

Министерство образования и науки РФ

Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Челябинский государственный педагогический университет»

**Л.Т. Бодрова**

**Малая проза В.М. Шукшина  
в контексте современности**

Монография

Челябинск 2011

УДК 82  
ББК83.3(2 Рос=Рус)6  
Б 75

Бодрова Л.Т. Малая проза В.М. Шукшина в контексте современности [Текст]: монография / Л.Т. Бодрова. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2011. – 372 с.

ISBN 978–5–85716–844–8

В работе исследуется художественный мир В.М. Шукшина (1929–1974). Внимание автора сосредоточено на малой прозе классика русской новеллы XX века. Но известные читателю тексты рассматриваются зачастую в необычных аналитических ракурсах и получают необычное истолкование, что связано в первую очередь со стремлением к современному прочтению шукшинской прозы, безусловно, участвующей в реалиях сегодняшнего дня. Данная работа ставит своей целью представить литературно-художественное творчество Шукшина-новеллиста в системной целостности, описать основные функциональные разновидности семантических связей и художественных структур, а также выявить значимые элементы в восприятии классической традиции.

Особое внимание уделено сходениям В. Шукшина к традиции (Н.В. Гоголь – Ф.М. Достоевский – А.П. Чехов – М.А. Шолохов – М.М. Зощенко – А.П. Платонов) и к контактам с современниками (В.И. Белов – Н.М. Рубцов – В.С. Высоцкий и др.).

Издание адресовано филологам, искусствоведам, культурологам, обществоведам и аспирантам гуманитарных специальностей, а также всем, кто интересуется историей русской литературы и художественной культуры.

Рецензенты Ю.А. Дворяшин, доктор филол. наук, профессор СГПУ  
И.А. Голованов, доктор филол. наук, доцент ЧГПУ

ISBN 978–5–85716–844–8

© Л.Т. Бодрова, 2011  
© Издательство Челябинского государственного педагогического университета, 2011  
© Садкова М.В., дизайн обложки, 2011

*Светлой памяти моих родителей –  
Тимофея Евтихиевича Балужева  
и Елены Семеновны Баландиной*



## Введение

Замечательный факт: творчество В.М. Шукшина (1929–1974), актера, кинорежиссера, сценариста и писателя, ушедшего из жизни почти четыре десятилетия назад, актуально и живо в сознании читателей разных сословий и поколений в России. Его книги издаются и популярны за рубежом. Феномен Шукшина изучают самые серьезные исследователи во всем мире. Но до сих пор активизируется тенденция: прозу писателя, в особенности лучшее в ней – новеллистику, – интерпретируют, как правило, событийно-сюжетно – как реалистическое повествование «деревенщика» о людях деревни, о «сельских жителях», как рассказ увлекательный, не лишенный назидательности, но не амбициозный (Шукшин никогда не был модным автором) и наверняка устаревший – с авторскими сентиментальными стопами по утерянному раю сельской общины.

Молодому, эстетически не искушенному читателю трудно войти в духовный мир героев Шукшина, тем более что, «крестьянин потомственный, традиционный», он ставил в центр своего художественного мира фигуру Пахаря, русского крестьянина, а это по сегодняшним меркам натура уходящая, если не сказать, – канувшая в Лету.

И возникает вопрос: почему именно Шукшин абсолютно необходим нам сегодня, почему же он так актуален, пережив и своё физическое существование на этой Земле, и известность многих – до сих пор живущих и пишущих собратьев по перу?

Шукшин вошел в историю мировой литературы как классик русской новеллы нового времени, благодаря чему этот жанр предста-

ет в русской культуре как обозначенный вехами исторического времени и пространства – «от Карамзина до Шукшина». Разумеется, шукшиноведение всегда уделяло внимание изучению малой прозы В. Шукшина, лучшего, что составляет его творчество. «Случай» Шукшина-новеллиста представляли такие исследователи, как Л. Аннинский, Г. Белая, Евг. Вертлиб, Н.Л. Лейдерман, Е.В. Черносивтов, И. Золотусский, И. Дедков, В. Апухтина, О.С. Овчинникова, Н.И. Толченова и др.

Особое слово надо сказать об ученых Алтая. Это В.Ф. Горн, О.Г. Левашова, А.И. Куляпин, С.М. Козлова, автор монографии о поэтике рассказов В.М. Шукшина. Все они авторы и редакторы – создатели «Энциклопедического словаря-справочника “Творчество В.М. Шукшина”» в 3 томах (2004–2007), издания высокочемпионского. Показательно, что проза Шукшина представлена в данном издании в ее живой эволюции, в контекстах большого и малого времени. В аспекте изучаемой проблемы важно, что словарные статьи не только «обозревают» прозаический пласт творчества, но в современном ключе представляют разборы и интерпретации текстов. Благодаря подобным изданиям осознаешь ценность шукшинской прозы, ее цельность и целостность, видишь ее как динамично развивающуюся систему.

Разумеется, Энциклопедический словарь-справочник дает очень подробную, основательную библиографию, в которой присутствуют, кроме работ отечественных, исследования западных ученых.

Для нашего исследования наиболее интересными видятся такие работы ученых русского происхождения, как монография Евгения Вертлиба «В. Шукшин и русское духовное возрождение» (New York, 1990); книга Г. Свирского «На лобном месте: литература нравственного сопротивления (1946–1976)» (Лондон, 1979); статьи Карины Алавердян (Бельгия) о поэтике рассказов В. Шукшина, в частности, одна из последних ее публикаций «Эволюция проблемы поколений в

рассказах В. Шукшина. Рационализм детей и эмпиризм стариков» (2009). Необходимо назвать также прекрасную работу П.С. Глушак-кова «Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова: классическая традиция и поэтика» (Рига, 2009).

Американский профессор Дж. Гивенс уже несколько десятилетий занимается изучением творчества В. Шукшина (одна из последних его работ – «Экранизация рассказа: первые три фильма В.М. Шукшина», 2009). Продуктивны исследования Рауля Эшельмана (Гамбург), в частности, его статья в сборнике «Русская новелла: Проблемы истории и теории» (СПб., 1993) «"Какая, брат, пустота": минимализм в советской новелле», а также другие публикации по анализу поэтики малой прозы Шукшина.

Отметим существенный момент: в Словаре как необходимый компонент уяснения творческого метода Шукшина присутствуют словарные статьи и материалы по проблеме изучения творчества Шукшина в высшей школе и в школе средней. Кроме того, в 2009 году вышло учебно-методическое пособие с солидной научной базой – «Изучение творчества В.М. Шукшина в школе».

Мы назвали малую толику работ о Шукшине и о его малой прозе. Но даже подробный обзор их не даст ответа на уже поставленный нами вопрос: почему именно Шукшин актуален и необходим нам сегодня?

Рассмотрение творчества любого художника в контексте современности (а именно этот аспект поставлен нами во главу угла) рождает многие живые ассоциативные смыслы. Но если речь идет о художнике такого масштаба, как Шукшин, ассоциативный фон и парадигма интерпретаций, разумеется, имеют особый сущностный смысл.

Например, дело в том, что мы только сейчас, в трагическую пору катастроф и угрозы исчезновения русской (или российской) цивилизации под флагом либеральной модернизации, начинаем понимать, что именно Василий Шукшин – один из самых оригинальных и креа-

тивных писателей второй половины XX века. Это художник-протагонист будущей России, который, даже полемизируя с классикой, претворил основной принцип русской классической культуры – быть, а не слыть интеллигентом, то есть в поисках идеала исходить из единства эстетического и высокой этики – в противовес «чистому» эстетству интеллектуалов, их умениям продавать профессиональные знания, не обременяя себя «чувствами». Шукшин – это художник-бунтарь, дерзкий, отважный талант, осмелившийся на создание некоего «нового бытия», в том числе – бытия сознания. Ведь даже в последние десятилетия Советской власти ему было отказано в самодостаточности и самостоянии. «Черт возьми! – в родной стране, как на чужбине», – с горечью констатировал он в рабочих записях<sup>1</sup>.

Шукшин не мог согласиться с официальной идеологией в том, что проблема сознания решена окончательно, хотя и через систему («самого передового»?!) коммунистического воспитания. В несогласии корень его мечтаний, «угрюмости». В диссидентство он не ушел, будучи носителем позитивных ценностей, связанных с народным бытием, – он мучительно искал новый синтез Добра, Справедливости и Красоты. В этом поиске – на одном из сложнейших и трагических рубежей развития культуры – В. Шукшин опирался на духовный опыт народа, на достижения культуры, в первую очередь русской классики.

**Цель** настоящей работы состоит в первую очередь в том, чтобы представить малую прозу Шукшина в её системной целостности, а уточнив собственно художественную составляющую его творчества, показать сущностную ценность новеллистики писателя-новатора.

Утверждаем, что традиционный компаративистский («максималистский») подход к анализу диалога Шукшина с классикой и «учебы» у мастеров современности не даст адекватных методик анализа его прозы: слишком своеобразен талант бунтаря, стремящегося

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Из рабочих записей // Шукшин В.М. Тесно жить. М., 2006. С. 490.



«прорваться в будущую Россию». Мы видим, что, любя и почитая отцов-основателей русской литературы, Шукшин, тем не менее, испытывал свойственный самодостаточным, сильным натурам «страх влияния» и старался преодолеть консервативное давление литературной традиции, а потому нашей задачей является показ того, как в конечном счете Шукшин оправдывал определение его таланта учителем М.И. Роммом («...он самостоятелен – это черта таланта»), как действовал художник-экспериментатор. Одна из задач работы видится, к примеру, в том, чтобы показать, как, используя уроки киноведения, Шукшин, говоря сегодняшними терминами, развивал «порождающий подход» к тематике, как он трансформировал «поэтику выразительности», вследствие чего ушел от традиционного максимализма и вышел на минимализм с его тяготением к парадоксу, к «взрыву», наконец, к полемике – при активном привлечении классических текстов, которые в данном случае переосмыслены, свободно интерпретируются автором (нередко экзотически).

Шукшин оригинально «задействовал» огромную образную насыщенность кинематографа. Об этом на протяжении всего творчества писала критика, и до сих пор шукшиноведы анализируют эстетику киноприемов в его прозе. Назовем таких авторов, как *Анатолий Заболоцкий*, оператор, соратник, друг В. Шукшина («Шукшин в кадре и за кадром», 1997), писатель *С. Залыгин* («Герой в кирзовых сапогах», 1989), *Н. Зоркая* («Режиссер и фильмы», 1976), американский исследователь *Дж. Гивенс*, наконец, автор статьи «Кинематограф Шукшина» в томе 1 Энциклопедического справочника «Творчество В.М. Шукшина» *В.А. Чеснокова* (2004). Сам Шукшин весьма подробно до конца дней своих анализировал киноприемы, эстетику кино применительно к своей прозе (см., к примеру, статьи и разборы разных лет, в первую очередь «Вопросы самому себе», «Средства литературы и средства кино» и др.). Но принципиально важным при этом является то, что, как ху-

дожник, чрезвычайно ответственно относящийся к долгу перед читателем, он в конце концов поставил перед собою вопрос выбора: или кино, или литература (явно тяготея к новой литературе).

На наш взгляд, при всех интересных разборах текстов Шукшина – и кинематографических, и литературных – при констатации того, что он владел секретами того и другого искусства, не хватает работ, отражающих синтетический характер искусства Шукшина-прозаика, и работ, которые бы смелее отражали новаторский характер прозы.

К примеру, как выпускник ВГИКа и ученик М. Ромма, Шукшин не мог не развивать открытия С. Эйзенштейна в области литературно-кинематографических трансформаций. На наш взгляд, в новое время именно Шукшин последовательно реализовывал «стихийно-кибернетический» метод эстетики С. Эйзенштейна<sup>2</sup>, когда в наиболее актуальном – семантическом – варианте осуществлял трансформации «литературный текст – кинотекст», а дополняя С. Эйзенштейна, делал «обратный перевод» кинотекста в вербальный литературно-синтетический текст новеллы. При этом он «доанализировал» тексты, чтобы в итоге дать интермедиаальный синтез.

Постараемся в нашем исследовании показать этот момент новаторства В. Шукшина-новеллиста. Хочется подтвердить точку зрения известного французского кинокритика Марселя Мартена о том, что «Шукшин-поэт сумел привести в движение наши глубоко спрятанные нервы самыми простыми средствами. Он сумел впитать в свое творчество все источники русской художественной традиции»<sup>3</sup>.

Научный разбор текстов (и кино, и литературы) сочетается в художественном методе Шукшина с эмоциональным, поэтическим

---

<sup>2</sup> См. Жолковский А.К. Порождающая поэтика в работах С.М. Эйзенштейна // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / предисл. М.Л. Гаспарова. М., 1996. С. 37–53.

<sup>3</sup> Цитируется по словарной статье: Чеснокова В.А. Кинематограф Шукшина / Раздел 2. Личность В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 1. Барнаул, 2004. С. 70.

планом выражения так, что эти тексты, производя впечатление неприязнительности, безыскусности, выражают сложнейшее бытийное содержание. Необходимо показать, почему шукшинская простота ни в коем случае не банальность мышления, не «хитрость», но особого рода искренность художника. «Закономерность, скупость, лад» – вот основа порождающей эстетики В.М. Шукшина (согласимся с данным утверждением Н.А. Зоркой и постараемся это подтвердить конкретными текстовыми разборами).

Выдвигаем **гипотезу**: анализ шукшинских новелл в аспекте минималистской эстетики раскроет новые смыслы и новые возможности *творчества читателя*, который благодаря Шукшину сможет понять жизненные коллизии и ценности, понять, к примеру, насколько устарели многие интерпретации классики, как она жива в своей сложности-простоте и в противоречивом бытии, увидеть, как могут быть глупы и примитивны идеологические и поведенческие штампы, насколько «хрестоматийный глянец» мешает подлинной жизни искусства.

Наша **задача** состоит в том, чтобы показать: минималистский текст шукшинской новеллы, драматизируя материал, будит в читателе «протестное сознание», здоровый скепсис, желание спорить, размышлять; живое представление о прекрасном в его текстах выражено так, что «вечное» обретает подлинную жизнь.

Шукшинский текст, покажем мы, выполнен, как правило, адресно: при внешней неприязнительности и кажущейся безыскусности он актуализирует в точной (при постановке проблем бытия), емкой форме новые смыслы – и для «простого» реципиента (читателя «дикого», по выражению М. Зощенко, вовсе не примитивного, а не охваченного высокой культурой), и для читателя-интеллектуала.

Шукшинское отношение к своему читателю искренне и проникновенно выражено в его статье «Монолог на лестнице» (1968), которая демонстративно начинается с воспоминания о «неприятном

разговоре с молодыми учеными» (с его не-читателями-интеллектуалами), а заканчивается так: «Одно время я был учителем сельской школы для взрослых. Учитель я был, честно говоря, неважный (без специального образования, без опыта), но не могу и теперь забыть, как хорошо, благодарно смотрели на меня наработавшиеся парни и девушки <...> Я любил их в такие минуты. И в глубине души, не без гордости и счастья верил: вот теперь, в эти минуты, я делаю настоящее, хорошее дело. Жалко, мало у нас в жизни таких минут. *Из них составляется счастье*» [VIII, 33]<sup>4</sup>.

Скажем, что по совокупности своего творчества, по результатам высокой художественности Шукшин все-таки «их срезал» – высоколобых гордецов.

Одной из центральных задач для нас выступает ответ на вопрос: как через порождающую эстетику Шукшин и сегодня полемизирует не только по поводу «необольшевизма», но и по поводу пути России – с сегодняшними циничными проводниками неолиберальных реформ и очередных модернизаций. К примеру, трагикомический пафос раздумий «простого» читателя в рассказе Шукшина: «Да как же? Я тогда не понимаю: Русь – тройка, как же, мол... Все дают дорогу, все расступаются... А в тройке – шулер. Какая же тут гордость?» – звучит и сегодня как страстное предупреждение. Этот пафос героя и художественный пафос автора куда честнее, выразительнее и вернее, чем профессиональная хитромудрая апологетика бывших и нынешних Чичиковых, которая развернута в современных теориях экономики и социологии, а также в работах иных апологетов постмодернизма и *теории развития*.

---

<sup>4</sup> Шукшин В.М. Монолог на лестнице // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. О.Г. Левашовой Барнаул, 2009. Т. 8. С. 33. В дальнейшем художественные тексты, рабочие записи, публицистика цитируются по этому изданию – с указанием тома римской цифрой, страницы – арабской в точном соответствии с авторскими орфографией и пунктуацией. Курсив здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, мой. – Л.Б.

Контекстуальное рассмотрение творчества Шукшина-новеллиста, безусловно, имеет смысл для открытий, связанных с путями развития нашей литературы, культуры, общественной жизни. Предпринимаемое исследование продиктовано желанием внести положительный вклад в преодоление сегодняшнего упрощенного взгляда на В. М. Шукшина не только в массовом сознании, но и, к сожалению, в сознании некоторых современных исследователей русской культуры.

**Материалом исследования** стали все доступные на сегодняшний день художественные тексты В. Шукшина (в первую очередь его рассказы), его публицистика, эссеистика, рабочие записи; воспоминания о нем, дневники современников, близких, друзей. По возможности мы старались учесть все наиболее значительные работы критиков, литературоведов, кинокритиков, актеров, кинорежиссеров. Мы использовали художественные тексты и исследования русской классики; работы по теории литературы, справочники и современные энциклопедии по философии, обществознанию, эстетике.

**Научная новизна** исследования состоит в выработке принципиально особой стратегии изучения шукшинской малой прозы, что позволяет увидеть последнюю в максимально целостном виде на пересечении различных жанровых моделей, дискурсов, в сопоставлении с текстами разных авторов в типологическом ракурсе (они рассматриваются как составляющие процесса общекультурных, а в конечном счете даже бытийных трансформаций). Эквиваленты художественной образности рассматриваются нами в соответствии со «старомодным модерном» шукшинского творческого метода и через активные в его время научные подходы (концепция «стадиальности литературного развития» Г.А. Гуковского в интерпретации и развитии ее Г.П. Макогоненко, Ю.В. Лотманом, Н. Степановым; теория «становящейся» многозначной художественной целостности и теория «чужого слова» М.М. Бахтина), но и через современные пути

анализа (выявление автокоммуникаций «автор – герой – читатель» или герметизма как специфического признака шукшинского текста, исследование интертекстов и т.п.). Разумеется, при анализе малой прозы Шукшина учитывался ее синтетический характер, связь с киноэстетикой, с открытиями С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова, М. Ромма. Кроме того, учитывался минималистский характер прозы Шукшина, и современные теории минимализма также участвуют в осмыслении его открытий. Художественный феномен шукшинской прозы, таким образом, обретает должный статус и масштабность.

**Структура монографии.** В первой главе рассматривается творчество В. Шукшина в историко-культурном контексте, во второй и третьей – анализ новеллистики дается в плане его эволюции, развития в большом и малом времени, в собственно литературном контексте и в связях с современностью. В основе каждой части монографии лежит идея о продуктивных и об интегративных тенденциях внутри художественного мира Шукшина, о ценности поисков этого выдающегося художника XX века.

## **Глава 1. Мировоззрение, эстетика и поэтика слова**

**В.М. Шукшина**

### ***1.1. Ценностное сознание героев В. Шукшина: мировоззрение в зеркале рубежного сознания***

История распорядилась так, что великая стройка XX века, символ социалистической индустрии Магнитогорский металлургический комбинат и замечательный актер, кинорежиссер, писатель В.М. Шукшин – ровесники, год их рождения 1929. Год великих свершений («светлого прошлого») и одновременно – год «великого перелома», который горько-саркастически народное присловье обозначило так: «Это когда всё переломали».

Не только это совпадение заставляет осмыслить сегодня жизнь и творческий вклад В.М. Шукшина в нашу культуру, литературу и в нашу духовность. Его уже почти четыре десятилетия нет с нами физически, кое-кто пытается похоронить его в очередной раз, представив списанным в архив вместе со старой советской деревней утопистом-деревенщиком, плакальщиком по утерянному раю общинности, однако Шукшин всё же один из самых читаемых и почитаемых современных авторов. Мы постоянно обнаруживаем присутствие этого большого художника, которого серьезное литературоведение всё чаще, и справедливо, называет протагонистом возрождения России.

Вот почему необходимо уяснить специфические черты его прозы и драматургии (это, разумеется, должно сделать в ключе современных концепций), а также в зеркале нынешних теорий определить ценностные ориентации, проявленные в его художественном мире,

способы бытия ценностей, характер их познания и освоения художником – самобытным философом, бунтарем, новатором, парадоксалистом и талантливым синтезатором искусства кино и литературы. Для этого мы должны выйти на сегодняшнее осмысление творческого поведения Шукшина, на его выстраданные принципы мироотношения в контексте истории и культуры.

Во-первых, постараемся выявить находящиеся в тени, «чистыми» литературоведами не акцентируемые, но принципиально важные истоки сложного, зачастую противоречивого до напряженной трагичности мироотношения Василия Шукшина. «Крестьянин потомственный, традиционный» (так он декларировал центр своего мировосприятия), Шукшин вовсе не типичный выходец из деревни, который «вышел» из народа, чтобы уж никогда не вернуться «в него», и, получив образование, добившись успеха, создать тексты-откровения, поучения и монологи. Здесь всё гораздо сложнее и проще: «здесь дышат почва и судьба».

Дважды сирота (отец сгинул в ГУЛАГе, будучи арестованным по ложному доносу как враг народа в девятнадцать лет; отчим погиб на фронте, под Курском, в 1942 году), Шукшин в 16 лет ушел из деревни (кстати, во многом осуждаемый родственниками и односельчанами за склонность к «бродяжничеству», за якобы неприспособленность к жизни и неумение определиться в ней) и с 1946 по 1952 год, почти семь лет послевоенного лихолетья, он не был дома. Ушел безусым мальчишкой – вернулся после скитаний, тяжкого труда и военно-морской службы «много повидавшим двадцатитрехлетним мужчиной, уже с малыми морщинками на челе и безвременной хворью в теле (признали язву желудка, из-за нее и не дослужил немного срочную).

«Семь лет – из города в город! Семь лет – по чужим углам, по баракам, общагам, казармам! Семь лет «в людях», не видя ни одного родного и близкого человека (только редкие письма с Алтая и на Ал-



тай)! Семь лет внутреннего одиночества, замкнутости душевной! И все это в «нежном возрасте, на заре туманной юности» <...> Не разобравшись в этом важном во всех отношениях семилетии шукшинской жизни, мы рискуем неверно понять не только какие-то особенности, но и творческий путь писателя в целом»<sup>5</sup>.

Акцентируем внимание на нескольких важных деталях в биографии Шукшина – на «отвлечениях» и ассоциациях в сугубо эстетическом эволюционном плане: имея много общего, к примеру, с Горьким (сиротство, бродяжничество, скитания, жизнь «в людях»), Шукшин неоднозначно относился к его эстетической программе и жизненной позиции. К примеру, в раннем творчестве он часто (и сочувственно) обращался к Горькому; даже подражал ему при воплощении излюбленной горьковской модели «ницшеанского» героя – бродяги, изгоя, скитальца. Но в дальнейшем, вырабатывая мироотношение, адекватное трагическому, катастрофическому XX веку, с его двумя мировыми войнами, революциями, гражданской войной, индустриализацией и коллективизацией, Шукшин справлялся с «комплексом провинциала» в литературе, много читал, многое в истории открыл заново во время учебы в мастерской М. Ромма, который руководил его чтением, давал ему книги из своей библиотеки, так что, например, Шукшин многое переосмыслил, познакомившись с критикой Горького писателями и мыслителями Серебряного века (в первую очередь речь должна идти о бунинском разочаровании Горьким). Имея острое желание приобщиться к большой («настоящей!») литературе, он в конце концов стал смело полемизировать с горьковской точкой зрения на человека вплоть до полного ее неприятия: «Зря все-таки воскликнули: “Не жалеть надо человека!..” Это тоже – от неловкой, весьма горделивой позы. Уважать – да. Только ведь уважение, дело наживное, приходит с культурой. Жалость – это вы-

---

<sup>5</sup> Коробов Владимир. Шукшин. Вещее слово. ЖЗЛ. Серия биографий. М., 1999. С. 10–11.

ше нас, мудрее наших библиотек... Мать – самое уважаемое, что ни есть в жизни, самое родное – вся состоит из жалости. Она любит свое дитя, уважает, ревнует, хочет ему добра – много всякого, но неизменно, всю жизнь – жалеет. Тут Природа распорядилась за нас. Отними-ка у нее жалость, оставь ей высшее образование, умение воспитывать, уважение... оставь ей всё, а отними жалость, и жизнь в три недели превратится во всесветный бардак» [VII, 35].

Процитировано философское отступление из рассказа Шукшина «Боря» (кстати, сюжетопределяющая ситуация здесь – поведение душевнобольного, идиота «Бори», который, будучи по годам взрослым мужчиной, по разуму остался на уровне малого ребенка и, обидевшись, избил чуть ли не до полусмерти родителей. Шукшин уходит от прямого повествования о «Боре» в «отвлечения» философско-нравственного плана, которые вдруг приобретают неожиданно щемящий, живой, странный смысл, касающийся всех и каждого).

Данная рецепция не случайна: Шукшин сумел в коротком рассказе выразить нечто принципиально важное. Понимаешь, что это происходит и потому, что у данного текста особая история. Первоначальное название – «В больнице. Зарисовка» подчеркивает, что рассказ представляет собою зарисовку с натуры. Это тем более важно, что больница эта, по-старому говоря, – «дом скорби». В феврале 1966 года Шукшин находился на лечении в психиатрической клинике им. И. П. Сеченова. (Из письма Шукшина Василию Белову: «Друг ты мой хороший, случилось так, что попал я в психиатрическую б[ольн]цу на Пироговке. Ничегошеньки страшного. Надо. К марту выйду» [VIII, 232].)

Разумеется, в данном случае был нервный срыв; времена карательной психиатрии уходили в прошлое, и в отношении Шукшина не было ни в коем случае прямых политических преследований. Тем не менее Шукшин явно ввел в мир «Бори» весьма серьезные антитексты и идеологический подтекст. Рассказ был напечатан впервые в журна-

ле «Сибирские огни» (1973. № 11) в цикле под названием «Внезапные рассказы». В другие сборники автором не включался. Но, повторим, к 1973 году в новой редакции много подтекстов.

Дурачок Боря, красивый двадцативосьмилетний парень (Шукшин не случаен в подробностях: возраст Бори указывает на то, что он родился в 1944–45 году, а значит, он дитя и жертва войны) «с разумом двухлетнего ребенка» становится центром повествования в том плане, что отношение к убогому других героев (и автора также) выступает мерилем нравственности и человечности.

В статье «Нравственность есть Правда» (1969), написанной специально для сборника статей «Искусство нравственное и безнравственное» (М., 1969) Шукшин писал, в частности: «<...> Есть на Руси <...> тип человека, в котором время, правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... Человек этот – дурачок. Это давно заметили (юродивые, кликуши, странники не от мира сего – сколько их было в русской литературе, в преданиях народных, в сказках)»<sup>6</sup>.

Повторим еще раз: совершенно справедливо утверждают те, кто находит в этом рассказе отступления, сотканные из горьковских мотивов и образов. Только это не простая переключка с пролетарским писателем, а явная полемика с его абсолютизацией разума (и «передового мировоззрения»). Шукшин не приемлет и горьковскую прямолинейность, когда тот отрицал «неразумные» инстинкты, но так же скептически он относится к горьковской безграничной вере в «передовую» науку. В особенности претит позднему Шукшину горьковское неприятие жалости к человеку.

Авторское размышление о материнской жалости предварено в рассказе «Боря» замечательной оговоркой: «Чтоб не философство-

---

<sup>6</sup> Шукшин В.М. Нравственность есть Правда // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Екатеринбург, 1992. С. 402.

вать в конце – *это всегда плохо*, – скажу теперь, какими мыслями я закончил свои наблюдения за Борей. (Сказать все-таки охота). Я думал: «Что же жизнь – комедия или трагедия?» Несколько красиво написалось, но мысль по-серьезному уперлась сюда: комедия или тихая, жуткая трагедия, в которой все мы – от Наполеона до Бори – неуклюжие, тупые актеры, особенно Наполеон со скрещенными руками и треуголкой» [VII, 34, 35].

С. М. Козлова находит здесь аллюзию на роман Л. Н. Толстого «Война и мир»<sup>7</sup>. Но, безусловно, горьковский интертекст превалирует. Переключка с Горьким заключена даже в скрытой отсылке к роману «Мать», а также к неглубоким декламациям с пафосными романтическими сентенциями типа «Восславим в мире женщину-мать!»<sup>8</sup>, которые так любил сочинять основоположник соцреализма и которые трактовались его могущественным почитателем как то, что «посильнее» «Фауста» Гете.

Комментатор (и редактор 7 тома собр. соч. В. М. Шукшина в 8 томах, Барнаул, 2009) В.В. Десятов указывает на параллельное тексту рассказа место в рабочих записях Шукшина: «Жалеть... Нужно жалеть или не нужно жалеть – так ставят вопрос фальшивые люди. Ты еще найди силы жалеть. Слабый, но притворный выдумывает, что надо – уважать. Жалеть и значит уважать, но еще больше» [VIII, 282].

Заметим, что диалог и размышления такого рода присутствуют во многих текстах Василия Шукшина, причем реминисценции, пародирование сюжетных ситуаций, аллюзии, приемы коммуникации на невербальном уровне, суггестии разлиты в прозе Шукшина, в текстах экспериментальных, полемичных, многослойных, нацеленных зачас-

---

<sup>7</sup> Козлова С.М. Что же жизнь – комедия или трагедия? Нравственно-эстетические основания шукшинской концепции «жизнь – театр» // Россия и театр Шукшина. Барнаул, 1997. С. 48.

<sup>8</sup> В одной из рабочих записей Шукшина «Восславим тех, кто перестал врать» [VIII, 284] явная пародия на ложный горьковский пафос.

тую на универсальный язык представлений и чувственных выражений идеала.

Не разделял Шукшин и горьковского отношения к крестьянству. Вообще именно по крестьянскому вопросу и по вопросу национального характера Шукшин имеет свое – выстраданное – мнение, которое высказывает оригинально и сильно, соотнося его с устоявшимися «точками зрения», «версиями», полемизируя со многими предшественниками и современниками. Именно здесь он неповторим, действуя вопреки устоявшимся теориям и планам: «Прочитаю за лето двадцать книг по искусству, – думает студент творческого столичного вуза (текст автобиографичен), герой рассказа «И разыгрались же кони в поле...», – *измордую*<sup>9</sup> классиков, напишу *для себя* пьесу из колхозной жизни – вот тогда поглядим» [I, 177]. Это сам Шукшин так думал. «Измордовать» классиков, чтобы написать «для себя» «пьесу из колхозной жизни» – это, как говорится, не слабо, тем более, что он действительно писал «пьесы» – тексты из колхозной жизни (!). А в конце пути он поставил «из этой жизни» трагический фильм, где сыграл главную роль. «Пьесу» хотели запретить. Однако произошло неожиданное: Генсеку (тогда еще не впадшему в маразм) показали «Калину красную». И Брежнев ... заплакал.

Что же представляет собой позиция Шукшина «по крестьянскому вопросу»? Пожалуй, один из наиболее сильных текстов на эту тему – это рассказ «Осенью», герой которого сельский паромщик-перевозчик носит фамилию Тюрин. Почти что знаменитый короленьковский Тюлин из хрестоматийного рассказа «Река играет»

---

<sup>9</sup> Весьма интересен здесь сам глагол для обозначения художественного метода – приема интертекстуальной обработки классиков. «Измордовать», по В. Далю, выделять «морду» (корзину, снаряд для ловли рыбы или шапку-треух), то есть «*томить, изнурять, мучить, маять*» материал, чтобы вышло изделие. Есть вариативные смыслы: во-первых, «мордач(ш)ень» – «*ныне выходит из обычая*», а во-вторых, не забудем, что часть Сросток, где родился и рос Василий Шукшин, называлась «Мордва» от: «*мордвин*» – колючее растение разных видов <...> репейник, дедовник, колючник, чертополох, волчец». (Так что предполагается, что национальный промысел такого народа включает в себя «безжалостную» силу по изготовлению настоящих артефактов). См.: Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М., 1978. Т. 2. М., 1979. С. 345–346.

(1891), которому была дана горьковская оценка: «"Река играет" – это любимый мой рассказ, я думаю, что он очень помог мне в понимании «русской души». *Говорят*, я довольно удачно читал рабочим реферат, темой которого была роль Тюлина в русской истории» (Горький А.М. – Короленко В.Г. 24 июля 1913 г.). Горький считал, что Короленко «сказал о мужике новое и верное слово» именно в этом рассказе.

Герой рассказа Шукшина «Осенью» (1973) паромщик Филипп (ставший взрослым Филипком?!) Тюрин на первый взгляд такой нагрузки не несет. Однако если вникнуть в суть многослойного повествования, можно увидеть явные признаки «зашифрованного» (не только в имени героя или в его профессии) диалога с Короленко, а в диалоге – и спор с ним. Более того, мы видим, как «изморожены» здесь хитромудрые интерпретации и «удачные» версии русского характера. Свою «версию» национального характера Шукшин дал чрезвычайно выразительно и убедительно, несмотря на внешнюю скромность и непритязательность формы, потому что в полемике не только с Короленко и Горьким, но и вообще с утилитарным толкованием национального характера, загадочной русской души (кстати, его Алеша Бесконвойный *в свою субботу*, – в субботу для человека, когда человек обращается к Богу, – размышляет, постоянно противопоставляя себя «им», фарисеям и казенным людям: «Вот *вы там* хотите, чтобы люди жили одинаково... Да два полена и то сгорают не одинаково, а вы хотите, чтоб люди прожили одинаково!») [VI, 92], Василий Шукшин нашел и верный тон – иронию, снимающую публицистический пафос, в сочетании с печальной горькой мудростью повествования, и замечательно точный при изображении характера Тюлина конца XX века прием. Если герой Короленко – стихийного образа жизни человек и вся интеллектуальная работа по осмыслению его жизни лежит на авторе, то у Шукшина герой сам – сознательно и осознанно – участвует в переустройстве жизни, он думает про свою жизнь, про «новое, небывалое» в жизни народа. И сам, кстати, несет

ответственность и платит, как сказал бы горьковский герой, – сам «за веру, за неверие, за любовь». Самое интимное, личное, любовь свою он старался, пусть неудачно, связать прежде всего со своими общественными устремлениями. Кстати, такой трагический подтекст, касающийся всей нашей жизни, звучит в размышлениях простого деревенского мужика: «Теперь, оглядываясь на свою жизнь, Филипп знал, что тогда он *непоправимо сглупил*» [VI, 168].

«В никакой коммунизм я больше не верю!» – страстно кричит в сельской чайной очень несимпатичный герой – кладовщик-алиментщик, выпивший на халяву и потерявший над собой контроль. Он не верит в коммунизм, так как уверен, что его обделили при дележке общественного пирога. Он получает за свою демагогию «пинок в толстый зад» от пока еще «верующего» – сельского механика Сени Громова (рассказ «Коленчатые валы», 1962). Эта позиция героев выстрадана – ее проживает сам автор. Вот почему в прозе Шукшина авторская оценка так пронзительна и так убедительна, сливаясь воедино с думами рабочего человека о своей жизни, о жизни народной, о смысле и великой сущности бытия.

Короленко в свое время принципиально не дал психологическую разработку характера Тюлина, он лишь фиксировал в нем «сосредоточенную угрюмость добродушного, но душевно угнетенного человека». Уйдя в пафос утверждения способностей русского человека к героическим делам – вследствие наличия в нем некой тайны, загадки русской души, – Короленко вообще снимает вопрос психологической подоплеки его поступков, вплоть до анекдотической его неспособности понять «от чего бы такое голову ломит?» – в то время как «от бедняги водкой несет точно из полуштофа».

Шукшин же делает центральным моментом рассказа именно психологическую мотивировку характера простого человека, правдолюбца, сельского Демосфена. Правда, минималист Шукшин сосредоточил внимание не на подробностях психологии, но на душевной угнетенности, на «горе от ума». Кульминацией рассказа является

драка у гроба – мордуют друг друга у гроба два старика и кричат обидные слова, страшные. И читатель начинает понимать, что автор заставляет его почувствовать нечто более значительное, чем текст! *Это уже не декларируемая истина, не столько истина, сколько ценность.* Остальное, как считает одна из серьезных исследователей философии Шукшина Л.А. Кощей, зависит от «способности плыть» (т.е. читать, понимать, слышать, чувствовать). Философские взгляды Шукшина, определяемые его личностным жизненным миром, несли в себе все трагедии философствования в России, все проблемы и тупики ее бытия, все проклятия идеологизации культуры и литературы.

Если вернуться к рассказу «Боря», то абсолютно неожиданно Шукшин обманывает ожидания читателя, когда в повествовании о городском дурачке вдруг возникает тема коллективизации. В «доме скорби» красноречивый срез общества, и в компании с Узколобым (двойником-антиподом Бори), «Гориллой» (уркой), четверьмя правдоискателями, которые «отметелили» обидчика Бори, вдруг возникает, наряду с «преждевременным старичком, осведомителем по склонности души», «один чиновник». («Я боюсь чиновников, продавцов и вот таких, как этот горилла»): «<...> чиновник <...> часа два рассказывал мне, как ему сюда вот, в шею, угодила кулацкая пуля». Шукшин суггестивно дает краткий портрет сталиниста, тем более выразительный, что даже в психушке (утомившись от трудов неправедных?!) чиновник, воскрешая эпоху коллективизации и «снисходительно, чуть грустно улыбаясь», держит под контролем окружающих, совсем как псих-урка. Абсурд советской действительности усиливает наблюдение автора о сходстве этих двоих: «<...> они каким-то чутьем угадывают, кто их боится». «Кулацкая пуля» (реальная и/или выдуманная психом) выступает символом оправдания любых поступков антигероя. «”Хорошо, что рикошетом, а то бы... Так что если думают (кто?! – Л.Б.), что мы только за столами сидеть умеем, то...” И я всячески напрягался изо всех сил, всячески показывая, что верю ему, что мне очень интересно все это...» [VII, 36].



Приведем параллельный текст. В статье «Нравственность есть Правда» 1969 года есть рассказ писателя о своем сrostкинском тезке: «Был у нас в селе (в тридцатые годы) Вася-дурачок <...> редкой доброты человек, забывал обиды, какие мы ему причиняли <...> Но в нас уже назревало злое желание – «завести» Васю. Кто-нибудь доставал из кармана лист бумаги, карандаш и вдруг кричал:

– Вася, в коммуну запишу!

Тут – все мы – дай бог ноги! Вася хватал что ни попадя и гнался за нами. Камни свистели над нашими головами. Могла быть беда. А когда Вася оставался один, он садился на дорогу и горько плакал»<sup>10</sup>.

Эта мини-новелла очень хорошо вписывается во время и пространство темы коллективизации в новеллистике Шукшина, а ее открытый финал выводит новеллу в Большое время, к раздумьям о народной трагедии. Шукшинская стратегия текстов такова, что здесь запрограммированы живые, подвижные смыслы, а «мужественная философия» и живое представление о прекрасном в личностном переживании определяют создание и гимна человеку, и реквиема по нему. Чистая нравственная максима творчества Шукшина, по нашему мнению, обеспечивает ее проникновенный смысл и ценность.

Современное литературоведение практически освободилось не только от идеологических норм, но и от крайностей постперестроечных оценок. Оно может и должно демонстрировать масштабность научных интересов, разнообразие исследовательских подходов, взвешенность оценок рассматриваемых произведений, персоналий, периодов и тенденций литературного развития.

«Случай Шукшина», как мы убеждаемся всё больше, как раз демонстрирует, благодаря новым подходам, непреходящие ценности, созданные художником.

---

<sup>10</sup> Шукшин В.М. Нравственность есть Правда // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 402.

## ***1.2. Специфика нарратива в новеллистике В.М. Шукшина: «старомодный модерн» как стратегия текста***

Оксюморонное определение «старомодности» Шукшина («...старомоден, как старомодны нравственные категории, вроде стыда, совести!») принадлежит одному из самых интересных его исследователей – Е. Вертлибу, который написал книгу со знаковым названием «Василий Шукшин и русское духовное возрождение» (New York, 1990).

Действительно, за внешней непритязательностью, простотой шукшинской прозы и лучшего в ней – новеллистики – скрыты замечательные (глубинные) смыслы, которые живут благодаря качественно выполненным текстам художника, чьим раскаленным пером двигали боль, гнев, сострадание и любовь, при этом страсти переплавлены в Литературу на основе новой эстетики – через эксперимент, творческое бунтарство и парадокс.

В центр эстетических и этических воззрений, как мы уже говорили, Шукшин ставил фигуру Пахаря, сознательно культивируя глубокие эмоциональные впечатления детства и юности, прошедших в лоне сибирской природы, сельского уклада жизни, народной нравственности. Другим не менее мощным источником шукшинской эстетики являлась его читательская и зрительская культура, сочетающаяся со склонностью к активной теоретической саморефлексии (недаром он сравнивал свой путь в искусство с судьбой Джека Лондона и его героя Мартина Идена). И, наконец, третьим источником был личностный фактор: психология оригинальной, художественно одаренной, самобытной натуры и самодостаточной личности, которая чрезвычайно сложно и интересно вписалась в культурный контекст 50–70-х гг. XX века и даже (заставив себя уважать и с собой считаться) в элитарную столичную среду.

И всё это было скреплено осознанной принадлежностью Шукшина к поколению «детей времен справедливых войн», благодатному поколению, отличающемуся верностью избранным идеалам и мужеством в отстаивании их. Со времен античности и до наших дней к ним относят Софокла и Еврипида, Пушкина и Лермонтова, Шукшина, Высоцкого, Вампилова и Андрея Тарковского. Все они из поколений, взрослевших в годы великих испытаний и великих побед.

При изучении эстетики Шукшина необходимо видеть поэтому прежде всего «последовательную и глубокую систему воззрений» (Л. Аннинский), ориентированную на то, чтобы «открывать прекрасное в жизни и идти с этим к людям». Но надо видеть и стремительно эволюционирующее стремление художника к углублению, «осерьезниванию» идеала, к осмеянию «непростоты», лжи, фальши во времена предощущений катастрофизма бытия.

Сила переживания духовных и нравственных идеалов, которые мыслятся Шукшиным как абсолютные и непререкаемые, такова, что столкновение этих идеалов с реалиями конца двадцатого века обретает в его творчестве чрезвычайно драматические формы и рождает охранительный трагикомический пафос в его новеллистике. В чем же специфика этого пафоса? Как функционирует нарратив шукшинской новеллы? И в чем, собственно, ее феноменальность?

Е. Вертлиб совершенно справедливо задает парадигму шукшинской новеллистики: «Чтимый старообрядцами «Измарагд» – свод нравственных идеалов Древней Руси – оказался коммунисту Шукшину по духу ближе партийно-советского кодекса. <...> Но, как говорится, дурь на дурь не приходится. Написать такие рассказы, как «На кладбище», «Осенью», «Как помирал старик», могли бы, ска-

жем, и Распутин, и Носов, и Белов. Новеллы же, как «Сураз», «Срезал», «Миль пардон, мадам!» – мог только Шукшин»<sup>11</sup>.

«Самые шукшинские» новеллы – это тексты «резко новаторские» – экзистенциальные, с использованием принципов эстетики минимализма, парадокса и эксцентрики. Но если это модерн, то модерн «старомодный», «шукшинский». Он вот откуда: «В каждом рассказе должно быть что-то *настоящее*... Пусть будет брань, пусть будет пьянка, пусть будет наносная ложь, но где-то в чем-то – в черте характера, в поступке, в чувстве проговорилось настоящее. И тогда, к концу своей писательской жизни, написав 1000 рассказов, я расскажу, наконец, о «настоящем человеке»<sup>12</sup>.

В художественном сознании Шукшина, понимаем мы, актуализируются вечно «простые» («настоящие»!) вопросы: «Что с нами происходит?!» В чем высший смысл жизни человека? Что есть Истина, Нравственность, Правда? Простые ответы на эти вопросы с тою же простотой, которая хуже воровства, навязывала человеку, культуре, обществу массовая идеология. Продолжает навязывать нам эту «простоту» в начале третьего тысячелетия идеология *развития*. И В. Шукшин даже в манифестации своих эстетических и творческих принципов предупреждает нас: «<...> У меня было время и была возможность видеть красивые здания, нарядные гостиные, воспитанных, очень культурных людей, которые непринужденно, легко входят в эти гостиные, сидят, болтают, курят, пьют кофе <...> Но что-то противилось во мне этой красоте и этой непринужденности: пожалуй, я чувствовал, что это не непринужденность, а демонстрация непринужденности, свободы – это уже тоже, по-моему, несвобода. В доме деда была непринужденность, была свобода полная. <...> нигде

---

<sup>11</sup> Вертлиб Евгений. Василий Шукшин и русское духовное возрождение. Effect Publishing. New York, 1990. С. 164, 165.

<sup>12</sup> Шукшин В.М. Рабочие записи // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Барнаул, 2009. С. 278.

больше не видел такой ясной, простой, законченной целесообразности, как в жилище деда – крестьянина, таких естественных, правдивых, добрых, в сущности, отношений между людьми там»<sup>13</sup>.

В. Шукшин противостоит не только массовой идеологии, но и пафосу описательности «традиционалистов». В отличие от тех, кто выражал доминирующую общекультурную установку на максимализм, Шукшин не абсолютизирует положительные начала просвещения (к тому же часто ложного!), но проблематизирует их в конфликтной динамике своего художественного мира, выявляя таким образом болевые точки жизни конца XX века. Он как бы подтверждает эстетический манифест Варлама Шаламова по поводу технологии новой прозы: она есть «не описание боя, но сам бой».

Конфликты в его новеллистике – это результат анализа неопровержимых фактов современности: интеллигенция обнаружила себя как иллюзию, коллективизацией и насильственной социализацией «переломано» крестьянство, а общепринятой нормой, аномальным стандартом бытия становится маргинальность. Кстати, именно советская маргинальность как объект художественного исследования и сатиры занимает в «короткой прозе» В. Шукшина принципиально важное место.

Шукшин-художник показал трагикомизм человеческого существования в условиях переломного этапа развития общества, когда даже незаурядная личность может оказаться на периферии доминирующей тенденции своего времени или общепринятой традиции. Самые серьезные последствия процесса маргинализации общества состоят в том, что личность не формируется здесь должным образом,

---

<sup>13</sup> Шукшин В.М. Слово о «малой родине» // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Екатеринбург, 1992. С.427. Цитируется по тексту 1973 года. Написано для сибирского номера журнала «Смена», где и опубликовано впервые с сокращениями (1974, № 2). В последнем собрании соч. В.М. Шукшина (том 8) опубликован более лиричный вариант текста – под заглавием «Признание в любви» «Слово о “малой родине”» уведено в подзаголовок.

она не способна адекватно воспринимать жизненные проблемы, не способна к творчеству и созиданию. С этим также связаны чувства маргинальности, беспомощности, зависимости, фатализма.

В особенности ярко данные мотивы выступили сюжетообразующими в последних новеллах Шукшина. Так, рассказы «Ванька Тепляшин», «Обида» и «Кляуза» составили своеобразный трагикомический цикл.

Показательно, что минималистская художественная система Шукшина, ориентированного на шкалу вечных ценностей (но при этом дерзкого экспериментатора), оказалась более продуктивной, нежели максималистская «общепринятая» система соцреализма (даже «улучшенного» и модернизированного), и, как сейчас подтверждается опытом, – «качественнее» постмодернистских игр. Именно Шукшин-экспериментатор нашел пути решения проблемы маргинальности в социально-эстетическом аспекте. В частности, это касается обнаружения им исторических корней маргинальности, преодоления в его прозе искусственной замкнутости нашей культуры. Он разорвал данную замкнутость и выходил за пределы идеологизированной системы ценностей. С этим связано продуктивное развитие культурных контактов в его художественной системе, он выступает и как творец новой смеховой культуры, драматизируя сатирические средства, синтезируя возможности различных (подчас неожиданно применяемых) жанров в нарративе новеллы. Это и «острота» детектива, и мгновенность схватывания сути анекдотом, и «дерзость образности» частушки, и аскетизм притчи рядом с сюжетным ходом из старинного романа. Минимализм Шукшина так же «старомоден», как современно его противостояние максималистской описательности. Он и сегодня противостоит литературному дизайну, текстам, где обедненность и пустота преподносятся как некий рафинированный изыск, где правда – не интересна, а красота – это якобы «фэнтэзи» в

разгадывании перипетий некоего виртуального смысла при стыковке цитат, претекстов и интертекстов.

Вот типичный нарратив шукшинской новеллы: «...Венька сидел. Ждал. Его сковал ужас... Не ужас перед тюрьмой: когда он шел сюда, он прикинул в уме: двадцать восемь плюс три, ну четыре – тридцать один – тридцать два... Ерунда. Его охватил ужас перед этим мужчиной. Он так в него всмотрелся, что и теперь, когда его уже не было за столом, видел его, как живого: спокойный, умный, веселый... И доказывает, доказывает, доказывает – надо сажать. Это непостижимо. Как же он потом... ужинать будет, детишек ласкать, с женой спать?.. Раньше Веня часто злился на людей, но не боялся их, теперь он вдруг с ужасом понял, что они бывают – страшные. Один раз в жизни Веню били двое пьяных. Били и как-то подстанывали – от усердия, что ли. Веня долго потом с омерзением вспоминал не боль, а это вот их подстанывание после ударов. Но это были пьяные, безумные... Этот – представительный, образованный, вовсе не сердитая, спокойно убеждает всех, надо сажать. О господи! Тёща!.. Тёща – змея и дура, она не три года, а готова пять выхлопотать для зятя, и это можно понять. Она такая – курва. Но этот-то... Как же так?» [V, 241].

Процитирован текст, которому 40 лет. Это отрывок из рассказа «Мой зять украл машину дров!», впервые опубликованного в журнале «Сибирские огни» (1971, № 12). Позднее он был включен Шукшиным в книгу «Характеры» (1973).

Текст – современен, он, при кажущейся простоте, сложен и экспериментально искусен. Во-первых, известно, что прототип Вени Зяблицкого (чуть ли не полный тезка героя, реальный земляк из села Сростки), он ходил объясняться к Шукшину по поводу своего «запечатления» в литературе, и они крупно и серьезно поговорили, во-вторых, программный рассказ демонстративно был отдан в хороший,

но провинциальный журнал, «своему» читателю. Во всяком случае даже эти факты, не говоря уже о функциональности структуры текста, свидетельствуют о том, что нарратор чрезвычайно активно вовлекает текст в диалог с читателем, моделирует позицию читателя и создает позицию рассказчика, который эту читательскую позицию учитывает. При этом, будучи мастером художественной прагматики, Шукшин оставляет большой зазор между реалиями житейской истории и культурным кодом, именно он и составляет специфическую художественную «изюминку» новеллы, ее силу, этический и эстетический потенциал.

Сейчас, когда катастрофизм бытия стал не отдаленной угрозой, а реальностью быта (не приведи господи – жить в эпоху перемен!), шукшинские тексты приобретают зачастую их вещей смысл: везде-везде, кажется, среди нашего непрекращающегося ужаса сидят в офисах, ездят с мигалками в иномарках, красиво и сыто живут в личных «котэджиках» – эти «спокойные, умные, веселые» «представительные» мужчины и модно упакованные женщины («энергичные люди») и «доказывают, доказывают, доказывают»: «надо сажать», «делиться надо», казнить нельзя помиловать, а кто не успел, тот опоздал и т.п.

И мы понимаем (с ужасом, гневом и, слава богу, хотя и с запоздалым, но раскаянием), что «всё это» порождено и нашим маргинальным неучастием в «ладной» жизни Дома, что наш славный «чудик» теперь-то «выпрягся», «соскочил с зарубки», мог стать преступником или давным-давно «ухнул с моста» в небытие, потому что «устал жить» в мире «страшных» людей.

Минимализм в новелле Шукшина – это такой способ моделирования мира, который позволяет художнику – через аскетизм стиля, через самоограничение в выражении авторской позиции и минималистскую жесткость – акцентировать истинную проблему типичного



рассказа. Его герой – «чудик», «вечно недовольный», простой труженик, в мире повседневной суеты жаждущий праздника души, «бесконвойный», «сураз» – вдруг сталкивается с ложным миром максимализма, лжи, пустоты и «поддельной» красоты. В трагическом варианте сюжета он может испытать неожиданное столкновение с миром бездуховности, злобы, насилия, и оказывается, что «страшный» мир был всегда, что люди могут быть и такими – «страшными».

Как нарратор – в лучших своих текстах – Шукшин добивается эффекта авторской «внезаходимости», такого, что многие суперсовременные – модные, «продвинутые» – писатели представляются его персонажами. И Шукшин иронично и хлестко оценивает современный «культурный» шабаш, солидаризируясь с сегодняшней здоровой оценкой неангажированных культурологов и «простых» блоггеров, высказывающихся по поводу некультуртрегеров, скажем, так: «<...> трехзвильный техницизм и шизопримитивизм – не модерн это, а модер, и втюхивают его – модеры!..» (публикация из Интернета в прессе).

Вот эти «модеры», по Шукшину, – это те же «други игрищ и забав», ловкие черти, обслуживающие «энергичных» и «представительных».

«А тогда – зачем все это?» Изысканный Пьеро XX века модернист Александр Вертинский со своим неожиданно-пронзительным текстом («в дни злобы и разврата» вышедший в самую гущу революционно-«раскаленной» толпы) «Я не знаю, кому и зачем это нужно...» старомодно близок Шукшину, гораздо ближе, чем ловкие современные «пост». (Кстати, Шукшин интересно использует тексты Вертинского: к примеру, трогательную «Безноженьку» поет в послевоенной деревне слепой нищий «рапсод» Гаврила Романович Козлов, герой новеллы «В воскресенье мать-старушка...».)

Классика близка Шукшину, она живет в нем. И классик всегда современен в его текстах и интертекстах.

«Старомодность» – это ведь особое качество проверенного временем произведения искусства – того, что создано любовью к человеку, к читателю, между прочим. А читатели, мы с вами, должны исторически соответствовать тому, что нам адресовано. Иначе – немодно! Читатель – важная персона в творческом процессе. А персона – это человек, который уважает себя. Это человек, которому есть за что уважать себя. Это человек, который уважает окружающее пространство. И любит жизнь. Любит «по Шукшину», а не использует как дорогостоящую шлюху.

Вот нам дан «старомодный» Шукшин. Давайте соответствовать ему – на все времена: «Да я б хотел и смеяться, и ненавидеть, и так и делаю. Но ведь и сужу-то я судом высоким, поднебесным – так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно» [VIII, 283].

### ***1.3. «Русская идея» и народная смеховая культура в новеллистике В.М. Шукшина***

В.М. Шукшин присутствовал в литературе с 1958 по 1974 гг. – полтора десятилетия. Начал он с лирической зарисовки «Двое на телеге», закончил рассказом-фельетоном «Кляуза». Если подходить с мерками традиционного реализма, Шукшин со своей подчеркнута русской ментальностью – типичный деревенщик, эволюция которого – от лирических раздумий до рассказов-откровений. Но даже по заглавиям (от иронии до сарказма) понятно, что здесь «подвохи» и «непростота». Шукшиноведение убедительно доказывает, что у любого «простого» текста этого художника обнаруживаются вторые планы, многомерность, «мерцания смыслов», вследствие чего рождается глубина содержания, иронические рецепции, а в особых случаях – иронический катарсис. Даже «простой» читатель не может не почувствовать в короткой прозе этого автора серьезные смыслы, запрограммированные через синтез комизма и трагедийности, через иронию жанра и специфические сюжетные коллизии. В последнем рассказе В. Шукшина «Кляуза» (1974) к этому примыкает, особым образом контрастируя с сатирически окрашенным заглавием, выразительный финал – обрыв высказывания. Вербально он выражен ставшей уже сакральной фразой, которая, кроме первого плана (непосредственного обращения к читателю), включает в себя эффект неожиданного перехода к обобщению чуть ли не философского характера – от «я» к «мы», к «нам», к публицистической риторике, к многомерности эстетики умолчаний: «Что с нами происходит?!»

Сюжетообразующая ситуация «Кляузы» – скандал. Она типична для Шукшина – художника-минималиста, ведущей темой которого является мотив конструктивной национальной самокритики. Интрига рассказа проистекает из обыденности факта: взятку вымогает «простой» человек, «атомарная» часть больного общества – нянечка-

вахтер в больнице. Сюжет разворачивается Шукшиным в концепте «Апокалипсиса нашего времени». Как художник нового типа и как минималист, он программирует – риторически и суггестивно, вербально и невербально – солидарную читательскую рецепцию таким образом, что конечная фраза «Кляузы» «Что с нами происходит?!» воспринимается знаковым текстом русской культуры вкуче и в контексте с классическими: «О, Русь», «Сбились мы, что делать нам?», «...Куда несёшься ты. Дай ответ. Не даёт ответа», «Кто виноват?», «Что делать?», «Когда же придёт настоящий день?», «Как нам обустроить Россию».

Разумеется, на выразительность рассказа «работает» и контекст: преждевременная и «несправедливая» смерть автора – в расцвете сил, в ореоле начинающегося признания – особым образом соотносится с текстом, опубликованным незадолго до его гибели, где от первого лица (к тому же здесь задокументировано, что «я» – это писатель, актер В. М. Шукшин) идет речь о сильнейшем нравственном потрясении от вымогательства и хамства. Тяжело больной, я испытал «это» в реальной московской клинике, к тому же меня унизили в присутствии друзей, других больных и медперсонала. (А мог бы жить спокойно, если бы дал небольшую взятку, которая и не взятка вовсе).

Кроме того, как это бывает с «настоящей» Литературой, судьба идет по следу Слова. И в «Кляузе» происходит *со-бытие*, как бы предсказанное автором в художественной реальности рассказа «Ванька Тепляшин»: Шукшин сам оказался в положении «тематического больного» (Ваньку походя, но «до смерти», оскорбили на глазах единственного близкого человека – матери, вдовы фронтовика).

Но, повторим, текст рассказа, как и во многих других «случаях» короткой прозы Шукшина, это прежде всего хорошая Литература, где автор добился того, что даже профессионалы – «оценщики»,

интерпретаторы, историки литературы – выступают сначала искренними реципиентами, а уже потом – профессионалами<sup>14</sup>.

