



Василий Макарович Шукшин
(1929 – 1974)

А. И. Куляпин,
Т. А. Богумил,

В. М. ШУКШИН:

художник переломного времени

1. Творческий путь В. М. Шукшина

Шукшин никогда не страдал от недостатка внимания к своему творчеству. Почти каждый его шаг в искусстве вызывал многочисленные и, как правило, благожелательные отклики читателей и зрителей. О Шукшине писали известнейшие критики 1960–70-х годов: Л. Аннинский, И. Золотусский, В. Кожин, А. Марченко, Г. Митин, С. Рассадин, М. Чудакова и многие другие. Тем не менее, истинное значение шукшинского вклада в отечественную культуру стало осознаваться, пожалуй, только на грани XXI века, когда пришла пора подводить итоги уходящего столетия.

Жизнь Шукшина оказалась так или иначе связана с самыми драматичными событиями отечественной истории XX века. В 1933 году был

незаконно репрессирован и расстрелян его отец. С раннего детства будущий писатель узнал, что значит быть сыном «врага народа». Даже фамилия отца оказалась под запретом, вплоть до получения паспорта Василий носил фамилию матери – «Попов». Новый удар по шукшинской семье нанесла Отечественная война. В 1942 году погиб на фронте второй муж Марии Сергеевны П. Н. Куксин, и опять началась тяжелейшая борьба за выживание. Немногим радостнее оказались для Шукшина послевоенные годы – время скитаний по заводам и стройкам Подмосковья. Так непросто складывался фундамент во многом автобиографичного творчества Шукшина. Запас детских и юношеских наблюдений, глубокие размышления об увиденном и услышанном, трудный жизненный опыт – вот неисчерпаемый источник шукшинских сюжетов и характеров.

На один из сложнейших моментов советской истории пришлось время учебы Шукшина во ВГИКе. Мировоззрение, эстетика, художественные принципы писателя и режиссера формировались в годы так называемой хрущевской оттепели, в ситуации резкой смены экономических, социальных и политических приоритетов, в обстановке острейших идеологических споров.

Шукшин был художником переломной эпохи. Он жил и творил в период резкой активизации как социально-исторических, так и общекультурных процессов. Важно отметить, что писатель не был только пассивным свидетелем происходящего в стране и в мире, напротив, он – активный участник многих важнейших событий своего бурного времени. Как специалист по «межукладному слою» (Л. Аннинский), Шукшин отразил в своем творчестве проблемы, характерные для поворотного момента в развитии общества. Видимо, поэтому на рубеже каждого нового этапа развития страны наследие Шукшина оказывается столь востребованным.

Творческий путь Шукшина вместился в предельно короткий отрезок времени – менее пятнадцати лет. Тем стремительнее была его эволюция. Симптоматично, что Шукшин-писатель постоянно опережал Шукшина-режиссера. Литературный дебют начинающего писателя состоялся в 1958

году, когда в журнале «Смена» был напечатан рассказ «Двое на телеге». Рассказ этот, разумеется, не блещет выдающимися художественными достоинствами, но и он уже вполне шукшинский, в нем «отчетливо обозначились и характерная для прозы Шукшина нравственно-эстетическая концепция мира, и особая “манера” повествования, заключающая искусно скрытую иронию и подтекст» [Козлова, 2011, с. 98].

По-настоящему путь в большую литературу открыла Шукшину публикация трех рассказов («Светлые души», «Правда» и «Степкина любовь») в журнале «Октябрь» (№ 3 за 1961 год). Прозу «Октября» современные исследователи небезосновательно считают «завершенной моделью соцреалистического письма» [Добренко, 1995, с. 39]. Что касается идейно-политической платформа журнала – она сводилась к тезису о необходимости охраны завоеваний социализма. Ранние произведения Шукшина в целом соответствуют этим установкам. «Положительные» герои таких его рассказов, как «Двое на телеге», «Правда», «Коленчатые валы» (1962), «Леля Селезнева с факультета журналистики» (1962), являются носителями идеологических стереотипов советской эпохи.

«Октябрьский» период творчества Шукшина был непродолжительным. Совсем скоро он откажется от «лакировки действительности», от изображения конфликта хорошего с лучшим, от упрощенной идейной тенденциозности. Установке на идеализацию советской действительности Шукшин противопоставит эстетику максимальной правдивости. *«Из всех сил буду стараться рассказать правду о людях. Какую знаю, живя с ними в одно время»*, – так определил он цель своего творчества в статье «Нравственность есть Правда» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 43]. В этой статье сделано еще одно очень личное признание: *«Человек умный и талантливый как-нибудь, да найдет способ выявить правду. Хоть намеком, хоть полусловом – иначе она его замучает, иначе, как ему кажется, жизнь пройдет впустую»* [Шукшин, 2014, т. 8, с. 38]. Мысль, безусловно, выстраданная Шукшиным.

Закономерен в контексте таких исканий приход писателя в «Новый мир», редакция которого всеми силами отстаивала принципы подлинно реалистического искусства. Для возглавлявшего журнал А. Твардовского основным мерилom ценности литературного произведения была правдивость: «Когда перед ним лежала рукопись, ему прежде всего важно было понять – правдиво ли произведение и существенно ли, то есть открываются ли в нем новые стороны народной судьбы, человеческой души?» [Лакшин, 1984, с. 148].

