, с. 589], тут ощущается мягкий упрек — одно слово «шваркнуло» уже много обозначает. Мы вполне согласны со взглядом В. А. Зайцева на то, что «Слово «шваркнуло» с его отрицательным смыслом в ироническом контексте слов <не по силам стало активничать> воспринимается как справедливое возмездие неумному человеку, занимавшемуся ненужным делом» [Зайцев, Герасименко, 2004, с. 170]. Типы Филлипа страдают политическим «инфантилизмом». Строго придерживаясь догматического формализма, они не осмеливаются выходить за рамки ни на шаг, и попирают самое прекрасное чувство в жизни человека, чтобы следовать модным идеологическим иллюзиям. Причиняя другим боль, они сами испытывают страдания. В рассказе Филипп думал, что народ — «обормоты дремучие». А разве он сам не такой? После всего он всё же упрекает Марью в том, что она «жизнь-то всем перекосила» [Шукшин, 1980, с. 595]. Значит, типы Филлипа из-за застывших мыслей не смогут обобщить опыт прошлых ошибок и извлечь уроки из них, поэтому они обречены на трагедию.

В непрозрачном осуждении писателем бестолковой «темноты» героя наблюдается и отношение писателя к религии. Необходимо заметить, что авторская позиция в рассказе предельно явная, что венчаться в церкви или нет оказало неисправимое влияние на счастье героев и их судьбы. И несомненна авторская позиция уважения к религии, хотя прямого высказывания об этом не видно. Такова типичная для Шукшина манера относиться к религии в целом, и православию в частности, и причины этого хорошо известны и понятны. Но это объясняется и тем, что шукшинское восприятие православия отличается своими особенностями. Среди ста двадцати с лишним произведений писателя немного таких, где рассказывается о православии и связанном с ним. И эти немногочисленные произведения, в кото-

рых прослеживается сложное, неоднозначное и меняющееся со временем отношение В. М. Шукшина к религии, позволяют «говорить о противоречивости позиции писателя в этом вопросе» [Кяргина, 2016, с. 33]. «Однако этот факт может быть объясним не только идеологическими запретами и давлением цензуры, но в определенной мере теми принципами художественной изобразительности, которые являются основополагающим в шукшинских рассказах» [Жилина, 2013, с. 75]. Писатель предпочел рассмотреть религию как вид старинной традиционной культуры, как культурные ценности, а не универсальные духовные верования. И всякие храмы и иконы в художественном мире писателя и кинорежиссера — «это символ красоты, преемственности исторического наследия. Герои Шукшина не видят в храме подлинного сакрального назначения» [Кяргина, 2016, с. 32], хотя в последние годы жизни «происходит явная трансформация религиозно-нравственной позиции писателя» [Кяргина, 2016, с. 36].

Следует отметить, хотя рассказ «Осенью» «плохо стыкуется с житейской ситуацией Шукшина» [Варламов, 2014, с. 107], всё-таки говорят про этот рассказ как про автобиографический. И как будто это раненое сердце самого писателя и его грустная боль. И все это кажется о нем самом. Можно подумать, в какой-то степени сочетая собственную историю с тогдашними обстоятельствами, автор хотел подчеркивать, как «раскол в обществе усугубляет личную драму людей» [Зайцев, Герасименко, 2004, с. 170]. В свое время, покинув родину и первую жену Марию Шумскую, Шукшин начал совсем новую жизнь в Москве. А как он смотрел на свой первый брак, неужели он безоглядно оставил всё и не испытал угрызения совести? Среди «многих неопубликованных при жизни Василия Макаровича произведений есть небольшой даже не рассказ, а скорее набросок к рассказу «Письмо любимой» [Варламов, 2014, с. 107]. В письме герой рассказчика о своей первой любви, и в конце этого письма мы прочтем такие строки: «Много лет спустя Мария, моя бывшая жена, глядя на меня грустными, добрыми глазами, сказала, что я разбил ее жизнь. Сказала, что желает мне всего хорошего, посоветовала не пить много вина — тогда у меня будет все в порядке. Мне стало нестерпимо больно — жалко стало Марию и себя тоже. Грустно стало. Я ничего не ответил». Вот как писателю виделась эта история. В рассказе «Осенью» у героя точно такая же нестерпимая боль по отношению к Марье. А в жизни первая жена писателя Мария (Шумская) всю жизнь собирала статьи о любимом человеке, бережно храня их. «Она про-

чла все до единого его произведения, а рассказ «Осенью» всколыхнул все её воспоминания. В каждой строчке она узнавала себя, всем сердцем верила, что это всё было написано о ней» [Шукшин, 2019]. Значит, Шукшин всё-таки рассказывал о себе, о своей бывшей любви, лишь в замаскированной манере. И может быть, образом смерти героини в рассказе писатель похоронил Марию в своей душе.

В рассказе «Осенью» состояние героя, его страдания и боли из-за несостоявшейся любви сопровождаются выразительным осенним пейзажем. Здесь используется параллелизм — раскрытие душевного состояния героя через свойственное Шукшину средство — описание пейзажа. Утром, когда Филлип оделся потеплее и пошел к парому, «был конец сентября, дуло после дождей, наносило мразь и холод. Под ногами чавкало. Из репродуктора у сельмага звучала физзарядка, ветер трепал обрывки музыки и бодрого московского голоса. Свинячий визг по селу и крик петухов был устойчивей, пронзительней» [Шукшин, 1980, с. 588]. Кажется, был обыкновенный, ничем непримечательный осенний день. Одно только «после дождей» даже обозначает хороший день. Шукшин очень любил природу. В его художественном мире всё, в том числе и внутренняя жизнь персонажей, сливается с природой, особенно с дождём. Почти во всех его рассказах присутствует образ дождика. Дождь под его пером — это отдых, это радостное мгновение, это момент легкой передышки среди тяжёлого изнеможения жизни. Как будто дождь всегда смывает все неприятное, очищает душу, дает радость и праздничное настроение. (Как в начале рассказа «Дядя Ермолай» «... заходил дождь... Мы, ребяташки, рады были дождю, рады были отдохнуть...» [Шукшин, 1980, с. 474]; В «Сураз»: ... Спирька шел, курил. Захотелось вдруг, чтоб ливанул дождь — обильный, чтоб резалось небо огневыми зазубринами, гремело сверху... И тогда бы — заорать, что ли [Шукшин, 1980, с. 459]). Стало быть, шукшинский дождь обычно предвещает что-то свежее, радостное. И когда Филлип пошел на работу, как раз после дождя, настроение у него было «бездумное».

А когда на пароме ехала свадьба, состояние Филлипа оттеняется уже немного другой картиной: «На реке ветер похаживал добрый. Стегал и толкался... Канаты гудели. Но хоть выглянуло солнышко, и то хорошо» [Шукшин, 1980, с. 589]. Можно заметить, что уже появилось беспокойство у героя. В душе его вдруг пробуждаются тяжелые воспоминания о молодости, о своей несложившейся жизни. Вскоре ему пришлось с такими же невеселыми мыслями перевозить

на пароме покойную Марью. Вместо того, чтобы попрощаться с ней, они с мужем покойной поссорились у гроба. И рассказ завершается коротким осенним пейзажем: «Ветер заметно поослаб, небо очистилось, солнце осветило, а холодно было. Голо как-то кругом и холодно. Да и то — осень, с чего теплу-то быть?» [Шукшин, 1980, с. 596]. Такой физический холод вызывает скорее всего ощущение одиночества и отчаяния.

Безусловно, в шукшинском изображении «до минимума сокращаются и втягиваются в психологическую характеристику пейзажные и вообще описательные фрагменты» [Сухих, 2001, с. 224]. Три совершенно разных осенних пейзажа в рассказе нужны именно для того, чтобы подчеркнуть название рассказа «Осенью», обозначающее не только природную осень, но и осень человеческой жизни — старость человека. Паромщик Филлип Тюрин, старый человек, подводит свои жизненные итоги. И с осенью всегда связана тихая грусть, смертельная тоска, и чаще всего сама смерть. Сам Шукшин в своей жизни «вдруг задумался на эту <тему>» однажды, и это произошло как раз осенью. «... присосалась ко мне мысль о смерти (во!)», — писал Шукшин Белову осенью 1968 года. То же самое было и в рабочих записях: «Когда стану умирать, — скажу: «Фу-у, гадство, устал!» Не надо умирать» [Варламов, 2015, с. 262]. По исследованию биографа Шукшина А. Варламова, «именно этим страхом не успеть сделать все задуманное и диктуются последние годы жизни Шукшина, когда тема смерти все больше занимала его как художника» [Варламов, 2015, с. 262]. В описании случайных и закономерных смертей «раскрывается перед нами ещё одна сторона личности Василия Макаровича — Мыслителя и Философа» [Карлин, 2014, с. 5]. Шукшинские персонажи любят поговорить о жизни, разгадать, был ли в его жизни и в жизни таких, как он, какой-то большой смысл, «кто ближе к Истине» («Дядя Ермалай»). В результате такого размышления о жизни и смерти у шукшинских героев «душа болит».

Для многих героев писателя характерно ощущение сильной душевной боли, которая воспринимается ими как осознание потери чего-то очень важного и драгоценного, или полный разлад в душе. Особенно ярко это видно в рассказе «Осенью». Сколько пронзительной и щемящей боли о несостоявшейся любви в строках рассказа?! Теперь уже ничего не исправить и не изменить, а лишь осознать ее за гробом любимой женщины. В коротком рассказе одно слово «боль» повторяется 9 раз, не считая уже однокоренных слов к нему. Мотив боли до-

стигает своего максимального воплощения в финале рассказа, когда Филлип сказал себе окончательно: «Теперь ничего. Надо как-нибудь дожить... Да тоже собираться следом. Ничего теперь не воротишь».

Таким образом, проведенный анализ рассказа «Осенью» позволил доказать, что мотив несостоявшейся любви является основным средством раскрытия проблематики рассказа и ведущим способом характеристики главного героя, выявить неоднозначность и многоплановость рассказа. Рассказ «Осенью» является формой осмысления действительности писателем, что помогает увидеть феномен Шукшина как целостное явление в литературном процессе эпохи. Как талант удивительной разносторонности, Шукшин всю короткую жизнь старался «жить народной радостью и болью, думать, как думает народ» [Шукшин, 1979, с. 80–81], его судьба «всегда играла особую, знаковую, одухотворяющую, мобилизирующую роль» [Григорьев, 2011, с. 96] в духовно-нравственном развитии русского народа и человека.

Литература и источники

Варламов А. Н. Шукшин. — М.: Молодая гвардия, 2015.

Варламов А. Русский Гамлет. Рассказы о Шукшине // Новый мир. — 2014. — № 9.

Григорьев С. И. В. Шукшин: забвение или рост востребованности? // Социологические исследования. — 2011. — № 1.

Жилина Н. Храм и икона в художественном мире рассказов В. Шукшина // Слово.ру: Балтийский акцент. — 2013. — Т. 4. — № 2.

Зайцев В. А., Герасименко А. П. История русской литературы второй половины XX века. — М.: Высш. шк., 2004.

Карлин А. Б. Шукшин: грани гения // Литературная учёба. — 2014. — № 4.

Кяргина С. В. Фольклорная доминанта и её содержательно-эстетическая функция в мистически-религиозных текстах прозы В. Шукшина // Научное обозрение Саяно-Алтая. — 2016. — № 4.

Сигов В. К. Русская идея В. М. Шукшина. Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. — М.: Интеллект-Центр, 1999.

Сухих И. Душа болит («Характеры» В. Шукшина, 1973) // Звезда. — 2001. — № 10.

Шукшин В. История любви. 2019. 17 янв. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/2496320/post447895800/>

Шукшин В. М. Калина красная. Киноповесть, рассказы. — Владивосток: Дальневосточное книжное издательство, 1980.

Шукшин В. М. Нравственность есть правда / Сост. Л. Н. Федосеева-Шукшина; вступ. статья Л. А. Аннинского; коммент. Л. А. Аннинского и Л. Н. Федосеевой-Шукшиной. — М.: Сов. Россия, 1979.

Шукшин В. М. О любви. — М.: Эксмо, 2010.

Г. Г. Хисамова

Башкирский государственный университет, Уфа

«ГЛУБИННАЯ НАРОДНОСТЬ» КАК ПРЕДМЕТ АВТОРСКОЙ ПОЭТИКИ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ В. М. ШУКШИНА)

Аннотация: Художественный мир В. М. Шукшина насыщен устным народным творчеством, которое является одним из важных средств изображения жизни и быта крестьянства.

Народность как связь произведения с народным творчеством представлена в текстах писателя через естественную передачу мировосприятия, которая проявляется в особом образе автора и языка писателя.

Народность творчества В. М. Шукшина как выражение национальной самобытности связана с народно-разговорной парадигмой, представляющей сплав фольклорно-диалектных компонентов, позволяющих изобразить писателю русский национальный характер.

Ключевые слова: В. М. Шукшин, фольклор, средства разговорности, диалектизмы, прецедентные тексты, речевое поведение, персонаж.

G. G. Khisamova

Bashkir State University, Ufa

“DEEP NATIONAL FEELING” AS A SUBJECT OF AUTHOR’S POETICS (ON THE MATERIAL OF THE STORIES BY V. M. SHUKSHIN)

Summary: The artistic world of V.M. Shukshin's is saturated with oral folk art, which is one of the most important means of depicting the life and lifestyle of the peasantry. National feeling as the connection of the work with folk art is represented in the writer's texts through the natural transfer of the world perception, which is manifested in the special image of the author and the language of the writer. In Shukshin's works the national feeling as an expression of national identity is connected with the national and conversational paradigm. The paradigm presents the unity of folklore and dialect, which allows the writer to show Russian national character.

Key words: V.M. Shukshin, folklore, means of conversation, dialectisms, case texts, speech behavior, character.

Разговорно-обиходный язык является основой идиостиля В.М. Шукшина.

Писатель в своем творчестве опирался не только на разговорную стихию литературного языка, но и на просторечие и народную речь, которую знал с детства, любил и понимал ее значение для писателя.

Писатели-«деревенщики» с горечью замечали, что старая деревня с ее многовековой культурой, этикой и эстетикой, ее фольклором, ее языком уходит в небытие, поэтому они всегда ставили вопрос о сохранении и защите непреходящих ценностей духовной культуры, накопленных вековым опытом народа. Не случайно в одном из ответов на анкету журнала «Вопросы литературы» В.М. Шукшин написал: «Вообще все системы хороши, только бы не забылся язык народный. Выше пупа не прыгнешь, лучше, чем сказал народ (обозвал ли кого, сравнил, обласкал, послал куда подальше), не скажешь» [Шукшин, 1974, с. 82].

Герои В. Шукшина, да и он как рассказчик, говорят на том языке, который усвоил с детства, на языке той народной среды, которая его окружает.

Алтайская деревня стала для Шукшина тем жизненным истоком, который помогал ему жить и творить. И в своих произведениях он отразил и народную среду, и народную культуру. В качестве заслуги В.М. Шукшина исследователи отмечают сохранение для истории и культуры русского народа алтайского говора. Писатель был знатоком речи земляков: он ее постоянно изучал и записывал, поэтому алтайская русская деревня в лице В.М. Шукшина нашла своего лучшего выразителя. Не случайно «Словарь языка рассказов В.М. Шук-

шина» тесно связан со «Словарем русских говоров Алтая» [Байрамова, Никишаева, 2002].

Наиболее ярко особенности разговорной речи проявляются в лексике.

Эффект разговорности проявляется прежде всего в том, что в речи персонажей представлены все слои разговорной лексики: разговорные слова, просторечие, жаргонизмы, диалектизмы.

Разговорная лексика, функционирующая в речи персонажей, отличается тематическим и стилистическим разнообразием.

Тематические группы представлены в основном лексикой, отражающей повседневную жизнь и быт героев рассказов и В. М. Шукшина. Это прежде всего наименования лиц по степени родства (*деда, бабушка, тятка, папка, мамка, свояк, сеструха*); по полу, месту жительства, возрасту (*мужик, парень, пацан, баба, старуха, мамаша, девка, земляк, дитятка*); по роду занятий, должности (*училка, врачиха, библиотекарьша, бригадирша*) и др.

В разговорной речи наиболее активно выражается эмоциональное отношение к лицу, поэтому в персонажных репликах дается экспрессивно-оценочная характеристика лиц: *пустолайка, зубоскал, куркуль, недоумок, оглюд, пустобрюх* и т. д.

В рассказах В. М. Шукшина используются иногда целые синонимические ряды для оценочной характеристики лица: *дубина, пенек, валенок сибирский; дурак, дурашка, дурачок*. Но наиболее распространенными в диалогах героев рассказов писателей являются экспрессивные модификации имен: *Петруха, Валюха, Илюха, Бронька, Митька, Тимоха, Райка, Вань, Сень, Славка, Серега, Ермоха* и т. д. Эти имена употребляются в диалогах с эмоциональной тональностью. Они могут быть включены сначала в речь персонажа, а затем рассказчика: — *Ты, Митька, балда все-таки,* — *сказал бригадир.* — *Дубина просто... Митька насупился, скинул рубаху, штаны и полез молчком в воду* (В. Шукшин «Ляля Селезнева с факультета журналистики», II, с. 113).

Кроме наименования лиц, в речи персонажей используются наименования предметов быта, жилья, одежды, машин (*одежонка, постелишка, манатки, барахло, тряпье, рюмаха, шкап, веник, завозня, легковуха, банешка* и т. д.); наименования пищи, напитков (*затируха, медовуха, медок, коньячишко, спиртяга, закуска, сальсо, кутья* и др.); наименования качеств, свойств, признаков (*простецкий, блохастый, шкодливый, настырный, шалавый, осилизлый* и др.); наименования

действий, состояний, процессов (*шугануть, врезать, выкемаривать, кобениться, приколбасить, шваркнуть* и т. д.); наименования различных обстоятельств, которые сопровождают действия, состояния, процессы, признаки (*плашмя, шибко, сперва, мудрено, вспать* и т. д.).

Например,

— Мне подсказали добрые люди: лучше теперь **вызволять**, пока **несужденый**, потом **чижельше** будет... (В. Шукшин «Материнское сердце», II, с. 419).

Подлинная народность речи персонажей создается с помощью диалектной лексики. В. М. Шукшин использует все типы диалектизмов (и лексико-фонетические, и этнографические), воспроизводя особенности речи сибирских крестьян. В речи шукшинских персонажей диалектно-просторечный «субстрат» прослеживается на всех уровнях — от фонетики до синтаксиса. Писателем используются лексические диалектизмы (*чебак, вечераять, разболокаться, пошто, пешака давать* и т. д.), фонетические (*суседка, страм, ишо, ишербатый, тада, счас, чево, рыск, чижело, пужеть*), грамматические (*вчерась, опосля, спроть* и т. д.) диалектизмы.

В речи персонажей, пожилых сельских жителей, наблюдаются особенности местного диалекта:

— *Слабость-то, она отчего? Не ешь, вот и слабость*, — заметила старуха. — *Может, зарубим курку — сварю бульону? Он ить скусный свеженькой-то... А?* (В. Шукшин «Как помирал старик», 1992, II, с. 323).

Характерные для народных говоров приметы встречаются в речи жителей районного центра Павла Попова и его жены («Страдания молодого Ваганова»): ... *И посадут, у их свидетелей полно, медицинские кспертизы обои прошли; Где работает, что ли? Там же, в сельне* (В. Шукшин «Страдания молодого Ваганова», III, с. 163).

Диалектно-просторечный компонент лексики персонажей рассказов В. Шукшина составляют слова собственно просторечные и грубо-просторечные. Лексика разговорной речи базируется на современном городском и сельском просторечии, ее функции не выходят за рамки социальной имитации речи персонажа. Например:

Только теща добавила:

— *Теперь уж берегись! А то ведь не берегетесь нисколько. Потные, не потные — лезете под машину на сырую землю спиной. Рази так можно! Возьми да постели куфайку хоть, руки-то не отсох-*

нут. *Зато здоровый будешь* (В. Шукшин «Петька Краснов рассказывает», III, с. 345).

Фразеологические единицы являются неотъемлемой частью речи персонажей В. Шукшина. Так, по данным А. Д. Соловьевой, во фразеологическом составе произведений В. М. Шукшина (свыше 4 тыс. единиц) значительная часть — это фразеологические единицы, не вошедшие в словари [Соловьева, 1998, с. 45].

В рассказах В. М. Шукшина в персонажной речи употребляются традиционные фразеологизмы (*глаза на лоб лезут; сирота казанская; гол как сокол; держи карман шире; с цепи сорвался; возьми себя в руки; в молчанку играть; костей не соберешь; вынь да положь; с души воротит; от горшка два вершка; в лепешку расшибиться* и др.):

— Ну, это еще **бабка надвое сказала!** — Пилипенко твердо посмотрел прямо перед собой. — Это еще... **уравнение с двумя неизвестными** (В. Шукшин «Ночью в бойлерной», III, с. 405).

Однако большой состав фразеологических единиц, отмеченных в рассказах В. М. Шукшина, не зафиксирован фразеологическими словарями: *как на ежа наступил* (засуетился); *как сорока на колу* (суетливо); *сундук старорезимный* (отсталый, ограниченный человек) и т. д. К ним следует отнести и авторские фразеологизмы: *ноль в пилотке* (никчемный человек); *оторвать от хвоста грудинку* (хорошо повеселиться); *собаки рвут сердце* (мучительно бояться чего-либо); *как ворованного хлеба поел* (стыдно, неловко).

Таким образом, стихия разговорности получает в лексике диалогов персонажей яркое, самобытное воплощение. Диалектные, разговорные, просторечные слова органично перемежаются с литературными, с нейтральной лексикой, отчего речь героев становится правдивой, взятой из самой жизни.

Неотъемлемым параметром речевой характеристики шукшинских героев являются пословицы, поговорки, присловья, прибаутки [Хисамова, 2007, с. 157–158].

Пословицы и поговорки встречаются и в речи старшего поколения, и в речи молодого поколения героев рассказов В. Шукшина.

В рассказе «Охота жить» старый, опытный охотник Никитич чутко и бережно относится к меткому народному слову. Его речь богата народными изречениями, пословицами: *До воли своей не добежишь — сломишь голову; У нас говорят: марток — надевай двое порток; Знаешь, говорят: молодец — против овца, а спроть молодца — сам овца.*

В других рассказах пословицы и поговорки употребляются в речи людей молодого и среднего поколений, для которых народные изречения также являются источником для меткого выражения мысли: *Не меряй всех на свой аршин* («Крыша над головой»); *Нет счастья в жизни* («В профиль и анфас»); *Вот говорят: нет худа без добра; да еще говорят: не было бы счастья, да несчастье помогло* («Хахаль»); *баба с возу — коню легче; на нет и суда нет* («Срезал»).

Активно используются в речевом обиходе шукшинских героев присловья (*Эти попы темнят чего-то... И хочется им, и колетя, и мамка не велит* («Мастер»); приговорки (*Не понукай, ибо не запряг еще* («Верую!»); прибаутки (*Красавец... Ручки в брючки* («Три грации»), проклятья, злопожелания (*Не нужна мне твоя баня, гори она синим пламенем* («Хозяин бани и огорода»). Присловья, приговорки, прибаутки становятся неистощимым источником веселого каламбура, игры слов, точного выражения мысли. Используя данные единицы, писатель создает живые, запоминающиеся образы.

Таким образом, народность творчества В. М. Шукшина как выражение национальной самобытности связана с народно-разговорной парадигмой, представляющей сплав фольклорно-диалектных компонентов, позволяющих писателю изобразить русский национальный характер.

Литература и источники

Байрамова Т. Ф., Никишаева В. П. Словарь языка рассказов В. М. Шукшина. — Бийск: Изд-во Бийского педгосунiversитета, 2002. — Вып. 1. — 186 с.

Соловьева А. Д. Словарь фразеологизмов в произведениях В. М. Шукшина // Творчество В. М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. — Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2004. — Т. 1. — С. 207–331.

Хисамова Г. Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В. М. Шукшина). — М.: Изд-во МПГУ, 2007. — 350 с.

Шукшин В. М. Ответы на анкету журнала // Вопросы литературы. — 1974. — № 1. — С. 27–35.

Шукшин В. М. Собр. соч.: в 6 т. — М.: Молодая гвардия, 1992. — Т. 2. — 560 с.

Шукшин В. М. Собр. соч.: в 6 т. — М.: Молодая гвардия, 1993. — Т. 3. — 608 с.

Е. А. Акелькина

Омский региональный центр изучения творчества Ф. М. Достоевского при ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, Омск

ПРОБЛЕМА ЭКРАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ В СТАТЬЕ В. М. ШУКШИНА «СРЕДСТВА ЛИТЕРАТУРЫ И СРЕДСТВА КИНО»

Аннотация: Статья анализирует философское эссе В. М. Шукшина «Средства литературы и средства кино». В. М. Шукшин был известный писатель, актёр, режиссер. Он был уверен, что никакой автор кино не может сделать хороший фильм по книге великого писателя. Основное средство кино — зримый образ, главное средство литературы — слово, повествование. Кино разрушает цельность повествования.

Ключевые слова: средства литературы, средства кино, писатель, режиссер, повествование, зримый образ, В. М. Шукшин.

E. A. Akelkina

Omsk Regional Center of F.M. Dostoevsky at Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

SCREEN VERSIONS OF CLASSIC LITERATURE IN THE ARTICLE OF V. M. SHUKSHIN “MEANS OF LITERATURE AND MEANS OF CINEMA”

Summary: The article analyzes the philosophical essay by V. M. Shukshin «Means of literature and means of cinema». V. M. Shukshin was a famous writer, actor, and film director. He was sure that no film director can shoot a good screen version of a book, written by a great writer. The fundamental means of cinema is a visual image, and the main means of literature is a word, a narration. Cinema destroys the wholeness of a narration.

Key words: means of literature means of cinema, writer, film director, narration, visual image, V. M. Shukshin.