Вообще короткая проза В. Шукшина демонстративно ориентирована на простого читателя, которого еще М. Зощенко, повторим, в своё время назвал «диким» (кстати, это вовсе не означает, что этот читатель примитивен и некультурен: он скорее не окультурен современными «мастерами», ибо предпочитает свободу в выборе ценностей и идей). Шукшин вслед за Зощенко, который называл свою короткую прозу «социальной педагогикой», рискуя подставить себя под удары критики, идёт по наиболее трудному пути: сделав предметом своего творчества «уходящую натуру» – крестьянина, он не скатывается в «низовую», тем более в массово-развлекательную литературу, а стремится создать текст для человека в человеческом же измерении. Безусловно, его можно причислить к писателям, исповедующим кредо Достоевского («при полном реализме найти в человеке человека»), именно в этом смысле он «народен». Разумеется, без «самостоянья», без *продолжения* традиций не обойтись. И Шукшин нашёл свою нишу в искусстве, оригинально синтезируя в поиске экзистенциальных ценностей открытия классики с богатством народной культуры. Как правило, этот синтез осуществляется в формах народной экзистенции и в обязательном обращении к национальной смеховой культуре, как это декларировал когда-то отец русского театра А.Н. Островский: «<...> пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хоро-

---

<sup>14</sup> Известна реакция А.Н. Косыгина на этот рассказ: С.Ф. Бондарчук рассказывал, что добился приема у второго лица государства и твердо сказал, что «мы» никогда не простим себе того, если Шукшин не будет похоронен в известнейшем мемориале страны; “Это ведь он про больницу в «Литературке» писал?” – спросил Косыгин, а получив утвердительный ответ, дал разрешение и просил сообщить ему о похоронах, выразив глубочайшее соболезнование родным, близким и коллегам покойного.

шее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим»<sup>15</sup>.

Заметим, что один из ведущих мотивов в его короткой прозе – классик и классика как *действующие* лица в современной жизни. В новелле Шукшина с классиком живут, условно говоря, в общем доме, с ним ведут диалог, с ним полемизируют, у него испрашивают совета, на него даже могут обидеться. Но в конечном счете читатель осознаёт прожитое, проживаемое время и будущую перспективу – как *живую* историю.

«Мать честная! Это кого же в тройке-то везут? Мошенника, который ездил, души скупал по краю?! Не так ли и ты, Русь?!» – раздумался, «забуксовал» после семейно-«учебного» чтения сакрального текста сельский механик Роман Звягин. А культуртрегеру-учителю «такой настрой» чужд, его не интересует, что же «подсуропил нам Гоголь», не взволнуют живые смыслы классики. В рабочих записях Шукшин саркастически оформляет суть конфликта рассказа «Забуксовал»: учитель объясняет, что «по науке» важно не то, куда мчится тройка и кого везёт, но важно, что «быстро».

Мы уже говорили о герое рассказа «Осенью» – повзрослевшем и даже постаревшем Филиппе Л.Толстого. Смышлёный крестьянский мальчик, вот он теперь старик. Он прошел со всеми свой нелёгкий жизненный путь: участник коллективизации, затем страшной войны, где был ранен, вследствие чего находится на «лёгком» труде в конце жизни. Это паромщик Филипп Тюрин. Речь уже шла о трансформированной в данном рассказе полемике Шукшина с Короленко и с Горьким в интерпретациях национального характера. Подчеркнем еще раз, что Шукшин убедителен в раскрытии корней маргинализации и «растирания» нации.

---

<sup>15</sup> Островский А.Н. – М.П. Погодину. 30 сентября 1853 г. // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. М., 1949–1953. Т. XIV. М., 1952. С. 39.

Да, в отличие от короленковского героя, Филипп Тюрин более самодостаточен, социально активен. Но опять-таки шукшинская тяга к «сшибке» Большого и малого времени, к «взрыву» материальна: через ситуацию «реального» скандала он высвечивает, к примеру, то, как целое поколение попало в плен большевистской утопии. Ведь дело не только и не столько в том, что, отказавшись венчаться, «идейный» герой потерял невесту, это не ситуационная ошибка, но непоправимая глупость: нельзя допускать, чтобы тобою манипулировали, это смерть души. Рассказ «Осенью», на наш взгляд, во многом идёт в русле чеховского письма: оппозиция «казалось – оказалось», рефлексия «никто не знает настоящей правды», наконец, сакральный итог: «Виноваты мы все». Таким образом, «простые» тексты перерастают в сокровенную правду: это мы «непоправимо сглюпили», поверив в чудо коммунистической утопии, вместо того чтобы плодотворно обустроить Россию и сберечь нацию, это нам нужно понять, почему так измельчали люди, почему «подешевел народ», почему «мы распустили нацию». «Собрать нацию заново» – вот высший смысл нашей общей жизни сегодня. Мы же постоянно в ситуации скандала, выясняем, кто виноват (в рассказе «Волки» Иван обязательно должен «отметелить» тестя, предателя и подлеца, чтобы тот «человеком был»), бесконечно спорим, что делать, кому бы ещё помочь, воюем, «чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать», «выявляем себя» в какой-то отдельно взятой области. Мы изумляемся очередному «духовному» наставнику – демагогу, мастеру «срезать» («Срезал»).

Чрезвычайно интересен в этом аспекте диалог Шукшина с творчеством А. Платонова. У сына «усомнившегося» в коммунизме Макара, сгинувшего в ГУЛАГе, у дважды сироты свои отношения с художественным миром классика XX в. К примеру, в минималистском варианте новеллы Шукшин может дать свою версию неких ипостасей национального характера, не только отталкиваясь от Пла-

тонова, но и полемизируя с автором «Чевенгура» и «Котлована». Вот типичная завязка шукшинского сюжета:

Некто Кузовников Николай Григорьевич вполне нормально и хорошо прожил. Когда-то, в начале тридцатых годов, великая сила, которая тогда передвигала народы, взяла и увела его из деревни. Он сперва тосковал в городе, потом присмотрелся и понял: если немного смекалки, хитрости и если особенно не залупаться, *то и необязательно эти котлованы рыть*, можно прожить и легче. И он пошел по складскому делу – стал кладовщиком и всю жизнь был кладовщиком, даже в войну. И теперь он жил в большом городе в хорошей квартире (отдельно от детей, которые тоже вышли в люди), старел, собирался на пенсию. Воровал ли он со складов? Как вам сказать. <...> С точки зрения какого-нибудь сопляка с высшим образованием – да, воровал, с точки зрения человека рассудительного, трезвого – это не воровство <...> Словом, все было хорошо и нормально. Николай Григорьевич прошел тропку жизни почти всю. В минуту добрую, задумчивую говорил себе: «Молодец: и в тюрьме не сидел, и в войну не укокошили» («Выбираю деревню на жительство») [VI, 159].

Смысл дальнейшего повествования вовсе не в ожидаемом разоблачении вора-кладовщика и не в подробном анализе проблем быта и бытия в нравственном аспекте, когда антигерою противостоят истинные носители идеала – русские крестьяне, «пахари», исповедующие жертвенное и смиренное исполнение высшего долга. В рассказе «Выбираю деревню на жительство...» Шукшин через «выверт» и остранение предельно обостряет платоновский конфликт между Системой и её донорами: мужики остаются в дураках, когда они, патриоты, любя свою бедную Родину, лишённые Системой законного уровня жизни, расхваливают свои «Заплатово, Дырявино, Неурожайку тож» (читательская ассоциативная рецепция. – Л.Б.), выступая духовными донорами «приобретателя и подлеца», а подпитывая его прохиндиаду, по сути становятся маргиналами – самоубийцами.



Именно они, а не он, загнаны в тупик отсутствия выбора, ибо обречены до конца дней своих кормить и «обустраивать» Систему (а не родину), эксплуатирующую человеческую нравственность. Они, по сути, питают своё бесправие под сладкие, «искренние» (и высокооплачиваемые) проповеди любви к России, тогда как власти, проводники и проповедники «искусства возможного», живут припеваючи за счет России, свободно и цинично выбирая лучшие «деревни на жительство» на родине, да и («когда стало неопасно») в чужих краях. По сути дела, «потаённый Шукшин» почти пятьдесят лет назад начал открывать читателю всю порочность Системы, которая, по словам современного историка, всегда «жила как *этический вампир*, за счет переработки благородных человеческих качеств в низменные»<sup>16</sup>.

Интересен диалог с Платоновым и в программном рассказе Шукшина «Алеша Бесконвойный». Здесь, мы утверждаем, прямые и ассоциативные («суггестия суггестии») выходы на рассказ Андрея Платонова «Возвращение». В первом варианте (1946 г.) он назывался символически – в аспекте русской темы – «Семья Иванова». Рассказ, как мы знаем, сыграл огромную роль в становлении новой прозы о войне и, безусловно, в формировании сопротивления Системе. Уловив протестный пафос Платонова, его противостояние тоталитарной идеологии и обслуживающей Систему литературе, Шукшин «зарифовал» (уже в ономастике) своего героя Костю Валикова («...в деревне его звали Алешей Бесконвойным») с «Алексеем Алексеевичем Ивановым, гвардии капитаном», тоже возвратившимся со страшной войны. Отцы семейств, мужья и любовники, святые и грешные русские люди, пройдя ад войны, мечтают о рае мирной жизни, не просто «возвращаются» к ней.

Особое место в жизни и творчестве В.Шукшина занимает тема Великой Отечественной войны. Его герои, за крайне редким исключением, прошли войну в трагическом опыте ратного и «тылового»

---

<sup>16</sup> Яржбовский Станислав. По шучьему велению // Звезда. 2006. № 3. С. 195.

труда, они воевали, поднимали страну, растили детей, творили историю. Авторское сознание Шукшина, который в личном опыте прожил и пережил войну и послевоенное лихолетье, всегда солидарно с сознанием фронтовика, тем более если это сознание оскорблено Системой. Короткая его проза выстраивается, во-первых, в противостоянии с «холодной» и официозной литературой, во-вторых, с учетом, например, уроков М. Ромма. Шукшин делает более резкий, чем в фильме учителя «Обыкновенный фашизм», поворот в сторону критики советской модели социализма, дерзко вводя в художественную сферу мотивов новеллы подоплеку странного поведения героя как реакцию на унижение человека Системой, на оскорбление человеческого и гражданского достоинства. Подвиг юродства – вот как можно назвать подобную прозу. Его Бронька Пупков, герой новеллы «Миль пардон, мадам!», когда-то прошедший ад войны, как и герои Шолохова, «хоть и должен (был) подставлять грудь и спину железу, падающему с неба, остается, пока жив, живым человеком». И человеком остается после войны, испытывая фантомные боли от пережитого на войне, но главное – старается уберечь живых от искуса вражды и беспамятства. Автор предельно заостряет проблему: «брат милосердия» жил и действовал в аду войны, буквально на себе вынося людей из преисподней боя к помощи живых, а теперь он, «харя неумытая, скот лесной», «искажает историю». Авторская солидарность с героями как основа морального дискурса вообще смыслообразующий принцип и подоплека предельной интимизации событий в короткой прозе Шукшина, она характерна и для других, прежде всего «самых шукшинских» новелл, к примеру, это «Алеша Бесконвойный», «Раскас», «Чудик», «Степка», «Беседы при ясной луне».

«Работая прозу», Шукшин ушёл от искуса внешне изощренного стиля. Идя по выстраданному пути поиска правды о себе, о людях, о родине, он мог быть потрясен безусловною правотой «не мысли даже», но народной «точки зрения», пусть она – в правоте инстинкта, в

правоте народной памяти. Эта правота обретает в его текстах, как мы могли убедиться, статус духовности, «самостоянья» его как художника, протагониста будущей России, живущего в своих героях.

Одной из наиболее ценных составляющих творчества В. Шукшина является его обращение к фольклору, к народной культуре в синтезе с мастерством талантливой литератора.

«Потаенный» Шукшин настойчиво обращался к теме русской ментальности, суггестивно выражая неизбежное стремление уловить ее суть. При постоянно ускользающей и скоро меняющейся внешней ее оболочке, художник стремился понять и запечатлеть ее целостность, «крепкую» внутреннюю основу. Желание выразить «положительно прекрасный» смысл лучшего в национальном характере – на материале суперсложной и противоречивой эпохи 50–70-х годов XX века – вело к поискам метанаррации, и, в частности, эти поиски шли по одному из вариантов Достоевского: хочешь представить героя «положительно прекрасным», сделай его «немного смешным». В данном случае уместно привести и не оставшиеся без внимания Шукшина искания А.П. Чехова, который, к примеру, мучительно искал «верный тон» в рождающемся повествовании о русском аде в образе каторги, – так что книга «Остров Сахалин» в конце концов вышла, по определению самого автора, «немного юмористической». Один из лучших чеховедов – И.Н. Сухих – замечательно определил дальнейший код всего творчества Чехова: Чехов, назвав «Остров Сахалин» «диссертацией», о Сахалине больше не писал – он «писал Сахалином». И в его творчестве безусловна, в частности, ценность особого рода – ценность смеховой составляющей. Чеховская традиция «серьезного смеха» унаследована Шукшиным «своеобычно» и качественно.

«Учеба» Шукшина у русской классики очевидна в его следовании гоголевской традиции при создании высокой трагикомедии. Активное пересоздание действительности, а не зеркальное ее отражение

(при кажущейся «простоте» и непритязательности); игровое начало, которое связано с лиро-драматическим характером прозы, – все эти черты шукшинского творческого метода – во многом от Гоголя. Но самым, на наш взгляд, ярким продолжением гоголевской традиции являются совершенно особые связи Шукшина с народной смеховой культурой. «Гениально одаренный нравственно», Н.В. Гоголь видел центральную задачу художника в созидании очистительной роли смеха, причем точкой отсчета в оценке действительности для сатирика была религиозная и народная нравственность. Именно на ее основе, при страшном разрыве идеала и действительности, рождались принципы и приемы комического. Безусловно, что, как и Гоголь, Шукшин видел плодотворность для литературы взаимодействия с фольклором. В новое время, при, казалось бы, неузнаваемо изменившихся реалиях действительности, войдя в литературу после двух мировых войн и войны гражданской, после социальных катастроф и сталинской войны с крестьянством, после всех потрясений, революций социальных и культурных, при перманентно идущих реформах, которые мало что меняют в положении народа, – Василий Шукшин как художник и гражданин позиционировал себя «выразителем крестьянства» и постоянно демонстрировал неотрывность от корней народных, от народной культуры. По его высказываниям, по его книгам видно, что он не «точечно» и не изредка (то есть не по мере надобности) обращается к архетипическим сюжетам, мотивам и образам фольклора. Не подлежит сомнению, что фольклорно-литературное взаимодействие здесь основано на глубинном, тотальном проникновении в народную культуру, в переосмыслении и отталкивании от нее. Такой фольклоризм обеспечивает показ жизни, нации, народа не со стороны, а изнутри. Герои из народа здесь предстают в их живой целостности, а сама жизнь в ее непосредственной сущности. В конечном счете дерзость Шукшина-художника, в особенности когда речь идет о его сатире и юморе, заключается в том,

что (при высокой литературной технике) он включает фольклор в литературные тексты как высокое художественное явление. В его картину мира органично входят народные экзистенции, песни, пляски, обряды. Являясь сам носителем фольклора, он делает его ведущим в психобиографической составляющей стратегии текста. И активнейшим образом Шукшин вводит в нарратив новелл устные рассказы, «были», былички, частушки, анекдоты, легенды, сказания, хранителями и «исполнителями» которых являются его герои, талантливые люди всех поколений. Он таким образом обеспечивает жизнь текста в «Большом времени», где, по Бахтину, ничто не пропадает бесследно, всё возрождается к новой жизни, «итожится» и наполняется новым смыслом.

Как это происходит в отношении традиций народной смеховой культуры?

Начнем с того, что, как и Гоголь в свое время, Шукшин осваивал народную культуру прежде всего на самом близком ему материале. Это были «домашние» экзистенции, анекдоты, афористика, шутки, песни, истории близких, земляков, всех тех, с кем учился, работал, дружил. Особый, «буквальный», смысл приобретает здесь метафора: писатель впитал мироотношение и народную культуру с молоком матери. Образ родной земли, русской мадонны связан у Шукшина прежде всего с образом матери: «Когда буду помирать, если буду в сознании, в последний момент успею подумать о матери, о детях, о родине, которая живет во мне. Дороже у меня ничего нет»<sup>17</sup>. Все, кто знал Шукшина лично, в один голос говорят об особом его отношении к матери. Василий Белов в воспоминаниях «Тяжесть креста» приводит цитату из письма Шукшина: «У меня так: серьезно, опасно заболела мать. Ездил домой, устраивал в больницу. И теперь все болит и болит душа. Мы не сироты, Вася, пока у нас есть МАТЕРИ. На меня вдруг дохнуло ужасом и холодным смрадом: если я по-

---

<sup>17</sup> Шукшин В.М. Нравственность есть Правда. М., 1979. С. 105, 106.

теряю мать, я останусь КРУГЛЫМ сиротой. Тогда у меня что-то сдвигается со смыслом жизни»<sup>18</sup>.

В контексте приведенных цитат и, безусловно, в контексте всего творчества В. Шукшина, его публицистики и эстетики, постараемся расшифровать слова зрелого Шукшина о матери. Уже состоявшийся классик русской новеллы заявил: «Я у нее учился писать рассказы»<sup>19</sup>. Его оригинальные народные экзистенции «убийственно» смешны в лучших образцах, но чем глубже их читаешь, тем более ощущаешь свой «дрейф» в направлении высокой трагикомедии. Тем больше осознаешь ценность материнского опыта в творческой жизни В. Шукшина, ценность уроков реального творца народной культуры – простой русской крестьянки, дважды вдовы, в нечеловечески трудных условиях растившей детей, сохранившей Дом, семью, воспитавшей «последнего гения» нашей литературы.

Между тем ее роль в формировании шукшинской «философии мужественной», в выработке эстетической программы творчества, наконец, влияние ее устных рассказов, афористики, быличек, историй на поэтику прозы Шукшина – всё это не систематизировано даже в серьезных работах. В этом плане показательно демонстративное снижение ее «учительства» и влияния на сына, к примеру, в эпатажном эссе постмодерниста Вячеслава Пьецуха, который в главе о Шукшине (книга «Русская тема», М., 2005) заявляет, что «нужно оставить в покое вопрос о том, каким именно образом произошел Шукшин из питательной среды его рождения, детства, отрочества, юности и так далее», всё это «собственно вторичные обстоятельства», разве способны они «преобразовать деревенского паренька в доверенное лицо мирового духа»? «Хочешь, не хочешь, – артистично вздыхает Пьецух, – приходится уповать на какую-то *чудодействен-*

---

<sup>18</sup> Белов В.И. Тяжесть креста // Наш современник. 2000. № 10. С. 117. Выделено крупно В.М. Шукшиным.

<sup>19</sup> Шукшин В.М. Вот моя деревня... // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 321.

ную внутреннюю работу изначально замысленную природой на материале такого-то деревенского паренька»<sup>20</sup>.

В аспекте нашего исследования весьма показательны, что подобная рецепция провокационно сталкивает во взаимоисключающем поединке за талант народную культуру и «чудодейственную» работу «капризной» природы. К тому же, по логике эссеиста, «такой-то деревенский паренек» (пусть он выучился в советской школе и получил элитное высшее образование в творческом столичном вузе) заведомо проигрывает «городским» и просто обязан испытывать комплекс неполноценности, уповая лишь на причуды и капризы случая. Не можем не отметить случайно (или не случайно?!) возникший подтекст в нарративе эссе Пьецуха: сегодняшние реалии ставят неодолимые препятствия на пути «выходцев из народа», и никакая прихоть природы не может поспособствовать гению: рынок, конкуренция, кризис всё сведут на нет.

Всё же отдадим должное современному интерпретатору русской темы: литературной биографии В.М. Шукшина в книге В. Пьецуха повезло намного более, чем другим. «Репутации» Пушкина и Гоголя, Достоевского или Зощенко весьма пострадали из-за ёрничания и «свободных» параллелей с реальностью. (Выскажем предположение: автор как-то не решился «срезать» Шукшина по живому). К тому же В. Пьецух умеет окружить сомнительные тезисы солидными теоретическими украшениями. Действительно, «лобовые» сближения, суждения и параллели абсолютно неуместны, когда речь идет о тонкой материи творчества. Про первичность / вторичность духа и материи тоже вроде бы верно. И в «последние гении» неожиданно пафосно, трогательно, справедливо зачислен Шукшин. Тем обиднее подвох. «Ванька! Смотри!» – предупреждает нас Шукшин. Посмотрим.

---

<sup>20</sup> Пьецух В.А. Последний гений // Пьецух В.А. Русская тема. О нашей жизни и литературе. М., 2005. С. 214.

Итак, нам предлагают не решать вопросы «почвы», ибо ответы на них «претят». Что же подвигло Шукшина писать? «Ну отца у него несправедливо посадили, так ведь и у Жоры Коровина <...> тоже отца посадили ни за что ни про что, а он ночной сторож и мешками ворует сахар. Правда, есть слух, что матушка Василия Макаровича была изумительная рассказчица, то есть выдумщица историй, и, может быть, именно она заронила в его плодотворное сознание охоту к конструированию миров... И все же это вторичное обстоятельство <...> даже если принять в расчет, что многие матушкины истории он потом превратил в рассказы <...> природа <...> по своему капризу <...> гениев сотворяет»<sup>21</sup>.

В чем же подвох?

Все дело в том, что ученый последователь Глеба Капустина, «мужик начитанный и ехидный», срезает «знатных» людей «с блеском, красиво». Однако в случае Шукшина он как бы забывает, а скорее нарочно игнорирует тот факт, что по своей сути, при всех своих новациях, это художник, исповедующий традиционные ценности. Шукшин, понимаем мы, – это сторонник либерального (поведенческого) пути, и базовой составляющей его творчества выступает социализация. Тогда как позиция самого Вяч. Пьецуха – это позиция радикала, он в лагере «эгоицистов», которые исповедуют индоктринацию как цель искусства. «Одинокие волки», радикалы осуществляют такую политику в культуре, при которой передача ценностей идет между «посвященными», между группами, классами и субкультурами. Отсюда демонизация неких «чудодейственных» сил, а главное – отвержение «почвы» как важного источника таланта. Хотя опять-таки повторим: за «последнего гения» ему спасибо. Тайна творчества В. Шукшина, о которой говорит Пьецух, конечно, живет в энергетике шукшинских произведений. Только эта тайна не каприз природы и не мистика – она там, где «может постигаться жизнь и дух

---

<sup>21</sup> Там же.



обширнейшей и разнообразнейшей страны и великого народа, в ней живущего»<sup>22</sup>. Прочитрованы строки из письма С.Т. Аксакова Н.В. Гоголю – как раз того периода, когда С.Т. Аксаков уловил первые симптомы духовного кризиса Гоголя. Аксакова смущали и расстраивали проявления мистических настроений и религиозной экзальтации Гоголя. Разумеется, гениальность великого писателя никак не умаляется – Аксаковым движет тревога за художество, которое может стать жертвой «нравственно-наставительной» направленности. С.Т. Аксаков предостерегал конфидиента (Гоголя) и об опасности утраты связей с читателями («Нужно ли говорить, что скажут люди...»), а также о том, что «дух страны и народа, в ней живущего», не может родиться «из мертвых описаний житейских фактов и анекдотов».

Таким образом, если перейти к предмету нашего разговора, то ясно, что Шукшин не транскрибировал (как этнограф) рассказы матери, не пересказывал их, но прежде всего перенимал дух рода, душевность родного человека, задавая новые задачи художеству в изображении народного героя – изнутри. Даже наиболее близкий к оригиналу «материнских историй» текст «Сны матери» – это не что иное, как умелая литературная вещь. Не обработка фольклорного материала, но имитация народной экзистенции: здесь жестко, экономно отобран материал, хорошо прослеживается сюжет лирического плана, отлично выстроен и структурирован нарратив, притчевая, иносказательная манера, в которой осмысливаются проблемы человеческой природы, судьбы, жизни и смерти. Новаторство Шукшина – это особого рода фольклоризм качественной литературы. О подобных вещах он говорил: «...такие рассказы – *невыдуманные*». Совершенно справедлива высокая оценка ведущим шукшиноведом их сущности: «Содержанием всех пяти снов является народная эсхатология, отра-

---

<sup>22</sup> Аксаков С.Т. – Гоголю Н.В. 9 декабря 1846 г. Москва // Переписка Н.В. Гоголя: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 76.

женные в сновидческих образах представления русской крестьянки о смерти и бессмертии. Шукшин актуализирует в них ценность самобытного народного мирозерцания на сломе двух семиотических эпох, религиозно-христианской и советской – атеистической»<sup>23</sup>.

И вот что показательно: даже в повествовании о горькой жизни и в размышлениях о смерти, о нелегкой доле неоднократно возникают мотивы радости, особую человечность переживаниям придают элементы комического, героиня умеет даже в страшных обстоятельствах реального / ирреального увидеть себя со стороны, она обладает чувством юмора, умеет пошутить, не ёрничая: «<...>Маленький такой старичок, весь белый: бородка белая, волосы белые. “Поводи, говорит, меня, девочка, по оградке-то, поводи” Я – вроде так и надо – начала водить <...> “Дай-ка я у него спрошу, што мне на свете будет?” <...> Я взяла бумажку-то, смотрю: она вся-вся исписана <...> Вожу вроде ослика-то, а сама – нет-нет да загляну в бумажку. Не читаю, а так. Радуюсь. Даже и про старичка забыла. Радовалась я, радовалась – и проснулась. Так обидно, так обидно было, даже заплакала <...> А вот я все думаю: не проснись я раньше времени, может, и успела бы прочитать хоть словечка два. Главно, ведь торопилась же в избу-то!.. И вот – на тебе – проснулась» [VII, 30].

В страшную пору «окаянных дней» способность к шутке, житейская находчивость не изменяют героине даже в перепутывании вещего сна и яви: «– А это уж когда вы у меня были... Когда уж Макара забрали. <...> А тут заснула. И слышу, вроде с улицы кто-то постучался. И вижу сама себя: вроде я на печке, с вами лежу, все как есть. Но уж будто я и не боюсь ничегошеньки, слазию, открыла избную дверь, спрашиваю: “Кто?” А там ишо сеничная дверь, в нее постучались-то. Мне оттуда: “Это мы, отроки. С того света мы”. – “А

---

<sup>23</sup> Козлова С.М. Сны матери. Рассказ // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Т. 3.: Сны матери. Рассказ / С.М. Козлова. Барнаул, 2007. С. 257.

чего вы ко мне-то? – Это я им. – Идите вон к Николаю Погдину, он мужик, ему не так страшно» [VII, 31].

Смещение реалий советского общежития с религиозными представлениями о рае приводит к комическому эффекту в духе народной сатиры: праведники в раю имеют льготы, то есть распределяются (кем-то?) поближе к центру в зависимости от количества и качества заслуг: «<...>Так мы дружно с ей жили! А потом она померла <...>. Померла бедная. Я и схоронила ее. А потом вижу сон <...> А смотрю выходит моя Ниночка, девушка-то, сиротка-то. <...> “Куда же мне идти-то? – спрашиваю ее. – Пошто тут никого нет-то?” – “Есть, говорит, как нету. А тебе во-он туда, – показывает мне <...>” Я смотрю туда, а там место-то похуже, победней, и дома пониже. “А ты где же? – спрашиваю Ниночку-то. А не спрашиваю же: “Ты где живешь?” – знаю, што она мертвая, а вишь, спрашиваю просто: “А ты где?” – “А я, говорит, вот – в центре” Конечно, сколько она пожила-то. Она и нагрешить-то не успела, безгрешная душенька. А мне-то, вишь, на окраине только место <...> Господи, как же там красиво! Все время у меня в глазах вот город стоит <...> Я сроду таких городов ни в телевизоре потом, ни в кино не видела. Што ты!..» [VII, 32, 33].

Мария Сергеевна Куксина-Шукшина (1909–1979) заслуживает особого разговора о ее роли в творческом мировоззрении своего сына еще и потому, что это была абсолютно незаурядная женщина. При страшных испытаниях, выпавших на ее долю, она сохранила удивительное самообладание, душу живую и, не получив образования, тем не менее успешно освоила народную мудрость и основы традиционной культуры, эмоциональную память. Ее особые секреты мироотношения можно выразить словами великого И. Канта: для утешения людей в их скорбях Провидение дало людям три вещи: «надежду, сон и смех». Она замечательно усвоила также истину о пользе смеха: душа, радуясь и смеясь, становится «врачом тела».

Шукшин записал несколько рассказов ее самой, земляков и близких о ней, например, в ту пору, когда был еще ребенком. И, объединив с ее историями, сделал свою: «Село наше большое...»

«<...> В 1933 году отца взяли. Сказали: “Хотел, сволочь такая, восстание подымать”. <...> Остались мы с мамой: мне три с лишним года, Наташке, сестре, – семь месяцев. Маме двадцать два. Нас хотели выгнать из избы. Пришли двое: – Вытряхивайтесь. Мы были молоды и не поняли серьезность момента. Кроме того, нам некуда было идти <...> Один вынул из кармана наган и опять сказал, чтоб мы вытряхивались. Тогда мама взяла в руки безмен и стала на пороге. И сказала: “Иди, иди. Как дам безменом по башке, куда твой наган девается”. – И не пустила – ушли. А мама потом говорила: “Я знала, что он не станет стрелять. Что он, дурак, что ли?”» [8, 466].

Особая стилевая манера Шукшина состоит в том, что элементы сказа органично переходят в литературное повествование, речь насыщена народными присловьями, афористикой, неожиданными сравнениями, просторечиями, которые остроумно обыгрываются.

Вот, к примеру, материалы из архива В. М. Шукшина – «Самые первые воспоминания». Это несколько миниатюр. Трудное, страшное время... Но каким неповторимым юмором согреты эти зарисовки о родном селе, о маме, о сестре.

Сразу же за воспоминанием о «страшном маленьком человеке с рыжей бородой – Яше Горячем», который «активничал» не в меру, выискивая нарушения закона, и угрожал бесстрашной маме расправой, следует рассказ о том, как «мы с мамой» искали пропавшего телка и вдруг «мама села на землю и сказала: – Ой, сынок, мне что-то плохо... Господи, господи... Дорогу домой найдешь? Беги скорее к бабке...» Шукшин через умолчание с юмором передает детское (трехлетнего ребенка) непонимание того, что мама не к месту и не вовремя собралась рожать – за селом, у озер.

«Я сказал, что найду. Помню: бежал. Я воображал, что я на коне. Кричал сам себе: «Но!», взбрыкивал ногами, ржал... Бабка перепугалась. Я предложил ей тоже сесть на коня и гнать вмах. Но та только махнула рукой и семенила рысью» [VIII, 464, 465].

«<...> Потом я начинаю помнить сестру». Что-то в яслях не понравилось, «и мы с ней убежали из яслей. Мы шли через всю деревню, взрослые останавливались и спрашивали меня: – Ты куда ее ведешь-то, Васька? – Я отвечал: Домой. Мне мама так велела, – врал. Вообще, я очень рано научился врать. Мамы, конечно, не было дома. Мы с Наташкой сели на крыльцо и уснули» [VIII, 465].

Вот «еще случай в яслях». «Ясли были двухэтажные. Окна открыты. Я влез на подоконник на втором этаже, сел и свесил ноги. И тут увидел маму. Она мне снизу негромко говорит: – Васё-ё, слазь, сынок, с окна. Слазь, я посмотрю, как ты слезешь. Только туда, в избу слазь... Ну-ка... – Я слез с подоконника». Потом начинается трагикомедия. «А на лестнице встретила нам наша няня, толстая, молодая тетка. Мама опустила меня с рук, а няня побежала от нас. Вниз. Мне стало смешно. – Корова семинтальская! – Мама ничего не боялась» [VIII, 465, 466].

Интересно, что первые части миниатюр-воспоминаний напоминают детские рассказы Гайдара (допустим, Гек («Чук и Гек») или Гейка («Тимур и его команда») представляют себя в роли коня и всадника), а также Леонида Пантелеева (рассказ об умной и смелой маме, которая, увидев на высоком дереве неразумного маленького сына, спокойно руководила его спуском, заплакав только тогда, когда мальчишка был на земле).

Заключительные моменты шукшинских текстов во многом контрастны по сравнению с «интеллигентными» повествованиями о городских мальчиках, которые просто играют. Детские экзистенции Шукшина в плане выражения более колоритны. Здесь ирония и самоирония оформлены в духе народных присловий, речь насыщена

просторечиями, которые придают ей особую жизненную достоверность.

Ребенок у Шукшина – крестьянский мальчик, который рано начнет трудиться и с малых лет ощущает себя часто общего «лада», даже если нарушает его.

Самые близкие Шукшину люди – сестра и мать – в своем слове о нем, в воспоминаниях о его детстве как-то очень близки его стилю. Сестра Наталья Макаровна вспоминает: «<...> мамин брат – Попов Павел Сергеевич (наш крестный) решил выучить Васю (тринадцатилетнего мальчишку) на бухгалтера <...> Образование у него было 4 класса, но работал он главным бухгалтером маслосырзавода <...> Ну и думал облегчить нашу жизнь. Но бухгалтерия Васе на ум не шла... А дома крестный учил его играть на гармошке-двухрядке <...>». Вернулся Вася со «стажировки» «из такой дали» в конце лета. «Как мы были рады его приезду, мы все втроем плакали... и после плаксивой церемонии он из мешка достал гармошку. Мама ахнула. И начал он играть <...> дефицитную деревенскую музыку освоил хорошо... <...> И хотя шарики по полкам катались, но гармошка в доме душу веселила».<sup>24</sup>

Помним, что данный сюжет развит в раннем рассказе «Племянник главбуха» (1962), а затем – в более сложной коллизии – в рассказе «Вянет, пропадает» (1967). Оба рассказа вкупе с «Владимиром Семеновичем из мягкой секции» составили основу киноповести «Позови меня в даль светлую» (опубликована после смерти писателя).

В рассказах развит один из ключевых мотивов шукшинской новеллистики – жизнь человеческой души, которую надо любить. Гедонистическая составляющая этого мотива – «бескорыстное» наслаждение искусством как абсолютная необходимость душевной жиз-

---

<sup>24</sup> Цитируется по: Новосельцев Александр. Шукшин и песня // Бийский вестник. Посвящается 80-летию В.М. Шукшина. Лит.-худ., научный и историко-просветит. альманах. 2009. № 3 [23]. С. 37.

ни – в особенности ощутима в рассказе «Вянет, пропадает». В обоих рассказах присутствует полноценная жизнь фольклорных текстов. Так, в «Племяннике главбуха», отправленный учиться «на счетовода» Витька черпает силы «на чужбине», вспоминая, «как мать разговаривает с предметами – с дорогой, с дождиком, с печкой... Когда они откуда-нибудь идут с Витькой уставшие, она просит: «Матушка-дороженька, помоги нашим ноженькам – приведи нас скорей домой!». Или если печка долго не разгорается, она выговаривает ей: «...Ну, милая... ты уже сегодня совсем что-то... Барыня какая» [I, 77].

В рассказе «Вянет, пропадает» исследователи находят, что «фольклорный языковой код» является важным средством воплощения «содержательно-концептуальной информации».<sup>25</sup> Действительно, уже в самом названии рассказа идет столкновение народного толкования ситуации с литературным: в заглавие вынесена строка из стихотворения Н.А. Некрасова «Катерина». А.И. Куляпин справедливо увидел в этом не только преемственность, но и полемику с Некрасовым в воплощении женского характера.<sup>26</sup> Действительно, ставшая (на стихи Некрасова) народной песня «Вянет, пропадает» содержит некие нарочито преувеличенные эмоции и скрытую иронию. В рассказе Шукшина, внешне бессобытийном, многое домысливается: потенциальный жених («дядя Володя») все ходит в дом к Славкиной матери, но сделать предложение не торопится, вызывая досаду хозяйки дома, терпеливое ожидание которой скоро кончится, несмотря на «воспитательные» шаги «дяди Володи» по отношению к ее сыну и на его советы Славке «выучиться на баяне», чтобы деньги хорошие иметь. В очередной раз «дядя Володя» уходит, поинтересовавшись на прощанье, не затопили ли батареи. «– Руль, – с досадой

---

<sup>25</sup> См.: Волкова Н.А. Вянет, пропадает / Раздел 1. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. Барнаул, 2007. С. 62.

<sup>26</sup> Куляпин А.И., Левашова О.Г. Шукшин В.М. и русская классика. Барнаул, 1998. С. 50.

сказала мать, глядя в окно. – Чего ходит? – Тоска, – сказал Славка. – Тоже один кукует». Мать вздохнула и пошла в куть готовить ужин. – Чего же ходить тогда? – еще раз сказала она и сердито чиркнула спичкой по коробку. – Нечего ходить тогда» [Ш, 69].

Но перед концовкой рассказа есть некое наблюдение (автор как бы передоверяет его Славке): «– У вас батареи не затопили еще? – Нет, пора бы уже. – С пятнадцатого затопят. Ну пошел. Пойду включу телевизор, постановку какую-нибудь посмотрю». *Мать смотрела на дядю Володю с таким выражением, как будто ждала, что вот-вот он возьмет и скажет не про телевизор, не про софу <...> – что-то другое»* [Ш, 69].

«Казудность» ситуации в данном рассказе реализуется в диалоге: герои избегают говорить напрямую «нужные» вещи, поэтому возникает противоречие между внутренней и внешней ситуацией. Можно провести параллель с зощенковским текстом: там тоже действует потенциальный жених. «<...> И сразу как-то она мне ужасно понравилась. Зачастил я к ней <...> Бывало приду как лицо официальное. Дескать, как у вас, гражданка, в смысле порчи водопровода и уборной? Действует? – Да, – отвечает, – действует. И сама кутается в байковый платок, и ни мур-мур больше»<sup>27</sup>. Зощенковский блестяще исполненный литературный сказ, конечно, разоблачает «кавалера у власти», мещанина. В сатирическом тексте – типаж однозначен: Зощенко принял облик «полуобразованного сказчика» (А. Жолковский), и это его комический ответ на испытываемый страх по поводу советских реалий; герой интересен Зощенко лишь как маска «почвенной простонародности». У Шукшина – иное. И нарушение правил речевого поведения, и слияние (в «неперсонажном» слое) граней между речью повествователя и авторскими ремарками, и диалоги с подтекстами и умолчаниями – все это способствует созданию ладно

---

<sup>27</sup> Зощенко М.М. Аристократка // Мих. Зощенко. Избранное в двух томах. Том 1. Рассказы и фельетоны. Повести. Л., 1978. 85–90 с. С. 86.



скроенного литературного текста, в котором живут вовсе не сатирические персонажи, а обыкновенные люди. Даже незадачливый дядя Володя вызывает некое сочувствие (недаром сам автор собирался сыграть его). Почему так происходит?! Потому что фольклорный языковой код задан еще в заглавии рассказа и подкрепляется постоянным музыкальным лейтмотивом народной песни как бы о том, как «вянет, пропадает» надежда Славкиной матери на счастливую жизнь, а одинокий, не умеющий любить и приносить счастье – себе и людям – мужик уходит «смотреть постановку», по-прежнему «солидный и степенный».

Возвращаясь к нашему разговору о постмодернистских версиях «случайного» происхождения шукшинского таланта, скажем: разве он не унаследовал самую суть корневой системы жизненного поведения и творчества от земляков, от матери, разве дело только в ее «изумительной» манере исполнить нечто анонимно-коллективное?! Так и хочется сказать горькими словами «чудика» из одноименного рассказа: «Нет, не понимают они, не понимают народного творчества!»

Смеховая культура, создаваемая народом и живущая в народе, трансформирована в рассказах Шукшина на высоком литературном уровне. И материнские уроки, материнские истории, присловья, абсолютно живой, неповторимый юмор, афористика, притчи, живущие «здесь и сейчас», сатирические миниатюры, энергетика сказа, сам образ матери, носительницы смеховой культуры, – все это живет в художественном мире Шукшина и *осознанно* переплавлено в качественную литературу. Сам писатель в рабочих записях 1968 года об этом говорил так: «Нас похваляют за стихийный талант, не догадываясь или скрывая, что в нашем лице русский народ обретает своих выразителей, обличителей тупого «культурного» оболванивания» [VIII, 290].

Кроме того, поражает (в плане какого-то невероятно уважительного отношения к личности – и способностям – *каждого* челове-

ка из «народа») следующая рабочая запись Шукшина: «Никак не могу относиться к массовке равнодушно. И тяжело командовать ею – там люди. Там – взглядишься – люди! Что они делают?!! И никогда, видно, не откажусь смотреть им в глаза» [VIII, 280].

Заканчивая разговор о матери В. Шукшина, скажем, что жизнь, непреклонный и часто жесткий режиссер, реализовала скверный анекдот: после похорон Шукшина на кладбище забыли его мать. Конечно, спохватились, вернулись. Но простая русская крестьянка, родившая и воспитавшая «последнего гения» нашей литературы, так и осталась чужой для тех, кто вышел из народа, чтобы по возможности не вернуться в него.

Вот как плачет Мать по своему Васе и вспоминает его – живого и веселого: «Частенько <...> мне говорили: “Ну что ты, Мария, генерала, что ль, хочешь вырастить из него?” – “Выше”, – отшучивалась от них я, но сердцем все же чуяла, что генералом не генералом, а человеком он будет настоящим!

Дитенок милый был у меня стройный, как свечечка! (Мария Сергеевна недовольна тем, что на проекте скульптуры сын выглядит сутулым. – В.А.) А губки-то у Васи моего были вечно бантиком. Редкозубенький мой, уж как он любил и Сростки, и дом наш<sup>28</sup>. Дом стоит вроде маленько на горке, вроде на отшибе. Зеленый, глаза-стый! Крапивный переулок называется, а номер 31. <...> закончили «Печки-лавочки» сымать, помню, <...> стали собираться в Москву <...> Он остановился посреди двора. Посмотрел на цинковую крышу: “Все ничего, мама, да вот беда – громоотвода у тебя нет! Это плохо. Вишь, какие тучи бывают?!” <...> и принялся за работу <...> А шофер знай себе сигналит, значит, на машине-то. Я говорю: “Ладно, Вася, спасибо, сынок! Ребята тебя заждались. Езжай с богом!”

---

<sup>28</sup> Дом был выстроен на первый творческий гонорар сына на месте развалюхи, в которой Шукшины-Куксины жили вплоть до начала 50-х. Шукшин принимал, по возможности, самое активное участие в строительстве дома.

Он направился к калитке-то было, да этак остановился, посмотрел на баньку, веранду, которые он сам своими руками построил, и сказал: “Поакkuratней будь, мама! Береги себя!”

Подошел обнял меня и расцеловал в обе щеки. Вот так мы с ним расстались. Не знала я, мил человек, что это последняя встреча – никуда бы не отпустила его тогда от себя»<sup>29</sup> («Дите мое милое...» Мать о сыне).

В отличие от многих своих современников, Шукшин абсолютно органичен и естественен в контексте фольклора, в особенности находясь в стихии смеховой народной культуры. По воспоминаниям современников, он никогда не комиковал, так сказать, всеу, не был юморным болтуном или балагуром-анекдотчиком, но он мог мгновенно увидеть комическое несоответствие идеала и действительности, реагировал убийственно остроумно, как его герои, с неповторимой долей народного трагикомизма. Так, Лев Дуров вспоминает, что на съемках «Калины красной» в общепитовской советской столовой, когда на второе были поданы всегдашние холодно-серые макароны, хлебная с запахом мяса котлета и, как утешение, «выжатый» соленый огурец, дряблый и сморщенный, Шукшин, вдруг подобравшись весь, с непередаваемым гневным сочувствием выдал: «Замучили такого молодого – по бочкам, каторгам и ссылкам». Это он об огурце.

В. Астафьев в набросках к «Затесям» вспоминал, что на квартире у кого-то в Москве, в писательской мужской компании (в основном были сибиряки и вологодцы, приехавшие на семинар), уже изрядно приняв на грудь, стали вести весьма натуралистические разговоры о женщинах; абсолютно трезвый Шукшин (он терпеть не мог и в пьяном виде эти разговоры!) ушел от стола, лег на диван, свернулся калачиком, одинокий, неухоженный, уткнулся в стену. “Ну,

---

<sup>29</sup> Слово о сыне М. С. Шукшиной-Куксиной записал земляк В. М. Шукшина Виктор Ащеулов в 1976–1978 гг., Бийск // Он похож на свою родину: земляки о Шукшине. Бийск, 2009. С. 17, 19, 20.

Вася, Вася, что ты? Иди к нам! Что с тобой?” Молчание и – после хорошо выдержанной паузы, тоненьким каким-то голоском: “Ох, и [поимел] же я этого народу-у-у!” И заплакал.

Даже эти, в общем-то случайно вспомнившиеся «тексты» очень даже вписываются в неповторимую шукшинскую стихию смеха, который может быть «несалонным», на грани приличия, но никогда не будет ни пошлым, ни плоским.

Живая энергетика литературных текстов Шукшина, прежде всего идет от того, что они основаны не на максималистском описании реальности, а на обеспечении автором-минималистом сложнейших взаимодействий текста и реальности/ирреального. При этом народные экзистенции Шукшина ни в коем случае не «провинциальны». Поздний и «потаенный» Шукшин никак не принадлежит к тем, кто, как бы определил Л.Н. Гумилев, «носится с идеализмом провинциала», уходит из мегаполиса на окраину к «чистой» природе и на этой частности стремится воскресить жизненный стиль прошедших времен (а поэтому должен отказаться «понять историю, пережить историю, творить историю»).

Шукшин, пережив так много и будучи «настоящим», не претендовал на трепетное внимание всех читателей. А уж тем более не имел ни проплаченной клаки, ни прикормленных критиков. По нынешним временам в особенности ясно, что речь идет вовсе не об отсутствии денег, а о принципе. Он ведь мог автобиографию зашифровать в текст сказки о том, как «Иван-дурак ходил за справкой о том, что умный» (посмертная публикация повести-сказки «До третьих петухов»). Массового и элитарного не-читателя он как бы упреждает: «Мой так называемый нежданчик считать недействительным».

В свою малую прозу, лучшее, что было им сделано в творчестве, он активно включал миф, литературу и реконструированный до эталона фольклор. Его «минималистские» тексты в своем трагикомическом пафосе противостояли и противостоят не только «просто-

те» массовой идеологии, в том числе и так называемой «простоте» (которая «хуже воровства»!) идеологии развития, но и пафосу описательности традиционалистов. Корректируя свои тексты по «маякам» народной смеховой культуры, Шукшин не абсолютизирует положительные начала просвещения (к тому же часто ложного), но проблематизирует их – часто через поэтику подтекста и суггестий – в конфликтной динамике своего художественного мира, выявляя таким образом болевые точки нашей жизни при ориентации на вечные ценности.

В подтверждение этому приведем наугад взятые рабочие записи Шукшина. Даже они, тем более в контексте его жизни и творчества, могут сегодня зарядить нас энергетикой ориентированного на уничтожение зла умного смеха:

«Старшее поколение делится опытом с младшим... Да, но не робостью же делиться!» [VIII, 490].

«Кто мог быть политик по склонностям души у древних? Дурак, который всем мешал охотиться? 1972» [VIII, 491].

«В нашем обществе коммуниста-революционера победил чиновник-крючок» [VIII, 489].

«Ничего, болезнь не так уж и страшит: какое-то время можно будет идти на карачках» [VIII, 280].

«”Не нам унывать!” – хрюкнула свинья, укладываясь в лужу» [VIII, 286].

«А Русь все так же будет жить: плясать и плакать под забором» [VIII, 290].

«А дустом пробовали?» [VIII, 292].

И в заключение его запись прямо в тему: «Культура! Уря-я!!! Достижения!!! Достигли, что никак не можем уразуметь: как это в газетах (В ГАЗЕТАХ!) могут, например, писать об одном и том же – разное! Как же быть? Становимся в позу и спрашиваем: «Так как же, все-таки?» и невдомек нам, что это газета служит человеку и спрашивает его: “Так как же, все-таки?” 1966» [VIII, 487].

**1.4. «... А я не хочу, как сыр в масле. Склизко»:  
художественная версия гедонизма в концептосфере  
короткой прозы Шукшина**

Чтобы подчеркнуть непростой характер темы, мы специально вынесли в заглавие работы текст – весьма неожиданный и резкий в своей двусмысленной, просторечной конфликтности и одновременно «очень шукшинский». Это прямая речь чудака по имени Сёмка Рысь (рассказ «Мастер», 1973). Едкая реплика героя воспоследовала уже в краткой экспозиции. «– У тебя же золотые руки!» – говорят окружающие «непревзойденному столяру». И в ответ на завистливые советы – пожелания односельчан: «Ты бы мог знаешь как жить!... Ты бы как сыр в масле катался» [V, 162] – некорыстный и свободолюбивый Сёмка дерзко, иронично, непонятно и ёмко резюмирует свою позицию неприятия «склизкости» при обретении наслаждения искусством через наживу. «Склизко» тогда ему будет («как сыру в масле»), ибо сей странный человек *живет* – «*обеспокоенный красотой и тайной*» [V, 164].

Солидарность автора с героем не подлежит сомнению. Ее присутствие ощущается уже в эстетическом моделировании текста, который организуем не объективно-повествовательной эпикой, но проникновенным лиризмом новеллы, с ее многоплановой структурой и особой ритмико-интонационной выразительностью речи. «Обеспокоенность» автора «красотой и тайной» рождает и особую стратегию текста, так что гедонистическая составляющая становится важнейшей в читательской рецепции. Читатель солидаризируется со странным («блаженным»?) героем и с автором в наслаждении прекрасным порывом спасти источник радости и счастья – божий храм, оставленный, порушенный («... всё храм!»).

Преодолевая сопротивление материала, неуместную пафосность, Шукшин прибегает к иронии уже в сюжетообразующей си-

туации, которая вовсе не религиозно-благостна: сельский столяр, отнюдь не безгрешный, пьющий мужик («забулдыга»!), человек невоцерковленный, вдруг увидев и почувствовав красоту – маленькую заброшенную церковь, «каменную сказку», – загорается страстным желанием спасти «гордость русского народа», на которую «все махнули рукой». «От себя» (а не «от сельсовета») он ходит по инстанциям, едет в город, обивает пороги, обращаясь к церковным и светским (советским) властям за разрешением бескорыстно восстановить храм, обращается к интеллигенции, «ответственной» за культуру. Красоту отстоять не удалось: «<...> чудес не бывает. Вас что, сельсовет послал? <...> Это не двенадцатый век <...> денег никто не даст на ремонт» [V, 168, 170].

Шукшин уводит в подтекст сарказм по поводу того, как «не в двенадцатом веке» чиновники от власти, от науки, от религии озабочены – каждый – сохранением своего поста, своей доли власти, а при этом руководствуются проверенным старым рецептом воспитателей и политиков: управлять людьми, используя стремление человека к удовольствиям, диктуя самую суть «разрешенных» удовольствий<sup>30</sup>. При этом важно, что код шукшинского письма – это тот случай, когда текст умнее создателя, так как автор закладывает особые ходы программирования читательского сотворчества. Шукшина не упрекнешь в потакании вкусам человека толпы, жаждущей «хлеба и зрелищ», – заинтересованный читатель погружается здесь (так задумано автором) не в быт, а в Бытие.

Как это происходит? («Что с нами происходит?!»)

Прежде всего отметим, что стратегия лучших текстов В. Шукшина опирается на «философию мужественную», как определил свою позицию сам писатель. Трудно и последовательно она выраба-

---

<sup>30</sup> Здесь уместно привести рабочую запись В. Шукшина из тетради 1972 года: «Не страшна глупость правителя, ибо он всегда *божественно глуп, если не знает другой радости, кроме как политиканствовать и ловчить* (курсив мой. – Л.Б.). Страшно, что люди это терпят». См.: Шукшин В.М. Тесно жить. С. 491.

тивалась им на протяжении всего жизненного и творческого пути. Ядро этой «личной» философии – этика экзистенциализма, где мораль – это «не просто следование известным и общепринятым нормам, а специфический и живой опыт переживания особого состояния, которое знаменует внутреннее изменение человека и поднимает его на новую ступень жизни. Это состояние требует постоянного усилия, совпадающего по своему конечному смыслу с утверждением собственного человеческого существования»<sup>31</sup>.

Безусловно: «экзистенциальная напряженность» есть константа шукшинского текста. Другим существенным признаком творческого метода В. Шукшина является, как мы уже говорили, «старомодный модерн». И он проявляется, к примеру, в том, что В. Шукшин, будучи проводником народной культуры и православной традиции, особым образом может актуализировать потенциальные возможности научного знания, а также тех мировоззрений и философских учений, которые никак не вписываются в привычное русло. Их «перпендикулярность» по отношению к официозу, к общепринятому мировосприятию, да и к менталитету «простого советского человека» способствует созданию художественной напряженности, вследствие чего рождается живое переживание, особое состояние внутреннего изменения «человека в человеке».

Для синтеза духовной пользы и эстетического удовольствия в рецепции читателя Шукшин оригинально (зачастую – эксцентрично) «реинкарнировал» «давно вышедшие из моды», даже забываемые в своей целостной ценности и метафизике этические учения и нравственные воззрения, в которых моральные константы выводятся из наслаждения и страдания. Так, ему были близки и необходимы следующие положения философии гедонизма: приоритет здесь принадлежит индивиду, его потребностям, и эти личные потребности от-

---

<sup>31</sup> Экзистенциализма этика // Словарь философских терминов / научная редакция профессора В.Г. Кузнецова. М., 2005 – XVI, 731 с. С. 692–693.



стаиваются перед социальными установлениями, а установления, в свою очередь, трактуются как условности, которые ограничивают свободу индивида, подавляют его самобытность.

И вот мы обнаруживаем, что наиболее яркие герои Шукшина ведут себя согласно именно этим принципам, добровольно (по воле автора) оказываясь в тупике аутентичной непросвещенности. Шукшинские чудики ведут себя так, будто автор не знает прописных истин: «<...>в Новое время идеи гедонизма оказались перемещенными в такие контексты (рационалистического перфекционизма и социальной организации, в одном случае, и утопии аморальной вседозволенности – в другом), которые в конечном счете привели к кризису гедонизма как философского мировоззрения»<sup>32</sup>. Автор (как бы) игнорирует факты большой науки: как будто К. Маркс, З. Фрейд и Дж. Мур с разных позиций не сформулировали относительно удовольствия (как принципа практически-поведенческого и/или объяснительно-теоретического) положения, которые концептуально оформили этот кризис. Автор как бы не в курсе, что гедонизм уже не может (после этой критики. – Л.Б.) «восприниматься как теоретически серьезный и достоверный этический принцип» и что удовольствие стало «предметом рассмотрения только частных наук»<sup>33</sup>.

Между тем эти характеристики и критику гедонизма Шукшин, конечно же, не мог не усвоить в вузовском курсе философии<sup>34</sup>. Но

---

<sup>32</sup> Гедонизм // Словарь философских терминов. М., 2005. С. 90.

<sup>33</sup> Там же. С. 100.

<sup>34</sup> Необходимо отметить, что это усвоение шло в мягкой деидеологизированной версии и с личным «коэффициентом поправки» марксизма-ленинизма в качестве «единственно верного» учения: ВГИК времен учебы В. Шукшина (1954–1961), а затем и его работа в киностудиях и театрах Москвы, Ленинграда, Одессы, с заграничными командировками, – это «оттепель» конца 50 – начала 60-х и «ранний брежневизм»; творческий вуз был достаточно либерален даже в сравнении с другими вузами, ибо «важнейшее из всех искусств» (В.И. Ленин) должно было уже в духе нового времени «производить» удовольствия для народа. Вследствие этого, к примеру, теория гедонизма изучалась во имя результата, который не мог достойно развиваться, ограничиваясь только аспектами психологии или теории потребления. К тому же М.И. Ромм занимался со своими «ребятами», особое внимание уделяя именно философии.

для художника Шукшина важна была не столько точность попадания в истину, сколько глубина проникновения в нее и ее освоения. Поэтому он был заинтересован, во-первых, отличить истину от ее интерпретаций, а во-вторых, показать, как она может предстать через совершенно неожиданные ракурсы, в живых реалиях действительности. И мы видим, что с научного отрицания «устаревшего» гедонизма начинается художественное шукшинское отрицание отрицания, то есть качественный скачок к метафизическому потенциалу этого учения. Писатель стремится выстроить достоверность странной жизни чудака, героя-экспериментатора, с его удивительной девственностью души русского Кандида, при всепоглощающем стремлении к свободе.

Поведение шукшинских чудиков нередко изображается через аллюзии. К примеру, художественное запечатление получает в данном случае умеренный гедонизм Сократа. По Сократу, цель философии – научить людей добродетельной жизни и через познание всеобщих этических норм достичь всеобщего блага. Поэтому он указывал на необходимость овладеть своими желаниями, ратовал за понимание того, что жизнь человека не оценивается сообразно тому, испытал он удовольствие или нет («Вечно наслаждаться – значит совсем не наслаждаться»). Удовольствием же, по Сократу, следует называть сознание того, что *делается хорошо*, то есть человек предстает как существо нравственное и социальное.

Чудики Шукшина, простые русские мужики середины XX века, как бы напрямую выходят на «устную» философию великого грека, народного мудреца, не оставившего письменных трудов, но проповедовавшего свои идеи на улицах Афин (и казненного по приговору афинского суда за «введение новых божеств и развращение молодежи», что на самом деле было расправой властей за опасный поворот мыслей от философии природы к проблеме человека).

Герои Шукшина постоянно ведут сократические диалоги, реальные или воображаемые, – с близкими и с малознакомыми людьми, с властями или с детьми, с соперниками или с самими собою. Это культура взаимных вопрошений, разоблачений, это остроумная рассудочная игра, ирония и самоирония – во имя осознания того, что «делается хорошо». Причем для поиска истины в мире «простого сознания» могут сгодиться смеховой авантюризм и дерзость частушки, неожиданный «выверт» анекдота или (на грани приличия) народная острота.