Имя Шукшина появляется на страницах журнала А. Твардовского в феврале 1963 года. Если сборник «Сельские жители», также вышедший в том же году, подытоживает первый этап литературного творчества Шукшина, то новомировский цикл рассказов «Они с Катуня» открывает перед ним новые перспективы.

В статьях середины шестидесятых годов Шукшин как никогда много внимания уделяет проблеме героя, ведь пересмотр ранней («соцреалистической») концепции типовых «положительного» и «отрицательного» персонажей по вполне понятным причинам был необходимым условием его вхождения в круг авторов «Нового мира». Практическим воплощением размышлений писателя стали рассказы «Чудик» и «Раскас» (опубликованы в «Новом мире», 1967, № 9), впервые представившие читателю собственно шукшинский тип героя.

По Шукшину, в «чудике» («дурачке», «юродивом», «страннике не от мира сего») *«наиболее выразительным образом живет его время, правда этого времени»* [Шукшин 2014, т. 8, с. 354], т. е. по сути, этот герой должен стать верным слепком сформировавшей его конкретной социально-исторической среды. На деле, однако, именно с открытием нового типа героя начинается постепенный отход Шукшина от реалистической манеры письма. Социальная детерминированность шукшинских характеров к концу 1960-х годов все более и более ослабляется, поскольку «странный» персонаж, конечно же, «выламывается» из типических обстоятельств.

Лишь заявив о себе как о подающем большие надежды талантливом писателе, Шукшин наконец-то получает возможность реализовать себя в кинематографе. Съемки своего первого полнометражного фильма «Живет такой парень» он начинаются все в том же 1963 году. Причем показательно, что режиссер Шукшин работает с тем материалом, который ему предоставил писатель Шукшиным: в основе сценария картины – рассказы «Классный водитель» (1963) и «Гринька Малюгин» (1963).

Дебют Шукшина-режиссера оказался весьма успешным. Фильм «Живет такой парень» был удостоен Гран-при на международном кинофестивале в Венеции (1964) и премии «за жизнерадостность, лиризм и оригинальное решение» на первом Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде. Картина получила многочисленные положительные отзывы в критике (Б. Галанов, Я. Варшавский, М. Берестинский, И. Железняков, М. Донской, М. Кузнецов). Сам Шукшин, однако, достаточно болезненно отреагировал на данное его фильму жанровое определение – комедия (кстати, нередко встречающееся и ныне).

Восприятие фильма «Живет такой парень» как комедийного и в самом деле выдавало (и выдает) полное непонимание авторского замысла. В наброске статьи «О х/ф “Живет такой парень”» (1964) Шукшин выделил самый, наверно, острый для него вопрос: *«...Меня раздражает и злит, когда говорят, что герой мой – не интеллектуальный, слишком прост. Мне кажется, что это не так»* [Шукшин, 2014, т. 9, с. 24]. Конечно, не так, не случайно ведь Кондрат Степанович признается в разговоре с Пашкой Колокольниковым: *«Думать шибко люблю»*. *«Я тоже думать люблю»*, – подхватит Пашка [Шукшин, 2014, т. 1, с. 296]. Шукшинские персонажи действительно имеют склонность размышлять над проблемами, которые иначе как философскими не назовешь. Например, не раз в фильме речь заходит о смерти и о смысле жизни. Колхозный сторож вроде бы немотивированно загадывает Пашке загадку про покойника, а старуха-хозяйка рассказывает целую сказку-притчу про смерть, которая перед войной *«по земле ходила –*

саван себе искала» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 294]. И все же, несмотря на обилие танатологических мотивов и символов, философия пессимизма режиссером наглядно опровергается. Пашка видит аллегорический сон повторяющий сюжет сказки, но интерпретирует его по-своему. *«...Это не смерть была, это любовь по земле ходит»*, – понимает герой [Шукшин, 2014, т. 1, с. 309]. Жизнеутверждающим пафосом проникнута и финальная фраза фильма: *«Значит, будем жить»* [Шукшин, 2014, т. 1, с. 310].

Свое жизненное кредо Шукшин сформулировал в конце шестидесятых годов: *«Философия, которая – вот уж скоро сорок лет – норма моей жизни, есть философия мужественная»* [Шукшин, 2014, т. 8, с. 39]. Тогда же прозвучал его призыв к коллегам по цеху: *«Я думаю, нам надо смелее постигать глубину жизни, не бояться ее мрачных подвалов. Тогда это будет борьба за человека»* [Шукшин, 2014, т. 8, с. 153].