В 1979 году в журнале «Искусство кино» в номере 7 была опубликована статья В. М. Шукшина «Средства литературы и средства кино». Написанная за 12 лет до публикации, эта работа носила явно программный характер. Начинается статья резко полемич-

но: «За экранизацию большой литературы чаще ругают, чем хвалят, или снисходительно молчат. И правильно делают. Мало того, иногда надо по рукам бить — за спекуляцию» [Шукшин, 1979, с. 143]. Известный писатель, актёр и режиссёр, счастливо объединяющий в своей биографии практику разных видов искусства, справедливо утверждает, что «нельзя сделать фильм во всех отношениях равный произведению литературы, которое останется жить во времени, в душах людей. (Странно, но так: чем хуже литература, тем лучше можно сделать фильм)» [Шукшин, 1979, с. 144]. Совершенно очевидно, что автор имеет в виду литературу художественно самостоятельную, которую принято называть классикой, а не беллетристику или массовую словесность. Симптоматично, что через восемь десятков лет существования кинематографа В. М. Шукшин пишет работу о природе литературы и кино, призывая своих коллег-режиссёров осознать, что художественные средства этих двух искусств различны. При всей разговорности стиля статья это восхищает своей глубиной и серьёзностью культурного контекста. Автор даёт почувствовать читателю, что для отечественного киноискусства, выросшего на основе «большой литературы», эта связь двух искусств многообразна, органична и всё-таки нуждается в осознанном разграничении средств и понимании разноприродности. Утверждая большее богатство средств словесных по сравнению с «зримостью» кинообраза, В. М. Шукшин, как писатель, не согласен жертвовать авторским словом с его размышлениями, чувствами, оценками. В кино это может быть передано только косвенно и более прямолинейно, чем в литературе. В кино главное — зримое действие, а весь пласт богатого авторского сознания вынужденно обедняется, даже если режиссёр сумел его понять и прочесть. А ведь часто современные режиссеры подменяют авторское сознание Пушкина, Достоевского, Чехова своим, далёким от смыслового задания автора. В. М. Шукшин прекрасно почувствовал и передал «вторичность» кино по сравнению с литературой, говоря о «затвердевших продуктах жизни», которые «горячая кровь никогда и не зарумянит» [Шукшин, 1979, с. 144]. Стоит отметить, что эта статья Шукшина далека от приёмов обычной публицистики. Критик Л. Аннинский во вступлении справедливо заметил, что «Шукшин был по нравственному отношению к вещам — настоящим, прирожденным философом» (цит. по: [Шукшин, 1979, с. 7]), вполне в русской писательской традиции, приглашающий читателя к со-размышлению. Все высказывания В. М. Шукшина о мире, о че-

ловеке, об искусстве даны в интонации поиска истины, сомнения, так как его мышление в масштабе вечности касается самых важных, трудных вопросов бытия. Универсализм ответственности художника, которого требует В. М. Шукшин от любого режиссера, создающего экранизацию классики, конечно, не каждому по плечу. Для этого Шукшин и показывает, опираясь на свой опыт, «почему истинная, большая литература не может служить основой для кино» [Шукшин, 1979, с. 148], раскрывая невозможность вполне адекватного перевода произведений Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского на язык зримых кинообразов. «Средства литературы и средства кино» — это не статья, а скорее философское эссе. А любое произведение философской прозы, по мнению М. М. Бахтина, строится с опорой на личный опыт и свободный вымысел. Так В. М. Шукшин в начале эссе ссылается на личный опыт работы над сценарием по своему литературному произведению, а также на опыт экранизации повести своего друга В. И. Белова «Целуются зори», показывает непонимание кинематографического начальства трудностей работы над сценарием литературного произведения. А далее для большей убедительности Шукшин обращается к свободному вымыслу воображаемого фантастического предположения (типичного приёма философствования). Автор размышляет о том, как бы он экранизировал рассказ Л. Н. Толстого «Три смерти» и рассказ Ф. М. Достоевского «Мужик Марей». Шукшин ни словом не обмолвился о том, что режиссер, экранизирующий классику, должен владеть умением смыслового прочтения произведения и быть настроенным с автором на одну волну. В его случае эти условия выполняются. Увы, как часто у современных режиссеров это невозможно. Вспомним неудачные повторные сериальные экранизации романов Ф. М. Достоевского последних лет («Бесы», «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы»), явно относящиеся к массовой культуре. Не этой ли опасности боялся В. М. Шукшин, предвидя её в эпоху более добросовестных, но не вполне успешных экранизаций.

В. М. Шукшин предваряет свои воображаемые экранизации классических рассказов точным кратким переживанием основного смысла. «Есть у Льва Толстого рассказ „Три смерти“. Гениальный рассказ с огромной мыслью: всё вечно живет и вечно умирает — по-разному только» [Шукшин, 1979, с. 148]. Далее автор даёт режиссерский разбор трёх смертей — безнадежно больной барыни, которая жалка и лжива, старого ямщика Фёдора и смерти дерева. Шукшин мастер-

ски показывает отношение Толстого к этим трём смертям и задаётся вопросом: «А как же всё-таки сделать так, чтобы рассказ этот глыбистый, мудрый, обрёл свою жизнь на экране. <...> спрашиваю: а зачем? Я не знаю, как рассказ этот можно перенести на экран, не умертвив его. А главное, зачем? Ведь будет хуже... Лучше или так же не будет. Будет только вред» [Шукшин, 1979, с. 154].

Если разбирая рассказ Л. Толстого, В. М. Шукшин, в основном, анализирует кинематографические способы передачи характеров, и они видятся ему несовершенными, то относительно рассказа Достоевского «Мужик Марей» задача режиссёра предстаёт по характеристике автора эссе ещё сложнее: «Мужик Марей», рассказ где колыхнулось такое глубокое страдание, где вместилось столько русского горя, молчаливого, мучительного... Где как бы вскипела волна горького гнева и, прокатившись из края в край изболевшей души мученика, омыв её, неожиданно высветила душу эту такой неподдельной любовью к своему страдальцу-народу. Сколько ни погружайся в целительные родниковые струи, бьющие откуда-то со дна этого, небольшого по объёму произведения, дна не достать — это история народа и его будущее. Вечен русский народ, и он вечно будет выводить вперёд своих мыслителей, страдальцев, заступников, творцов. Нет, такое кинематографу пока не по плечу. И в этом нет беды», — пишет Шукшин [Шукшин, 1979, с. 155]. Более глубокой и точной интерпретации этого рассказа Достоевского до сих пор нет ни у кого. Таким образом, В. М. Шукшин гениально убедительно показал, что источником художественности в экранизации может быть только само произведение, его духовная доминанта, а не самовыражение режиссера. Нельзя «перешагнуть» через текст любого писателя, а тем более классика, доказывает В. М. Шукшин. И он совершенно прав. Попутно Шукшин справедливо говорит о необходимости доверия к сценаристу. Это философское эссе В. М. Шукшина адресовано будущему, предостерегая от лихих экранизаторов классиков, без понимания и уважения перекраивающих шедевры великих писателей. В эпоху написания статьи режиссеры, обращаясь к классическим произведениям, относились бережнее к слову автора, но и это не всегда обеспечивало успех. В современном российском кино именно произведения Ф. М. Достоевского стали использоваться в качестве нового классического мифа в сериалах массового кинотекста. Примером такого масскульта, от которого предостерегает Шукшин, является

сериальная экранизация романа Ф. М. Достоевского «Бесы» В. Хотиненко. Об «истории народа и его будущем» здесь речь не идёт: В. Хотиненко разворачивает обедненный детективный сюжет, заменив хроникёра, который в романе пытался постигнуть человеческий и исторический смысл случившегося, столичным следователем Горемыкиным, который не понимает масштаба и значимости лавины преступления, отложив решение больших вопросов на «потом». Налицо грубое вторжение в замысел писателя и его искажение, природа бесовщины дана через ряд отрицательных демонических героев, историческая закономерность этого явления оказалась недоступна режиссеру. Перед нами набор штампов, киноцитат, что-то вроде чеховской «драмы на охоте». Предсказание В. М. Шукшина о том, что «тоска и недоумение будут сопровождать» подобные фильмы, которые даже просто добросовестными нельзя назвать, «как только они осмелятся назваться дорогом именем той или иной повесть или романа, того или иного дорогого нам писателя» [Шукшин, 1979, с. 143]. Что, увы, и происходит сегодня слишком часто. «Мощный подводный ток мысли» Достоевского не просто не удалось передать режиссеру В. Хотиненко средствами кино, но он оказался ему недоступен, подменив его своими коротенькими мыслями. В другой своей статье Шукшин напишет: «Почему я, читатель, зритель должен отказывать себе в счастье — прямо смотреть в глаза правде? Нравственность есть Правда. Это мужество, честность, это значит — жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду» [Шукшин, 1979, с. 80–81].

Литература и источники

Шукшин В. М. Нравственность есть Правда / сост. Л. Н. Федосеева-Шукшина. — М., 1979.

С. М. Козлова

Алтайский государственный университет, Барнаул

ВАСИЛИЙ ШУКШИН И ИВАН ЖДАНОВ: ЗЕМЛЯЧЕСТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Аннотация: В статье поставлена проблема землячества как основание типологических исследований творчества художников — земляков. Отмечены территориально обусловленные общие мотивы в творчестве В. Шукшина и И. Жданова, а также способы сакрализации и эмблематизации родных мест. Рассмотрены реконструктивный и рефлексивный типы художественной реализации чувства ностальгии в творчестве уроженцев Алтая — В. Шукшина, И. Жданова, А. Ерёмченко. Намечены перспективы исследований в аспекте диаспорического мышления и творчества.

Ключевые слова: эстетика, типология, землячество, мотив, ностальгия, реконструкция, рефлексия, диаспора.

S. M. Kozlova

Altai State University, Barnaul

VASILY SHUKSHIN AND IVAN ZHDANOV: COUNTRY COMMUNITY AS AN AESTHETIC PROBLEM

Summary: The article considers the country community as the basis of the typological research in the works of writers who were fellow countrymen. The article reveals territorially determined common motifs in V. Shukshin's and I. Zhdanov's works and also analyzes the ways of sacralization and an emblemization of their native places. Reconstructive and reflexive types of nostalgia creative embodiment in the works of Altai writers — V. Shukshin, I. Zhdanov, A. Yeryomenko are considered. The article gives the prospects of the research in the aspect of diasporic thinking.

Key words: aesthetics, typology, country community, nostalgia, reconstruction, reflection, diaspora.

Феномен землячества принято считать явлением социальным. В энциклопедических определениях — это «объединение уроженцев одной местности, страны, живущих в другой местности, стране» [Ушаков, 2013], или «организация, объединявшая зем-

ляков с целью материальной и культурной взаимопомощи» [Ожегов, 2011]. В этих и других словарных толкованиях не обозначены мотивы, которые заставляют земляков объединяться, общаться, помогать друг другу. Более существенно определение в интернет-энциклопедии, где землячество определяется, во-первых, как «чувство, объединяющее людей, принадлежащих к одной местности», и только во-вторых, как организация земляков с целью взаимопомощи [Землячество, URL]. При этом отмечена позитивная роль землячества, состоящая в сохранении и развитии национально-патриотических и территориально-родственных чувств [Там же]. Так, землячество выступает как психологический комплекс таких эмоций как патриотизм — любовь к своему отечеству и верность ему, ностальгия — слово, которое обычно толкуют как тоску по родине, забывая о другом и первейшем его значении *nostas* — возвращение. Наконец, чувства одиночества, заброшенности, безопорности, испытываемые человеком на чужбине и разрешаемые в чувствах радости и родства при встрече с земляками.

Эти и другие эмоции окрашивают образы памяти родных мест, родного дома, родни, друзей, способствуя их идеализации, мифологизации, сакрализации, что транслирует землячество в область эстетики, геопоэтики, а это, в свою очередь, даёт основания для целенаправленных типологических исследований языка и творчества художников-земляков.

Сходство биографий В. Шукшина и поэта И. Жданова известно: уроженцы алтайских деревень, дети репрессированных родных, в юности покинувшие родину, познавшие неприкаянность, бездомность, скитальчество в чужих краях, своим трудом и талантом добившиеся признания, славы, обретшие новую жизнь в столице, но навсегда оставшиеся преданными родному краю и родным. Все это не могло не найти отражения в некоторых общих мотивах и образах их творчества, константных в поэтической структуре землячества в целом, и, в частности, обусловленных природой и бытом Алтая.

Естественно, что память родины связана, прежде всего, с особенно яркими впечатлениями детства. «Я вот отца-то почти не помню, а вот помню, как он меня маленького в Березовку возил», — говорит своим землякам герой киноповести В. Шукшина «Печки-лавочки» Иван Расторгуев. — «... Ничего-то не запомнил, а запомнил, как возил с собой на коне в Березовку» — «А я тебе скажу почему, — заговорил двоюродный брат Ивана. — Это потому, что на коне» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 249]. Конский мотив, отсылающий к памяти роди-

ны, особенно убедителен в раннем рассказе В. Шукшина «И разыгрались же кони в поле...». Мотив представлен в нем и в стихотворно-поэтическом эпиграфе, и в прозаически-комическом фрагменте встречи героя с отцом, и в лирической медитации финала. В стихах совершается символизация конского образа: конь — судьба, доля — «Чью они долю мыкают по полю? Уж не мою-ль?» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 222]. Заключительные стихи «В синем озере / как в иконе, / красный оклад зари» — освящают, сакрализуют зооморфный и ландшафтный мотивы, соединяя их в картине святой родины. В центральной части рассказа эта картина окрашена сильным чувством ностальгии, как в первом значении («Охота стало домой»), так и во втором — «Тоскуешь тут?», «Захотелось хлебнуть грудью степного полынного ветра... Притихнуть бы на косогоре и задуматься» [там же, с. 229]. И в финале: «...Уткнулся в подушку и опять, в который раз увидел: степь и табун лошадей несется по степи» [там же, с. 229]. В рассказе «Думы» воспоминание детства уже старого героя, связанное и здесь с образом коня, строится на контрапункте конской символики: полнота жизненной энергии — и стремительность бега времени на пути к смерти. В переживаниях подростка, скачущего на коне по ночной степи, сливаются ощущения огромности пространства, течения времени, подобного напору ветра, преодолеваемых бешеной скачкой коня, восторг свободы и радости жизни, а в конце дороги — первое великое горе — смерть младшего брата.

В одном из ранних стихотворений Ивана Жданова, которое так и называется «Контрапункт», конский мотив является также ведущим, хотя и представлен поэтическим пунктиром и в обратной логике символизма: боль, ветер, угасший свет, смерть — и воскресение, возвращение света, мира, энергии жизни и приятие судьбы. И так же, как у Шукшина, — приметы далекой деревенской родины: низенькая светелка, луга, стога во мраке: «И вспрянут где-то кони, / спасаюсь от погони, в лугах теряя след. / Табун с судьбой в обнимку / несет на гривах дымку / и на его пути / глядят стога из мрака / как знаки зодиака. / Ты их прочти [Жданов, 1982, с. 8].

Такое сходство зооморфно-ландшафтных образов, оформляющих детские впечатления земляков, с одной стороны, может быть истолковано как интуитивный выбор автором возрастных символов, означающих открытие и запечатление в детском сознании родного мира, ощущения жизненных сил, радости и горести бытия. С другой стороны, постоянство данных мотивов придает им статус эмблемы места,

как например, изображение на гербе города Бийска, близкого к месту рождения как Шукшина, так и Жданова: скачущий по степи конь.

В воспоминаниях родины детства в поздних произведениях Шукшина и Жданова коня сменяет корова, образ которой символизирует время зрелости, жизненной стабильности, домашнего тепла и блага. Потеря коровы в рассказе Шукшина «Райка» означает утрату этих семейных родовых опор. То же в воспоминании героя «Калины красной» Егора Прокудина: «Вот они... коровы-то, — повторял он. — Вишь, тебя увидели, да? Заволновались. <...> Я из всего детства мать помню да корову» [Шукшин, 2014, с. 247]. И далее автор повторяет историю гибели коровы, изложенную в рассказе «Райка».

В поэтических ассоциациях Жданова коровий образ также связан с ностальгическим чувством в стихотворении «Гора», где гора «уходит в глубины земли, / ищет потерянный дом»: «Гора над моей деревней: / возле нее погреться / память непрочь, как будто — / это коровий бок» [Жданов, 1990, с. 61].

Образ горы у Жданова непосредственно отсылает к родным местам поэта. Как он сам вспоминает: «На въезде в Тулатинку гора Чайная. С другой стороны деревни гора Мохнатая. Горы невысокие, но тогда, в детстве казались высоченными» [Жданов, 2017, с. 16]. Стихотворение «Гора» посвящено памяти погибшего на войне брата и, таким образом, «гора над родной деревней» становится частью мемориального пейзажа. Так же, как гора Пикет над шукшинскими Сростками, у подножия которой дом матери писателя, а теперь музей В. Шукшина. На вершине горы памятник Шукшину — скульптурная копия последнего кадра фильма «Печки-лавочки», запечатлевшего актера Шукшина в роли героя фильма сидящим на склоне горы. Так, образ горы наряду с другими мотивами включается в эмблематику родного края у художников-земляков (кстати, так же, как и в эмблеме бийского герба).

Ностальгия по родному дому является другим важнейшим компонентом мотивно-образной структуры землячества как эстетического предмета. В анализе этого компонента уместно применить типологию афазии (потери памяти) Романа Якобсона, заимствованную психологами-исследователями ностальгии, выделяющими два типа последней: *реконструктивный* и *рефлексивный*.

В творчестве Шукшина мы наблюдаем абсолютное преимущество реконструктивного типа ностальгии с высокой степенью идеализации, например, в рассказе «Светлые души», мифологизации, напри-

мер, в рассказе «Алеша Бесконвойный», сакрализации, например, в рассказе «Мастер» родного сибирского деревенского быта и культуры. Реконструктивная стратегия Шукшина патриотического и ностальгического пафоса в своем пределе реализуется в кинематогафе Шукшина-режиссера — в натуральных съемках алтайских ландшафтов, интерьеров и экстерьеров алтайских изб в таких фильмах, как «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки». Если сравнить натурные съемки деревенских строений и окрестностей в фильмах, снимавшихся на Алтае, и в «Калине красной», снятой в европейской части России, можно заметить различия в ландшафтах и типах домостроения. Причем, есть различия в натуральных и студийных съемках деревенского дома. В последних Шукшин создавал реконструкции родных интерьеров.

Реконструктивный тип ностальгии Шукшина активно проявляет себя не только в художественной реставрации деревенского дома, но и в осуществлении в прозе и фильмах своего идеала семейной жизни в этом доме. Так, в фильме «Печки-лавочки» он создает групповой портрет собственной семьи — он сам, мать, жена, дочери — в ореоле родного деревенского мира.

Родственные чувства И. Жданова нашли выражение в мемориальном цикле стихотворений, посвященных памяти покойных отца («Портрет»), матери («Оранта»), брата Ивана («Гора»), сестры Елены («Область неразменного владенья...»).

Ностальгическая рефлексия И. Жданова в отношении к некоему счастливому дому, свидетелем которого был лирический герой стихотворения «Дом», реализована в оригинальной диалогической медиации, в которой вопросы заключают в себе ответ: «Умирает ли дом, если после него остается / только запах бессмертный жилья?», из чего следует, что дом жив, если запах жилья — бессмертный, если «объем дома» держат «контуры снегопада» и «умирающий больше похож на себя, чем живущий / и нет прошлого с теми, кто помнит о прошлом» [Жданов, 1991, с. 41]. Это, пожалуй, единственное стихотворение, отмеченное импульсом «восстановления», реконструкции утраченного родного дома: «Нет окна, / но тянутся ветви привычно / клена красного, клена зеленого, клена голого, заиндевевшего / восстанавливать это окно / помогая прохожим / отражаться в пропавшем стекле» [там же]. Постоянным в лирике Жданова является образ духа дома: «Как будто взлетел над крышей дом, / деревянную плоть оставляя задаром» [там же, с. 97]

Наконец, еще одним обязательным компонентом художественной структуры землячества является мотив возвращения, неизменно отсылающий к архетипу библейской притчи о блудном сыне. Но следует отметить, что сибирский фольклор создал свою версию этого сюжета. Не случайно Жданов в своем стихотворении «Возвращение» обмолвился: «Может теперь и впрямь дело совсем табак, / блудный сын, говорят, возвращался не так» [Жданов, 1991, с. 97]. В библейском оригинале и европейском варианте блудного сына встречает отец, мужчина, глава рода, принимает его покаяние и устраивает пир всепрощения. В раннем рассказе Шукшина «Степка» блудного сына тоже как будто встречает отец, и пир тоже есть. Но генератором эмоций, драматизирующих это событие, запалом искры, исторгающей из груди грешника признание вины и глубокое раскаяние, стала немая сестра. Так же, как и в самом пронзительном по накалу страстей возвращении блудного сына не только в российском, но, быть может, и в мировом кинематографе в фильме «Калина красная», его встреча не с отцом, а с матерью вызывает мощный выброс покаянных чувств. Знаменательно и то, что в своем раскаянии и мольбе о прощении он припадает не к стопам родителей, а к родной земле в виду православного храма на холме, освящающего и обещающего божественное прощение. Нам знаком, возможно, довольно поздний фольклорный источник подобной версии по песне о бродяге, который «Байкал переехал / навстречу родимая мать...»

Этой же сибирской версии возвращения следует и земляк Иван Жданов: блудный сын приник к «золотой скобе от некрашеной двери» родного дома и ждет своего приговора, «посвященный итогу в испуганной вере / ... на пределе надежды, близкой к утрате»:

Выйдет мать на крыльцо, и в знакомом «Кто?»

отзовется облик в ответом пальто,

отмелькавшим еще в довоенных зимах.

Грянет эхо обид, неутоленных, мнимых,

мутью повинных дней остепенясь в ничто [Жданов, 1991, с. 97].

Почти полный эстетический комплекс землячества воспроизводит рассказ Шукшина, который так и называется «Земляки». Здесь и образная система памяти детства, и ностальгия по родной земле, дому, родне, и возвращение блудного сына — и все это разработано как на авторском, так и на персонажном уровнях повествования. Драматическая интрига рассказа строится на парадоксальной ситуации. Как правило, земляки на чужбине называют себя братья-

ми, а в рассказе родные братья встречаются как незнакомые земляки. Другая необычность этого рассказа в отступлении писателя от достаточно твердо принятых для себя принципов компоновки художественного текста без длиннот, то есть без пространных пейзажных, обстановочных и психологических описаний: «Главное в рассказе, — утверждал он, — это движение, ритм, скорость». А в рассказе «Земляки» почти половину текста занимает описание ландшафта. Причем, это алтайский ландшафт, подобный окружающему родное село Шукшина и описываемый с использованием местных диалектизмов в названиях топонимов. Только в аспекте проблемы землячества это описание оправдано и несет глубокий смысл. Вся «непосильная красота», жизненная мощь и пряность родной земли — это то, что было отринуто и утрачено навсегда блудным сыном и братом. Его возвращение за две недели до смерти оказалось запоздалым, но и оно бы состоялось, если бы он открылся брату, покаялся, поклонился родной земле, получил прощение. Но он уехал «на длинной автонобиле», так и не решив, по словам Шукшина, «чего-то самого главного в жизни». Для писателя это главное было в благодарной верности родной земле. О том, насколько важна была для него проблема землячества, говорит то, что одному из своих последних сборников рассказов он дал то же название «Земляки».

Собственно суть землячества определяется не местом рождения, а благодарной памятью этого места, верностью ему, независимо от времени и расстояния, их разделяющих. Разницу между земляками по факту и по сути легко понять, сравнив творчество поэтов-земляков Ивана Жданова и Александра Еременко, уроженца села Гоношиха Заринского района Алтайского края. У них почти одинаковая типичная в России биография талантливых выходцев из деревенской глубинки: бездомность, скитальчество, безработица, пьянство, творческие взлеты и падения, а в финале признание и слава первых поэтов России. И. Жданов и А. Еременко — поэты-единомышленники, выступавшие в советском андеграунде, а потом в совместных изданиях в одной связке художников нового стиля, названного критиками метареализмом. При всем этом ни друзьями, ни братьями-земляками никогда не были.

Очень косвенным и неубедительным знаком принадлежности А. Еременко к Алтаю могут быть его стихи на смерть Василия Шукшина, но по силе сердечной искренности и трагизма они значительно уступают стихам не-земляка В. Высоцкого, так же посвященным

памяти Шукшина. Стихи же Еременко из серии деревенских воспоминаний, оформлявшихся, как мы показали, в зооморфные образы-символы, принадлежат к рефлексивному типу отрицательной но-стальгии:

*Древесный вечер. Сумрак. Тишина.
Расшатанные длинные коровы.
Их звать никак, их животы багровы,
И ихний кал лежит, как ордена [Еременко, URL].*

Единственное стихотворение А. Еременко «Я сидел на горе...» — полемический отклик на стихи И. Жданова «Гора» — талантливо, емко и точно воспроизводит все элементы названной выше эмблематики родного места: лошадь, корова, семейный портрет, дом, гора, — но отмеченные горькой, злой, предельно отрицательной рефлексией, отлившейся в законченной поэтической формуле: «Я умер там вчера...»:

*Я сидел на горе, нарисованной там, где гора...
У речки на правом боку в непролазной грязи шевелится рабочий поселок*

*И кирпичный заводик с маленькой дыркой в боку.
Что с того, что я не был здесь целых одиннадцать лет?
За дорогой осенний лесок так же чист и подробен.
В нем осталась дыра на том месте, где Колька Жадобин
У ночного костра мне отлил из свинца пистолет.
Там жена моя вяжет на длинном и скучном диване.
Там невеста моя на пустом табурете сидит.
Там бредет моя мать то по грудь, то по пояс в тумане
И в окошко мой внук сквозь разрушенный воздух глядит.
Я там умер вчера, и до ужаса слышно мне было,
Как по твердой дороге рабочая лошадь прошла.
И я слышал, как в ней, когда в гору она заходила,
Лошадиная сила вращалась как бензопила [Еременко, URL].*

Наверное, нет вины человека в том, что родина обернулась для него своей неприглядной стороной, не родной матерью, а махехой, не оставив за душой ничего святого. «Король поэтов» советского андеграунда А. Еременко остался поэтом на злобу дня, и, когда злоба дня утратила актуальность, он умер как поэт: после 90-х он не писал стихов.