Наиболее последовательный «сократовец» у Шукшина – это, разумеется, Алеша Бесконвойный. Работник безотказный, он тем не менее «умеренно-гедонистически», но бескомпромиссно ведет странную, а с точки зрения «умных» и здравомыслящих, едва ли не анекдотическую кампанию за право на «банную» субботу. Рядовой колхозник, «скотник и пастух», входит в читательское сознание как непреклонный борец за право на личную жизнь, на блаженство и покой души, чтобы иметь возможность в «субботу для человека» отрешиться от суеты сует и почувствовать, познать красоту жизни. Даже отношение к смерти у Алеши – сократовское, как и отношение к «празднику жизни»:

«<...> Странно, однако же: на войне Алеша совсем не думал про смерть – не боялся. Нет, конечно, укрывался от нее, как мог, но в <...> подробности не входил. Ну ее к лешему! Придет-придет, куда не денешься. Дело не в этом. Дело в том, что этот праздник на земле – это вообще не праздник, не надо его и понимать как праздник, не надо его и ждать, а надо спокойно всё принимать и «не суетиться перед клиентом» <...> Хорошо на земле, правда, но и прыгать козлом – чего же? <...> Суббота – это другое дело, субботу он как раз ждет всю неделю. Но вот бывает: плохо с утра <...> а выйдешь с коровами за село, выглянет солнышко, загорится какой-нибудь куст тихим огнем сверху... И так вдруг обогреет тебя нежданная радость,

*так хорошо делается.* <...> Последнее время Алеша стал замечать, что он *вполне осознанно любит*. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он – любит. Стал случаться покой в душе – стал любить. Людей труднее любить, но *вот детей и степь, например, он любил всё больше и больше*» [VI, 99].

Очевидно: окончание данной «сократической» по духу рефлексии открыто ориентировано на чеховские претексты. Как художник, активно работающий в интертекстуальном поле, Шукшин использует данный ход для развития философских мотивов, трансформируя их в историко-литературный контекст Нового времени. Если же вернуться к «непосредственному» контакту с Сократом, то современный писатель остроумно или проникновенно-лирично обыгрывает, к примеру, фактографию, легенды и мифы из биографии великого мудреца, кроткого в обыденной жизни человека и необычайно мужественного борца за свои убеждения. Шукшинские чудики имеют, как правило, сварливых жен, активных противниц не приносящей доходов «науки» и сторонниц материального благополучия, плотских утех<sup>35</sup>. Современные Ксантиппы в особенности ярко предстают в рассказах «Микроскоп», «Мой зять украл машину дров!», «Чудик», «Миль пардон, мадам!», «Жена мужа в Париж провожала...», «Беспальный».

---

<sup>35</sup> Сам Шукшин замечает в рабочих записях: «Эпоха великого наступления мещан. И в первых рядах этой страшной армии – женщины. Это грустно, но так» [VIII, 284]. Рискнем предположить, что сегодняшнее «великое наступление мещан» во главе с женщинами во сто крат страшнее и масштабнее. СМИ всё чаще приводят просто убийственные факты. К примеру, в отчетах об итогах приема в педвузы в последнее десятилетие констатируется, что почти все абитуриенты (а подавляющее большинство поступающих в педвузы – девушки) демонстрируют «полное отсутствие понимания истории, ситуации в стране и того, как устроено государство». Женщины инициируют потребительское отношение к жизни, ориентирование на секс вместо любви, на развлечения. И в первых рядах желающих выехать из России на Запад (и отъезжающих) опять-таки женщины. В августе 1991 года один западный журналист написал: московские студентки не пошли на баррикады, «боясь порвать колготки». Шукшинские тексты на тему оглупления молодежи и наступления мещан во главе с женщинами – сильное предостережение.

Разумеется, несколько анекдотичное отвлечение сюжетов на тему жен вовсе не снижает накала борьбы новеллиста за чистоту образа самих «самородных» философов. И здесь Шукшин, «боец тайный, нерасшифрованный», в качестве сюжетообразующих центров привлекает не только Сократа, но и других отцов-основателей теории гедонизма. Это, к примеру, Спиноза. Шукшин – безусловный его почитатель. Об этом писали многие исследователи шукшинского художественного мира (Л. Аннинский, Н. Лейдерман, Е. Черносвитов, С.М. Козлова и др.), доказывая, что «праздник души» получает у Шукшина «всеобъемлющее не только в бахтинском, но скорее в спинозианском смысле значение «праздника жизни», радости бытия»<sup>36</sup>. «Спинозианство» Шукшина проявляется и в принципах построения им «характеров», и в ретроспекции философии гедонизма на непростую нашу действительность. В этом плане весьма интересным предстает стоящий особняком даже в экспериментальной прозе Шукшина рассказ «Штрихи к портрету» (1973). Это скорее трагикомическая повесть, состоящая из нескольких озаглавленных частей, а подзаголовком к ней выступает странный текст: «Некоторые конкретные мысли Н.Н. Князева, человека и гражданина». Странная повесть была бы хорошо структурированным литературным анекдотом про некоего малообразованного телемастера из райгородка, который постоянно ищет слушателей для своих «философских» размышлений о счастье, о цели и смысле жизни. Он обращается к новым незаурядным, с его точки зрения, слушателям, умным людям, то есть к ... циркачам, к «этим, которые по вертикальной стене на мотоциклах ездят». В результате в очередной раз Н.Н. Князев попадает в милицию, ибо слишком горячо и непонятно-оскорбительно упрекал людей в неумении жить и получать удовольствия «по науке». Да, всё ограничилось бы анекдотом, если бы не цепляющие сознание детали,

---

<sup>36</sup> Козлова С.М. «Воля» и «праздник» в творчестве Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Барнаул, 1999. С. 48.

если бы не повороты сюжета и странные отвлечения. Если бы не «странные сближения». Одно из них – учение Спинозы, неожиданно спроецированное на жизнь героя-чудика. Имя Спинозы при этом несколько раз звучит в тексте, как правило, в кульминациях. На наш взгляд, это явная переключка, интертекстуальная рифмовка с чеховской «Свадьбой» и, безусловно, с ее киноверсией, где чеховские тексты обыграны блестящими мастерами и где, к примеру, занудный Апломбов (Эраст Гарин) в ответ на предложение будущей тещи Настасьи Тимофеевны (Ф.Г. Раневской) «Чем тревожить меня всякими словами, вы бы лучше шли танцевать» бросает знаменитую реплику: «Я не Спиноза какой-нибудь, чтоб выделывать ногами кренделя»<sup>37</sup>. Смеховой эффект и подтекст рождаются в данном случае через невежественное перепутывание: «эта мелкая грошовая сволочь» анекдотично путает Леона Эспинозу (1825–1903), известного «танцовщика-гротеска», приезжавшего в Петербург и Москву на гастроли, со знаменитым нидерландским философом<sup>38</sup>.

Шукшин, безусловно, уловил в смешной и кажущейся удивительно легкой чеховской комедии (построенной к тому же на материале блестящих рассказов) грустную иронию классика и его сарказм по поводу чудовищного «нелюбопытства», невнимания обще-

---

<sup>37</sup> Чехов А.П. Свадьба. Сцена в одном действии // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 12. М., 1986. С. 109. В дальнейшем тексты А.П. Чехова цитируются по этому изданию с буквой *Ч.* в начале обозначения и с указанием тома – римской цифрой, страницы – арабской.

<sup>38</sup> Разумеется, выпускник ВГИКа не мог не знать этого артефакта. Тем более что вскрытие подтекстов классики и трансформация жанров (а в данном случае Чехов дает блестящий пример переработки малой прозы в театральную сцену) входит в первостепенный круг интересов Шукшина-новеллиста. Показательно, что он несколько раз употребляет фразеологизм «выделывать кренделя» в публицистике – для иронического запечатления примитивных «красивостей» в искусстве. К всему в ж. «Вопросы литературы» (1959, № 6) студенческого периода Шукшина была опубликована заметка *В.М. Красовской* «Почему Спиноза выделывал “кренделя”». Публикация никак не могла пройти мимо студентов и стажеров мастерской М. Ромма, тем более что экранизация чеховской «Свадьбы» – событие в мире кино. В Комментариях к современному Полному собр. соч. и писем А.П. Чехова (в 30 т.) данный контекст серьезно обработан, а публикация *В.М. Красовской* получила соответствующий научный статус. См.: Твердохлебов И.Ю. Свадьба / Примечания [Ч: XII, 373–379].

ства к науке, к философским открытиям, к самим личностям ученых. Вот великий Бенедикт (Барух) Спиноза (1632–1677). Создатель глубоко обоснованной светской этики, «Трактата об усовершенствовании интеллекта» и открывший теорию аффектов (удовольствия, неудовольствия и т.п.), он доказал, что истинная свобода в том, что аффект разума должен взять верх над всеми остальными аффектами, а истинное счастье – в успокоении души, в познании, исходящем из созерцания Бога (то есть Природы и ее законов). Чехов, конечно же, актуализировал для Шукшина великие смыслы спинозианства и великую несправедливость забвения обществом этого великого подвижника, а главное – его учения, его этики.

В «Штрихах к портрету» мы видим, что Шукшин на первый план выводит трагикомедию несостоявшегося пророка, страстно желающего показать людям, как обрести счастье и истинное блаженство, живя государственными интересами.

В отличие от чеховского Эпаминонда Максимыча Апломбова<sup>39</sup>, «человека положительного и с характером», не видящего «никакого развлечения в пустых удовольствиях» – «не из эгоистицизма <...> но из принципа» [Ч: XII, 109, 110], в общем – «не-Спинозы», Николай Николаевич Князев<sup>40</sup> благоговейно отождествляет себя с великим

---

<sup>39</sup> Сатирическая ономастика Чехова сигнализирует о суггестивном смыслообразовании как в отдельных значениях, так и в сочетаниях – «столкновениях» фамилии-имени-отчества: «Эпаминонд (ок. 418–316 до н.э.), фиванский полководец, вождь демократической группировки <...> Победитель спартанцев при Левкритях, где применил впервые новую военную тактику (т.н. косой строй)». См.: Эпаминонд // Советский энциклопедический словарь. М., 1982. С. 1566. В сатирическом рассказе Чехова и в сцене «Свадьба» предводитель «демократии» ведет «грошовую сволочь» на благородных эллинов (родственников невесты) «косым строем». Убогий, претенциозный герой ко всему еще «максимально» (по отчеству!) агрессивен в требованиях приданого. И все это венчается говорящей фамилией. Кстати, Доналд Рейфилд в известной книге о Чехове сосредоточил ряд документальных свидетельств о том, как смертельно обиделись якобы прототипы «Свадьбы», дальние родственники Чеховых, пригласившие пересмешников братьев Чеховых на свадебное торжество в Таганроге.

<sup>40</sup> Ономастика Шукшина-минималиста в данном случае уходит в подтекст «спокойно», не явно, как бы безоценочно, но она весьма непроста. Николай (греч.) – «народный победитель». Имя усилено отчеством Николаевич. Николаи – любимые «народные» святые (Николай Мирликийский, Никола зимний, Никола летний и др.), но од-

философом-страстотерпцем, а поэтому платит за блаженство: вынужден «выписывать кренделя», пророчествуя и проповедуя идеи гедонизма среди нищих духом. Шукшин как бы подхватывает иронию и, конечно, сарказм чеховского подтекста, однако неожиданно обманывает ожидания читателя, отделив чудика от толпы и заставив реинкарнироваться в трагически одинокого философа. «Крендель» шукшинского письма в «Штрихах к портрету», таким образом, это авторская суггестия, тайнопись пародии:

– Про Спинозу что-нибудь слышали? – спросил Князев.

– Слышал... Мыслитель такой был?

– Мыслитель, совершенно верно. Философ. Приехал он однажды в один городок, остановился у каких-то людей... Целыми днями сидит, что-то пишет. А ведь простые люди, они как? – сразу на смех: глядите, мол, ничего человек не делает, только пишет. Что остается делать Спинозе? <...> Спрашиваю. Что делать мыслителю?

– Что делать?.. Что он и делал – писать.

Князев помолчал... Потом сказал грустно:

– Это легче сказать... спустя триста лет. А он был живой человек, его всякие эти... штуки, как вы говорите, тоже из себя выводили. Вот и мой дом. <...>

<...> – Почему столько телевизоров-то? – спросил Кайгородов.

– Ремонтирую <...> Спиноза стекла шлифовал, а я вот ... паяю, тем самым зарабатываю на хлеб насущный.

---

новременно это имя элиты, имя императорской фамилии. И, кстати, о фамилии героя. «В притяжательном прилагательном *князев*, как основе фамилии, безусловно, исключено значение “сын князя”, так как он сам носил тот же титул. Возможные значения: 1) “принадлежащий князю, т.е. его крепостной”; фамилия действительно часта у крестьян; 2) отчество от иронического прозвища *Князь*, частого в прошлом в крестьянской среде, а в городах Среднего Поволжья оно было обычным обращением к ходившим по улицам сборщикам старья, продавцам сладостей или груш и т.д.». См.: Никонов В.А. *Князев* // Никонов В.А. Словарь русских фамилий / сост. Е.Л. Крушельницкий. М., 1993. С. 53.



<...> Здесь <...> труд многих лет. Я вас очень прошу... <...> Это размышления <...> Мне нужно полтора часа вашего времени [VI, 177].

Проницательный читатель, конечно же, уловит маркёр пародийности в последней фразе данного текста: «полтора часа» – это академическая пара. То есть малообразованный ремонтёр телевизоров просит невольного слушателя о внимании, используя формулу вузовского преподавателя, который уверен в том, что не обманет ожиданий (!) аудитории, но одновременно нацеливает слушателей внимать, понимать, учиться<sup>41</sup>. Трагикомический подтекст создается именно потому, что «учебная» формула неуместна в изображаемых времени и пространстве, в отношениях субъекта и объекта речи: «Спиноза», с его откровениями о счастье и блаженстве познания, по сути занимается «ремонтom» не приёмников, а самих средств пропаганды, он учит и пророчествует на улице маленького городка, в забегаловке, на почте, наконец, по дороге в милицию, куда его ведет возбужденная толпа. Именно в отделении милиции наступает «конец мыслям», хотя современный Спиноза наконец-то обрел внимательного и долгожданного слушателя. Правда, это ... начальник райотдела милиции, по долгу службы заинтересовавшийся новоявленным «пропагандистом».

Автор настаивает на полной вменяемости героя. В казенном доме «Спинозу» освидетельствовали, был выдан вердикт врача: «Ну, это уж ... что-то другое. Он в здравом уме, вполне нормальный. А что?..» [VI, 194]. И читатель поневоле вовлечен нарратором в процесс реинкарнации учения Спинозы – уже потому, что Шукшин не интерпретирует философа, но «пиарит» спинозианство через интел-

---

<sup>41</sup> Уместно вспомнить (по контрасту) пошлый призыв «настоящего» – уверенного в себе, но тщеславного и пустого – лектора-профессионала: чеховский профессор Серебряков, по привычке заигрывая с аудиторией, просит домашних «повесить, так сказать ваши уши на гвоздь внимания. (Смеется)» См.: Чехов А.П. Дядя Ваня [Ч: XIII, С. 98].

лектуальную игру, пародию, эксцентрику. Так, знаменитый принцип Спинозы «causa sui» («причина самой себя») получает в образе «Н.Н. Князева, человека и гражданина», «буквальное», трагикомическое воплощение. Странный герой Шукшина одержим страстью «дать выход мыслям»: иначе «<...> лопнет голова от напряжения» [VI, 195]. Вообще «штрихи к портретам» Спинозы и его клона высвечивают трагедию философа, а также парадоксальную востребованность его, казалось бы, устаревшей на сегодня гедонистической этики. К примеру, «профессорско-преподавательские» попытки Князева уснастить речь лекторскими приемами и рамками научного труда суггестивно актуализируют реальный факт биографии Спинозы – отказ занять кафедру в Гейдельберге. Он вдруг приобретает в рассказе новый – живой – смысл. Что это, кстати: «эгоистицизм» или «принцип»? «Это легче сказать – через триста-то лет. А он был живой человек». Да, понимает читатель, «все эти штуки» – желание славы и успеха, желание насладиться состоятельной и комфортной жизнью, – конечно, преодолены были непросто. Но вслед за художником мы открываем состоявшийся факт: этика, которую философ создал и пропагандировал, диктовала Спинозе «не поступаться принципами» и свободой – ведь воля, в его понимании, совпадает с разумом, а все действия человека включены в цепь универсальной мировой детерминации. И он остался среди бедных и нищих духом, но не ушел к фарисеям. Причем выбор «честной бедности» здесь – это не поведенческий «эгоистицизм», но реальное осуществление философии гедонизма.

Более сложные ассоциативные ряды возникают, на наш взгляд, в шукшинской реакции на методологию гедонизма: продолжатель Декарта, Спиноза считал, что истинное познание добывается самим разумом, без помощи чувств (человек – часть природы, душа его – модус мышления, тело – модус притяжения), но через геометрический метод. Кстати, недаром «Спинозу» тянет для вовлечения в со-

юзники и ученики к циркачу-мотоциклисту, который, «преодолев земное притяжение», вычерчивает круги под куполом цирка. И вот чувственно и конкретно Шукшин заставляет своего «Спинозу» (и Спинозу «реального»?!) почувствовать, какова же цена этого раздвоя между душой и телом, между желаниями и возможностями.

Показательно, что «Спиноза»-Князев принадлежит в условном авторском делении на «толстых и тонких», разумеется, к типу «тонких», хотя обладание неким тайным знанием делает его «чуть нахальным». Внутренне тяготея к природе, к правде, к труду, работе, а то и к бунту, чудик представлен Шукшиным в слабой личностной позиции: внешне он суетлив, взволнован, у него дрожат руки, стиснуты зубы, опущена голова. Но он преображается, выходя за рамки своего телесного опыта, отказываясь как бы от своей телесной сути (воспаряя) во имя духовных ценностей. Ясно, что телесного умиротворения он так и не получает. Более того, показывает Шукшин, не физическое насилие, а именно внутренняя дисгармония между «модулами» тела и духа, подавление чувств в передаче «мыслей» и приводит Князева к катастрофе (наступает «конец мыслям»). Страдания «Спинозы» связаны с неожиданно бурной и страстной реакцией отрицания у окружающих. Слушатели («вольные» и/или невольные) бурно реагируют на «рациональное» знание о том, как надо любить государство в его идеальном, по версии «мудреца», виде и как надо приносить пользу государству, обретая в этом блаженство и счастье. Наивная интерпретация гедонизма и утилитарный спинозизм чудика вызывают накал эмоций и бурю страстей. Это тем более эффектно в созидании серьезного смеха, что изощренные научные изыскания в «Ethica», «Tractatus de Deo et Nomine» или в «Tractatus theolog-politicus» Спинозы странным образом могут отразиться, откликнуться в яростном столкновении с русским менталитетом. Безусловный сарказм возникает в подтексте через столкновение «божественно-политических» инвектив спинозианства с кажимостью «передового»

сознания «простого советского человека», долженствующего жить по кодексу строителя коммунизма, чтобы «через двадцать лет» наступило всеобщее счастье:

«– В государстве живете <...> в чем же смысл жизни каждого гражданина? <...> Я вас спрашиваю.

– А я не знаю. Ну, не знаю, что хошь делай! Ты просто дурак! Долбо... <...> Что тебе от меня надо?! <...> Чего?! *Ты можешь прямо сказать?* <...> Дурак ты! Дубина!» [VI, 184, 185].

Спиноза, как известно, очень надеясь на понимание молодых, проповедовал именно в их среде. И вот, оказывается, как философу «легко» быть с молодыми:

«– Сука, – *с дрожью в голосе* негромко сказал молодой человек, – карьеру на мне хочешь построить». – И он наклонился к столику!.. Князев <...> когда уже получил первый толчок в бок, то и тогда не понял еще, что его бьют. <...> Но не пугали его и эти тычки, а испугали *близкие, злые, какие-то даже безумные глаза* молодого человека <...> Молодой человек вскочил <...> и откровенно загвоздил Князеву в челюсть <...> / Он на меня начал говорить, что я блюю где попало!.. / «– Я про тебя, что ли, говорил?! <...> Я развивал общую мысль о проблеме, – сказал Князев, потирая челюсть. – Тебе не электриком, а золотарем надо... В две смены. Гад подколодный!» [VI, 190, 191].

Нарратор нагнетает вокруг «конкретных мыслей» Н.Н. Князева, «гражданина и человека», реакцию злобы, неприятия и откровенной ненависти. Решающий удар ему наносит женщина. Вот «штрихи к портрету» жены «философа»: Алевтина (др. греч. – «натирающаяся благовониями», «чуждая дурного») из рода Нехорошевых; ее глаза поразили даже случайного свидетеля семейной распри: «*враждебно-вопросительные, умные, но сердитые*» [VI, 178]; к «философским» занятиям мужа она относится с «застарелой злостью». Действительно, «наука» превратила непьющего, некурящего, не «гуляющего»

мужика в сектанта, чуть ли не в скопца, предельно ограничившего свои желания, а поэтому прямо-таки по рецепту Л.Н. Толстого призывающего не поддаваться женскому диктату. Безусловно, «наука»-соперница вызывает у новой Ксантиппы серьезную, «умную» враждебность. Жена, пожалуй, едва ли не самый серьезный оппонент Князева. Весьма показательным в данном случае, как и в других «семейных» хрониках «чудиков», является наличие подтекстов, умолчаний и суггестивных «мерцающих смыслов», которые свидетельствуют о непростоте решения проблемы. Вместе с тем читатели ясно видят в авторской саморефлексии некую странную солидарность Шукшина с маргинальными героями по «женскому вопросу». Если присовокупить сюда ряд его высказываний и рабочих записей гендерного плана, то возникает впечатление, что, как бы игнорируя известное остроумное предостережение о том, что «ходить бывает *склизко* по камушкам иным», он чуть ли не нарочно «подставляется» под повод обвинить его в отсутствии художественной «политкорректности» и в мужском шовинизме по отношению к женщине, и в скептическом взгляде на ее моральные качества. Более того, абсолютизируя шукшинскую автопсихологию, проводя прямые параллели его личной жизни с его прозой, иные интерпретаторы считают возможным трактовать «тоску и боль, пронизывающие тексты писателя», не как реакцию на социальные болезни советского общества и на «пороки коммунистической системы», а как следствие «агрессивного поведения <...> всех «плохих» жен»<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Есть любопытная работа, где рассматривается «женский вопрос» по Шукшину. Это статья А.О. Большева «Крейцера соната Шукшина». На наш взгляд, здесь слишком уж преувеличено женоненавистничество Шукшина и тотальность в его прозе интертекста Л.Н. Толстого с позднетолстовским синдромом символического акта кастрации/самоубийства. В особенности категоричен автор статьи в выводах: «Тоска и боль, пронизывающие тексты писателя, не были реакцией на социальные болезни советского общества», а были следствием «агрессивного поведения <...> всех «плохих» жен». См.: Большев А.О. Крейцера соната Шукшина // Большев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века. СПб., 2002. С. 135.

Любопытно, что «деревенщики», к коим отнесен и Шукшин, рассматриваются опять-таки в ключе их автопсихологии как «эгоицисты», стоящие «по ту сторону принципа удовольствия», они даже «предпочитают Танатос Эросу». Причем если они и уделяют внимание «так называемому женскому вопросу», то исходят якобы не из страстного желания «возродить традиционную нравственность»<sup>43</sup>, а из злого неприятия современной цивилизации, в которую они якобы не вписались.

Попробуем возразить и попытаемся уточнить суть творческого метода Шукшина в аспекте этики гедонизма по «женскому вопросу».

Будучи выразителями национального менталитета в его народно-православной традиции, «деревенщики» весьма скупы на похвальное слово женщине как предмету мужского вождления, а уж тем более как источнику плотских удовольствий. Акметика их художественного мира зиждется на образе женщины, которая «любить умеет», подчиняя плотское духовному. «Радостный грех», блаженство эротики вне их эстетического освоения. «Это» не переживается в авторских рецепциях как художественная проблема. Гедонизм западного образца, тем более в его «мейнстримском» варианте «если нельзя, но очень хочется, то можно», чужд им, отвергается принципиально. Поэтому они держат своё «я» художника в узде моральной аскезы и нравственного самосовершенствования. Они отважны в своем духовном подвижничестве, не боятся показаться устаревшими и ненужными – «всем». Да, они «грузят» многих современных читателей. Но они ориентируются на высокую литературу и рассчитывают на труд души своего читателя, в каком-то смысле – элитарного.

Шукшин здесь на особицу. И хотя многое роднит его с реалистами-«деревенщиками», – повторим, – он сторонник модерна, «старомодного», но модерна. Он киношник и писатель-минималист. Как художник креативный, Шукшин явно отдавал себе отчет в том,

---

<sup>43</sup> Там же. С. 135, 186.

что «радость через труд» чтения (труд «медленного» чтения «толстых» книг), эта радость весьма проблематична для простого читателя в условиях бурно развивающейся цивилизации. Поэтому, никак не снижая планку высокой литературы, он пошел по пути «чрезвычайной» активизации читательской рецепции – во-первых, через приемы комического (и трагикомического), а во-вторых, как уже говорилось, он актуализировал теорию и практику гедонизма. Преодолевая сопротивление косного материала (жизнь деревни, «характеры» простых людей, «сельских жителей»), Шукшин, скажем так, дерзко и эксцентрично демонстрировал, что секс в России был, есть и будет, а как нарратор исходил из того, что гендерная составляющая – это нерв художественного дискурса. Вследствие этого, при явной сдержанности в изображении любовных переживаний, при том, что автор может быть ироничен и саркастичен, высказываясь по «женскому вопросу», по-крестьянски прямолинеен, даже груб (но при этом никогда не пошл!), шукшинская версия русского гедонизма получает оригинальную этическую определенность и эстетическую завершенность.

Приведем несколько узнаваемых «гендерных» текстов Шукшина. На наш взгляд, даже взятые наугад, они обнаруживают нерв его образности: автор (или герой по воле автора) как бы профанирует действительность, намеренно принижая пафос сурового бытия, и противопоставляет таким образом пошлости быта в историях любви, причем рафинированность любовного чувства оттеняется здесь тонким эротизмом, языковой артистичностью и фонетической «прозрачностью» сказа.

Вот, пожалуй, самый известный в этом плане шукшинский слоган: «Народ к разврату готов!» из «Калины красной».

А вот обращение к ученым демагогам-критикам, сделанное для себя. Из цензурных соображений публикаторы заменили «целочек»

(сексуальная аллюзия) в шукшинском тексте – на нейтральных «девочек». Очевидно, что пропала соль, исчез подтекст:

«<...>рассказ. Тогда судите. Только не шлепайте значительно губами, не стройте из себя девочек, не делайте вид, что вы проглотили тридцать томов Ленина – судите судом человеческим» [VIII, 278].

В рассказе «Беспалый» толстовский интертекст (мотив дьявольских козней женщины, религиозно-этический план) вдруг сталкивается с живой реакцией «реальных» мужиков из XX века на новые реалии «женской темы». «Это» выполнено в ироническом ключе диалога, споров и реплик «дерзких на слово» мужиков. Вот их реакция на историю любви простодушного Сереги Безменова и искусительницы Клары:

– Ну любил, любил. Он любил, а она не любила. Она уже испорченный человек – на одном все равно не остановится. Если смолodu человек испортился, это уже гиблое дело. Хоть мужика возьми, хоть бабу – все равно. Она иной раз и сама не хочет, а делает. – Да это уже только с середины загнить, а там любой ветерок пошатнет. – Воли им дали много! – с сердцем сказал Костя Бибииков, невзрачный мужичок, но очень дерзкий на слово. – Дед Иван говорит: *счас хорошо живется бабе да корове, а коню и мужику плохо*. И верно. [«Беспалый», VII, 57].

Новелла «Осенью» (1973) со своей историей любви – это пример «осуществленности» шукшинской сказовой манеры, где глубокий лиризм сочетается с иронией и даже сарказмом в тех случаях, когда речь идет об идеологических или политических играх власти с людьми. Профанация советского бытия оттеняет печальную историю несостоявшейся мечты. «Сшибка» новояза и моделей народного речевого поведения рождает эффект трагикомической суггестии:

Была в их селе девка Марья Ермилова, красавица. Круглоликая, румяная, приветливая... Загляденье. О такой невесте можно только мечтать на полатах. Филипп очень любил ее, и Марья тоже его лю-



била. Но связался Филипп с комсомольцами...<...> А Марья выпряглась из передовых рядов, хочет венчаться. Он уговаривал Марью всячески, убеждал, сокрушал темноту деревенскую, читал ей статьи разные, фельетоны, *зубоскалил с болью в сердце*... Марья ни в какую: венчаться и всё <...> Расстались они с Марьей <...> *Всю жизнь сердце кровью плакало и болело* [«Осенью», VI, 168].

Ранний рассказ «Одни» (1963) уже в заглавии задает ситуацию оксюморона: чудо любви в бедной старости. Шорник Филипп Калачиков управляется со своею вздорной и корыстной женою: силою искусства он будит в ней женское начало, вынудив ее порадовать душу и дать деньги не только на «четушечку», но и на новую балалайку. Сексуальные аллюзии играют в ситуации «уговора» первостепенную роль:

– Ты, Марфа, хоть и крупная баба, а бестолковенькая <...> Тебе что требуется? Чтобы я день и ночь только шил и шил? А у меня тоже душа есть. *Ей тоже попрыгать, побаловаться охота, душе-то.*

– Плевать мне на твою душу.

– Эх-х... <...> Шибко уж ты строгая, Марфынька. Нельзя так, милая: надсадишь сердечушко свое и помрешь <...>

Ох, Марфушечка моя –

Радость всенародная [I, 125, 129].

В отличие от простого мужика, профессор-старичок из рассказа «Ночью в бойлерной» никак не может совладать со своею молодой «плохой» женой. В очередной раз он спускается в «преисподнюю» (в бойлерную), преобразующуюся в чистилище, чтобы найти успокоение в мужских разговорах, но старый греховодник не кается, а проклиная женскую натуру:

– Ты, Михалыч, ты прости меня, но это тебе наказание, – сказал Максимыч. – На кой тебе, пожилому человеку, надо было жениться на ней? На тридцать лет моложе!.. Ну, умная ты голова, – это нормально? <...> Мало тебе старух? <...>

– Ну, это ты тоже – со старухами-то... Для чего она ему?  
– Обед сготовит, подметет...  
– «Подметет». Ерунду говоришь какую-то.  
– *А эта для чего ему?* – не сдавался Максимыч.  
– Но что теперь делать? Что делать? – в отчаянии повторял профессор. <...> Душу запродам черту!.. <...>Всё бы отдал. <...> Самую древнюю рукопись. <...> *Только бы не этот визг. О господи!*. [VII, 96, 97].

Вернемся к «самому гендерному» тексту Шукшина – к рассказу «Беспалый». Можно увидеть его художественную многозначность, понимая, что иронический дискурс перерастает в «ироико-героический» благодаря синтезу профанности и тонкого эротизма:

«Сергея увидел Клара <...> увидел и сразу забеспокоился <...> так забеспокоился, что у него заболело сердце <...> – Что вы? – спросила Клара <...> засмеялась над самым ухом... У Сереги где-то выше пупка зажгло... Он сморщился и ... заплакал <...> – Что, что? Ну и так далее. Через восемнадцать дней они поженились. Клара стала называть его ласково – Серый. Ласково. Она, оказывается, уже была замужем, но муж попался «вареный какой-то», они скоро расстались. Серега от одного того, что первый ее муж был «вареный», ходил выпятив грудь, чувствовал в себе силу необыкновенную. Клара хвалила его. <...> Дальше всё пошло мелькать, как во сне. <...> Ни тяжести своей, ни плоти Серега не помнил. И как у него в руке очутился топор, тоже не помнил. Но вот что он запомнил хорошо: как Клара прыгала через прясло. <...> И когда Серега вспоминал бывшую свою жену <...> вставала эта картина – полёт, и *было смешно и больно*». [Беспалый, VII, 50, 51].

Таким образом, мы видим, что лучшие новеллы В. Шукшина – это, как правило, неповторимые love story, а вовсе не рефлексии по поводу «плохих» жен. Они рассказаны с мужской самоиронией, которая пронизывает всю выполненную в чеховском ключе экзистен-

цию, «казалось – оказалось», с чеховскими же дискурсами «Никто не знает настоящей правды» и «Виноваты мы все».

Самоирония и смеховая энергетика «снимают» в новеллистике Шукшина жесткость конституирующего мужского взгляда. В его художественном мире всё построено на половом дисбалансе. Женщина здесь пассивна (представая как образ), в то время как мужчина – «обладатель взгляда». Но опять-таки такой гендерный максимализм нейтрализуется тотальным смехом и острым психологизмом.

Показательно, что, в отличие от «деревенщиков», Шукшин не обнаруживает никаких страхов перед женской сексуальностью. Но при этом он активно уходит от позднетолстовской демонизации и «дьяволизации» женщины. Серега Безменов, клон толстовского отца Сергия, не менее эмоционально и мощно, чем о. Сергий, проживает любовь-наваждение, становясь «почти помешанным». Но религиозно-этический план в рассказе Шукшина уведен в подтекст, он облагораживает текст и натуру героя, Шукшин выводит героя в жизнь («Серега по-прежнему работает на тракторе, орудует своей культей не хуже прежнего»), оставляя у него в душе праздник-воспоминание с долей иронии и самоиронии: «Ни тяжести своей, ни плоти Серега не помнил <...> Но <...> запомнил хорошо: <...> когда она махнула через прясло, ее рыжая грива вздыбилась над головой... Этаким огонь метнулся» [VI, 56]. Шукшинская ирония в данном случае предстает как стремление героя освободиться от отягчающих его комплексов, а поэтому контраст между сильным, рафинированным любовным чувством и пошлой действительностью рождает вовсе не потребность в проповеди, а «через многия печали» желание «укрепиться и жить». Более того, Шукшин передоверяет героям выстраданные сентенции совсем в духе классического гедонизма, такие, как эта:

«Он думал: что ж, видно, и это надо было испытать в жизни. Но если бы еще раз налетела такая буря, он бы опять растопырил ей руки – пошел бы навстречу. *Всё же, как ни больно было, это был*

*праздник*. Конечно, где праздник, там и похмелье, это так... Но праздник-то был? Был. Ну и всё» [VII, 57].

Заканчивая разговор о гедонизме у «деревенщиков», отметим, что при всех различиях Шукшин близок к ним (как все они близки народной культуре, классике и православию) отношением к венцу любви – детям. Тема детства развивалась Шукшиным как смысл жизненной целесообразности. Правда, и здесь он своеобразен. «Для чего, спрашивается, мне жизнь дадена?» – вопрошал в заветном разговоре с женой шукшинский чудик. А услышав неожиданно серьезный ответ жены: «Для детей», вдруг «оживился»: «С одной стороны, правильно, конечно, а с другой – нет, неправильно» [Одни, I, 127]. Солидаризируясь с «деревенщиками» в сакральном толковании детства, Шукшин, тем не менее, особое внимание обращает на «неправильную» сторону смысла жизни: «не только для детей надо жить. Надо и самим для себя немножко» [I, 127]. В поздней прозе художника это «*немножко*» может стать эпицентром взрыва, зерном трагической коллизии. Шукшин отстаивает право каждого человека на «праздник души». Более того – *умение* любить, по Шукшину, должно сочетаться с *умением* радоваться, с желанием наслаждаться – жизнью, красотой природы, искусством и, безусловно, плотскими радостями (Образ «Бедной Лизы», к примеру, выступает как объект злой авторской иронии в повести-сказке «До третьих петухов», «бедная, но честная», она «реинкарнирована» в комсомольскую активистку, ханжу и лицемерку, чуть не погубившую Ивана, который в тридевятое царство к Мудрецу ходил за справкой о том, что умный).

Шукшинская версия гедонизма, конечно, сложнее, полемичнее, чем у «деревенщиков». Он чаще, чем они, прибегает к «сшибке» идей и эмоций, акцентируя противоречия плотского и духовного. Но главное – Шукшин ориентирован не на плач по утерянному раю сельской общины, а на поиски возможностей жить в «*прекрасном и яростном* мире». Платоновская версия его больше устраивала.

Заметим также, что В. Шукшин не замыкается ни в локусе одной эстетической концепции, ни в рамках одной культуры. К примеру, удивительную наполненность образов обеспечивают в его концепции неогедонизма многие встречи – даже по касательной – русского, православного и западного мировоззрений. Он ведет диалог и полемику с мыслителями и художниками иных времен и многих народов. Мы уже говорили о сократовских аллюзиях, о Спинозизме Шукшина. Добавим, что в его новеллистике представлены интертексты (и факты биографий) И. Гете, Э. Хемингуэя, Ж.-П. Сартра, Альберта Камю, Джека Лондона. Неслучайно здесь родился и такой неожиданный образ, как «вылитый маленький Байрон» («Сураз»). Очередное «странное сближенье»: великий поэт-романтик, бунтарь, отстаивавший право каждого человека на свободу самовыражения, аристократ духа, усомнившийся во *всеблагости* самого Бога, – и «сураз» Спирька Расторгуев, наделенный от природы каким-то пронзительным чувством красоты; гордец, он так и не сумел выразить любовь к людям; он убил себя, чтобы не стать русским Каином.

Возвращаясь к трагикомической истории русского «Спинозы», отметим, что «гражданин и человек Князев», в отличие от большинства чудиков Шукшина, бездетен, и брачная пара Князевых-Нехорошевых ощущает себя семьей только в периоды перманентных ссор и скандалов. Этот «штрих к портрету» бесплодного кандидата в теоретики всеобщего счастья нужен автору для создания эффекта суггестии. И вот Бенедикт (Барух) Спиноза, до сих пор поражающий мир своими трактатами «о Боге, человеке и его счастье», а при этом живший в одиночестве, в бедности, изгнанный из общины, – в некоей виртуальной реальности, в текстовом бытии может услышать от женщины, которую он (как бы) не впустил в свою жизнь, презрительное и гневное: «Пиши, пиши... Хоть запишись вовсе» [VI, 181].

Его смешной и нелепый клон из русской провинции конца XX века, созданный фантазией классика русской новеллы, вызыва-

ет неожиданное и живое сочувствие там, где он перестал быть «геометром» счастья и, явно волнуясь, рассказывает о себе в «Описи жизни»:

«Я родился в бедной крестьянской семье десятым по счету <...> Нас воспитывал труд, а также улица и природа <...> Проблески философского сознания наблюдались у меня с самого детства. Бывало, если бригадир наорет на меня, то я, спустя некоторое время, вдруг задумаюсь: «А почему он на меня орет?» Мой разум еще не мог ответить на подобные вопросы, но он упорно толкался в закрытые двери» [VI, 195].

Под видом простачка потаенный Шукшин формирует у читателя рецепцию по типу «и больно, и смешно», а вернее «смешно и больно». Официальная критика сделала вид, что не поняла смех Шукшина и его сатиру на псевдосоциалистический рай. А и в самом деле: почему в свободном обществе свободных людей много и тяжело работают крестьянские дети, а «радость труда» обеспечивается «ором» начальника?

Шукшин не включал «Штрихи к портрету» (1973) в последние сборники. Скорее всего из-за большого объема, а также из-за слишком явных автопсихологических «штрихов». («Я прошел через жизнь в общем трудную, и произносить мне это очень противно, потому что всем нелегко приходится»).

Тем не менее в аспекте нашего исследования этот текст представляется едва ли не единственным, где так своеобразно гендерный и «творческий» мотивы переплелись и столкнулись. Горькоироническая авторская рефлексия, понимаем мы, здесь ни в коем случае не тождественна художественному тексту, а трагикомическая окрашенность «высказывания» не напрямую, но парадоксально, травестийно, весьма опосредованно связана, к примеру, с реальным поведением жен и подруг Василия Шукшина. Кроме того, незаметным образом

гендерный мотив вдруг переходит в мотив творчества, который становится лейтмотивом.

– Пиши, пиши, – говорила Алевтина грустно. Она больно переживала эту неистребимую, несгораемую страсть мужа – *писать, писать и писать, чтобы навести порядок в государстве*, ненавидела его за это, стыдилась, умоляла – брось! Ничего не помогало. [Муж] сох над тетрадками, всюду с ними совался, ему говорили, что это глупость, бред, пытались отговорить... Много раз хотели отговорить, но все без толку [VI, 181].

«Неистребимая, несгораемая страсть» «писать, писать и писать», «чтобы навести порядок в государстве» – это, собственно, писателя В. М. Шукшина и мука, и блаженство.

В аспекте нашей проблемы обратим внимание на то, что в плане выражения нарратив шукшинской новеллы крайне редко содержит понятие «наслаждение». «Блаженство», правда, встречается чаще. Безусловно, что это свидетельствует о том, что Шукшин, тонко чувствующий «нерв» повествования о Бытии (через быт), тему гедонизма не декларирует, но трансформирует ее в высокое искусство<sup>44</sup>.

Вот почему наше внимание привлечет редкий у Шукшина маркер гедонистического дискурса – «*я наслаждаюсь*», который мы встре-

---

<sup>44</sup> В понятиях «наслаждение» и «блаженство» Шукшин актуализировал духовную составляющую. Так, если сопоставить определение этих понятий в словаре С.И. Ожегова («наслаждение – высшая степень удовольствия»; «блаженство – полное невозмутимое счастье») с подробнейшими толкованиями их в словаре В. Даля («наслаждаться – <...> нежить; доставлять высшее удовольствие, чувственное или *нравственное*» (курсив мой. – Л. Б.). «Блаженство – счастье, благополучие, благоденствие, высшая степень духовного наслаждения. Блаженствовать – наслаждаться блаженством, *душевым* счастьем» (курсив мой. – Л.Б.), то мы увидим принципиальное различие: XX век нивелировал нравственную, духовную составляющие в гедонистических понятиях. В XXI веке это нивелирование вообще заменено полным уничтожением духовности в повседневном быте, о Бытии и речи нет. Язык отражает этот процесс: так, склонность английского языка (в особенности в его американском варианте) к расширительному употреблению слова «наслаждение» активнейшим образом переходит в нашу речь, в наше искусство, в наше поведение.

чаем в рассказе 1967 года «Охота жить»<sup>45</sup>, в рассказе – однозначно – трагическом:

« <...> – Охота жить! – упрямо, с веселой злостью повторил [он]. <...> Надо красиво пить. Музыка... Хорошие сигареты, шампанское... Женщины. Чтоб тихо, культурно <...> *Я наслаждаюсь и люблю жизнь* » [III, 92, 96].

Пассаж принадлежит размечтавшемуся после кружки спирта беглому зэку – высокому, красивому парню «с таким прекрасным лицом», человеку, который («так надо») в финале рассказа убьет-таки приютившего его и спасшего от милиции старика-охотника.

В отличие от старика Никитича (а в лексиконе старого охотника отсутствует слово «хочется» – он всегда делает то, что **нужно**, что предопределено его ремеслом), вор и убийца «Колюня» следует только своим желаниям, пристрастиям, так что «охота» (как существительное!) есть его образ жизни, воровской и преступной. Жизнь для него – это «воля» в смысле синонима свободы от окружающих, от общества. «Воля» есть свобода жить как хочешь, рисковать и *наслаждаться* жизнью, постоянно играя и ощущая рядом смерть (кстати, при всей браваре он «костлявую» боится!). Парень называет жизнь «дорогуша», «милая», «роднуля моя». Но «охота жить» такую жизнь предполагает абсолютную свободу и независимость от чувств и привязанностей, разумеется, и от любви. Женщины для Колюни – это «дешевки», «погань». Женщину надо брать для получения удовольствия и пользоваться ею – как вещью. От жизни надо «взять всё». «Охота жить» для «Колюни» возможна, конечно, не в

---

<sup>45</sup> Мы уже говорили о том, что 1967 год, когда «бурно и всенародно» отмечалось 50-летие Советской власти, знаменателен для Шукшина особым моментом протеста: оживлялась вся парадигма безобразий власти, ложь об успехах в деле воспитания нового человека в духе коммунистического кодекса. В малой прозе это выражалось с конструированием политических подтекстов и возражениями по существу в сюжетах как концепциях действительности. Рассказ «Охота жить» – в этом ряду – произведение, в центре которого страшные реалии нашей действительности, посреди бравурных гимнов строителю коммунизма сюжет о том, как страшен может быть человек, если погибла душа.



тайге, но в джунглях человеческого обитания, то есть в большом городе.

Шукшин далек от примитивного противопоставления города деревне и даже Природе. Антигерою нужен город – ночной, разгульный, греховный. Повторим, жизнь для него охота, погоня за удовольствиями – любой ценой. Художник не дает лобовой оценки герою – он заставляет читателя ужаснуться душевной пустоте погубившего себя человека. Человека, который не знает самого близкого – себя: Никитич замечает, что у парня голос человека, не умеющего «сам с собой» разговаривать. Взгляд парня «с таким прекрасным лицом» – «прямой, смелый... И какой-то стылый». Так определил его старый охотник. Антигерой хочет вызвать ужас у собеседника – богохульствуя: «Я бы ему (Христу. – Л.Б.) с ходу кишки выпустил». / Никитич: «За што?..»/ – За то, что сказки рассказывал, врал. Добрых людей нет!» [III, 95]. То есть: у Никитича – душа жива, а у парня с именем, данным при рождении «Николай» – с тою же основой, что отчество старика – «Победитель», – она погибает. Все окружающие для него «погань». В особенности противны ему учителя жизни: «святоши, которых убивать надо». Жизнь для Никитича – доля, дело, всё интересно, ибо «всё живое». Он помнит свои малые и большие грехи, раскаивается, платит по счетам. А для вора и убийцы, охотника за людьми «Колюни» «охота жить» – это греховный ночной город, где есть развлечения, женщины, где можно купить наслаждение и жить за чужой счет: «Я наслаждаюсь и люблю жизнь *больше всех прокуроров вместе взятых*. Ты говоришь – риск? А я говорю – да. Пусть обмирает душа, пусть она дрожит, как овечий хвост, – я иду прямо, я не споткнусь и не поверну назад» [III, 96]. Кстати, потрясающий штрих: «Колюня», убив старика, «не видел солнца, шел, не оглядываясь, спиной к нему. Он смотрел вперед» [III, 104]. А «равнодушная природа» сияет вечною красотой: окончание рассказа

вслед за процитированными строками таково: «Тихо шуршал в воздухе сырой снег. / Тайга просыпалась. Весенний густой запах леса чуть дурманил и кружил голову» [Ш, 104]. Пушкинский интертекст здесь своеобразен, наряду с «пушкинской» ситуацией: «лачужка» – старушка (старик!) – «кружка» (спирта), снежная и житейская бури, которые соединили в охотничьей избушке старика-«отца» и блудного сына. Есть здесь другие интертексты (Ф.М. Достоевский, Джек Лондон, Ф. Ницше). Все это еще раз доказывает, Шукшин вообще не склонен к монологу – в решении и постановке проблем (в том числе и проблемы гедонизма) он диалогичен. Как уже говорилось, он выходит на Бытие, а не работает в парадигме бытовой: его простые герои могут часами разговаривать – так, что все темы будут завязаны на главном – кто и как живет на свете, ради чего живет и чего добился. В этом плане исследователи давно заметили, что «существительное “душа” – самый частотный фразеологический компонент в языке произведений В. Шукшина»<sup>46</sup>.

Герои Шукшина, в отличие от антигероев, душу имеют, радуют ее и озабочены ее сохранностью. В этом плане они – натуры цельные. Несмотря на трудную жизнь, герой Шукшина не предается греху уныния, он активен в поиске правды как Нравственности. Он умеет любить и быть любимым, смеет искренне радоваться, удивляться жизни, сопереживать другому, он чувствует и понимает красоту. Как человек и гражданин, он зачастую превосходит образованных и «энергичных людей», если они культивируют совсем другой набор эмоций: скуку, равнодушие, раздражение, источником чего является жажда денег, стремление к успеху любой ценой, честолюбие, эго-

---

<sup>46</sup> Соловьева А.Д. Системность лексики и фразеологии в лингвистическом анализе текста (на материале рассказа В.М. Шукшина «Охота жить») // Третьи Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всероссийской научной конф. Челябинск, 2006. Ч. 2. С. 146.

центризм, а в конечном счете – жажда удовольствий как косвенное или прямое нарушение «общественного договора».

Правда, совсем не факт, что чудик Шукшина нравится всем: насильно мил не будешь. Тем более, что писатель, создавший как художник Нового времени новый тип героя (а это, безусловно, большая редкость и свидетельство таланта), сам Шукшин вовсе не однозначно относился к *личности* многих своих чудиков. Читаем, к примеру, рабочую запись: «Во всех рецензиях только: Шукшин любит своих героев. Шукшин с любовью описывает своих героев. Да, что я, идиот, что ли, всех подряд любить?! Или *блаженный*? Не хотят вдуматься, черти. Или – не умеют. И то и другое, наверно»<sup>47</sup>.

То есть Шукшин прекрасно знает, что художник слова в конечном счете отвечает за смысловую наполненность и качество своих произведений, но ему больно от осознания того, что втуне пропадает его труд, и писательский труд вообще. Одна из главных причин этого, считал Шукшин, утрата культуры чтения: ориентированные на примитивное получение удовольствий от нехитрых развлечений читатели не видят необходимости в труде по воспитанию души через книгу.

Уже при начале конца советской читательской культуры, в начале семидесятых, В. Шукшин прозорливо фиксировал: «Да, стоим перед лицом опасности. Но только – в военном деле вооружаемся, в искусстве, в литературе – быстро разоружаемся» [VIII, 291].

Осознавая свою ответственность перед читателями за сохранение и пополнение ценностей культуры, Василий Шукшин, вместе с

---

<sup>47</sup> Здесь, кстати, надо помнить, что Шукшин, «чувствующий» слово, не мог не учесть двойного смысла производных от слова «блажь». По В. Далю, они «распадаются по значению на два противоположных разряда, а частью даже двусмысленны: <...> Блаженный, благополучный, благоденствующий, счастливый <...> божий угодник». И «блаженный – блажной <...> повеса, проказник <...> калека <...> юродивый, божий человек, малоумный, дурачок» // Даль Владимир. Толковый словарь... Т. 1. М., 1978. С. 96.

тем, ратует за особые отношения в парадигме «читатель – писатель – книга»: «... Вслушайтесь – *искус-ство!* (курсив В. Шукшина). Искусство – так сказать, чтоб тебя поняли. Молча поняли и молча же сказали “спасибо”» [VIII, 283]. Особые отношения – это обязательное включение наслаждения, радости, и к художнику слова надо относиться с благодарностью, ибо «Человек, который дарит, хочет испытать радость. Нельзя ни в коем случае отнимать у него эту радость» [VIII, 279]. Но, с другой стороны, писатель просто *обязан* дарить радость читателю. Между тем: «Они (братья-писатели) как-то *не боятся* быть скучными» [VIII, 287].

Все сказанное выше можно иллюстрировать творчеством Шукшина, поэтому, на наш взгляд, активное включение эстетического потенциала этого художника в современную жизнь необходимо. Отраднo, что это происходит (правда, не так полно и последовательно, как того заслуживает В.М. Шукшин). Мы солидарны в этом плане с точкой зрения Л.И. Стрелец, которая в работах о проблемах формирования культурного читателя (в связи с изучением гедонистической функции литературы) опирается в первую очередь на классику и на творчество Андрея Платонова и Василия Шукшина: «Трудно соотнести с нашим временем позицию героя <...> Шукшина. И совсем «несвоевременные мысли» вызывает фраза из платоновского «Котлована» про «рвущуюся вперед сволочь»». Однако именно эти художники слова, показывает исследователь, помогают вернуть на уроки литературы «нормальный фон»: «интерес, радость, удивление, сопереживание», помогают подготовить культурного читателя, который испытает «наслаждение от чтения и осмысления произведения»<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Стрелец Л.И. Гедонистическая функция литературы и проблема формирования культурного читателя // Литература в контексте современности: материалы III Международной научно-методической конференции. Челябинск, 2007. С. 335, 336.

Почему это происходит? Вот осознаваемые художником принципы программирования творческого акта у читателей. И снова – рабочая запись:

«Общение людей с искусством... Ребенок когда сосет грудь матери, слегка пристанывает (от удовольствия). Затем, я заметил, он еще полчаса-час лежит и также пристанывает – от сладостного ощущения тепла и сытости.

Я думаю, и человек: насосавшись «молока искусства», еще долго пристанывает и чувствует себя хорошо – от общения с подлинным искусством-молоком: тру-ля-ля...» [VIII, 286].

Завершающее пародийно-радостное «тру-ля-ля», разумеется, есть предостережение себе самому – от красоты, избыточности и умиленности пафоса. А насчет «пристанывая» скажем: это прекрасная иллюстрация того, как «интимно» Шукшин понимает и чувствует гедонистическую функцию искусства. И опять-таки хочется проиллюстрировать художественными текстами: Шукшин удивительно современен, хотя в какой-то мере следует принципам «устаревшего» этического сентиментализма. Он заставляет работать эти принципы в спайке с современнейшими технологиями письма.

Вот, к примеру, совершенно противоположный «пристаныванию» (от наслаждения искусством) образ «подстанывания» (от животного наслаждения) в рассказе «Мой зять украл машину дров!» (1971). При внешне анекдотической фабуле «тёща – зять» рассказ имеет очень серьезные подтексты (бесчеловечность Системы, лицемерие властей предрержащих). В. Шукшин использует уже знакомый знак запредельного (?) наслаждения: «<...> Один раз в жизни Веню били двое пьяных. Били и как-то *подстанывали* – от усердия что ли – Веня долго потом с омерзением вспоминал не боль, а вот это тихое *подстанывание после ударов*» [V, 241]. Данный образ использован художником для того, чтобы далее выйти на серьезное, страшное по

своей сути отображение Системы. Физическая боль от побоев пьяных уродов ушла – «удар по душе» остался в памяти. Но он не сравним с тем омерзением и ужасом, которые поселились в душе героя в результате столкновения с представителем власти, с казенным человеком Системы. Развертывая сюжетную коллизию рассказа, Шукшин идет вслед за Чеховым. Чеховский принцип кажущейся нейтральности, фиксация кажущихся случайными деталями и «похожести» на нечто обыденное, «проходное» – при изображении крайнего безобразия, подлости и пошлости – вот что в центре внимания художника. В рабочей тетради последнего года жизни Шукшин фиксирует как бы продолжение разговора с самим собой: «Чехов-то? Чехов работал страшнее Льва Толстого» [VIII, 292].

Вновь обратимся к рассказу «Мой зять украл машину дров!». Его сюжетообразующая ситуация такова: чудик Венька Зяблицкий по навету тещи попал под суд. На показательное открытое заседание суда (сельский сход) приехали из города члены суда и прокурор, который для примера и острастки добивается для Веньки максимально жестокого наказания. Односельчане с трудом, но справедливо отстаивали попавшего в беду мужика. «За Веню радовались». А в Венькиной душе на всю оставшуюся жизнь поселилось воспоминание:

«<...>ужас перед этим мужчиной <...> Он видел его, как живого <...> спокойный, умный, веселый <...> И доказывает, доказывает, доказывает – надо сажать. Это непостижимо» [V, 241].

Сильнее страха перед тюрьмой, в которую хотела отправить Веню теща («курва и дура»), именно этот ужас перед человеком Системы:

«Раньше Веня часто злился на людей, но не боялся их, теперь он вдруг с ужасом понял, что они бывают – страшные» [V, 241].

Дальнейшее в рассказе объяснит в какой-то мере такая запись Шукшина в рабочей тетради 1972 года: «Ни ума, ни правды, ни си-

лы настоящей, ни одной живой души!.. 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» [VIII, 292].

Шукшин «бьет» с абсолютным попаданием в правду, которая есть нравственность, добываемая огромной ценой, может быть, даже ценою жизни. Чудик Шукшина обретает момент истины, увидев, что его лишили репутации, покоя, счастья жить в семье, обладать любимой женщиной, лишили всего – походя, как бы по долгу службы, казенно, абсолютно равнодушно. «Конечно, не мое [дело]! <...> Было бы моё, моя бы душа и страдала», – «воскликает» прокурор – «веселый мужчина» в неофициальном общении. Но автор заставляет функционера почувствовать на своей шкуре, что значит быть зависимым от чужой воли. Именно на своей шкуре. Невольно оказавшись в кабине Венькиной машины (персональная сломалась), прокурор покровительственно и «казенно» поучает вчерашнего подсудимого быть довольным вниманием власти, а затем не может удержаться от весьма эмоционального проявления собственного интереса: заочно ему понравилась «шкура» Веньки, его несостоявшееся кожаное пальто, из-за которого весь сыр-бор разгорелся, и прокурор спрашивает, где же её «достать», «шкуру хорошей выделки».

– Адрес-то знаешь?

– Знаю адрес. Знаю... Эх! – крикнул вдруг Веня, как в пустоте, – громко. – А не ухнуть ли нам с моста?!

Он даванул газ и бросил руль... Машина прыгнула. Веня глянул на прокурора... И увидел его глаза – большие, белые от ужаса. *И Веньке стало очень смешно, он засмеялся.* А потом уж на него боком навалился прокурор и вцепился в руль. И так они съехали с моста: *Веня смеялся, а прокурор рулил.* А когда съехали с моста, Веня скинул газ и взял руль. И остановился.

Прокурор вылез из кабины... Глянул еще раз на Веньку. Он был еще бледный. Он хотел, видно, что-то сказать, но не сказал. Хлопнул дверцей [V, 242].

Герой Шукшина не наслаждается победой, потому что это было бы слишком мелко. «Он чего-то вдруг очень устал. *И хорошо, что он остался один* в кабине, спокойнее как-то стало. Лучше». Текст Шукшина содержит второй и последующие планы. Один из них можно обозначить как выход на истину по методологии гедонизма: Шукшин резко противопоставляет рациональное познание и то знание, которое обязательно включает помощь чувств; кроме того он разоблачает проявления современной атаксии, то есть состояния свободы от телесных страданий и душевных тревог. Они тем более античеловечны, если их носителем является облеченный властью человек. Но главное в методологии гедонизма – это то, что герой Шукшина очевиден в ориентации на добро, тогда как антигерой по своей сути – олицетворение зла, циник, определяющим мотивом поведения которого является получение удовольствий через эгоистично понятые интересы. То есть Шукшин идет от чеховского противопоставления «эгоистицизма» – нравственному «принципу» в парадоксально-сатирической и серьезно-мировоззренческой интерпретации гедонизма. Чеховское влияние на Шукшина здесь безусловно, учитывая даже участие «прокуроров» в системе образов того и другого художника: законники и люди у власти оказываются в «шкуре» обыкновенного человека или «дома», когда имеешь дело с тем, «кого без ума любишь, а любовь требовательна и осложняет вопрос» [Ч. VI, 102].