Американский исследователь Джон Гивенс указал на сходство «отчаянных размышлений шукшинских персонажей о смысле жизни и смерти» в рассказах «Как помирал старик», «В профиль и анфас», «Думы» с философией экзистенциализма [Гивенс 1992, с. 17]. Кроме того, он попытался связать рассуждения о жизни героев рассказа «В профиль и анфас» с повестью А. Камю «Посторонний». Цикл «Новые рассказы» (1967), в который вошли названные произведения, и впрямь, вполне можно определить как экзистенциальный. Пафос тотальной смыслоутраты, пронизывающий речи шукшинского Ивана сродни экзистенциалистскому ощущению абсурдности бытия: *«А я не знаю, для чего работаю. Ты понял? Вроде нанялся, работаю. Но спроси: “Для чего?” – не знаю. Неужели только нажраться? Ну, нажрался... А дальше что? – Иван серьезно спрашивал, ждал, что старик скажет. – Что дальше-то? Душа все одно вялая какая-то...»* [Шукшин, 2014, т. 3, с. 131]. Иван напрасно ждет ответа от старика. Процесс смыслоутраты, разрушение вековых ценностей, кризис традиционных моделей поведения затронул все три поколения – и «детей», и «отцов» и «дедов».

Шукшину едва ли не лучше всех его современников удалось разглядеть как болезни своей эпохи, так и пути выхода из кризиса. Он начал свой творческий путь в оптимистичной атмосфере хрущевской оттепели, но пора зрелости его мастерства пришлась на годы брежневского застоя, когда все мало-мальски живое, самобытное оказалось под запретом. Тем не менее, вопреки всему и в этих условиях Шукшин сумел донести до читателя и зрителя свое понимание тех глобальных вызовов, которые стоят перед страной и нацией.

Подобно многим русским писателям-классикам поздний Шукшин все больше и больше погружается в историческую проблематику. Роман «Я пришел дать вам волю» (1971) и нереализованный замысел фильма о Степане Разине – ясное тому подтверждение. Впрочем, историософская модель Шукшина оформляется, главным образом, в его малой прозе. Со второй половины 1960-х годов писатель начинает выстраивать собственный вариант национально-исторического мифа. Именно национальная топка доминирует в рассказах «Мастер» (1971), «Танцующий Шива» (1972), «Чужие» (1974), в повести-сказке «До третьих петухов» (1974) и еще в ряде других произведений начала семидесятых годов.

Позиция Шукшина по вопросу национальной самобытности России не отличалась ортодоксальностью, он далек от того, чтобы идеализировать русского человека. В рабочих записях писатель четко сформулировал свое видение проблемы: *«Надо совершенно спокойно – без чванства и высокомерия – сказать: у России свой путь. Путь тяжкий, трагический, но не безысходный в конце концов. Гордиться пока нечем»* [Шукшин, 2014, т. 8, с. 328].

В семидесятых годах в высшей степени актуальной становится тема утраты национальной идентичности. Шукшин прекрасно осознавал всю опасность распада ядерного слоя русского менталитета. Разрушение под влиянием массовой культуры национальных традиций не приводит, по его мнению, к появлению «русских европейцев» или «русских американцев».

Героям его произведений доступна лишь примитивная имитация западного образа жизни. Нелепо *«изображает из себя кинематографического американца»* [Шукшин, 2014, т. 6, с. 46] герой рассказа «Мнение» (1972). Шукшинский персонаж копирует не реальность, а вторичную моделирующую систему, в результате чего возникает знак знака, отражение отражения, копия копии. Старик Баев из рассказа «Беседы при ясной луне» (1972) и вовсе смехотворно приписывает себе американскую родословную: *«– А в кого я такой башковитый? Я вот думаю: мериканцы-то у нас тада рылись – искали чего-то в горах... Шут его знает! Они же... это... народишко верткий»* [Шукшин, 2014, т. 6, с. 42].

Высвечивание негативных сторон национального менталитета начинает доминировать у Шукшина над антизападническими установками. Как это произошло в неопубликованном при его жизни цикле «Выдуманные рассказы» (1972), где настрой на жесткий анализ современной России определил тональность большинства зарисовок. Даже те черты соотечественников, которые раньше вызывали скорее симпатию автора, здесь подаются остро критически. Уже не поэтизируется, в частности, пресловутая русская безмерность: *«Завидки берут русского человека – меры не знает ни в чем, потому завидует немцу, французу, американцу. Все было бы хорошо, говорит русский человек, если б я меру знал. Меру не знаю. И зависть тайная, в мыслях. На словах, вслух, он ругает всех и материт. И анекдоты рассказывает»* [Шукшин, 2014, т. 9, с. 64].

Повышенное внимание Шукшина к художественному исследованию специфики русского национального характера вовсе не означало, что он замкнулся в ограниченном круге тем и приемов. Шукшин никогда не переставал учиться. Его зрелая проза поразила современную писателью критику, а позже поставила в тупик историков литературы новациями в области формы: сменой точек зрения, цитатностью, крайней условностью сюжетных ситуаций. Например, такой авторитетный шукшиновед, как В. Ф. Горн, вынужден был признать то замешательство, которое возникло

после появления повести «До третьих петухов» (1974): «Долгое время в критике ощущалась даже некоторая растерянность, вызванная причудливостью, сложностью и, разумеется, неожиданностью появления повести-сказки» [Горн, 1990, с. 169].

С первых шагов в искусстве Шукшин отстаивал право на самобытность. Начинаясь писатель в раннем шукшинском рассказе «Воскресная тоска» (1962) потребность творчества связывает с особым, только ему присущим знанием жизни. Можно не сомневаться, что автор полностью разделяет точку зрения своего героя. С годами, однако, Шукшин постепенно приходит к мысли о том, что нехоженых троп в литературе и кино немного. Перед ним встала непростая задача, как, не утратив своеобразия, влиться в русло общенационального и общеевропейского культурного процесса. Шукшин нашел достойный ответ. В поздний период творчества он создал ряд новаторских произведений, открытых в контекст мировой литературы и искусства.