«Там», где «умер» земляк А. Еременко, В. Шукшин и И. Жданов воскресали как в личном, так и в творческом плане. Претерпевая

вдали от родины тяжелые заболевания, душевные и творческие кризисы, оба вновь возрождались на Алтае. Глубину идей и чувств воскресения-возрождения Шукшин выразил в своем «Слове о «малой родине». Так же и для Ивана Жданова этот феномен стал предметом философских и поэтических медитаций: эссе «Повторение или воскресение», стихотворение «Восхождение». В последнем поэт в развернутых метафорических образах актуализирует почти полный тезаурус понятия «родина»: род, родословная («... нацеленный в сердце укол / всей родословной своей воскресает в тебе, / взвесью цветов заливая пустующий дол»); место рождения и местность вокруг него с родником в центре. Родник, в свою очередь, — источник живой воды, воскрешающей «падшую плоть».

В функции сакрализации как места рождения, так и акта воскресения выступают метафора «алтари деревень» и образ святого Георгия, «открывающего копьём пленный источник» и «отблеском битвы», вдохновляющего лирического героя на борьбу с жизненными невзгодами на пути к своему «восхождению»:

*Стало быть, есть воскресенье, и ты — проводник
<...>Стало быть, есть красота, пред которой в долгу <...>*
[Жданов, 1990, с. 65].

Так, воскресение на родной земле утверждается как еще один важнейший мотив стетики и поэтики землячества.

В заключение следует сказать, землячество — это проблема междисциплинарная, приобретающая особое значение в современных условиях чрезвычайной миграционной мобильности, способствующей ускоренному формированию диаспор. Речь уже идет о диаспорическом мышлении, следствием которого может стать диаспорическая эстетика и творчество, зерном которых является землячество.

Литература и источники

Еременко А. «Древесный вечер. Сумрак. Тишина». [Электронный ресурс]. URL: litra.pro/gorizontaljnaya-strana...eremenko...read/63.

Еременко А. Я сидел на горе... / Неофициальная поэзия. Антология. Мета-мета... А. Еременко. [Электронный ресурс]. URL: <https://rvb.ru/np/publication/01text/39/03eremenko.htm>

Жданов И. Ф. Контрапункт / И. Ф. Жданов. Портрет: Стихи — М., 1982.

Жданов И. Ф. Гора / И. Ф. Жданов. Неразмненное небо: Книга стихотворений. — М., 1990.

Иван Жданов: о себе, о нем, о его творчестве // Русская поэзия Сибири XX века: Иван Жданов: монография / [отв. ред. С. А. Комаров]. — Тюмень, 2017.

Жданов И. Ф. Дом / И. Ф. Жданов. Место земли: Стихотворение. — М., 1991.

Землячество / Понятия и категории. [Электронный ресурс]. URL: <http://ponjatija.ru/node/13530> Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка — М.: Аделант, 2013. — 800 с.

Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. — М.: Мир и Образование, Оникс, 2011. — 736 с.

Шукшин «Печки-лавочки» (Киноповесть) / В. М. Шукшин. Собр. соч.: в 9 т. / под общей редакцией Д. В. Марьина. — Барнаул, 2014. — Т. 5.

Шукшин В. М. И разыгрались же кони в поле... / В. М. Шукшин Собр. соч.: в 9 т. / под общей редакцией Д. В. Марьина. — Барнаул, 2014. — Т. 5.

Шукшин В. М. Калина красная ... / В. М. Шукшин. Собр. соч.: в 9 т. / под общей редакцией Д. В. Марьина. — Барнаул, 2014. — Т. 6.

Д. В. Марьин

Алтайский государственный университет, Барнаул

В. М. ШУКШИН И ВЛАСТЬ: ЭПИСТОЛЯРНЫЙ АСПЕКТ

Аннотация: Автор представляет анализ текстов эпистолярия В. М. Шукшина в жанре «письмо к вождю». «Письмо к вождю» на уровне авторского мировоззрения и художественного мира произведений Шукшина есть отправная точка на пути эволюции к новому жанру рассказа. Отчаявшись искать Правду у «вождей», В. М. Шукшин в итоге создал новый жанр на стыке документа и художественной прозы — документальный рассказ («Кляуза»).

Ключевые слова: русская литература XX века, творчество В. М. Шукшина, эпистолярное творчество, художественная проза, литературные жанры.

D.V. Maryin

Altai State University, Barnaul

V. M. SHUKSHIN AND AUTHORITY: THE EPISTOLAR ASPECT

Summary: The author analyzes V. M. Shukshin's epistolary in the genre of "a letter to the leader". The "letter to the leader" at the level of the author's worldview and the artistic world of Shukshin's works is the starting point on the path of evolution to a new genre of a short story. Desperate to seek the truth from the "leaders", V. M. Shukshin eventually created a new genre at the junction of the document and artistic prose, i. e. a documentary story ("The Claim").

Key words: Russian literature of the 20th century, works of V. M. Shukshin, epistolary, fiction, literary genres.

Частные, деловые письма редко включаются в число литературно-художественных жанров. Но их изучение в рамках литературоведения (особенно, если речь идет о письмах известных поэтов и писателей) вполне оправдано. О необходимости исследовать эпистолярный в литературоведении писал и известный французский философ Ж. Деррида, заметивший однажды, что письмо — «не жанр, но все жанры сразу, сама литература» [Derrida, 1987, с. 48].

Эпистолярное наследие В. М. Шукшина достаточно обширно. В 8 том наиболее полного на сегодня собрания сочинений писателя включено 153 письма [Шукшин, 2014, т. 8, с. 214–309]. С точки зрения жанровой типологии шукшинский эпистолярный, несмотря на сравнительно небольшое число доступных исследователям текстов, весьма разнообразен. Это и деловые письма, которые включают субжанры: рекомендательные, просительные, поздравительные, благодарственные, письма-сообщения. И личная переписка, с такими субжанрами, как дружеские, любовные, просительные, рекомендательные, поздравительные, благодарственные, утешительные, письма-сообщения (более подробно см.: [Марьин, 2015, с. 93–95]).

Предметом нашего рассмотрения сегодня является такая жанровая разновидность эпистолярного В. М. Шукшина, как «письмо к вождю», лежащая вне пределов рассмотренной нами выше типологии. Согласно Е. В. Суровцевой, данный эпистолярный жанр существовал в СССР в эпоху 1920–1980-х гг. ««Письмо к вождю», являясь жанром эпистолярным, имеет нередко помимо этого черты публицистическо-

го выступления, официального документа (например, заявления, ходатайства) юридической речи (с обвинительной или защитной функцией)» [Суровцева, 2006, с. 30]. «Письмо вождю» — жанр достаточно распространенный для эпистолярного наследия советских писателей второй половины XX века. «Письма вождю» писали А. Солженицын, В. Войнович, В. Высоцкий, В. Некрасов, М. Шолохов, А. Твардовский и др. В качестве адресата выступают генеральные секретари ЦК КПСС, министры, высокопоставленные партийные деятели. В письмах этого жанра ведется разговор о важных философских, политических и творческих проблемах, отсюда в текстах нередко используется философская и общественно-политическая лексика, реже — профессиональная терминология; им присуща точность выражений и смысловых акцентов, образность (даже наглядность), в большинстве случаев — известный лаконизм (как бы в знак понимания занятости адресата) [Суровцева, 2010, с. 6–7, 28–31]. «Письмо вождю» имеет свои субжанры: письмо-жалоба/просьба/оправдание, письмо-декларация, письмо-инвектива, письмо-памфлет [Суровцева, 2010, с. 42–43].

Исследование этого вопроса позволяет не только заполнить лакуны в биографии Шукшина, уточнить круг его адресатов, делового и личного общения, но и лучше понять отношения писателя и кинорежиссера с политическим истеблишментом СССР 1960–1970-х гг. Более того, возможно именно в шукшинских письмах к вождям содержатся фактология сюжетов, интертекстуальные связи и, возможно даже, претексты художественных произведений писателя.

Отношение В. М. Шукшина к властям предрежающим нельзя назвать однозначным. Как и многие интеллигенты в СССР в постсталинскую эпоху, писатель в своем восприятии власти «прошел через полосу кризисов и разочарований» [Куляпин, 2014, с. 141]. По мнению А. И. Куляпина, в художественных произведениях писателя возникает ситуация, когда «в пространстве власти нет места для правды» [Там же, с. 144]. Герои Шукшина чаще всего находят правду не в приемной райкома, где все напоминает театр, а в сельской чайной, где «маски сбрасывают или срывают» [Там же, с. 143]. «Путь из коридоров власти в чайную или к ларьку героями Шукшина проторен основательно» [Там же, с. 146]. Данные тезисы исследователя могут быть уточнены и дополнены материалом эпистолярия Шукшина.

Известно, что в молодости Василий Шукшин старался походить на Сталина [Варламов, 2014, с. 68], был активным комсомольцем в Сростках и затем во ВГИКе. Однако постепенно происходит охла-

ждение доверия писателя к власти, ее представителям, идеологическим идолам. Временную границу этого перелома, как нам видится, можно достаточно точно отследить. В черновом наброске 1964 г. к статье о х/ф «Живет такой парень» Шукшин сначала в качестве духовных лидеров русской интеллигенции укажет фамилии идеологов социализма: «Маркс, Ленин, Белин<ский>», а затем зачеркнет, заменив новыми именами: «Пушкин, Белинский, Толстой» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 24]. Разочарование в личности «отца народов» нашло отражение в близкой по времени рабочей записи, датированной 1966 г.: «Истинно великих людей определяет, кроме всего прочего, еще и то, что они терпят рядом с собой инакомыслящих. Гитлер и Сталин по этой статье не проходят туда» [Там же, с. 314]. Критические оценки государственной власти сохранили и другие шукшинские рабочие записи: «Ни ума, ни правды, ни силы настоящей, ни одной живой идеи!.. Да при помощи чего же они правят нами? Остается одно объяснение — при помощи нашей собственной глупости. Вот по ней-то надо бить и бить нашему искусству»; «В нашем обществе коммуниста-революционера победил чиновник-крючок»; «Государственный деятель с грустным лицом импотента» [Там же, с. 317, 328] и др.

В эпистолярной В. М. Шукшина отношение писателя к власти и ее представителям лучше всего раскрывается в «письмах к вождю». Среди эпистолярных документов В. М. Шукшина есть, по меньшей мере, два примера «писем к вождю»: письмо к П. Н. Демичеву, условно датированное июлем 1973 г., и письмо к Н. А. Щёлокову¹ [Шукшин, 2014, т. 8, с. 244, 292, 288]. И Щёлоков, и Демичев были адресатом не одного «письма к вождю», написанного советскими литераторами [Суровцева, 2010, с. 8]. Оба они относятся к категории вождей, чей «облик сводится только к служебной функции» [Там же, с. 91], т. е. образ адресата по письмам к нему восстановить практически нельзя. Письмо к Н. А. Щёлокову от 29 марта 1973 г. написано В. Шукшиным совместно с Г. Крыловым, директором кинокартины «Калина красная», и содержит исключительно просьбу к министру о выделении в распоряжение съемочной группы консультанта, «который по-

¹ Щёлоков Николай Анисимович (1910–1984), генерал-полковник, в 1968–1982 гг. — министр внутренних дел СССР. Демичев Петр Ниллович (1918–2010) — советский партийный и государственный деятель. В 1961–1974 гг. — секретарь ЦК КПСС. Член Президиума Верховного Совета СССР в 1962–1966 гг. Кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС с 1964 г. В 1974–1986 гг. — министр культуры СССР.

дробно будет знакомить творческую группу с атмосферой преступного мира, различными материалами и т. д., а также окажет практическую помощь в решении различных организационных вопросов», и о разрешении съемок некоторых сцен будущего фильма на территории одной из подмосковных колоний [Шукшин, 2014, т. 8, с. 288].

Письмо к П. Н. Демичеву, датируемое июлем 1973 г., более сложно и в жанровом, и в содержательном отношении. В. М. Шукшин ранее, до написания письма, по крайней мере, дважды уже обращался к П. Н. Демичеву с просьбой. В заявлении от 23 февраля 1971 года на имя секретаря ЦК КПСС Шукшин просит содействия в решении вопроса о выделении ему «жилплощади, которая дала бы возможность работать в необходимой для этого творческой обстановке как писателю, кинорежиссеру и актеру» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 125–126]. П. Н. Демичев тогда помог: в 1972 г. В. М. Шукшин получил четырехкомнатную квартиру на ул. Бочкова, где и прожил последние 2 года жизни. Как следует из текста письма, Шукшин также бывал у Демичева «на приеме (по поводу фильма «Странные люди» и насчет постановки «Разина»)» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 292]. Упоминание о прежней личной встрече — один из законов жанра «письма к вождю» [Суровцева, 2010, с. 93]. С помощью такого нехитрого приема автор расширяет объем присутствия в тексте важного деятеля.

Жанр данного эпистолярного документа можно определить как «письмо-жалоба/просьба/оправдание» — самый распространенный субжанр «письма к вождю» [Суровцева, 2010, с. 43]. В номинации данного субжанра семантические компоненты, разделенные косой линией, носят взаимодополняющий и факультативный характер. Компонент «оправдание» в шукшинском тексте не задействован, но в отличие от письма к Н. А. Щёлокову кроме просьбы здесь содержится и жалоба. Автор, прежде всего, просит высокопоставленного чиновника помочь ему в публикации романа «Я пришел дать вам волю» в издательстве «Советский писатель», сначала принявшем рукопись к рассмотрению, а потом застопорившем работу над ней. В силу этого в письме Шукшина явно содержится и жалоба в отношении директора издательства Н. В. Лесючевского, который, по словам Василия Макаровича, «прямо не говорит», но постоянно откладывает издание романа. Заметим, что это единственный случай жалобы в эпистолярном алтайском писателя. На этот раз П. Н. Демичев помочь ничем не смог или не захотел, и роман в «Советском писателе»

ле» так и не вышел. Подобный исход дела в целом коррелирует с традицией художественного творчества Шукшина.

В художественной прозе В. М. Шукшина письмо в адрес партийного руководителя (или другого крупного административного работника) несет, в основном, негативные коннотации. В литературном сценарии «Посевная кампания» (1960) анонимное «письмецо, написанное крупными буквами с наклоном влево» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 259] первому секретарю Березовского райкома партии Байкалову об измене жены Ивлева явно имеет отрицательную авторскую оценку. Письмо-жалобу, напоминающее по содержанию донос, отправляет «Секретарю РК КПСС тов. Дорофских Ф. И.» и Лёля Селезнева с факультета журналистики в одноименном рассказе (1962): «Федор Иванович! Виноват во всем Анашкин. Когда он был председателем, ему были отпущены деньги на ремонт паромы, но денежки эти куда-то сплыли. Я бы на вашем месте наказала Анашкина со всей строгостью. Л е л я С е л е з н е в а» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 153]. При этом жалоба Лёли Селезневой — итог ее бесплодных попыток написать «клишированную» статью об аварии на паромной переправе и последующей ликвидации ЧП. Как пишет А. И. Куляпин, «герои «октябрьских» рассказов писателя («Лёля Селезнёва...» впервые был опубликован в 1962 г. в журнале «Октябрь» — Д. М.) практически всегда являются носителями политических стереотипов своей эпохи, включая идеологию тоталитарную и репрессивную» [Куляпин, 2012, с. 16].

«Письма к вождю», в «Красно-Холмский райисполком», с требованием переименовать переулок, названный когда-то в честь проживавшего здесь попа, арестованного в 1930-е гг., пишет герой рассказа «Мужик Дерябин» (1974) пенсионер Афанасий Дерябин, подделывая их под «анонимку» и детское письмо от имени пионеров. Оба письма Дерябина обращаются к штампам сталинского времени, показывая, что время доносов даже в 1970-е гг. еще не ушло. «По тому, как «складно» и «убедительно» выходят два письма в разных стилях, можно предположить, что главный герой и раньше не брезговал подобными методами «информирования», надевая каждый раз новую маску» [Бровкина, 2007, с. 180]. Однако оперативная реакция властей предержавших (что свидетельствует о ответственности доносов [Там же]) не соответствует ожиданиям Дерябина. Переулок решено переименовать не в часть него, а в «Кривой», что звучит насмешкой над чайными доносчика и нивелирует его труды и изобретательность.

Как к репрессивному органу относился к власти сам Шукшин уже в 1967 г., что следует из его письма к В. И. Белову (декабрь, 1967 г.): «Дали мне, ты знаешь, премию (РСФСР) — за «Ваш сын и брат». Торжественное такое вручение! Куча красивейших дипломов, золотой знак на грудь... Банкет. С банкета я куда-то еще поехал (денег тоже много дали — 1200 р.), ночь... В общем, я все те дипломы потерял. Знак на груди остался. Жду последствий: найдутся где-нибудь дипломы, их переправят в Верх.<овный> Совет, а там мне скажут: «Вы так-то с Государственной премией обращаетесь? Вы член партии?» Черт знает, что будет. Мне и выговора-то уже нельзя давать — уже есть стр.<огий> с занесением в уч.<етную> к<арточку>. Главное, такие штуки долго потом мешают работать» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 267]. И хотя в 1970-е в своей художественной прозе Шукшин «доводит проблему власти политических стереотипов над человеком до абсурда, и тем самым смещает разговор в игровую сферу» [Куляпин, 2012, с. 17], мы видим, что его «письмо к вождю» — письмо к П. Н. Демичеву — содержит элементы репрессивного сознания тоталитарной эпохи.

Но верил ли сам Шукшин в то, что власть прислушается к его просьбе? Сомнение в этом рождает письмо к В. Н. Виноградову, датированное июнем 1972 г. (т. е. почти за год до письма к П. Н. Демичеву). В. Н. Виноградов, кинорежиссер, одноклассник В. М. Шукшина по ВГИКу, летом 1972 г. был уволен с центрального телевидения (объединения «Экран»). В утешительном письме к однокласснику Шукшин дает такой совет: «Не ходи к прокурору и не пей. Все бесполезно, все — от отчаяния» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 282]. Поздний Шукшин, как видим, уже не верил ни в коридоры власти, ни в правду чайной или ларька. Вполне очевидно, что, отправляя в июле 1973 г. письмо к П. Н. Демичеву, режиссер и писатель уже не верил в возможность позитивного решения возникшего конфликта с руководством издательства «Советский писатель».

Письма-жалобы (как субжанр «письма к вождю») в прозе писателя не решают проблему, не приводят ее к гармонизирующему финалу (разрыв Ивлева с женой неизбежен, паром починен без вмешательства секретаря райкома), а лишь являются катализатором, который форсирует ее протекание и, очевидно, играют вспомогательную роль в сюжетостроении, подводя читателя к кульминации и скорой развязке произведения.

Характерно то, что почти все «письма к вождю» в прозе Шукшина (кроме письма Лели Селезневой и пионеров, переписавших текст Дерябина и подписавшихся под ним) — анонимные. В данном аспекте предельно странным выглядит письмо автора, без сомнения, соотносимого с «Я» самого писателя, в наброске к рассказу под условным названием «<Письмо>» (1968) [Шукшин, 2014, т. 9, с. 35–37], который, по мысли Д. Гивенса, должен был композиционно завершать цикл «Из детских лет Ивана Попова» [Shukshin, 1996, с. 237–239]. Автор, будучи пятнадцатилетним юношей, пишет «первое письмо любимой» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 35]. Но что за текст перед читателем? Здесь нет признаний в любви и клятв верности — привычных атрибутов любовного письма. Фактически перед нами — анонимный донос любимой девушке на самого себя: «Слушай, Мария, — писал я, — ты что, с этим Иваном П. начала дружить? Ты с ума сошла! Ты же не знаешь этого парня — он надсмеется над тобой и бросит. Его надо опасаться, как огня, потому что он уже испорченный. А ты девочка нежная. А у него отец родной — враг народа, и он сам на ножах ходит. Так что смотри. <...> Ты никогда не узнаешь, кто это тебе писал, но писал знающий человек. И он желает тебе только добра» [Там же, с. 37]. Есть все основания считать, что в наброске воспроизведено реальное письмо В. М. Шукшина к М. И. Шумской, первой жене писателя: в разговоре с автором данной работы, состоявшемся в октябре 2007 г. в Сростках, Мария Ивановна подтвердила этот факт.

Мотивы, которые двигали автором письма, объясняются в рассказе, но выглядят почти метафизически. Письмо должно было оградить будущую жену автора от несчастья: «Много лет спустя Мария, моя бывшая жена, глядя на меня грустными, добрыми глазами, сказала, что я разбил ее жизнь. Сказала, что желает мне всего хорошего, посоветовала не пить много вина — тогда у меня будет все в порядке. Мне стало нестерпимо больно — жалко стало Марию, и себя тоже. Грустно стало. Я ничего не ответил. А письмо это я тогда не послал» [Там же, с. 37]. Автор как будто спустя много лет оправдывается перед оставленной им женщиной, вину перед которой он, видимо, чувствовал всю жизнь. А. Д. Заболоцкий вспоминает: «Он (т. е. Шукшин — М. Д.) говорил, что одну женщину обманул он, остальные обманывали его» [Заболоцкий, 2014, с. 36]. Так или иначе, письмо демонстрирует в очередной раз и умение автора имитировать чужой стиль (в данном случае — грубо-разговорный с элементами уголовного жаргона), и знакомство с техникой доноса.

Шукшинские «письма к вождю», реальные и вымышленные, могут быть охарактеризованы как кляузы. Напомним, кляуза — «мелочная придирчивая жалоба, донос, наговор» [Словарь русского языка, 1981–1984, т. 2, с. 62]. Нельзя не увидеть в этом случае мотивную связь рассмотренных нами текстов с одним из последних рассказов Шукшина — документальным «Кляуза» (1974), которому он придавал особое значение («Так мне стали нравиться документальные рассказы!» — писал Василий Макарович В. И. Белову 6 февраля 1974 г. [Шукшин, 2014, т. 8, с. 295]). И хотя нельзя рассказ «Кляуза» с жанровой точки зрения соотносить с письмом, свою роль послания он выполнил². По воспоминаниям А. Д. Заболоцкого, когда решался вопрос о месте захоронения Шукшина, «сообщили Косыгину, он спросил: «Это тот Шукшин, который о больнице написал?» Речь шла о «Кляузе»» [Белов, Заболоцкий, 2002, с. 136], т. е. до высшего руководства страны шукшинский сигнал дошел. Однако «Кляуза» в отличие от «письма к вождю» — жанра, как мы видели, хорошо освоенного писателем — обращен к совершенно другому адресату: народу.

Вывод напрашивается сам по себе. Отчаявшись искать Правду у «вождей», В. М. Шукшин создал новый жанр на стыке документа и художественной прозы. Совсем не случайно в финале рассказа «Кляуза» именно к широкому читателю он обращается с вопросом: «Что с нами происходит?»

Литература и источники

Бровкина Ю. Ю. Мужик Дерябин // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. — Т. 3. — С. 179–181.

Белов В. И., Заболоцкий А. Д. Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром. — М.: Советский писатель, 2002. — 176 с.

Варламов А. Н. Рассказы о Шукшине // Литературная учеба. — 2014. — № 4. — С. 16–70.

² Косвенно посыл «Кляузы» был удовлетворен. Неуважение «больничных» властей к писателю, благодаря вмешательству А. Н. Косыгина, а затем и Л. И. Брежнева, компенсировано демонстрацией уважения со стороны «кремлевской власти», правда, посмертно: В. М. Шукшин, несмотря на первоначальный запрет, все-таки был похоронен на Новодевичьем кладбище рядом с великими деятелями культуры и политики [Белов, Заболоцкий, 2002, с. 136].

Елистратова А. А. Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм / отв. ред. И. Неупокоев, И. Шетер. — М.: Наука, 1973. — С. 309–351.

Куляпин А. И. Пространство власти в произведениях В. М. Шукшина // Литературная учеба. — 2014. — № 4. — С. 141–146.

Марьин Д. В. Несобственно-художественное творчество В. М. Шукшина: системное описание: монография. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. — 389 с.

Суровцева Е. В. Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е — 50-е годы): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. — М., 2006. — 201 с.

Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. — М.: Русский язык, 1981–1984.

Суровцева Е. В. Жанр «письма вождю» в советскую эпоху (1950–1980-е гг.). — М.: АИРО-XXI, 2010. — 128 с.

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

Derrida J. The Post-Card: From Socrates to Freud and Beyond. Chicago: University of Chicago Press, 1987. — 552 p.

Shukshin V. Stories from a Siberian Village. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1996. — 256 p.

О. А. Иост

Павлодарский государственный университет им. С. Торайгырова,
г. Павлодар

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ В. М. ШУКШИНА

Аннотация: В докладе предлагается дефиниция художественного метода В. М. Шукшина как метафизического реализма, понимаемого в качестве способа постижения и отражения мира в русле православной традиции, характерной для русского самосознания, и выступающего на всем протяжении русской словесности в роли ведущего метода

Ключевые слова: Шукшин, художественный метод, метафизический реализм

O. A. Iost

Pavlodar State University named after S. Toraigyrov, Pavlodar

TO THE QUESTION OF V. M. SHUKSHIN'S CREATIVE METHOD

Summary: The paper deals with the definition of V. M. Shukshin's creative method as a metaphysical realism, seen as a way of comprehension and reflection of the world in the Orthodox Church tradition, specific for Russian self-consciousness, and appearing in all the works of Russian literature as the main method.