Мы предполагаем, что прямое влияние на Шукшина в свете сказанного, на его мировоззрение и на художественное разрешение гедонистических конфликтов мог оказать рассказ А.П. Чехова «Дом» (1887), который Л.Н. Толстой отнес к новеллистике «1-го сор-



та». За кажущимся «прелестно-легким», каким-то даже «по-французски» подробным внешним повествованием рождаются глубокие смыслы, вторые, третьи и иные планы, отражающие важнейшие стороны мировоззрения Чехова. Прокурор окружного суда после напряженного дня на казенной службе, приехав домой, узнает о том, что его маленький сын... курит. Прокурор – вдовец, он не знает, как повести себя с любимым «наследником царства», как *доказать* семилетнему мальчику вред и безнравственность курения. И к желанной цели неожиданно приводит сказка, которую он рассказывает своему мальчику. Наивная и смешная, она тем не менее дорогого стоит, ибо в основе ее – желанная цель, и она пронизана любовью. *Разумная любовь* и должна лежать в основе воспитания человека и в отношениях между людьми – вдруг понимает человеческую правду герой рассказа и читатель.

В. Шукшину, конечно же, был близок Чехов, в особенности там, где встречаются у него картины общественной и семейной жизни, полные глубокого смысла в поиске истины, но и вызывающие у автора скорбные мысли. Прокурор, например, в рассказе «Дома» не может не признать, что наказание очень часто приносит гораздо больше зла, чем само преступление. Шукшин учится у Чехова тому, что с душой человека (ребенка ли, взрослого) «надо обращаться умеючи» и «нигде сухой педантизм и формализм <...> не принесут столько вреда, как в деле воспитания» [Ч: VI, 98].

В. Шукшин следует за А.П. Чеховым в мировоззренческой системе, улавливает принципы гедонизма в концептосфере художественного мира писателя, а затем творчески воплощает их в новеллистике. Если вернуться к рассказу «Дома», то смыслообразование осложнено здесь тем, что авторский дискурс выступает как озарение человека, который по социальной роли вынужден часами, днями «думать казенно» (он законник, чиновник высокого ранга, проку-

роп). Но вот «дома» он обнаруживает (после общения с любимым сыном), что он блуждает в потемках, что истину должна освещать и освящать любовь и желанная цель:

«Живой организм обладает способностью быстро приспособляться, привыкать и приноживаться к какой угодно атмосфере, иначе человек должен был бы каждую минуту чувствовать, какую неразумную подкладку нередко имеет его разумная деятельность и как еще мало осмысленной правды и уверенности даже в таких ответственных, страшных по результатам деятельности, как педагогическая, юридическая, литературная... <...> Для людей, обязанных по целым часам и даже дням думать казенно <...>, вольные, домашние мысли составляют своего рода комфорт, приятное удобство <...> Но ведь в школе и в суде все <...> вопросы решаются гораздо проще, чем дома: тут имеешь дело с людьми, которых без ума любишь, а *любовь требовательна и осложняет вопрос*» [Ч: VI, 98, 102].

«Осложнение вопроса» современного гедонизма писателем Шукшиным через свой опыт, через обращение к классике философии и к великим Л. Толстому и А.П. Чехову мы постарались показать.

### *1.5. Политический дискурс в прозе Шукшина как художественный феномен*

Актуальность заявленной темы не подлежит сомнению. Ушедший из жизни почти четыре десятилетия назад писатель Василий Шукшин предстает перед современным читателем интереснее и современнее, нежели иные наши продвинутые авторы, он востребован в XXI веке. Востребован прежде всего оригинальным и глубоким осмыслением насущных и вечных проблем быта и бытия в их историческом контексте и политической данности.

Физически Шукшина не было с нами уже со времени окончания застоя 70-х, он не жил в смутные восьмидесятые, в лихие девяностые. Он не был прямым свидетелем крушения советской Системы, либеральных реформ вкупе с шоковой терапией. Но предощущение катастрофы даже в самых лично для него благоприятных условиях (Шукшин ушел из жизни в преддверии большой славы и мировой известности), но боль за человека, боль от сознаваемой утраты национальной соборности – все это ярко и самобытно выражено художником в его книгах и фильмах, в текстах, обладающих живой энергетикой и современностью звучания.

С целью выявить креативность художественного метода В. Шукшина – «политического» художника – акцентируем внимание на некоторых парадоксальных фактах. Во-первых, большую часть жизни Шукшин прожил в городе. С 16 лет, по сути дела, он жил вне сельской общины и вне деревенского Дома, если не считать полутора лет после демобилизации («холодным летом 1953-го» он сдал экстерном экзамены на аттестат зрелости и учебный 1953/54 год проработал учителем словесности и директором родной школы). Далее была только Москва. А на Алтай только командировки для съемки фильмов. Но при этом факт остается фактом: горожанин В. Шукшин работал преимущественно на материале именно крестьянской жизни,

которая была для него, сына «врага народа», дважды сироты, такой нелегкой. Во-вторых, даже после полутора десятилетий творческой жизни в Москве, общаясь с творческой элитой, добившись известности, Шукшин постоянно декларировал свое почвенничество. В-третьих, именно среди «деревенщиков» и «выходцев из деревни» были его самые близкие друзья и конфиденты (достаточно назвать Василия Белова и земляков-алтайцев). Но (как мы уже не раз говорили) вот что показательно: при всем том Шукшин болезненно реагировал на зачисление его «в разряд» писателей-«деревенщиков», и, хотя комментарии вслед опубликованному, а тем более пиар были противны его натуре, он неоднократно выступал – в публицистике, в публичных дискуссиях, в интервью, упрекая иных критиков в нелюбопытстве и в поверхностном прочтении его текстов. «Не хотят вдуматься, черти!» – вот одна из его рабочих записей, как бы продолженная известным текстом (в одном из последних интервью) о том, что «надо бы расшифроваться».

Разумеется, его заботил отнюдь не рейтинг в критике – беспокоило то, почему не продуктивен в должной степени творческий диалог с читателем, как добиться желанной, эффективной читательской рецепции.

К теме нашей работы все эти факты имеют самое прямое отношение, ибо «прочсть как следует» (Г. Гуковский) тексты В. Шукшина можно, лишь учитывая принцип шукшинского пересоздания действительности и расшифровывая коды программирования им творческого акта читателя. «Боец тайный, нерасшифрованный», в отличие от традиционалистов-деревенщиков, которые тяготели к максималистской описательности и воссоздавали историческую реальность через подробности бытовых перипетий и социальных коллизий, Шукшин предпочитал «неспокойное» взрывное усвоение традиций. Художник-минималист, он конструировал сложнейшие, часто экзотические подтексты, активно проектировал динамические рецеп-

тивные ситуации, которые были бы способны реализовать действительные возможности искусства. И все это – при внешней простоте и кажущейся непритязательности текстов. Здесь можно высказать предположение о креативности следования чеховскому совету (Чехов занимает едва ли не ведущее место в шукшинской учебе у классиков); часто цитируемая чеховская сентенция «Краткость – сестра таланта», строки из письма Чехова брату Александру от 11 апреля 1889 года, содержит в преамбуле креативные требования: «не шлифуй, *а будь неуклюж и дерзок*». Вот эта *дерзость* образно-ассоциативного сочетания несоединимого, а также создающая эффект достоверного (когда «проговорилось *настоящее*», по формуле Шукшина) живая «неуклюжесть» в народных экзистенциях и есть маркёр креативного в стиле Шукшина. Кроме того, он нередко обращался к измененным формам сознания, к остранению. А главное все же – это его выход на эстетику современного минимализма в синтезе с киноэстетикой, на обеспечение сложнейших взаимодействий текста и реальности / ирреального.

Заявленная тема, как нам представляется, требует современного осмысления в плане проникновения в самую суть тайнописи Шукшина. Проблему политических реалий в его художественном мире, разумеется, рассматривали в разных аспектах (см., к примеру, работы С.М. Козловой, исследования Р. Эшельмана, А.И. Куляпина, Т.А. Снигиревой и др.). Однако есть и неисследованные моменты. Трудность здесь в том, что, оставаясь, так сказать, «на поле поэзии», необходимо прояснить суть ценностных установок В. Шукшина – «политического» художника. Необходимо сформулировать его экзистенциально значимую позицию литератора и гражданина не только через «идейность» изображаемого, но и через закодированную «бойцом тайным, нерасшифрованным» особого рода «политизацию» текстов. Полагаем, что, выявив таким образом ядро дискурсивной «политпрактики» писателя, мы сможем выйти и на его «идиолект», инди-

видуальный стиль художника, креативность которого во многом связана с оригинальными открытиями в области национальной политической культуры, то есть психологии нации в отношении политики.

Уточним некоторые исходные термины и понятия. Так, *дискурс* рассматривается нами как когнитивно-семантическое явление, представленное в виде определенного *концепта*. Чтобы зафиксировать концепт в реально (объективно) существующих «рамках» литературного произведения, через его грани, мы прибегаем к анализу *мотивной организации текста*, вследствие чего логические смыслы будут преобразованы в «некий квант знания, сложное, жестко не структурированное смысловое образование описательно-образного и ценностно-ориентированного характера»<sup>49</sup>. В свою очередь, через анализ художественной структуры этот ценностно-ориентированный «квант знания» должен быть выявлен как *художественный* концепт, «единица сознания», своего рода синтез национального и индивидуального в *авторской* концептосфере»; эта оригинальная единица сознания будет вербализована в тексте, подчиняясь законам поэтики, а не «чистой» логики, она «способна <...> к эволюции своего концептуального содержания от одного периода творчества к другому»<sup>50</sup>.

Мы намерены показать, что В.М. Шукшин – один из самых оригинальных «политизированных» художников 2-й половины XX века. Начнем с констатации факта: почти все программные тексты классика русской новеллы прошли через массовые издания. Став известным, он обдуманно и принципиально подходил к выбору издания, к срокам выхода из печати (речь идет о выборе политическом, а не о честолюбии или конъюнктуре). Так, в конце 1960-х годов В. Шукшин окончательно расстается с ортодоксально-советским

---

<sup>49</sup> Алеференко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М., 2002. С. 17.

<sup>50</sup> Литвинова В.В. Художественные концепты как ключ к познанию авторского мира // Художественный текст: варианты интерпретации: труды XI Всероссийской научно-практической конференции: в 2 ч. Ч. I. Бийск, 2006. С. 340.

журналом «Октябрь» и, укротив свои авторские амбиции (не приняли к печати его роман «Любавины»), пытается восстановить союз с «Новым миром» А.Т. Твардовского, что, как справедливо показывает и доказывает в своих работах С.М. Козлова, Т.А. Снигирева и А.И. Куляпин, открыто означало заявить о своей определенной оппозиционности режиму, а также о принадлежности к *либерально-демократическому* направлению в общественной борьбе. Разумеется, переходный характер культурно-исторической ситуации 1960–1970-х годов и сложные политические коллизии «заставили» Шукшина вырабатывать свою «точку зрения», и позиция его эволюционировала, оставаясь при всех ошибках, «недоработках», уникальной. Его диалог с читателями, к примеру, являл собою полемически напряженную константу. Это была важная составляющая политического дискурса в его прозе и, разумеется, определитель его творческого поведения. Показательно, что диалог с читателями велся оригинально: Шукшин «напрямую» развивал традиции русской классики в ее культуре общественно-политического разговора с читателем. Назовем только особые «случаи» интертекстуальных трансформаций политического дискурса в авторской концептосфере: диалоги с гоголевской книгой «Выбранные места из переписки с друзьями», с «Дневником писателя» Ф.М. Достоевского и с книгой А.П. Чехова «Остров Сахалин».

Особого рода читательская рецепция, как правило, программируется Шукшиным, художником-минималистом, с обязательным учетом политики и самого широкого разброса позиций в ней.

Красноречива в этом аспекте история, в основе которой был «неприятный разговор с молодыми учеными» (атомщиками из Обнинска). «Случился» он весной 1966 года. Помним, что поводом для встречи был фильм «Ваш сын и брат». Молодые представители «самой передовой» науки, цвет советской интеллигенции («секретные физики», шестидесятники, прославленные в фильме М. Ромма «Де-

вять дней одного года»), намеренно и высокомерно ушли в разговоре с «деревенщиком» от насущных проблем в теорию. Уже «категорический императив заглавия» («*Ваш* сын и брат») вызвал у интеллектуалов реакцию отторжения, и они в пику «крестьянину» задали такой высокий уровень диалога (уровень интеллектуальный), к которому Шукшин не был готов (тем более, что он ожидал услышать продуктивную критику, размышления о современной цивилизации и культуре применительно к конкретным реалиям жизни). Все это оставило в его душе глубокий след. Сейчас-то мы понимаем, что в конце концов, по совокупным результатам творчества, «он все-таки *их* срезал». И он даже показал – наглядно и ярко – антигуманность «ученой сволочной ахинеи», каковою становится наука на службе «эгоицистов» и политических авантюристов. Но даже сейчас обидно и горько ощущать ту «осмысленную злость» по отношению к художнику русской темы. Шукшин многое предвосхитил, он предупредил о страшной опасности политики, «разводящей» науку и мораль, нравственность и экономику. Сегодняшний запредельный разгул безнравственности, обнищание масс и суперобогащение элиты, окончательное уничтожение деревни, «утечка мозгов» на Запад – все это сугубо рационалистически объясняют и цинично оправдывают ученые, обслуживающие политику двойных стандартов: невыгодно быть высоконравственным богатому человеку, соблюдение морали – это участь бедных, разговоры о нравственности – «в пользу бедных». А как же искусство, его место и роль в политической культуре общества? Интеллектуалов раздражала (и раздражает) в Шукшине его «традиционность», его желание видеть культуру единой общенациональной, интеллектуалов и сторонников «чистого» искусства раздражает его *либеральный* (поведенческий) подход к культуре, к анализу (и синтезу) в этом ключе всех явлений, ценностей и эмоций граждан. Его не-читатели и оппоненты – в лагере *радикалов*, то есть сторонников альтернативного («эгоистического») подхода к культу-



ре. «С точки зрения радикалов, не может быть и речи ни о какой однородности политической культуры. Если либералы делают акцент на передаче ценностей от поколения к поколению, то радикалы основной упор делают на процесс передачи ценностей между классами и социальными группами. Другими словами, для либералов базовой категорией выступает социализация, а для радикалов – индоктринация»<sup>51</sup>. Ясно, что сегодня Шукшин дает нам уроки, исходя из своей «философии мужественной». Она ориентирована на поведение наших «титанов» в культуре: «Но тут встает классик – как тень отца Гамлета, – не дает *обывателю* пройти к автору. И они начинают бороться. И нелегкая эта борьба. <...> Все жалуются. Негодуют. Один классик стоит на своем: не пушу! Не дам. *Будь человеком*» [VIII, 28]. Прочитрованы строки из программной статьи «Монолог на лестнице» (1967), «подсуропленной» к 50-летию Октября и как бы вослед обнинским оппонентам (самоирония автора в хронотопе «лестничных», постфактум-размышлений весьма конструктивна). Многие объясняют и рабочие записи Шукшина того периода: «Культура! Уря-я!!! Достижения!!!», а ведь «Судя по всему, работает только дальнобойная артиллерия (Солженицын). И это хорошо!» [VIII, 289]. Таким образом, классик русской новеллы предстает во всей силе своего подвижничества. И вот что интересно в «случае Шукшина»: большинство текстов его малой прозы, при всей их «традиционно-

---

<sup>51</sup> Политическая культура // Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В.Г. Кузнецова. М.: ИНФРА, 2005. С. 423. Кстати, можно провести параллель с чеховским поведенческим подходом к культуре. Профессор В.Е. Хализев сделал недавно доклад на международной конференции «А.П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века». Тема доклада весьма неожиданна, она связана с восприятием творчества писателя. Тема эта – *ненависть* к Чехову. «Античеховиана» представлена такими именами, как Ахматова, Мандельштам, Анненский, Ходасевич, Цветаева. «Это отторжение, полагает Хализев, происходило потому, что *Чехов с его неукоснительным императивом гуманности* в эпоху, ознаменовавшуюся мощным влиянием Ф. Ницше, мешал очень и очень многим <...> Но даже эти «несовместимости» говорят об удивительном свойстве чеховского творчества: пробуждать совесть негромким голосом правды, провоцировать на диалог и спор. Вот и прошедшая конференция – яркое тому свидетельство». См.: Ермошин Федор. Спасительный ориентир // Литературная газета. № 5. 10–16 февраля 2010 г. С. 6.

сти», креативны, «оказиональны» и написаны «в связи» с каким-то событием, то есть почти обязательно атрибутированы в контексте ситуации, в которой происходит политическое действие. Однако весь фокус кажущейся «индоктринации» в том, что Шукшин уводит это событие или артефакт в подтекст, в неочевидные – второй и последующие – планы, благодаря чему возникают новые смыслы, создается художественный эффект многозначности, многослойности текста, рождается некий «квант знания» о психологии нации в отношении политики.

Приведем только некоторые «оказии» – маркёры политических дискурсов в его малой прозе. К примеру, на пике волонтаризма Хрущева, в самый разгар кампании по подготовке к 45-летию Октября и в то самое время, когда Уинстон Черчилль саркастически произнес знаменитую фразу: «Я думал, что умру от старости, а выходит, что умру от смеха» (над большевиками, которые не могут накормить свой народ, проводя очередные реформы, и покупают зерно за границей), в это самое время Шукшин печатает в официозном «Октябре» (1962. № 5) рассказ «Коленчатые валы», в тексте которого прозвучат слова: «*И в никакой коммунизм вообще я не верю. Понял?*» [I, 100]. Да, эти слова произносит («страстно» и злобно) крайне несимпатичный персонаж, «тип с брюшком и портфелем», содействующий «доставать» дефицит «помимо сельхозснаба». Он, кляузник, алиментщик и демагог, считающий, что его обделили при дележке общественного пирога, получает за эти слова от чудика, «верящего в коммунизм», пинок в толстый зад. Но правда текста такова, что эта «лысая, жирная громада» – шукшинский антигерой – ни в какие сатирические рамки «Крокодила» и других советских СМИ не укладывается. «Крокодил», именем которого чудик грозит и требует коленчатые валы, «полетевшие» в разгар очередной страды, в райкоме, а затем у Каменного человека (настоящего хозяйственника в духе Петра Столыпина местного масштаба), этот орган ЦК КПСС, как и сам

ЦК, не справился ни с политической ситуацией, ни с надвигающейся катастрофой всего уклада советской жизни. Шукшин предвидел многое. Потому насчет коммунизма (здесь и в других текстах) говорил он сам. С сарказмом, но и с болью, – констатируя правду прозрения. И его художественные приемы по созданию политического дискурса – это не реализм, а «своеобразный эксперимент, расчленяющий и распластывающий органически – целостную действительность», он «раскрывают что-то очень существенное для России и для русского человека, какие-то духовные болезни, неизлечимые никакими внешними реформами и революциями»<sup>52</sup>. Мы привели слова Н. Бердяева о гоголевском художественном методе. «Учеба» у Гоголя безусловна в шукшинском творчестве. Вот почему этот ранний рассказ Шукшина с политическим дискурсом в концептосфере уже обнаруживает глубину понимания «исторических» ситуаций, в которых политическим действиям власти противопоставлены эмпирические убеждения, символы и ценности граждан, а главное – позиция самого автора. Как прозорливо «рассек» ситуацию Шукшин! В дополнение к сказанному отметим: если рассмотреть концептосферу рассказов «Волки», «Думы», «Даешь сердце!», «Охота жить» «Чудик», «Горе», «Начальник», то можно обнаружить, как, при различии сюжетных коллизий, их объединяет наличие принципиально сходных в смысловом плане политических дискурсов: опубликованные в 1967 году, они актуализируют разрыв между политическими реалиями и той благостной картиной социалистического рая и ожидаемого коммунистического будущего, которая преподносится официальной пропагандой, «бурно и всенародно» отмечающей 50-летие Октября. В каждом из этих текстов выявлены болевые точки нашего бытия, при этом *настоящее* «проговаривается» очень часто через политические детали. Так, в рассказе «Волки» читаем возмущенную реплику пожилого крестья-

---

<sup>52</sup> Бердяев Н.А. Гоголь в русской революции / Бердяев Н.А. Духи русской революции // Из глубины: сборник статей о русской революции. М., 1990. С. 58, 59.

нина, который упрекает «городского» зятя в его нежелании притерпеться к неизбежным неудобствам сельского быта: «В деревне плохо!.. В городе лучше! <...> А чего приперся сюда? Недовольство свое показывать? *Народ возбуждать против Советской власти?*» [III, 57]. Истинный смысл данного высказывания – демагогия, стремление отвлечь внимание окружающих (и в первую очередь «представителя власти», милиционера) от своего подлого поведения, предательства. «Хитрый и обаятельный» «сторонник» Советской власти («От сука! – изумился Иван») разоблачен автором, который солидарен с героем, страстно желающим «отметелить» тестя – «*чтоб человеком был*». В этом и других рассказах власть дискредитирована в глазах читателей, ибо с ее подачи, понимаем мы, рвачи, демагоги («герои нашего времени», по саркастической формуле Шукшина), «приобретатели и подлецы» – «энергичные люди» устраиваются в жизни, превращая ее истинных хозяев, работяг и патриотов, в доноров Системы, в маргиналов. Кстати, «ложного отца» из рассказа «Волки» как бы дублирует «ложная мать», колхозная активистка, теща чудика Вени Зяблицкого («Мой зять украл машину дров!», 1971). «Курва и дура», она поражает наше сознание совершенно неожиданной и смешной, только на первый взгляд, формулой своих политических заслуг перед «обществом»: «*Я из бедняцкой семьи. Я первые колхозы строила*». Строительница первых колхозов на самом деле отвратительный, безнравственный человек, она сумела устроиться на хлебную должность даже в войну («была председателем сельпо – не голодала»), зятьев держит за бесплатных работников, а строптивых – «сажает» в тюрьму, ее многие в селе боятся, «иные до сих пор бегают наушничать». С ней, правда, всё ясно: «курва и дура», а вот зарифмованный с сельской Солохой «представительный, полный мужчина в сером костюме» – прокурор из города – вот он вызывает мистический ужас как представитель Системы.

Если продолжить список политических «поводов» и «страшных» типов и прототипов, «участвующих» в художественных коллизиях шукшинской прозы, то можно назвать кампании советского Агитпропа, которые сопровождали любое сколько-нибудь заметное событие. Это, например, яростная борьба с религией, актуализировавшаяся при Н.С. Хрущеве и продолженная более скрыто в период застоя. Шукшин явно интертекстуален в рассказе «Верую!», обыгрывая пошлость и глупость официоза и, в частности, заявление Первого Секретаря ЦК КПСС о том, что должно при жизни «нынешнего поколения» изжить «последнего попа». Это 100-летие со дня рождения В.И. Ленина. Исследователи находят реакцию Шукшина на массивную казенную подготовку к нему в рассказе «Срезал». Там же оригинально обыграно важнейшее событие 1969 года – полет «Аполлона-11» и выход американских астронавтов на поверхность Луны. В рассказе «Даешь сердце!» находим потрясающий, абсолютно «неказенный», с выходом на булгаковский интертекст (запрещенная сатирическая повесть «Собачье сердце») отклик на первую в мире операцию по пересадке человеческого сердца. Безусловно, организация политического дискурса как составляющая поэтики шукшинского текста – важный момент, и характерной особенностью этой поэтики явилось то, что «философия, литературная классика, социально-политические «тексты» входят в мир его произведений не прямо, а опосредованно – сквозь призму газетных клише, идеологических стереотипов, вульгарно-социологических шаблонов школьных учебников»<sup>53</sup>. В последний период творчества политический дискурс развивался в особенности мощно и ярко. В борьбе с «нашей глупостью» и «страшной» политической виктимностью Шукшин, на наш взгляд, берет уроки у блестящего трансформатора темы русского юродства – Ю.Н. Тынянова, который дал образцы дискурсов (и в

---

<sup>53</sup> Куляпин А.И. Срезал / Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Т. 3. Барнаул, 2007. С. 262.

политических вариациях – также). В статье «О фэксах» (ФЭКС – «фабрика эксцентричного актера») Ю. Тынянов «дешифровал» секреты особых художников кино – «фэкс» (он называет лучших, первых – Г.К. Козинцева и Л.З. Трауберга). Если они не боятся идеологических препон, полемики и критики (в том числе – быть предметом насмешек!), то «кино как изобретение» позволит им «без излишней робости и уважения наблюдать, пробовать, брать руками то, к чему более почтительные, но менее понятливые относятся как к табу» (Тынянов явно имел в виду политическую отвагу фэкс). Скажем, что «фэкс» похожи на юродивых, а Шукшин – «фэкс» с резко трагикомической направленностью, причем он конструирует политический дискурс, имея в виду положение Тынянова о том, что «исторического жанра <...> ни в кинематографии, ни в каком другом месте вовсе нет <...> исторический же материал нужен зрителю, потому что *делает современным, приближает и уясняет генезис эпохи, в которой зритель живет, а таким образом помогает ему ориентироваться*»<sup>54</sup>.

В довершение ко всему (и это можно подтвердить чуть ли не всеми программными текстами Шукшина) исторический материал нужен художнику, «потому что заставляет его работать вне выдуманных фабул, <...> ставит точные фабульные условия, проверенные не художественным бюро, а историей»<sup>55</sup>, высвечивая самую суть смертельных катастрофических явлений в нашей жизни. Шукшин не противопоставляет Системе концептуальные идеи Сопротивления – он как бы взрывает ее образ изнутри. Если проникать в глубины «шукшинской жизни» и сопоставить его с предшественниками и современниками (например, с М. Зощенко, Ю. Трифоновым, В. Беловым, В. Распутиным), при всем уважении к ним приходим к выводу, что такой внутренний драматизм произведений, такая мощная техника

---

<sup>54</sup> Тынянов Ю.Н. О фэксах // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 348. [346–348 с.]

<sup>55</sup> Там же.

современного языка художества при «старомодности» оценок могли быть только у Шукшина, ибо он шел от *исторической* стратегии к *политической* тактике, которая нацелена положить конец «безобразиям антимира», а не фиксировать его злорадно или с угрюмой обреченностью. И уж тем более – «не играть с ним в подкидного дурака» (Евг. Вертлиб), что, кстати, было излюбленным приемом диссидентствующих тружеников пера. В этом плане Шукшин, имея многие расхождения, допустим, с И. Бродским, мог бы солидаризироваться с ним по поводу формулы отношений «политическая власть – художник»: «Политическая система <...> есть, по определению, форма прошедшего времени, пытающаяся навязать себя настоящему (а зачастую и будущему) <...> Подлинной опасностью для писателя является не столько возможность (часто реальность) преследования со стороны государства, сколько *возможность оказаться загипнотизированным* его, государства, монструозными или претерпевающими изменения к лучшему – но всегда временными – очертаниями»<sup>56</sup>.

В самой технологии художества Шукшин, как уже говорилось, был солидарен с В. Шаламовым: произведение искусства – это «не описание боя, но сам бой». Шукшин вел этот бой мужественно. Читаем одну из последних записей: «Один борюсь. *В этом есть наслаждение*. Стану помирать – объясню» [VIII, 292]. Постараемся понять, что же он не успел объяснить. Играя всю жизнь «в Гоголя», Шукшин взял у великого писателя, который, по замечательному определению К. Мочульского, «был гениально одарен <...> в нравственной области», свой девиз: «Нравственность есть Правда». Уже поэтому его не могли обмануть ни официальная пропаганда, ни диссиденты, ни те, кто «целился в коммунизм» (а попал в Россию!). Он шел от жизни, которую он («один борюсь») преследовал «в жизни, а не в мечтах воображения» (Н.В. Гоголь). И он видел, как современ-

---

<sup>56</sup> Бродский Иосиф. Нобелевская лекция // Бродский И. Поклониться тени. Эссе. СПб., 2006. С. 244.

ное общество всё неотвратимее катится к тому, что люди воспитываются в том духе, что мораль – это отягчающий момент. Беспринципные люди оказываются в выигрыше. Миром правит конъюнктура. Гоголь увидел это безумие с обеих сторон – и субъективного сознания, и объективной реальности. То есть цель импровизации Гоголя (а вслед за ним – Шукшина) была следующая: показать, что *безумие природы – это повсеместно действующая норма бытия*. Способность распознать этот вид безумия – гарантия прорыва к истине. Иначе говоря, вслед за Гоголем Шукшин видел: истина может открыться лишь за пределами «видимости», которую современный человек ослеплен. А значит сознание читателя (в этом смысл авторских усилий) в известном смысле должно стать само безумным, то есть освобожденным от своих обычных форм и навыков. Шукшин продуктивно развил гоголевскую традицию. Его концепт «норма – безумие» уникален. Е. Вертлиб назвал тайнопись ухода в безумие в «самых шукшинских» рассказах (когда даже антигерой уходит в безумие, чтобы ощутить себя человеком) так: «дурь нашла на дурь» (по принципу: уничтожить пожар другим, организованным). В конце 60–70-х гг. XX века Шукшин, как сейчас становится ясным, участвовал в создании художественной практики шизоанализа, «политико-психиатрического дискурса». «Работая под наив», он противопоставлял деятельность своих «чудиков» («бесконвойных», «суразов», «вечно недовольных», «психопатов», «соскочивших с зарубки», а также одержимых идеей прекрасного художников из народа) господству «культурного бессознательного». Но, как автор-демиург, «социальным извращенцем» он никогда не был – принципиально. Для него не было актуально и то, что называется «трагическим знанием» в христианском экзистенциализме (хотя наслаждение «этим» – искушало). Позиция Шукшина была не преодолением трагедии, не изживанием безысходности, но естественным следованием самой жизни, ее собственной логике. Он просто не мог себе позволить, ощущая



трагедию народа как свою, впасть в отчаяние («умирай, а рожь сей»). Для него было невозможно отчуждение. Что вовсе, как мы убедились, не свидетельствует о его необразованности или оторванности от мировой культуры. Напротив, он стал в конце концов одним из наиболее технологичных и креативных художников нового времени.

Представляется интересным, как креативный художник осуществляет дискурсивную «политпрактику» и как он создает художественные версии «интимизированной» истории. Перед нами программный рассказ 1972 года, давший заглавие последней («заветной») книге Василия Шукшина «Беседы при ясной луне» (1974).

В реалиях русско-советской колхозной жизни, кажется, трудно с первого взгляда отыскать глубинные подтексты, аллюзии, интермедальные и интертекстуальные связи, к примеру, с кинотекстами Федерико Феллини, которого называют «писателем» в смысле создания им образов «с помощью одного только света». Тем не менее эта связь с Феллини, как и связь с японскими «текстами» такого рода (о ней интересно писал, к примеру, Евг. Вертлиб в работе «Василий Шукшин и русское духовное возрождение»), просматривается в рассказе Шукшина.

Читаем в рабочих записях набросок к тексту «Бесед»: «Ходит старик к сторожихе и плетет некий мистический невод. А раз увидел около сельмага человека поздно ночью и заорал: «Стреляй!» [VI, 312].

В центре «Бесед при ясной луне» – русская мадонна (прототипом героини была мать писателя). Она противостоит злым духам и мистике, олицетворяя светлое начало. Кстати, рабочая версия заглавия рассказа – «Природа человеческая».

Любопытен и зловещ образ старика Баева, плетущего мистический невод для уловления в этой жизни слабых духом. Хитромудрый антигерой безапелляционно высказывается, например, по поводу интерпретации истории «в книжках» и политики в официальных

версиях. И эти высказывания антигероя весьма интересны: они, к примеру, обнаруживают болевые точки в политической жизни страны и, что чрезвычайно показательно, пародируют облегченные соцреалистические опусы и модные политические детективы. Обеспечивший махинациями и угодничеством перед начальством безбедную старость, антигерой Шукшина тешит себя, любителя «баять», ханжу и брюзгу, разговорами с односельчанами, поучая их, бесхитростных (с его точки зрения, недоумков), правилам «осмеченной жизни». В его образе политический художник обобщил серьезное явление: это типизация «непричастности» подобных личностей к национальной трагедии XX века и к русской истории в целом. Как «некий Кузовников Николай Григорьевич», абсолютно бессовестный вор и прохиндей (рассказ «Выбираю деревню на жительство...», 1973), или как «хитрый и обаятельный» «сторонник Советской власти», а на самом деле демагог, трус и предатель Наум Кречетов, «ложный отец» (тесть) чудика Ивана Дегтярева (рассказ «Волки», 1966), так и старик Баев, маргинал и лжепророк, разоблачается автором через приемы остранения и пародии.

О масштабности разоблачения и об интимизации исторических событий в авторской рецепции можно судить по тому, что прототипом Баева выступил зажиточный односельчанин, по доносу которого арестовали отца Шукшина, а при этом писатель травестийно и остраненно наделил сельского кладовщика внешностью и «повадками» бывшего руководителя государства – Н. С. Хрущева. Кино – это искусство прямого действия, и Шукшин дерзко трансформирует в нарративе новеллы «абсолютную» документальность киноглаза, запечатлевающего «физическую» реальность одиозного политика: «<...> Так средним шажком отшагал шестьдесят три годочка и был таков <...> не работая, по конторам сидючи <...> такой он был теперь сытенький, кругленький, нацеленный еще на *двадцать лет* осмеченной жизни» [VI, 36, 37]. В сочетании с авторскими оценками (они выра-

жены и через приемы анекдотической сказовой наррации) это дает потрясающий эффект «узнавания» в читательской рецепции. Подтексты, возникающие и от странно-смешного сходства бытовых ситуаций деревенского быта с политико-историческими реалиями, и от переплетения реальных / ирреальных ассоциативных планов, порождают многие смыслы, иронию и безусловный сарказм при осознании «исторических» мистификаций: « <...> Баев всю свою жизнь проторчал в конторе <...> никогда не высывался вперед, ни одной громкой глупости не выкинул, но и никакого умного колена тоже не загнул за целую жизнь <...> К концу-то огляделись – да он умница, этот Баев! <...> Баев и сам поверил, что он, пожалуй, и впрямь мужик с головой, и стал намекать в разговорах, что он – умница. Этих умниц, умников он всю жизнь не любил <...> вот теперь и у него выиграло ретивое – теперь, когда это стало не опасно, и он запоздало, но упорно повел дело к тому, что он – редкого ума человек» [VI, 36].

Созерцание благоглупостей, анекдотического жизнетворения, драм и трагикомедий, которыми бывает полна наша жизнь, через развенчание политических мифов и утопий – вот основы рождающихся рецепций при чтении шукшинской новеллы. Жизнь здесь предстает без демонизации ее политических «прорабов», история и политика предстают в их неприукрашенной, «голой» правде народной экзистенции, как бы не отягощенные контекстом культуры и цивилизации. Такой свежий, «подлинный», «оксюморонный» (умно-наивный) аспект восприятия реалий политического быта и исторического бытия – в основе креатива Шукшина.

Чего стоит, к примеру, такой прием: кинематографический дискурс при запечатлении внешности, а также речевого поведения антигероя и/или его «реального» двойника взаимодействует с примитивно-агрессивным содержанием откровений Баева о смысле жизни, о выгоде мошенничества и приписок, о манипуляциях с «отчетностью» и т.п. В результате можно, как бы «отключив звук», «вжи-

ве» наблюдать шаржированный образ видного политика – «волютариста», безответственно несущего ахинею с самых высоких трибун: «<...> делал выразительное лицо, при этом верхняя губа его уползала куда-то к носу, а глаза узились щелками – так и казалось, что он сейчас скажет: “сево?” – “Смета!”» [VI, 37]. По сути откровения малограмотного сельского кладовщика как бы дезавуируют речи одиозного функционера. Таков эффект минималистской пародии.

Шукшин дает возможность антигероям высказаться «до конца» – по поводу истории и политики, высказаться заинтересованно и даже «страстно». Баев – циник, аморально забалтывающий любое «разумное, доброе, вечное», он демагог и эгоист до глупости. Но он, неважно, какую ценой, добился материального успеха, а потому предстает перед односельчанами во всей красе самозванного пророка, «Христа XX века», «учителя жизни». В глазах читателя, получающего информацию об истории, о национальной идее, «незаметный человек» Баев «разусердняется» и – парадоксально – начинает выступать не безличным источником информации, но ее равноценным производителем. Читатель должен сам отреагировать на это (такова воля автора), в частности, заявление: «Мне счас внучка книжку читает: Александра Невский землю русскую защищал... Написано хорошо, но только я ни одному слову не верю там» [VI, 43]. Шукшин как бы специально преувеличивает значимость высказывания антигероя, уничтожая его оппонента – Петьку Сибирцева. Перепутавший день с ночью по случаю застолья, пьющий молодой крестьянин может только удивиться неверию и сказать, «качнув больной головой», что патриотизм Александра Невского – это «исторический факт». Демагог же находится в состоянии эйфории, и кульминацией его интимизации события (вернее, не-события по защите Русской земли «Александрой» Невским) является вскрик «Не верю!». Шукшин действует по Бахтину: слово воспринимается не как безличное слово языка, а как «знак чужой смысловой позиции». Безусловна здесь аллюзия:

знаменитая «эстетическая» инвектива К.С. Станиславского воспринимается в читательской рецепции как глас верховного жреца. Баев к тому же припечатывает Петьку: «С кем это он защищал-то ее? Вот с такими вот воинами, вроде тебя?» [VI, 43]

Таким образом, Шукшин даже злой иронией провоцирует активность читателя, который должен понять историю, «пережить» историю, а поэтому творить ее самому, быть субъектом истории, но не отдавать на откуп маргиналам, демагогам и подлецам. Петька всё же не безнадежен. Шукшин остроумно дает ему возможность уйти со сцены не совсем уж побежденным: «Пиши в газету, – бросает он презрительно демагогу и самозванцу. – Опровергай». Интимизации исторического события в сознании граждан Шукшин таким образом противопоставляет казуистику, идеологические игры, а также демагогическую поверхность в официальной пропаганде, в газетных публикациях и в школьных учебниках. В конечном счете, понимаем мы, интимизация события – это код творчества самого В. Шукшина, художника высокой трагикомедии. Будучи художником техничным и не стихийного таланта мыслителем, он верно регулирует ценностную шкалу в человеческой (народной) экзистенции. Он настраивает ее в соответствии со своими принципами. Эстетически моделируя концепты, он заставляет работать систему в безукоризненном ритме, чередуя механизмы интимизации и объективизации событийных рядов.

Он выступает зачастую чуть ли не адептом национальной критики и самокритики, безжалостным аналитиком проявлений безыдейности и виктимности в среде русского крестьянства, которое к тому же активно пополняло ряды маргиналов. Но так как Василий Шукшин последовательно вырабатывал «философию мужественную» в качестве опоры и начал художества, то его книги не депрессивны, в них умело вложен целительный смысл. Здесь-то и возникает искус отследить креатив «случая Шукшина» в плане выражения. Как

действует художник, интимизируя историю и политику через некую «шпионскую» (вспомним, что его Чудик «в детстве мечтал стать шпионом», не разведчиком, а именно одиночкой-шпионом, чужим среди «своих»!) точку зрения, покажем, предоставив краткий обзор развития им историко-политического дискурса.

Напомним парадокс: создателя народных экзистенций «не интересовал» «так называемый средний человек». И хотя большинство персонажей Шукшина – это простые, скажем словами поэта, «деревенские русские люди», селяне и работяги с промышленных окраин, его герой – это всегда «человек, который не хочет маленьких норм». И судит Шукшин героя, антигероя и себя прежде всего – «судом высоким», небесным и «поднебесным».

Вслед за Чеховым Шукшин бесстрашно передоверил обыкновенному человеку право и обязанность жить в литературе самому, без авторских подпорок. Как и Чехов, Шукшин перенес акцент на ответственность самого человека – и за его унижение, и за его ничтожество. За место в жизни, за роль в политике и в истории. Вот поэтому, считал Шукшин, Чехов и работал «страшнее» Льва Толстого. А сам Шукшин, будучи свидетелем, даже участником и аналитиком катаклизмов и катастроф XX века, работал уже «страшнее» Чехова, который, кстати, был уверен в неспособности русского крестьянина к революции.

Повторим, что чуть ли не все тексты малой прозы Шукшина, при всей их «традиционности», креативны, «окказиональны» и, как правило, написаны в связи с каким-то событием, то есть они почти обязательно атрибутированы в контексте ситуации, в которой происходит политическое действие, или в этих текстах содержатся «исторически» значимые ассоциативные смыслы. Это, например, история «окаянных дней» (кстати, с интертекстами Бунина), сталинской войны с крестьянством в новеллах «Осенью», «Сны матери». Это Великая Отечественная война (заметим, что почти все шукшинские «свя-

тые и грешные» герои либо прошли через фронт, либо это старики, вдовы солдат и их дети, рано начавшие трудиться); это тема «возвращения» с войны («Алеша Бесконвойный»), фантомные муки от исторического беспамятства и забвения («Миль пардон, мадам!»). Это и противостояние пошлости, демагогии и казенщине кампаний советского Агитпропа.

Написание и опубликование подобных текстов – это был поступок политически смелый. Но важнее было то, что эти тексты не были однодневкой или «подкусыванием Советской власти под одеялом» (М. Булгаков). «Фокус» кажущегося «индоктринерства» автора здесь и в других новеллах в том, что Шукшин не столько из цензурных соображений, сколько из соображений художественного воплощения сути бытия в современных формах трансформирует политические действия в игру, в артефакт, а политическое событие или исторические детали уводит в подтекст, в неочевидные – второй и последующие – планы, благодаря чему возникают новые смыслы, а также создается художественный эффект многозначности, многослойности текста, рождается некий «квант знания» о психологии нации в отношении истории и политики.

Креатив Шукшина во многом идет, как уже говорилось, от тыняновской «дешифровки» секретов особых художников кино – «фэксов». Пожалуй, самый яркий пример действия фэкса, то есть случай подвига юродства в новеллистике Шукшина, – это сеанс «Покушения на Гитлера» (новелла «Миль пардон, мадам!»). В эксцентрике поведения чудика Броньки Пупкова, покушающегося на «искажение истории» во имя предупреждения зла, кроме других неожиданных и странных вывертов, присутствуют креативные мотивы. Они связаны, во-первых, с состоянием высокого актерского перевоплощения (его испытывает не кадровый разведчик, какой-нибудь Штирлиц, а бывший фронтовой санитар, малограмотный колхозник), во-вторых же, – с наслаждением, которое чувствует овладевший тол-

пой оратор. На наш взгляд, в рассказе Броньки о покушении на Гитлера есть маркеры, указывающие на дерзкие пародийные ассоциации с речевым поведением Гитлера в кадрах «Триумфа воли» Лени Рифеншталь: «<...> весь напрягся, голос его рвется, то срывается на свистящий шепот, то неприятно, мучительно взвизгивает. Он говорит неровно, часто останавливается, рвет себя на полуслове, глотает слюну... <...> душераздирающий крик. Потом гробовая тишина... И шепот, торопливый, почти невнятный <...> роняет голову на грудь, молча плачет, оскалился, скрипит <...> зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову – лицо в слезах. И опять тихо, очень тихо, с ужасом говорит: – [<...>]» [Ш,172,173]. Пародия сочетается с примерами создания живого присутствия артефакта. Теперь уже не спросишь у самого автора, не связана ли картина перевоплощения Броньки Пупкова с интермедийной аллюзией – игрой великого актера Михаила Чехова. Но чрезвычайно интересно, что сама фраза «Миль пардон, мадам!» в русском исполнении «на чистом немецком языке» связана с известным артефактом: не владея иностранными языками, великий эксцентрик, на разные лады выдавая французские фразы, потрясающе имитировал скороговорение на берлинской сцене 1920-х годов в ряде спектаклей на современные темы. В архивах Госкино (и на киностудии ДЕФА) кадры игры Михаила Чехова сохранились, и Шукшин, разумеется, не мог не быть с ними знаком<sup>57</sup>.

Возвращаясь к Тынянову, напомним еще раз, что Шукшин в нарративе малой прозы, конструируя историко-политический дискурс, имел в виду его положение о том, что «исторический материал нужен зрителю (читателю) как средство осовременивания эпохи, уяснения ее генезиса».

---

<sup>57</sup> «Шпионские» мотивы в «Миль пардон, мадам», возможно, имели подоплекой то, что Шукшин не мог не знать: знаменитая актриса Ольга Чехофф (племянница жены Чехова О.Л. Книппер-Чеховой) была замужем за Михаилом Чеховым (отсюда фамилия), племянником А.П. Чехова. Уже к 70-м годам открывались архивы, и в Москве многие знали, что не раз встречавшаяся с Гитлером, обласканная им за актерский дар, Ольга Чехофф выполняла поручения советской разведки.



Рассмотрим, к примеру, новеллу «Обида» (1971), которая вкупе с рассказом «Ванька Тепляшин» (1973) и оказавшимся последним прижизненным текстом – «Опытом документального рассказа» («Кляуза», сентябрь 1974 г.) составляет маленькую трагикомическую трилогию «Что с нами происходит?!»

В «Обиде» Шукшин отправляет своего двойника – работягу Сашку Ермолаева – в нерабочую субботу (очередное достижение социализма!) с маленькой дочкой Машей в соседний «гагазинчик». И вот, что называется на языке черного юмора (в данном случае анекдотическая ситуация отражает тотальную опасность быть униженным и оскорбленным в больном обществе), «сходил герой за молочком и за хлебушком»: Сашка нарвался со стороны obsługi и «стенки людей» из очереди на крайнюю степень хамства и социальной демагогии. Сашку унизили при маленькой дочке – походя, злобно. Не он нахамил – ему нахамили, пытался возмутиться, отстаивая свое право на уважение, – пригрозили милицией. Так сказать, привет создателям фильма «Похитители велосипедов» от классика русской новеллы. Рифмовка с итальянским неореализмом – бесспорна.

Напомним, что рассказ был написан в Потсдаме (тогда в ГДР) в 1970 году. И, разумеется, этот город был интересен Шукшину не только как штаб-квартира киностудии ДЕФА. Конечно же, в воображении художника оживлялась вся парадигма войны и нашей Победы в связи с исторической Потсдамской конференцией июля 1945 года. 1970 год – это был год двадцатипятилетия Победы. Но и год столетия со дня рождения В.И. Ленина, время избыточной ритуальной кампании советского (и гэдээровского) Агитпропа. Так что шукшинские подтексты не могли не среагировать на эти вещи. Вслед за своим учителем – М.И. Роммом (в первую очередь речь идет о фильме «Обыкновенный фашизм», 1966) Шукшин трансформировал в новеллистике авторитетные киножесты мировой культурной политики,

а в особенности политики послевоенного просветительства и национального воспитания.

Он взял из поэтики неореализма, потом из метода великого Феллини эффектные приемы и обыграл их в литературных текстах свежо, оригинально, остро. Это, к примеру, трансформации жанра «лирического документа», это соединение в нарративе «мини-романа воспитания» – мемуарно-биографических дискурсов и авторского задокументированного присутствия с художественным вымыслом. Наконец, это обязательное атрибутирование сюжета о простом человеке реальными («всеобщими») политическими событиями. Они интимизируются и таким образом выступают залогом художественности. Так что в его чудике, «простодушном», в его кандиде, в его народных экзистенциях «правда времени вопиет больше, чем в каком-нибудь министре» (процитирована рабочая запись В. Шукшина). В. Шукшин чрезвычайно остро ощущал ту истину, что настоящее кино – это «конденсат литературы». В этом плане рассказ «Обида» называют одним из самых «достоевских» современных текстов. Но важно и то, что креативный и политически бесстрашный художник использует все возможности доступа к относительно бесцензурной литературе, немедленно преодолевая советский культурный карантин и соцреалистическую инерцию локально-исторического, заидеологизированного изображения жизни «простого советского человека».

Ситуация скандала, типичная для новеллистики Шукшина, способствует в «случае» «Обиды» тому, что обслуга (продавцы, мясник и знаковая фигура – политический маркер: «завотделом») мгновенно солидаризируются, превращаясь в тиранов и хамов. Вспомним Герцена, который говорил, что символом деспотизма выступает поведение самых маленьких начальников – железнодорожных кассиров, кондукторов, приказчиков – с их желанием власти (как бы в наше время обозначил Л.Н. Гумилев – с их «пассионарностью»). А «ува-

жаемые граждане» (формула М. Зощенко), покупатели, «моментально» трансформируются в толпу агрессивных потребителей, в то самое античное чудище, которое обозначил когда-то поэт-просветитель: оно «обло, огромно, озорно и лайяй». Обличая это чудище, Шукшин работает «страшнее» Зощенко, серьезнее и «страшнее» многих диссидентов, играющих, по определению Евг. Вертлиба, «в подкидного дурака с Системой», в то время как он, Шукшин, «взрывает ее изнутри». Он показывает, как люди губят душу, приспособляясь к ложной доминантной культуре – будь это тоталитаризм, «обыкновенный фашизм», «оттепель» или наступающий застой «развитого социализма».

В маленькой трилогии и в других поздних новеллах Шукшина скрытно, но непреклонно присутствует набоковский интертекст. В «Обиде» и «Кляузе» Шукшина в особенности ощутимы рифмы с мировосприятием возвращаемого великого писателя, с его вариациями «Приглашения на казнь». К примеру, это рифмовка с рассказом В. Набокова «Облако, озеро, башня» (1937). В рассказе Набокова «увеспоездка» по идиллическим местам к юго-западу от Берлина оборачивается «приглашением на казнь» героя, русского эмигранта, мечтающего о скромной уединенной жизни в озерно-облачно-«башенном» краю. Элегический «дактиль» природы не переходит в «дактиль» реалий жизни: «добрые люди», граждане рейха, «образуя одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деваться», принуждают к звериному миру с ними, к жизни «без тревоги нелюдистой» и страшно наказывают в случае неповиновения. «Как в дикой сказке», которая происходит наяву: «били долго и довольно изощренно <...> Было превесело». Набоковское окончание рассказа в особенности поражает: «По возвращении в Берлин он побывал у меня. Очень изменился <...> Рассказывал <...> умолял от-

пустить, говорил, что больше не может, *что сил больше нет быть человеком* (курсив мой. –Л.Б.). Я его отпустил, разумеется»<sup>58</sup>.

«Исусик» Сашка Ермолаев, поставленный людьми к «стенке людей», «которую не пройти», тоже «отпущен» автором. Но теперь, «здесь и сейчас», автор адресуется к читателю, запечатлевает в последней части трилогии – в «Кляузе» – свое, личное, интимнейшее переживание. И вся самоограничивающая парадоксальность текста новеллы, вся мучительная нелогичность остальных уровней текста работает на пронзительное обнаружение страшных несправедливостей в нашей жизни, в которых виноваты мы сами: «<...> Рука трясется, душа трясется, думаю: “Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость-то?! <...> ... Прочитал сейчас всё это... И думаю: Что с нами происходит?”» [V, 49, 51].

Мы привыкли воспринимать текст «Кляузы» только в эмоциональном плане, тем более что он оказался последней прижизненной публикацией, как бы предвосхитившей внезапную гибель писателя. Между тем заключительная часть «трилогии», как нам представляется, есть выразительное подтверждение шукшинского креатива. Никому нет дела, что главврач больницы «от имени и по поручению» коллектива (в том числе и «той» вахтерши-нянечки) писал оправдательные письма в вышестоящие инстанции, даже Василий Белов упрекнул друга в напрасном раздувании скандала и т.д. и т.п. «Что с нами происходит?!» – вот что важно в сосредоточенной целостности «опыта документального рассказа» (где креативно синтезированы и политический памфлет, и документы, и фактография, и реалии историко-культурной ситуации, и поток сознания, и пародия, и киноприемы монтажа текста, и пр.).

Акцент креатива в конструировании историко-политического дискурса помогает обнаружить ценностные смыслы шукшинской

---

<sup>58</sup> Набоков В.В. Облако, озеро, башня // Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 427.

прозы. В этом плане хотелось бы привести интересные наблюдения писателя Алексея Варламова в эссе «Русский разлом» (из «Венка Чехову» в первом номере журнала «Дружба народов» за 2010 год), где Варламов убедительно завершает эссе параллелью «Чехов – Шукшин». Эта рецепция подтверждает креативность Шукшина в уяснении генезиса эпохи и связи времен: «<...> Через полтора десятка лет после их [Чехова и Шукшина] похорон, собравших тысячи людей, исчезли две империи – Российская и советская. В том, что им не было дано падения пережить, есть свой смысл. Невозможно представить Чехова ни советским писателем, как Горького, ни эмигрантским, как Бунина. Невероятно, чтобы Шукшин сделался членом «Апреля» или секретарем Союза писателей России, обрушившимся на Ельцина в газете «Завтра». *Просто Ельцин и есть классический шукшинский герой. Что-то вроде крепкого мужика Шурыгина, который уважал быструю езду*»<sup>59</sup>.

Полностью разделяя точку зрения Алексея Варламова на схожесть креатива книг и творческого поведения Чехова и Шукшина, дополним его наблюдения некоторыми деталями. Представляется, что А. Варламов рассуждает в ключе известной работы П. В. Палиевского «Мировое значение Шолохова» 1970-х годов. Палиевский положил начало дерзким выходам советского и российского литературоведения на открытие подлинных ценностей в художественном творчестве. Исследователь показал шолоховский креатив: писатель мирового уровня так выходит на историко-культурный и политический контекст, что многие его собратья по перу кажутся персонажами его произведений. Шукшинское наследие таково, понимаем мы, что сегодняшние политические реалии поразительно «рассекаются» в его книгах<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Варламов Алексей. Русский разлом / Венок Чехову // Дружба народов. №1. 2010. С. 200. Курсив автора.

<sup>60</sup> К примеру, тот же образ Хрущева и вся историко-политическая парадигма этого «случая» в шукшинском творчестве противоречит сегодня многим томам лжи и дема-

А. Варламов в особенности убедителен в заключительной части своего эссе о русском разломе в интерпретации Чехова и Шукшина: «Оба остро чувствовали абсурд окружавшей их жизни. Шукшин оказался трагичнее Чехова, как и выпавшее на его долю время <...> По-настоящему страшное <...> у Шукшина <...> рассказ не о советском даже, но о нынешнем времени»<sup>61</sup>.

Да, это так. Но необходимо понимать, что читатель Шукшина не придавлен хаосом ужасного, не наслаждается (противно человеческой природе!) «очарованием зла» – читатель «дрейфует» здесь в сторону высокой траги-комедии к катарсису. Ибо, как и «титаны-классики», Шукшин становится на пути обывателя с призывом: «Будь человеком!». Он дело делает: «умирай, а рожь сей». В этом смысле Шукшин едва ли не самый технологичный и креативный (вслед за Гоголем и Чеховым) русский художник. Именно эти качества художников, даже не обозначая их современными терминами, оценили выше всего в прощальном слове гении – Некрасов (о Гоголе), Толстой (о Чехове) и Шолохов (о Шукшине).

Имея дело с «косным» материалом, исследуя «уходящую натуру» – историю Сопротивления русского крестьянства (Шукшин скорее всего знал о страшном диагнозе: «угасающий рефлекс цели», – который академик Иван Петрович Павлов поставил его со-

---

гогии. До сих пор не устают повторять и у нас, и на Западе, что «Закрытый доклад» Н. С. Хрущева в феврале 1956 года (сразу после XX съезда КПСС) – это «самая влиятельная речь XX столетия». В. Шукшин представил читателю в тайнописи своих книг хрущевские «подвиги» как проделки гоголевского черта и политическую мистификацию а la духи зла, по Феллини. Солидарная с народной оценкой точка зрения писателя на Хрущева как нравственно ущербного человека и малограмотного политика в настоящее время вполне подкреплена расследованиями, новыми документами, архивными материалами. Кроме работ российских историков и политологов, см., к примеру, книгу американского журналиста Гровера Ферра (Ферр Г. Антисталинская подлость / Гровер Ферр: [пер. с англ. В.Л. Боброва]. М., 2007. 464 с. (Загадка 37-го). Разумеется, речь ни в коем случае не должна идти по пути оправдания Сталина или по пути состязания Сталина и Хрущева в подлости. Здесь уместна известная формула, приписываемая тому же цинику Сталину по поводу правого или левого уклона: «оба хуже!».

<sup>61</sup> Варламов Алексей. Русский разлом // Дружба народов. 2010. № 1. С. 200.

словию; недаром образ Павлова, героя, стойка-мудреца присутствует как один из ценностных ориентиров в его программной новелле «Космос, нервная система и шмат сала»), Василий Шукшин тем не менее работал (до конца дней своих) над жизнеутверждающим смыслом своих книг. «Угнетая себя до гения», Шукшин вырабатывал их целительный смысл – через противостояние косности восприятия. Свежесть последнего стилизуется в его текстах с помощью неожиданного, как бы не отягощенного культурным контекстом взгляда на реалии бытия, на искусство, на политику, в конечном счете – на то, как «человеком быть» и что делать, чтобы «собрать нацию заново».

Теперь и «титаны-классики», и Шукшин – история. «У нас третья страна. И мужиков в ней почти не осталось». Мы во многом «непоправимо сглупили», «радостно» поддавшись обманам. Но разве слабости дают нам право исторически не соответствовать тем, кто «до последней минуты все рассказывал, потому что это надо было («для науки»)»?! Для науки жить. «Надо бы только умно жить...»

## **Выводы**

- Контекстуальное рассмотрение творчества писателя предполагает исследование не только текстовых фактов, но и фактов внехудожественных, внетекстовых. Так что изучение биографии, творческого пути В.М. Шукшина, основ его мировоззрения, а также черт его эпохи, культурной традиции, к которой он причастен, позволяет сказать: этот художник, проживший нелегкую жизнь, *выступил как «голос поколения» 1960–1970-х гг., а в совокупных результатах его творчества абсолютная неповторимость личности («бунтаря», «бойца тайного, нерасшифрованного») сливается с трагическим бытием народа, выступая как объективный показатель национальной жизни.*

- Рассматривая авторское сознание и сознание героев В. Шукшина *в аксиологическом аспекте*, можно увидеть в зеркале его (и нашего) рубежного мировоззрения, как в кризисную эпоху, в предощущении социальных и иных катастроф, Шукшин *созидает новое бытие* через принципы современной эстетики, заставляя героев действовать в парадигме Большого времени, а читателя активно включаться в процесс порождающей поэтики его прозы.