Отодвигаясь все дальше в прошлое, Шукшин не превращается в застывшую академичную фигуру. Примечательно, что в полемических статьях даже последних лет он рассматривается как участник современного общественно-литературного процесса. С одной стороны, это является показателем злободневности шукшинского творчества, а с другой – залогом непреходящей ценности его лучших произведений.

«Не теперь, нет. Важно прорваться в будущую Россию», – писал Шукшин в одной из рабочих записей [Шукшин, 2014, т. 8, с. 320]. Сейчас стало совершенно очевидно, что прорваться в будущую Россию ему действительно удалось

Еще в одной записи Шукшин сравнил свою жизнь с боксерским поединком: *«Всю жизнь свою рассматриваю, как бой в три раунда: молодость, зрелость, старость. Два из этих раунда надо выиграть. Один я уже проиграл»* [Шукшин, 2014, т. 8, с. 321].

Шукшин, конечно же, излишне строг к себе. Нет никаких сомнений в том, что свой бой он выиграл, и выиграл за явным преимуществом. Для сегодняшнего читателя и зрителя он, безусловно, является одной из крупнейших фигур в литературе и кинематографе второй половины XX века. Его имя далеко не последнее в списке тех художников, чье творчество определило облик современной культуры.

2. Историософия В. М. Шукшина (урок по рассказу «Мастер»)

Среди главных приоритетов творческих исканий В. М. Шукшина – постижение специфики национального характера, исследование закономерностей исторического и культурного развития России.

Цель урока – выявить на материале рассказа «Мастер» (1971) концептуальную для художественного мира В. М. Шукшина взаимосвязь и взаимозависимость между ментальностью русского человека и циклическими процессами русской истории.

Работа строится как анализ текста по проблемным вопросам с включением индивидуальных сообщений, расширяющих контекст восприятия до творчества писателя в целом. При этом решаются следующие **задачи**:

1. Совершенствование навыков анализа и интерпретации художественного текста.
2. Изучение творчества и мировоззрения В. М. Шукшина.
3. Воспитание чувства нравственной ответственности за культурное достояние человечества.
4. Развитие навыков устной и письменной речи, ведения дискуссии, умения находить и обобщать информацию, способности к самостоятельному мышлению.

Индивидуальные задания:

1. Найти в рассказах («Экзамен», «Ночью в бойлерной», «Мастер»), в статье «Монолог на лестнице», в рабочих записях В. М. Шукшина высказывания о русской иконописи, «Слове о полку Игореве».

Избранным учащимся дается по одному тексту для отбора цитат. На занятии совместно делаются выводы об авторском понимании русского средневековья и русской истории.

2. Терминологическая справка. Дать определение терминов историософия, сверхтекст, метатекст.
3. Культурно-исторические справки: в нескольких предложениях напомнить: (1) кто такой Степан Разин; (2) исторические основания и главную идею «Слова о полку Игореве...»; (3) специфику периода правления Ивана Грозного, основную идею «Домостроя». По одному заданию на человека.

ХОД УРОКА

Слово учителя

К началу 1970-х годов в творчестве Шукшина окончательно складывается историософская модель развития Российского государства. «Русский миф», созданный писателем, не уместается в рамках отдельных произведений – возникает сверхтекстовое образование со своим лексиконом, устойчивыми сюжетными мотивами, однотипными персонажами. Среди ключевых составляющих метатекста – рассказ «Мастер», теснейшим образом связанный, в первую очередь, с романом «Я пришел дать вам волю» (1971).

Индивидуальное задание: терминологическая справка

Историософия – философия истории, целостное видение исторического процесса, его свойств, закономерностей, смысла, цели.

Сверхтекст – совокупность текстов, объединенных единой картиной мира и способами ее выражения.

Метатекст – «любые объяснительные системы» (Ж.-Ф. Лиотар).

Индивидуальное задание: культурно-историческая справка (1)

Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671) – казачий атаман, предводитель крестьянского восстания 1670–1671 гг. Воевал с крымскими татарами и турками. Совершил удачный поход в Персию. Весной 1670 года

отряд казаков Разина двинулся на Москву, против «изменников»-бояр. К нему присоединились крепостные крестьяне, посадские люди, старообрядцы, малые народы Поволжья. Были взяты Царицын, Астрахань, Саратов, Самара и другие города. Под Симбирском Разин был разбит правительственными войсками, которыми командовал князь Ю. Н. Борятинский. Раненый Разин бежал на Дон, но в результате предательства был выдан правительству и четвертован вместе с братом в Москве на Красной площади возле Лобного места.

Слово учителя

Рассказ «Мастер» был написан в 1969 году [Аннинский, 1992, с. 554], напечатан в 1971 году сначала на страницах «Литературного Киргизстана» (№ 4), а потом в журнале «Сибирские огни» (№ 12). Если учесть, что незадолго до этого, в первых номерах журнала «Сибирские огни» за 1971 год, был опубликован шукшинский роман о Степане Разине «Я пришел дать вам волю», то появляются вполне объективные основания для сближения двух текстов.