Key words: Shukshin, creative method, metaphysical realism

Заявляя данную тему, мы отдавали отчет в том, что она сопряжена с решением довольно полемичных в современном литературоведении проблем. Во-первых, это дефиниция одного из ключевых понятий в науке о литературе — «художественный метод», подвергаясь с изменением научной парадигмы значимой ревизии. Не вдаваясь в подробности моментов полемического процесса, представим нашу трактовку термина «художественный метод», под которым мы понимаем не просто «способ отражения действительности», «принцип ее типизации», «принцип развития и сопоставления образов, выражающих идею произведения», «самый принцип отбора и оценки писателем явлений действительности» [Сквозников, 1987, с. 219], но, в первую очередь, способ *постижения* и отражения мира; *систему* творческих принципов воссоздания постигаемого человеком (автором) макро- и микрокосмоса. В данном случае художественный метод как эстетическая категория тесно связан с мировоззрением, закономерно выступая в качестве синтезированной категории, ибо литература как одна из форм искусства является не только способом *отражения*, но, в первую очередь, способом *постижения, познания* мира и человека. Выполняя эту функцию, исследуя предельные вопросы человеческого существования (жизни и смерти, любви и ненависти, добра и зла, истины и лжи, веры и безверия), носящие онтологический характер, художник слова не только сам проходит трудный путь личностного становления, но и способствует формированию духовных запросов, развитию нравственных качеств, свойств души другого индивидуума, готового принять ценный опыт познающего человеческого духа.

Далее, вполне закономерно, одним из наиболее острых в числе указанной проблемы выступает вопрос о дефиниции конкретных художественных методов. Начавшись в восьмидесятих годах прошлого века с пересмотра сути и роли «социалистического реализма», выступающего тогда в сознании литературоведов в качестве одного из главных методов русской литературы советского периода, полемический процесс позже коснулся ключевых методов «золотого века» русской классической литературы — «романтизма» и «реализма».

Как следствие, теоретические споры перешли в плоскость истории литературы, относясь к функционированию данных методов в творчестве конкретных художников слова. Действительно, значимость постижения специфики художественного метода конкретного автора трудно переоценить. Чем и определяется сегодня литературоведческая активность в отношении творческого метода представителей русской классической литературы.

В. М. Шукшин как один из наиболее ярких и значимых русских художников слова XX столетия представляет в этом смысле явный интерес, усиленный юбилейной датой его рождения. Дефиниция сути художественного метода писателя важна для понимания не только своеобразия его личного творчества, но и русской современной литературы в целом. Именно пример писателя, ставшего продолжателем лучших традиций русской словесности, во многом определившего тенденции ее развития в новейшее время, наиболее показателен. Действительно, посредством выявления специфики творческого метода великого русского писателя можно приблизиться к решению, в том числе и выше указанных полемических, вопросов; к пониманию сути литературного процесса прошлого и настоящего веков, а также перспектив русской словесности, да и русского национального самосознания в целом. В этом смысле совершенно справедливо следующее определение Шукшина: «Это художник-протагонист будущей России» [Бодрова, 2011, с. 7].

В. М. Шукшин, ставший в XX столетии «национальным летописцем и пророком» [Сигов, 2000], выразителем сути русского национального характера в ее реализации на новом этапе развития русского народа, представленной в художественно адекватной словесной форме, действительно является одним из ведущих русских художников слова и мыслителей во всей истории русского национального самосознания. Именно поэтому столь важно постичь специфику его

понимания мира и человека, отраженного в замечательных произведениях различной жанрово-родовой принадлежности.

Не вдаваясь в детали сложного и довольно длительного процесса решения вопроса о творческом методе Шукшина, имеющего свои спады и подъемы, отметим лишь, что к нынешнему моменту художественный метод писателя определяется по-разному. Разброс широк: от реализма до модернизма [Новиков, 1995, с. 193] и постмодернизма [Эшельман, 1994].

Большинство современных исследователей творчества Шукшина говорит о «реалистическом типе» [Сигов, 2003, с. 6] произведений писателя, о «реалистическом повествовании «деревенщика» о людях деревни, о «сельских жителях» [Бодрова, 2011, с. 5], зачастую вообще не дефинируя этот самый реализм, но давая пространные его характеристики и понимая под ним совершенно разные, подчас прямо противоположные, мировоззренческие и творческие установки. Как справедливо констатирует один из авторитетных современных ученых: «Долгие годы творчество Шукшина рассматривалось почти исключительно в русле традиций реалистической литературы. Реализм понимался при этом предельно просто — как правдивое изображение действительности» [Куляпин, 2001].

Конечно, в разгар советского периода речь шла о социалистическом реализме, когда Шукшин и его творчество трактовалось следующим образом: «Шукшин был коммунистом. И талант его служил борьбе за гармонически построенное, счастливое общество, где не может быть дисгармоничных, душевно неустроенных и поэтому несчастливых людей. Очень характерно для Шукшина, что все вообще конфликты и несчастья его героев — при всей крутой их личной возбудимости — никогда не сводятся к неудачам личного плана. В конечном счете, они почти всегда социальные. Заметим это обстоятельство как очень важное для нас при исследовании всего вообще творческого наследия Шукшина» [Толченова, 1982].

Позже все-таки, говоря о социалистическом реализме Шукшина, литературоведы более тонко определяли его место и роль в наследии писателя. Например, при указании в качестве источников художественной методологии писателя на национальные эстетические традиции, не исключали «и противоречивого опыта развития социалистического реализма, нормативной эстетики» [Сигов, 2000]. Или констатировали, что социалистический реализм присутствует лишь на начальном этапе его творческого развития («Творчество

Шукшина конца пятидесятых — начала шестидесятых годов развивается в русле социалистического реализма»), которое «включает три этапа. От социалистического реализма через реализм «новомировского» толка шукшинская проза эволюционирует к модернистским и постмодернистским принципам» [Куляпин, 2001]. Как видим, в данном случае исследователь говорит о двух разновидностях реализма Шукшина, вводя новый вариант данного метода, пытаясь тем самым выявить «специфику реализма Шукшина, соотношение его эстетики на разных этапах развития с модернизмом и постмодернизмом» [Куляпин, 2001].

Об ином реализме писателя пишет В. Сигов: «Творческий метод Шукшина близок традициям реализма XIX–XX в. в. опорой на основополагающий принцип народности, но существенно видоизменен под влиянием эстетики XX века, обогащен за счет подходов к действительности, отличающих экспрессионизм и импрессионизм» [Сигов, 2000].

Наконец, еще одну разновидность реализма Шукшина выделяют современные исследователи его творчества, уподобляя его «реализму в высшем смысле» Ф. М. Достоевского. Культуролог, определяя метод писателя как «суровый и честный реализм», утверждает: «Система ценностей Российской цивилизации, представляемая феноменом Шукшина, создаёт все условия для его духовного самоопределения, стремления послужить своим творчеством национальному возрождению <...> он, как «реалист в высшем смысле» (Ф. Достоевский), свидетельствует, что Россия является мощным фактором мировой цивилизации через свою культуру, искусство, науку, через свою многовековую цивилизацию. Шукшин даёт последовательно и многосторонне ёмкий анализ духовного — в индивидуально-психологическом, социального — в интимно-личном. Он несокрушимо верит в способность человека познать завещанную ему истину, постичь красоту, творить добро» [Стопченко, 2011, с. 86]. Священнослужитель уверен: «Именно это — Образ Божий открывает в своих героях и Шукшин, пусть и не называя по имени, пусть и сам до конца не осознавая то, что он показал и открыл... И именно этим так притягательно для нас его творчество: его герои нам родны и дороги. И это непрестанное прозревание в человеке Божественного образа делает Шукшина представителем религиозного реализма в русском искусстве — того реализма, который Достоевский называл «реализмом в высшем смысле» [Фисун, 2012].

Именно с данным определением сути реализма как художественного метода Шукшина мы совершенно согласны. Но прежде, чем начать более детальный разговор о «реализме в высшем смысле» писателя, следует раскрыть смысл термина, вписав его в существующую парадигму реализма как такового.

Действительно, выше названы различные виды реализма, отличающиеся по своей сути. Этимологически [от позднелат. *realis* — действительный] данный метод соотносится с наиболее полным и правдивым отображением действительной реальности. Весь вопрос в том, что относить к таковой реальности. В зависимости от ответа, суть реализма понимается разноречиво. Например, так называемый «критический реализм» (многими считающийся до сих пор традиционным для русской классики) — художественный метод, в рамках которого постигается и отражается объективная реальность *физического* мира. В таком реализме происходит искажение истинной картины мира, когда из объемного он упрощается до одноплоскостного изображения с одной лишь физической горизонталью материального мира. В данной системе координат при отсутствии метафизики, и соответственно, категории вечности есть физические категории времени и пространства. Все внимание художника сконцентрировано на критике чаще всего ужасающей внешней среды, которая детерминирует внутреннее состояние человека, его поведение и т. п. Действительно, если реален лишь физически ощущаемый (видимый, слышимый, осязаемый и т. п.) мир и только физический состав человека, то они действительно полностью определяются материальным началом. Тогда вполне логичен в этой системе вывод: изменить человека, его жизнь возможно лишь при условии изменения окружающего физического мира, в плоскости которого находятся категории социального, экономического и т. п. Представители подобной мировоззренческой позиции, к сожалению, не ощущают крайней вульгарности, пошлости, предельного упрощения предложенной ими модели мироздания, — в отличие от великих русских мыслителей и художников, которые закономерно отрекались от подобного реализма. В их числе не только упоминаемый выше Ф. М. Достоевский, но и «наше всё» — А. С. Пушкин.

Близок в своей концепции мира к «критическому» реализм «социалистический», преемственно логично требующий от художника, как помнится, «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии», которое дошло

до социализма, а потому неотъемлемым свойством данного метода была задача «идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» и «изображение жизни в свете идеалов социализма» [Марков, Тимофеев, 1987, с. 414]. Понятно, что данный метод не устраивал художников слова, теперь уже XX века, причем — в подавляющем их большинстве. И Шукшина — в первую очередь.

Если же под реализмом понимать художественный метод, в рамках которого постигается высшая метафизическая реальность мира, реальность Божественного существования, реальность сотворенного Творцом человека по собственному образу и подобию, отраженная посредством соответствующей поэтики, то таковой реализм вполне устраивал великих русских мыслителей и художников, прежде всего, «золотого века». Так, Ф. М. Достоевский, крайне неудовлетворенный традиционным для нигилистической литературной критики пониманием реализма и постоянно споривший с ним, заявляет: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего» [Достоевский, 1974–1990, т. XXVIII (2), с. 329]; «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, даже напротив» [Достоевский, 1974–1990, т. XXIX (1), с. 19] и определяет, как общеизвестно, свой метод следующим образом: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» [Достоевский, 1974–1990, т. XXVII, с. 65].

Для обозначения указанного способа постижения писателем мира и отражения его в собственном творчестве вполне приложимы, кроме названного гениальным художником и мыслителем «реализм в высшем смысле», следующие синонимически совпадающие в данном случае термины, такие как «метафизический реализм» (предложенный священнослужителем [Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), 1992, с. 406],) а также «онтологический реализм» (предложенный литературоведом Е. Д. Тамарченко [Тамарченко, 1991] и поддержанный В. С. Непомнящим).

Итак, суть подобного реализма, как бы он ни назывался («в высшем смысле», метафизический, онтологический, религиозный) сводится к представлению мира, имеющего модель в виде креста: метафизи-

ческая вертикаль и физическая горизонталь, в точке пересечения которых находится человек с его физическим (телесным) и метафизическим (душевым и духовным) составами. Данная модель четко отражает наличие двух антитетичных по своей метафизической сути (разделенных физической чертой) составляющих мира — верх и низ, добро и зло, правда и ложь, любовь и ненависть, Бог и противник Его и т. п. Человек как венец данного мира находится в ситуации метафизического выбора в каждую единицу времени, категория которого лежит в плоскости физической горизонтали, чем подчеркивается принципиальная его свобода. При этом метафизические силы зла (низа, лжи, ненависти, врага) искушают человека, борясь против Создателя, чтобы из зависти продемонстрировать Ему, что созданный Им венец природы, а значит, и все созданное Им, никчемно. Удел врага рода человеческого — искушать, а человека — делать верный выбор. В обозначенной ситуации подчеркивается не только возможность и необходимость выбора, но и ответственность человека за сделанный выбор, ибо он напрямую коррелирует с состоянием души и духа личности.

Следует подчеркнуть, что данная модель мира отражает принципиальную в разговоре о реализме вещь (в философском значении этого слова): при важнейшей значимости физической горизонтали, в которой протекает земная временная жизнь человека, ключевой все-таки является метафизическая вертикаль, в плоскости которой определяется вечная жизнь души. Сквозь физику просвечивает метафизический смысл, причем последний — приоритетен. В этом случае уместно привести характеристику картины мира в древнерусской словесности («все совершающееся в мире имеет две стороны: сторону, обращенную к временному, <...> и сторону вечную, вечного смысла происходящего в мире <...> с реальной причинностью сочетается <...> причинность сверхреальная. Временное, с точки зрения древнерусских книжников, — лишь проявление вечного» [Лихачев, 1987, с. 14]). Именно это и есть главная черта метафизического реализма, который, на самом деле является ведущим художественным методом русской словесности, начиная с древнего периода ее развития до современного дня. Потому что данный метод в своей основе имеет православное мировоззрение. А, как известно: «Именно Православие повлияло на пристальное внимание человека к своей духовной сущности, на внутреннее самоуглубление — отраженное литературой. Это и вообще основа русского миропонимания и русского способа бытия в мире» [Дунаев, 1996, с. 5].

Наиболее ярко «двоемирие» метафизического реализма присутствует в историческом романе о Разине и киноповести Шукшина. Ограничения в объеме доклада позволяют кратко остановиться лишь на «Калине красной», в которой буквально сквозь физику просвечивает метафизика. Хотя метафизический смысл текста считается далеко не всеми. И тем ценнее интерпретации киноповести и кинофильма «Калина красная» как произведений с явным духовным содержанием. В их числе, например, наблюдения А. Новосельцева с указанием евангельской реминисценции «блудного сына» [Новосельцев, 2003]; исследование А. Л. Казина, увидевшего в шукшинском тексте вечный сюжет — житие грешника, зыскующего Истину [Казин, 2000]; докторская диссертация О. Г. Левашовой с выявлением «архетипов бесовства» русского национального характера [Левашова, 2003] и т. п.

Действительно, в «Калине красной» сквозь видимую всем историю рецидивиста советского времени, пытающегося покончить с преступным прошлым и зажить новой честной трудовой нормальной жизнью с характерными для нее семейными основами, представленную во внешнем движении сюжета, просвечивает история борьбы зла с добром, мрака со светом, лжи с правдой; история духовной брани, ведущейся как в душе конкретного человека, так и за его душу со стороны темных сил, имеющей метафизические корни и обусловленной священной историей.

Данное утверждение строится на предшествующем нашем исследовании киноповести, которое включает анализ специфики русского национального сознания, мотива колокольного звона [Иост, 2011], поэтики имени, имагологичности содержания, интертекстуальных включений, вылившийся в монографический опыт мировоззренческого комментария [Иост, 2012], и которое свидетельствует о том, что глубинные духовные смыслы «Калины красной» реализуются художником на всех структурных уровнях текста. Укажем лишь отдельные из них.

Автор выбрал наиболее адекватную, исходя из его художественных задач, сюжетную ситуацию, могущую с наибольшей потенциальностью выразить коллизию человека, у которого болит душа от несоответствия его реального крайне неблагоприятного внутреннего состояния тому, к чему он изо всех сил тянется. Трудно найти более подходящую историю, учитывающую в равной мере вечный и исторический контекст. И уже первая фраза текста задает тон всего последую-

щего повествования: «История эта началась в *исправительно-трудо-вой* колонии северного города Н., в местах *прекрасных и строгих*» [Шукшин, 1976, с. 419] (курсив здесь и далее наш. — О. И.). Начальная фраза текста, кроме прямого указания на место действия, несет в себе — в контексте всего произведения — и глубинный смысл ключевой истории повести. Истории русской души, запутавшейся в сетях греха, но могущей, пройдя через искупление, вырваться на свободу. Т.е. сразу явлена основная нравственно-философская и этико-религиозная проблематика повести — преступления и наказания, блудного сына, борьбы добра и зла, поиска истинного смысла жизни. Причем в первой же фразе содержится и предсказание возможного благополучного (в духовном плане) исхода истории — исправление прекрасной некогда, чистой души, но падшей в результате победы над ней и в ней самой темных метафизических сил; исправление — в мучительном процессе труда над собой.

В повести далее показывается тягчайший мучительный процесс вызволения человека из тисков зла. Одним из показательных в этом плане является момент, когда у Егора после выхода из колонии как результат мощной атаки тьмы, не желающей выпускать человека, появилось непреодолимое желание вернуться к темному миру преступного прошлого. И Прокудин отправляется «на хату», описание которой четко указывает не просто на социальную загнанность и убогую нравственность «малины», но на ее метафизическую суть: «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. Про такие обиталища говорят, обижая зверей, — логово» [Шукшин, 1976, с. 425–426]. При всей точной социальной характеристике «сокрытого мирка» преступности и резко отрицательной оценке его, здесь все значимо именно в метафизическом плане: и «гадкая» комната (гад ассоциируется со змием-искусителем); и «захватанные» обои (параллель с захватом человека в плен); и антитеза небу; и «вонючий» (ассоциация с ужасным запахом серы — атрибута сатанинской силы); и «логово», означающее место обитания зверя — не только волка (если продолжить линию цитируемого ранее Егором стихотворения), но и, учитывая библейский контекст (в частности, «видение зверя с двумя рогами, число которого 666» в Откровении Иоанна Богослова (Апокалипсисе), откуда возникло выражение «логово врага») — врага рода человеческого, антихриста. Так

Шукшин «кодирует» содержание своего произведения, прямо выходящего на уровень метафизической истории мира («Тут диавол с Богом борется, и поле битвы — сердца людей» [Достоевский, 1974–1990, т. XIV, с. 100], включающей и апокалиптический план. От знания ее исхода — столь ожесточенная духовная брань. Фраза «Напряжение чувствовалось во всем» [Шукшин, 1976, с. 426] — и об этом тоже, хотя, конечно, напряжению «малины» есть и вполне приземленное объяснение: ожидание результата очередного преступления («Ларек наши берут» [Шукшин, 1976, с. 427]).

Описание напряжения «малины» не случайно дано до появления там Егора: логово зверя-антихриста (образ которого «и говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя» [Откр., гл. XIII, ст. 15]) ожидает его, готовое пожать — при неподчинении «звериным» правилам.

Принципиально значимым является то, что именно здесь звучит песня (один из многочисленных примеров интертекстуальности в киноповести), которая легла в заглавие произведения, сконцентрировав его глубинное содержание. Трижды возникающая в тексте (символика числа три имеет, как известно, в первую очередь христианский ореол смысла), песня звучит в ключевые моменты повествования. Впервые — буквально предвывая появление главного персонажа на воровской «малине», когда Люсьен «негромко, красиво пела, хрипловато, но очень душевно» [Шукшин, 1976, с. 426]. Функционирование песни разнообразно. Она, во-первых, содержит в свернутом виде дальнейшее развитие внешнего сюжета («а он ушел к другой»): Прокудин действительно уйдет от «малинных» подружек к «заочнице» Любе, история отношений с которой — далее в центре повествования; во-вторых, является средством характеристики сложного противоречивого характера главного персонажа («Характер — ой какой»); кроме того, на уровне глубинного подтекста указывает на готовность Егора Прокудина изменить свою жизнь: как и вызревшая ягода («Калина красная, калина вызрела»), Егор действительно если и не созрел, то во многом потенциально внутренне уже подготовлен для перехода к «другой» — честной и чистой жизни.

Предельно важны в этом смысле следующие детали появления Прокудина в «логове»: «И вдруг за дверью грянул марш. Егор пинком открыл ее и вошел под марш. На него зашикали и повскакивали с мест.

Егор выключил магнитофон, удивленно огляделся.

К нему подходили, здоровались... Но старались не шуметь» [Шукшин, 1976, с. 427], свидетельствующие о демонстративном нарушении нормы существования «малины» пришедшим. Так автор противопоставляет своего персонажа «малине», которая на самом деле чужда ему, несмотря на то, что он вроде бы возвращается «домой». Егор-то и шел туда, как домой, и марш-то его — это попытка обрадовать своим появлением и передать свое чувство радости от встречи. Но встретил иное.

Еще одна важная деталь: как только Егор переступил порог «хаты», он теряет настоящее имя, которое заменяется на кличку, и с этого момента персонаж в воровской среде выступает как Горе (автор же неизменно называет его и дальше Егором). Истинная суть человека вытеснена в преступном мирке звериными повадками. Поэтому вполне закономерно, что Егор не находит того, чего ждет — душевного тепла, радостного отклика от встречи: «А чего вы такие все?» [Шукшин, 1976, с. 427].

Искренне рада его приходу только Люсьен, реакция которой компенсирует неловкость общего приема и несколько поддерживает «счастливого» Егора, настроенного на праздник, но быстро перешедшего к сдержанности, проявляющейся в отношении к Губошлепу. Последний возглавляет «малину», всем своим поведением подчеркивая свое первенство, в том числе и рассказом об «одном осеннем вечере», из которого ясно, что именно Губошлеп вовлек Егора в этот преступный мир и дал ему кличку Горе. Но он же «звериным» чутьем ощущает и то, что подопечный — не полностью в его власти. Губошлеп, «спокойный и чрезвычайно наглый, глаза очень наглые» [Шукшин, 1976, с. 427], чувствует в Егоре не столько соперника в любви (хотя скрытая ревность к Люсьен присутствует и здесь, и в конце повести), но, в первую очередь, всем нутром ощущает инородность, чуждость, неподчиненность «звериным правам» Егора, готового в любой момент к бунту против «крестного отца», а также и против всей «малины-логова».

В полной мере это демонстрирует пляска Егора, за которой «таилось что-то неизжитое, незабытое» [Шукшин, 1976, с. 429]. И главное здесь — состояние души, которая от осознания собственной греховности «плачет» и стремится вырваться на свободу, вернуться к настоящему, забытому — несмотря ни на что — отчужденности. Душа и воля в сознании персонажа и автора — неразрывны: «Вот какой минуты ждала моя многострадальная душа, — сказал Егор вполне

серьезно. Такой, верно, ждалась ему желанная воля» [Шукшин, 1976, с. 429]. И еще одно понятие глубинно связано с душой — покой.

Душа и покой — ключевые понятия разговора Егора и Люсьен, которые близки друг другу именно в стремлении к душевному покою. Губошлеп теперь чувствует глубинную опасность существованию всего своего «логова», ибо обитатели его «молодые люди смотрели, с какой-то тревогой смотрели, жадно, как будто тут заколачивалась в гроб некая отвратительная часть и их жизни тоже — можно потом выйти на белый свет, а там — весна» [Шукшин, 1976, с. 429]. Конфликт между Губошлепом, который «весь ушел в свои глаза. Глаза горели злобой», и Егором, который «остервенело» продолжал твердить о плачущей душе, неизбежно приводит к открытому столкновению, конечно, имеющему предысторию: «Я тебе, наверно, последний раз говорю... Не тронь меня за болячку» [Шукшин, 1976, с. 430] (что свидетельствует об изначальной «иности» Егора, сдуру попавшего когда-то во вражескую инородную среду), вылившемся затем в прямую кровавую вражду, которая закончилась трагически, вновь вполне объяснен, в первую очередь, именно духовно.

Губошлеп мстит Егору не только за «измену» воровскому кодексу, за его выбор трудовой жизни, но, главным образом, за внутреннюю силу, которую и демонстрирует этот выбор; духовную силу добра, чести, совести, которые, как оказалось, никогда не умирали в душе главного персонажа. Учитывая евангельский контекст повести, в рамках которого история Егора Прокудина есть история «блудного сына», поведение Губошлепа ассоциируется со старшим сыном притчи, позавидовавшим младшему, который «был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [Лк., гл. XV, ст. 32] и потому с великой радостью принят отцом. Егор нашел в себе силы ожить духовно (т. е. вернуться к Отцу) — в противовес Губошлепу, в адрес кого Люсьен произносит: «Иди ты к дьяволу» [Шукшин, 1976, с. 428] и который находится в конце киноповести в полной власти врага рода человеческого («Видно стало — проглянуло в глазах, — что мстительная немощность его *взбесилась*» [Шукшин, с. 488]), чью волю он и исполняет, физически убивая Егора. Но именно нахождение Егора в «логове», в котором он не только не обрел радости возвращения к родному дому, но и окончательно убедился в глубинной чуждости ему, приводит к мысли о бегстве из него — и физически, и метафизически.

Вечный духовный мир просвечивает сквозь обновляющийся земной мир и в конце повести — перед самой развязкой сюжета, когда

Егор увидел Губошлепа, приехавшего для «разборки»: «Земля собрала всю свою весеннюю силу, все соки живые — готовилась опять продлить жизнь. И далекая синяя полоска леса, и облако, белое, кудрявое, над этой полоской, и солнце в вышине — все была жизнь, и перла она через край, и не заботилась ни о чем, и никого не страшилась» [Шукшин, 1976, с. 485]. Егор, идя навстречу Губошлепу, также не страшится его. «Блудный сын», вернувшийся в «отчий дом», готов встать на защиту его, готов отдать жизнь «за други своя» (потому отправляет помощницу и убеждается в безопасности трактористов). Но главное, он, восстановивший в себе статус человека как образа и подобия Отца небесного, должен пройти путь Христа: у каждого своя голгофа. Без распятия на кресте нет воскресения.