- Шукшин вырабатывает у своих читателей сознание того, как *«надо человеком быть»*. *Его герои выстрадали, что главные ценности жизни – это свобода и соборность, единение.*

- Учась у классиков и полемизируя с ними, а также с современниками, Шукшин выдвигает свою версию национального характера. *Продуктивен здесь спор с Горьким и с Короленко, когда Шукшин отстаивает ценности свободы, «самостоянья» человека труда.*

- Укоренившееся в сознании исследователей мнение о «самородности» таланта и художественного метода Шукшина требует



существенного уточнения. Это не «деревенщик»-неотрадиционалист, сентиментально вздыхающий по утерянному раю, но боец. За внешней непритязательностью и простотой его прозы скрыты замечательные (глубинные) смыслы, которые живут, благодаря качественно выполненным текстам художника. *Эти тексты выполнены по стратегии «старомодного модерна», то есть при «старомодности» исходной позиции автора («как старомодны нравственные категории, вроде стыда, совести!»), он действует как художник-новатор, используя авангардное письмо, модернистские «склейки», стыки, свободные ассоциации. Как киношник, он прибегает и к искусству монтажа. В результате мы имеем текст – многослойный, многогранный, интертекстуальный, рассчитанный на творчество читателя.*

- Чрезвычайно плодотворно работает Шукшин-художник в парадигме народной смеховой культуры. *Он абсолютно органичен и естественен в контексте фольклора.* При этом народные экзистенции Шукшина ни в коем случае не «провинциальны». Они живут в быте и в Бытии, в малом и большом времени.

Показательно, что особую роль в становлении Шукшина-художника, мастера трагикомедии, сыграла его мать, простая, русская женщина, прожившая тяжелую жизнь, воспитавшая «последнего гения» нашей литературы. Она, носитель фольклора, живой народной традиции, «научила [его] писать рассказы».

- Герои Шукшина в его текстах живут, «обеспокоенные красотой и тайной». Вот почему в рассмотрение творчества Шукшина необходимо подключить гедонистический аспект. Этика и эстетика гедонизма трансформированы в текстах малой прозы оригинально и продуктивно. Показательно, что это идет от *намерения художника создать синтез духовной пользы и эстетического удовольствия в рецепции читателя.*

- Анализ политического дискурса в малой прозе В. Шукшина обнаруживает: работающий на, казалось бы, косном материале (жизнь крестьянства и «простых» людей) художник более, чем кто-либо из его современников и предшественников, парадоксально «политизирован».

Он *выступает чуть ли не адептом национальной критики и самокритики*, безжалостным аналитиком проявлений аполитичности, безыдейности, виктимности, маргинальности в среде русского крестьянства, в нашем обществе в целом. Но как тот, кто выработывал в течение всего пути «философию мужественную» в качестве опоры, он создает книги – не депрессивные, а полные целительного смысла (в отличие от книг «безлюбых», но суперсовременных мастеров пера и Интернета).

## Глава II. Креативный характер малой прозы Шукшина

### *2.1. Тайнопись в новелле В.М. Шукшина: поэтическая суггестия и реальное / ирреальное смыслообразование*

Толкование подтекста в многослойной и многозначной прозе В.М. Шукшина становится нормой. И это справедливо для уяснения эстетического (и нравственного) потенциала его текстов. Между тем очень важно напомнить, что сам Шукшин в одном из последних интервью с несколько скрываемой иронией и самопародийностью признавался, что его писательская манера «жить и работать» есть самоощущение «какого-то тайного бойца, нерасшифрованного»<sup>62</sup>. Полагаем, что «расшифровка» творческого кода Шукшина, классика русской новеллы XX века, не может состояться, если нет анализа суггестивного в стратегии текста его прозы, то есть если не обнаружены его суггестивные приемы, невербальные подсказки, сюжетные «отвлечения», «мерцания» смысла, не поддающиеся рациональному осмыслению совмещения разных точек зрения, которые художественно значимы, и т.п. Нет Шукшина без анализа интонационных ходов в его новелле, без разбора средств, создающих особый ассоциативный («дополнительный») смысл.

Целью данной главы нашего исследования выступит определение эстетической функции суггестивного как фактора поэтики и смыслообразования в короткой прозе В. Шукшина, а одну из ключе-

---

<sup>62</sup> Шукшин В.М. «Еще раз выверяя свою жизнь...» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 427.

вых задач мы видим в определении верного подхода к анализу его новеллистики в аспекте заявленной проблемы – с обнажением семантики шукшинских текстов. Исследование поэтики скрытых смыслов позволит выявить содержание, скрытое и «скрываемое» не только из-за цензуры, но и художнически преднамеренно. Поэтику скрытых (и потому не вполне определенных) смыслов мы будем рассматривать как поэтику суггестии.

Разумеется, мы оставим без комментариев радикально-враждебные точки зрения, когда Шукшин предстает как «мизантроп», «угрюмый Скуластый <...> алтайский выученик московской интеллигенции», который «обучился у нее легковесной байкости пера», чтобы стать «беспутным пророком нищих духом».

Однако смикшированные варианты данной характеристики и скептицизм некоторых серьезных ученых в отношении художественной ценности шукшинских текстов (на фоне, допустим, его великих предшественников – А. Чехова или А. Платонова) мы постоянно будем иметь в виду, стараясь ни в коем случае не впадать в суггестивно-рекламный уклон при анализе его текстов, хотя на некий просчет шукшинских не-читателей мы можем указать: они не хотят видеть в нем тайны. А между тем Шукшин без тайны – это «чистый» деревенщик, плакальщик по утерянному общинному раю, писатель-утопист, чья сверхзадача «собрать нацию заново», разумеется, противоречит идеологии развития и не в ладу с современными экономическими, политическими практиками и теориями. В этом плане новое литературоведение, связанное, к примеру, с теорией этногенеза, игнорируя подтекст и эстетику суггестивного в художественном мире его, категорически выводит Шукшина-художника из парадигмы продуктивной национальной идеи: «вернуться в пройденную фазу (из надлома в акматическую) невозможно, теория таких случаев не называет. Возможно лишь продление инерционной фазы, и это ре-

альная задача»<sup>63</sup>. «Ограниченности» Шукшина противопоставляется способность к реализации «этой задачи» в пророчествах А.И. Солженицына, а также в концепции «стоического фатализма», трансформируемой целой плеядой традиционалистов (Ф. Абрамов, В.П. Астафьев) и «неотрадиционалистов» (В. Распутин).

Показательно, что о некоей несостоятельности Шукшина говорят и сторонники рациональной схематизации литературы второй половины XX века, распределяя места и звания в писательском «цехе» по набору приемов и принципов, по выбору «эстетических отношений искусства к действительности», по декларируемой принадлежности к «методу» (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий). Безусловно, нельзя переоценить вклад Н.Л. Лейдермана в шукшиноведение: его работы названы в новом Словаре-справочнике «Творчество В.М. Шукшина» (Барнаул, 2004) «этапами в исследовании поэтики рассказа Шукшина», ибо они «открыли дорогу мифопоэтическим, архетипическим интерпретациям шукшинской прозы, ставшим особенно широкими в 1990-е гг.». А вывод исследователя о том, что сама «жанровая форма рассказа Шукшина несет философскую концепция человека и мира», так же, как и выводы Г.А. Белой об онтологических основах шукшинской поэтики, окончательно опровергли мнение о «примитивизме», «бытовизме», «самодельности» прозы Шукшина. Но тем противоречивее, на наш взгляд, выглядят декларируемые ученым принципы анализа прозы Шукшина в рамках его принадлежности к «методу», а также заключительные сентенции о вкладе Шукшина в историю литературы в совместном с М.Н. Липовецким труде «Современная русская литература. Новый учебник по литературе в 3 книгах» (М., 2001 и в последующих переизданиях). Шукшин представлен рефлексирующим деревенщиком, который «сумел раньше других *почувствовать* сдвиг времени и – главное

---

<sup>63</sup> Казаркин А.П. Завершение органической парадигмы: этнология и литературоведение // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Мат-лы Первой международной конф. М., 2002. Т. 2. С. 273.

уловить этот исторический сдвиг в духовном мире своего героя». Герой этот, по версии исследователей, представляет собою «спектр характеров, в которых пробудившиеся духовные потребности не организованы зрелым самосознанием». При такой ущербности героя исследователи постоянно подчеркивают, что он близок автору, вследствие чего у читателя учебного пособия возникает вопрос о степени зрелости самосознания самого Шукшина, который «вверг своего героя в *незавершенный и незавершимый* философский поиск», в «думание», очень редко выводящее к истине, да и то к какой-то убогой, когда только перед смертью какие-нибудь «особые» дед или бабка «мудро постигают закон бытия, живут в органическом согласии с миром и могут сказать, как сказала Кузьмовна: “У меня же смысл был”. «Остальные герои Шукшина, его «чудики», как уже говорилось выше, в большей или меньшей степени далеки от истины, точнее, целят куда-то вбок или вспять от нее. Но сама-то она есть! Шукшин *верит* в нее вместе со своими героями»<sup>64</sup>.

Отказывая герою (а вслед за ним и чрезвычайно близкому к нему автору) в способности «сознательно погружаться в бессознательное» для выхода через иррациональное, ирреальное на Истину и постоянно подчеркивая «духовную незрелость» героя («массового человека»), который только начинает «пробуждаться», исследователи создают подтекст (хотят они этого или нет): а есть ли серьезный («философский») смысл в художественных поисках самого Шукшина или это только «смысел» «*пульсаций* драмы и эпоса», стремящаяся стать эпосом, самопостигающая себя «художественная реальность, окружающая диалог», которая подчинена поиску истины и помогает ему, но непонятно как.

---

<sup>64</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Василий Шукшин (1929–1974) // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986): учебное пособие. М., 2001. С. 60–61.

Действительно: «Но как?» Есть ли философия в текстах Шукшина и живет ли философия его текста или это только «вера» в самопознающее себя художество, «чистая» суггестия?

В конечном счете Шукшину здесь отведена роль, так сказать, «пред-постреалиста» и «чувствительника», фиксирующего «кризис веры» у так называемого «простого советского человека», а пресловутые «мудрость» и «философия» его есть не что иное, как рефлексия по «уходящей натуре» и чувственное «понимание жизни человека как беспокойного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее». «Вот что, – считают сторонники данной концепции, – открыл Василий Шукшин в своем народе, в «массовом человеке», современнике и участнике бесславного финала семидесятилетней эпохи псевдосоциалистической тоталитарной антиутопии»<sup>65</sup>.

Разумеется, творчество Шукшина неровно в своем развитии, есть «пустоты», промахи, мелодраматический максимализм с идеализацией «простого» человека, а мировоззренческие позиции его отчасти не устоялись. Однако жесткий подсчет IQ в творчестве всегда неуместен, тем более если речь идет о таком напряженном единстве знаний и ценностей, которое являет собою творчество Шукшина, создающего особый условный мир (где текст может быть умнее создателя!). На наш взгляд, справедливо сказано именно о его художественном творчестве как о единстве, где «писатель, режиссер, актер не может жертвовать «образом» ради пусть даже красивой (умной) абстракции (знания)»<sup>66</sup>. Его герой не «удостаивает быть умным», как, к примеру, Серега Безменов из рассказа «Беспалый», неожиданная, полемическая, интермедияльная версия толстовского отца Сергия, или как Спирька Расторгуев («сураз» – незаконнорожденный, «раз-

---

<sup>65</sup> Там же. С. 65–66.

<sup>66</sup> Кощей Л.А. Мировоззрение Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Барнаул, 2004. Т.1. С. 74.

бойник»), которому вовсе не «рациональный» ум, а душа и инфернальная тяга к красоте не позволили стать убийцей.

Целостность мировоззрения Шукшина коренится в эмоциональной и интеллектуальной экстраординарности его личности, когда он «самым наглым образом» заявил о себе не как о «философе»-созерцателе, но как о том, кто ищет истину *в продолжении* духовной атмосферы своего времени. Поэтому герои его вовсе не «спектр одного характера» (человека массы), но это личности, а в них – сам автор, мировоззрение которого «бытийствует в тексте в разных ипостасях: то в мироощущении, то в мирозерцании, то в мирочувствовании, то в миропонимании»<sup>67</sup>, при этом Шукшин – исследователь тайн: невероятных превращений характеров, изменений национального типа. А если говорить о «незрелой» духовности героя Шукшина в силу его (героя) необразованности, научного незнания или полунзнания, то именно Шукшин остро чувствовал не только «силу», но и слабость знания, а также способность знания «умирать» в духе, «букве», слове, знаке (хотя и *знал* силу знания, готов был «молиться» на науку). Он чрезвычайно сильно страдал от «научной», как бы определила И.Б. Роднянская, «интоксикации культуры». Но разве такой подход и умение ставить стратегические вопросы бытия не есть свидетельства высокого коэффициента интеллектуальности у художника, чьей философией, по его собственному признанию, была «философия мужественная»? И если он, «выстроив сильную биографию», «сумел пробить брешь в крепости застойного режима» (С. Залыгин) и остановился «на той черте, что отделяет честного советского писателя от писателя антисоветского»<sup>68</sup>, то о каких его заигрываниях с режимом и конформизме его может идти речь?! Вот он, Шукшин, в его умной – через художество – страсти и совестливости: «В никакой коммунизм я больше не верю» («Коленчатые валы»), «Как жить? А

---

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Елисеев Н. Гамбургский счет и партийная литература // Новый мир. 1998. № 1. С. 85.



вот так – укрепиться и жить...» («Страдания молодого Ваганова»), «чтобы ... человеком был» («Волки»). «Рука трясется, душа трясется, думаю: «Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость-то?» («Кляуза»).

Шукшин, кстати, один из самых «политизированных» и «не-провинциальных» художников своего времени, выходящий за рамки этого «своего» времени и «сельского» пространства. В его новеллистике целый спектр проблем, в минималистском нарративе представлены политические деятели, события, идеологические игры, стереотипы хрущевской «оттепели» и брежневского «застоя» с абсолютно неожиданными вариациями в образах «сельских жителей» – прохиндея-кладовщика или деревенского златоуста-Демосфена, мастера давать советы, мастера «срезать» известных выходцев из деревни, как это, к примеру, делал Глеб Капустин («он работал на пилораме»). У Шукшина не меньше дерзости и иронии, чем у Агаты Кристи с ее знаменитыми провинциалами – Эркюлем Пуаро и мисс Марпл. Он рифмуется быт и бытие, разум и эмоции в их познании; он может оригинально зарифмовать «космос, нервную систему и шмат сала».

Рассказ «Космос, нервная система и шмат сала» (1966) в особенности ярко иллюстрирует шукшинскую дерзость, в частности, эффект неожиданности в поэтике новеллы. Нарратор любит прибегать к неожиданной (и мгновенной) смене доминант, создавая невербальный уровень анализа быта и бытия и работая затем с приемом двойной суггестии.

Как обозначено уже в заглавии, рассказ построен на неожиданном столкновении «высокого» и «низкого»: прижимистый, зажиточный старик-единоличник, услышав от своего голодного квартиранта-восьмиклассника среди других сюжетов рассказ о том, как умирал академик Павлов («А знаешь ты, что когда академик Павлов помирал, то он созвал студентов и стал им диктовать, как он помирает.

<...> Пишут. Потом сердце стало останавливаться, он говорит: “Пишите”. Они плакали и писали <...>. И до последней минуты все рассказывал, потому что это надо было для науки» [III, 12,13]), настолько был поражен, что отдал Юрке целый шмат сала.

Безусловно, неожиданность рождает комический эффект. Но пафосная доминанта этого рассказа не определяется традиционным – высмеиванием жадного крестьянина. В то же время она не уходит в лирические раздумья о загубленной жизни человека, который за рутиной тяжкого крестьянского труда не заметил, как превратился в скрягу.

Центром смыслообразования новеллистического нарратива являются «мерцающие смыслы» неожиданного. Сюжетно они оформлены в первую очередь как повороты в спорах о смысле жизни одинокого Старика и Мальчика в «локусе» крестьянской избы.

Даже в выборе хронотопа – «Дома» – и в его словесно-художественном выражении Шукшин пронзительно точно передает нарушение жизненных связей, «лада» крестьянского быта, а главное – ставит вопрос о благополучии бытия: крестьянская изба внешне даже сохраняет вид дома со всеми признаками благополучия, достатка, однако в доме нет главного, чем он, собственно, живет, – семьи (молодые живут в городе).

В «доме» всё случайно: соединены «волею судьбы» в сущности чужие люди, по «казенной надобности» – хозяин и квартирант. И конфликт старого и нового, косного и прогрессивного вдруг приобретает неожиданную сложность и новый («нехрестоматийный») смысл: в стычках-спорах бескультурного старика («с кулацким уклоном») и восьмиклассника, испытывающего удовлетворение от того, что «вступается за новое» (он тезка Юрия Гагарина), вдруг обнаруживается такой сгусток проблем, такие драматические и трагические противоречия, что поражаешься снайперской точности художника в образной их интерпретации.

Шукшин нагнетает признаки, долженствующие вызвать неприязнь к своему герою: он невежественен, груб, даже культивирует в себе эту грубость. Но вдруг на самом пике нагнетения признаков косности, примитива, «идиотизма деревенской жизни» происходит следующее:

« – У тебя какой-то кулацкий уклон, дед, – сказал однажды Юрка в сердцах. Старик долго молчал на это. Потом сказал непонятно:

– Ставай, проклятый заклеменный!.. И высморкался смачно сперва из одной ноздри, потом из другой. Вытер нос подолом рубахи и заключил:

– Ты ба, наверно, комиссаром у них был. Тогда молодые были комиссарами.

Юрке это польстило.

– Не проклятый, а проклятьем, – поправил он.

– Насчет уклона-то... – смотри не вякни где. А то придут, огород урежут. У меня там сотки четыре есть.

– Нужно мне» [III, 9, 10].

Для сегодняшнего одинокого, одичавшего старика, добровольно «заточившего» себя в деревне (тогда как дочь и сыновья его «справно» живут в городе и высылают ему деньги, помогая ему материально), переиначенная строка «их» («комиссаров», «городских», умных, сильных, знающих и – жестоких) «ритуальной» песни с ее непонятным, но чрезвычайно сильным пафосом отвержения «старого мира» звучит как «их» призыв к проклятым «заклейменным» (к каторжникам?!) встать, «стать» против привычного ему и дорогого «мира» крестьянской общины, в которой программой действий, по его разумению, является следующее: «...Робить надо, вот и благодать настанет». <...> но работать – это значит «на своей пашне, на своем огороде, как раньше».

Старику Науму Евстигнейчу (кстати, развитая ономастика Шукшина и здесь «работает» на многозначность смысла «говорящих» имен: Наум – этимологически означает «утешающий»; «отчее» же имя Евстигней – «хороший знак»; жалкий в своем упрямом противостоянии новому – «городскому» – дед вдруг предстает «плакальщиком» по утерянному раю, «миру» и – одновременно – человеком с «хорошим знаком» сохранения исконных трудовых заветов крестьянского «мира») не понятны действия «комиссаров», тем более что им сопутствовал поразивший его когда-то, всепоглощающий, мощный пафос их гимна<sup>69</sup>. И такая «сшибка» позиций, такая истори-

---

<sup>69</sup> Скорее всего Шукшин здесь интертекстуален: он создает переключку с романом Артура Кёстлера «Слепящая тьма» («The darkness at noon», 1940). С текстом он мог быть знаком по самиздатовскому варианту перевода, который читала московская элита, а с работами Кёстлера по философскому истолкованию истории, художественного и научного творчества («человек – ошибка эволюции») и по проблеме двойственности («шизофизиологии») человеческого сознания – в мастерской М.И. Ромма. В романе «Слепящая тьма» постоянно обрывается искореженный текст «Интернационала», ошибка намекает на заложенную в тексте агрессивность, двусмысленность и фантазмагории. На наш взгляд, Шукшин аллюзийно использует в данном случае тайнопись Артура Кёстлера: искореженная строка, начало «Интернационала», «любимая фраза Четыреста шестого» способствует организации пафосного повествования. Это произведение – о новом сознании с излюбленной авторской игрой в ирреальное; сюжет основан на трагических коллизиях, связанных с коммунистическим движением. История о «Четыреста шестом» такова: он двадцать лет отсидел у себя на родине в тюрьме за революционную деятельность, а когда вышел по амнистии из заключения, он поехал в СССР, «страну своей мечты», где его арестовали по обвинению в шпионаже, в связи с «правым уклоном», и теперь ему грозит смертная казнь. Рубашов, центральный герой романа, пытаясь завязать разговор с товарищем по партии, слышит в ответ лишь «бесвязный стук», который тем не менее всегда заканчивается строкой гимна с одной и той же грамматической ошибкой: «*савай проклятьем заклеименный*». Передавалось это с виртуозной техникой, и Рубашов решил, что у соседа умственное расстройство. «Он потерял память» – спрашивает Рубашов у Четыреста второго, офицера-монархиста, оказавшегося трагически-парадоксально товарищем по несчастью в застенках сталинской тюрьмы. И бывший враг ехидно дает безжалостную информацию комиссару: да, это «Рипль Ван Винкль» (и Рубашов припомнил повесть о человеке, который проспал двадцать лет, а проснувшись, обнаружил, как неузнаваемо изменился мир). Новелла о «реальном» Рипль Ван Винкле органично входит в структуру романа, и ее художественная выразительность во многом определяется техникой пафосного повествования, которой хорошо владел А. Кёстлер. Первая «возвращенная» публикация романа в 1989 году («Нева», № 2) шла в том же «самиздатовском» переводе Андрея Кистяковского, который в своей обычной сотворчески-истолковательной манере, усугубленной жгучей близостью материала, изнутри нащупывал литературный

ческая драма возникает вдруг в «непонятном» высказывании шукшинского старика, что поражаешься в очередной раз способности его как художника на таком «пустяке» выполнить апогей пафосной доминанты.

«Настоящее» постараемся показать на конкретных разборах текстов Шукшина «потаённого», иначе говоря высветим то, как он жив сегодня в читательском творческом восприятии и как он участвует в «довыработке» мотивов национальной культуры, ибо данные факторы являются узловыми моментами его творческой доктрины. Мы уже говорили о рассказе «Забуксовал» (1973). Новелла рождена, это видно в рабочих записях, «рациональной» злостью и инфернальной болью автора, который саркастически оформляет суть конфликта, записывая эмоциональную идею-замысел: учитель объясняет, что «по науке» важен сам «процесс движения», неважно, куда летит тройка, а важно, что «быстро».

Для выражения сложнейшей сути нашей жизни Шукшин может смело представить в нарративе новеллы столкновение неожиданно разных «точек зрения» при эмоционально-выразительной («ирреальной») авторской подсказке, которая скрыта в остраненной и ирреальной логике художественной структуры. Здесь может быть столкновение серьезного философского тезиса и «дурной» эмоции или работает стык текстов, – допустим, эстетической сентенции с сакральным звучанием – и текста нелитературного, «дикого». При этом нарратор может почти до финала новеллы сохранять за антигероем роль ведущего в полемике, который умно (лукаво-умно) и со здравым (но здоровым ли?!) смыслом, рационально излагает свои вовсе не глупые и не безэмоциональные откровения. По Шукшину, демагог – вот кто главный герой нашего времени. Вот почему для создания эффекта избавления от такой напасти писатель нарочно концентрирует под-

---

механизм, позволяющий говорить о том, как можно осуществить связь времен и, интимизируя давние политические переживания, сделать современное произведение.

текстовое, ассоциативное звучание текста, передавая накал страстей, сложнейшие конфликты. Он работает с сюжетными «отвлечениями», подсказками, намеками, активно создавая эстетическую реакцию читателя, – в особенности там, где есть экзистенциальные данности, которыми может пренебречь «максималистская» литература: тупик сознания, риск и выбор при полном отсутствии гарантий, логика смысла и свободного ответственного выбора, обеспечивающего непредсказуемость и творчество *каждого* шага жизни, *каждого* вызова и испытания судьбы, что в конечном счете диктуется уважением к ценностям любого *другого* человека.

Такой философский подход афористично выразил Ж.-П. Сартр: «Существование предшествует сущности». Шукшинский метод – мы уже говорили об этом – как раз основан на рациональном использовании опыта классики и продолжении его в современном ключе новых технологий и эстетик. «Что делать?», «Кто виноват?», «Когда же придет настоящий день?» – как ответить на эти вопросы, если, допустим, хитромудрые современные фарисеи (да еще из самых глубин «народных») становятся чуть ли не центром жизни. Один из них – «некто Кузовников Николай Григорьевич», вор и прохиндей из рассказа «Выбираю деревню на жительство» (о нем уже шла речь). Смысл повествования о жизни антигероя в странных отвлечениях. Вектором смыслообразования, как и в других рассказах, выступает нравственное осмысление проблем быта и бытия, «проживание» их разными людьми и с разных точек зрения, в том числе это и «прохиндиада» маргинала.

«Точка зрения» – это весьма распространенный образ шукшинской новеллы, наравне с понятиями «версия», «мнение», «ораторский прием», это именно образ, художественное выражение лично пережитого знания и представления о предмете. В данном случае таковым является совесть. Мотив совести здесь выступает сюжетообразующим, переплетаясь с мотивами любви к «малой ро-

дине» и веры в добро, справедливость. Важным, в конечном счете, выступает в данной новелле мотив покаяния, причем шукшинское остранение ведет к тому, что муки совести (на подсознательном уровне) одолевают абсолютно бес-совестного антигероя, «приобретателя и подлеца». «Странность», «прихоть», «которую он сам себе не сумел бы объяснить, наверно, если б даже захотел <...> (надо еще понять, прихоть это или что другое)»: по субботам (!) он, вполне преуспевший в жизни, ехал на вокзал, «...и есть там место, где курят, возле туалета», так вот там, «в дыму этом, в запахах», Кузовников, якобы «выбирая деревню на жительство», вел задушевные разговоры с деревенскими мужиками. «Ждать на вокзале – это не самое милое из того, что нам приходится делать» (авторский дискурс с маркирующей подтекстовый смысл знаменательной оговоркой *нам*), но мужики так жалеют тоскующего по деревне Кузовникова, что вор, прохиндей и циник неожиданно обнаруживает, что он человек (как ни странно!): домой он шел пешком, «отходил после большого волнения»: «Тихонько еще ныла душа, чувствовалась усталость. Хотелось есть». И жестко, бескомпромиссно: «Никуда он не собрался ехать, ни в какую деревню, ничего подобного в голове не держал», но окончание – загадочно и саркастично одновременно: «но не ходить на вокзал он уже не мог теперь – это стало потребностью. Пристыди его кто-нибудь, ну, старший сын, например, пристыди. <...> Да нет, как запретишь? Он бы крадучись стал ходить. Он теперь не мог без этого» [VI, 160, 162, 164, 165].

Данный нарратив наглядно демонстрирует шукшинский минималистский прием игры смыслами: в сюжетостроении можно обнаружить, к примеру, блоковский аллюзийный символ «Грешить бесстыдно, беспробудно...» с нарочито уничижительным ритуалом покаяния (вместо церковно-трогательных символов – истерика и «счастье» покаяния «там, где курят», у общественного сортира на вокзале). Многосмысловая определенность символа (платоновский «Кот-

лован»), в какой-то мере противореча предельной неуловимости авторских суггестий, в пережитой речи антигероя создает эффект его хитромудрости и бесстыдства – при внешней благообразности и искренности. Суггестивный лиризм в новелле стыкуется с вульгарным прямоговорением, а импрессионистские «наплывы» суггестивных деталей (к примеру, это происходит в рассказах мужиков, «рекламирующих» свою деревню) – с натуралистическим обозначением дурных, резких запахов, убогих интерьеров казенного места, даже дискомфорт человека в толпе, собравшейся по казенной надобности и личной нужде (в том числе – в прямом, физиологическом, смысле) каждого – может вдруг обернуться (парадокс и пародия) счастливым проживанием «на миру» прозрений (и даже «счастья», каковое испытывает здесь антигерой).

Стало модным умалчивать о новаторстве Василия Шукшина и не замечать пафос его творчества уже потому, что он издавался «не в самиздате, не в тамиздате, а в Госиздате». Почему это происходит? Да хотя бы потому, что, вместо «спокойного» реализма, в его художественном мире живут народные экзистенции и инфернально-«кляузные» вопросы типа «Что с нами происходит?», а не ожидаемые жалобные авторские стенания в качественном исполнении. К тому же он постоянно «выпрягается» из инерционной фазы движения Системы и вслед за героями изобретает вечный двигатель прогресса, хотя, как человек образованный, в отличие, допустим, от своих «простых» героев, должен бы знать, что вечный двигатель нереален (по определению).

Герой шукшинской новеллы (якобы человек массы и массового сознания) – маленький человек, который по воле автора «спросил с себя ответственное знание смысла своей жизни, ее ценностей». «Но откуда этот опыт у советского «маленького человека»? – задаются вопросом исследователи и пафосно отвечают: ему неоткуда взяться,



ведь «стремление к гармонии мира» здесь «...не оплачено» серьезной духовной работой». А вот у героя постмодернистов, считают интерпретаторы, маленький человек способен на бунт. Популярнейшие авторы описывают в красках, как герой находит выход из «самотечности», сознательно освобождается от ее власти, уходя «в бессознательное путем поиска своего «я» в глубине прапамяти», в том, что он называет «голосами» (кто-то из героев наелся грибов-глюциногенов, а кто-то нанюхался кокаина или «укололся» и – прозрел, кто-то раздобыл автомат и уложил «в знак протеста» кучу народа).

Сразу хочется возразить по поводу сомнительной ценности модернистских имитаций и противопоставить им «настоящее», по Шукшину. Выстраданные его тексты ничуть не в меньшей степени, чем эталонно-постмодернистские, новы и умны. Только в них есть душа, которая за ненадобностью упразднена в постмодернизме.

Шукшин и его герои, которые жаждут «праздника души» и не хотят «маленьких норм» (Л. Аннинский), никак не укладываются только в иллюстраторов финала псевдосоциалистической эпохи, не годятся на роли «массовых» созерцателей, жертв, пассивных участников или активных соучастников безобразий тоталитаризма, хотя, безусловно, проблема маргинальности здесь есть, но исследуется она оригинально и драматично.

Герои Шукшина интерактивны, выражая интерактивность его мира, и художник активно вовлекает в него читателя, «переживающего» информацию.

Наконец, если уж прибегать к схемам и систематизации, то не забудем, что читатель (в особенности не-интеллектуал), как правило, сознательно исключен из художественного мира и рецепций автора-постмодерниста, тогда как Шукшин немыслим без «соавторства» с читателем и без триады «автор – герой – читатель», а потому его текст не монолог, где суггестивная поэтика связана с разгадыванием причудливых загадок ума «безлюбых» (как бы сказал М.М. Бахтин),

но сложнейшая живая система со скрытой искусностью смыслообразования, причем «ответственное знание смысла *своей* жизни», благодаря авторским преднамеренности и умениям выразить эстетическое переживание, «проживается» всеми участниками триады. Воля автора (интеллектуала-парадоксалиста) и невербально выраженная «преднамеренность непреднамеренного» (суггестивное) – вот исходные авторского импульса в запечатлении конфликта и внутреннего мира героя в текстах Василия Шукшина, вследствие чего его герой предстает как самодостаточная (хотя, как правило, остранимая) личность. И если герой не излагает мысли «по-ученому», то это вовсе не означает, что он примитивен и не способен участвовать в «духовной» жизни. В образной системе шукшинской новеллы герой занимает свое место: условно он-то и облекает в плоть и кровь пафос шукшинского мироотношения, где именно простой человек относится к своей стране не как к «месту жительства», но как к общественному организму, имеющему свои традиции, пра-память, нравственный кодекс и понятия о чести и долге.

Вот, к примеру, его «знаковый» герой – Алеша Бесконвойный из одноименного рассказа 1973 года. Рассказ включен автором в «заветную» книгу «Беседы при ясной луне» (1974). Текст – многозначный, высокотехнический, явно требующий подключить к вскрытию подтекстов и тайнописи суггестивный аспект, а также выявить интермедальность и ориентации на интертекст. Шукшин явно не ограничивается в смыслообразовании только транстекстуальным («философским») смыслом банного чудачества мужика, пределом мечтаний которого становится «обретение покоя и гармонии» в «рабочую» субботу через банный ритуал. Суггестивный аспект дает, как мы постараемся показать, и нечто большее, чем «опыт мифологизирующего прочтения рассказа», причем в русле мифопоэтической традиции: качественный текст Шукшина вполне сопоставим с текстами В. Набокова и И. Бунина, самых «мифологичных» писателей XX века.

Рассказ «Алеша Бесконвойный» можно воспринять как сугубо этиологический миф – объяснение имени героя как дальнейшее подтверждение «знаковой» первой фразы, которая вместе с названием (имя-заголовок) представляет собой круг – «идеальную модель космического развития», она и построена так же «кругло», начало и конец сходятся: «Его и звали-то не Алеша...» и «...звали его Алешей Бесконвойным». <...> «Бесконвойно» Алеша живет в субботу и воскресенье. Суббота – шестой день, время творения Богом человека, день рождения и наречения Адама. <...> Субботный день для Алеши – довольно сложное структурное образование <...> – своего рода «возвращенный рай», по Шукшину. <...> Воспоминаниями <...> насыщен чувственный мир бани. <...> Весь внутренний мир рассказа соотносим с вариантами космогонического мифа, в нем «некто» создает «нечто». Банный ритуал восстанавливает связь с миром, сообщая бытию особый ритм: «Он не слышал своего тела, мир вокруг него покачивался согласно сердцу»<sup>70</sup>.

Можно с уверенностью утверждать, что мифотворчество – это не «весь рассказ», не вся правда, но только один из аспектов, подступ к интерпретации сложнейшего по эстетическому моделированию текста. Даже собственная номинация героя (его двойное имя) – это этимология не только мифа, номинация здесь создает текст, а будучи по сути суггестией, способствует созданию «дополнительных» (ирреальных) оттенков, становится и центром полемики, конфликта, зашифрованной дискуссии – при эффекте «внезапности» автора. Неожиданные детали, подробности, инфернальные особенности имянаречения, игровые ситуации, приемы ономастопеи, особый ритм повествования и другие моменты суггестивного вкупе с подтекстом, аллюзиями, реминисценциями подключают к мифопоэтике и литера-

---

<sup>70</sup> Дубровская В.В. «Алеша Бесконвойный»: опыт мифологизирующего прочтения рассказа В.М. Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Вып. 2. Труды краевого музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. Барнаул, 1992. С. 75, 76, 77.

турный контекст, и внелитературную реальность (к примеру, советский гулаговский новояз), способствуя созданию межтекстовых связей более высокого порядка и большей эстетической насыщенности, нежели «просто» мифотворчество.

Мы уже говорили о глубинной связи «Алеши Бесконвойного» с текстом рассказа Андрея Платонова «Возвращение» (в первой публикации 1946 года – «Семья Иванова»), который был объявлен В.В. Ермиловым – в русле официозной сталинской пропаганды – «клеветническим», правда, в 1964 году критик назвал (также в «Литературной газете») публикацию своей статьи «ошибкой». Рассказ Платонова сыграл огромную роль в становлении новой прозы о войне и, безусловно, в формировании сопротивления Системе. Разумеется, и сам текст платоновского рассказа (как всё творчество), и резонанс на «ошибку» одиозного критика (когда-то грозного и всемогущего, известного ученого, автора монографий, чеховеда) не могли пройти мимо Шукшина. И хотя прямых подтверждений тому, что в «Алеше Бесконвойном» он идет от Платонова, кажется, нет<sup>71</sup>, в наличии – именные реминисценции, аллюзии, текстуальные совпадения, перекличка образов, а главное – общность сюжетообразующей ситуации (возвращение с войны), причем, если у Платонова она основная, имеющая символический смысл, то у Шукшина – «дополнительная», но, наполняясь художественным содержанием, она как бы трансформирует энергетику текста Платонова; эта межтекстовая связь создает атмосферу поиска правды о войне и мире (в значении,

---

<sup>71</sup> Правда, есть очень интересное совпадение: актер Юрий Соловьев, земляк Шукшина, учившийся с ним во ВГИКе (он заменил погибшего Шукшина на съемках фильма «Они сражались за Родину»), называет свои воспоминания о нем «Возвращение». Текст талантливый, сильный, в нем постоянно чувствуется стремление выразить творческую подоплеку отношений с Мастером, роль которого необходимо было «...доиграть». А это значит – в полную силу! Так, как играл бы Шукшин». В тексте мотив личных отношений с талантливым художником постоянно перебивается мотивами жизненного и творческого подвига Шукшина и тем, что о войне (в судьбах своих героев) тот думал постоянно. См.: Соловьев Ю. Возвращение // Шукшинские чтения. Статьи. Воспоминания. Публикации. Барнаул, 1984. С. 114–135.

актуализированном Л. Толстым: «...мир») и выводит эстетическую модель Шукшина в ассоциативный ряд более высокого порядка, чем, допустим, умелое мифосложение или «чистый» реализм.

Актуализируя в сюжете рассказа «Алеша Бесконвойный» «мысль народную» «в смысле» Великой Отечественной и любя «мысль семейную», Шукшин поверяет дух и душу героя в конечном счете самым страшным испытанием. Глава семейства Валиковых, как и платоновский Алексей Алексеевич Иванов, прошел всю войну. Но возвращение героев домой вовсе не награда и не радостный праздник (праздность?!) души, а продолжение испытаний: надо жить в обществе, строить Дом, рожать и растить детей, продолжая жизнь, в принципе нелегкую, но в сто крат тяжелее, труднее – до отчаяния, до безнадежности, она, изувеченная войной, – даже если фронт был далеко, даже если ты (что есть чудо великое) пришел с войны живой и здоровый<sup>72</sup>.

Именно у Платонова Шукшин, как нам представляется, берет уроки того, как выразить суть миростроения в «прекрасном и яростном мире» – в плане технологии эстетического моделирования на

---

<sup>72</sup> Тема «возвращения» вообще очень глубоко была пережита Шукшиным – и в жизненном личном опыте, и в опыте односельчан, родных, всей страны, в культурном опыте художника. Эта тема так или иначе присутствует чуть ли не в большинстве рассказов Шукшина; оригинально, в трагическом ключе она развита в таких рассказах, как «Миль пардон, мадам!», «В воскресенье мать-старушка...», «Раскас», «Беседы при ясной луне», «Осенью». Шукшин, безусловно, был знаком с военной прозой и поэзией, с кинопроизведениями о войне. Но главное – прекрасно знал военный (и тыловой) фольклор, в котором «странно» отразилась с какой-то щемящей простотой и искренностью трагическая правда войны. Скорее всего он был знаком и с фактом создания В. Мухиной скульптурной группы «Возвращение», как бы трагической пародией на «Рабочего и колхозницу»: женщина, прекрасная, «протерпевшая» войну и дождавшаяся Его, а внизу – «самовар», человеческий обрубок, мужчина в гимнастерке и, кажется, с медалью («за город Будапешт»?!). Мухина не выдержала эмоционально-нравственного напряжения и – разбила скульптуру. Этот мифологизированный факт недавно озвучили в СМИ в связи с юбилеем скульптора. Ю. Нагибин, кстати, сделал эту трагическую ситуацию сюжетобразующей в одном из последних романов. Роман неудачен, как нам кажется, вследствие излишней натуралистичности и прямоговорения.

синтезе натуралистической детализации и ирреального сюжетообразования<sup>73</sup>.

Рассказ А. Платонова, сложнейший по структуре, парадоксально начинается с собственной номинации героя, которая кажется семантически пустой, тем более если текст не поименован первоначальным заглавием – «Семья Иванова»: «Алексей Алексеевич Иванов, гвардии капитан, убывал из армии по демобилизации. В части, где он прослужил всю войну, Иванова проводили, как и быть должно, с сожалением, с любовью, с музыкой и вином»<sup>74</sup>. Особым смыслом номинация будет наполняться по мере движения сюжета (при постоянном «возвращении» к началу), когда Иванов пройдет искушения начать новую жизнь с однополчанкой Машей, «дочерью пространщика», у которой «волосы пахнут природой», дополнительность рождается и далее, когда «Алеша» узнает об измене жены Любы («Может быть, он и мог бы ее простить, но что это значит? Все равно его сердце ожесточилось против нее и нет в нем прощения...»), наконец, потом, когда, не желая (как в Библии!) оглянуться назад («где остался его дом, где он жил и где остались его дети: не надо себя мучить напрасно»), он всё же «выглянул вперед», увидел двух детей, отчаянно бежавших к набравшему движение поезду, узнал своих Петрушку и Настю, и с ним произошло то, что произошло, а читатель (здесь и сейчас, всегда) переживет катарсис, читая Второе Возвращение Иванова, сошедшего «на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вослед его дети»<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> В подтексте рассказа «Семья Иванова» / «Возвращение», безусловно, присутствует полемика и со знаменитым тостом Победы, прославляющим «русский народ», и с Гимном Советского Союза, ставшим таковым с 1944 года (музыка А.В. Александрова, текст С.В. Михалкова и Г.Г. Эль-Регистана при личной редакции И.В. Сталина). Эта полемика выразительна и не опровергаема логикой, так как содержит самое сильное – правду чувства, пережитого и прожитого, парадоксально противостоя «казенному» пафосу руководителя, наблюдателя и Свидетеля.

<sup>74</sup> Платонов А. Возвращение // Платонов А. Избранное. М., 1977. С. 372.

<sup>75</sup> Там же. С. 395.

Маловероятно, повторяем еще раз, что сюжетные, ономастические и совпадения иного плана в рассказах «Возвращение» и «Алеша Бесконвойный» – это случайность: настолько они «рифмуются» и перекликаются в шукшинском нарративе с платоновскими художественными реалиями. «Рифму» задает, как уже отмечалось, имянарекание, а так как Шукшин (художник-минималист) вторичен по отношению к платоновскому тексту, то будем видеть в нем его читателя и сотворца межтекстовых связей, где «крепежным материалом» очень часто является такой тонкий, но парадоксально надежный материал, как суггестия.

Шукшин актуализирует, к примеру, ономастику с целью создания эффекта суггестивности. Так, им уловлена платоновская перспективность (актуализация статусных свойств текста при помощи имени персонажа), и он обыгрывает ее для создания «рифм» в сюжетостроении и при характеристике героев: в первую очередь «зарифмованы» горожанин, гвардии капитан Алексей Алексеевич Иванов и его «бесконвойный» тезка, колхозник, бывший рядовой солдат Костя Валиков, которого в деревне «звали Алешей Бесконвойным».

Шукшин уловил также скупое «расходуемый», а от этого в конечном счете чрезвычайно эффектный прием Платонова в ономастике – семантизацию (ее типы – омонимизация и обратная ей апелляция), то есть переход нарицательного имени в контекстуальное собственное имя-прозвище, в ситуативную оценочно характеризующую номинализацию (или наоборот). Выразительна в этом плане оппозиция «отец – сын» (и ее отсутствие в отношениях отец – маленькая Настя), когда «Петр Алексеевич» – «Петрушка» (петрушка), одиннадцатилетний мальчик, осуществляет «прозрение» отца (здесь есть «знаковые» версии перевернутой библейской ситуации возвращения Блудного сына). При сдвоенности и зеркальности всех персонажей в композиции рассказа Платонова мы видим двух «Петрушек» в различных вариациях: «чужой», «малютка»- мужик, умудренный

«ненужным» опытом военного лихолетья, хозяин в Доме, ставшем для его отца чужим, но это твой сын, ребенок, которого бросить ты не вправе. Мы видим много «Петрушек» и – одного «Иванова», назначение которого – прозревать, и если «прежде» он «чувствовал жизнь через природу самолюбия и собственного интереса», то «теперь» «внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем».

Платонов уводит в подтекст оценочно-символическую номинацию Иванова-отца и «самую русскую» нарицательность главы «фамилии». В трагическом подтексте актуализировано отсутствие имени героя (помним, что в первой фразе рассказа это звучит «Алексей Алексеевич», чтобы затем не повториться ни разу). «Домашнее» имя «Алеша», произносимое женою, изменившей ему, уже не живет в тексте, но самим отсутствием сигнализирует о подтексте<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Одним из интертекстуальных моментов в нарративе платоновского рассказа является безусловная полемика с военной лирикой К. Симонова, в частности, и с «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», и с текстом «Письмо женщине из Вичуга». Разумеется, речь идет о более широком контексте, чем «перекличка» имен или отдельных мотивов. Мы говорим о полемике с самим принципом симоновской лирики, с ее патриотической риторикой, пафосом слияния личного и общего, с воспеванием офицерского братства и т.д. Платонов и Шукшин очень остро почувствовали некую холодность и казенную фальшь в «откровениях» Симонова. Кстати, шукшинский «Алеша» войну не хочет помнить, относится к ней с омерзением, ни разу не выступает как «казенный» патриот; кстати, хочет, чтобы дети его выучились и жили в городе. Вообще он во всем антипод – странный, но непреклонный – лирического героя и адресата симоновского стихотворения. Даже в отношении к смерти шукшинский герой перечеркивает пламенную риторику Симонова о смерти таким, к примеру, замечанием-размышлением: «чего раньше времени-то тренироваться?» К тому же Шукшин в начале рассказа дает потрясающий дополнительный штрих: старший брат Алеши («Иван») на глазах у жены застрелился в ходе семейного скандала («по-русски рубаху рванув на груди»?!).

Разумеется, отношение к лирике К. Симонова вовсе не однозначно у Шукшина. Так, подростком в школе, по свидетельству друзей, он был поражен фронтовой лирикой Симонова, в частности, поэмой «Сын артиллериста», когда ее читал с эстрады на концерте некий конференсье. Но, взрослея и развиваясь как самодостаточный художник, Шукшин, конечно, не мог ограничиться только «детским» пафосом в изображении героики войны. Она была – «в крови, страданиях и смерти», но и в героике повседневного труда войны. Поздний Симонов, конечно, ближе по мироощущению «настоящему» Шукшину. Но Платонов и Шукшин явно противостоят казенному пафосу фильма «Жди меня» и пьесе «Русский характер» Симонова.



Шукшинские выходы на текст Платонова более «интермедийными», нежели интертекстуальными, они рожают «дополнительность» как условие рифмотворчества: именно домашнее «Алеша» омонимизировано в деревенское оценочное «рекло» главы семьи Валиковых и рождает ассоциативные смыслы во взаимоотражениях значений имени и судьбы героев (имя «Алексей» – греч.: «оберегающий, защитник»), а в уменьшительном имяназвании ассоциируется с архетипическим: «уходящий вбок от родового дерева, незаконнорожденный», старающийся держаться в тени, живущий жизнью сердца, мягкий человек, при этом способный отстоять жизненные принципы, честный, любящий детей). Шукшин в большей мере, чем Платонов, актуализирует «бесконвойность» (строптивость) героя, его стремление к свободе, доходящее до юродства: «Алеша и тут не уступил ни на волос: в субботу только баня. Всё. Гори всё синим огнем! Пропади всё пропадом! «Что мне, душу свою на куски порезать?! – кричал тогда Алеша не своим голосом». Шукшин дает страшную «дополнительность» – информацию к размышлению: брат Алеши («Иван») «вот так-то застрелился», ругались с женой, которая, вместо того чтобы успокоить его, «взяла да еще подъялдыкнула: «Давай, давай... Сильней! Ну-ка, лоб крепче или стенка?» Иван сгреб ружьё... Жена брякнулась в обморок, а Иван полыхнул себе в грудь. Двое детей осталось. Тогда-то Таисью и предупредили: «Смотри... а то – не в роду ли это у них». И Таисья отступилась» [VI, 93].

Любовь Васильевна Иванова, городская (грамотная!) женщина ведет себя, в отличие от деревенской бабы, глупо: ее некому «предупредить».

Вообще в тексте Шукшина странно, изысканно и на «стыке», в игровой форме и при наличии трагического материала «зарифмованы» и жены героев (Любовь Иванова и две жены Алеши Бесконвойного – Соня Полосухина и Таисья), образы их девочек – Насти и Ма-

ни, образы их мальчиков – Петра (петрушки) Иванова и сыновей Алеши, которых он не может «приучить» к банному счастью, так как они в породе «Коростылевых» пошли (коростель, по В. Далю, то же самое, что дергач. А «дергач» – это и игрушка, которую можно дергать за ниточки, она управляема). Чрезвычайно интересно, причудливо осуществляется ассоциативная связь любовных пар – с единоначатием в именах: Алёша – Аля и рифмой «Алёша» (Иванов) – Маша. Даже «банная» тема приобретает особо чувственное (и одновременно насмешливо-пародийное) звучание, если вдруг обнаружишь, что Шукшин идет и здесь в какой-то степени от текста Платонова: «дочь пространщика» (банного профессионала), «просторная Маша», которая любила всех и никого в отдельности, образует ассоциативную антонимичную пару с «крепдешиновою Алей», искусительницей Лилит, что рождает в тексте образ чувственных воспоминаний Алеши в банном раю. Словесно оформленный, образ-переживание именно на невербальном уровне эффектен как сексуальная аллюзийность и тонкий эротизм:

«Догоню, догоню, догоню,  
Хабибу догоню!..» –

пропел Алеша негромко, открыл дверь и ступил в баню [VI, 97, 98].

Герой Шукшина, как видим, обнажает душу, стремясь освободиться от отягчающих его фобий и комплексов. Для того, чтобы жить сердцем, он перевоплощается в фольклорного персонажа. Народная экзистенция поразительно ритмична, жизнерадостна, фонетически прозрачна, а языковой артистизм способствует тому, что, хотя в раю стыд неактуален, любовная игра, даже в воспоминаниях Алеши, не допускает прямоговорения, так что обценный текст – грубая, вульгарная переделка милого шлягера военных и послевоенных лет «На катке» – отредактирована автором (и Алешей!) изящно и грациозно-насмешливо: резкое, прямое высказывание с

нарицательным отсутствием адресата лукаво омонимизируется, перевоплощаясь в некую «Хабибу». И еще одна «дополнительность»: «бодрость» нужна была Алеше для того, чтобы избавиться от нахлынувшего наваждения: он вдруг подумал о смерти и даже «проиграл» ее приход. Но как только дело дошло до предметной (рациональной) четкости («подушка вдавленная, новый пиджак...»), «что-то такое начало мерещиться», и «...душа воспротивилась дальше. Алеша встал и, испытывая некое брезгливое чувство, окатил себя водой. И для бодрости еще спел...» [VI, 98].

Одна из центральных – рифма «жёны героев» – чуть ли не иррациональна, неуловима, суггестивна, «перекрестна» в сопоставляемых текстах.

Андрей Платонов драматизирует сюжетобразующую ситуацию возвращения и предельно напрягает материал фактом предательства жены: если называть вещи своими именами, то мать семейства изменяла мужу, пока он воевал, а когда он вернулся, то вместо ночи любви, она, волнуясь и заботясь о том, как лучше оформить мысли, преподносит ему страстную тираду, убеждая мужа в том, что, несмотря на физическую близость с «инструктором райкома нашего профсоюза» и на благосклонный прием ухаживаний со стороны другого «эвакуированного» – «Семена Евсеича из Могилева», она только с ним, с «Алешей», была счастлива. Это смелый, «знаковый» прием А. Платонова, который он обозначал как «предельное опошление» материала для извлечения самых глубоких смыслов, то есть даже с точки зрения «чистой» психологии, если эмоция есть, значит, она должна быть осознана (и художественно выражена). Человек лишь может не выражать ее. С точки зрения «честности», Любовь Васильевна поступает «благородно», с точки зрения мудрости – глупо (она оказывается предельно жестокой, она ранит мужа «прямо в самое сердце»). Но Платонов еще далее заостряет ситуацию в аспекте «пошлости», показывая, как «всё смешалось» в доме Иванова. По-

сле сообщения Любви Васильевны об «инструкторе райкома нашего» (эта суггестия и взбесила, конечно, власти) происходит следующее: «Ишь, ты, а *мать наша* тоже бедовая», – прошептал «сам себе» Петрушка на печи «(он ничего не знал про этого инструктора и удивился, почему он не знал его)». Вот эта «прямая» подробность комментирования одиннадцатилетним мальчиком родительского сексуального поведения, при том что («по жизни») он свидетель их соития в коммунальной тесноте советского послевоенного быта, – эта «прямая» подробность шокирует, но она не так задевала бы душу читателя, не будь она «оживлена» суггестивными подробностями, к примеру, такими, как «непреднамеренная» инверсия в дискурсе мальчика-мужика «мать наша» – «намек» на один из самых грубых обценных текстов.

Увидев это, понимаешь, что в «концентрированном» тексте Платонова имеешь вслед за первым звеном целую цепь, со-бытие, как та связь с горькой, страшной, «рациональной» правдой, которую оскорбленное чувство капитана Иванова диктует его душе: «... А то, что Люба стала близкой к своему Семену или Евсею потому, что жить ей было трудно, что нужда и тоска мучили ее, так это не оправдание, это подтверждение ее чувства. Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чем не нуждался и не тосковал, он никогда не полюбил бы другого человека»<sup>77</sup>.

Кстати, современное «школьное литературоведение» (отдадим должное: как правило, об Андрее Платонове есть прекрасные работы методистов, к примеру, Н.П. Терентьевой и др.) может «спрямить» смыслы платоновских «концентрированных текстов». К примеру, в одной из работ так трактуется конфликт в семье Ивановых: в Любви Васильевне «столько чистоты, порядочности и любви к мужу, что не увидеть это может только слепой. Но война ослепила Иванова, убила чуткость и умение слышать человеческий голос. И в ответ на

---

<sup>77</sup> Платонов А. Избранное. С. 394.

страстное признание-объяснение и желание раскрыть до конца и отдать свою душу Иванов бросает холодно, больно и бездушно: «Стерва ты и больше ничего... Ты потеху, посмешище сделал из меня, а я тоже человек, а не игрушка». Иванов во время первого своего возвращения способен видеть и слышать пока только себя, только свое сердце, только свою боль. Но вина ли в этом Иванова?»<sup>78</sup>

Учитель, путая следствие и причину, определенно интерпретирует далее второе пришествие Иванова на вербальном уровне как то, что «по логике выстроенных предметов» он «**должен был**» сойти с поезда к детям<sup>79</sup>. К жене, разумеется, тоже, так как рядом с Машей «не пахнет домом»: «он помнит, как пахли ее волосы лесной лиственной, незнакомой заросшей дорогой, не домом, а снова тревожной жизнью». И эта деталь, как считает учитель, позволяет читателю усомниться, что Иванов уедет к Маше. Финал этот, оказывается, «предрешен в тексте», школьникам остается записать только наиболее выразительные фразы.

Но если финал так уж предрешен и закрыт, если всё это «слова, слова, слова», то что ж такое «клеветническое» на советскую действительность, какую опасную правду увидели в нем Сталин, кстати, очень внимательный и пристрастный читатель Платонова, и другие?! (Ведь учитель рассказал о том, что «советская тоталитарная Система» расправилась с Платоновым и т.д.). Нет ответа. Потому что это не вся правда о *тексте* Платонова, более того – это неправда, такой «реализм» подхода Андрей Донатович Синявский назвал бы «со-

---

<sup>78</sup> Кульщикова Н.Н. Два возвращения капитана Иванова (по рассказу А. Платонова «Возвращение») // Проблемы литературного образования: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции «Филологический класс: наука – вуз – школа». Екатеринбург, 2002. Ч. 1. С. 260.

<sup>79</sup> Кстати, о Шукшине в школе говорят похоже: к примеру, рассказ «Осенью», очень печальный, с трагическими мотивами, комментируют так, что если бы Филипп Тюрин пошел венчаться (наплевав на свои «комсомольские» заморочки), то он бы жил с Марьей «и всё у них было бы хорошо», то есть там, где у Шукшина выход на глубокие обобщения и философские раздумья, у учителя комментарий к тому, что если бы герой не «сглупил» тогда и «поступился бы принципами», то всё было бы «хорошо», нормально (надо быть гибким и вовремя менять свои принципы?!).

блзном правды, которая снова всех нас поведет к соцреализму на- выворот...»

Шукшинская интерпретация «мысли семейной» и конфликта в платоновском тексте предельно репрезентативна, ибо он очень хорошо осознал роль иррационального (бытийного) в нарративе рассказа Платонова в соединении с «натурализмом» быта.

Шукшин, на наш взгляд, прекрасно уловил подтекст Платонова и открытый финал его рассказа, продолжив «довыработку» платоновского поиска источников «нравственной силы, которая может противостоять губительным страстям людей», и источников «их истинной любви».

Для нас в данном случае важно то, что Шукшин, как минималист, более, чем Платонов, суггестивен и иррационален в рифмоторчестве мотива любви и красоты, в «Алеше Бесконвойном» он как бы театрализует то, что было уведено Платоновым в подтекст (у Шукшина – «суггестия суггестии»). Если использовать пушкинскую «формулу» иррационального в известном тексте письма к Чаадаеву 19 октября 1836 года («...я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора – меня раздражают, как человек с предрассудками – я оскорблен»<sup>80</sup>), то Шукшин, разделяя платоновское отношение к Пушкину как к источнику великого искусства, в плане выражения формы, как минималист, все же более, чем Платонов, идет от «пред-рассудка», тогда как Платонов более вербален и логически «предметен», хотя в конечном счете оскорбленный Системой художник, в стратегии текста он проявляет себя «человеком с предрассудками», что, безусловно, ценит в нем Шукшин-художник, который предпочитает все же работать с тем, что включается *перед рассудком* (раньше него, перед ним). И если Платонов уводит ирреальное в подтекст, то Шукшин, повторим, театрализует, материализует эмоцию, подсознательную память, то, что живет в сознании человека

---

<sup>80</sup> Переписка А.С.Пушкина. М., 1982. Т. 2. С. 290.

всегда, что заложено прошлым. У платоновского Иванова сознание более рационально, хотя оно также непрерывно и независимо от воли. Но вот воля художника такова что он, во-первых, выстраивает композиционно точно логику сознания героя, сопоставляя это сознание «до» и «после» прозрения его, во-вторых, он вербален в психологии и очень точен в деталях. Вся структура «плавно» укладывается, как схематизируют «школьные» интерпретаторы, в стройную конструкцию рассказа. Полагаем, что Платонов более сложен в смыслообразовании (это уловил Шукшин) и что в данном случае вся «плавность» касается только «рационального» рассказа об Иванове. «Семья Иванова» (вспомним, что так назван рассказ в первой редакции) в эту логику не укладывается, так сказать, из-за «предрассудков». Вне стройной логики оказывается тогда и сам Иванов: оскорбленный муж, фронтовик, он вдруг «жалобно» призывает малолетних детей в свидетели того, что сделала с ним их мать; он как бы меняет ролью главы семьи с Петрушкой, превращаясь в обиженного, опасного «ребенка-мстителя»: он раздавил дефицитное стекло от лампы (инфернально вызвал кровь, поранил себя), чтобы унять боль душевную и т.п.