Знаком, обеспечивающим ассоциативное сцепление произведений, служит повторяющаяся деталь описания церквей.

«Мастер»: *«Лучи света из окон рассекали затененную пустоту церкви золотыми широкими мечами»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 165].

«Я пришел дать вам волю»: *«Из верхних узких окон лился лунный свет, светлыми мечами рассекая темную, жутковатую пустоту храма»* [Шукшин, 2014, т. 4, с. 150].

Другой совпадающий элемент – имя князя Борятинского, много раз упоминаемое как в романе, так и в рассказе. Князь Борятинский из исторического повествования не только умиряет бунт Василия Уса, но и останавливает Разина под Симбирском. Причём Шукшин явно циклизует события. В романе во время переговоров с Усом Разин упрекает его за то, что тот, столкнувшись с войском Борятинского, «мужиков бросил». *«Псу Борятинскому отдал неоружных людей на растерзанье...»* [Шукшин, 2014,

т. 4, с. 174]. Однако после симбирского сражения всё с тем же Борятинским и сам Разин поступает точно так же.

Где была построена церковь, описываемая в рассказе «Мастер»?

Талицкая церковь, *«так называемая, – на крови»*, построена на месте гибели одного из князей Борятинских [Шукшин, 2014, т. 5, с. 170].

Когда была создана церковь?

Время создания талицкой церкви в рассказе указывается с разной степенью точности: *«Семнадцатый век, вторая половина»*; *«архитектурный памятник семнадцатого века»*; *«семидесятые-девяностые годы семнадцатого века»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 166, 169, 170]. Важно, что почти все относят строительство храма к периоду царствования Алексея Михайловича (1645–1676). Тем самым вновь косвенно актуализируется контекст разинской эпохи, ключевой в шукшинской историософии.

Анализ текста. Беседа по проблемным вопросам

Кто такой Сёмка? Как можно охарактеризовать персонажа по алгоритму: имя – внешность – поведение – речь?

Имя. Уже в фамилии персонажа соединяется несоединимое. Рысь – это и кровожадный хищник, и вид конской побежки. Полная форма имени – Семён происходит от древнеиуд. Симеон, т. е. «слушающий», «услышанный Богом». В рассказе дается, по контрасту, уменьшительная форма имени – Сёмка, что прочитывается как «не услышавший» или «не услышанный» (людьми). Просторечный вариант имени является параграммой (неполным звуковым совпадением) Стеньки Разина, что указывает на сходство и различие персонажей.

Внешность. Он *«худой, носатый – совсем не богатырь на вид»*, но наделен *«устрашающей силой и мощью»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163]. При этом зооморфные соответствия перемежаются в тексте с машинными. У Сёмки не руки, а *«лапы»*, но они *«словно литые»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163]. Герой и сам сравнивает себя с машиной, впрочем, тоже смешивая животное с

механическим: «– *Што мы тебе – машины? Тогда иди заведи меня – я заглох. Но сзади подходи осторожней – лягаюсь!*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163].

Речь. Его планы относительно талицкой церкви антиномичны: «*Умеешь радоваться – радуйся, умеешь радовать – радуй... Не умеешь – воюй, команду или что-нибудь такое делай – можно разрушить вот эту сказку: подложить пару килограммов динамита – дроболызнет, и все дела*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 165]. В одной из своих ипостасей Сёмка – двойник разрушителя храма (и тоже XVII века!) Николая Шурыгина из рассказа «Крепкий мужик», написанном, как и «Мастер», в 1969 году. Другой потенциальный двойник Сёмки – Стенька Разин из романа «Я пришел дать вам волю», изрубивший иконостас астраханской церкви.

Поведение. Сёмка органично вписывается в галерею шукшинских «озорников»: «*он транжирит свои “лошадиные силы” на что угодно – поорать, позубоскалить, нашкодить где-нибудь – милое дело. Временами он крепко пьёт*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163]. И в то же время Сёмка Рысь – мастер, творец, «непревзойденный столяр»: «*Он мог такой шкаф изладить, что у людей глаза разбегались*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163].

Говоря о мастерстве главного героя рассказа, автор, не зря, употребляет сослагательное наклонение, «изладить» шкаф Сёмка, конечно, мог, но вот «изладил ли»? Единственный до конца осуществленный Сёмкой проект заставляет усомниться в его креативности. Трансформация кабинета писателя в избу XVI века – это не столько созидание, сколько разрушение, и, разумеется, никакого «непревзойденного мастерства» не требует: «– *На паркет настелили плах, обстругали их – и все, даже не покрасили. Стол – тоже из досок сколотили, вдоль стен – лавки, в углу – лежак. На лежаке никаких матрасов, никаких одеял... Лежат кошма и тулуп – и все. Потолок паяльной лампой закоптили – вроде по-черному топится. Стены горбылем обшили...*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163–164]. Немаловажно, что «подогнать» кабинет под деревенскую избу додумались оба – и писатель и Сёмка. С точки

зрения односельчан, которую явно разделяет автор, вся эта затея – очевидная глупость: *«Делать нечего дуракам»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 164].