Итак, киноповесть В. М. Шукшина «Калина красная» — это история метафизического выбора персонажа, исстрадавшегося в своей греховности, неприкаянности; преодолевшего духовно-нравственный крах собственной личности; вырвавшегося из тисков злой темной силы, которая, не простив ему ухода, уничтожила его физически, не смогла убить его души. Егор оказался победителем. В этом Шукшин видит исконную суть русского человека. И с этим связана перспектива физической и метафизической истории человечества и мира.

В соотношении конца повести с Апокалипсисом («И сказал сидящий на престоле...: совершилось! Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источников воды живой; побеждающий наследует всё, и буду ему Богом, и он будет Мне сыном. Боязливых же и неверных, и скверных, и убийц, и любодеев, и чародеев, и идолослужителей, и всех лжецов — участь в озере, горящем огнем и серою» [Откр., гл. 21, ст. 5–8]) окончательно высвечивается метафизическая история Георгия Прокудина — некогда «блудного», но по итогу — верного сына Божия. В этом же контексте явлен и духовный финал Губошлепа: повесть заканчивается физическим уничтожением предводителя «звериного логова» с сотоварищами, в котором прочитывается метафизический конец антихриста: после попущенной Творцом строго ограниченной по сроку власти над миром он неизбежно будет повержен, уже окончательно — вторым пришествием Христа во всей сияющей Его славе и силе.

Данный метафизический смысл истории имманентно присутствует во всей русской словесности, начиная с древнерусской, где в силу ее откровенно духовного характера он явлен открыто, а да-

лее — в классике последующих веков, где зачастую закодирован посредством различных средств поэтики. В том числе — и в творчестве В. М. Шукшина как продолжателя лучших традиций русской классической литературы.

Таким образом, художественный метод В. М. Шукшина, в рамках которого постигается высшая метафизическая реальность мира, реальность Божественного существования, — метафизический («в высшем смысле», онтологический, религиозный) реализм, понимаемый в качестве способа постижения и отражения мира в русле православной традиции, характерной для русского самосознания, и выступающий на всем протяжении русской словесности в роли ведущего метода.

Литература и источники

Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Пушкин на пороге инобытия // Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Избранное. — Петрозаводск: Святой остров, 1992. — С. 406–412.

Бодрова Л. Т. Малая проза В. М. Шукшина в контексте современности: монография. — Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. университета, 2011. — 372 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1974–1990.

Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. — Ч. 1. — М.: Христианская литература, 1996. — 320 с.

Иост О. А. К проблеме имагологичности киноповести В. М. Шукшина «Калина красная» // Вестник Карагандинского университета. Серия филология. — 2012. — № 4 (68). — С. 111–120;

Иост О. А. Киноповесть В. М. Шукшина «Калина красная» (опыт мировоззренческого комментария) // Концепт и дискурс: коллективная монография. — Павлодар — Кемерово — Киев — Витебск: Кереку, 2012. Вып. 2. — С. 145–169.

Иост О. А. О специфике русского национального самосознания в киноповести В. М. Шукшина «Калина красная» // Пятые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры»: материалы международной научной конференции: в 2 ч. — Челябинск, 2011. — Ч. 1. — С. 251–255; Мотив колокольного звона в киноповести В. М. Шукшина «Калина красная» (к проблеме духовности личности в контексте «русской идеи») // Векторы духовности в русской литературе и жур-

налистике XX–XXI вв.: Сб. материалов Межд. науч.-практ. конф. — Ставрополь, 2011. — С. 154–158.

Иост О. А. Поэтика имени в структуре метафизического содержания русской словесности (на материале киноповести В. М. Шукшина «Калина красная») // Православие и русская литература: Сб. ст. Отв. ред. Б. С. Кондратьев. — Арзамас: АГПИ, 2012. — С. 202–212;

Иост О. А. Функционирование интертекстуальных включений в киноповести В. М. Шукшина «Калина красная» // Проблемы поэтики и стиховедения. Материалы Межд. науч.-теорет. конф., посвященной 100-летию со дня рождения выдающегося казахского писателя, драматурга, ученого Зеина Шашкина (24–25 мая 2012 г.). — Алматы, КазНПУ им. Абая. 2012. — С. 192–195;

Казин А. Л. Житие великого грешника («Калина Красная») // Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. — СПб.: «Алетейя», 2000. [Электронный ресурс]. URL: www.portal-slovo.ru.

Куляпин А. И. Проблемы творческой эволюции В. М. Шукшина: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. — Барнаул, 2001. — 334 с. [Электронный ресурс]. URL: www.dissercat.com/content/problemny-tvorcheskoi-evolyutsii-v-m-shukshina.

Левашова О. Г. Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX в. (Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой): Дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01: Барнаул, 2003. — 315 с. [Электронный ресурс]. URL: www.dissercat.com/content/shukshinskii-geroi-i-traditsii-russkoi-literatury-xix-v-f-m-dostoevskii-i-l-n-tolstoi.

Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3-х т. — Л.: Худ. лит., 1987. — Т. 2.

Марков Д. Ф., Тимофеев Л. И. Социалистический реализм // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 414–416.

Новиков В. Заскок // Знамя. — 1995. — № 10. — С. 189–199.

Новосельцев А. Крестьянская православная культура в жизни и творчестве Василия Шукшина. Доклад на конференции «Православие в творчестве Василия Шукшина». Барнаул, 25 июля 2003 г. [Электронный ресурс]. URL: www.voskres.ru/literature/critics/shukshin.

Протоиерей Сергей Фисун (С. А. Фисун). О духовных исканиях В. М. Шукшина // Электронный научный журнал «Евразийство: Философия. Культура. Экология». Выпуск № 5. — 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://evrazistvo.ru>.

Сигов В. К. «Вот и посиди, и подумай...» // Литература. — 2003. — № 43 (571). — С. 2–6.

Сигов В. К. Проблема народного характера и национальной судьбы в прозе В. М. Шукшина: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01/ Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. — М., 2000. — 370 с. [Электронный ресурс]. URL: www.dissercat.com/content/problema-narodnogo-kharaktera-i-natsionalnoi-sudby-v-proze-v-m-shukshina.

Сквозников В. Д. Метод // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 218–219.

Стопченко Н. И. В. М. Шукшин во взаимосвязях и взаимодействии цивилизаций // Культура и цивилизация. — 2011. — № 1. — С. 67–92.

Тамарченко Н. Д. Факт бытия в реализме Пушкина // Контекст. 1991. — М.: Наука, 1991. — С. 135–166.

Толченова Н. П. Слово о Шукшине. — М.: Современник, 1982. — 160 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.host2k.ru/library/slovo-o-shukshine.html>.

Шукшин В. М. Калина красная // Шукшин В. М. Избранные произведения: в 2-х т. — М.: Молодая гвардия, 1976. — Т. 1. — С. 419–492.

Эшельман Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина // Russian literature. — XXXV (1) (January 1994). — С. 67–91.

Я. П. Изотова

Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул

ЮВЕНИЛЬНАЯ ПОЭТИКА В. М. ШУКШИНА

Аннотация: В статье предпринята попытка исследования ювенильной поэтики В. М. Шукшина на примере нескольких известных рассказов писателя, в которых присутствуют персонажи — дети, а также мотивы детства и наставничества.

Детство в шукшинских рассказах представляется частью вечного круговорота вселенской и человеческой жизни. Пары персонажей «старики и внуки», «сыновья и дочери» символизируют неразрывную родовую связь между прошлым и будущим, традицией и новаторством, смертью и новой жизнью.

Ключевые слова: детство, поэтика, концепция, образ, песня, символика.

Ya. P. Izotova

Altai State Pedagogical University, Barnaul

JUVENILE POETICS BY V. M. SHUKSHIN

Summary: The article attempts to study the juvenile poetics of V.M. Shukshin by the example of several well-known stories of the writer, in which there are characters — children, as well as motives of childhood and mentoring. Childhood in Shukshin's stories seems to be the part of the eternal cycle of universal and human life. The pairs of characters, such as "grandparents and grand-children", "sons and daughters" symbolize the inextricable family connection between the past and the future, tradition and innovation, death and new life. *Key words:* childhood, poetics, concept, image, song, symbolism.

В творчестве В. М. Шукшина есть ряд известных рассказов, в которых присутствуют персонажи — дети, а также мотивы детства и наставничества: «Рыжий», «Дядя Ермолай», «Мастер» цикл «Из детских лет Ивана Попова» и другие. Особое место в этом ряду занимает рассказ «Далекие зимние вечера» (1963) — обращающий на себя внимание, как отмечают исследователи, самым отношением писателя к изображаемому, в той полной объединенности с миром детства, которая придает всему рассказу особую тональность. В 2014 году вышло издание для детей с одноименным названием [Шукшин, 2014].

Однако до настоящего времени детская тема в творчестве писателя специально не изучалась. Нами впервые предпринята попытка исследования ювенильной поэтики писателя на примере нескольких известных шукшинских рассказов.

Художественной иллюстрацией шукшинской философии детства может служить рассказ «Упорный», где изобретенный 26-летним Моей «вечный двигатель» — символ непрерывной смены людских поколений — уход одних и рождение других. Не случайно изобретение сопровождается философскими рассуждениями героя о бренности человеческого бытия: «Вот так пройдет человек по земле — без крика, без возгласов, — поглядит на все тут — и уйдет. А потом хватятся: кто был-то! Кто был-то! Кто был... Кто был...» [Шукшин, 2009, с. 125]. Отсюда у молодого человека, воспитанного и выращенного бабкой при живых безответственных родителях, которые «вечно то расходились, то опять сходились», — светлая мечта о детях, искреннее жела-

ние не примитивно продолжить род, а «нородить детей — трех примерно и смотреть, как они развиваются» [Шукшин, 2009, с. 134]. Подобным образом рассуждает перед отъездом на юг и Иван в фильме «Печки-лавочки».

Детство в рассказе представляется частью вечного круговорота вселенской и человеческой жизни, когда «солнце всходит и заходит, всходит и заходит — недостижимое, неистощимое, вечное».

В свете сюжета фильма «Печки-лавочки» — отец и мать покидают дом, детей, отправляясь в далекое путешествие — сцена выглядит как ритуальное действие — заклинание успешного пути и возвращения, то есть свершения нового круга жизни. В застольной речи на проводах перед гостями-соседями Иван обращается к трогательному воспоминанию об отце:

«Я отца-то почти не помню совсем, а помню, как он меня маленького возил на коне в Березовку. А ведь тоже и конфетку привозил, и ласкал. Так ничего не запомнил, а как на коне возил, запомнил» [Текст фильма Печки-лавочки, URL].

В финале фильма «Печки-лавочки» Шукшин вновь вписывает детские образы в циклическую модель жизни в ее фольклорной версии — в песне и пляске:

«Добрый день, или вечер, дорогие наши родные. Как вы там? Мы об вас сильно соскучились. Как там детки мои, плясуньи милые? До чего же здесь хорошо, Господи! Я уж подумала, вот бы нам как-нибудь всем сюда приехать» [Текст фильма Печки-лавочки URL].

Говоря об экзистенциальном смысле ювенильной концепции Шукшина, следует вспомнить замечательные наблюдения Н. Л. Лейдермана, одного из первых исследователей его творчества: «В художественном мире Шукшина далеко не случайны такие «образные» пары: старик и ребенок, бабка и внук («Космос, нервная система и шмат сала», «Сельские жители», «Критики»), не случайно и то, что подводя итоги жизни, шукшинские старики нет-нет да и вспомнят свое детство («Земляки», «Думы»), и вовсе не случайно паромщик Филипп Тюрин перевозит на один берег свадьбу а на другой — похоронную процессию («Осенью»). Эти «пары» и есть образы пределов» [Лейдерман, Липовецкий, URL]

В ранних рассказах В. М. Шукшина «Сельские жители», «Демагоги», «Критики», «Космос, нервная система и шмат сала» пары «старик и внуки» выступают как емкие семантические комплексы, разрывая не только значения начал и конца жизни, но и прошлого

и будущего, старого и нового в самых разных аспектах — в техническом прогрессе («Сельские жители»), в искусстве («Критики»), в науке («Космос, нервная система и шмат сала»). Естественно, что внуки — мальчики — подростки — защитники прогресса, новых открытий и представлений о мире и человеке. Но их школьные представления наивны и далеки от насущных проблем реальной действительности. Шукшинские старики тоже отнюдь не ретрограды; они с уважением относятся и к техническому прогрессу и к научным достижениям, в отличие от внуков, у них трезвый и мудрый взгляд на устройство мира и человеческой жизни, они знают нечто о первоосновах бытия, о последней его правде. И внуки в конечном итоге принимают эту «правду», как внук Шурка в рассказе «Сельские жители», которому «ужасно охота Москву поглядеть», а «бабоньку» пугает самолет, понимает, что не страх перед путешествием в самолете удерживает ее в деревне, а то, что летом она не поедет из-за хозяйства: «Тут огород пойдет, свиннота разная, куры, гуси — она сроду от них не уедет. Мы же все-таки сельские жители еще» [Шукшин, 2009, с. 91].

Или внук Петька («Демагоги»), объясняющий деду, отчего северный ветер холодный и почему реки, текущие с гор, разливаются летом, а не весной, читает стихотворение Н. Некрасова «Несжатая полоса», вторит дедовой песне «Эх ты, доля», соглашаясь с его теорией происхождения песен: «Это когда у человека большое горе, он складывает песню, чтобы малость полегче стало» [Шукшин, 2009, с. 68]. Чуткий к слову, музыкальности стиха, дед мальчика, в соответствии с крестьянскими представлениями о народном пении, считает, что «песни складывают, а не сочиняют» [Шукшин, 2009, с. 68], потому принимает известное стихотворение Н. Некрасова за песню: «складно, значит, петь можно» [Шукшин, 2009, с. 68]. Действительно, слова стихотворения были положены в прошлом веке на музыку композитором Павлом Чесноковым: написан женский хор — «Несжатая полоса» [Несжатая полоса, URL].

В стихотворении известного поэта, начало которого прочел в рассказе Петька, изображено настоящее горе, понятное деду как сельскому труженику, — тяжелая, по-видимому, смертельная болезнь пахаря, которому убрать полосу «моченьки нет»:

*Знал, для чего и пахал он и сеял,
Да не по силам работу затеял.
Плохо бедняге — не ест и не пьет,
Червь ему сердце больное сосет,*

*Руки, что вывели борозды эти,
 Высохли в щепку, повисли, как плети.
 Очи потускли, и голос пропал,
 Что заунывную песню певал,
 Как на соху, налегая рукою,
 Пахарь задумчиво шел полосой* [Несжатая полоса, URL].

Образ изработавшегося пахаря ассоциируется с образом деда мальчика — приближающегося в силу возраста к жизненной черте.

Песня, которую упоминает в разговоре с внуком старик, — «Ах ты, доля моя, доля...» — очевидно, фольклорный вариант песни «Доля, написанной революционером-народником Сергеем Синегубом на мотив народной песни «Сторона ль моя сторонка». Ее содержание близко деду-переселенцу, который «всю жизнь вот этими руками пахал»:

*Ах ты, доля моя доля,
 Доля горькая моя,
 Ах зачем ты, злая доля,
 До Сибири довела.
 Не за пьянство иль буянство
 И не за ночной разбой —
 Стороны своей лишился
 За крестьянский мир честной.*
 [Ах ты доля моя доля, URL].

Этой песне, хорошо знакомой старику, противопоставлен спортивный марш «Эй вратарь, готовься к бою» (музыка И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача, впервые в 1936 году прозвучавший в кинофильме «Вратарь», которым восхищаются Петька и его поколение):

*Ну-ка, ветер, гладь нам кожу,
 Освежай нашу голову и грудь!
 Каждый может быть моложе,
 Если ветра весёлого хлебнуть!
 Чтобы тело и душа были молоды,
 Были молоды, были молоды,
 Ты не бойся ни жары и ни холода,
 Закаляйся, как сталь!*

[Текст песни Кибкало Евгений — Эй вратарь, готовься к бою (перевод, lyrics, слова), URL].

В разговоре с внуком дед демонстрирует к песне пренебрежительное отношение, называет незнакомую ему песню-марш «шутейной»,

чем по названию улавливает ее характер: песня прозвучала в одной из первых в Советском Союзе комедий на спортивную тему.

Однако, носителями старинных традиций быта и культуры у Шукшина являются не только деды. Изображая деревенских детей, Шукшин следует гендерному принципу: мальчики — подростки, пионеры будущего, девочки — наследницы и хранительницы культурных традиций в быту и искусстве.

Так, анализируя «Далеким зимним вечерам», все исследователи отмечают важный момент в рассказе: Ванькина сестра играет в дочки-матери и поет «песню о несчастной бабьей доле (неспроста, наверное, Ванька просит ее спеть про Хаз-Булата удалого)» [Чернова, URL]:

Ох, сронила колечко-о С правой руки-и!

Забилось сердечко

По милым дружке-е... [Шукшин, 2009, с. 157].

На трагическое содержание песни указывает ее символика. Героиня песни «Сронила колечко...» — взрослая замужняя женщина, так как в русской традиции «кольцо принято носить на безымянном пальце правой руки, и этот порядок был заведен православной церковью» [Примета потерять обручальное кольцо, URL].

Обручальное кольцо — символ любви и верности. «Сронить», то есть уронить, обронить кольцо, считалось плохой приметой, так как, если талисман, оберег семейной жизни, утерян, — «брак будет претерпевать трудности: либо семья распадется, либо кто-то из супругов овдовеет, либо вторую половинку уведут из семьи, либо семейная жизнь перестанет быть гармоничной» [Там же].

Так как действие в рассказе происходит в 1942 году, фашисты еще наступают, а отец девочки — на фронте, то потеря кольца ассоциируется с возможным материнским вдовством. Напрасное ожидание «у белой березки вечерней порой» милого — тоже символично. Известно, что береза «олицетворяет одновременно смерть и воскрешение, зиму и весну» [Береза символ, URL].

Песня «Сронила колечко» стала популярной в том числе и благодаря выступлениям Людмилы Зыкиной. Хотя в ней нет упоминания о войне, песня, не случайно прозвучавшая в исполнении певицы через 10 лет после выхода рассказа в художественном фильме «Возврата нет» (1973) (в главной женской роли — Н. Мордюкова), где описывается жизнь героев во время Великой Отечественной войны и после ее окончания, ассоциируется с военным временем.

Обращает на себя внимание то, что Наташка исполняет песенный вариант с куплетом, которого нет в варианте Зыкиной («Музыкальная передача «Поёт Людмила Зыкина» (1961), автор и ведущий Владимир Дёмин, реж. Николай Хробко. Студийная съёмка [COALCRUSHER.ORG <http://coalcrusher.org>]), чем подчеркивается трагизм содержания песни:

*Ох, сказали, мил помер —
Во гробе-е лежи-ит,
В глубокой могилке-е
Землю зарыт* [Шукшин, 2009, с. 157].

У песни «Сронила колечко...», занимающей значимое место в сюжете рассказа, — миромоделирующая функция. Переживания женщины о пропавшем миле, которые в ней передаются, отражают эмоциональное состояние верных своим любимым женщин военной поры. Наташка, по-взрослому мудрая, отказывается вместо этой песни по предложению брата исполнять две другие. Песня, известная с XIX века, «Хасбулат удалой» (автор — офицер царской армии А. Н. Аммосов), — о ревности, измене. В ней используется «не детский» любовный кавказский сюжет. Молодая жена удалого, но бедного кавказца Хасбулата не любит его, изменяет ему, по-видимому, с кавказским офицером (отдалась «до последнего дня»), за что муж жестоко с ней расправляется. Песня «Катя- Катерина купеческая дочь» — об излишне доверчивой девушке, не сберегшей девическую честь, которая «гуляла всю темную ночь», «доверяла девичью красоту» мальчонке, в результате чего с «детискама сидить» и жалуется на судьбу:

*...вот моя гулянья, вот моя бяда,
любше бы с молотыкам не хаживать тогда* [Катя Катерина купеческая дочь, URL].

Показательно, что во всем копируя мать, еще маленькая девочка в рассказе Шукшина через песню передает народную мудрость, негласный женский кодекс поведения с мужчинами русской женщины.

Таким образом, в ювенильной поэтике и эстетике Шукшина детство — это звено мироздания, вечный круговорот жизни; пары старики и внуки, сыновья и дочери — это неразрывная родовая связь между прошлым и будущим, традицией и новаторством, смертью и новой жизнью.

Литература и источники

Ах ты доля моя доля. [Электронный ресурс]. — URL: http://tekstovoi.ru/text/554579802_978927818p664539205_text_pesni_ah_ty_dolya_moya_dolya.html (Дата обращения: 02.04. 2019).

Береза — символ. [Электронный ресурс]. — URL: <http://sigils.ru/symbols/bereza.html> (Дата обращения: 01.03. 2019).

Катя Катерина купеческая дочь. [Электронный ресурс]. — URL: http://webkind.ru/text/541628087_534637737p650862636_text_pesni_katya-katerina-kupecheskaya-doch.html (Дата обращения: 09.03. 2019).

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. — Т. 2: 1968–1990 [Электронный ресурс]. URL: https://studopedia.su/18_55780_n-1-leyderman.html (Дата обращения: 04.03. 2019).

Несжатая полоса. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aMM_ukFFRwo (Дата обращения: 07.04. 2019).

Примета потерять обручальное кольцо. Что делать? [Электронный ресурс]. — URL: <http://love-mother.ru/primeta-poteryat-obruchalnoe-kolco-chto-delat.html#3> (Дата обращения: 09.02. 2019).

Текст фильма Печки-лавочки, сценарий фильма печки-лавочки. [Электронный ресурс]. URL: <http://vvord.ru/tekst-filma/Pechki-lavochki/> (Дата обращения: 01.03. 2019).

Чернова Л. Н. Мифопоэтический аспект анализа рассказа В. М. Шукшина «Далекие зимние вечера». [Электронный ресурс]. — URL: <http://urok.1sept.ru/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/419888/> (Дата обращения: 01.02. 2019).

Шукшин В. М. Далекие зимние вечера: рассказы [для среднего и старшего школьного возраста] / ред.-сост., авт. послесл. Э. П. Хомич; лит. ред. В. Е. Тихонов; отв. ред., авт. предисл. Т. Н. Кушвид. — Барнаул: Алтайский дом печати, 2014. — 159 с.

Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / Под общ. ред. О. Г. Левашовой. — Т. 6: Рассказы 1972–1973. Калина красная. Позови меня в даль светлую... / под ред. А. И. Куляпина. — Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул», 2009. — 352 с.

Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. — Т. 1: Рассказы 1958–1964. Калина красная. Посевная кампания. Живет такой парень / под ред. О. А. Скубач. — Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул», 2009. — 368 с.

Эй вратарь, готовься к бою (перевод, lyrics, слова). [Электронный ресурс]. — URL: http://www.jooov.net/text/2405780/kibkalo_evgeniy-ey_vratar_gotovsya_k_boyu.htmls] (Дата обращения: 10.03. 2019).

И. Ю. Качесова

Алтайский государственный университет, Барнаул

ДИСКУРСИВНЫЙ ПАРАДОКС В. М. ШУКШИНА: ОСОБЕННОСТИ ПОРОЖДЕНИЯ СИНТАКСИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ КИНОСЦЕНАРНОГО ТЕКСТА

Аннотация: статья посвящена описанию дискурсивных практик, реализующихся в контексте творчества одного автора. Все наблюдения основываются на анализе изменения синтаксической композиции эпического текста при трансформации ее в синтаксическую композицию киносценарного текста. Определяются причины изменения дискурсивных практик.

Ключевые слова: текст, дискурс, трансформация, синтаксическая композиция.

I. Yu. Kachesova

Altai State University, Barnaul

DISCOURSE PARADOX OF V. M. SHUKSHIN: PECULIARITIES OF GENERATION OF THE CINEMA TEXT SYNTACTIC COMPOSITION

Summary: The article deals with the description of discursive practices implemented in the context of the works of an author. All observations are based on the analysis of changes in the syntactic composition of an epic text when transforming it into a syntactic composition of a cinema script text. The reasons for the change in discursive practices are determined in the article.

Key words: text, discourse, transformation, syntactic composition.

Творческая личность В. Шукшина многогранна. Он писатель, кинорежиссер, сценарист, актер. Формирование такого рода уникальности связано с переплетением в творчестве одного автора

разнообразных дискурсивных практик. Как нам представляется, кинодискурс является определяющим в творческой манере В. Шукшина, что наложило отпечаток на все его тексты [Качесова, 2013, с. 56; Качесова, 2015, с. 217]. И в этом заключается дискурсивный парадокс. В. Шукшин начинал как писатель, и лишь потом, спустя время, стал режиссером. Но особое, режиссерское видение, формирует первичность практик кинодискурса по отношению к эпическим практикам прозаического текста. С одной стороны, если мы рассматриваем творческое наследие В. Шукшина с точки зрения текстологии (в частности, хронологии проявления текстов), то эпические тексты являются первичными текстами по отношению к киносценарным, вторичным. С другой стороны, если мы будем исследовать творчество В. Шукшина с позиции дискурсивного описания (проявления в нем разнообразных черт творческой личности), можем наблюдать явное доминирование кинодискурса над другими типами дискурсивных практик.

Киносценарные тексты В. М. Шукшина — это тексты вторичные, написанные на основе первичных, эпических (о типологии соотношения разных видов текста см., например, [Василенко, 2014, с. 151]). Киносценарная коммуникация, рассматриваемая в ее соотношении с эпической, характеризуется следующим. Во-первых, в киносценарной коммуникации происходит изменение коммуникативного акта (далее КА) по сравнению с коммуникативным актом в эпической коммуникации. Изменение происходит и в условиях функционирования КА, и в компонентном составе КА. Так, КА киносценарной коммуникации протекает в условиях усложнения коммуникативной ситуации. Говорящий аккумулирует черты автора эпических рассказов и зрителя, происходит замещение позиции Говорящего эпической коммуникации позицией Киноговорящего киносценарной коммуникации. Позиция Слушающего в киносценарной коммуникации замещается позицией Воспроизводящего. Такого рода замена является следствием действия практики кинодискурса. В текстах киносценарной коммуникации, главным образом, воспроизводятся те фрагменты организации эпического повествования, присутствие которых актуализирует кинематографический потенциал киносценарных текстов В. Шукшина. Такие фрагменты эпического текста удовлетворяют требованию звукозрительной формы будущего экранного воплощения.