Что касается Любви (любви!) Ивановой, то, по воле автора, она убедительна в горьких, скорбных слезах, падающих в готовящийся праздничный пирог, но «безнадежно» неправдива, неубедительна в логике прямоговорения, тем более что в этой логике героиня инфернально проговорила: в рассказе о том, как семья дожидалась отца и как они боялись его потерять, как она страшно изработалась на заводе, Любовь Васильевна скажет, используя казенно-патриотическое клише, что «работать надо было с бодростью, чтоб детей кормить и государству польза против неприятелей-фашистов». Казенный пафос, соединенный с «рациональным» объяснением измены («...Я чувствовала, что пропадаю без тебя, мне нужно было — пусть кто-нибудь будет со мной, я измучилась вся, и сердце мое тём-

ное стало, я детей своих уже не могла любить, а для них, ты знаешь, я все стерплю, для них я и костей своих не пожалею!..»), оборачивается суггестивной «пошлостью», и эта суггестия рождает эффект абсолютной непоправимости происшедшего в семье Ивановых, даже если отец вернется. (Кстати, грубая и пошлая сталинская оценка позднего Платонова – «...талантливый писатель, но сволочь!» – абсолютно точна именно в суггестивном «невольном» восхищении мастерством художника: оскорбитель прекрасно «учуял» опасность для своих вербальных упражнений по сокрытию истины – не в рациональном споре, но в чувственной правде противостояния оскорбленного художника)<sup>81</sup>.

В конечном счете, «вся логика выстроенных предметов» в «Возвращении» не срабатывает так, как странная подробность: «...И тут же они снова упали на землю. Иванов разглядел, что у большего одна нога была обута в валенок, а другая в галошу – от этого он и падал так часто». Эта «дополнительность» рождает эффект «прозрения» отца: он почувствовал абсолютную неправоту свою именно там, где ему противостоял не ум, а чувство, где Петрушка перестал быть умным и опытным «взрослым», где он потерял рассудок от того, что крайне торопился, бессловесно взывая о помощи; кроме того, именно дочь Настя, маленькая испуганная девочка, а не «Петр Алексеевич», наследник-сын, «держала» до последнего уход Иванова, именно ее поцеловал он перед уходом «в рот и в глазки».

В странной логике сочетаний и в «мерцающих» смыслах Шукшин «рифмует» семью Алеши Бесконвойного с семьей Алексея Алексеевича Иванова. Во-первых, он не то чтобы снимает тему предательства, женского коварства, но он окончательно, в сравнении с

---

<sup>81</sup> Шукшин едва ли не по поводу этой сталинской оценки А. Платонова записал в рабочей тетради в 1966 году: «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». См.: Шукшин В.М. Рабочие записи // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 487.



Платоновым, разводит тему детства и тему жены, давая версию того, как Ивановы (много их на Руси) живут после войны, причем трагический подтекст платоновского рассказа о смертельной угрозе, которую несет война и после своего реального окончания, Шукшин развивает своеобразно. «Правду говорят, баб много, а жены одной нету» – в этой жёсткой, грубой и горькой констатации платоновский герой не «окончательно» прав. Формула чеховского персонажа «Жена есть жена» более приемлема для Алеши Бесконвойного: «он о них (о женах – Л.Б.) не думал», он к пятерым еще бы наделал детей, «да жена устала». Алеша много и честно работает, чтобы прокормить и выучить детей, хочет им лучшей доли и страдает, к примеру, потому что подросший сын стал стыдиться отца, оттого, что, как понимает Алеша, его отец – «скотник и пастух», простой человек; он предоставляет наследнику возможность самому разобраться в жизни, не читает ему проповедей и морали. Кстати, выразительна здесь дидактика умолчаний: «...По первости его глубоко обидело такое, но потом он раздумался и не показал даже вида, что заметил перемену в сыне. От молодости это, от больших устремлений. Пусть. Зато парень вымахал рослый, красивый, может, бог даст, и умишком возьмет. Хорошо бы. Вишь, стыдится, что отец – пастух... Эх, милый! <...> Учится хорошо. Мать говорила, что уж и девчонку какую-то провожает... Всё нормально. Удивительно вообще-то, но всё нормально» [VI, 100].

Прекрасным гармонизирующим началом Шукшин-нарратор делает обращение к диалогу с классическим искусством, к примеру, он использует чеховский прием повествования («от третьего лица») в синтезе авторского видения и видения персонажем изображаемого, объединяя их на речевом, стилистическом уровне в общий единый дискурс, причем это единство Шукшин скрепляет суггестивно, он, к примеру, может обыграть эмоцию, театрализовать ее на глазах у читателя. Это происходит, к примеру, в размышлениях Алеши

Бесконвойного, выполненных автором как аллюзия: «Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он – любит. Стал случаться покой в душе – стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любил всё больше и больше» [VI, 99].

Весьма показательным является эпизод (в заключительной части рассказа) разговора с женой, которой Алеша среди «дела» вдруг читает стихи их маленькой дочери (автор дает прелестную миниатюру в неуловимо «японском» стиле, качественно имитируя примитивизм при сложности ритмического рисунка):

Белая березка  
Стоит под дождем,  
Зеленый лопух ее накроет,  
Будет там березке тепло и хорошо.

«Помнишь, – сказал Алеша. – Маня у нас, когда маленькая была, стишок сочинила. <...> Жена *откачнулась* от ящика, посмотрела на Алешу. <...> ничего не сказала, *усунулась* опять в сундук, откуда тянуло нафталином <...> – Ну и что? – спросила она. – Что? – Стишок-то сочинила... К чему это ты? – Да смешной, мол, стишок-то» [VI, 100].

Среди грубой, вульгарной, пошлой действительности, много и страшно работая, сохранить вот такую душу живую, при том что в этой же «эстетической» парадигме (кстати, здесь есть ассоциация-рифма с мотивом убивающей всякое прекрасное чувство повседневной тяжелой работой) идет как бы случайное замечание о том, что Алеша «песен не знал: помнил только какие-то деревенские частушки да обрывки песен, *которые дети пели дома*», а самое существенное здесь (опять-таки мимоходом): «...всю жизнь потом с омерзением вспоминал войну. Ни одного потом кинофильма про войну не

смотрел – тошно. И удивительно на людей – сидят смотрят!» [VI, 94, 98].

А что же любовные мотивы и гендерный аспект? Алеша Бесконвойный, как бы следуя за горькими словами оскорбленного в своем любовном чувстве героя Платонова («Вся любовь происходит из нужды и тоски»), как мы уже говорили, «меньше всего про них» (про жен) «думал». Но вот какая странная «рифма»: Любовь Васильевна Иванова и Аля-Лилит, ограбившая Алешу, странно схожи (при том, что Любовь должна бы «рифмоваться» с женами, а не с любовницей на одну ночь). «Войны нет, а ты в сердце ранила меня... Ну что ж, живи теперь с Сенькой и Евсейкой!»

В одном из последних интервью, буквально за полтора месяца до гибели, Шукшин размышлял: «...передо мной теперь вот эта проблема стоит – что выбрать? Как дальше строить свою жизнь? Охота ее использовать ...ну результативнее. Но сейчас такое время, когда я никак не могу понять, что же есть более точный результат? И, может быть, я дорого расплачусь за эту неопределенность...» («Еще раз выверяя свою жизнь...», опубликовано после смерти Шукшина в «Литературной газете», ноябрь 1974 г.)<sup>82</sup>.

Строго говоря, Шукшин-художник как раз проговаривает здесь свое понимание сути и роли суггестивного, так сказать, «преднамеренной неопределенности» в создании необходимо «точного» текста, который может стать Литературой, если будет «результативно» запрограммирован на творческую реакцию читателя. При этом читатель шукшинской новеллы может и не подозревать, что его вовлекли в эпицентр бушующего информационно-идеологического урагана («око» смерчей – самое тихое место), однако через атмосферу недосказанности, намеков, ассоциаций читатель «осязает» направленность шукшинской художественной идеи и энергетику образной структуры

---

<sup>82</sup> Шукшин В.М. «Еще раз выверяя свою жизнь...» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 419.

(Б. Ахмадулина определила взгляд Шукшина-художника как «осязующий суть» вещей).

В этом отношении интересен факт, приведенный в работе о Шукшине: американский студент принес после занятий по шукшинскому «Чудику», проводимых автором в одном из университетов США, «цитату» и ответил таким образом на вопрос о причинах интереса современного читателя к прозе Шукшина (Академик Ухтомский, перечитав «Капитанскую дочку», воскликнул: «Чем она удивительна? Тем, что так захватывает общечеловеческое, и так просто, так любовно ко всему человеческому!»). Студент этот назвал Шукшина «пушкинским» писателем. «Десять лет назад мои первые американские слушатели считали Шукшина писателем сугубо национальным, никак не соотносили шукшинские сюжеты со своей действительностью. Что это значит? Качественно изменилось преподавание русской литературы в Америке? Думаю, меняются студенты, они только начинают задумываться о духовном, о нравственном состоянии окружающего их мира, возникает пока еще едва уловимое чувство дискомфорта» (речь идет о времени до трагедии 11 сентября 2001 г., доклад «О мировоззрении писателя» был прочитан Н.С. Красичковой на юбилейных Шукшинских чтениях в 1999 году. – Л.Б.), «а Шукшин хорошо накладывается на это еще не осознанное беспокойство благополучнейших американцев»<sup>83</sup>.

Народные экзистенции Шукшина, таким образом, ни в коем случае не «провинциальны», поздний и «потаённый» Шукшин никак не принадлежит к тем, кто, как бы определил Л.Н. Гумилев, «носится с идеализмом провинциала», уходит из мегаполиса на окраины к «чистой» природе и стремится воскресить жизненный стиль прошедших времен (а поэтому должен отказаться «понять историю, пережить историю, творить историю»).

---

<sup>83</sup> Красичкова Н.С. О мировоззрении писателя // Провинциальная экзистенция. К 70-летию со дня рождения В.М. Шукшина: тезисы докладов V Всероссийской научной конференции. Барнаул, 1999. С. 69.

Минималистские тексты В. Шукшина – это бунтарство, парадокс, эксперимент, где эмоция не просто «тоже идея» (Г. Гуковский), но идея, равноценная логически оформленной мысли, ибо невербальные подсказки, эмоциональные «внушения» автора чуть ли не главное дело в этой системе «мерцающих смыслов и сложных эмоций» (И. Роднянская), системе, которая, в отличие от традиционной «максималистской», реалистической образной описательности, способна лучше передать именно смутные, неуловимые душевные состояния. В сочетании с уникальной семантической сконцентрированностью, «заторможенностью» сюжетообразующих компонентов, остраненностью через «отвлечения» в нарративе шукшинской новеллы возникает эффект экзистенциальной смехотерапии и эстетический потенциал дидактики умолчаний, а вся система способствует тому, что целительный смысл вырабатывается через противостояние косности восприятия; стилизуется свежесть последнего с помощью неожиданного, как бы не отягощенного культурным контекстом (даже если он присутствует, он конфликтен, драматичен, организован по законам интертекстуальности) взгляда на реалии бытия, на искусство, на политику, идеологию и философию, в конечном счете – на то, как «надо человеком быть» и что делать, чтобы обрести веру и «собрать нацию заново».

## **2.2. Сон как сюжетообразующий мотив в новеллистике В.М. Шукшина**

Созидавая «странную» жизнь своих героев – «чудиков», «заполосных», «упорных», «вечно недовольных», «бесконвойных», «суразов», «редких стрелков», – В. Шукшин не мог не обратиться к теме сна: ведь именно эстетика сно-видений выступила, как мы увидим, той самой формой остранения, которая требовалась для воплощения данного, маргинального по своей сути, мира. Разумеется, уяснить особую роль мотива сна в концепции «шукшинской жизни» (Л. Аннинский) возможно, лишь вплотную приблизившись к основам художественного мира писателя.

Напомним, что «явление» Шукшина-художника в русскую литературу было миссией интенсивной и страстной. При жизни он публиковался чуть более пятнадцати лет (с 1958 по 1974 гг.), однако его активное присутствие в литературном процессе ощущается и в наши дни. Лучшее в его прозе – новеллистика, которая предстает перед читателем как многослойный текст, стратегией которого является воплощение и исследование универсальной духовной драмы – «утраты человеком онтологических ценностей и трудностей обретения личных, экзистенциальных ценностей»<sup>84</sup>. Ясно, что данный аспект, а также создание особого колорита текста, в котором заложена программа активного читательского сотворчества, требует от художника обращения к измененным состояниям сознания, воплощенного в ярких и современных формах. Вот почему видения, мир на границе сна и яви, сновидения, фантазии, снотолкования оригинально предстают в мире шукшинской новеллы. Кроме того, в ее нарративе нередко трансформирован принцип «киновидения» в качестве современной «версии» сновидения.

---

<sup>84</sup> Рыбальченко Т.Л. Вступление к Словарю-справочнику «Творчество В.М. Шукшина в современном мире». Барнаул, 1999. С. 3.

Конкретный анализ мотива сна в его сюжетобразующей функции целесообразнее всего начать с поэтики заглавий в малой прозе Шукшина.

В шукшинских заглавиях мотив сна (и парный ему мотив бессонницы) достаточно устойчив, хотя используется ненавязчиво, «деликатно». Прямое использование слова «сон» и сопутствующих ему слов в заглавиях крайне редко. Например, это происходит в заглавии рассказа «Сны матери» (1973), художественный мир которого есть эстетическое моделирование «народной экзистенции», притворяющейся документальной записью сновидения, «киносна» с элементами фольклорных снотолкований. Но важна и в данном, и в других случаях, разумеется, не частотность повторения ключевого слова. Важна качественная трансформация мотива, который ушел в подтекст и лишь угадывается, активизируя восприятие и вовлекая читателя в сотворчество смысловой целостности, в сферу мотивных взаимоотношений, ассоциаций. Например, для понимания новеллы «Сны матери» очень важны слова Шукшина о своей матери в литературном сценарии «Вот моя деревня...»: «Я у нее учился писать рассказы»<sup>85</sup>.

Социальный и духовный опыт «чуткого» читателя через смыслообразующие функции подтекста, аллюзий, через отдельные слова и словосочетания с повышенной семиотичностью позволит уловить «невидимый курсив» темы сна и ее мотивного развития в таких звучащих заглавиях, как «Беседы при ясной луне», «На кладбище», «Мечты», «Жил человек», «И разыгрались же кони в поле...», «Как помирал старик», «Думы», «Страдания молодого Ваганова».

Но какова же сама специфика сно-творчества В. Шукшина?

Рассмотрим в первую очередь роль сна в «самых шукшинских» новеллах, сюжеты которых отличаются особой парадоксаль-

---

<sup>85</sup> Шукшин В.М. «Вот моя деревня...» // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Екатеринбург, 1992. С. 413.

ностью, экзотикой и в которых наиболее ярко выражен эффект неожиданности.

Сразу отметим, что во всех этих новеллах мотив сна обязателен и особым образом влияет на смыслообразование. Как правило, он маркирован как «странный» уход в простое сознание, а в его дальнейшем развитии именно «странность» преобразуется так, что (при оригинальной интимизации сюжетных коллизий в переживаниях простого человека) нарратор реализует «прямой» ход сюжета и одновременно «чудной» выход за пределы возможностей рассудочного сознания. Таким образом через систему мотивных взаимоотражений, отталкиваний и сплетений автор организует «двуединый» смысл трагикомического пафоса новеллы. Кроме того, через развитие приемов минимализма и художественной прагматики Шукшин затевает и раскручивает игру в «сон» странного, но при этом очень даже «земного» человека («чудика»), обыгрывая в тексте «нестыковки», оппозицию, дерзки-чудные перипетии в столкновениях обыденного – рассудочного – измененного сознаний.

Поэтому при расшифровке творческого кода Шукшина надо иметь в виду, что «на входе» в лабиринт художественного мира его новеллы присутствует мотив странного, «чудного» сна – душевного состояния героя, который «выпрягся» из быта, «соскочил с зарубки», ушел в (ино)бытие, потому что вдруг задумался о том, как «надо человеком быть» и о том, «...что с нами происходит?!».

Вот сюжеты, которые мог «закрутить» только Шукшин.

К примеру, перед нами его версия «не спящего» «вечности заложника», трагикомическая история романтика, наделенного переживаниями высшего порядка, – в абсолютно неожиданном образе ветфельдшера, «бобыля лет пятидесяти, полного, рыхлого», с плебейской фамилией Козулин (которую милиционер ненароком переименовывает на «Козюлин»). «Дня за три до Нового года, глухой морозной ночью», «этот-то человек» выскочит на крыльцо и дважды



выстрелит в воздух из крупнокалиберного ружья с криком «Даешь сердце!» «<...> Недоумевали» [«Даешь сердце!» V, 106].

Оказывается, в порыве страсти («был обрадован, ...ошеломлен») чудик отсалютовал великой победе в области медицины: в три часа ночи («не спалось») он услышал по «Маяку», что в Кейптауне была успешно завершена первая в мире операция по пересадке человеческого сердца. «Ведь не по вашей части победа-то, – скажут ему строго власти в лице участкового милиционера и председателя сельсовета. – Не кобыле же сердце пересадили» [V, 108].

Но «нерв» новеллы вовсе не в прямой оппозиции романтика и властей предрержащих. Шукшинский нарратив развивается как противостояние обыденного сознания и – «красного сна на миру», если переиначить известную поговорку про то, как человеку нужен «мир», на котором даже и «смерть красна». «Прекрасный» сон принадлежит современному маргиналу. И вот этот – «не спящий», когда спят все, и погруженный в собственный сон-мечту «сновидец», для которого нет границы между сном и явью, может играть не только в странные, но и в опасные игры. Для развития сюжета чрезвычайно важно то, что ветфельдшер Козулин крайне странно ведет себя на «профилактике» у властей, его юродство вызывает замешательство «казенных» людей, так что финал новеллы посвящен их озабоченным спорам, «шизя» «Козюлин» или только «придуривается», ибо скорее всего «никакой справки» (насчет психического здоровья) «у него нету», «а охотничий билет есть. И взносы уплачены. Знаем мы эти штучки!» [V, 109].

Но даже неискушенный читатель понимает, что участковый (кстати, это скорее всего иронически-аллюзийный клон липатовского Анискина) и даже играющий в чекиста предсельсовета не в состоянии понять «эти штучки» шукшинской «странной» версии «человека с ружьем». («Застойное» сознание, подверженное «коррозии» идео-

логических догм, как говорится, «ни сном ни духом» не приближено к поискам сокровенной правды).

«Я шизя. ... Шизя. На меня, знаете, находит. ... Ширво коло ширво... Зубной порошок и прочее. ...Простите, – еще раз сказал фельдшер. – Да мы-то простим, товарищ Козулин, – участливо произнес председатель, – а вот как трудящиеся-то?..» [V, 108].

Как ни странно, Козулин усыпляет бдительность представителей власти, они уговаривают нарушителя покоя быть «сознательнее», с удовольствием журят и прощают. Ничто не предвещает взрыва. Но он-то и не замедлит:

«–Мы вас не задерживаем, товарищ Козулин, – сказал председатель. – Идите работайте. Заходите, если что понадобится./ – Спасибо. – Фельдшер поднялся, надел шапку, пошел к выходу./ На пороге остановился... Обернулся. И вдруг сморщился, закрыл глаза и неожиданно громко – как перед батальоном – протяжно скомандовал:/ – Рр-а-вняйсь! Смирр-а!/ Потом потрогал лоб и сказал тихо:/ – Опять нашло... До свидания. – И вышел. Милиционер и председатель еще некоторое время сидели, глядя на дверь» [V, 109].

Мы видим, что перед нами, при всей внешней простоте, текст, явно рассчитанный на «проницательного читателя», тем более что весь этот странный пассаж мнимого (или настоящего?) юродивого был спровоцирован вопросом председателя-«чекиста»: «Кто дал вам право в три часа ночи булгатить село выстрелами?» [V, 108]

«Проницательные» исследователи видят здесь, к примеру, что эта фраза с «архаичным, явно маркированным словом «булгатить» воскрешает текст воззвания Н.Г. Чернышевского «К барским крестьянам» вместе с идеей этого текста «Что толку-то, если в одном селе булгу поднять?». Одновременно имя Александра Ивановича Козулина – Даешь сердце! – из села Николаевки вызывает иронические ассоциации с именем Александра Ивановича Герцена («Herz» – сердце), бунтовщика-эмигранта из «Николаевки» – России, которого

«разбудили», по определению Ленина, декабристы, чтобы он «занимался освободительной борьбой»<sup>86</sup>.

Нарратор не случайно использует здесь и другое, еще более экзотично маркированное «слово-сочетание»: «ширво коло ширво». «Это возможный отсыл к философско-мифологическим системам востока, где очень популярна идея реинкарнации»<sup>87</sup>.

Читателю предоставлена возможность осмыслить неожиданные, экзотические, странные (как во сне) ассоциации, связи. Странное и смешное заклинание побуждает читательское сознание к соучастию в некоем акте чудесного превращения – в художественном переселении душ. И вот кажущаяся бредовой, даже приглуповатой проекция жития сельского коновала, бобыля, побитого жизнью, на судьбу и творчество «пламенных революционеров» А.И. Герцена и Н.Г. Чернышевского вдруг оживит в сознании читателя их одиночество, крах того и другого в личной жизни, какое-то нарочитое сужение тем и другим жизненной сферы, их историческое «нетерпение», раздраз между душой и сознанием (при всем их уме и страстном желании «бороться»), а поэтому мы вдруг четче осознаем ограниченность их теорий «Что делать?» и «Кто виноват?» по «обустройству» России и опасность экспериментов по революционной «переделке» человека, которые запечатлены в пронумерованных «снах», мечтах и «думах». Разумеется, читатель вправе и не «оживлять» данные ассоциации в своем сознании.

Однако читатель не может игнорировать «присутствие» в тексте шукшинской новеллы М.А. Булгакова. И в первую очередь это касается методики остранения в шукшинском тексте. Мотив эксцентричной игры с измененным сознанием (как мотив сюжетообразую-

---

<sup>86</sup> Данные интертекстуальные связи и проекции приведены *В.В. Десятовым* в интерпретации рассказа «Даешь сердце!» // Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. С. 73–74.

<sup>87</sup> Тевс О.В. Сердце / Раздел II. Мотивы и символы в творчестве В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. Барнаул, 2006. С. 128.

щий) в новелле ярко выявляет неоспоримый факт: Шукшин отразил в развитой интертекстуальности «свои впечатления» от булгаковских текстов, в частности, от новеллы «Собачье сердце» (которая была напечатана на русском языке в Лондоне и Мюнхене в 1968 году, а в Москве распространялась в самиздате).

Булгаковский интертекст можно обнаружить уже в сходстве заглавий через ироническую актуализацию сокровенного смысла концепта «сердце» как «вместилища души» и символа жизни. Далее можно говорить о сходстве приемов и образов. К примеру, дискурс «чудесного», сакрального, тайного совсем «по-булгаковски» может иронически «притвориться» фактографией милицейского протокола и, с самой первой фразы задав тональность, определит мотив снов творчества «человеком не от мира сего» одним из ведущих в сфере смыслов, свершающихся, по Бахтину, «через ворота хронотопов». Очевидны в шукшинской методике остранения и параллели с развитой эксцентрикой ономапоэтики М. Булгакова. Вот почему в кульминационный момент «взрыва» (агрессивное юродство героя) имя героя становится, как и в повести «Собачье сердце», центром конфликта, полемики и зашифрованной дискуссии, тем более что Шукшин самый момент качественного «скачка» (перехода героя в измененное сознание) маркирует фамилией Булгакова: Александр Иванович Козулин, никого не спросясь, по зову сердца и по праву памяти о величии рода человеческого, «взбулгатил село», был не понят, оскорблен и получил выговор от властей. («Булга», согласно Далю, – «склока, тревога, беспокойство», т.е. именно то, что доставлял Советской власти Булгаков – даже после своей смерти»<sup>88</sup>).

---

<sup>88</sup> Десятов В.В. «Даешь сердце!» / Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Т. 3. М., 2007. С. 74. Мы согласны с В.В. Десятовым, который находит булгаковский интертекст в «Даешь сердце!» еще и в том, что в новелле Шукшина хронотоп пересадки сердца – «дня за три до Нового года» – сродни булгаковскому, ибо «преображение» Шарика «также происходит между католическим и православным Рождеством». «То есть оба писателя, приурочивая операцию к Рождеству, подчеркивают ее значимость для человечества».

И мы помним, как в самых различных формах, взаимоотражаясь, сталкиваясь, переплетаясь, – совсем по-булгаковски и скрепленные булгаковским именем, – мотивы в обязательном остранении образуют нарушающий всякую логику концепт нового человека «не от мира сего». Причем, как и Булгаков, Шукшин предпочитает в моральном дискурсе произведения поставить не точку, а вопрос, так что, наверное, неправы те интерпретаторы, которые считают, что Шукшин всегда и окончательно на стороне блаженного «слабого».

К примеру, О.В. Тевс полагает, что автор всецело на стороне Козулина. Этому герою будто бы всё можно простить, т.к. «в художественной системе Шукшина болезнь души свидетельствует о ее наличии, о том, что она жива», и «таким образом» «тайна, которую знает Козулин про людей» («понимание того, что вокруг него «граждане», т.е. люди без души – «мертвецы», а не «психопаты»), делает его, «психопата», по версии интерпретатора, избранным носителем высшей правды<sup>89</sup>.

На наш взгляд, О.В. Тевс слишком опрощает художественный мир новеллы и судит «идейно», а не по законам, автором «над собою созданным», игнорируя, к примеру, поэтику трагикомического пафоса и сакрализируя «странность» героя.

Кроме того, интерпретатор не учитывает, что здесь нет символизации: шукшинские тексты – десимволизирующая литература. Здесь не «символ», а жизнь.

К примеру, Козулин неожиданно заявляет «Мне хорошо здесь», когда власти пытаются «отделаться» от странного новосёла Николаевки. А то, что Козулин *может* подумать о без-душии «граждан», о том, что люди могут быть страшными в своей косности, «равно»-душными, так это *в сердцах* сказано. Они не мертвые. Они – «спят». Мы же помним страшные слова Н.Г. Чернышевского о народе, о России, которые он сказал, вернувшись из ссылки. Эф-

---

<sup>89</sup> Тевс О.В. Сердце // Творчество В.М. Шукшина. Т. 2. С. 128.

фekt художественного «переселения душ» в мире новеллы таков, что читатель не только вспомнит сей шокирующий текст, но и актуализирует в сознании жизнь души («сердца») великого человека: сон («память сердца») странного современного героя, мечтателя-ветеринара подскажет, к примеру, что даже это вырвалось «в сердцах» и что сия конкретная истина не вся правда, а если и правда – то крайне жестокая для самого носителя, оказавшегося в ножницах относительного и конкретного при проведении в жизнь политического идеала мессианства.

Еще более, чем в «Даешь сердце!», «закручен» сюжет в новелле «Миль пардон, мадам!» (1968). В фильме «Странные люди» (1970) новелла называется «Роковой выстрел». Уже различие в заглавиях обозначает разницу в маркировке и локализации мотива измененного сознания, центром которого является сюжетообразующее событие – история про «покушение на Гитлера», (якобы, как бы) совершенного малограмотным колхозником, фронтовым санитаром Бронькой (Брониславом) Пупковым. (Правда, герой «больше занимался» охотой, «и охотник был умный и удачливый», к тому же «стрелок редкий», несмотря на то, что еще в юности случайно отстрелил на правой руке два пальца – средний и указательный, – абсолютно необходимые для стрельбы, тем более – меткой).

Невероятность и странность «покушения» в киноверсии интерпретированы через киноприемы (особые ракурсы съемки, монтажные стыки «реального» и придуманного, сна и т.п.), а также через эксцентрику филологии и пародийно окрашенной актерской игры. Акцент на пародийность запрограммирован в провокации «марлинистского» заглавия, которое «напрягает» зрительное сознание на ироническое (хотя и сочувственное) восприятие странного героя. Бронька Пупков показан в фильме как «снотворец»; рассказываемая им ис-

тория про «покушение» есть «сон-поступок», благодаря которому он уходит от безгеройной реальности в ее «героическую» иллюзию.

Между тем в литературной новелле всё гораздо сложнее: «сон про покушение» зашифрован в заглавии инфернально-ироническим («макароническим») присловьем, которое маркирует (именно как центральное событие новеллы) самоценность модели речевого поведения героя, странного, эксцентричного человека, но одновременно человека, живущего в миру – «легко». Текст новеллы – открытая многослойная структура с весьма развитой интертекстуальностью, где филология измененных состояний сознания охватывает широкий круг сосредоточно-содержательных и необычных текстов.

В этом плане важно, что «одна из самых интертекстуальных новелл в прозе Шукшина» «Миль пардон, мадам!» рассматривается в современном шукшиноведении как произведение, сделанное под прямым влиянием Достоевского, а в аспекте поэтики измененных состояний сознания и сновтворчества это влияние было в особенности сильным.

Согласимся с исследователями, что в «Миль пардон, мадам!» странная, сюжетообразующая экзистенция – «покушение на Гитлера» – чрезвычайно напоминает невероятную историю генерала Иволгина о его знакомстве с Наполеоном (роман «Идиот»), а ёрнический поступок Броньки Пупкова, похоронившего в огороде отстреленные пальцы, желавшего поставить на «могилке» крест («отец не дал»), и слова, сказанные после «похорон»: «Дорогие мои пальчики, спите спокойно до радостного утра», – всё это восходит к «разоблачению» генералом Иволгиным рассказа Лебедева о потерянной на войне ноге и поставленном над нею памятнике с эпитафией из Карамзина.

Зачем Шукшину понадобилась столь явная проекция своего странного «сновидца» – стрелка на «буффонов» и «добровольных шутов» (Г. Фридлендер) Достоевского?

Дело в том, что Шукшин, усваивая и осваивая художественную систему Достоевского, ведет «прямой» диалог с Мастером, участь у него выражению сокровенной правды. Показательно, что в одном из последних интервью автор «Калины красной», рассуждая о сюжете, так апеллировал к классику: «<...> сюжет служил Достоевскому только поводом, чтобы начать разговор. Потом повод исчезал, а начинала говорить душа, мудрость, ум, чувство. Вся суть и мудрость его писаний, она не в сюжете как раз, а в каких-то отвлечениях. Это потом, отбросив все остальное, можно докопаться до сюжета. Но отбросить всё остальное – это значит отбросить Достоевского»<sup>90</sup>.

Безусловно, данная апелляция к Достоевскому выступает гарантией того, что Шукшин не мог не увидеть, к примеру, вот такое наиважнейшее «отвлечение» в событийных перипетиях романа «Идиот»: «добровольному шуту», юродивому («второстепенному» в табели о рангах персонажу!), мелкому чиновнику Лебедеву гениальный автор поручил в *странном* и страстном монологе толковать Апокалипсис. Благодаря таким «отвлечениям» (в данном случае отвлечение на поступки сновидца наяву, странного человека) мы имеем один из самых сакральных текстов мировой литературы.

В новелле «Миль пардон, мадам!», при всей ее внешней незамысловатости и «странной» простоте (но с «отвлечениями» в сюжете), стратегия текста основана на оппозиции официальной (официозной!) истории и истории «непечатной». Фантастическое остранение (сон-гротеск) способствует тому, что официоз предстает как страшная несправедливость, идет разоблачение тех, кто украл у народа Победу.

Для реализации концепта современной правды времени Шукшин, безусловно, привлекал в помощь серьезное литературоведение, актуализируя, к примеру, «возвращаемого» М. Бахтина, который ус-

---

<sup>90</sup> Шукшин В.М. «Еще раз выверяя свою жизнь...» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 425–426.



мотрел новаторство Достоевского («коперниковский переворот» в монологическом мире!) в смене объекта изображения: писатель изображает не героя, а слово героя о себе и мире. Бахтин помогает Шукшину освоить и поэтику остранения, в частности, прием «самовысказываний»: «Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяет растворить всё вещное и объективное, всё твердое и неизменное, всё внешнее и нейтральное в изображении человека в сфере его самосознания и самовыражения»<sup>91</sup>.

И в самом деле: нелепая, «идиотская» история Броньки Пупкова, сон наяву! – такое «самовысказывание». Это, по Достоевскому, «слова самосознания, доходящего до своих последних пределов», и поэтому именно в ней «вопиет правда времени». Финальная реплика рассказа, отделяющая сон от действительности («А стрелок он был правда редкий»), призвана подчеркнуть эту сокровенную правду.

Через прием остранения в «кино»-сне автор парадоксально сталкивает разные типы сознания. «Свое покушение» герой как бы «осуществлял» (по его словам) «двадцать пятого июля сорок третьего года»<sup>92</sup>. [III, 170]. А несостоявшийся объект покушения, ни сном ни духом о том не ведавший, – реальный Гитлер (в действительности вообще-то маниакально опасавшийся за свою жизнь), по теперь уже ставшим достоянием растиражированной истории разведанным, в это время действительно мог находиться на Восточном фронте и (как бы) в том самом «бункере», где по нему «стрелил», но промахнулся (что для «редкого стрелка» и «умного, удачливого охотника» – невероятно!) Бронислав (согласно В. Далю, «воин, защитник») Пупков.

---

<sup>91</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 71.

<sup>92</sup> Шукшин использует прием киноэстетики итальянского неореализма В. Феллини: он зашифровал в тексте личное авторское присутствие: 25 июля – это день рождения Шукшина. 25 июля 1943 года он закончил семилетку и пошел работать в колхоз.

«Ровно через 25 лет» Бронька в очередной раз рассказывает «городским» («люди уважительные», «не скупилась на водку», «с ними не манило подраться, даже когда выпивали») про «покушение» [III, 169].

Разумеется, снотворчество в «параде аттракционов» истории занимает центральное место в структуре текста новеллы. Сон и явь, реальное и виртуальное постоянно стыкуются, переплетаются между собой, меняются местами (к тому же читатель невольно оживляет в своем сознании факты увлечения Гитлера мистикой и гипнозом).

Показательно, к примеру, что некоторые сцены «покушения» интерпретированы как «кино-сон», пересказанный подростком. Переплетаясь, дискурсы подростка, «странного» взрослого, который не может молчать, так как сердце «вот тут <...> горлом лезет» (можно назвать состояние Броньки синдромом фантомных болей души от пережитого на войне), дискурс «явления» Гитлера, дискурс общения героя с аудиторией, а также авторский «электрический сон наяву» (воспользуемся поэтической формулой кино А. Блока) создают странный мир новеллы, где экзотически встретились, к тому же каждый «зная» свой сон о дьяволе во плоти, рассказчик-«сновидец», сам художник – «снотолкователь» и – читатель.

К «самым шукшинским» сюжетам нельзя не отнести и «движущуюся коллизию» словесного действия в рассказе «Степка» (1964). Этот ранний текст вместе с рассказами «Игнаха приехал» и «Змеиный яд» составили фильм «Ваш сын и брат» (1965), который вызвал бурную полемику в печати. Действительно, очередные будни великих строек, воспитание в духе морального кодекса строителей коммунизма, а здесь зэк Степка Байкалов трактуется автором как человек в своей глубинной сущности, потому что он совершил глупейший с точки зрения здравого смысла поступок: за три месяца до освобождения он бежит из лагеря, потому что «<...> меня сны заму-

чили – каждую ночь деревня снится) («Ничего... Я теперь подкрепился. Теперь можно сидеть»)<sup>93</sup> [I, 190].

Здесь видно, как Шукшин осваивает поэтику остранения, «раскручивая» сюжетообразующую ситуацию сновидения. Именно такое эстетическое моделирование художественного мира минималистской новеллы отличает ее от первоначальной модели рассказа «Дурак» («рабочее» заглавие произведения)<sup>94</sup>. Смыслообразование

---

<sup>93</sup> Кстати, автор тоже не совсем «нормален», под стать своему герою: «Что я хотел?.. Вот сейчас начнется тягомотина: что я хотел сказать своим Степаном в рассказе и фильме. Ничего не хотел. Я люблю его. Он, конечно, дурак, что не досидел три месяца и сбежал. <...> Я такого дурака люблю». Шукшин еще подбросит дровишек «сокровенного» в костер полемики: «Могуч и властен зов Родины, откликнулась русская душа на этот зов – и он пошел. <...> и как больно ему<...> как докажешь? Странно только, я думал, это видно... Не сумел я, что ли? Это горько. И все-таки подмывает возразить» [V, 476].

<sup>94</sup> До сих пор, несмотря на оговорки и достаточно серьезный разбор проблематики рассказа «Степка» (в контексте «своеобразия шукшинского мифологоса на почве сложного регионально-психологического комплекса писателя»), а также вопреки, казалось бы, скрупулезному анализу психологической подоплеку побега Степки Байкалова (он может быть сделан в аспекте семиотики, мифологической символики, с разбором системы архетипов), – несмотря на всё это, данное произведение в конечном счете может быть интерпретировано несколько не в том ключе, как замыслил его автор. «Странно только, <я, Шукшин> думал, это видно» – то, что «Степка» не «максималистский» рассказ «Дурак», но это более современный и сложный текст современного минималиста. «Максималистская» версия трактовки рассказа не может опровергнуть несправедливые, злые интерпретации критиков (Лариса Крячко: «<...> Простите Степку. А если он кого-нибудь пырнет ножом? И это прощать? Вот к каким неожиданным результатам может привести автора воззвание к вселенской доброте, симпатии к «стихийным» характерам!» – ж. «Октябрь», 1965, № 3. С. 177; Владимир Орлов в статье «Стрела в полете» (Литературная газета, 1966, 10 марта. № 30. С. 3) обвинил Шукшина в апологии «дикой, злой "самобытности"»). В «максималистском» рассказе, как и «положено», «повествовательная техника» будет «активно управлять читательским мнением», то есть зэк будет представлен, по Солженицыну, «беспомощной жертвою неправосудия», замеченной в лагерь для адской работы – «лишь только б стояла и кормилась Система». Центральное же событие – побег из ГУЛАГа, – которое будто бы призвано раскрыть «характер», есть не что иное, как результат «психологического криза Степки». Криз и спровоцировал бегство («сны замучили – каждую ночь деревня снится»). В силу данного «медицинского» диагноза сюжетообразующее событие «проявляет», «во-первых, предел сопротивления рассудка импульсам воли природы, особенно сильным у сельского человека, во-вторых, крестьянский генотип героя, а в-третьих, симптом жизненной активности этого генотипа, не разрушенного пятилетним сроком тюрьмы. Шукшин таким образом пытается обнаружить некие глубинные генетические основания ориентаций личности, для чего потребовалась «крайняя ситуация». (Козлова С.М. / Раздел I: Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3.

основано здесь не на «прямой» логике фабульной ситуации побега (как это было бы в «максималистском» рассказе), но на поэтике странных «отвлечений». Читателю предоставлена свобода творческого осознания того, что происходит в «странном» художественном мире новеллы – не только в «прямом» ходе повествования, но и в странных «отвлечениях».

Мы видим, что «главным» отвлечением здесь является глухонемая сестра Степки Байкалова. Несчастной, больной, странной девушке автор поручил чрезвычайно ответственную роль: пробудить человека в родном ей человеке не логическим убеждением, а силою чувства и веры. Более того, трагикомический пафос новеллы основан на том, что пребывающая в, казалось бы, аутентичном состоянии сознания, «мэкающая» героиня понимает глубже всех «бодрствующих» суть происходящего, потому что – любит. На уровне бытовой, грубой, жестокой правды это маркировано словами Байкалова-отца: «любит всех – как дура». Но ведь именно «дуре» поручено автором «прожить», «пере-жить» с братом его побег не с медицинской, не с «правовой», даже не с «жизненной» (бытовой) точки зрения. Сестре в общем с братом сне-памяти о родине, о зове земли, о Доброте и Красоте в людях, на миру – поручено перестрадать, очеловечить реальность, выйти на иной уровень бытия.

Во всех трех частях новеллы (Шукшин специально обозначил членение интервалами, пробелами) глухонемая сестра Степки Байкалова присутствует чуть ли не как центр композиции. В первой части, с первой фразы описания весны («И пришла весна – добрая и бестолковая, как незрелая девка...» [I, 15]), – это понимаешь потом, – развивается аллюзийный прием присутствия героини. В экспозиции

---

С. 265–269). Разумеется, мы отдаем должное С.М. Козловой, блестящему исследователю малой прозы Шукшина. К тому же мы процитировали ее статью из Энциклопедического словаря-справочника, а жанр словарной статьи предполагает изложение всех версий анализа, а также комментарий неясностей и «тайн» текста. Тем не менее мы постараемся дать «минималистскую» версию «Степки» для ответа критикам.

новеллы присутствует описание весенней природы. Кстати, исключительно редко Шукшин и впредь будет прибегать к «описаниям», но здесь они абсолютно необходимы: они подготавливают дальнейшее развитие остранения, это и есть сон, который видят (потому что любят мечту и жизнь) дети Ермолая Байкалова. Шукшин создает иллюзию сна (одновременно это «немая» явь, ее проживает глухонемая девушка как бы вместе с братом, ведь, оказывается, она каждый день из пяти лет его отсутствия отмечала крестиком).

«Кино-сон» выполнен Шукшиным при помощи таких приемов, как смена ракурсов, «стыков», монтажа разных кусков материала, причем этот сон представляет собою одновременно иллюзию, «немое кино», а с другой стороны, это «ощущаемая» человеком через «живые» движения и краски – жизнь:

«...А ночами в полях с тоскливым вздохом оседают подопревшие серые снега. / А в тополях, у речки, что-то звонко лопаются с тихим ликующим звуком: пи-у. / Лед прошел по реке. Но еще отдельные льдины, блестя на солнце, скребут скользкими животами каменистую дресву; а на изгибах речные льдины вылезают синими мордами на берег, разгребают гальку, разворачиваются и плывут дальше – умирать. Шалый ветерок кружится и кружит голову... Остро пахнет навозом.

Вечерами, перед сном грядущим, *люди добреют*» [I, 192].

В финале новеллы героине отведено главное место. Кульминационная сцена новеллы основана на столкновениях яви и сна. Причем столкновение измененного сознания и грубой логики «прямой» правды ведет к тому, что в плане выражения герои меняются средствами общения: милиционер говорит на примитивном языке (нарратор нарочно опрощает фразы, повторяет одни и те же слова, перемежает речь героя описанием жестов, создавая иллюзию разговора с «человеком-животным»), а немая проявляет глубину осознания реальности целой гаммой сильных переживаний, при этом на самой их

верхней «точке» происходит «встреча» сознаний – «общий» сон наяву – брата и сестры.

Шукшинская глухонемая – это, конечно, весьма сложно смоделированный образ. К примеру, в последней части новеллы начинает работать существенное «отвлечение». В ее развитой ономапоэтике начинается взаимодействие имен героев: рассказ назван по «домашнему» имени героя (Степка – Степан – Стефан – «венец»), постоянно в разных ситуациях звучит имя отца – Ермолай («вестник народа»), но имен матери и глухонемой сестры – нет. И вдруг только один-единственный раз прозвучит в достаточно грубом контексте имя глухонемой. В разгар «неяркого» праздника по случаю возвращения брата, уже выразив сильную искреннюю радость, обласкав его, быстро управившись по хозяйству, даже истопив вместе с матерью баню, глухонемая («...она была счастлива») вдруг вышла в круг и стала, «помахивая платочком», танцевать вместе со всеми, «на нее показывали пальцем, смеялись. И она тоже смеялась. «– Верка! Ве-ерк! – кричал изрядно подвыпивший мужичок. – Ты уже тогда спой, ты спой, чо же так ходить-то! – Никто его не слышал, и он сам смеялся своей шутке – просто закатывался» [I,198].

Оказывается, имя безгласной «дуры» – Вера. А строгий отец, оказывается, «вестник народа». Ермолай всё делает по правилам и законам «народной» жизни, «сгорбился» от работы. Но он – без веры, без надежды и обделен умением любить, за что и наказан – страшно: «по обычаю», рассказывает он, «смолоду поучил два раза свою вожжами – она мне со зла немую девку принесла» [I,197].

Шукшин сумел сделать так, что мотив веры («осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом»<sup>95</sup>) переплетается с мотивом

---

<sup>95</sup> Вера – одна из трех главных христианских добродетелей. По ап. Павлу, вѣра есть осуществление ожидаемого и увѣренность въ невидимомъ. Безъ вѣры невозможно угодить Богу (Евр. XI, I, 6) // Библейская энциклопедия. – Репринтное издание // Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. Трудъ и издание Архимандрита Никифора. М., 1891 / М., 1990. С. 141.

сна – памяти о добре, справедливости и красоте, и таким образом выводит поступок Степана Байкалова, при его неутраченной способности «видеть сны», на высший уровень смысла. Мотив мечты о прекрасном, справедливом будущем переплетался в его сюжетостроении с мотивами иллюзий, жертвенности и вины советского человека, а также с «версиями» русского национального характера, причем мотиву сна в этой сфере мотивов, как правило, и отводилась роль «вычерчивания невидимого курсива» сюжета.

«Невидимый курсив сюжета», как мы помним, во многом связан с образом Веры. Сестра Степки Байкалова предельно обделена жизнью: мало того, что, по вине отца, она инвалид, глухонемая, так еще и семьей, односельчанами, которые именно на убогих упражняются в том, чтобы те жили по правилам и блюли высокую нравственность, девушка лишена свободы любить, стать женщиной, испытать счастье материнства. За ней следят, над ней смеются. А она... любит всех. «Как дура». Странная героиня живет иллюзией жизни? При своем имени-символе, символе Веры – любви?!

Шукшин тяжело переживал непонимание читателями вот этого курсива сюжета – «невидимого», но выстраиваемого так, чтобы осуществилось в тексте новеллы «ожидаемое», ибо оно идет от «уверенности в невидимом».

Героиня рассказа «Степка» как бы из «той» реальности (которая действительно у истинно верующих, чем реальная жизнь неверующих «безлюбых») взывает быть добрее, справедливее, быть человеком.

Редактор и комментатор 1 тома нового восьмитомного собрания сочинений В.М. Шукшина (в этом томе помещен текст «Степки») дает весьма интересную таблицу – сопоставление редакций рассказа «Степка», где приводятся расхождения в текстах 1964 года («Новый мир») и 1970 года (прижизненный сборник «Земляки»).

Приведем только расхождения в начале рассказа и в его финале [I, 349].

«Новый мир», 1964	«Земляки», 1970
<p>И пришла весна. <i>Обычная</i> – добрая и бестолковая.</p> <p>Степан прислонился спиной к воротному столбу, усмехнулся.</p> <p>– Чудно? Ничего...</p> <p>– Зачем ты это сделал-то?</p> <p>– Сбежал-то? А вот пройтись разок... Соскучился.</p> <p>– А по лицу не скажешь, что дурак. – <i>И ушел окончательно в протокол.</i></p> <p>А по деревне серединой улицы <i>шла</i>, спотыкаясь, немая и громко плакала.</p>	<p>И пришла весна – добрая и бестолковая, <i>как недозрелая девка.</i></p> <p>Степан прислонился спиной к воротному столбу, усмехнулся.</p> <p>– Чудно? Ничего... <i>Бывает.</i></p> <p>– Зачем ты это сделал-то?</p> <p>– Сбежал-то? А вот пройтись разок... Соскучился. <i>Сны замучили.</i></p> <p>– А по лицу не скажешь, что дурак. – <i>И продолжал сочинять протокол.</i></p> <p>А по деревне серединой улицы <i>бежала</i>, спотыкаясь, немая и громко плакала. <i>Она торопилась всем сказать, закричать всем, которые пляшут и не знают, что брата опять зачем-то хотят увезти. Она торопилась.</i></p>

На наш взгляд, все убеждает в умении Шукшина совершенствовать план выражения, хотя можно не согласиться с художником в самой концовке текста. Вариант новомировский с открытым финалом все же выразительнее, трагичнее в своем лаконизме, с выходом на катарсис. Но, разумеется, последнее слово за автором. Мы полагаем, что Шукшин ушел от тонкой художественности, рассчитанной на развитый читательский вкус, к «простому» читателю, чтобы его «разбудить».



«В никакой коммунизм я больше не верю» – звучит в одной из ранних новелл Шукшина («Коленчатые валы», 1960), и это выстрадал сам Шукшин. А то, что в тексте новеллы это признание выговаривает крайне неприятный персонаж – кляузник и демагог, – объясняется вовсе не только цензурными соображениями. Гуманизм Шукшина «абсолютен и требователен», его герой не жертва, не объект обстоятельств – он сам их субъект. Поэтому прямые выпады в адрес коммунизма совершенно исключены в системе сюжетных коллизий шукшинского мира: слишком жива и горяча в нем и его герое «архаика любви к миру, жажда общей соборной истины, готовность к самоотверженному служению людям (комплекс «чудика»); и одновременно в нем силен инстинкт «воли», обостренное чувство достоинства, порыв к осуществлению собственной личности, самозабвение в своем вторжении в мир»<sup>96</sup>.

Тема коммунистической утопии трансформирована в прозе Шукшина в «сшибке» мотивов, где мотив «сна упоительного», сна-мечты не может фигурировать только в сатирическом контексте, а вера в великую Мечту не может быть только объектом иронии и уж тем более ёрничества. В этом плане Шукшин не только дает поразительные примеры «версий» мечты о будущем, но и развивает мотив великого обмана, разрушительной силы утопии, который также тяготеет к семантике сновидения. Таковы, например, новеллы «Верую!», «Чудик», «Жена мужа в Париж провожала», «Алеша Бесконвойный», «Как зайка летал на воздушных шариках».

В этом плане весьма интересной представляется трансформация темы сна (бессонницы) в последнем прижизненном сборнике В. Шукшина – «Беседы при ясной луне» (1973 – 1974).

В мотивной организации текстов сборника оппозиция «сон – бессонница» выступает как ее центр.

---

<sup>96</sup> Рыбальченко Т.Л. Вступление к Словарю-справочнику «Творчество В. М. Шукшина в современном мире». С. 3.

Сам рассказ «Беседы при ясной луне», давший название сборнику, – вовсе не только «социально-нравственный протест писателя против людей, довольных собой, своим благополучием», и не только обличение людей, «ожиревших душой». Необходимо учитывать сложность поэтики новеллы и прежде всего ее мотивную организацию.

Постараемся увидеть суть этой поэтики, сообразуясь с аспектом нашего исследования.

Фабульная канва «Бесед...» внешне проста, незамысловата, с неперменной анекдотической ситуацией, однако есть в новелле неожиданный момент «чертовщины»: «повадился» ходить по ночам старик к чужой старухе (сторожихе) – «разговаривать» (?!); с удовольствием, даже наслаждаясь своими способностями и умениями, «плетет некий мистический невод».

Окончательная спутанность дня и ночи закрепляет «сновидческий» оттенок в семантике сюжета, более того, именно эта сновидческая спутанность «светлой» тьмы ночью и дневного «сумрака» выводит сюжетные коллизии на высоту надвременного.

В «Беседах при ясной луне» (как в конкретном рассказе, так и в сборнике) иные исследователи как будто не замечают в переплетении смыслов сюжетобразующей роли мотива сна, а также пересечения «точек зрения» на события. В рассказе их (кроме авторской и точки зрения рассказчика) минимум три: Баева, Марьи и Петьки Сибирцева.

Баевский «мистический невод» – это точка зрения на действительность прагматика, демагога, подстрекателя, который под всё зло может подвести теоретическую базу. Это фарисей, который страшнее наёмного убийцы: он «завинтит», организует преступление, а затем «был таков», при этом он претендует на роль «Христа XX века».

Марья Селезнева, несмотря на свою вроде бы пассивную роль «искреннего» слушателя баевских откровений, вовсе не жертвенная

овца и не медиум. В какой-то степени в создании ее образа участвуют «русские» ассоциации с феллиниевскими «женщинами в ночи», общающимися в ночи с духами<sup>97</sup>.

И оказывается, что новелла – это не история про демагога Баева, но это ее, Марьи, сказка про сон и мечты «при ясной луне», тем более, что она не то чтобы «хитра на выдумки», нет, она способна преобразовать реальность как художник, творец добра, справедливости и красоты.

Степка Байкалов, ветфельдшер Козулин, егерь Бронька Пупков, Василий Егорыч Князев (так звали героя рассказа «Чудик») – все эти герои есть открытый Шукшиным тип – они «чудики». Вопреки «простой» схеме этот герой вовсе не принижен и внутренне не беспомощен, хотя находится в фатальной зависимости от обстоятельств. Шукшинский чудик – при всей его простоватости – человек с собственной позицией. В его убежденности – осознанное и давно выстраданное неприятие того миропорядка, при котором обществу навязываются некие нормы и ценности. Но вот кем навязываются, что это за нормы – вот тут-то и есть оригинальное, смелое решение, в частности, темы «советской маргинальности», темы нашего бытия.

Трагедийность и катастрофизм социально-исторической ситуации выявлены Шукшиным драматично, в минималистской парадоксальности – традиционными средствами сатиры – через аллегорию,

---

<sup>97</sup> В. Шукшин, безусловно, осваивал поэтику синтеза литературы и кино, в частности, был знаком с теорией и практикой кино Феллини и, разумеется, не мог не быть знаком с таким определением *Армана Лану*: «В наше время существуют писатели, которые выражают себя при помощи одного только света. (Мы можем с полным основанием рассматривать Эйзенштейна, Рене Клера или Феллини именно как *писателей*)» (Иностранная литература. 1962. № 9. С. 149). С этой точки зрения *писатель* Феллини подсказывает Шукшину, как может быть изображена современная женщина, «мадонна» – «при помощи одного только света»: задокументированная реальность героини – любого социального происхождения – оборачивается лишь внешней оболочкой в «стыке» с высвеченными «иллюзорными», «невидимыми» сторонами ее души. Ведь она остается человеком, общаясь с иллюзией – духами, образами сна, видениями, – если находит в себе силы противостоять безжалостным, жестоким реалиям времени.

гротеск, карикатуру. Безусловно, что сон, как мы убедились, участвует весьма своеобразно в мотивной организации новеллы.

Чудику (за которым угадывается и «сеятель», и «хранитель») противостоит, во-первых, «умная пародия на реальную жизнь», как точно и остроумно называют сейчас идеологию, волей-неволею отнеся ее в какой-то мере к «дурному сну», от которого так мечтает очнуться «чудик».

Во-вторых, объектами сатиры Шукшина выступают антиподы чудиков «крепкие мужики» («хитрые и обаятельные»), «энергичные люди», «конторские», «городские», советские бюрократы.

В-третьих, объектом шукшинской сатиры может быть явный маргинал, сатирический тип, также открытый Шукшиным: художник-философ показывает, как в психологии городского и сельского жителя происходят (с начала капитализации и в процессе развития коммунистической утопии) необратимые изменения, как в нем может воплощаться драма социальной изоляции, завершением чего может стать комедия человеческой несостоятельности.

Через сюжетообразующий мотив сна «развенчан» подобный тип – старик Баев в «Беседах при ясной луне». Мы видим, что Баев не чтит ни отца, ни мать, ни род свой, считая односельчан и «сброд всякий» рабами работы, крестьянского труда. Сам же, претендуя на роль пророка, «учителя жизни», рабски почитает безделье, краснобайство, ложь, сиюминутную выгоду, а занявшись «философствованием» по причине бессонницы, «пропагандируя» рабский дух наживы, он доходит до крайней степени духовного обнищания, демонстрирует гибель души за ненадобностью – просто, «доходчиво» и цинично. Всё святое для него – это «трень-брень, сапоги со скрыпом», «воздействует», но «жизнь надо на прострел брать – смета!».

В «шукшинской жизни» двойники, помощники Баева, «други игрищ и забав», его разновидности (по возрасту, полу и характеру) встречаются постоянно. К этому разряду относится, например, Шу-

рыгин из рассказа «Крепкий мужик» (1970), который так констатирует уничтожение (по его инициативе и при его остервенелом участии) церкви: «Всё, угорела!... крепкая, зараза. ...уговорил я ее!» Он даже обосновывает святотатство – необходимостью пустить «кирпич добрый» на свинарник, «чем с завода-то возить».

Рассказ производит неизгладимое и тягостное впечатление, хотя именно оппозиция «сон – бессонница» всё же дает надежду. Шукшин интерпретирует уничтожение церкви как убийство, созерцание которого и невозможность немедленно противостоять ему выполнены в категориях коллективного сно-видения-кошмара: «все удивились и примолкли», «толпа негромко, с ужасом вздохнула», «всех парализовало неистовство Шурыгина», наконец, кульминация кошмара, когда «режут же» три трактора, но церковь стоит, а затем: «Дрогнул верх церкви... Стена, противоположная той, на которую сваливали, вдруг разодралась по всей ширине... Страшная, черная в глубине, рваная щель на белой стене пошла раскрываться. Верх церкви с маковкой поклонился, поклонился и ухнул вниз. Земля вздрогнула, как от снаряда, всё заволокло пылью» [V, 87]. Кстати, всё безмолвно и страшно, как во сне!

Но люди всё же имеют возможность замолить грех, и на них снисходит покой ночи.

Не дано это только Шурыгину: вместо покоя-сна ему достается бесовская бессонница, убийство ночи: его мотоцикл «воткнул в ночь сверкающее лезвие света и помчался по накатанной ровной дороге в сторону райцентра. Шурыгин уважал быструю езду» [V, 90].

Дополним все эти рассуждения еще одним замечанием о специфике шукшинского творчества. Шукшин выявляет себя более близким по мироощущению не только к поэту Н. Рубцову и драматургу А. Вампилову, но и к таким современникам, как В. Высоцкий.