Выводы: Судьба Сёмки подвластна общенациональным стереотипам. Его характер – воплощение русской амбивалентности. Жизнь Сёмки проходит в чередовании периодов деструктивных и созидательных: *«...полтора года в рот не брал, потом заскучал и снова стал поддавать»* [Шукшин, 2009, т. 5, с. 390].

Каков путь главного героя рассказа? Как можно охарактеризовать сюжет и композицию рассказа с пространственно-временной точки зрения?

В экспозиции «Мастера» Сёмка Рысь представлен как человек абсурда. Ему *«остолбенело все на свете»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163]. Размышления над планом реставрации храма приводят Сёмку к постижению тайны красоты и смысла жизни. Но крах мечты возвращает его к исходной ситуации.

Путешествие главного героя рассказа Сёмки по маршруту Чебровка – Талица – «райгородок» – «область» – <Москва> – Чебровка оборачивается странствием по миру русской истории, поскольку каждая деталь «Мастера» насыщена памятью о прошлом. Время моделируется через пространственные категории.

Талицкая церковь не просто архитектурный памятник, но символ, т. е. относится к группе знаков, представляющих собой «свёрнутые мнемонические программы текстов и сюжетов» [Лотман, 1992, с. 192]. Как выясняется, творение неизвестного мастера XVII века – это *«более или менее точная копия владимирских храмов»* XII века [Шукшин, 2014, т. 5, с. 170]. Писатель ассоциативно сопрягает эпоху дробления Руси на самостоятельные княжества (XII в.) с так называемым «бунташным веком» (XVII в.). Энергии распада деструктивных периодов отечественной истории противопоставляется русская духовность, воплощенная в *«древней простой красоте храма»*, иконах, и наиболее ярко, конечно, в *«величайшем*

национальном произведении» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 90] – «Слове о полку Игореве» (см. рассказ Шукшина «Экзамен»).

Индивидуальное задание: культурно-историческая справка (2)

В основе «Слова о полку Игореве» – неудачный поход на половцев, предпринятый новгород-северским князем Игорем Святославовичем в 1185 году. Причина неудачи князя кроется в междоусобных войнах и самонадеянности молодых князей.

Индивидуальное задание: цитаты

К размышлениям о «Слове...» Шукшин обращается неоднократно и в рассказах («Экзамен», «Ночью в бойлерной»), и в рабочих записях.

Характерны аргументы, при помощи которых профессор Григорьев из рассказа «Экзамен» пытается убедить студента-заочника прочитать «Слово...»: «– *Это все, дорогой мой, очень русские штучки. А вы еще “Слово” не хотите читать. Да ведь это самая русская, самая изумительная русская песня. “Комони ржуть за Сулою; звенить слава въ Кыеве; трубы трубятъ въ Нове-граде; стоять стязи въ Путивле”*. А? – Профессор поднял кверху палец, как бы вслушиваясь в последний растаявший звук чудной песни» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 94]. «Русские штучки» – это разобщенность русских людей. Свой монолог профессор произносит, узнав, что семеро солдат, когда-то вместе бежавших из немецкого плена, даже не пишут друг другу писем.

В текст рассказа «Мастер» мотив междоусобицы вводит персонаж с именем, позаимствованным у древнерусского князя. Сообщив, что кто-то из князей Борятинских *«погиб в Талице от руки недруга»*, работник облисполкома Игорь Александрович тут же зачем-то высказывает обратное предположение: *«Возможно, передрались пьяные братья или кумовья»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 170]. Поскольку во фразе шукшинского героя о «передравшихся братьях или кумовьях» закодирован метасюжет междоусобицы, в смысловой резерв рассказа «Мастер» вовлекается целая группа текстов русской истории и литературы (включая «Слово о полку Игореве»).

Междоусобица в шукшинской исторической концепции – понятие стержневое. В 1970 году Шукшин делает в рабочей тетради запись, в которой со всей откровенностью выразил свою боль за судьбу страны: «Разлад на Руси, большой разлад. Сердцем чую» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 316]. Именуя Советский Союз Русью, писатель перебрасывает мостик из древней истории в современность. Позже междоусобица станет важным мотивом шукшинской повести-сказки «До третьих петухов»: «*Междоусобица, – сказал Лишний. – Пропадем*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 196].

В статье «Монолог на лестнице» (1968) Шукшин писал о большой совестливости нашего народа, его неподдельном чувстве прекрасного, «*которые не позволили забыть древнюю простую красоту храма, душевную песню, икону, Есенина, милого Ваньку-дурачка из сказки...*» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 24]. Это рассуждение выявляет национально-символический аспект той борьбы за восстановление церкви – «*светлой каменной сказки*», которую ведет герой рассказа «Мастер».

Рассказ Шукшина, по сути, варьирует тему «Слова о полку Игореве», воплощает единый сюжет – о неудачной борьбе за Русь (Талицкая церковь, словно бы аккумулирующая русскую историю, есть ее воплощение).

Продолжение аналитической беседы.

Какие другие хронотопы встречаются на пути Сёмки?

Сёмка с легкостью создаёт в городской квартире писателя грубую имитацию русской избы XVI века.