Во-вторых, разное содержательное наполнение категории кинематографичности в эпических и киносценарных текстах В. Шукшина.

Н. Аносова выделяет следующие принципы кинематографичности, присущие эпическим текстам: принцип изобразительной пластической достоверности, принцип «неполноты изображения», принцип введения нового вида объективности [Аносова, 1974, с. 112–149].

Данные принципы интерпретируются следующим образом: под принципом изобразительной пластической достоверности понимается необходимость передачи видеоизображения (картинки) речевыми средствами. Принцип «неполноты изображения» связывается с требованием экономии экранного времени. Реализация категории кинематографичности имеет два следствия: лаконизм речевого представления кинематографических характеристик и необходимость ограниченного объема повествования (текста). Принцип введения нового вида объективности определяет объективность самой художественной формы как эстетическо-коммуникативную категорию: данный принцип предполагает усложнение КА, «взгляд» Говорящего передоверяется «взгляду» героя, герой имеет собственный голос в КА, является его полноправным участником.

В-третьих, специфика киносценарной коммуникации обуславливается доминирующей в данной форме коммуникативной деятельностью категорией. Это категория экспрессивности, трактуемая, с одной стороны, как усиление [Чайковский, 1971, с. 216; Сковородников, 1981, с. 53] кинематографических характеристик вторичного текста при воспроизведении его из первичного текста. Соответственно, область действия трансформационных отношений, возникающих при воспроизведении синтаксической композиции эпического текста в синтаксической композиции киносценарного текста, описывается как поле проявления экспрессивной функции. В результате преобразований единицы синтаксической композиции первичного текста изменяют собственный статус, из единиц, составляющих синтаксическую композицию эпического текста, преобразуются в единицы синтаксической композиции киносценарного текста. В результате преобразований данные единицы становятся функционально-стилистически маркированными средствами киносценарной коммуникации.

С другой стороны, экспрессивность (в русле идеи Н. А. Лукьяновой о комплексном характере семантической категории экспрессивности [Лукьянова, 1991, с. 48]) определяется как комплексная категория, включающая различные составляющие: эмотивность, оценочность, образность, поэтичность, символичность. Действие категории экспрессивности в рамках практик кинодискурса имеет два

важных следствия: во-первых, один и тот же компонент синтаксической композиции может выполнять разные функции, а, во-вторых, разные композиционно-синтаксические средства могут выполнять одну и ту же функцию. Приведем пример выполнения абзацем разных функций при изменении дискурсивных практик (курсивом выделены изменения в первичном тексте):

Первичный текст (рассказ «Классный водитель»)	Вторичный текст (киносценарий «Живет такой парень»)
Настя отошла от окна. Пашка включил фонарик. Настя подошла к окну. Пашка выключил фонарик. — Не узнала. Иначе не разгуливала бы одной рубахе. Пашка услышал запах ее волос. В голову ударил горячий туман.	Настя отошла от окна, Пашка снова включил фонарик. Настя направилась к двери, прикрыла ее плотнее и вернулась к окну. Пашка выключил фонарик.
Он отстранил ее и полез в окно. — Додумался? — спросила Настя несколько потеплевшим голосом. — Додумался, додумался, — думал Пашка. — Сейчас будет цирк. — Ноги-то вытри, — сказала Настя, а Пашка влез в горницу и очутился рядом с ней.	Настя склонилась над подоконником. Он отстранил ее и полез в горницу. — Додумался? — сказала Настя несколько потеплевшим голосом. — Ноги-то хоть вытри, Геннадий Николаевич.

В данном примере один из компонентов синтаксической композиции (абзац) при переразложении композиционно-синтаксической структуры выполняет разные функции: эмотивную (выражение эмоции киносубъекта), оценочную (требование определенной лексики: «Цирк будет»), поэтическую (сочетание лексем: «в голову ударил горячий туман» — словосочетание-штамп; или поэтический образ, создаваемый словосочетанием «услышать запах ее волос»), функцию характеристики (опущение компонентов абзацной структуры, выражающих внутреннюю речь героя).

Функционирование экспрессивной функции в дискурсивных практиках В. Шукшина можно описать в виде объемной модели, в основании которой находится плоскость, содержащая все компоненты экспрессивной функции. Вертикальная плоскость устанавливает связь между компонентами синтаксической композиции и экспрессивными подфункциями. Вертикальная плоскость осуществляет, во-первых, способность одного компонента синтаксической композиции выполнять разные функции, а во-вторых, возможность од-

ной экспрессивной подфункции выражаться разными языковыми средствами. На схеме 1. представлена объемная модель поля экспрессивной функции (где нижняя горизонтальная плоскость схематично показывает комплексный характер экспрессивности, верхняя горизонтальная плоскость показывает компоненты композиционной плоскости текста; жирные линии дают представление о взаимосвязи плоскости поля экспрессивной функции с плоскостью композиции текста; ССЦ и ДЕ — обозначение для сложного синтаксического целого и диалогического единства).

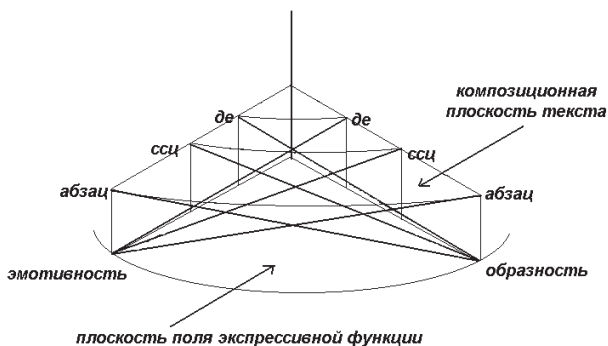


Схема 1. Объемная модель поля экспрессивной функции

Если кинематографичность — это категория, актуализирующая кинематографические характеристики в художественном тексте, то главным средством, обеспечивающим ее связь с категорией экспрессивности, выступает раскадровка (термин С. Эйзенштейна: «раскадровка, покадровое описание» [Эйзенштейн, 1991, с. 8]). Понятие раскадровки аккумулирует сущность дискурсивных преобразований в творчестве В. Шукшина: дискурсивная сущность кинопрактик порождает кинематографичность эпической литературы. Кинематографичность служит основанием для выделения способов образования синтаксической композиции киносценарного текста. Степень приближенности композиционно-синтаксической структуры вторичного текста к композиционно-синтаксической структуре первичного определяет, в какой степени мизанкадр (соединение свойств мизансцены и кадра) в киносценарии соответствует единицам синтаксической композиции эпического текста. Это позволяет выделить три способа образования композиции вторичного текста: новеллистическое образование, мотивное образование и оригинальные киносценарии.

Все изменения в синтаксической композиции, происходящие в ходе преобразований, составляют три группы трансформаций [Качесова, 2017, с. 196–197]. Основой выделения данных групп является характер структурных изменений компонентов синтаксической композиции и связанное с данными изменениями усиление кинематографического потенциала компонента синтаксической композиции первичного текста:

1. Трансформации, содержанием которых является ввод новых компонентов в синтаксическую композицию вторичного текста. Такими компонентами являются часть абзаца, целый абзац, часть диалогического единства (далее ДЕ), часть сложного синтаксического целого (далее ССЦ).

2. Трансформации, связанные с внутриконтентными структурными изменениями (как ввод, так и опущение какой-либо части фрагмента синтаксической композиции). Такие преобразования вызываются вводом или опущением части абзаца, ССЦ или ДЕ.

3. Трансформации, имеющие межконтентный характер. Вводятся целые абзацы, ДЕ. Структура абзаца или ДЕ преобразуется в несколько абзацев и т. д.

Итак, дискурсивный парадокс В. Шукшина проявляет себя в неоднозначности соединения дискурсивных практик, реализующихся в эпическом и кинематографическом текстах. Сущностью связи категории кинематографичности с категорией экспрессивности является деление синтаксической композиции первичного текста на мизанкадры и, как следствие, появление синтаксической композиции вторичного текста.

Литература

Аносова Н. Кинематографический потенциал в романе Флобера «Госпожа Бовари» // Кино и литература. Вып. X. Труды ВГИК. — М., 1974.

Василенко Т. Н. К проблеме понятия «родственный текст» в деривационном аспекте исследования текстовой совокупности // Филолого-коммуникативные исследования. Ежегодник — 2014. — Барнаул, 2014.

Качесова И. Ю. Коммуникативно-риторическая модель русского аргументативного дискурса. — Барнаул, 2013.

Качесова И. Ю. Когнитивное моделирование аргументативного дискурса как отражение трансляции смыслов культур (на материале

повести В. Шукшина «А поутру они проснулись») // Алтайский текст в русской культуре. — Барнаул, 2015. — Вып. 6.

Качесова И. Ю. Особенности синтаксиса кинопрозы В. М. Шукшина // Алтайский текст в русской культуре. — Барнаул, 2017. — Вып. 7.

Сковородников А. П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. — Томск, 1981.

Чайковский Р. Р. Общая лингвистическая категория экспрессивности и экспрессивность синтаксиса // Учен. зап. МГПИИЯ им. М. Тореца. Вопросы романо-германской филологии. Т. 64. — М., 1971.

Лукиянова Н. А. Экспрессивность в системе, словаре и речи // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. — М., 1991.

Эйзенштейн С. Вопросы композиции // Эйзенштейн С. Избранные статьи. — М., 1956.

Э. В. Малыгина

Военная академия материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулёва, Санкт-Петербург

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНОСТИ ТЕКСТА РАССКАЗА В. М. ШУКШИНА «ВОЛКИ»

Аннотация: Статья посвящена проблеме изучения художественного текста в иноязычной среде в условиях учебной коммуникации. Центральным объектом исследования является филологическая категория интерпретативности текста. Рассматриваются вопросы, посредством которых иностранные студенты проводят анализ фрагмента текста. Указываются факторы, оптимизирующие и затрудняющие процесс интерпретации русскоязычного текста иностранцами.

Ключевые слова: В. М. Шукшин, художественный текст, интерпретативность, коммуникация, понимание.

E. W. Malygina

Military Academy of Logistics named after General of the Army A.V. Khrulev,
St. Petersburg

THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF THE SHORT STORY "WOLVES" BY V. M. SHUKSHIN

Summary: The article considers the problem of studying a literary text in a foreign language environment in the situation of educational communication. The central object of the study is the philological category of text interpretation. The questions by means of which foreign students carry out the analysis of the text fragment are considered. The factors optimizing and complicating the process of interpretation of the Russian text by foreigners are specified.

Key words: V. M. Shukshin, literary text, interpretation, communication, understanding.

Изучение творчества В. М. Шукшина является процессом многоаспектным и динамичным. С одной стороны, в филологическом шукшиноведении расширяется методический комплекс познания текстов писателя. Лингвистический и литературоведческий подходы расширяются методиками эвокационного анализа, аргументативного анализа, приемами риторического и коммуникативного анализов текстов и т. д. С другой стороны, процесс понимания смысловой структуры художественного текста обусловлен факторами его коммуникативной природы, это предполагает его (текста) ориентированность на активный диалогический элемент с читателем. Традиционно смысловая основа текстов малой прозы В. М. Шукшина изучались в рамках особенности функционирования текстов прозы в иноязычной межкультурной коммуникации в аспекте перевода (Д. Гивенс, Е. В. Демидова, Д. В. Марьин и др.).

Данное исследование продолжает традицию изучения текста в иноязычном дискурсе. Цель работы заключается в рассмотрении особенностей интерпретации фрагмента текста рассказа В. М. Шукшина студентами одного из вузов Китая в учебной коммуникации.

При обучении русскому языку как иностранному именно филологическая категория интерпретативности представляет особую сложность, так как от нее зависит понимание реципиентами текстового сообщения. При декодировании содержательной и смысловой сторон высказывания представителями иноязычной среды должны

быть учтены дополнительные ситуативные оттенки значения лексических элементов, которые не всегда соответствуют денотатам. В процессе работы с текстом художественного произведения необходимо принимать во внимание способность художественного образа «целиком переноситься в значение и служить основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого» [Потебня, 1990, с. 76]. Языковые особенности памятника литературы характеризуют «языковую систему некоторой социальной группы в известную эпоху ее жизни» [Виноградов, 1980, с. 57] и отражают индивидуальный стиль автора. В ситуации интерпретации фрагмента художественного текста в иноязычном коммуникативном пространстве обучающимся приходится проявлять наибольшее «герменевтическое усилие» (понятие Г. И. Богина). Оно обусловлено не только процессом декодирования индивидуально авторских языковых единиц текста, но и тем, чтобы «коллективный опыт» обратился «на текст в форме индивидуального усилия освоить содержательность текста» [Богин, 1982, с. 5]. То есть, процесс перевода и понимания текста есть явления симбиотического сосуществования своего (коллективного, родственного, привычного) опыта осмысления действительности и опыта иной дискурсивной среды. В рассмотренных ранее примерах письменных ответов иностранных студентов при работе с материалом текста рассказа В. М. Шукшина «Обида» было установлено, что на процесс обнаружения иностранцами текстовых сигналов влияют не только языковые, но и национально-культурные факторы. Сложность категории интерпретативности заключается в том, что у «правого» участника коммуникации «появляется «добавочная» задача ... истолковать распределение содержания сообщения, функционально-смысловой вес элементов и средств языков коммуникации, целевую установку инициатора речекоммуникативного акта, что и почему потребовало от инициатора прибегнуть к смешанной коммуникации и т. д.» [Чувакин, Малыгина, 2018, с. 85]. При работе с текстом художественного произведения в учебной коммуникации поиск целевой установки отправителя сообщения (выход на смысловой уровень текста) реципиентом может вызывать затруднения в связи с интерпретацией окказиональных лексем. Это обуславливает приращение дополнительных (новых) смысловых элементов текста.

Рассмотрим проявление данной особенности категории интерпретативности на примере десяти письменных ответов китайских студентов на вопросы, сформулированные для анализа фрагмента

текста рассказа В. М. Шукшина «Волки». Был выбран фрагмент художественного текста на русском языке, в котором В. М. Шукшиным изображается фабульное сгущение конфликтных сцен:

Все случилось так чудовищно скоро и просто, что смахивало скорей на сон. Иван стоял с топором в руках, растерянно смотрел на волков. Вожак еще раз глянул на него... И взгляд этот, торжествующий, наглый, обозлил Ивана. Он поднял топор, заорал что было силы и кинулся к волкам. Они нехотя отбежали несколько шагов и остановились, облизывая окровавленные рты. Делали они это так старательно и увлеченно, что, казалось, человек с топором нимало их не замечает. Впрочем, вожак смотрел внимательно и прямо. Иван обругал его самыми страшными словами, какие знал. Взмахнул топором и шагнул к нему... Вожак не двинулся с места. Иван тоже остановился.

— Ваша взяла, — сказал он. — Жрите, сволочи. — И пошел в деревню. На растерзанного коня старался не смотреть. Но не выдержал, глянул... И сердце сжалось от жалости, и злость великая взяла на тестя. Он скорым шагом пошел по дороге.

— Ну погоди!.. Погоди у меня, змей ползучий. Ведь отбились бы — и конь был бы целый. Шкура.

Наум ждал зятя за поворотом. Увидев его живого и невредимого, искренне обрадовался.

— Живой? Слава те господи! — На совести у него все-таки было беспокойно.

— Живой! — откликнулся Иван. — А ты тоже живой?

Наум почуял в голосе зятя недоброе. На всякий случай шагнул к саням.

— Ну, что они там?..

— Поклон тебе передают. Шкура!..

— Чего ты? Лаешься-то?..

— Я тебя бить буду, а не лаяться.

Иван подходил к саням. Наум стегнул лошадь.

— Стой! — крикнул Иван и побежал за санями. — Стой, паразит!

Наум нахлестывал коня... Началась другая гонка: человек догнал человека.

— Стой, тебе говорят! — кричал Иван.

— Заполошный! — кричал в ответ Наум. — Чего ты взъелся-то? С ума, что ли, спятил! Я-то при чем здесь?

— Ни при чем?! Мы бы отбились, а ты предал!..

— Да как отбились?! Ты что!

— Предал, змей! Я тебя проучу! Не уйдешь ты от меня, остановись лучше. Одного отметелю — не так будет позорно. А то при людях отлуплю. И расскажу все... Остановись лучше!

— Сейчас — остановился, держи карман! — Наум нахлестывал коня. — Оглоед чертов... откуда ты взялся на нашу голову!

— Послушай доброго совета: остановись! — Иван стал выдыхаться. — Тебе же лучше: отметелю и никому не скажу.

— Тебя, дьявола, голого в родню приняли, и ты же на меня с топором! Стыд-то есть или нету?

— Вот отметелю, потом про стыд поговорим. Остановись! — Иван бежал медленно, уже очень отстал. И наконец вовсе бросил догонять. Пошел шагом.

— Найду, куда не денешься! — крикнул он напоследок тестю [Шукшин, 1989, с. 37].

Студенты получили домашнее задание познакомиться с фрагментом текста рассказа В. М. Шукшина и составить письменные ответы на вопросы. Вопросы к заданию были представлены таким образом, чтобы акцентировать внимание иностранных обучающихся на специфике воспроизведенной писателем внутритекстовой межперсонажной коммуникации. Приведем перечень вопросов к фрагменту текста:

1. Какая ситуация описана во фрагменте текста рассказа? О чем этот фрагмент? Что произошло между тестем и зятем?

2. Какие отношения между зятем (Иваном) и тестем (Наумом)?

3. Какими словами называет Иван тестя? Выпишите эти слова.

4. Что такое «отметелить»? Почему Иван хочет «отметелить» тестя?

5. Как Вы понимаете фразу «Оглоед чертов... откуда ты взялся на нашу голову!» Как Наум относится к Ивану?

6. Могут ли люди в общении быть волками? В каких ситуациях?

Вопрос 1 направлен на уточнение понимания студентами содержания фрагмента текста и их способности усмотреть назревший межперсонажный конфликт. Обобщая ответы десяти студентов на данный вопрос, отметим, что большинству из них удалось установить особенность конфликтного дискурса в тексте. Приведем примеры некоторых ответов: «Этот фрагмент говорит о том, что однажды, на дороге зять с тестем встретился с волками, тесть сам убежал и оставил зятя одного в опасности. Зять живо и неведимо вернулся.

Он решил со злостями отметелить тестя» (ответ 1) / «Зять с тестем поссорились. Зять очень злится на тестя. Тесть сделал плохое дело» (ответ 2) / «Иван и его тесть Наум работают в лесу и им не повезло, потому что они встретились с волками. Этот фрагмент о реакции их при встрече волков. Когда зять встретился с волками, а его тесть отбился» (ответ 3).

Иностранцами обучающимися посредством анализа ключевых слов была установлена главная содержательно-фактуальная информация текста.

В вопросе 2 важно было акцентировать внимание иностранных студентов на характере изображаемой писателем межперсонажной коммуникации. Большинство участников учебной коммуникации отметили ее деструктивную природу. Рассмотрим некоторые варианты ответов: *«Между зятем и тестем бывают такие отношения: своекорыстные, неверные, недовольные» (ответ 1), «очень часто зять и тесть трудно живут вместе» (ответ 2), «зять и тесть были в конфликте» (ответ 3) либо «недоброе, сложное отношение между ними» (ответ 4).* При формулировании ответов иностранцами обучающимися были задействованы словообразовательные ресурсы языковой системы (*своекорыстные, недовольные отношения*). Ошибки в образовании слова и нарушение нормы его лексической сочетаемости не препятствуют пониманию русскоговорящим реципиентом оценки качества коммуникации, формулируемой иностранным студентом.

При ответе студентов на вопрос 3 у иностранцев возникли сложности понимания в силу того, что в репликах персонажей представлена просторечно-разговорная лексика. Поэтому не многим удалось усмотреть все элементы лексической системы с негативной коннотацией. Многие из участников учебной коммуникации отметили четыре лексемы (*змея ползучий, шкура, паразит, дьявол*). *«Тебя, дьявола, голого в родню приняли, и ты же на меня с топором! Стыд-то есть или нету?»* На занятии была проведена работа по установлению прямых и переносных значений данных лексем. Обучающиеся представили собственную интерпретацию ситуаций разговорной сферы, в которых стилистически и коммуникативно оправдано использование данных средств для характеристики собеседника. Остальные языковые средства вызвали затруднение понимания в силу разницы тезаурусного фонда.

При ответе на вопрос 4 обучающиеся формулировали контекстное значение лексемы-окказионализма *«отметелить»* без обраще-

ния к словарным статьям. Проиллюстрируем некоторые удачные ответы: «Отметелить» значит злобно, сильно бить кого-либо с недовольствами и злостями. Причина Иван хочет «отметелить» тетья в том, что тетья сам убежал и оставил зятя одного в опасности» (ответ 1) / «это слово обозначает слово бить, потому что его тетья отбился при опасности» (ответ 2). Цель данного вопроса заключается в выявлении способности иностранных студентов улавливать экспрессивные оттенки значения окказиональной лексики, определяемые индивидуальным авторским стилем. В приведенном письменном ответе на вопрос одного из студентов денотативным ядром лексемы «отметелить» является не само действие, а качественная характеристика производимого действия (злобно, сильно бить кого-либо с недовольствами и злостями).

Установление смысловой доминанты целого высказывания с эмоционально-экспрессивной, фамильярной и просторечно-разговорной лексикой составляет задачу вопроса 5. В данной части работы с текстом обучающимся предлагается провести анализ речевого высказывания персонажа.

Основные трудности у иностранных студентов вызвало лексическое значение просторечия «оглоед». При декодировании его семантической природы были произведены отсылки к компоненту «-ед». Студенты выделяли следующие оттенки лексического значения этого слова, которые входят в семантическое гнездо номена «еда»: голодный человек; человек, у которого плохая еда; бедный человек, которому нечего есть. Но при обнаружении семантического ядра данного слова в ответах обучающихся встречались неточности, которые связаны с логической подменой понятия на основании фонетического созвучия компонента «огло-» и лексемы «голый»: «Наум так сказал эту фразу по причине того, что Наум принял Ивана — голого в родню». Подобное смешение понятий связано с тем, что при семантизации значения слова иностранными реципиентами подбираются знакомые, однокоренные либо созвучные варианты. Встречались примеры ответов, которые демонстрировали умение студента выявлять ситуативное значение слова: «Не знаю, какое значение, может быть, это все ты виноват, Наум плохо относится к Ивану».

Вопрос 6 направлен на формирование у обучающихся умение усматривать изображаемую В. М. Шукшиным ситуацию конфликта в тексте и создавать связь названия произведения с представленным конфликтным дискурсом, соединять индивидуальное видение

идеи текста с коллективным опытом. При анализе ответов студентов был получен перечень ситуаций конфликтного взаимодействия (*автобус, вокзал, рынок, магазин*). В качестве причины конфликтов указывались *«разница интересов и мнений», «плохое настроение людей», «низкий статус людей», «безграмотность людей», «нежелание отдавать деньги»* и т. д. При ответе этот вопрос многие указали следующие причины ситуаций, когда люди *«могут быть волками»*: *нелюбовь друг к другу, вражда, плохое настроение людей, невоспитанность* и др. Однако в ходе осмысления одним из студентов ответа на этот вопрос был представлен следующий вариант: *«Да могут люди в общении быть волками, вследствие того, что у волков существуют такие качества, как верность, солидарность, взаимопомощь, скоординированность. Когда трудности, задачи и опасность стоят перед лицом, люди в общении могут быть волками»*. В данном ответе семантизируется иной смысловой пласт понятия *«быть волками»* и, соответственно, иная концептосфера: *взаимопомощь, верность, солидарность*. Это значение составляет одно из доминантных в культурной символике России. И в формулировании ответа студентом акцентируется внимание на отсутствии в изображаемой межперсонажной коммуникации принципа взаимопомощи, действующего в *«волчьей стае»*, поэтому понятие *«волки»* им трактуется в позитивной коннотации.

Таким образом, анализ иностранными студентами фрагмента текста рассказа В. М. Шукшина показал, что наиболее адекватный характер интерпретации был обусловлен экспликацией значений лексических единиц, не имеющих окказиональную и концептуальную природу. Этот фактор оптимизирует реализацию семантизирующего и когнитивного типов пониманий в учебном дискурсе.

При изучении иностранцами окказиональных и концептуальных единиц текста возникают некоторые сложности понимания смысла. Это связано с затруднением восприятия индивидуально-авторских средств русского языка и просторечно-разговорных стилистических единиц. При работе иностранцев с многозначными лексемами требуется не только установить значения, которые эти единицы приобретает в изображаемой автором коммуникативной ситуации, но и усмотреть их культурно (коллективно) обусловленное наполнение. Решение данной задачи детерминирует необходимость выхода на иной уровень осмысления текстовой информации: *содержательнo-концептуальный и смысловой*. Поэтому одним из важных шагов

в реализации этой установки может, на наш взгляд, стать разработкой и апробация упражнений на ситуативные значения лексем, стилистическую трансформацию текстовых фрагментов, поиски окказиональных лексем при анализе текстов на уроках русского языка, моделирование игровых коммуникативных ситуаций с использованием единиц разговорной и окказиональной лексики.

Эстетическая установка В. М. Шукшина на изображение жизни в текстах малой прозы (см.: [Шукшин, 1981]) диктует необходимость формирования у иностранных студентов навыков коммуникации в русской среде. Фрагмент текста рассказа есть тот учебный материал, в котором воспроизводится одна из моделей общения людей в русскоязычном пространстве. Умение иностранцев участвовать в межличностном взаимодействии посредством русского языка будет способствовать расширению их интерпретационной базы при работе с художественным текстом и определит более успешный характер его понимания.