Эти художники, рано ушедшие из жизни, были как-то особенно похожи в художественной трансформации таинства сновидений. Все

четверо адресовали своё творчество массовому читателю, зрителю. Они (каждый по-своему) наследовали традиции фольклора и родной литературы, ее «тихой лирики», у поэтов Серебряного века они перенимали принципы и приёмы интимизации события. Но главное – они развивали «побочную» ветвь на древе национальной культуры, обращаясь к жизни обыкновенного «человека в человеческом измерении», обывателя, они созидали драму, трагедию утраты бытийных ценностей и эстетизировали пафос обретения человеком ценностей личных, экзистенциальных. Одна из наиболее характерных ситуаций в их текстах такая: художник интимизирует «историческое» событие (в том числе используя приём-принцип сновидения) через переживания «простого» человека, сводя клишированные «моральные кодексы» и государственно-патриотическую риторику к уровню маргинального сознания, к каким-то бытовым инвективам, лишая эти «правила поведения в социуме» и риторику всякой пафосности и логики. Дезавуируя «ложь наяву» (которая, кстати, так «реальна» своими «вещдоками»), их художественное сознание не банализирует событие. Но выводит его на неожиданно высокий уровень, продуцируя энергию подлинной жизни, выстраданной через сновидения-мечты.

Герой Шукшина видит собственные сны и имеет дерзость сам делать то, что в жизни должен сделать сам. Этот новый герой – весомая часть мечты-программы В. Шукшина – «прорваться в будущую Россию». Программа осуществлялась им и через реализацию мотива сна, что явилось во многом «гербовую печатью» автора.

### **2.3. Концепт зависти в стратегии текста шукшинской новеллистики**

Классический библейский порок – зависть в сознании человека и общества с незапамятных времен трактуется как порождающее начало всех других грехов и пороков. Активное обращение Шукшина к онтологическим ценностям и проблемам бытия определяет то, что как объект художественного исследования этот порок не только «присутствует», но сложно трансформирован в смыслообразовании шукшинской прозы. Кажущиеся простыми, непритязательными «традиционно-реалистические» рассказы «про деревню» на самом деле есть тексты экспериментальные, многослойные, многозначные, где правят бал парадокс, подтекст, вторые планы. Это именно «новая проза» (*novella* – итал. – новость) конца XX века. И мотив зависти в концептосфере его малой прозы, как «резкий» синтез этического и эстетического развернут не столько в психологическом аспекте с завершенной парадигмой «грех – искупление», сколько в более сложных вариациях. Да, в короткой прозе В. Шукшина есть отлично выписанные «характеры» завистников, своеобразно иллюстрирующие словарное определение данного типа: завистник – «это человек, который ревнует к успехам других, он постоянно сравнивает свои знания, свои достижения с достижениями другого человека и, не будучи способен с достоинством принять факт своего явного или кажущегося поражения *в им же самим объявленном соревновании*, проникается агрессивным стремлением любой ценой исправить существующее положение, которое ему представляется досадной ошибкой Природы»<sup>98</sup>». Но Шукшин не ограничивается запечатлением характеров в иллюстративно-занимательных коллизиях. Мотив зависти в его новеллистике развернут, как правило, в сложную ментальную катего-

---

<sup>98</sup> Гитин В.Г. Зависть // Гитин В.Г. Энциклопедия шокирующих истин. М.; Харьков, 2003. С. 383.

рию, в некий «квант знания, сложное, жестко не структурированное смысловое образование описательно-образного и ценностно-ориентированного характера»<sup>99</sup>, то есть он преобразуется в художественный концепт, в «единицу сознания, своего рода синтез национального и индивидуального в авторской концептосфере, вербализованную в тексте <...> и способную в то же время к эволюции своего концептуального содержания от одного периода творчества к другому»<sup>100</sup>. Постараемся показать, как это происходит.

Сразу отметим, что мотив зависти в шукшинской прозе, как правило, «запрятан» глубоко и сложно взаимодействует с другими, к тому же являясь зачастую под маской. Специфически опосредованный в сюжетных коллизиях, он, к примеру, редко выявляет себя в заглавиях. Это случается в публицистике или в миниатюрах притчевого типа, где «прямое» обозначение проблемы логически необходимо. Например, перед нами текст из авторской публицистики зрелого Шукшина. Логический концепт зависти обозначен здесь вербально как ведущий в названии – «Завидую тебе...». Своеобычная интрига присутствует, на наш взгляд, уже в истории текста: сохранивший весьма серьезные смыслы по сей день, он был в свое время сделан для советской «детской» газеты, курируемой ЦК ВЛКСМ, «Пионерская правда»; опубликован в номере от 6 марта 1973 года под тем же заглавием как открытое серьезно-доверительное письмо Шукшина четырнадцатилетнему анониму. Шукшин вступает в активный диалог со своим потенциальным читателем, причем его интересует как раз не «цивилизованный» («послушный»?) читатель, а читатель, не «охваченный» привычной эстетикой и не «окультуренный» в рамках привычных ценностей и стереотипов мышления. В данном случае

---

<sup>99</sup> Алеференко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М., 2002. С. 17.

<sup>100</sup> Литвинова В.В. Художественные концепты как ключ к познанию авторского мира // Художественный текст: варианты интерпретации. Труды XI Всероссийской научно-практической конференции: в 2 ч. Бийск, 2006. Ч. 1. С. 340.



это сельский подросток. Он пишет о том, что мечтает стать комбайнером («Смотрю, как комбайн идет по полю, сердце петухом поет!»), однако мечте мешает осуществиться, как он считает, насмешливое и пренебрежительное отношение современников к «колхозникам» и хлеборобам. Одна из учительниц в школе «дразнится»: «Колхозники вы, больше никто!» «Не знаю, что мне делать со своей мечтой. <...> Может, колхозником стыдно быть? <...> Ответьте мне, пожалуйста, через газету, правильно ли я мечтаю, чтобы я больше не сомневался» [VIII, 362]<sup>101</sup>.

В редакции письмо отдали В. Шукшину, вероятно, не только из-за «сельской» тематики, но и по причине присутствия в нем анекдотических наивов насчет «правильности» мечты: они явно напоминали сентенции его «чудиков». Шукшин неожиданно серьезно ответил анониму, причем развернул ожидаемое содержание диалога с читателем весьма непредсказуемо. В нашем случае любопытно развитие темы «провинциальной» зависти, в особенности зависти сельского жителя к «городским», которые, безусловно, находятся в более выигрышных условиях быта (и бытия?!), в особенности в России, да и на всей территории (тогда еще не бывшего) СССР. Эта «историческая» российская несправедливость в центре переживаний Шукшина, которого, как и Н. Рубцова, «терзали грани» между городом и селом. Вот почему он оценивает проблемы именно через лично прожитое и с болью осмысленное. Однако вместо поучений и декламаций на тему «Хлеб – всему голова» или на тему долга писатель неожиданно развивает мотив взаимосвязей мечты и зависти в жизни. По логике соцреализма и официальной публицистики здесь полагалось «по-

---

<sup>101</sup> Шукшин В.М. Завидую тебе... // Шукшин В.М. Нравственность есть Правда. М., 1979. С. 178.

Полагаем, что интересным будет факт: письмо, ответ Шукшина на которое был опубликован в газете «Пионерская правда» (1973, 6 марта), прислал пожелавший остаться неизвестным ученик Октябрьской школы *Челябинской области*. Текст письма полностью см.: Д.В. Марьин. 1973. Завидую тебе / Примечания // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. 362–363.

доброму» посмеяться, пожутив селянина за сомнения, затем дать бодрые заверения про «сбытие мечт», если они «правильные», то есть с «хорошей» завистью, ибо таковая соответствует духу и букве коммунистической утопии. Но Шукшин действует непредсказуемо, здесь начинается казус его прозы. Ведущий в диалоге вдруг заявляет странную вещь, которая даже сейчас звучит неожиданно, а в контексте его жизни и творчества – трагически: «Я не люблю мечтать». Шукшин старается показать юному собеседнику, как можно поддаться искусству обиды, преувеличив роль красивых слов, и впасть в грех зависти: «<...> я не люблю мечтать. Я не верю мечте. <...> Ты же несколько (чуть-чуть) хвалишься своей мечтой, и я даже уловил в твоих словах нотку угрозы: вот возьму и перестану мечтать! Словом, ты мечтаешь, я – отмечтался. <...> За тобой право подумать, что разумному и трудолюбивому не всегда хорошо в жизни <...>, но за мной право утверждать, что все ценное, прекрасное на земле создал умный, талантливый, трудолюбивый человек. <...> не обижайся на учительницу. Она тоже человек, она ошибается, не все еще до конца поняла. <...> Вообще, меньше обижайся на людей и не отчаивайся» [VIII, 49, 50].

Разумеется, авторская публицистика, при всей своей свободе планов выражения, все же не художественный синтез, и здесь должна быть авторская риторика, определенность позиции, преобладание разума над эмоциями, что и демонстрирует Шукшин-публицист. Пассаж о мечте переходит к итоговой части, и, чтобы подчеркнуть важность сказанного, автор начинает сентенцию с обобщенно-торжественного оборота «Кто бы ты ни был...». Шукшин не боится прибегнуть к хрестоматийно известной пушкинской цитате. Аллюзия работает на серьезное смыслообразование:

«<...> Кто бы ты ни был – комбайнер, академик, художник, – живи и выкладывайся весь без остатка, старайся знать много, не жалуйся и *не завидуй*, старайся быть добрым и великодушным – это бу-

дет завидная судьба. А когда будешь таким, – помоги другим. <...> Завидую тебе, твоим четырнадцати годам. <...> Помни, что тебе надо успеть много сделать для своего народа. И все, что будет мешать этому – вино, табак <...> лень, непомерное честолюбие, – гони прочь от себя. Всего доброго!» [VIII, 50, 51].

Автор – собеседник юного кандидата в завистники – избегает поучительного или обличающего пафоса, связывая подоплеку зависти и умение ее преодолеть с личным мужеством человека в выстраивании своего характера, причем, не называя многие серьезные атрибуты философского плана, Шукшин апеллирует именно к вопросам вечным, к высокой нравственности, которая важна и для городского жителя, и для крестьянина, но для сельского жителя с молодых ногтей более жизненна и насущна, нежели для городского, ибо по природе своей и по жизненному укладу крестьянин – это в большей степени человек культуры, нежели человек цивилизации, в этом выгода его положения, – вот выстраданное убеждение Шукшина<sup>102</sup>.

Разумеется, Шукшин-публицист выстраивает сегодняшние координаты времени и пространства, действует по законам жанра, контекстов. Заострив в предельно простой форме суть высказывания (открытое письмо подростку) и осовременив ценностно-ориентированный аспект проблемы «искус социальной зависти», он не может не спрямить содержательный аспект высказывания. Тем

---

<sup>102</sup> Преодоление противоречий культуры и цивилизации как личная проблема «философии мужественной» есть один из центров мироощущения Шукшина-художника, но это и проблема биографическая, сугубо личная. Он не мог без боли ощущать себя в цивилизованной столице объектом зависти крестьян, но не притворялся и не лгал даже в частностях: «...не могу жить в деревне. Но бывать там люблю – сердце оживает». См.: Шукшин В.М. Из рабочих записей // Шукшин В.М. Тесно жить. М., 2006. С. 476. Кроме того, он неоднократно выступал в печати и, по возможности, с высоких трибун, отстаивая право крестьян, в особенности молодых людей, учиться и жить в городе. Испытав сам ужас положения советского крепостного, зная не понаслышке о тяжести жизни в русской деревне, Шукшин ощущал себя ее полномочным представителем по защите прав и достоинства человека, но Шукшин видел и опасные «выверты» селян, впадающих в грех завистничества и обвиняющих – при ничегонеделаньи – «городских», «интеллигентов» в своем положении.

интересней и продуктивней предстает «квант знания» о зависти в художественных текстах Шукшина, классика русской новеллы XX века. На наш взгляд, весьма интересный материал для уяснения принципов сюжетообразования дает анализ рабочих записей Шукшина-новеллиста. По прошествии времени они воспринимаются в контексте его жизни и творчества оригинальными эстетическими моделями минимализма. Сам Шукшин так комментировал эти записи (миниатюры): «Это были не рассказы, это были заготовки к рассказам. <...> И когда этих заготовок скопилось много, и я их перечитал, я увидел, что больше мне рассказывать нечего, всё, что хотелось рассказать, я рассказал»<sup>103</sup>. Приведем некоторые из «выдуманных рассказов» с ведущей ролью мотива зависти.

Вот миниатюра-диалог. Сюжетообразующая ситуация – ревность, которая после развода с женой становится «чистой» завистью. Герой завидует предполагаемой успешной жизни женщины – без него. Таков подтекст «выдуманного рассказа»:

#### **Спектакль у ЗАГСа**

- Слушай, у тебя есть красивая-красивая девка?
- Ну есть. А зачем?
- Понимаешь, надо устроить: я выйду из ЗАГСа после развода с женой, а она (подставная девушка) бросится мне на шею с цветами. А тут подлетят две машины, я договорюсь с ребятами, и мы сядем на глазах у жены и уедем. (Рассказывал милиционер)<sup>104</sup>.

Сценка, и без того оставляющая впечатление неловкости, приобретает после «ремарки» в скобках какую-то странную дополнительную неловкость. Носитель «заражающей» ревности – пусть и малый чин, но «казенный человек», человек в мундире. Он провоцирует зависть у бывшей жены. Понятна и простительна слабость человека: ему будет так легче пережить развод, тем более «она» все еще «жена», а не

<sup>103</sup> Шукшин В.М. Из архивных записей. Выдуманные рассказы // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 443.

<sup>104</sup> Там же. С. 452.

бывшая супруга (об этом упоминается дважды). Однако милиционер устраивает спектакль, вовлекая в интимную жизнь «ребят» (коллег?), друга, а также «девку» – «подставную девушку». Неумение и нежелание достойно пережить потерю в семейной жизни приводит к разгулу зависти, которая в свою очередь рождает злобу, цинизм и грубость при стремлении пошло задрапировать это под «красивую» и современную жизнь (сейчас принято говорить – «под гламур»).

Другой «выдуманый рассказ» – миниатюра со странным названием: это междометие или частица – «А?» (авторский вопросительный знак. – Л.Б.).

### **А?**

Один мужик зазвал другого к себе и, как бы между прочим, похвастался: – Смотри, какую шубу жене купил. – Тому (гостю) это не понравилось... Не то что позавидовал, но обозлился.

Поругались.<sup>105</sup>

В данном случае любопытно запечатление в анекдотической бытовой сюжетной коллизии того, как перетекает зависть в озлобленность при «взрывном» финале: «Поругались».

В цикле миниатюр мы можем обнаружить следование толстовской традиции. К примеру, искус зависти в логике сюжетосложения может послужить объектом для осмысления и преодоления его через нравственное самоусовершенствование человека. Вот одно из воспоминаний детства автора, оживающее в нужный момент в нужном месте с положительной энергией самовоспитания.

### **Сыр**

История – как в детстве ловил сыр в реке с разбитого плота. Ловил, да не поймал – не донырнул. А другие донырнули, и потом ели. Но попробовать кусочек не дали – такова жизнь, и обижаться на нее не надо.

НЕ ДОНЫРНУЛ<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Там же. С. 453.

Мы видим неожиданный вывод-поучение из логики детской игры, весьма жесткой, но справедливой. Ведь можно было запомнить, как в голодное сиротское детство ты испытал острую *закономерную* зависть к тем, кто сильнее, удачливее тебя. Но притчевость, лапидарность в изложении народного обычая вкупе с иронией указывает на единственно верный для сильного человека путь самовоспитания даже в мыслях, и в особенности в мыслях. Кроме того, интересны подтексты миниатюры: помни в период везения и удач, что кто-то «не донырнул»<sup>107</sup>, помни, однако, что иногда в целях воспитательных надо быть «по-детски», до конца справедливым и, может быть, не отдать «свой» сыр. Но главное – оставаться человеком, не поддаваться искусству зависти, сохранять чувство собственного достоинства, преодолевать гордыню.

В «Выдуманных рассказах» зависть может быть переключена и на личность автора («Диалог с земляком»): вместо уважительного и интересного разговора с односельчанином, ставшим известным артистом, злой завистник (оценка уведена в глубокий подтекст) допытывается, почему же «не тянешь на народного-то, говорят? <...> Мол, слабоват?». Безусловно, здесь явная перекличка с рассказом «Срезал».

---

<sup>106</sup> Там же. С. 455.

<sup>107</sup> Интересно, что среди устных рассказов Шукшина, о которых вспоминают его близкие, друзья и коллеги, есть рассказ о том, как любимый учитель М.И. Ромм дал своим «ребятам» урок жизни. Дело в том, что некий неудачник, парень, не поступивший во ВГИК, стал преследовать Ромма, угрожая ему даже физической расправой. Ромм не обратился в милицию и постарался сам уладить инцидент. Студенты, узнав об этом случайно, стали возмущаться и попеняли учителю, что же он к ним за помощью не обратился. «Да, вам-то хорошо, вы учитесь, а ему-то каково?! Вы об этом подумали?» Разумеется, подобный урок нравственного воспитания и преодоления зависти не прошел даром для Шукшина, который свои воспоминания о М.И. Ромме начал так: «Есть несколько человек на земле, голоса которых я могу легко «услышать» – они каким-то непостижимым образом живут во мне. Стоит захотеть, и ясно – до иллюзии – их слышу. Они мне очень нужны и дороги. Михаил Ильич Ромм. Голос его <...> голос человека доброго, но который устал твердить людям простые истины. Устал, но не перестает твердить. Две из них – необходимость добра и знаний – имелось в виду усвоить как главную тему искусства». См.: Шукшин В.М. Он учил работать // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 341.

Но наиболее интересен концепт зависти в миниатюре «Завидки».

### **Завидки**

Завидки берут русского человека – меры не знает ни в чем, потому завидует немцу, французу, американцу.

Всё было бы хорошо, говорит русский человек, если б я меру знал. Меру не знаю. И зависть та тайная, в мыслях. На словах, вслух, он ругает всех и материт. И анекдоты рассказывает<sup>108</sup>.

В форме нарочито простонародной иронической «максимы» автор дает обобщенное понимание национального порока. Это наиболее целостное лапидарное запечатление логического концепта зависти у Шукшина. Кстати, в Словаре В. Даля диалектные «завидки» присутствуют как равноправный синоним «зависти». Именно эту ипостась национального порока и русской беды («зависть тайную, в мыслях», при злой ревности к другим, кто видится «несправедливо» благополучным, гармоничным, «упорядоченным») В. Шукшин своеобразно представляет в короткой прозе, тяготея к открытиям Достоевского, герой которого так хотел «сузить» русского человека, ибо избыточно, во вред себе и другим «широк» он. Анекдот о национальной самокритике существенно дополняет миниатюра:

### **Всё или ничего**

Рассказ с таким названием – суть русского национального характера»<sup>109</sup>.

Каковы «версии» этого национального характера в новеллистике В.М. Шукшина, постараемся представить в разборах рассказов, где коллизия завистничества выступает как сюжетобразующая и где зависть, например, выявляет себя в парадигме парадигм национального бахвальства и национального самоуничижения.

---

<sup>108</sup> Там же. С. 450.

<sup>109</sup> Там же. С. 453.

Сразу же отметим: в собственно художественных текстах, развивающих тему зависти («той» – «тайной, в мыслях»), можно проследить этапы творческой эволюции писателя. Так, в ранних рассказах конца 1950 – начала 1960-х годов Шукшин зачастую декларативен, упрощает ситуации, уходит в «добрую» иронию, хотя убедителен в правде характера и развертывает мотив зависти как ее преодоление у симпатичных ему героев («Артист Федор Грай», «Коленчатые валы», «Гринька Малюгин», «Классный водитель», «Светлые души», сценарий фильма «Живет такой парень...», сборник «Сельские жители»).

Но в зрелой прозе (сборники «Характеры», «Беседы при ясной луне») он уже дерзко выходит на болевые точки народного бытия, предощущая национальную катастрофу. И одной из кардинальных причин надвигающейся беды является, по его выстраданному убеждению, неумение, нежелание, неспособность общества, его элиты и отдельного человека Системы преодолеть искус социальной, религиозной, «личной», а в конечном счете – национальной зависти. Вследствие этого, осознает протагонист возрождающейся России, подрублен корень «самостоянья» человека, а значит, и нации: «Мы с вами распустили нацию. Теперь предстоит тяжелый труд – собрать ее заново. Собрать нацию гораздо сложнее, чем распустить»<sup>110</sup>.

Обратимся к весьма любопытному тексту Шукшина. Это его ранний рассказ «Воскресная тоска» (1962). Впервые он был напечатан в новогоднем номере «Комсомольской правды» 1 января 1962 года под названием «Приглашение на два лица». Автор позже сделал его книжный вариант, но в дальнейшем «Тоску» в сборники не включал. Текст действительно сырой. В рассказе не прорисованы характеры, не заострен конфликт, мало действия. Однако он цепляет сознание попыткой Шукшина противостоять бездумному оптимизму

---

<sup>110</sup> Шукшин В.М. Из высказываний на встрече с М.А. Шолоховым в станице Вешенской (лето 1974 года) // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 492.



и пафосу агитации за будни великих строек. Если все так замечательно, то отчего же такая тоска наваливается на человека в обще(м)житии в воскресенье, когда он один и свободен (от работы)?! Почему вдруг рождается зависть к другому человеку, которому не до тоски по вселенским вопросам? И Шукшин пытается развить тему порочности национальной зависти – «той, тайной, в мыслях» через ипостась самовыражения художника. Он пытается ввести новую систему координат – так, чтобы парадигма зависти предстала не в рамках суженной идеологии, а в историческом, философском и библейском контекстах.

«<...> Иногда мне кажется, что я его ненавижу <...> он правдивый до тошноты <...> главное – он упрям. Он полагает, что он очень практичный человек. <...> смотрит сверху снисходительно и глупо. <...> Меня душит злость. Все-таки нельзя быть таким безнадежным идиотом. Это уже не застенчивость, а болезнь <...> В такие минуты я знаю, что ненавижу его <...> В минуты отчаяния я завидую ему. К сорока годам это будет сильный, толковый командир производства <...> У него будет хорошая жена, вот эта <...> с опрятной головкой. Я подозреваю, что она <...> сама тоже любит (его). Ей, такой хорошенькой, такой милой и слабенькой, нельзя не любить (его). У них все будет в порядке. У меня же... Меня, кажется, эти «шалые низовые ветерки» в гроб загонят раньше времени. Я обязательно проморгаю что-то хорошее в жизни» [I, 45, 46, 48].

В свою очередь, именно реальный, а не придуманный Серёга, прямодушный материалист и «упрямый, как напильник», вдруг может «ляпнуть» мне (беспардонно вторгшемуся в его душу и запечатлевшему его в романе) из своего непростого, как оказывается, молчания и умолчаний: «Вот так тихо, наверно, стало, когда Иисус сказал своим ученикам: «Братцы, кто-то один из вас меня предал» [I, 48]. Странная «шутка с Иисусом» суггестивно выводит наррацию на концепт зависти. Герой упреждает конфиденцианта о тяжести греха Иу-

ды, чтобы «мои» писания корректировались нравственными категориями, чтобы я преодолевал искус зависти к внешней успешности, если внутри пустота. И в раннем тексте Шукшина мы угадываем будущего родителя нового бытия текста, ибо в основе его творческого метода – постоянное изживание завистничества, зависти – даже иногда к самому себе в роли легко и успешно пишущего эстета:

«Меня охватывает тупое странное ликование (как мне знакомо это предательское ликование!). Я пишу. Время летит незаметно. Пишу! Может, завтра буду горько плакать над этими строками, обнаружив их полную беспомощность, но сегодня я счастлив не меньше Серёги» [I, 50].

Чуть более десяти лет отделяет «Воскресную тоску» от новеллы «Осенью» (1973), которая входит в заветную, оказавшуюся итоговой книгу «Беседы при ясной луне» (1974). Один из лучших рассказов Шукшина в своей концептосфере так же, как и «Тоска», имеет мотив зависти, поэтому подходит для сопоставления и для иллюстрации того, как эволюционировал художник. Интересно, что рассказ (это, скорее, новелла) «Осенью» был впервые опубликован в модном молодежном журнале, колыбели современного «культурного» либерализма – в ленинградской «Авроре» (1973. № 7). На суд «городской» элиты – и академиков, и героев, и мореплавателей, да и продвинутых молодых интеллектуалов – писатель, «крестьянин потомственный, традиционный», представил опус из деревенской жизни. В основе сюжета – история жизни сельского активиста, плотника, который после тяжелого ранения на войне («... а тут его в голову-то шваркнули – не по силам стало активничать и волноваться») работает «на легком труде» – паромщиком. В центре внимания художника – «пейзаж души» сельского жителя в сложных психологических «поворотах», человека, живущего в эпоху перемен – революций, войн, социальных реформ, политической борьбы. Читатель новеллы вовлечен в игру смыслов, в зашифрованную дискуссию. Субъектно текст

организован как повествование от имени очевидца-очеркиста, однако это повествование зачастую переходит в несобственно-прямую речь героя.

Центральный образ – символ новеллы – переправа, один из наиболее распространенных архетипов новеллиста. Шукшин хорошо знает и чувствует мифостроение, фольклорное и литературное, в связи с образом переправы: это символ границы между миром живых и миром мертвых, это рубеж между девичеством и состоянием замужней женщины. Символика смерти в этом тексте соседствует с символикой любви и брака. Герой сначала переправляет через реку «шумную, чуть хмельную свадьбу», а затем выполняет роль Харона. Но паромщик Шукшина выполняет и роль посредника в сфере социальных отношений, в первую очередь отношений власти и народа. Он постоянный очевидец и участник жизненных коллизий «переправы» – «перехода из одного состояния в другое – изменения или желания перемен»<sup>111</sup>.

Кто же он, герой Шукшина?

Мы уже говорили о рассказе «Осенью», в котором паромщик Филипп Тюрин зарифмован с героем рассказа В. Короленко. Утверждаем, что правда о национальном характере в новелле «Осенью» рождается и через зашифрованное и сложное взаимодействие шукшинской эстетики с художественным миром Ивана Бунина, замечательного художника, тонкого психолога и лирика. Но Бунин интересен современному «разработчику» национальной идеи и самокритики в данном случае и как пристрастный интерпретатор революции, ненавистник «революционного народа». Ненавидящий видит яснее любящего – эта мысль Бунина, как мы представляем, заставляла Шукшина противопоставить злему таланту (воспользовавшись его образами-ощущениями) свое видение истории простого человека из народа, попавшего в ее водоворот. Шукшин, в отличие, допустим, от

---

<sup>111</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 330.

Твардовского, не разделяет, как нам кажется, в Бунине «Окаянных дней» белоэмигранта и художника, он более свободен от идеологических догм (правда, А.Т. Твардовский выступает в известной статье 1965 года в качестве скорее осторожного и умелого дипломата-издателя, а не как поэт, художник, философ). Нам представляется, что Шукшин своеобразно осуществил синтез беспощадной правды «Окаянных дней» (вероятно, прочитанных в самиздате) и лиризм «чисто» художественных творений великого стилиста, в первую очередь книги «Темные аллеи». В этом аспекте применительно к анализу новеллы «Осенью» весьма показательной является, например, бунинская «живая картинка» реального Апокалипсиса («...и живые позавидуют мертвым!») из «Окаянных дней». Это сюжет мерзкого скандала при соперничестве «старых» (бедных) и «новых» («революционных») похорон. «Картинка» вспомнилась весной, похожей на холодную, слякотную скорбную осень. Вспомнилась потому, что «какая тоска, какая боль!» даже в милой весенней Одессе, если на дворе 1919 год и нескончаемый кошмар большевистского окаянства:

«Вспомнился мерзкий день с дождем, грязью, – Москва, прошлый год, конец марта. Через Кудринскую площадь тянутся бедные похороны – и вдруг, бешено стреляя мотоциклетом, вылетает с Никитской животное в кожаном картузе и кожаной куртке, на лету грозит, машет огромным револьвером и обдает грязью несущих гроб: – Долой с дороги! Несущие шарахаются в сторону, бегут со всех ног. А на углу стоит старуха и плачет так горько, что я невольно приостанавливаюсь и начинаю утешать, успокаивать. Я бормочу: «Ну будет, будет. Бог с тобой! – спрашиваю: Родня, верно, покойник-то?» А старуха хочет передохнуть, одолеть слезы и наконец с трудом выговаривает: – Нет... Чужой... *Завидую...*»<sup>112</sup> (курсив И. Бунина – Л.Б.).

Безусловно, уроки такого письма не прошли даром для художника «мужественной философии» В. Шукшина. Отметим далее, что

---

<sup>112</sup> Бунин И.А. Окаянные дни. СПб., 2003. С. 148.

Шукшин сделал объектом художественного исследования то, что Бунин в «Окаянных днях» пристрастно, бегло зарисовал и тут же забросил за ненадобностью, назвав «очень странными вещами». В первую очередь это сумбур, присущий поступкам и речи людей из низов, принявших революцию. Что Бунина оттолкнуло сразу и бесповоротно. «Он видит и удивляется, как в одном человеке могут уживаться стихийный большевизм и ненависть к «голытьбе», доверие к «барину», иногда пересказывает его речи <...> Но он не делает даже попытки подробно рассмотреть этот мир хаоса и сумбура. Это не его мир, «смятение чувств» провозвестников новой жизни ему неинтересно и кажется чем-то исключительным. Разговоры о том, что революционеров нужно просвещать, несмотря на все их прегрешения, Бунин отвергает напрочь, ибо просвещающий тоже становится частицей того мира, который мерзок и отвратителен»<sup>113</sup>.

«Очень странные вещи», которые происходят с представителями русского простонародья в дни смуты, Бунин проигнорировал, не считая достойным внимания их анализ, он брезгливо запечатлел лишь их, с его точки зрения, уродство:

«А сколько лиц бледных, скуластых, с разительно асимметрическими чертами среди этих красноармейцев и вообще среди русского простонародья, – сколько их, этих атавистических особей, круто замешенных на монгольском атавизме! Весь, Муррома, Чудь белоглазая... И как раз именно из них, из этих самых русичей, издревле славных своей *антисоциальностью* (курсив И. Бунина. – Л.Б.), давших «удалых разбойничков», столько бродяг, бегунов, а потом хитровцев, босяков, как раз из них вербовали мы красу, гордость и надежду русской *социальной* (курсив И.Бунина. – Л.Б.) революции. Что ж дивиться результатам? <...> Русская вакханалия превзошла все до нее бывшие – и весьма изумила и огорчила даже тех, кто много лет звал на Стенькин утес, – послушать “то, что думал Степан”».

---

<sup>113</sup> Яров С. Революция по Ивану Бунину // Бунин И.А. Окаянные дни. СПб. С. 13.

«Странное изумление!» – язвительно восклицает И. Бунин, как бы давая повод Шукшину-читателю не согласиться, а Шукшину-художнику возразить: ведь одной из ведущих у Шукшина была как раз тема Разина, скомпрометировавшего себя, но именно поэтому вызывающего у художника стремление понять в контексте русской истории: кто он, этот народный заступник, «ремесленник войны», «цепко схваченный благодарной народной памятью»?

На наш взгляд, именно бунинское резкое неприятие Разина (маргинала, разбойника, асоциального типа в его интерпретации) заставило Шукшина дать достойную полемическую версию характера народного героя в прозе и в киносценарии. Шукшин-художник движим в своих представлениях о народе не злобой и завистью, но любовью и мудростью. Его поиски правды далеки от словоблудия «народолюбцев», но и от бунинских проклятий, если продолжить цитату из «Окаянных дней»:

«<...> Странное изумление! Степан не мог думать о социальном, Степан был «прирожденный» – как раз из той злодейской породы, с которой, может быть, и в самом деле предстоит новая *долгостая* (курсив И. Бунина – Л.Б.) борьба»<sup>114</sup>.

Но вот перед нами запись, сделанная для себя художником русской темы Шукшиным, полвека спустя после бунинских «Окаянных дней». Вот выстраданное убеждение В. Шукшина:

«О Разине. Если в понятие интеллигентности входит болезненная совесть и способность страдать чужим страданием, он был глубоко интеллигентным человеком»<sup>115</sup>.

Постараемся показать, что в страстной полемике с Иваном Буниным Шукшин сумел воплотить свою точку зрения на проблемы смуты, русского бунта, на сложнейшие проблемы русской маргинализации.

---

<sup>114</sup> Бунин И.А. Окаянные дни. С. 234, 235.

<sup>115</sup> Шукшин В.М. Из рабочих записей // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 480.

На наш взгляд, план выражения столь противоречивого содержания во многом был обеспечен стратегией минимализма, которая, как мы постараемся показать, «вырисовывается» у Шукшина уже к концу 1960-х. «СМЕЩЕНИЕ АКЦЕНТОВ» – так обозначает «теориейку» Шукшин (для себя, в рабочих записях): «Главное (главную мысль, радость, боль, сострадание) – не акцентировать, давать вровень с неглавным. Но – умело давать. Работать под наив»<sup>116</sup>.

Так, «под наив», подан в новелле «Осенью» печальный результат «окаянных дней» – революций, войн, репрессий и коллективизации. Материал, который лег в основу новеллы, кажется, идеально ложится на (в) матрицу книги Бунина: во-первых, это уже упоминаемая безобразная ситуация драки у гроба, причем дерутся старики, когда-то соперники в любви и противники по классовой (богатый и бедный) и религиозной (воцерковленный и неоатеист) принадлежности; во-вторых, это зашифрованная Шукшиным реальная семейная трагедия (отец его, Макар Шукшин, происходивший из «крепкой» казачьей семьи, был оклеветан недругом и ненавистником, который, воспользовавшись организованным хаосом «окаянных дней» коллективизации, сочинил злой навет, так что «за обвинениями политического порядка стояла ревнивая, завистливая злоба», ведь он «имел виды на Маню Попову, а она предпочла другого – ело глаза чужое счастье. История старая, как мир, но от этого не легче...<sup>117</sup>»). Жертва клеветы сгинул в ГУЛАГе, было погублено счастье целой семьи, родились новые раздоры, ненависть, зависть и неизбежное, неизбывное желание отомстить за отца, так что Шукшин мог бы вполне солидаризироваться с Буниным в его святой злобе: *«Молю Бога, чтобы Он до моего последнего издыхания продлил во мне святую ненависть к русскому Каину. А моя любовь к русскому Авелю не нуждается даже*

---

<sup>116</sup> Там же. С. 482.

<sup>117</sup> Коробов В.И. Шукшин. Вещее слово. (ЖЗЛ. Серия биографий). М., 1999. С. 13.

в молитвах и поддержании ее»<sup>118</sup>. Тем более что реальный Каин (Иуда, предатель, клеветник, доносчик) жил и умер своею смертью в Сростках, отравляя даже фактом своего существования, кстати, вполне обеспеченного, жизнь семьи Шукшиных. А в более «высоком» плане есть свидетельства близких, друзей (в частности, об этом говорит, например, Анатолий Заболоцкий, кинооператор шукшинских фильмов, преданный друг), что Шукшин «ненавидел три вещи: чекистов, колхозы и Горького».

Но в искусстве начинается главное: злобе и ненависти противостоит мудрый «наив», который рождается у писателя Шукшина под влиянием матери, лучших людей самых разных званий, «голоса которых живут во мне», под влиянием книг, осваиваемых культурных ценностей и жизненных реалий, под влиянием народного православия. Шукшин никак не декларирует свое «биографическое» право на «святую злобу». И показательно, что весьма серьезно утверждает, отметим еще раз, что именно мать научила его «писать рассказы», своеобразные народные экзистенции.

Она научила его жить и любить. Простая русская женщина, младшая современница Ивана Бунина. Колхозница, работавшая за «палочки» – трудодни, растившая одна двоих детей. Дважды вдова и, как ее называли, «сибулонка», то есть на жутком новоязе – родственница врага народа, заключенного Сиблага. Кстати, по происхождению она не с милой сердцу Бунина поэтической прекрасной реальности – авелевой Руси, а из ненавидимой им окаянной «Чуди» – из Мордвы (так называлась и часть алтайского переселенческого села Сростки, где в «Крапивном переулке, дом № 31» Маня Попова-Шукшина родила в 1929 году своего первенца). Вкупе с «азиатцами, чувашами, черемисами, башкирами» барин Бунин и «мордву» при-

---

<sup>118</sup> Бунин И.А. Великий дурман. Цит. по: Грановская Л.М. Авель / Хавель // Словарь имен и крылатых выражений из Библии. М., 2003. С. 23.



числил к дышащим «мезтью и завистью» пособникам «русского Каина», к русскому окаянству.

Но вот штрих: многие годы Мария Сергеевна умело и мудро скрывала от сына имя завистника и клеветника, которое ей сообщили «в органах». И хотя живого и благополучного негодяя ей было горько и непереносимо видеть постоянно в родном селе, она не хотела сбросить на сына грех мщения. И только после смерти доносчика, его родных она «враз выдохнула в один из приездов сына домой, чтобы никакой неправды, недомолвок между ними не было: “Беспалов”»<sup>119</sup>.

Благодаря таким урокам Шукшин не принимает бунинскую скоропалительную ненависть в качестве жизненного, а тем более эстетического принципа. Невоцерковленный и, безусловно, менее образованный, чем Бунин, в области знания и токования Библии, Шукшин оказывается по-своему ближе к сокровенным смыслам духовных текстов. Злоба и ненависть к «революционерам» и «хамам» – плохие советчики, и Бунин в риторическом экстазе изменяет даже себе, чуткому художнику Слова, ибо присваивает себе право судить и раздавать «окончательные» оценки, тем самым нарушая Закон Божий. Коммунисту Шукшину Христовы заповеди ближе – потому, например, что он впитал их буквально с молоком матери, выстрадал в реалиях жизни среди многострадального, великого и грешного своего народа.

Кроме того, Шукшин-новеллист принципиально ориентируется на «неклассовый», консервативный венец правды, которая живет – вопреки бегу времени – в православном каноне. Тогда как Бунин – автор «Окайных дней» – более привержен светской, литературно-интеллектуальной традиции, ее абсолютизирует в христианской сим-

---

<sup>119</sup> Коробов И. Шукшин. Вещее слово. С. 13. Кстати, в программном рассказе «Беседы при ясной луне» Беспалов – это явно один из прототипов старика Баева, завистника, демагога и современного Смердякова. Разумеется, бунинский «русский Каин» также интертекстуально присутствует в образе «Баева» – Беспалова.

волике книги, а поэтому «простонародная» правда, по Бунину, есть языческая правда завистников-варваров, коим христианские ценности, в лучшем случае, доступны лишь на уровне чувственного восприятия и ритуала.

Постараемся показать, что как художник русской темы Шукшин ведет диалог с Буниным, не только полемизируя с бунинской спрямленной правдой «Окаянных дней», но и осваивая бунинскую эстетику и поэтику в развитии темы «окаянства» и зависти, которые были с особой силой и страстью выражены, к примеру, в великолепном бунинском переводе 1905 года мистерии Байрона «Каин», а также в стихах самого Бунина «Сатана – Богу» и «Каин». В подтверждение этого просто напрашивается факт закодированной Шукшиным дерзкой интерпретации образа «русского Каина» в полемике с эстетством литературной традиции. Так, перед нами герой новеллы «Сураз» (1970), включенной в самую «заветную» книгу «Беседы при ясной луне». Это колхозный малограмотный шофер Спирька Расторгуев, бастард, сураз, «прижитый» матерью от «проезжего молодца». Он дерзок, не признает законов, за что отсидел уже пять лет и постоянно напрашивается на новый срок. «Тридцать шесть лет – ни семьи, ни хозяйства настоящего. Знает свое – матершинничать да к одиноким бабам по ночам шастать. Шастает ко всем подряд, без разбора. Ему это – тоже «до фени». Как назло кому: любит постарше и пострашней» [V, 115]. Начиная с оговорки «как назло кому», образ хулигана вдруг получает неожиданные для читателя сложность и неоднозначность. Даже промелькнувшая в грубой интерпретации односельчан тронутая оспой «Лизка – корявая, тёрка» (кстати, в богатой смыслами минималистской ономапоэтике новеллы Шукшина возникают ассоциации и с «бедною», и со «смердящею» тезками) как предмет любви «поразительно красивого» Спирьки высвечивает его определенный жизненный настрой: «Она – тёрка, а душевней всех вас». Вообще обостренное чувство справедливости самым нежиз-

данным образом выступает как главное качество личности и этого его «чудика» – сураза, бастарда. Спирька бескорыстен, не злобен, не завистлив. А чего стоят, к примеру, привезенные несчастным одиноким старикам дрова или утаенный при перевозке мешок зерна, сброшенный им, еще четырнадцатилетним подростком, в военное лихолетье вдове с двумя ребятишками<sup>120</sup>, – так Спирька восстанавливает справедливость, даже рискуя головой. Шукшин показывает, что его герой пользуется странной, скрытой любовью односельчан, разумеется, речь идет не только о «болезненной» материнской или о женской плотской любви. Но главное автор как бы приберегает для вторых планов, суггестивного кодирования и выстраивания подтекстов. Главное – это невероятное сближение русского казака-разбойника, кандидата в «Ваньки-Каины» XX века, с великим английским поэтом-романтиком лордом Байроном. «Природа, кажется, иногда шутит», – сигнализирует нарратор в самом начале текста и выстраивает сближение через «наивы» – иронично-серьезные, анекдотические, «исторические» и биографические/автобиографические. В основе дискурса маркер: «вылитый маленький Байрон». Так назвала сураза интеллигентная учительница, «тихая обидчивая старушка из эвакуированных». А он оскорбил ее прилюдно, «загнув такой мат, которого постеснялся бы пьяный мужик <...> «Байрона» немилосердно выпорола мать» [V, 116]. Кстати, интеллигентная старушка как будто уцелела после бунинских «окаянных дней», но из огня попала в полымя нравственной деградации сегодняшнего дня: «Я не испугалась, нет, я была санитаркой в четырнадцатом году, я много видела и

---

<sup>120</sup> Безусловно: в данном случае зашифрован реальный факт семейной биографии – помощь безвестного юного односельчанина «вдове с двумя детьми» в военное лихолетье. Вообще сельские подростки 12–13–14 лет, как показывает Шукшин, были носителями справедливости – в противовес крайней озлобленности иных взрослых. Опять-таки известный факт: корове Райке, кормилице и поилице семьи фронтовика, прокололи вилами живот – за то, что, оставшись ненадолго без присмотра, «пристроилась, видно, к чужому стожку». Эту семейную трагедию Шукшин рассказал устами Егора Прокудина в «Калине красной» – как одну из причин того, что человек, разуверившись в людях, отомстил им (себе в первую очередь), став вором, преступником.

слышала. Но меня поразило: *откуда он-то знает такие слова?! А какое прекрасное лицо!...* Боже, какое у него лицо – маленький Байрон!» [V, 116].

Заканчивается сближение трагическим финалом: при всех своих дерзких, шальных поступках Спирька-сураз, хотя ему противостоят далеко не кроткие Авели, не может стать убийцей из-за любви к матери, из-за «жалости и любви» к слабым, «голеньким», беззащитным, – он убивает себя (такова окончательная версия его характера – при трех разных редакциях новеллы). Его нашли «в лесу, на веселой полянке <...> Ружьё лежало рядом. Никак не могли понять, как же он стрелял? Попал в сердце, а лежал лицом вниз... Из-под себя как-то изловчился. /Привезли, схоронили./ Народу было много. Многие плакали» [V, 131].

Не вызывает сомнения, что в «Суразе» «наивно», со «смещением акцентов» зашифрованы до сих пор не утихающие споры о поисках идеала и гибели 36-летнего Байрона, споры, имеющие прямое отношение к нашему «сближению»: что это было – проявление личного беспокойного темперамента, «жажда сильных ощущений», «космическое отчаяние» или действенный вклад в борьбе за «всемирное дело»? Шукшин вносит свою лепту в раздумья о мятежном лорде Байроне, создавшем еще в позапрошлом веке образ Каина-бунтаря, усомнившегося во всеблагости Бога и предельно возмущенного унижениями и страданиями человека. И вот Шукшин через параллель с раздумьями о гибели «в день своего тридцатилетия» русского бастарда кодирует биографию великого поэта в грустно-ироничной читательской «простонародной» рецепции:

«Он поразительно красив <...> – молодой бог! <...> откуда он-то знает такие слова?! А какое прекрасное лицо!.. <...> Ему – тридцать шестой, а на вид двадцать, не больше <...> Глаза ясные, ум-

ные...» Жизнь его «скособочилась» рано<sup>121</sup>. <...> Добротой своей он поражал, как и красотой. <...> Было в его характере какое-то жестокое любопытство. <...> Злости не было. <...> Вообще собственная жизнь вдруг опостылела, показалась лишенной смысла. <...> Временами он даже испытывал к себе мерзость. <...> Долго сидел неподвижно. Может, думал. Может, плакал... <...> Его нашли через три дня <...> Привезли, схоронили. Народу было много. Многие плакали...» [V, 115, 116, 131].

Безусловно, такое «личное» отношение к великому романтику роднит Шукшина с Буниным. Однако Шукшин своеобразно как бы напоминает классику в своих «наивах», что автор «Окаянных дней» чуть ли не забыл в 1920-х свои откровения в передаче тираноборческого пафоса, справедливого гнева угнетенных, забыл свои тончайшие оттенки в передаче сути конфликта «Бог – Каин – Авель», ибо яростное бунтарство и право на ошибку «разрешил» проявлять только в стане белых, разделив по своему разумению правых и виноватых. Ведь Бунин умалчивает о зверствах белых, об «исторической» их неправоте, он видит в них только борцов за свободу, за справедливость, благородных и чистых, в белых одеждах, – даже во грехе, ибо они, как он считает, абсолютно честны в помыслах, имеют право на раскаяние. Они приносят себя в жертву, совершая насилие. Они не завистники, считает в праведном гневе Бунин, если даже завидуют – тому, как успех сопутствует «хамам» и «животным», – а поэтому они вправе убивать этих «хамов» и «животных» во имя торжества идеи.

Шукшин полемически очеловечивает действительность России народной и «простонародной», как бы имея в виду даже строки «жестокоского» романса: «А я Сибири не боюсь – Сибирь ведь тоже русская земля!..» И вот он выстраивает обжигающий, сложный материал, «смещая акценты». Где Каин, где Авель в этом житейском со-

---

<sup>121</sup> Аллюзийный намек на хромоту лорда Байрона и – одновременно – на его противоречивый и сложный характер с превалированием протестного сознания.

циальном хаосе революций и реформ?! А.И. Куляпин, прекрасный интерпретатор шукшинских скрытых смыслов, совершенно справедливо пишет: «... “Сураз” ведь строится не только на контрасте мечты и действительности («романтического кода» и «реалистического»). Гораздо важнее противопоставление языческих по своей природе принципов (может быть, «неоязыческих») и заповедей христианских <...> ”Сураз” обнаруживает прямые и косвенные отсылки к русской и европейской литературе...»<sup>122</sup>.

Тему социальной зависти Шукшин в новелле «Осенью» неожиданно запрятал в «неглавное», а на первый план вывел «лав стори» с вечной проблемой любовного треугольника. Причем новеллист специально не акцентирует «окаянность» тех дней реалиями предательства и подлости, здесь нет даже типичного конфликта «кулак – середняк, бедняк». Читательские ожидания непредсказуемо обмануты автором: Филиппа Тюрина за красноречие («искусство редкое на селе»), за бойкий характер (да и просто так!) полюбила Марья Ермилова, «красавица. Круглоликая, румяная, приветливая... Загляденье. О такой невесте можно только мечтать на полатах» [VI, 168]. И он ее полюбил. Но добровольно уступил сопернику, ибо «связался Филипп с комсомольцами», стал бороться «за переустройство жизни» «и очутился в тяжелом положении», выступив, как и положено по новому «уставу», против венчания. «А Марья – нет, не против: у Марьи мать с отцом крепкие, да и сама она окончательно выпряглась из передовых рядов». Шукшин нарочно прибегает к ироническому нагнетению штампов, «слоганов» революционных лет. Иногда кажется, что он аллюзийно использует бунинские цитаты из ненавистного тому советского новояза: «дело новое, небывалое», «сам комсомольцем не был,

---

<sup>122</sup> Куляпин А.И. ”Сураз” / В.К. Сигов, С.М. Козлова, А.И. Куляпин. Сураз // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. Барнаул, 2007. С. 282.

но кричал и ниспровергал всё наравне с ними», «неслыханное творилось», «посильно, как мог, участвовал в переустройстве жизни».

Работая «под наив», Шукшин нарочито прячет главное среди ярких пустышек, которые в «веселое время» казались герою важными и одурманили его. Но главное сказано уже без иронии: «Теперь, оглядываясь на свою жизнь, Филипп знал, что тогда *непоправимо* сглупил. Расстались они с Марьей» [VI, 168]. Великий морок и дурман окаянных дней рождает *непоправимые* ошибки, разрушает любовь, судьбы, сеет ненависть, ревность, зависть. Вот, кажется, всё хорошо у «отхватившего» хорошую невесту Павла. Кстати, Шукшин здесь использует прием ономастической суггестии: благополучный и богатый Павел, несмотря на свершение запрещенного обряда венчания, не пострадал в советской действительности, перейдя «из Савла в Павлы» «извилисто и диалектично», остался благополучным и относительно богатым при новой власти. Но он также страдающая сторона в любовном треугольнике: ревность, «затаенная злость» на Филиппа и на жену сопровождают его всю жизнь. Страдает от ревности и Фекла Кузовникова, законная, «по правилам гражданского брака», жена Тюрина: «<...> когда обнаружила у Филиппа эту его постоянную печаль, возненавидела Филиппа. И эта глубокая тихая ненависть тоже стала жить в ней постоянно» [VI, 168].

Но более всех страдает Марья. И ей, «горькой, возвышенной» (таково значение имени «Марьям» – Марья – Мария), посвящены самые проникновенные строки в тексте. Она любит, а потому не может лгать, не умеет ненавидеть и ревновать, она – тоскует, безвинно страдает. В том числе и потому, что живет по известной нравственной максиме русской женщины: «Но я другому отдана – я буду век ему верна». Она жива постоянной заботой о доме, о детях. О чистоте нравственного закона в душе. Именно в ее образе отражены черты матери Шукшина. Но, конечно, земная мать Христа незримо и утонченно введена в ткань новеллы «Осенью». Образ осени, как будто

органичная цитата из русской классики, из лирики того же Ивана Бунина, присутствует в нарративе Шукшина, который крайне редко прибегает к «описаниям». И будто в пику поэтике «Окаянных дней», где почти отсутствует бунинское лекарство от душевных ран – лирика природы, Шукшин самым заглавием венчает, гармонизирует мир новеллы. Символ осени жизни, образы реки, переправы, осенней природы созвучны подтексту наравне с присутствием здесь образов великих дней осени – Успения Богородицы и Рождества Богородицы: «<...> Филипп не изменился потом, никогда не жалел и теперь не жалеет, что посильно, как мог, участвовал в переустройстве жизни, а Марью жалел <...> Трудно бывало, тяжело – он вспоминал Марью и не знал сиротства. Как же теперь-то будет? Господи, пустота какая, боль какая! <...> 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?» [VI, 171, 173].

Открытый финал новеллы как бы обнажает проблему проблем – растущее отчуждение между людьми. Выход прост и бесконечно сложен: победить зависть и ненависть можно только любовью.

Вот почему в богатом ассоциациями тексте новеллы Шукшина можно вдруг услышать и некое признание-упрек попавшего когда-то в водоворот истории и «непоправимо сглупившего» русского мужика, не шибко грамотного, но уж очень точно выразившего настроение, которое наверняка скрывал от себя самого гордый и честолюбивый, но крайне одинокий, «с трещиной в сердце», тоскующий по России эмигрант, Нобелевский лауреат Иван Бунин: «<...> Обои мы с тобой побирушки <...> не трепыхайся. Если ты не побирушка, то чего же злишься? Чего бы злиться-то. Отломил смолоду кусок счастья – живи да радуйся. А ты радости-то тоже не знал. Не любила она тебя, вот у тебя горе-то и полезло горлом теперь» [VI, 172, 173].



И еще. Ушел В.М. Шукшин из жизни в конце *осени*, после Рождества Богородицы, как бы предошутив в искусстве благовременье окончания своего земного пути.

Одна из безусловных ценностей художественного мира так рано ушедшего из жизни Шукшина та, что он провозгласил свободу основой русской соборности в версии современного национального характера, и поэтому в качестве ведущей развил тему «самостоянья» человека, и в клубке проблем, связанных с этим, – мотив свободы. Свободы от зависти, ненависти, злобы. Вот почему все истории «чудиков» (кстати, о простоте этого героя маячит даже вербально проклинаемая Буниным «Чудь белоглазая») связаны с тем, что герой изживает в себе или не терпит в других эту напасть. Мы увидели, к примеру, что Филипп Тюрин, при всех своих недостатках и благоглупостях, при трагической непоправимости происшедшего с ним, в отличие от многих незлобен и независтлив – он (и тут к месту пушкинское замечание по поводу жертвы зависти – Отелло) «<...> доверчив». Шукшин, кстати, остроумно опрошает политические реалии, и серьезнейшее бескорыстное увлечение малограмотного мужика политикой высвечивает цинизм, пошлость и подлость властей, увлекающих русского Кандида, жертву пропаганды, в пособники окаянства.

Надо сказать, что Шукшин очень умело «не акцентирует» главную мысль, дает ее вровень с житейским, так что читательское сострадание приходит исподволь, в том числе – через смех и через смех сквозь слезы. Например, Шукшин прибегает прямо-таки к бунинской сатирической «картинке» из ненавистного «совдеповского» осеннего дня: «<...> дуло после дождей, наносило мразь и холод. Под ногами чавкало. Из репродуктора у сельмага звучала физзарядка, ветер трепал *обрывки музыки и бодрого московского голоса. Свиный визг* и крик петухов был устойчивей, пронзительней» [VI, 166]. Для героя Шукшина это полагающаяся обыденность, и он именно

под такой аккомпанемент «налаживается» думать про политику. На уровне маргинального сознания, понимаем мы. И ощущаем сарказм автора даже в суггестивном сближении «свинячьего визга» и «бодрого московского голоса». Невольно напрашивается прелестная «весенняя» бунинская цитата: «... крик петухов звучит порой, / А ветер, мягкий и сырой, глаза тихонько закрывает». «Осенний» сарказм «Окаянных дней» вытесняет лирику, заменяя ее гневными филиппиками по поводу революционного «окаянства». Этот скрытый сарказм как бы звучит в унисон в данной текстовой ситуации шукшинского нарратива.

Но далее у Шукшина развивается полемика с Буниным: маргинал перестает таковым быть – на уровне внутренней, душевной жизни. Смешной, нелепый посредник между властью имущими и своими односельчанами оказывается живущим жизнью сердца, которое, к сожалению, не в ладу с умом. Вот чуть ли не «главные» строки новеллы: «Филипп не ненавидел Феклу, нет... Но вот на войне, например, когда говорили: «Вы защищаете ваших матерей, жен...» – Филипп вместо Феклы видел мысленно Марью. И если бы случилось погибнуть, то и погиб бы он с мыслью о Марье» [VI, 168]. А в подтексте новеллы место Феклы могут занять навязанные, чуждые, казенные ценности. В конечном счете Филипп Тюрин – не безнадежен: он жив своею любовью, способен сострадать и жалеть.

В этом плане В. Пьецух очень точно определил один из лучших шукшинских текстов – рассказ «Алеша Бесконвойный» – как «первый русский рассказ о свободе личности»<sup>123</sup>. Да, герои Шукшина – это прежде всего люди свободные. Истоки этой свободы Шукшин видит в преодолении человеком самых разных ипостасей завистничества, выходя на «атомарный» уровень общественного/личного. Он точно и емко преобразует реалии библейского греха в художествен-

---

<sup>123</sup> Пьецух В.А. Последний гений // Пьецух В.А. Русская тема. О нашей жизни и литературе. М., 2005. С. 215.

ный концепт, давая «скрупулезную анатомию русской жизни» в ее атомарном состоянии. В отношении к зависти очевиден не только герой, но и антигерой. Антигерои Шукшина – это завистники. Ведь зависть – это несвобода, зависимость от корысти, от жадных поисков объекта ревности, а поэтому она есть мать других пороков – ненависти, жестокости, эгоцентризма. Невоцерковленный писатель очень убедителен в современной анатомии Каинова греха и греха Иуды, преступления которых были рождены именно завистью. В этом ракурсе выразительна дерзкая тайнопись Шукшина: в поздних новеллах он дает параллели библейского греха с поведением «больших людей», даже реальных руководителей Советского государства. Они тайно ненавидят и презирают людей, которых предали. Но им же завидуют – их уму, свободе. Недаром, к примеру, старик Баев («Беседы при ясной луне») – это карнавальная маска, травестийный образ Хрущева, даже портретное сходство и ироническое жизнеописание сопоставимы и равно достойны злой иронии автора.

Зависть лежит в основе преступного поведения «крепкого мужика» Николая Шурыгина (по В. Далю, «шурыга – непутный человек, ёра, мошенник»), который, именно ревнуя к успехам «больших людей», завидуя их карьерному взлету, «выявляет себя» в убийстве – разрушении деревенской церкви. Потрясает не только его остервенелость, но и то, что «ёра, непутный» идиот, как показывает Шукшин, равняется на успешных «беспредельщиков» у власти.

– Колька, идол ты окаянный, грех-то какой взял на душу!.. И молчал, ходил молчал, дьяволина... Хоть бы заикнулся раз – тебя бы, может, образумили добрые люди <...>Проклянут тебя, проклянут! – рыдая, укоряет «непутного» старая, немощная мать.

И что же отвечает Шурыгин? – «Ваську Духанина прокляли – он крест своротил? Наоборот, большим человеком стал...» [V, 88, 89]. Скрытый социальный сарказм Шукшина может прекрасно высветить и сегодняшние «наоборот»: модные ритуальные игры вла-

сти в воцерковленность, при том, что «новые крепкие мужики», ревнивые и завистливые к успехам «больших людей», творят беспредел и разлагают нацию.

Но все же самый известный завистник в прозе В.М. Шукшина – это некий Глеб Капустин, герой рассказа «Срезал» (1970).

Показательно, что рассказ о злом носителе греха Шукшин назвал в одном из последних интервью «любимым». «Срезал» открывает сборник «Характеры» (1973) и включен в «заветную», оказавшуюся итоговой книгу «Беседы при ясной луне» (1973–1974).

В рассказе «Срезал», как формулирует автор, «<...> разработка темы такой ... социальной демагогии. <...> Человек при дележе социальных богатств решил, что он обойден, и вот принялся мстить, положим, ученым. Это же месть в чистом виде, ничуть не прикрашенная; а прикрашенная если, то для одурачивания своих товарищей. А в общем – это злая месть за то, что он на пиршестве, так сказать, обойден чарой полной. Отсюда такая вот зависть и злость. <...> Никаких почему-то тормозов на этом пути не оказалось»<sup>124</sup>.