От столетия, памятного главным образом царствованием Ивана Грозного (1533–1584), ассоциативная цепочка тянется к петровскому времени – Петра I вспоминает священник из райгородка: «*Сынок-то его (Алексея Михайловича. – А. К., Т. Б.) не очень баловал народ храмами*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 166]. Затем и к 1925 году (т. е. к началу сталинского периода), когда Талицкая церковь «*перестала действовать*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 170].

Имба XVI века, устроенная в городской квартире писателя, сопоставлена с Талицкой церковью. И в том и в другом случае мы имеем дело с копиями,

причем ухудшенными. По сравнению с Владимирскими храмами Талицкая церковь намного меньше по размеру, покосившаяся. Кроме того, она, по сути, не достроена. Неведомый мастер XVII века намеревался отшлифовать восточную стену, чтобы *«при восходе солнца (оно встает из-за косогора) церковка в ясные дни загоралась бы с верхней маковки, и постепенно занималась, светлым огнем вся, во всю стену – от креста до фундамента»*. Но по какой-то причине довел замысел до конца, махнув рукой: *«Ладно, и так сойдет»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 165]. Все это симптомы вырождения и деградации русской культуры – от века XII, через XVI, XVII и XVIII, к веку XX.

Есть в рассказе, однако, и противопоставление храма и избы. В Талицкой церкви *«светло, празднично»*, *«закопченный»* паяльной лампой потолок радостного чувства вызвать, естественно, не способен.

Какие фазы развития русской истории обозначены в рассказе?

Шукшин выделяет два полюса национальной истории, в бесконечном колебании между которыми проходит вся жизнь России: периоды хаоса, бунтов, братоубийственных войн (XII в., XVII в.) сменяются эпохами кровавых диктатур, репрессий, жесткой централизации (опричнина Ивана Грозного, правление Петра I, сталинский период). Вместо привычного линейного развёртывания истории в хронологическом порядке писатель предлагает неомифологическую концепцию, ориентированную на циклическую модель времени.

Где и у кого ищет Сёмка помощи в восстановлении храма? Почему он её не находит? Какова позиция автора?

Толчок внутренним исканиям героя даёт знакомство с писателем Николаем Ефимовичем. Затем Сёмка вступает в общение с представителями церкви. Конечный пункт его пути – кабинеты Власти (Через те же этапы чуть позже пройдет Иван-дурак из повести-сказки *«До третьих петухов»*).

Надежда на реальное содействие *Николая Ефимовича* в борьбе за восстановление красавицы-церкви иллюзорна. Ведь мир писателя,

додумавшегося «*подогнать под деревенскую избу*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 163] свой кабинет, – это мир симулякров. XVI век, обстановку которого пытается воспроизвести по рисункам Сёмка, можно, помимо всего прочего, назвать эпохой «Домостроя».

Индивидуальное задание: культурно-историческая справка (3)

«Домострой» – памятник древнерусской нравоучительной литературы первой половины шестнадцатого века, свод правил поведения зажиточного горожанина, которыми он должен был руководствоваться в быту, хозяйстве, семье. Текст «Домостроя» – анонимный, сложился в результате длительного коллективного творчества. По другой версии книга была написана протопопом Благовещенского монастыря Сильвестром, духовником и сподвижником Ивана Грозного, в назидание молодому царю. «Домостроевы нравы» предполагают жёсткую семейную иерархию, где жена уважает мужа и повинуется ему.

Как соотносится обустройство кабинета писателя с его семейным укладом?

Писатель «подгоняет» свой кабинет под избу шестнадцатого века вовсе не из ностальгии по деревенскому детству, этому больше бы соответствовало копирование современного сельского жилища. Он мечтает о возврате к патриархальным отношениям в семье. Внешне обустроив свой дом согласно традиционным канонам, Николай Ефимович все же несколько не приблизился к идеалу «Домостроя». Отголосок «*крупного разговора*», невольно услышанный Сёмкой во время второго визита к писателю, недвусмысленно свидетельствует о совсем не «домостроевских» отношениях в его семье. Молодая жена, поселившаяся в избе-симулякре Николая Ефимовича, помыкает им как хочет.

Чем заканчивается общение Сёмки с представителями церкви?

Ничем, кроме общих слов сочувствия, не помогает Сёмке и *официальная церковь*. Шукшинские образы священников легко свести к единому инварианту. В рассказах «Мастер» и «Верую!» (1971), в романе «Я пришел

дать вам волю» писателя привлекает почти оксюморонное сочетание акцентированного материально-телесного и редуцированного духовного начал. Сёмку *«неприятно удивило»*, что *«живет митрополит – дай бог! Домина – комнат, наверно, из восьми... Во дворе “Волга” стоит. <...> И он решил, что действительно лучше, пожалуй, иметь дело с родной Советской властью. Эти попы темнят чего-то... И хочется им, и колетса, и мамка не велит»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 168].

Почему Сёмка не получает помощи от государственных органов?