Литература

Богин Г. И. Филологическая герменевтика. — Калинин, 1982. — 23 с.

Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М.: Наука, 1980. — 360 с.

Гивенс Д. Творчество В. М. Шукшина в США (проблемы восприятия) // Творчество В. М. Шукшина. Поэтика. Стил. Язык. — Барнаул: Изд-во АГУ, 1994. — С. 184–191.

Демидова Е. В. Национально-языковое варьирование внутреннего мира художественного произведения // Филология и человек. — 2010. — № 4. — С. 168–175.

Марьин Д. В. Филологический метод представления перевода секвенции текстов (На материале сборника переводов рассказов В. М. Шукшина): Дис. ... канд. филол. наук. — Кемерово, 2004. — 255 с.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — 344 с.

Чувакин А. А., Малыгина Э. В. К построению филологической теории коммуникации: статья третья // Экология языка и коммуникативная практика. — 2018. — № 2. — С. 77–88.

Шукшин В. М. Вопросы самому себе. — М.: Мол. гвардия, 1981. — 256 с.

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

Т. А. Дидусенко

Филиал «Вишнёвская основная общеобразовательная школа» МБОУ «Новониколаевская СОШ», с. Вишнёвка

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ РУБЦОВСКОГО РАЙОНА ПО ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА В. М. ШУКШИНА

Аннотация: в статье представлен опыт работы с учащимися по изучению творчества В. М. Шукшина; подведены итоги анкетирования учащихся и студентов, выражающих своё отношение к произведениям писателя; названы такие формы внеурочной деятельности, как конкурс рисунков, стенных газет, интервью, Малые Шукшинские чтения, литературный проект, презентация творческой работы на научно-практической конференции, экскурсия, предметные Недели и Декады.

Ключевые слова: творчество, биография, личность писателя, герой-чудик, культура, настоящие книги.

T. A. Didusenko

Affiliated branch of "The secondary school of Vishnyovka" of the Municipal Budgetary Educational Organization "The secondary school of Novonikolaevka"

FROM THE EXPERIENCE OF WORKING WITH SCHOOL STUDENTS OF RUBTSOVSKY RAYON IN STUDYING SHUKSHIN'S WORKS

Summary: The article describes the experience of working with school students in studying Shukshin's works. Also the results of school student's responds to questionnaire are described. In questionnaire school students expressed their attitude to the writer's works. The forms of after-school activities, such as drawing competition and wall newspaper competition, interviews, literature projects, excursions, presentation of creative ideas, presentation of writing works, literature weeks and decades, Shukshin's Readings were mentioned.

Key words: works, biography, character of a writer, queer hero, culture, authentic books.

Поэт в России — больше, чем поэт.
В ней суждено поэтами рождаться
лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства,
кому уюта нет, покоя нет.

Е. Евтушенко

Короткая и яркая жизнь Василия Макаровича Шукшина стала подтверждением этих строк: он писатель, актёр, режиссёр, сценарист... А ещё увлечённый читатель. Как хочется возродить эту благородную привычку и в нынешнем поколении.

Первое знакомство с Василием Макаровичем Шукшиным у ребят происходит на школьной скамье, поэтому необходимо тщательно и продуманно отбирать формы работы, чтобы пробудить глубокий и настоящий интерес к творчеству писателя. Оно даёт огромные возможности в организации как урочной деятельности, так и самой разнообразной внеклассной воспитательной работы.

Авторская программа для общеобразовательных школ по литературе В. Я. Коровиной предполагает изучение творчества В. М. Шукшина в 6 классе, где знакомятся с рассказами «Критики» и на уроке внеклассного чтения «Чудик» и «Срезал», характеризуют особенности героев-«чудиков», правдоискателей и праведников, рассматривают образ «странного» героя в литературе, определяют, что человеческая открытость миру является синонимом незащищённости, подчёркивают стремление принести людям радость, наивность, детский взгляд на мир [Коровина, 2014, с. 151]. Чтобы сформировать представление о личности писателя и его творческом пути, двух уроков явно недостаточно. Планируется посещение школьниками мест, связанных с жизнью и творчеством выдающихся писателей, литературных и литературно-мемориальных музеев и заповедников как важных объектов литературной образовательной среды [Коровина, 2014, с. 346]. Но в условиях отдалённых сельских образовательных учреждений возможна только заочная экскурсия, проведённая учителем по аудиовизуальным и печатным изобразительным материалам, и посещение официального сайта Всероссийского мемориального музея-заповедника В. М. Шукшина в Сростках.

С учётом ограниченных временных рамок и объективных условий, возникающих в реальной жизни, большой акцент в изучении творческого пути и личности писателя падает на внеурочную деятельность.

Младшие школьники на уроке внеклассного чтения в беседе с учителем знакомятся с биографией писателя, узнают о трудном военном детстве и юности Василия Макаровича, о том, как любил он мальчишкой ставить на Катунь перемёты, увлечённо читал книги, заботился о маме и сестре, любил старинные русские песни и озорные частушки, любовался алтайской природой, а став взрослым и приезжая на Алтай, не мог насытиться родным воздухом, напоённым ароматом полей и лугов [Куксин, 1989, с. 44]. В рисунках участников конкурса изобразительного искусства преобладают мотивы родного края, родины Шукшина, образы родной деревни, стройные белоствольные березки в изумрудных сарафанах, гроздья калины красной, дом матери, внутреннее убранство дома-музея в Сростках.

На страницах стенных газет редколлегии 5–11 классов рассказывают о творческой биографии писателя, актёра и режиссёра Шукшина, о Сростках и милых его сердцу местах, о том, что Шукшин тоже работал в школе. Каждая газета по-своему содержательна, глубока, неповторима и ярко иллюстрирована. А соединённые вместе, они похожи на кадры фильма с названием: «Наш земляк — Василий Макарович Шукшин».

Шестиклассники анализируют рассказ «Критики» [Шукшин, 2003, с. 168]. Особый интерес вызывает выразительное чтение по ролям, где в полной мере проявляются их артистические способности в изображении роли деда, Новоскольцева Тимофея Макарыча, и внука Петьки. Герои рассказа в исполнении ребят словно оживают, а слушатели и смеются над незадачливым дедом, и сочувствуют ему.

Авторская программа факультативного курса «Алтайские поэты и писатели», в рамках которой в 7–8 классах учащиеся прочитывают рассказы «Далёкие зимние вечера», «Гоголь и Райка», «Дядя Ермолай», даёт возможность углубления знаний о творчестве писателя [Шукшин, 1978, с. 31]. У ребят возникает стремление узнать больше о жизни автора. Школьники узнают, как нелегко жилось людям в суровые годы Великой Отечественной войны. Но жизнь брала своё: у деревенских мальчишек любимой забавой была старинная игра в бабки [Шанина, 1987, с. 16], а у девочек, как и сейчас, — в куклы. Только куклой служила деревянная ложка, наряженная в разноцветные лоскуты. Как бы ни были трудны годы военного детства, но и в ту пору случались праздники, пусть редкие (читали гоголевского «Вия» или отелилась корова по кличке Райка), но такие яркие и дорогие, что запомнились деревенскому мальчишке на всю жизнь, а потом отразились в киноповести «Калина красная» [Шукшин, 2003,

с. 431]. В 5–6 классах, познакомившись с «Вечерами на хуторе близ Диканьки», школьники неожиданно ещё раз встретились с Николаем Васильевичем в рассказе «Гоголь и Райка», узнали, что у Шукшина (по свидетельству современников) в школе было прозвище «Гоголь» [Чернов, 1999, с. 73]. Отметили и сходство названий: «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Далёкие зимние вечера». Так постепенно родилась идея творческого проекта «Поэтика мира детства и автобиографический характер рассказов В. М. Шукшина». В рассказе «Гоголь и Райка» школьники отметили огромную любовь главного героя к чтению, и по его примеру прочитали за один присест, замирая от страха, повесть «Вий» [Гоголь, 1982, с. 336]. Увлечённые творчеством писателя девятиклассники под руководством учителя немецкого языка И. А. Вебер подготовили выразительное чтение эпизода из рассказа «Гоголь и Райка» на немецком языке и путём сопоставительного исследования выяснили, что оригинальная и самобытная речь В. М. Шукшина очень трудно поддается переводу на иностранный язык. Как перевести на немецкий язык такие слова, как жмых, навильник, печь, поднаторел или старинную игру в бабки?

Знакомство с рассказом «Дядя Ермолай» побудило ребят к исследовательской работе: они сравнили два варианта, опубликованных в разных изданиях 1978 и 2003 годов, и увидели, что финал произведений различается. В издании 2003 года финал рассказа углубляется: «Не так — не кто умнее, а кто — ближе к Истине. И уже совсем мучительно — до отчаяния и злости — не могу понять: а в чем Истина-то? Ведь это я только так — грамоты ради и слегка из трусости — величаю ее с заглавной буквы, а не знаю — что она? Перед кем-то хочется снять шляпу, но перед кем? Люблю этих, под холмиками. Уважаю. И жалко мне их» [Шукшин, 2003, с. 257]. Обратились к дополнительной литературе и нашли воспоминание друга детства о создании этого рассказа. Оказывается, в детстве любой человек, пусть даже будущий выдающийся писатель, актёр, режиссёр, остаётся самим собой: с приятелем зерно на току не караулили, признаваться об этом дяде Ермолаю не спешили, упрямылись, довели его до слёз [Рябчиков, 1989, с. 53].

Обдумав и обсудив рассказы, ребята сделали вывод о том, что тема детства — одна из главных в творчестве В. М. Шукшина. Ведь в детстве формируется будущий взрослый человек, закладываются те основы, которые разовьются во взрослой жизни. Как бы ни было трудно, в детстве всё воспринимается светло, радостно, празднично. И хотя героев шукшинских рассказов отделяет от наших дней более

полувека, они близки и интересны современному поколению. У них есть чему поучиться, и связывает нас тоже немало: жизнь в деревне, сельские заботы, надежды на будущее.

Учащиеся старших классов из-за недостатка времени знакомятся с творчеством писателя только обзорно. Компенсировать это можно за счёт внеклассной деятельности. В нашей школе традиционными стали предметные Недели, Декады, завершающиеся литературными вечерами. В этом году в литературной гостиной прошли Малые Шукшинские чтения, где прозвучали рассказы «Критики», «Гоголь и Райка» и отрывок из повести «До третьих петухов» [Шукшин, 1979, с. 487]. Старшеклассники отметили актуальность повести-сказки и бескомпромиссную критику безнравственности и формализма.

Одна из интересных форм работы — интервью с жителями села. В. Г. Белинский, оценивая «Записки охотника» И. С. Тургенева, говорил, что он зашёл к народу с той стороны, с которой до него никто не заходил. Эту же параллель хочется провести и с творчеством В. М. Шукшина, который в XX веке зашёл к народу так, как до него не заходили. Учащиеся 11 класса предложили узнать, а что для народа значит имя В. М. Шукшина, помнят ли его земляки, сельские жители? Среди авторов интервью — водитель, пенсионеры, учителя, глава администрации сельского совета, бухгалтер, офицер Российской Армии, и каждый нашёл для себя что-то своё, близкое и родное, поэтому естественно обозначилось и название: «Любовь народа не иссякает».

Вся работа предусматривает реализацию литературного проекта «Наш земляк — Василий Макарович Шукшин». Проект нашёл своё выражение в литературной Декаде, прошедшей в Вишнёвской основной и Саратовской средней школах. План проведения предусматривал конкурсы изобразительного искусства и стенных газет на тему «Наш сын и брат», выставку книг писателя «Певец калины красной», подготовку слайдовой презентации творческой работы учащихся 6 класса, Малые Шукшинские чтения, заочную экскурсию в Сростки, анкетирование студентов и учащихся, интервью жителей села и освещение мероприятий в районных СМИ.

В ответах на вопросы анкеты школьники написали, что им нравятся рассказы и необычный язык произведений. Они хотят больше узнать о жизни и творчестве В. М. Шукшина, посетить музей в Сростках, потому что «нужно знать своих земляков».

По итогам анкетирования студентов был сделан вывод, что знакомство с творчеством Шукшина у молодёжи происходит в основ-

ном на уроках литературы и при просмотре экранизаций его произведений, наиболее популярными являются «Калина красная», «Алёша Бесконвойный», «Чудик» и «Любавины». Большинству читателей творчество Шукшина дорого из-за образов неравнодушных людей (47%) и тем, что Шукшин является нашим земляком (41%). По мнению большинства респондентов, вопросы о том, что с нами происходит и не утрачиваем ли мы своей духовности, являются актуальными в наши дни. На актуальность вопросов указало 94% участников анкетирования.

В. М. Шукшин писал: «Путь к культуре — со всеми нашими библиотеками, музеями, кино, радио, телевидением — бывает нелёгко и непросто... Нужна помощь на первых порах... Так у меня случилось, что лет с двенадцати мне стали помогать выбирать, что читать... Попробуйте мысленно окинуть нынешнее книжное море — тревожно за молодых пловцов. Ах, как нужна помощь старшего, умного! Не говоря уж об ответственности писателя, совести его перед молодой жизнью: трудно и слова найти. Книги выстраивают целые судьбы... или не выстраивают» [Шукшин, 2009, с. 121]. К этой мысли ничего не добавишь, не убавишь. Пусть юное поколение читает только настоящие книги: Пушкина, Гоголя, Тургенева, Шукшина...

Литература

Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. — М.: Худож. лит., 1982. — 431 с.

Горн В. Ф. Ваш сын и брат (проблемы и герои прозы Василия Шукшина). — Барнаул: Алт. кн. изд., 1985. — 208 с.

Емельянов Л. И. Василий Шукшин: Очерк творчества: монография. — Л.: Худож. лит., 1983. — 152 с.

Коровина В. Я. Литература. Рабочие программы. Предметная линия учебников под редакцией В. Я. Коровиной 5–9 классы. — М.: Просвещение, 2014. — 354 с.

Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. докт. филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой. — М., 1984. — 797 с.

Он похож на свою родину: земляки о Шукшине / Вступит. статья Ю. Г. Егорова. — Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1989. — 248 с.

Сигов В. К. «Большой роман» В. М. Шукшина // Литература в школе. — № 5. — 1999. — С. 39–49.

Софронова Т. В. Душа обязана трудиться // Литература в школе. — 1999. — № 5. — С. 82–86.

Статьи. Интервью. Беседы. Выступления. Письма. Рабочие записи. Автографы. Документы. Стихотворения / под ред. Д. В. Марьина — Барнаул: ООО «Издательский Дом «Барнаул», 2009. — 536 с.

Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.

Тихая моя родина. — Барнаул: ООО «Алком», 2007. — 32 с.

Чернов Ф. Радость и тревога бытия // Литература в школе. — 1999. — № 5. — С. 73–76.

Шанина Н. Ф. О чем рассказал художник. — М.: Малыш, 1987. — 23 с.

Шукшинские чтения: Статьи, воспоминания, публикации / сост. В. Ф. Горн. — Барнаул: Алт. кн. изд., 1984. — 208 с.

Шукшин В. М. Далекие зимние вечера. Рассказы. — Барнаул: Алт. кн. изд., 1978. — 80 с.

Шукшин В. М. Точка зрения. Переиздание. Рассказы, повести. — Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1979. — 544 с.

Шукшин В. М. Миль пардон, мадам! Рассказы. — М: Вагриус, 2003. — 463 с.

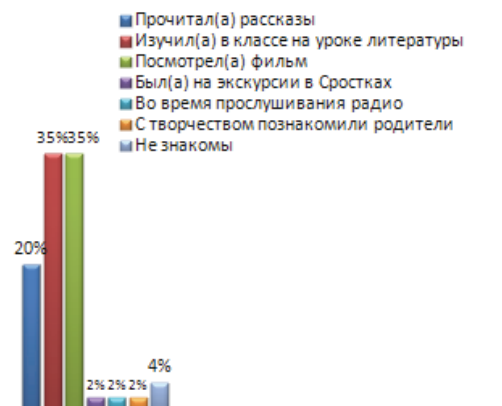
Шукшин В. М. Печки-лавочки. Рассказы и киноповести. — М: Вагриус, 2003. — 464 с.

Шукшин В. М. Собр. соч.: в 8 т. / Под общ. ред. О. Г. Левашовой. — Т. 8: Публицистика.

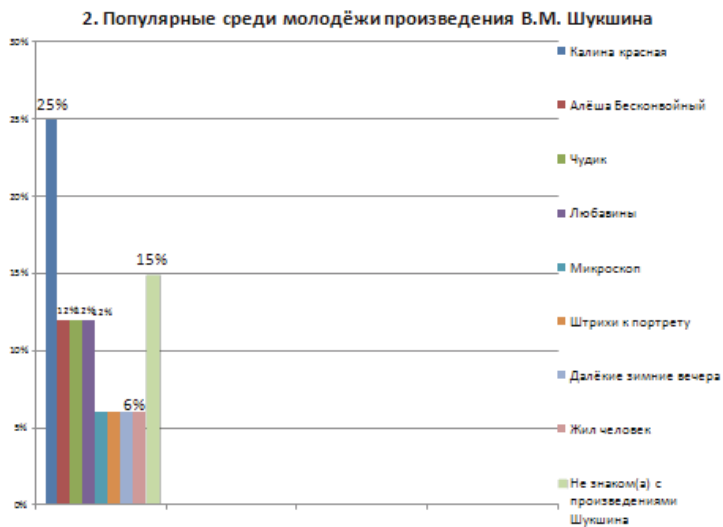
Приложения

Приложение № 1

1. Знакомство с творчеством Шукшина



Приложение № 2



Приложение № 3



Приложение № 4

**4. Актуальность вопросов, поставленных Шукшиным в произведениях:
не утрачиваем ли мы своей духовности? что с нами происходит?**

Приложение № 5

Gogol und Rajka (Auszug)

...Es war noch der Winter. Ich habe an der Wand mehrere Stäbchen reihenweise gezeichnet, so viele Tage sind bis März geblieben. Abends strich ich ein Stäbchen aus, es gab aber noch so viel!

Ich hatte aber eine große unwiederholbare Freude auch im Winter: an langen Winterabenden habe ich auf dem Ofen für die Mutti und Talja gelesen.

Mit Büchern gab es eine Geschichte. Ich habe auf irgendeine Weise das Lesen vor der Schule erlernt. Der Onkel Pawel hat mich gelehrt, der selbst sehr gern las und sogar zu reimen versuchte. Er hat erzählt, als er im Krieg war, hat man seine Gedichte in einer Frontzeitung gedruckt. Wahrscheinlich hat er gelügt, er prahlte auch gern. Als sein Gedichtheft mir später in die Hände gekommen ist, hat es mich mit seinem Unsinn überrascht... Also sobald ich auch in der Schule Erfahrungen sammelte und schon gut genug las, habe ich mich an die Bücher angesaugt. Ich habe alles ohne Unterschied, was mir die Bibliothekarin gab, gelesen. Sie wunderte sich und glaubte mir nicht:

- Schon gelesen?
- Gelesen.

— Das ist nicht wahr. Man muss, mein Junge, bis zu Ende lesen, wenn man ein Buch nimmt. Nimm das zurück und lies bis zu Ende.

Was sollte man machen? Ich nahm das Buch, wartete zwei Tage und kam wieder. Später begann ich die Bücher aus dem Bücherschrank aus der Schule zu stehlen. Der Schrank stand im Flur, und wenn man die Schule im Sommer renovierte, war es sehr leicht spät am Abend in den Flur hineinzudringen. Weiter war es noch leichter: der Schrank hatte doppelgeflügelte Türen, zwei Ringe am Rande der Türen und ein Bügelschloss... Wenn man die Türen halb aufmacht, ist die Türspalte genug weit, damit die Hand durchschlingt: man kann frei wählen! Das ist peinlich, aber ich habe das mit Entzückung gemacht. Ich habe später noch einige Kleinigkeiten in fremden Gärten gestohlen, aber so eine Wonne, so eine Leidenschaft, wie mit diesen Büchern, habe ich nie gefühlt.

Der Mutter gefiel es, dass ich so viel lese. Es stellte sich aber heraus, dass ich in der Schule sehr schlecht lerne. Die Lehrerin kam und erzählte das. Sie und die Mutter stellten die Ursache so eines schrecklichen Lernrückstandes fest: die Bücher. (Ich war ja nicht so dämisch.) Dazu hat noch ein dummes Huhn meiner Mutti erzählt, dass der Junge nicht so viel lesen soll, man kann sich verrücktlesen. Die Mutter begann ohne Gnade mit meinen Büchern zu kämpfen. Aus der Bibliothek wurde ich abgemeldet, meinen Freunden hat man verboten, die Bücher, die sie für sich nehmen, mir zu geben. Sie haben natürlich gegeben. Die Mutter hat mich zu Hause aufgespürt, die Bücher weggenommen, mich geprügelt... Ich begann die früher aus dem Schulschrank gestohlenen Bücher, still vom Dachboden zu nehmen.

А. А. Шмаков

Алтайский филиал РАНХиГС, Барнаул

ФОРМЫ ОБРАЩЕНИЙ В ТЕКСТАХ В. М. ШУКШИНА: КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация: В статье рассматривается коммуникативно-прагматический потенциал форм обращений, используемых в диалогах героев текстов В. М. Шукшина, в частности в рассказе «Срезал». Автор приходит к выводу, что обращения выступают маркерами не только различных культур,

но и различных типов коммуникантов. Они активно используются в создании речевых масок и являются средством манипуляции сознанием собеседника и посторонних слушателей.

Ключевые слова: обращение, диалог, В. М. Шукшин, коммуникативно-прагматический потенциал.

A. A. Shmakov

Altai Branch of RANEPА, Barnaul

FORMS OF ADDRESS IN THE TEXTS OF V. M. SHUKSHIN: COMMUNICATIVE AND PRAGMATIC ASPECT

Summary: The article considers the communicative and pragmatic potential of the forms of address used in the dialogues of the characters in the texts by V. M. Shukshin, in particular, in the short story *Cutting Them Down To Size*. The author concludes that the forms of address work not only as markers of different cultures, but also of different types of communicants. The forms of addresses are actively used in the creation of speech masks and are a means of manipulating the consciousness of the interlocutor and other listeners.

Key words: form of address, dialogue, V. M. Shukshin, communicative and pragmatic potential.

В системе композиционно-речевых форм прозы В. М. Шукшина особое место принадлежит диалогу. Герои в его рассказах общаются друг с другом много и живо, что дает благодатный материал для проведения как литературоведческих, так и лингвистических изысканий.

В парадигме языкознания диалоги в рассказах В. М. Шукшина исследуются с точки зрения различных подходов, главным образом, функционально-лингвистического и функционально-коммуникативного. Наше исследование выполнено в русле второго подхода, ориентированного на то, что язык, по словам Е. С. Кубряковой, это «инструмент ... для осуществления определенных целей и реализации человеком определенных намерений» [Кубрякова, 1995], а выбор тех или иных речевых средств обусловлен коммуникативно-прагматическими намерениями говорящего.

Рассказ «Срезал» принадлежит к характерному для малой прозы В. М. Шукшина типу одноактных диалогических сценок и пред-

ставляет собой репрезентацию одного коммуникативного акта спора сельского жителя Глеба Капустина с кандидатом филологических наук Константином Ивановичем Журавлевым — тоже выходцем из села — по некоторым вопросам философии («вопрос о первичности», «проблема шаманизма в отдельных районах Севера», «Луна — тоже дело рук разума»). Типологическая черта диалогов Шукшина — самораскрытие человека в отношении к самому себе и к другим людям — проявляется и в этом рассказе.

«В поэтике Шукшина в настоящий момент наиболее тщательно изучена и описана структура повествования: выделены, стилистически стратифицированы зоны автора, рассказчика, персонажа, «предполагаемого автора», интерпретированы отношения между ними как социально- и культурно-иерархические с одной стороны, и как автокоммуникативные, многоголосые выражающие авторский менталитет, с другой» [Рассказ В. М. Шукшина «Срезал», 1995, с. 69]. В данной статье объектом исследования является обращение как элемент художественного текста, предметом — рассмотрение обращений как маркеров коммуникативно-прагматического поведения говорящего. Главная задача статьи состоит в том, чтобы вовлечь результаты анализа ранее не исследованного лингвистического материала (обращений) в парадигму филологического знания о рассказе «Срезал», тем самым придав ему (знанию) еще большую целостность.

Обращение — это базовое средство номинации собеседника в процессе общения. К речевому этикету относятся слова-обращения, с помощью которых можно привлечь чье-то внимание, определить социальный статус участников беседы, а порой и манипулировать собеседником. Они используются и в публичном, и в интимном общении, и с незнакомыми людьми, и с друзьями.

В рассказе Шукшина «Срезал» мы встречаем всего 8 обращений: три раза обращение *товарищ кандидат*, остальные по одному разу: *товарищ полковник*, *дорогие товарищи*, *господин кандидат*, *друзья*, *Валя* (обращение к жене). Шесть из этих обращений произнесены Глебом Капустинным, и только два — Константином Ивановичем Журавлевым.

Обратимся к анализу коммуникативно-прагматических характеристик обращений, использованных в тексте.

Действенная сила диалога сосредоточена главным образом в речи Глеба Капустина. В своей речи он сталкивает две традиции употребления обращений: дореволюционную (обращение *господин канди-*

дат) и послереволюционную (*товарищ*). На это смешение накладываются и интенции Глеба Капустина как искусного оратора-манипулятора, не признающего возражений со стороны своего собеседника.

Дореволюционные обращения различали пол адресата, подразумевали определенный и достаточно высокий социальный статус и обычно использовались вместе с фамилией, профессией, званием и т. д. В результате революционного переворота и прихода к власти партии большевиков в России сложилась новая этикетная система обращений к собеседнику. Принципиальные изменения коснулись самых важных обращений: *сударь / сударыня, господин / госпожа, товарищ, гражданин / гражданка* и некоторых других, например *ваше сиятельство*.