Окончательно ставит крест на планах воскрешения Талицкой церкви *представитель власти* Игорь Александрович Завадский. Сёмка Рысь воспринимает храм как книгу, пытается понять его «язык», по отдельным деталям реконструирует замысел *«неведомого мастера»*. *«Сёмка сел на приступку алтаря, стал думать: зачем этот каменный прикладок? И объяснил себе так: мастер убрал прямые углы – разрушил квадрат. Так как церковка маленькая, то надо было создать ощущение свободы внутри, а ничто так не угнетает, не теснит душу, как клетка-квадрат. Он поэтому снизу положил камни потемней, а по мере того, как поднимал прикладок, выравнивал его со стеной, – стены, таким образом, как бы отодвинулись»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 166]. Игорь Александрович, обескураживает Сёмку, трактуя особенности архитектуры Талицкой церкви сугубо утилитарно: *«Борятинские увлекались захоронениями в своем храме и основательно раздолбали фундамент. Церковь, если вы заметили, слегка покосилась на один бок. Какой-то из поздних потомков их рода прекратил это. Сделали вот такой прикладок... Там, если обратили внимание, – надписи на прикладке – в тех местах, где внизу захоронения»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 171].

Достоверность объяснения исполкомовского работника проверяется очень легко, версия же Сёмки принципиально не верифицируема. Не только герой, но даже сам автор не обладает пониманием конечного смысла «текста» храма: *«Как песню спел человек, и спел хорошо. И ушел. Зачем надо было? Он сам не знал»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 164]. И все же Шукшин, безусловно,

отдает предпочтение откровению, интуитивному постижению тайны, а не плоской правде факта.

Сёмка о Талицкой церкви говорит: «*это же чудо!*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 166]. Словно отвечая ему, исполкомовский чиновник изречёт в финале: «*Но чудес не бывает*» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 171]. По-шестидесятнически разрушая символический смысл, «древнюю правду» храма Игорь Александрович убивает у Сёмки последние крупинки веры в хоть «какой-то смысл» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 378], возвращает героя к правде абсурда.

Обобщающая идея рассказа закрепляется использованием чрезвычайно популярной в русской литературе мифологемы падшей, поруганной красоты: «*Обидно было и досадно. Как если бы случилось так: по деревне вели невиданной красоты девку... Все на неё показывали пальцем и кричали несуразное. А он, Сёмка, вступился за нее и обиженная красавица посмотрела на него с благодарностью. Но тут некие мудрые люди отвели его в сторону и разобъяснили, что девка та – такая-то растакая, что жалеть её нельзя, что... И Сёмка сник головой. Всё вроде понял, а в глаза поруганной красавице взглянуть нет сил – совестно. И Сёмка все эти последние дни сильно загребавший против течения махнул рукой... Его вынесло к ларьку. Он взял на поповские деньги “полкилограмма” водки, тут же осаденил...*» [Шукшин, 2006, т. 5, с. 391–392]. Это сравнение, снятое при публикации в «Сибирских огнях», отсылает к библейской истории о том, как Иисус Христос заступился за женщину, обвиненную книжниками и фарисеями в прелюбодеянии (Ин. 8: 3–11).

Выводы

Шукшин последовательно дискредитирует всех духовных пастырей русского народа, не снимая, впрочем, с самого народа изрядной доли вины за происходящее в стране. Характер и судьба главного героя воплощают логику русской истории – чередование периодов деструктивных и созидательных.

Домашнее задание. Написать сочинение-эссе по темам:

1. «А руин его потомок языка не разгадал...».

В. М. Шукшин создаёт вокруг заброшенной церкви XVII века коллизию, напоминающую о стихотворении Е. А. Баратынского «Предрассудок! он обломок...» (1841): «Храм упал; / А руин его потомок / Языка не разгадал» [Баратынский, 1989, с. 197]. На возможность сознательной аллюзии указывает использование в рассказе «Мастер» лишь слегка измененной фамилии поэта – «князя Борятинские». Порассуждайте об «экологии культуры» (Д. С. Лихачев), опираясь на тексты.

2. «...живых коней победила стальная конница».

В характеристике Сёмки антиномично сочетаются признаки машины и животного (коня). Это противопоставление цивилизации и деревни, рационального и интуитивного восходит к поэме С. Есенина «Сорокоуст». Найдите переключки между произведениями и обозначьте, как указанная коллизия разворачивается в сюжете рассказа.

3. «И всё ускользает от беглого взора...»

Описание Талицкой церкви напоминает типичный русский пейзаж, как он представлен в хрестоматийном стихотворении Н. Рыленкова «Всё в тающей дымке...». Обозначив точки соприкосновения двух текстов, порассуждайте об особенностях национального пейзажа, культуры, о проблеме точки зрения.

Литература

Аннинский Л. Комментарии // Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 6-ти т. М., 1992. Т. 2.

Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989.

Гивенс Д. Особенности реализации экзистенциалистских идей в прозе В. М. Шукшина // В. М. Шукшин – философ, историк, художник. Барнаул, 1992.

Горн В. Василий Шукшин. Личность. Книги. – Барнаул, 1990.

Добренко Е. Уроки «Октября» // Вопросы литературы. 1995. Вып. 2.

Козлова С. М. Двое на телеге // Шукшинская энциклопедия. Барнаул, 2011.

Лакшин В. Твардовский // Лакшин В. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. М., 1984.

Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8-ми т. Барнаул, 2008.

Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 9-ти т. Барнаул, 2014.