Новая власть ввела обращение *товарищ* с претензией на устранение всех отмеченных противопоставлений. Именно *товарищ* стал первым феминистическим вкладом в развитие языка, поскольку называет лицо независимо от его пола. Кроме того, *товарищ* может употребляться как в сочетании с фамилией (профессией или званием), так и без нее (*товарищ Иванова, товарищ майор, товарищ, подождите*). С идеологической точки зрения слово *товарищ* имело очевидные преимущества: его использование подразумевало равенство говорящего и адресата и, кроме того, для него была характерна сниженность статуса адресата по сравнению со старыми обращениями (например, возможное *товарищ курсант* при невозможном *господин курсант*).

Товарищ полковник — в речи военных это обращение младшего по званию к старшему по званию (*Здравия желаю, товарищ майор. Здравствуйте, товарищи курсанты!* — из «Объяснительного словаря современного русского языка»). Но для Глеба Капустина это не совсем так, в данном случае эта формула представляет собой уравнивание своих коммуникативных прав и прав полковника: *В прошлом году Глеб срезал полковника — с блеском, красиво. Заговорили о войне 1812 года... Выяснилось, полковник не знает, кто велел поджечь Москву. То есть он знал, что какой-то граф, но фамилию перепутал, сказал — Распутин. Глеб Капустин коршуном взмыл над полковником... И срезал. Переволновались все тогда, полковник ругался... Бежали к учительнице домой — узнавать фамилию графа-поджигателя. Глеб Капустин сидел красный в ожидании решающей минуты и только повторял: «Спокойствие, спокойствие, **товарищ полковник**, мы же не в Филях, верно?».*

Обращение *господин* — это маркер вежливого общения (обычно используется при обращении нижестоящего к вышестоящему). В устной речи употребление слова *господин* создает эффект отчуждения и может иметь даже негативный оттенок. Этим Глеб и пользуется. Будучи приторно вежливым до конца спора (он нарочно не замечает того, что кандидат Журавлев после монолога Глеба срывается и переходит на *ты*), тем самым он выступает не как подражатель носителей элитарной речевой культуры (например, кандидатов наук), он развенчивает их культуру, заявляя в конце, что его идеал — это простота и что не следует задирааться «выше ватерлинии».

Следуя принципу вежливости и будучи гостем, он должен быть настроен положительно по отношению к хозяевам, тем более что беседа началась с «позитивной» темы — детства. Глеб же надевает на себя маску человека, который соглашается внешне, но внутренне преследует свои цели. Капустин в силу своего возраста мог сказать, что помнит, как Константин был маленьким и как изменился сейчас, но Глеб этого не делает, его задача — «щелкнуть по носу», и не в буквальном смысле, а посредством языка, в том числе и используя обращения, поэтому Глеб «бросает перчатку». С точки зрения этикета, это выглядит вполне «прилично»: начинается спор двух взрослых, практически незнакомых людей.

Для намеренного увеличения социальной дистанции (чтобы кандидатам падать было больнее) он всячески принижает свой социальный статус и социальных статус мужиков: «Вы извините, мы тут... далеко от общественных центров, поговорить хочется, но не особенно-то разбежишься — не с кем».

Интересно замечание автора о том, что «Глеб Капустин был родом из соседней деревни и здешних знатных людей знал мало». Таким образом, Глеб — это человек со стороны, чужак, человек *другой культуры*, на него не распространяются те правила «чинопочитания», которые свойственны для выросших в этой деревне (поэтому все остальные мужики сидят и молчат, потупив взгляды — им неловко, они сами бы не посмели так дерзко и грубо разговаривать с «выбившимся в люди» кандидатом).

Кандидат Константин Журавлев в споре придерживается других речевых тактик. Он выступает в роли жертвы, причем жертвы безвинной, не чувствующей подвоха, не пытающейся бороться. Кандидат расположен к приятному общению, он приглашает гостей к столу,

называя их при этом *друзья*: *Кандидат Константин Иванович встретил гостей радостно, захлопотал насчет стола...*

Гости скромно подождали, пока бабка Агафья накрыла стол, поговорили с кандидатом, повспоминали, как в детстве они вместе...

— *Эх, детство, детство!* — сказал кандидат. — *Ну, садитесь за стол, друзья. Все сели за стол. И Глеб Капустин сел.*

Обращение *друзья* — это средство создания доброжелательной и комфортной для общения атмосферы, используется в сочетании с речевым жанром приглашения. С позиции Глеба это обращение ошибочно, так как в данном случае он не друг, а противник.

Действия и высказывания кандидата вполне искренни, о чем говорит следующая фраза: *Кандидат искренне засмеялся. Но засмеялся один... И почувствовал неловкость. Позвал жену:*

— *Валя, иди, у нас тут... какой-то странный разговор!*

Кандидат Журавлев зовет жену на помощь, поскольку начинает чувствовать что-то неладное в разговоре. Но он совершает коммуникативную ошибку, называя жену по сокращенному имени.

Кандидат оказывается менее опытным спорщиком и первым «срывается», показывает себя не как носитель элитарной речевой культуры, а как обычный человек, тем самым он оказывается ниже Глеба, который продолжает держаться на прежнем уровне:

— *Это называется — «покатил бочку»,* — сказал кандидат, — *Ты что, с цепи сорвался? В чем, собственно...*

— *Не знаю, не знаю,* — торопливо перебил его Глеб, — *не знаю, как это называется — я в заключении не был и с цепи не срывался.*

Глеб сохраняет «спокойствие», однако этикетные формулы в его речи принимают подчеркнуто-вежливый, изысканно-светский характер, разоблачая тем самым свою условную, маскарадную суть, скрывающую ироническую издевку.

Начиная свою «проповедь» с обращения *господин кандидат*, Глеб заканчивает ее обращением *товарищ кандидат* — на этом его часть «срезания» кандидата завершена, дальше против себя действует сам кандидат, как бы подтверждая «прогноз» Глеба: *Да мы уж послушали! Имели, так сказать, удовольствие. Поэтому позвольте вам заметить, господин кандидат, что кандидатство — это ведь не костюм, который купил — и раз и навсегда. Но даже костюм и то надо иногда чистить. А кандидатство, если уж мы договорились, что это не костюм, тем более надо... поддерживать. <...> вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно.*

Я хочу сказать, что здесь можно удивить наоборот. Так тоже бывает. Можно понадеяться, что тут кандидатов в глаза не видели, а их тут видели — кандидатов, и профессоров, и полковников. И сохранили о них приятные воспоминания, потому что это, как правило, люди очень простые. Так что мой вам совет, **товарищ кандидат**: почаще спускайтесь на землю. Ей-богу, в этом есть разумное начало. Да и не так рискованно: падать будет не так больно. Затем Глеб позволяет себе «поучить» кандидата и еще два раза называет его при помощи обращения *товарищ*.

Если обратиться к этимологии слова *товарищ*, то можно найти массу теорий относительно его происхождения. В тюркском языке это слово обозначало «друг-приятель», греческое же слово *товарищ* (*syntrophos*) означает «человек, с которым вместе ты ешь», то есть, иными словами, — тоже близкий человек, приятель. В переводе с иврита это обращение означает «человек слова».

В «Толковом словаре русского языка» под ред. С. И. Ожегова находим: **ТОВА 'РИЩ**, — а, м. <...> 2. В советское время (обычно перед фамилией, званием, должностью, профессией): обращение к гражданину (во 2 знач.), а также его упоминание, обязательное обращение или упоминание применительно к члену коммунистической или дружественной партии.

Итак, использование слова *товарищ* в создавшейся коммуникативной ситуации, мягко говоря, неуместно.

Последний аккорд — использование клишированного обращения **дорогие товарищи** по отношению к кандидату и его жене, окончательный переход Глеба на «менторский» тон: — *Типичный демагог-кляузник, — сказал кандидат, обращаясь к жене. — Весь набор тут...*

— *Не попали. За всю свою жизнь ни одной анонимки или кляузы ни на кого не написал. — Глеб посмотрел на мужиков: мужики знали, что это правда. — Не то, товарищ кандидат. Хотите, объясню, в чем моя особенность?*

— *Хочу, объясните.*

— *Люблю по носу щелкнуть — не задирайся выше ватерлинии! Скромней, дорогие товарищи...*

В Толковом словаре русского языка» под ред. С. И. Ожегова в словарной статье **УВАЖА 'ТЬ** после первого значения глагола «относиться с уважением к кому-чему-н» находим похожее обращение: *Уважаемый товарищ!* с пометой «вежливое обращение». Использование обращения уважаемые товарищи в ситуации рассказа мотиви-

ровано не вежливостью Глеба, а *театральностью* всего действия, которое устроил Глеб Капустин. Исследователи отмечают, что драматизация повествования характерна для прозы Шукшина в целом: «Художенственная речь в его <Шукшина> рассказах, как в драме, двухадресна, и, как в драме, отличается интенсивной коммуникативной целенаправленностью» [Рассказ В. М. Шукшина «Срезал», 1995, с. 72]. В рассказе «Срезал» эта речь даже трехадресна, поскольку слушающими являются не только Журавлев и рассказчик, но и мужики, которые пришли с Глебом, чтобы поглядеть на то, как Глеб «срежет» видного человека в этот раз. Они — зрители, ловящие каждое слово и жест Глеба Капустина.

Таким образом, заключительный монолог героя, в котором он «взмыл ввысь» и «ударил по кандидату» — это яркая стилизация штампов, клише демагогических проповедей советских учителей морали

Анализ обращений как элементов художественного текста дополняет общую картину парадигматических отношений лексико-семантических единиц внутри текста. В условиях сжатости, краткости текста каждое использованное обращение являет собой сильный коммуникативный сигнал. Это создает наращивание полисемии, что в конечном итоге отражается на уровне поэтики текста и его глубине.

Коммуникативно-прагматический анализ обращений, использованных в рассказе В. М. Шукшина «Срезал», позволил нам сделать вывод о том, что обращения выступают маркерами не только различных культур, но и различных типов коммуникантов. Они активно используются в создании речевых масок и являются средством манипуляции сознанием собеседника и посторонних слушателей. Включение обращений в ткань художественного текста позволило автору существенно «оживить» и диалогизировать речь героев, придать тексту рассказа смысловую неоднородность и неоднородность.

Литература

Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX в. // Язык и наука конца XX века. М., 1995.

Рассказ В. М. Шукшина «Срезал»: Проблемы анализа, интерпретации, перевода: Коллективная монография / под ред. В. А. Чесноковой. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1995.

Т. И. Мурзаева

Саратовский государственный университет, Саратов

НАРОДНО-РАЗГОВОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РАССКАЗЕ В. ШУКШИНА «СТРАДАНИЯ МОЛОДОГО ВАГАНОВА»

Аннотация: Статья посвящена употреблению народно-разговорных элементов в рассказе В. Шукшина и их роли в создании образов персонажей. Автор рассматривает взаимодействие литературной и народно-разговорной лексики в художественном тексте.

Ключевые слова: литературный текст, народно-разговорные элементы, взаимодействие литературной и народно-разговорной лексики.

T. I. Murzaeva

Saratov State University, Saratov

COLLOQUIAL ELEMENTS IN THE SHORT STORY OF V. SHUKSHIN "THE SUFFERING OF YOUNG VAGANOV"

Summary: The article deals with the use of colloquial elements in the short story of V. Shukshin and their role in creating character images. The author considers the interaction of literary and colloquial vocabulary in a fiction text.

Key words: literary text, colloquial elements, interaction of literary and colloquial vocabulary.

Одной из наиболее ярких примет идиостиля В. Шукшина является использование народно-разговорных элементов — диалектизмов и разговорно-просторечных слов [Воробьева, 2002]. Подобные элементы выделяются в художественной речи на фоне общеупотребительных языковых средств [Калнынь, 1998, с. 59] и выполняют различные функции [Самотик, 2012, с. 63–68].

Народно-разговорные средства определенным образом взаимодействуют с общеупотребительными словами, что способствует решению поставленной художественной задачи. Рассмотрим это взаимодействие в рассказе «Страдания молодого Ваганова».

Молодой юрист Ваганов получает назначение в «глухомань» и работает следователем в прокуратуре, надеясь приобрести необходимый опыт, чтобы совершенствоваться в своей профессии. Одно из дел, в котором он вынужден разбираться, — конфликт в семье Поповых. Попов ударил жену за супружескую измену, а она и ее любовник подали документы, на основании которых Попов отбыл 15 суток ареста, после чего будет суд и, по всей вероятности, тюрьма. Народно-разговорные элементы в тексте рассказа обнаруживаются в речи Попова и его жены.

Павел Попов — фронтовик, который перенес достаточно страданий, страдает от неудач в семейной жизни. Речь Попова насыщена просторечными особенностями, диалектными по происхождению. Прежде всего, это грамматические особенности.

- Общее спряжение глаголов с безударными личными окончаниями, в результате чего формы 3 лица множественного числа исконно 2 спряжения имеют окончания 1 спряжения: *Они тут на меня дело заводят... И посадят, у их свидетелей полно... Может, посмотрят, какие они сами-то хорошие, и закроют дело. Сор из избы не выносят.*

- Регрессивная ассимиляция на стыке окончания и возвратного постфикса в форме глагола 2 лица единственного числа: *ошибёсья.*

- Употребление падежных форм местоимений 3 лица без начальной фонемы /н /: *у их, с ей.*

- Просторечная форма местоимения «оба»: *обои.*

Кроме названных, встретились следующие особенности:

- Употребление полной формы прилагательного в предикативной функции в соответствии с литературной краткой: *Я сам виноватый: шумлю много, не шибко ласковый... Они же сами кругом виноватые!*

- Упрощение сочетания согласных: *рази* (разве).

- Своеобразное освоение заимствованных слов: *кспертизы, в сельпе.*

- Употребление народно-разговорной лексики: *сдюжить, скурвилась, раскосяк, базланить, жогнул, маленько, шибко, померли.*

Все приведенные материалы выполняют функцию речевой характеристики персонажа и способствуют вместе с другими элементами текста созданию образа незадачливого человека, оказавшегося в трудной житейской ситуации. На приеме у Ваганова он растерян и не старается искусственно вызвать жалость: *Мужчине этак под пятьдесят, поджарый, высокий, с длинными рабочими руками, которые он не знал куда девать.*

Попов как носитель просторечия с диалектной основой своеобразно понимает значение слова *характеристика*. Для него это нечто среднее между объяснительной запиской и встречным иском. Ваганов же первоначально воспринимает данное слово в обычном значении: *Вы объясните, почему вы драку затеяли? Почему избili жену и соседа? При чем тут характеристика-то?* Попов написал как мог, «чтоб навстречу тоже бумаги двинуть. Может, посмотрят, какие они сами-то хорошие, и закроют дело. Они же сами кругом виноватые!» Ваганов пододвинул к себе «характеристику» Попова, еще раз прочитал. Смешной и грустный человеческий документ... Это, собственно, не характеристика, а правдивое изложение случившегося. Это изложение по стилю не отличается от того, что представлено в устной форме. Документ Попова наивно составлен и наивно назван.

Попов чувствует свою правоту и несправедливость положения, в котором находится. Развестись с женой он не может из-за детей: *Трое. Меньшому только семь, я люблю его до смерти... Мне на стороне не сдюжить — вовсе сопьюсь.* «Словарь русских народных говоров» фиксирует слово *дьюжить* в нескольких значениях. Первое из них — «оказываться в силах, быть в состоянии что-либо сделать; выдерживать, выносить, терпеть» — распространено в говорах Сибири [Словарь, 1972, с. 302–303]. Диалектный глагол *сдюжить* выполняет характерологическую функцию и коррелирует в тексте с употребительным словом *смочь*: — *Сможешь с ней жить после этого — живи, не сможешь... — Смогу,* — твердо сказал Попов. В то время как диалектное слово употребляется с частицей *не* (в объяснительной записке самого Попова даже написано слитно) и подчеркивает неуверенность, неприкаянность, безволие персонажа, литературный синоним стоит в тексте рядом с наречием *твердо*. Таким образом, глаголы *сдюжить* и *смочь* передают разные стороны характера Попова. Диалектное слово определяет его вину и растерянность: *Попов виновато опустил голову, погладил широкой коричневой ладонью свое колено. — Не сдюжил... — Опять не сдюжил! Ах ты, какие мы несдюжливые! ... Ведь если б ты сдюжил и спокойно подал на развод, то еще посмотрели бы, как вас рассудить...* Этот же глагол употребляется во встречном заявлении Попова: *Ну, говорю, рассказывай, как ты тут без меня опять скурвилась? Она видит, дело плохо, давай базланить. Я ее жогнул разок: ты можешь потише, мол? Она вырвалась и — не куда-нибудь побежала, не к родным — к Мишке опять же дунула. Тут у меня вовсе сердце зашло, я несдюжил...*

Пасуя перед неудачно сложившейся семейной ситуацией, Попов считает, что **сможет** все преодолеть ради детей, которые стали для него смыслом жизни. *Без семьи ты пустой нуль*. Здесь он проявляет характер и волю.

В приведенном отрывке обращают на себя внимание глаголы со значением интенсивности действия: *базланить, жогнуть, дунуть*, которые передают драматизм события. Эту же роль играет глагол *скурвиться*, который в данном контексте имеет значение «изменить мужу» (сравните в рассказе «В воскресенье мать-старушка...»: *только он сбежать-то сбежал, а куда теперь — не знает, потому что жена его, курва, сошлась без него с другим*).

В речи жены Попова народно-разговорных элементов немного:

- Стяженные формы глаголов: *Вот она и успеват-ездит, жена-то его: там огород содырживат* и здесь, *жадничат* в основном.

- Архаическая форма предложного падежа в обстоятельственной временной конструкции: *в прошлом годе*.

- Разговорно-просторечная лексика: *глядется, спомнит. Жене его тут не глянется, а Михайле глянется. Он все на свете забыл! Ничего — спомнит. Дадут года три — спомнит, будет время*.

Интересно, что в одном ряду с диалектными формами *успеват, содырживат, жадничат* стоит не деревенское **в основном**, которое демонстрирует желание отмежеваться от сельских корней: *«миловидная еще женщина лет сорока, не робкая, с замашками продавцовской фамильярности... знает, что закон охраняет ее. Знает она и то, что сельская речь отличается от городской, потому и использует слова в основном, в сельпо (в отличие от мужа, у которого жена работает в сельпе)*. В этом случае диалектные элементы, контрастируя с литературными, помогают автору создать образ обнаглевшей, бессовестной женщины, для которой семья не представляет ценности. *Ваганов вовсе убедился, что прав Попов: изменяет ему жена. Да еще и нагло, с потерей совести*.

Одна из функций народно-разговорных элементов в художественной речи — выражение авторского отношения к персонажу [Мурзаева, 2000, с. 181]. Ясно, что сочувствие автора, как и следователя, на стороне Попова. В беседе с Поповой Ваганов не повторяет ее слов, а вот из речи Попова извлекает выразительное диалектное *не сдюжил* и даже образует прилагательное *несдюжливые*. Такой эхо-прием писателя наводит читателя на мысль о некоей параллели в сложившейся жизненной ситуации у Попова и еще не сложившейся, но пред-

положительно похожей у Ваганова. На это же указывает употребление местоимения *мы*, которое объединяет говорящего и собеседника: *Опять не сдюжил! Ах ты, какие мы несдюжливые!* Последнее высказывание реализует текстовую категорию проспекции: Ваганову предстоит решить свою дальнейшую судьбу.

Ваганов в этот день был счастлив. Он получил письмо от женщины, которую любил, но она вышла замуж за известного физика. Жизнь не сложилась, Майя свободна и ищет встречи с Вагановым. Правда, счастье омрачают размышления о том, что было бы, если бы Майя досталась ему с самого начала. Пришлось бы изворачиваться, чтобы не уезжать в глубинку по распределению, согласиться на роль *какого-нибудь мелкого чиновника*, пришлось бы вести образ жизни, который устраивает Майю. *«Не привязанный, а повизгивал бы около этой Майи»*. Теперь Ваганов надеется на прекрасное будущее, ищет подходящие слова для ответного письма. Но что-то переменялось в нем при разбирательстве дела Попова.

Что случилось-то? Прошла перед глазами еще одна бестолковая история неумелой жизни... Ну? Мало ли их прошло уже и сколько еще пройдет! Что же, каждую примерять к себе, что ли? Да и почему — что за чушь! — почему какой-то мужик, чувствующий только свою беззащитность, и его жена, обнаглевшая, бессовестная, чувствующая, в отличие от мужа, полную свою защищенность, почему именно они, со своей житейской неумностью, должны подсказать, как ему решить теперь такое — т а к о е! Но именно к несдюжливому Попову Ваганов обращается за советом. Он интуитивно чувствует, что может оказаться в аналогичной ситуации.

Ваганов вдруг отчетливо осознает, что Майя не может быть ему другом, не может любить — не так воспитана. *Майя похожа на деревянную куклу, сделанную большим мастером...* В тексте взаимодействуют слова *куколка, кукла, бабочка* и разговорное *баба*. Можно сказать, что это контекстуальные синонимы: — *Да, уверенная бабочка*, — со злостью уже думал Ваганов. — *Ну нет, так просто я вам мужика не отдам. А вот мнение Попова: — Нечего ждать от бабы...* Баба, она и есть баба.

Ваганов размышляет: — *Эта Попова непостижимым каким-то образом укрепила тебя в потаенной мысли, что и Майя такая же, в сущности, профессиональная потребительница, эгоистка, только одна действует тупо, просто, а другая умеет и имеет к тому неизмеримо больше. Но это-то и хуже — мучительнее убьет.*

Что же остается? По мнению Попова, *укрепиться и жить. И не заниматься самообманом.* И снова вспоминается ключевое слово *сдюжил*. Для Попова оно с частицей *не*, для Ваганова — без частицы. Ваганов *сдюжил*. Он написал Майе большое письмо, выбросил его, сочинил телеграмму, в которой в конечном варианте оставил только слово *приезжай*, но телеграмму постигла участь письма.

Текстовый каркас составляют слова *молодой* (в начале текста), *сдюжить* (в середине текста) и *еще не* (в конце). Ваганов *сдюжил*, так как он *трижды молодой*, (в отличие от Попова, которому *этак под пятьдесят*). Вопреки его переживаниям, *день стоял славнецкий — не жаркий, а душистый, теплый.* Финал истории оптимистичен: *Благодатная, милая пора! Еще даже не грустно, что день стал убывать, еще этот день впереди.* Все впереди и у Ваганова. *И сеном еще с полей не пахло, еще не начинали косить.*

Название рассказа ассоциируется с прецедентным текстом — «Страдания молодого (юного) Вертера» И. В. Гете. Глагол *страдать* употребляется в рассказе всего два раза и связан с Вагановым, который никак не может написать Майе ответ, и с Поповым, который видел *и смерть, и горе человеческое и сам он страдал много.* В основе заглавия лежит синдром неразделенной любви, который у Гете приводит героя к уходу из жизни. Но в рассказе В. Шукшина неразделенная любовь осталась в прошлом, которое Майя якобы переосмыслила. Трансформированное название рассказа окрашено мягкой иронией. *«Ну ошибись, наломай дров... Если уж пробивать эту толщину жизни, то не на карачках же! Не отнимай у себя трезвого понимания всего, не строй иллюзий, но уже и так-то во всем копать... это же тоже пакость, мелкость»,* — размышляет Ваганов. Речь не идет о жизни и смерти, важно вовремя включить рассудок, и это удалось главному герою. Ироническую подоплеку можно усмотреть в сочетании имени и отчества персонажа — Георгий Константинович (как у полководца Жукова, под командованием которого одержано много побед). Ироническую окраску несет на себе слово *несдюжливие*.

В. Шукшин широко использует народно-разговорную фразеологию: *остались с носом, не видать как своих ушей, подожди пока цыпляток считать, не бил на жалость, сбита с толку, наломай дров, глазом не моргнул, сердце зашло, головой ручаюсь.* Большинство из них свойственно несобственно прямой речи Ваганова и прямой речи Попова. Сам Ваганов иронически определяет свой социальный статус: *плебей, сын плебей.* Следовательно хорошо понимает простого челове-

ка, так как сам имеет народные корни. Кстати, фамилия персонажа соотносится с диалектным словом *ваган* «мужик».

Таким образом, взаимодействуя с общеупотребительными языковыми средствами, народно-разговорные элементы в рассказе В. Шукшина «Страдания молодого Ваганова» выполняют несколько функций: функцию речевой характеристики, характерологическую, контрастивную и текстообразующую; они могут выражать авторское отношение к персонажам и передавать эмоционально-экспрессивную окраску.

Изучение народно-разговорных средств в художественной речи является одним из направлений научно-исследовательской работы студентов-филологов, а также важным аспектом подготовки будущего учителя-словесника к лингвокраеведческой работе в школе [Мурзаева, 2018, с. 66].

Литература

Воробьева И. А. Словарь диалектизмов в произведениях В. М. Шукшина. — Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2002. — 109 с.

Калнынь Л. Э. Включение диалектизмов в художественный текст как разновидность контакта между диалектной и литературной формами русского языка // Вопросы языкознания. — 1998. — № 6. — С. 58–67.

Мурзаева Т. И. Лингвистическое краеведение и его роль в процессе подготовки учителя русского языка // Проблемы модернизации современного высшего образования: лингвистические аспекты: Материалы IV Международной научно-методической конференции (25 мая 2018 г.). — Омск: Изд-во «Ипполитова», ОАБИИ, 2018. — С. 63–66.

Мурзаева Т. И. Функции диалектизмов в рассказах А. И. Солженицына // Предложение и слово. — Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 2000. — С. 178–183.

Самотик Л. Г. Лексика современного русского языка: учеб. пособие. — М.: Флинта, 2012. — 510 с.

Словарь русских народных говоров. Вып. 8. Дер-ерепениться / под ред. Ф. П. Филина. — Л.: Наука, 1972. — 370 с.