Интересно, что дальнейшие рассуждения автора о подоплеке социальной зависти в «Срезал» весьма неожиданны и могут показаться достаточно спорными в преувеличении национальной самокритики. Дело в том, что собирательное «мы» в этом категорическом суждении о «нашей» вине, на первый взгляд, слишком уж «единодушно» и целостно. Но уже ситуационно такая позиция Шукшина вызывает уважение: беседа идет с иностранцем, и Шукшин предельно честно и ответственно развертывает свое видение сложнейших проблем бытия именно в традициях русского искусства. Он только что озвучил еретический замысел своего фильма о Степане Разине, дерзко дезавуируя запреты на смелый фильм чиновниками от идеологии и искусства. Выходя на современность, Шукшин так сформу-

---

<sup>124</sup> Шукшин В.М. «Я родом из деревни...» Беседа с корреспондентом газеты «Унита» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 399.

лировал «продолжение темы» национального пути: «слишком крут перелом, слишком крутой поворот в истории общественной формации, общественной психологии, особенно в среде крестьянства». И даже если предельно уменьшается его доля в общем количестве народонаселения, то, по Шукшину, о российском менталитете, о русской идее и душе народа нужно и можно говорить, имея в виду судьбу крестьянства в целом («почти весь народ») и жизнь реального русского мужика, без которого (Шукшин не мог не знать эту формулу А. Платонова, оценил ее и конкретизировал) «народ не полный». Кстати, именно эта беседа началась с заявления писателя: «Я родом из деревни, крестьянин потомственный, традиционный».

Настоящий художник, «замкнув» на себя «крестьянскую боль и чаяния», должен показать ценности жизни народа, его боль и болезни. Нарочно обостряя конфликты и напрягая материал крайними ситуациями в современном их содержании, писатель стремится выразить «боль и чаяния» народные и свое неприятие предательства, подлости, зависти, болезней общества (отсюда «мы» как центр противостояния).

Вот как сформулированы Шукшиным причины появления завистника: «Может быть, мы <...> виноваты, что слишком много к нему обращались как к господину, хозяину положения, хозяину страны, труженику, мы его вскормили <...> до размеров, так сказать, алчности уже. Он уже такой стал – всё ему надо. А чтобы самому давать – он почему-то забыл об этом. Я думаю, что вот деревенский житель, тоже нынешний, и такой»<sup>125</sup>.

Центральная сюжетобразующая ситуация рассказа только кажется незамысловатой: Глеб Капустин, житель деревни Новая («он работал на пилораме»), в свободное от работы время имел хобби: он публично «срезал» вопросами «знатных людей», выходцев из «своей чужой» деревни (родом он был из соседней), «чтобы не зазнавались». Завистник, который, разумеется, прикрывает свою злую ревность к

---

<sup>125</sup> Там же. С. 399.

успешным городским людям агрессией, кажущейся темпераментом, прикрывает ее наглостью и умением манипулировать эмоциями окружающих, устраивает показательный спектакль-феерию с вихрем странных вопросов и замысловатых головоломок, притворяющихся научными тезисами. Таким образом он глумится над поставленными в тупик «городскими», которые, в силу своего вновь обретенного положения «интеллигентного» гостя-хозяина (Глеб «срезает» их на их же территории, в их отчем доме) не могут пресечь завистника.

Суть ситуации автор обозначил как «вторжение сегодняшнего дня в деревню вот в таком выверте неожиданным». Придумав этот анекдотический ход, Шукшин использует его сполна в смыслообразовании рассказа, в частности, созидает смеховые эффекты через трагикомическую игру добра со злом. Сама идея «выверта» есть неожиданное средоточие болевых точек советской реальности, основанной на насильственном эксперименте. Страшный разрыв между мечтой и реальностью, желаемым и действительным рождает пассионарный эффект – желание властвовать и прекрасно жить у одних и страшную зависть у других, обделенных при дележе общественного пирога. Третьи же (элита) умно и цинично осуществляют извечное «разделяй и властвуй», поощряя самые низменные пороки толпы, прикрываясь при этом красивыми лозунгами и демагогическими декламациями. Замысел рассказа как раз в попытке высветить данный сложный конфликт в клубке проблем. В рабочих записях читаем: приехал «знатный» человек в родную деревню погостить; вечером за разговорами «один» такую «сволочную ахинею» понес... Мужики «с ужасом и изумлением» слушают «идиота, который, впрочем, не такой уж идиот»<sup>126</sup>. Действительно, завистник очень даже непрост. Он весьма на-

---

<sup>126</sup> Рабочая запись В. Шукшина цитируется по: Сидорова Г.А. Срезал / Комментарии // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 361, 362. Скорее всего даже в тексте наброска Шукшин интертекстуален. Здесь имеются в виду щедринские аллюзии. В самом рассказе ощутима сатирическая струя, едкая, мгновенно и неожиданно переходящая в

читан, не имея высшего образования, он, тем не менее, ориентируется в потоке информации, выказывая особый интерес к философским проблемам, к истории и политике. И Шукшин где-то доказателен в «победах» Глеба Капустина, остроумно высмеивая «образованцев» (позаимствуем термин у Солженицына) и некомпетентность наших скороспелых профильных специалистов. К примеру, это же надо перепутать по-школярски графа Ростопчина, отдавшего приказ о поджогах в Москве в 1812 году, с мужиком Гришкой Распутиным, как это «осуществил» «знатный человек» – полковник (безусловно, имеющий высшее военное образование, включающее в себя знание отечественной истории всенепременно).

Но «сволочизм» ахинеи, которую несет завистник Глеб Капустин, именно в том, что «в одно место» намеренно «сволочено» и разумное, но «и сор, и бурьян», а зерна не отделены от плевел нарочно, ведь «сволочь», по В. Далю, – это «дрянной люд, шатуны, воришки, негодяи, где-либо сошедшиеся» для темных дел – «украсть что, утащить незаметно, по-воровски»<sup>127</sup>. Вот почему смешной каскад вопросов «из разных мест» («Как насчет первичности?», «Как вы лично относитесь к проблеме шаманизма в отдельных районах Севера?», «Как вы относитесь к тому, что Луна тоже дело рук разума?») [V, 74, 75] при замешательстве и беспомощности «отвечающих», умных и знатных, незаметно перерастает в негодяйство – в ёрнический уход от реальности, и всё для того, чтобы подпитать зависть.

В этом плане читатель не сразу замечает перемещение центра тяжести с Глеба на мужиков. Между тем такая реакция запрограммирована автором: ему надо, чтобы читатель «воткнулся» в суть проблемы. Действительно, одно дело феномен «знатока», злого умника (пусть и в масштабах своей деревни), который играет в «слабое

---

гротеск. Причем шукшинский демагог – «идиот» – это уже тип современный, а мужики не столь пассивны, как глуповцы.

<sup>127</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1980. Т. IV. С. 154, 155.

звено», другое дело – сюжетные отвлечения, когда мужики выступают и целью, и средством процесса «срезания» знатных людей, то есть по сути дела они – партия завистников. Они наводят на грех демагогии, даже поощряют жестокость. Кстати, есть любопытная работа «Реабилитация Глеба Капустина (К вопросу о типе шукшинского героя)»<sup>128</sup>. Исследователь, выступая адвокатом демагога и завистника, среди в общем-то здравых рассуждений чуть ли не простодушно удивляется: ведь мужики «изумлялись», «восхищались» Глебом, они же «подталкивали» Глеба к дискуссии. Но делали это для того, чтобы он «испытал духовный взлет» (так в тексте. – Л.Б.), а вовсе не потому, что потакали его жестокости. «Так недолго обвинить в жестокости и всех мужиков». Действительно, «недолго», тем более что писатель вовсе не снимает вины с мужиков, более того – он провоцирует читателя увидеть и такую ипостась «простых» людей: они могут быть жестокими, может быть, и пострашнее, чем сам Глеб Капустин! Другое дело, что такими могут быть «не все». Ведь если проследить за «*полной* цитатой» (как призывает автор «Реабилитации...»), то можно увидеть запрятанное, без абзаца, наблюдение: «<...> и тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя. *Многие* были этим недовольны, но *многие*, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного» [V, 72].

Читатель может обнаружить в тайнописи современного минималиста оригинальное подражание библейским формулам – с их лапидарностью, ёмкостью и многозначностью при кажущейся простоте. К примеру, «многие» противопоставлены «многим» же. Действительно, «психическая зараза» зависти не действует на «многих», но «многие» не устояли и, даже не заметив этого (или отказываясь замечать), они перешли грань добра во зло. Но эффект библейской тайнописи обеспечивается в тексте, конечно же, содержательной

---

<sup>128</sup> Табарев В.В. Реабилитация Глеба Капустина (К вопросу о типе шукшинского героя) // Шукшин В.М. Жизнь и творчество. Барнаул, 1992. С. 102–104.



стороной высказывания: толпа творит себе кумира, завистника-лжепророка, подпитывает его. Шукшин исследует грех зависти в невидимых, даже невероятных его проявлениях. Он кодирует в самых простых фактах, даже в анекдотических отвлечениях искус лукавого, когда зависть притворяется правдой и прикрывается благими намерениями. Новеллист нагнетает признаки «талантливости» Глеба, «наивно» (как бы с точки зрения мужиков) преувеличивает его ораторские умения, более того: он специально оговаривает некую «бескорыстность» его, ведь Глеб Капустин «срезает» знатных из любви к искусству. Аргумент в подтверждение тому – убийственно-саркастический, в сугубо «советской» упаковке. Мужики «знали, что это правда»: он «за всю жизнь ни одной анонимки или кляузы ни на кого не написал». Так что современный лжепророк, претендующий не на политическое, а на духовное лидерство, не так уж и прост, а скорее прост (со своей свитой, которая его играет) тою простотой, которая хуже воровства.

Шукшин актуализирует вечные истины, прибегая и к интертекстуальным, и к интермедиальным аспектам: к примеру, можно обнаружить в его прозе выход на философию античности, на мыслителей нового времени при «сшибке» (кстати, этот термин академика Ивана Петровича Павлова Шукшин неоднократно использует в публицистике, объясняя свой метод работы), столкновении «точек зрения». В сюжетообразовании рассказа «Срезал» есть, к примеру, завуалированные цитаты из Ницше (завоевание звания великого человека у толпы: доставлять ей то, что весьма ей приятно, создавать впечатление, что перед толпой могучая и даже непобедимая сила воли, пусть ей кажется, что такая сила существует. В конечном счете человек должен иметь все качества толпы: тогда она менее будет стыдиться перед ним, и он будет тем более популярен. Герой, по теории Ницше, может и даже должен быть завистником чуть ли не явным, даже если

другие отрицательные качества в нем менее выражены, *ибо завистью питается жажда власти.*

Нельзя не согласиться с автором статьи о реабилитации Глеба Капустина: действительно, надо снять с этого героя Шукшина однозначные суждения о нем, «лишить его традиционной одиозности, ибо последняя явно обедняла блистательно выписанный художником сложный <...> характер»<sup>129</sup>. Правда, что-то мешает поддержать автора в другом определении Глеба Капустина, которое мы специально пропустили: характер назван «сложным и *противоречивым*». Кроме того, анекдотически-иезуитские упражнения Глеба Капустина в «срезании» знатных людей названы «духовным взлетом».

На наш взгляд, противоречивость в характере этого героя напечь снята именно тем, что во всей подоплеке его поведения одно – зависть. Художник трансформировал ее проявления в системообразующий признак данного действительно сложного «характера». Глеб Капустин не просто ситуационно жесток – он тотально «безлюб», как определил бы М. Бахтин. Между тем «многие» из тех, кто «восхищался» им, всё же способны «не любить» безнадежно безлюбного завистника. И это внушает надежду на спасение души в них. Весьма интересна здесь также шукшинская суггестия: застрекает в сознании одно из последних замечаний нарратора – авторский дискурс с оговорками «как бы», «положим». Читаем: «<...> В голосе мужиков слышалась даже *как бы* жалость к кандидатам, сочувствие. Глеб же Капустин по-прежнему неизменно удивлял. Изумлял. Восхищал даже. Хоть любви, *положим*, тут не было. Нет, любви не было». Заканчивается пассаж серьезно – обобщающей, афористичной (без просторечий) формулой: «Глеб жесток, а жестокость *никто, никогда, нигде* не любил еще» [V, 78]. Читатель понимает, что художник закодировал через суггестивную оговорку «Хоть любви,

---

<sup>129</sup> Там же. С. 103, 104.

положим, и не было. Не было любви» приговор и «малым», и «великим» завистникам, выйдя на осуждение Системы, плодящей завистников и маргиналов. А.И. Куляпин находит, что «одной из наиболее ярких особенностей рассказа “Срезал”» является та, что «знаки, актуализирующие в сознании читателя определенную группу интертекстов, здесь явно акцентированы. <...> Прежде всего бросается в глаза то, что основные темы диалогов с участием Глеба Капустина *прямо навеяны газетными кампаниями 1969 года*». Глеб, добавим мы, как бы объявляет соревнование по степени оголтелости, к примеру, с кампанией 100-летнего юбилея В.И. Ленина (1970). Кроме того, в 1969 году довольно широко отмечалось 60-летие со дня выхода в свет главной философской работы Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (вспомним вопрос «предварительный», заданный кандидату: «о первичности духа и материи»). В 1969 году был полет Аполлона-II и выход американских космонавтов на поверхность Луны. (Обскакали нас американцы. Где же вы, «доценты с кандидатами, едрит и ангидрид»? Можно предположить, что вот так может завистник перевоплощаться в героя В. Высоцкого). «Еще одна памятная дата» <...> столетие публикации романа «Война и мир» (отсюда вопрос Глеба при «срезании» полковника относительно пожара Москвы в 1812 году)»<sup>130</sup>.

Но и современное осмысление рассказа нельзя снимать со счетов. В особенности важен здесь уровень социального сарказма и урок завистникам, всему обществу. Ловишь себя на мысли, кроме того, что через создание таких вот художественных откровений Шукшин преодолевал лично в себе грех зависти, которая, как он хорошо проверил жизнью своей и поверил художеством, неразрывно связана с жестокостью, злобной ревностью и ненавистью. Он искал в себе силы быть

---

<sup>130</sup> Куляпин А.И. Срезал / Интерпретация...// Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. С. 262.

достойным божьей искры своего таланта. Здесь необыкновенно важным было преодолеть зависть к другим. А ведь поводов для зависти было много: он родился и вырос, в отличие, допустим, от своих благополучных московских коллег по творческому цеху, «в глухом сибирском селении, среди бедных избушек, выстроенных по заветам древних славян, где родители матерно журят свое хулиганское потомство и после шести вечера не найти ни одного трезвого мужика»<sup>131</sup>, он рано начал трудиться, учиться ему было очень трудно. Московский период его жизни не назовешь «достойным» зависти, хотя именно ему страшно завидовали «многие». (Правда, в наше время ему бы завистники уж ни за что бы не дали пробиться! Тайны нет, всё очень просто: «Ведь не бывает так, чтобы на картофельной грядке вдруг выросла финиковая пальма, или из девятикопеечного яйца, да еще помещенного в холодильник, вдруг вывелась птица Феникс»<sup>132</sup>). Человек незаурядный, сильная личность, он преодолел даже «отмечтавшись», искусы легкой жизни, соблазн «дороги торной – страстей раба» («покой, богатство, честь» и т.п.), а главное – он культивировал (и в себе лично прежде всего!) любовь и уважение к людям через поиск человеческого в человеке. «Мне везло в жизни на добрых людей» – вот это убеждение, любовь к матери, «к родному пепелищу, <...> к отеческим гробам» и любовь к книгам, к искусству во многом были факторами создания в нем человека. Разумеется, характер у него был не из легких, мягко говоря. Но он за всё платил сам – и полной мерой. Разве не злая ирония судьбы, что он погиб в расцвете лет, так и не испытав радостей материального достатка<sup>133</sup>, а главное – погиб в преддверии большого успеха и всенародного признания?! Тем не менее, как большому

---

<sup>131</sup> Пьецух В.А. Последний гений // Пьецух В.А. Русская тема... С. 213.

<sup>132</sup> Там же.

<sup>133</sup> Кстати, многие современники Шукшина, среди которых сейчас есть и очень состоятельные люди (например, Андрон Михалков-Кончаловский) часто вспоминают, что одним из любимых присловий Шукшина была поговорка: «Не жили богато – и неча начинать».

художнику и свободному человеку, Шукшину завидовали при жизни (завидуют и посмертно): «представьте себе, такая глупая, в общем, штука», но из ревности к успеху ему, «родителю нового бытия», классику XX века, отказывали и отказывают «в праве на искусство». Как противостоит Шукшин-художник наветам завистников, как получается, что он выше зависти и завистников? Вот его размышления:

«Я прошел через жизнь, в общем, трудную, и произносить мне это очень противно, потому что всем нелегко приходится. <...> Мне было трудно учиться. Чрезвычайно. <...> Кроме того, я должен был узнавать то, что знают все и что я пропустил в жизни. И вот до поры до времени я стал таить, что ли, набранную силу. И, как ни странно, *каким-то искривленным и неожиданным образом* я подогревал в людях уверенность, что – правильно, это вы должны заниматься искусством, а не я. Но я знал, вперед знал, что *подкараулю* в жизни момент, когда... ну, окажусь более состоятельным, а они со своими бесконечными заявлениями об искусстве окажутся несостоятельными. Все время я хоронил в себе от посторонних глаз неизвестного человека, какого-то тайного бойца, нерасшифрованного»<sup>134</sup>.

Как тайну любви, интимной жизни, Шукшин берег тайну творчества. И от завистников, пожалуй, в первую очередь. Действительность ведь жестока к высокому таланту. И опять-таки прав В. Пьецух: «Дело в том, что гений есть отрицание современности. Такую *незавидную* роль он играет вопреки своей воле и вовсе не потому, что принадлежит будущему, и не потому, что он умнее и лучше прочих, а даже он, напротив, может быть малосимпатичным созданием и некоторым образом простаком. А потому, что гений – существо как бы

---

<sup>134</sup> Шукшин В.М. «Еще раз выверяя свою жизнь...» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 427.

иной породы и, так сказать, темной этимологии, относящееся больше к вечности, нежели к злобе дня»<sup>135</sup>.

Единственное, в чем нужно, на наш взгляд, откорректировать писателя и критика, так это в том, что Шукшин, заявив, что в основе его жизни и творчества «философия мужественная», свою «*незавидную*» роль играл не вопреки, а по своей воле, в особенности в конце жизни и творческого пути. К тому же, как человек из народа он в особенности хорошо знал, что не надо будить лихо, нельзя провоцировать порочное поведение человека, зависть, например, ибо любовь к людям требовательна, но прежде всего надо быть требовательным по отношению к себе, любимому. Поэтому можно было, зная о людях многое («Не поворачивайся к людям спиной – укусят» – из рабочих записей [VIII, 285]), зная, например, о «поганстве» многих литературных критиков («<...> Эти не ждут – «Чего изволите?» Этим только покажи – «Кого?» [VIII, 285]) и о глупых и злых завистниках-коллегах и завистниках-читателях, зная это, тем не менее написать *для себя* прежде всего о своем творческом кредо: «Я воинственно берегу свою нежность. А как больше?»<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Пьецух В.А. Последний гений // Пьецух В.А. Русская тема... С. 211.

<sup>136</sup> Шукшин В.М. Из рабочих записей // Тесно жить. С. 475.

#### ***2.4. Искусство имянаречения в малой прозе В.М. Шукшина***

В восприятии читателей, в их творческом сознании живут герои «Тихого Дона», «Поднятой целины», «Судьбы человека» М. Шолохова, «Зависти» Ю. Олеши, «Хождения по мукам» А. Толстого, фадеевских романов «Разгром», «Молодая гвардия», а также многих других книг. Любое значительное произведение в своем контексте содержит «говорящие» имена: Давыдов, Разметнов, Нагульнов, дед Щукарь и Половцев, Лятевский, Яков Лукич Островнов (остров!); Катя, Даша, Телегин, Рощин; Кавалеров; Левинсон, Морозка, Мечик...

Интересны и поучительны ассоциативные связи, глубинные пласты в поэтике имен. К примеру, в советской литературе широко практиковалось вовлечение ономастики в сферу подтекста (романы И. Ильфа и Е. Петрова, проза Ю. Трифонова, Чингиза Айтматова и др.). А как занимателен, философски и психологически углублен, но и водевильно легок в поэтике имен М. Булгаков! Кот Бегемот, Коровьев, Воланд и Степа Лиходеев, Иван Бездомный, Михаил Берлиоз и Чума-Аннушка, Маргарита Николаевна – Маргарита – Марго, Мастер и Алоизий Могарыч...

Талантливый художник всегда вносит нечто новое, неповторимо-индивидуальное в художественную ономастику, и по его умению совершенствовать стилистические функции имен (а это самый сложный процесс, хотя бы потому, что с развитием искусства слова все труднее становится избежать повторов) можно судить о его мастерстве и даже о его творческом потенциале. И, с другой стороны, не менее очевидно, что отсутствие «говорящих» имен в структуре произведения свидетельствует об утрате художественности, даже об отсутствии таланта у автора или о демонстративном уходе в эстетические «игры» вместо подлинного творчества.

Творческая психология В. М. Шукшина была ориентирована отнюдь не на стихию или неуправляемую интуицию. И хотя художественным чутьем был он наделен от природы – это бесспорно! – в огромной степени, Шукшин не стихийный талант. Он активно и заинтересованно формировал свое творческое кредо, свою эстетическую платформу и, будучи художником чрезвычайной взыскательности, не отделял вопросы чести и долга писателя от вопросов техники и мастерства. При этом, разумеется, надо учитывать «феномен Шукшина», то есть такой сплав этического и эстетического в его жизни и творчестве, который сделал его имя символом пророческого служения Истине, ибо «<...> не пропустил он момент, когда народу захотелось самого сокровенного» (М. Шолохов). И когда исследуются законы шукшинского текста, пути формирования образов, необходимо выяснить с предельной тщательностью, как функционируют детали, элементы этого текста, образуя многогранный смысл художественного («сокровенного») контекста.

Для реализации эстетических и идейно-творческих задач Шукшин на материале сельской жизни, наиболее знакомой ему, решал прежде всего проблемы нравственных поисков современника. Ему понадобилось обращение к продуктивным сторонам литературной ономастики, причем такое, что он выделяется здесь даже среди художников, близких ему по «теме» и типу творчества (назовем В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина, а с другой стороны, допустим, В. Высоцкого, А. Вампилова и др.).

В литературной ономастике очень важен момент индивидуального творчества отдельного автора в противоположность народному преданию, отражавшему своеобразную предысторию целого коллектива и находящемся на грани литературного произведения, исторического повествования и религиозного верования. Исследование ономастического хронотопа в коротком рассказе Шукшина позволяет принципиально оттенить художественный потенциал Шукшина и



показать его отличие от бытописателя-беллетриста, этнографа, простого «знатока» деревенской жизни.

Ономастика Василия Шукшина широка и разнообразна. Первопричиной такого широкого обращения Шукшина к поэтике имен является специфика его «темы» в литературе. В чем ее суть?

Судьбы русской деревни, людей нелегкого крестьянского труда, осмысление их нравственного потенциала в качестве эстетического идеала, образца, стремление понять сложность происходящих жизненных процессов через судьбу крестьянина и постоянное в связи с этим обращение внутрь себя, стремление выразить все это через личные переживания и устремления – вот что лежит в основе традиции его «деревенской» темы.

Ономастическое пространство шукшинского рассказа представляет собою прежде всего непрерывный ряд «сельского» типа пространства. Его книги населяют преимущественно простые люди, «сельские жители», типичные «характеры» повседневной действительности. Шукшин интересно обыгрывает изменение роли собственного имени в зависимости от характера ситуации, в которую оно включено, использует продуктивность ономастики «сельских жителей», речь которых в этом плане имеет больше нюансов, нежели речь «городских», где удельный вес официального нейтрального значительно выше.

Но Шукшина нельзя представить только создателем «характеров» «сельских жителей», «баламутов», «чудиков» конца прошлого века, ибо через «деревню» здесь предстает вся наша повседневная действительность, современный человек с его мечтами, радостями и горестями, человек с активной жизненной позицией. «Что с нами происходит?» – этот вопрос он выяснял чрезвычайно заинтересованно, с позиций художника-гражданина.

Вот почему в ономастическом хронотопе Шукшина необходимо выделять не только отдельные «поля» ономастического простран-

ства, но учитывать их сложнейшее взаимодействие. Это подводит к необходимости определения специфических качеств ономастического континуума в его прозе.

Мы уже говорили о том, что Василий Шукшин, Виктор Астафьев и Василий Белов представляют ярко выраженный тип писателя темы «деревни».

При явной общности гуманистических позиций этих художников, которая выявляясь в родстве их нравственно-эстетических концепций человеческого существования, каждый из них обнаруживает пристрастие к определенным человеческим характерам, к способам видения человека с личным отношением к нему.

В. Астафьев, к примеру, тяготел к исповедальной манере: через автобиографические жизненные впечатления он дал свою концепцию человека, вплоть до анализа того, как вызревал его собственный характер, отсюда автобиографические ассоциации в ономастике.

В. Белов более внимателен, в отличие от Шукшина, не к специфическим чертам в характере крестьянина, а к исследованию всей сути крестьянского характера. Полемически заострив тезис, можно даже сказать, что для Шукшина интереснее «простонародное», в то время как для В. Белова – «общенародное». Разумеется, речь идет не об идейном пафосе творчества, а о предмете исследования. В. Белова более интересует сама «деревня». Отсюда его «спокойная» ономастика, имена даны традиционно русские, «типизирующие» черты типа. Шукшина же интересовал деревенский человек, «на своеобразном распутье, ... вышел из деревни. Что дальше?» [VIII, 167]. Его «привлекал такой человек, который «не хочет маленьких норм», а нередко и такой, главная особенность характера которого – «ходить по краю»<sup>137</sup>. И если Белов и Астафьев более тяготеют к эпичности, к «спокойному» усвоению и изображению объединяющих начал на-

---

<sup>137</sup> Быстров В.М. В. Шукшин и Ф. Достоевский (К проблеме гуманизма) // Русская литература. 1984. № 4. С. 19.

ционального самосознания (отсюда – более «спокойная», «традиционно»-реалистическая ономастика), то Шукшин явно склонен к драматургическому действенному началу.

Специфика «тем» и героя Шукшина определяет, как уже говорилось, его обращение к широкой ономастике.

Его книги населяют преимущественно простые люди. Шофер, тракторист, комбайнер, шорник, медсестра, паромщик, нянечка, сторож – вот самые распространенные профессии его действующих лиц. Чаще всего это «сельские жители», типичные «характеры» повседневной действительности. Но это не безликая масса. Писатель подчеркивает, выделяет отдельные личности, он называет их, конкретизирует предельно и ясно.

Шукшин прекрасно знает этот материал. Он обнаруживает наблюдательность, зоркость, внимание к деталям, во многом идя от широкой и разнообразной народной ономастики к конкретизации типов, к индивидуализации характеров. Его «сельские жители» живут уже в именах: Иван Попов, Серега Безменов, Глеб Капустин, Бронька Пупков, Гринька Малюгин, дядя Ермолай, дедушка Нечай, Мотя Квасов, Сашка Ермолаев...

Шукшин брал имена, фамилии и прозвища из конкретной действительности. Известно, что он использовал фамилии, имена родных, близких и земляков из села Сростки Алтайского края, имена тех, с кем он рядом жил, учился, служил на флоте, о ком читал в газетах. В общем, это традиционные для писателя источники. Важно, как они использованы.

Разумеется, Шукшин отбирал фамилии, имена, прозвища, запечатлевая знаки эпохи, исторические, социальные, психологические моменты. Закономерно, что у него, как и в реальной действительности, «сельские жители» более индивидуализированы в имени, нежели горожане, в их именах большая степень оценочности, экспрессии, большая зависимость от традиций, «молвы», «мнения народного».

Заметим также, что при всей пестроте и количественном многообразии имен, фамилий, прозвищ, шукшинская ономастика поддается четкой систематизации, т. к. художник уловил и запечатлел сегодняшние и традиционные, давние закономерности «называния» человека в общенародном языке, в повседневной трудовой жизни. Шукшин умело черпал свои богатства из традиционно славящегося источника – русского языка, да к тому же в его сибирском неисчерпаемом варианте.

Но ономастическому континууму Шукшина свойственно и то, что имя героя часто становится носителем «тайны» человека. Шукшин дает версии характеров, которые в своей сути содержат лучшие человеческие качества – неистребимую жажду жизни, тягу к красоте, бескорыстие, талантливость, артистичность. Беда в том, что зачастую эти люди не смогли реализовать свой талант и жизненные способности. И Шукшин показывает несостоявшиеся судьбы при внешне комических обстоятельствах, но всегда с гуманистическим пафосом открытий «личной тайны» в любом человеке: «Гринька Малюгин», «Артист Федор Грай», «Алеша Бесконвойный», «Степка», «Вечно недовольный Яковлев», «Генерал Малафейкин».

Анализ ономастического континуума в коротком рассказе Шукшина позволяет исключить изолированное рассмотрение конкретного имяназвания.

Ономастическая непрерывность в прозе Шукшина наиболее ярко проявляется при анализе таких приемов, как наличие истории имени героя или его подтекстового звучания в качестве обязательного элемента «движущейся коллизии» рассказа («Ванька Тепляшин» «Алеша Бесконвойный», паромщик Филипп Тюрин, герой новеллы «Осенью», молодой Григорий *Думнов* в «Наказе»), как неожиданное начало, равное имени героя. Это унифицирует шукшинский «ономастикон»; «единоначалие» задает идею общности при пестроте имен

и, безусловно, способствует сосредоточенности ассоциативного, подтекстового звучания.

Аналитическое рассмотрение ономастического континуума у Шукшина позволяет увидеть тайнопись в имянаречении. Имена шукшинских героев наполнены смыслом образно-ассоциативных связей, они в большинстве своем – русские, сибирские, часто наречения героев содержат элемент иронии, а иногда они имеют трагический подтекст. Имена из самой сути родного языка, и они же – «гербовая печать» автора – Шукшина:

Алеша Бесконвойный

Бронька Пупков

«Упорный» – Моня Квасов

«Танцующий Шива» – Аркашка Кебин

«Беспалый» – Серега Безменов

«Нюра – Заполошная» – Анна Наседкина

«Чудик» – Василий Егорыч Князев

«Вечно недовольный Яковлев»

«Крепкий мужик» – Шурыгин

Спирька Расторгуев – «Сураз»

Ванька Тепляшин – «Тематический больной».

Прозаик и драматург, Шукшин прекрасно владеет искусством звуковой организации слова, что проявляется в ономастике, через звуковую имитацию явлений, которые запечатлеваются в имени героя. Приемы ономатопоии (буквально: делаю, творю имя) свидетельствуют о высоком мастерстве художника, «чувствующего» слово и его богатые смыслы.

К примеру, вслушаемся в эти имена:

Антип Калачиков

Марья Селезнева

дядя Ермолай

дедушка Нечай

«бабка Нечаиха, тихая, безответная старушка».

Совершенно ясно, что речь идет о таких вот незаметных, тихих, добрых людях, тружениках.

А вот «заполошные», «чудные», они могут быть неуправляемыми, «соскочить с зарубки», «выпрягаются»:

Гринька Малюгин

Алеша Бесконвойный

Семка Рысь

Сергеа Безменов

Степка Воеводин

Спирька Расторгуев.

А как контрастно, например, звучат имена близких, симпатичных автору героев и фамилии всех этих «крепких мужиков», бюрократов, демагогов, рвачей, прагматиков и просто дураков, занимающих места, которых они не заслужили! Шукшин конкретизирует конфликты, сталкивая в своих историях даже имена героев:

*Колька Скалкин и «некто Синельников Вячеслав Михайлович»<sup>138</sup>, средней жирности человек, в белом костюме <...> Колька слышал про него, что он зануда». («Ноль-ноль целых»)* [V, 196].

*Иван Дегтярев и его «тесть Наум Кречетов, нестарый еще, расторопный мужик, хитрый и обаятельный» («Волки»)* [III, 53].

*Слепец Ганя Козлов, артист в душе, и его «супружница» Матрена Кондакова, «сухая <...> на редкость выносливая баба, жадная и крикливая...» («В воскресенье мать-старушка...»)* [V, 110].

Наиболее ощутимыми показателями эволюции Шукшина-рассказчика являются следующие: короткие рассказы объединяются в циклы, фрагментарность и отрывочность преодолеваются, растет стремление к эпичности, идет вариантная разработка историй характеров. Исследуя новые жизненные тенденции, писатель может дать

---

<sup>138</sup> Скорее всего автор намекает на «зануду» Вячеслава Михайловича Скрябина (Молотова). Во всяком случае этот вариант не исключен.

несколько «версий» характера; конфликты, отражая сложность жизненных явлений, выразительно драматизируются. Шукшин осмеливается даже на трагические коллизии, создавая их достаточно убедительно и художественно впечатляюще.

Эволюция в искусстве давать имена идет в общем русле совершенствования поэтики. Показательно, что в своих первых рассказах (и в поздних неудачах) Шукшин не избежал излишней пестроты в именах, излишнего акцента «на простонародность», на псевдорусский колорит и холостых ходов в подборе «наименований» героев. Но он стремительно вырос в зрелого мастера, в том числе и в поэтике имен. Все чаще внешне броское, но только называющее внешнюю оболочку человека имя, или имя, «выпадающее» в качестве публицистического, колоритного осадка, – все чаще оно приобретает подтекстное (не очевидное непосредственно) звучание. Причем этот подтекст в имени становится все многозначительнее.

Совершенствование стилистических функций имен хорошо видно в лучших историях его характеров, в принципах и приемах шукшинского сюжетосложения.

Так, «движущаяся коллизия» любого программно рассказа Шукшина в качестве обязательного элемента имеет историю имени героя, его деревенского прозвища. Более того, начало рассказа, буквально первая фраза (очень ответственный момент текста) часто начинается с имени героя:

«Ванька Тепляшин лежал у себя в сельской больнице...» – «Ванька Тепляшин» [VI, 101].

«Его и звали-то – не Алеша, он был Костя Валиков, но все в деревне звали его Алешей Бесконвойным. А звали его так вот за что: за редкую в наши дни безответственность, неуправляемость. <...> Безотказный работник <...> в субботу он выпрягался. <...> В субботу он топил баню». – «Алеша Бесконвойный» [VI, 90].

«Шорник Антип Калачиков уважал в людях душевную чуткость и доброту» – «Одни» [I, 125].

«Молодого Григория Думнова, тридцатилетнего, выбрали председателем колхоза». – «Наказ» [VI, 70].

«Молодой выпускник юридического факультета, молодой работник районной прокуратуры, молодой Георгий Константинович Ваганов был с утра в прекрасном настроении». – «Страдания молодого Ваганова» [VI, 24].

«Паромщик Филипп Тюрин дослушал последние известия по радио, поторчал еще за столом, помолчал строго...» – «Осенью» [VI, 166].

Это повышенное внимание к имени героя не случайно. Во-первых, выбор имени (реально-бытового и одновременно условно-литературного) и точное «попадание» в суть характера через яркую языковую формулу задает тон повествованию, делает ключевым ядро характера.

Во-вторых, изначально определяется жанровая природа текста и характер читательского ожидания: создана иллюзия истинности происшествия, задан ориентир на современное содержание, а погруженность в стихию народно-разговорной речи обеспечивает краткие, точные, определенные критерии оценки происходящего и действующих лиц.

Надо отметить, что Шукшин выступает как художник-новатор в совершенствовании приема «неожиданного начала». Вариантом этого стилистического приема, как мы уже говорили, выступает использование имени героя уже в первой фразе текста. Оно унифицирует шукшинский «ономастикон», «единоначатие» задает идею общности при пестроте имен и, безусловно, способствует сосредоточенности ассоциативного, подтекстового звучания:

«Сашку Ермолаева обидели». – «Обида» [V, 155].

«От Ивана Петина ушла жена». – «Раскас» [III, 122].



«Старухе Кандауровой приснился сон». – «Письмо» [V, 200].

Ироническое (но и горькое!) повествование об «Упорном» – изобретателе вечного двигателя Шукшин, разумеется, начнет так: «Все началось с того...», а далее этот вселенский, библейский момент будет уничтожен саркастически контрастным продолжением: «Все началось с того, что Мотя Квасов прочитал в какой-то книжке, что вечный двигатель – невозможен. ...Да ну!.. Что значит – невозможен?» – «Упорный» [VI, 124].

Имя героя может стоять и в названии рассказа. «Гринька Малюгин» – один из первых в этом «портретном» цикле рассказов Шукшина о «чудиках», «баламутах», «упорных», «бесконвойных».

Вариантами названий «литературных портретов» могут быть имена-обращения: «Дядя Ермолай», «Свояк Сергей Сергеич» или прозвища героев: «Чудик», «Сураз».

Рассказы о Гриньке Малюгине и «артисте» Федоре Грае еще не столь драматичны в поисках «тайны», как последующие «версии». Конфликт здесь решается более в комическом ключе, относительно спокойно. Так, Гринька Малюгин в ответ на вопрос корреспондента «Что вас заставило броситься к горячей машине?» отвечает: «Дурость», а Федор Грай на сцене вместо слов «простого человека», пришедшего к «лысому бюрократу-председателю»: «Здравствуйте, Иван Петрович. А я все насчет клуба, ххе... Поймите, Иван Петрович, молодежь нашего села...» – вместо этих «авторских слов» выдает свое: «Когда клуб будет, я спрашиваю? ...Сидишь тут, как... ворона, глазами хлопаешь. Давно бы уже все было, если бы не такие вот... Сундук старорежимный! Пуп земли... Ты ноль без палочки – одинто, вот кто. А ломаешься, как дешевый пряник. Душу из тебя вытрясу, если клуб не построишь!» – и не уходит со сцены, пока не добивается от «председателя», «мучительно соображающего, как быть», и хотевшего «хоть что-нибудь понять во всей этой тяжелой истории», согласия на постройку клуба для молодежи села [I, 72, 73].

Гриньке Малюгину, человеку искреннему, сильному, несмотря на внешнюю неказистость и маску клоуна, действительно может быть стыдно, в отличие от очень многих, за формальные ярлыки: «...вы напишете, а мне стыдно будет перед людьми: «Вон, скажут, герой пошел!», как стыдно и тяжело, «трудно и тошно» красивому и сильному Федору Граю «говорить всякие «чаво», «куды», «евон», «ейный»... А режиссер требовал, чтобы говорили так, когда речь шла о «простых» людях» [I, 70].

Эти рабочие парни действительно одарены от природы, более того – они бескорыстно и естественно отдают людям свой талант. Шофер Гринька Малюгин создает маленькие шедевры – устные рассказы, у него безусловный слух на правду, на справедливость, одновременно, – на прекрасное. Выясняется, что, несмотря на внешне непритязательную форму, он, насколько может, творит свою жизнь по законам справедливости и красоты. И по сути, Гринька на голову выше профессионалов, представителем которых здесь выступает корреспондент молодежной газеты.

У Шукшина, который вкладывал много личного в интерпретацию конфликта и в «характеры», конечно же, «накипело» по отношению к трутням в литературе, к таким, например, как эта бездарная журналистка: все досталось «за так», а они занимают чьи-то места в святом деле литературы и публицистики, профанируя и дело, и идеалы. Но пока Шукшин не заостряет конфликта Красоты и ремесленничества, фальши и Правды. В рассказе – ирония, горечь уходит в подтекст, герой еще полон сил и уверенности в себе: «Поэму буду сочинять. ...Про свою жизнь. Все равно делать нечего» [I, 140].

Гринька Малюгин из Суртайки, окончивший «пять классов, шестой коридор», и – модная, «красиво упакованная» жительница Ленинграда, которая заканчивает столичный вуз и «отрабатывает» в Сибири необходимый срок практики. И если Гринька Малюгин в тексте нарекается и «Гринькой», и «героем», и «веселым парнем», а

также специально оговаривается, что, когда он, «здоровенный парень», «смотрел бездумно и ласково» («Девки любили его»), «чудил» и «бурлачил» (и без этого жить не мог!), «Гриньку очень любили как-нибудь называть: «земледав», «быча», «телеграф», «морда»... И все как-то шло Гриньке» [I, 131, 132], то журналистка именуется вначале просто «девушкой», потом повторы демонстративно обезличивают «девушку-корреспондента», чтобы, наконец, имя героини перешло в ироническое, лишенное признака пола, «наименование»: подпись автора заметки «Мужественный поступок» – А. Сильченко. «А Сильченко не пришла. Гринька ждал ее два дня, потом понял: не придет» [I, 140]. Шукшин усиливает эффект звучания фамилии словесной игрой: «Подпись: «А. Сильченко». И – «А Сильченко не пришла».

Имена героев в этих рассказах функционально обыгрываются также тем, что автор помещает их в различные стилевые пласты. Так, в разгаре комической сцены раздается: «Кто будет товарищ Малюгин?» и, несмотря на попытки Гриньки вывести все из формального русла, наладить человеческие отношения, корреспондент не только не выполняет элементарных требований интервью, но и унижает человека: «Вы из Суртайки?.. Я из Ленинграда. А что? <...>А завтра я уезжаю. Просто не знаю, как нам быть. А вы коротко расскажите. Значит, вы из Суртайки. Так?» – Так, – Гринька скис. – Вы, пожалуйста, не обижайтесь, я ведь тоже на работе» [I, 137, 138]<sup>139</sup>.

Художник использует даже официальное, анкетное имя героя. Если ограниченные люди, формалисты, бюрократы, демагоги именуются иронично, сатирически «официально»: «некто Синельников Вячеслав Михайлович», «А. Сильченко», «читатель», «мужчина», «некто Кузовников Николай Григорьевич», то в характерах «чудиков», «баламутов», тех, кто «ходит по краю» и кто имеет «личную

---

<sup>139</sup> Помним, что в фильме «Живет такой парень...» А. Сильченко играет не профессиональная актриса, а поэт – блестящая Белла Ахмадулина. Поэтесса великолепно справилась с ролью.

тайну», даже официальное имя героя в контексте лишь усиливает подтекст его образного, ассоциативного звучания: – «Да почему же такой есть-то?» – горько шептал Чудик, сидя в сарайчике. – Надо бы догадаться: не поймет ведь она, не поймет народного творчества. <...> Звали его – Василий Егорыч Князев. Он работал киномехаником в селе. Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом». – «Чудик» [III, 120].

«Через три дня сообщили результат смотра: первое место среди участников художественной самодеятельности двадцати районов края завоевал кузнец Федор Грай.

– Кхм... Может, еще какой Федор Грай есть? – усомнился отец Федора.

– Нет. Я один Федор Грай, – тихо сказал Федор и побагровел. – А может, еще есть... Не знаю...» – «Артист Федор Грай» [I, 73].

«<...>Один только раз вострепнулся Ганя душой, оживился, помолодел даже...

Приехали из города какие-то люди – трое, спросили:

– Здесь живет Гаврила Романыч Козлов?

...Мы собираем народные песни. Записываем. Песни не должны умирать.

Догадался же тот городской человек сказать такие слова!.. никто в этот будничный рабочий день не знал, что у Гаврилы Романыча Козлова сегодня – праздник». – «В воскресенье мать-старушка...» [V, 112-113].

Среди других возникают даже немыслимые, «кощунственные», во всяком случае, – эксцентрически неожиданные ассоциации.

К примеру, у слепого, нелепого Гани, который ходил во время войны по деревне и пел жалостные песни «про безноженьку» – у этого сельского коллеги городских инвалидов, которые скитались по стране, пели в поездах, – фамилия та же, что и у слепого поэта пуш-

кинской поры Ивана Ивановича Козлова, чей романс «Вечерний звон» (кстати, Шукшин неоднократно использует его в своем творчестве) стал популярной народной песней.

И Державин, и Козлов понадобились здесь Шукшину вовсе не для эксцентрических игр. Их творчество, их жизненный подвиг привлекали его прежде всего подчеркнутым тяготением слить воедино героику военных побед, патриотизм и интимно-лирические мотивы. Его привлекала искренняя «музыкально-сердечная» форма как выражение большого содержания, смелость в смешении разных «штилей».

Литературная семантика имени создает безусловное подтверждение тому, что Ганя Козлов – «<...>он был, конечно, артист». Более того, Шукшин исподволь развивает тему «литература и жизнь» уже через смелые переходы отчетливо литературных и бытовых моментов, в частности, на параллелях литературной и бытовой семантики имен и характеров Гаврилы Романовича Державина, поэта Ивана Ивановича Козлова и деревенского слепца Козлова Гани. К примеру, несчастный нищий Ганя Козлов проявляет «жестокую строптивость», когда его хотят определить в «общество», потому что он, с его артистической натурой, не желает «чулки вязать да радиво слушать». Он по-своему принципиален, независим, обладает прямо-таки аристократическим (как и его тезки-дворяне, потомственный, высокогородный Козлов и дослужившийся до приближенного царицы Державин) чувством собственного достоинства, в особенности, если дело касается самого святого – песен.

И писатель через парадоксальную общность имен и судеб (безусловно, здесь присутствуют и ассоциации с великим слепцом античности) проводит мысль о вечно живом таинстве искусства, которое рождается из жизненных коллизий, благодаря подвижническому труду поэта.

По своей сути такие, как Ганя Козлов, являются предтечами Шукшина, вернее, сам Шукшин представляет какую-то частицу своего «я» в маске народного певца (к примеру, в «Калине красной» дерзко и экзотично он в роли «выпускника»-зэка участвует в группе «Бом-бом» при хоровом исполнении зэками песни «Вечерний звон»), тем более что он своеобразно указывает на нереализованные возможности эстетической обработки богатейшего материала: ведь Державин и Иван Козлов остались оригинальными, непревзойденными где-то (несмотря на великих последователей) в выражении ощущений земного счастья, простых человеческих чувств, сердечных переживаний. Шукшин актуализирует известные, но «стертые» факты литературной истории: ведь сам Пушкин определил место «старика Державина» в русской поэзии, а Козлову посвятил целую статью, ряд высказываний и был восхищен его «песнями дивными».

Жалкое положение Гани Козлова, к тому же кажущееся поначалу даже ёрническим вступлением к рассказу о нем: «А были у него хорошие времена. В войну» – резко подчеркивает вовсе не «характер» Гани, не выключенность его из народной среды (в войну хорошие времена – у врагов, у спекулянта и выродка!), они подчеркивают, выявляют традиционные испытания истинного поэта, испытания, которые глубоко интерпретированы на высоком уровне, скажем, в «Пророках» Пушкина и Лермонтова.

Оказывается, «радиво» не заменило и не отменило Ганю Козлова, который во время войны ходил по деревне и пел исстрадавшимся людям трогательные песни, заставляя их плакать и сохранять в душе способность к состраданию, к поэтическому видению, – пусть и в наивной форме примитива<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Интересно, что Шукшин вовсе не случайно в репертуар Гани Козлова включает песню *А. Вертинского* «Безноженька»: «Ганя пел про безноженьку (девочку), которая просит ласково боженьку, чтоб он приделал ей ноженьки. Ну-хоть во сне, хоть только чтоб узнать, как ходят на ноженьках... Бабы плакали» [V, 110]. Изысканный Пьеро и сельский слепец – стык этот рождает многие смыслы.

Оказывается (и здесь Шукшин опять-таки преподносит урок братьям-литераторам, всем нам, урок бережливого и мудрого отношения к народной культуре, к искусству воздействия на человеческие души – ведь мы часто не видим жемчужных зерен искусства, ибо слишком утилитарно подходим к нему!), «радиво» с его тяготением к развитию «массовой культуры» может даже заглушить и приглушить поэтические моменты, душевность, сердечность. И уж тут, действительно, можно не заметить, как сбудутся наивные слова «жестокоего» романса «В воскресенье мать-старушка»:

И никто про то не знает –

На душе что понесла.

Недаром Шукшин подчеркивает полный контакт слушателей и слепого артиста: «Бабы, старики, ребятишки как-то все это понимали... Горло сжимало горе... «И никто про то не знает...» Как же не знали – знали! Плакали... А Ганя сидел, обняв гармошку, и все «смотрел» в свою далекую, неведомую даль. Удивительный это был взгляд, необъяснимо жуткий, щемящий душу» [V, 110, 111]. Но вот «люди из города», «какие-то люди – трое» (безымянные!), профессионалы, глухи к искусству, они прерывают певца, спорят, записывать ли, солидаризируясь с «молодыми сельсоветскими», которые по долгу «службы» следят за идеологической выдержанностью репертуара Гани. Инстинктивно этот сельский поэт чувствует неблагополучие, фальшь, он в конце концов категорически отказывается петь: «...и все «смотрел» куда-то, где он, наверно, видел другое – когда слушали его и не спорили, слушали и плакали» [V, 111].

---

Показательно, что Ганя, который поет бабам про «сибулонцев», отказывается петь тюремные (блатные) песни.

«“Тюрьма – это плохое дело, – сказал он. – Не приведи господи. Зачем вам?” <...> Нет, люди, хорошие, будет. Попели, поиграли – и будет. И опять жестокая строптивость сковала лицо» [V, 114]. Да, преемник Ивана Ивановича Козлова и Гаврилы Романовича Державина понимает, в отличие от лишенных имени «безлюбых» «городских», что такое настоящая поэзия, умеет ее ценить.

Как уже отмечалось, история имени, прозвища героя входит, как правило, ключевым моментом в сюжет рассказа Шукшина, в историю характера. Нередко даже сам рассказ построен как объяснение прозвища («Беспалый», «Чудик», «Сураз», «Хахаль», «Залетный», «Алеша Бесконвойный», «Крепкий мужик», «Дебил», «Упорный», «Медик Володя», «Вечно недовольный Яковлев»). При этом Шукшин уводит в подтекст значительную образно-ассоциативную информацию о характере уже через имя, прозвище героя. Так, один из лучших рассказов Шукшина «трагический “Сураз”» – о деревенском озорнике Спирьке Расторгуеве, которому помешала жить по неписанным законам анархии и разбоя необычная, страстная тяга к красоте и справедливости, данный рассказ в окончательном варианте (когда Спирька убивает себя, но не становится подлым тупым убийцей) построен на принципе обогащения смысла заглавия рассказа, в сущности, на открытии «тайны» характера этого заранее обреченного на некую ущербность «сураза», незаконнорожденного. Поразительную красоту и незаурядность облика сельского анархиста Шукшин может обозначить через восприятие интеллигентной учительницы («вылитый маленький Байрон!»), подчеркнув тем самым трагедию несостоявшейся судьбы: диалектная кличка «Сураз» – незаконнорожденный, ублюдок, разбойник – и... Байрон – символ благородства, свободолюбия, романтически возвышенного отношения к жизни.

Герои Шукшина, разумеется, те, кто имеет характер, «не хочет маленьких норм», как правило, осознают себя уже через имя членами коллектива, более того – они интерпретированы автором как Иваны, помнящие родство, имеющие историческую и социальную память:

«Мы от казаков происходили, которые тут недалеко Бий-Катунск рубили, крепость. Это еще при царе Петре было. Оттуда мы и пошли, почесть вся деревня...» [Ш, 171] – с гордостью рассказывает городским охотникам, в особенности молодым людям, «сельский



житель» Бронька (Бронислав) Пупков. Ему не повезло уже с самого рождения. Как и знаменитый шолоховский дед Щукарь, он всю жизнь имеет зуб на служителей культа: его пышное имя «поп с похмелья придумал».

Кстати, Шукшин и здесь, как и в рассказе о слепом певце Гане Козлове, выступает прекрасным стилистом. Герой рассказывает «простую географию» своей жизни, начиная от купели, конфликта со служителем культа и истории своих имени и прозвища. Этот шолоховский прием – общеизвестный литературный факт, благодаря чему намек на «жизню» героев классика советской литературы при крайне экономной форме создает значительный контекст.

Начинаешь понимать, что даже упоминание о казаках, от которых пошел род «сельских жителей» Сибири, вовсе не случайно.

Более того, Шукшин усиливает намек как бы скрытой цитатой из Шолохова:

– Откуда у вас такое имя – Бронислав?

– Поп с похмелья придумал. Я его, мерина гривастого, разок стукнул за это, когда сопровождал в ГПУ в тридцать третьем году...

– Где это? Куда сопровождали?

– А в город. Мы его взяли, а вести некому. Давай, говорят, Бронька, у тебя на него зуб – веди [Ш, 171].

Исподволь создается ощущение отнюдь не легковесности героя, который, кстати, «легко жил», а «значительности» его: ведь он вовлечен в «классовую борьбу», участвовал в строительстве колхозов, всю войну прошел, «охотник был умный, удачливый», «редкий стрелок». При этом не видит никаких личных заслуг, более того – «легко живет», «легкий на ногу и на слово» и в общем-то страдает от этой своей непобедимой, неподвластной ему страсти реализовать мечту о ярком «празднике», о жизненном подвиге в «странном» рассказе о «покушении».

Этот герой принадлежит к острохарактерным типам Шукшина, но, в отличие, например, от «Чудика», «тайна» характера здесь решена не в облегченно-юмористической форме, а в трагикомическом ключе. Это подчеркивается даже в конструкции имени героя – в столкновении плебейской фамилии и претенциозно-пышного «Бронислав» (кстати, лишний раз Шукшин даже в деталях обнаруживает безукоризненное владение материалом: польские имена в сибирских селах воспринимаются как дополнительная информация об исторически сложившейся этнической, культурной структуре сибирской деревни). «К такому имю надо фамилию подходящую, а я Бронислав Пупков. Как в армии перекличка, так – смех. А вон у нас Ванька Пупков, – хоть бы што» [Ш, 171].

Трагедия нереализованных возможностей талантливого человека показана Шукшиным не только в сюжетном «жесте» (рассказ о «покушении» на Гитлера, которое, якобы, неудачно совершил Бронька Пупков), не только в стилевых контрастах (мотивы высокой мечты, красоты, героики подвига и неумение выразить их), но и через приемы ономастики. Так, литературная семантика имени «Бронислав» трагически расходится с бытовой. Старинное значение имени «Бронислав» буквально звучит как «слава защите», «защитник», «воин». И недаром в знаменито-скандальном рассказе о «покушении» Шукшин всячески экспериментирует с именем героя, то вознося его высоко, то бросив в бездну – в разные «штили»: «Как, товарищ Пупков?». Готов, говорю, к выполнению задания! Давай, говорит. С богом, говорит. Ждем тебя оттуда Героем Советского Союза. Только не промахнись! Я говорю, если я промахнусь, я буду последний предатель и враг народа! Или, говорю, лягу рядом с Гитлером, или вы выручите Героя Советского Союза Пупкова Бронислава Ивановича» [Ш, 172].

«Харя ты неумытая, скот лесной!.. Я счас пойду в сельсовет, пусть они тебя, дурака, опять вызовут! Ведь тебя, дурака беспалого, засудят когда-нибудь! За искажение истории... Тьфу! – в твои глазыньки бесстыжие! Пупок!» [Ш, 173].

Как же многозначен поэтому контекст и, в частности, насколько художественно-информативна последняя фраза рассказа «Миль пардон, мадам!»: «А стрелок он был, правда, редкий» [Ш, 174]. Кстати, в первых редакциях для сохранения «сказовости» Шукшин не выделял оговорку «правда» запятыми.

Автор вкладывает в уста героев заветные мысли об исторической памяти, о гордости русского, советского человека за свой народ, за отдельных (поименованных) людей, которые его составляют. Разумеется, сделано это с юмором, но и с серьезным подтекстом, как это происходит, например, в программном рассказе «Чудик»:

«Да если хотите знать, почти все знаменитые люди вышли из деревни. Как в черной рамке, так смотришь – выходец из деревни. Степана Воробьёва помнишь?.. Уж там куда деревня!.. А – пожалуйста: Герой Советского Союза. Девять танков уничтожил. ...разузнали только недавно, считали – без вести... А Максимов Илья!.. Пожалуйста – кавалер Славы трех степеней» [Ш, 119].

И – напротив, ограниченные, злые, «умницы», те, кто «нацелен на середку», – все они не помнят родства, даже ненавидят «деревню», «почву» и корни свои.

Шукшин беспощаден к ним, не жалеет сатирических красок, лишая не только имени, но и характера, индивидуальности: они злы, глупы, ограничены, поклоняются одному богу: сиюминутной «пользе». В том же «Чудике» «жена брата» велит называть себя «Софья Ивановна», но это «она», «сноха». «Она» ненавидит мужа и невзлюбила Чудика. «А за что действительно?» – «А вот за то, что ты – никакой не руково-

дитель», «ты из деревни». «А сама-то кто! Буфетчица в управлении... не выговорить сейчас... ш... шишка на ровном месте» [III, 120].

Выразителен в этом отношении сатирический образ Баева («Беседы при ясной луне»). «Незаметный был человек; «всю жизнь проторчал в конторе», «домок оборудовал крестовый», «не тратил силы, а копил их всю жизнь – такой он был теперь сытенький, кругленький, нацеленный еще на двадцать лет осмеченной жизни». Шукшин разоблачает «умницу» в ироническом, сатирическом контрасте философии современного «премудрого пескаря» – с истинно прекрасным смыслом жизни трудового народа. Автор подчеркивает значимость данного рассказа, давая его название всему сборнику «Беседы при ясной луне». Имя антигероя опять-таки несет здесь повышенную нагрузку. Прагматик, пустышка, ничтожество назван «Баевым», «стариком Баевым». Фамилия антигероя в контексте и сюжетном преломлении звучит как ассоциация с ироническим оттенком глагола «баять» (разговаривать, вести беседы) – «заговаривать», «толковать по-своему». «Всяк правду знает, да не всяк правду бает» – всю жизнь Баев помалкивал, а теперь вот, обеспечив «осмеченную жизнь», но страдая бессонницей, «бает», как бы в духе народного присловья: «Ты бай на свой пай, а я раскину на свою половину»<sup>141</sup>.

Баев лишен имени, даже прозвища, клички. Лишь один раз его невольная собеседница Мария Селезнева, богатая натура при внешне «бедном» (в сравнении с благополучным Баевым) положении ночной сторожихи, назовет его по отчеству: «Господь с тобой! Тетка Анисья-то! Да что ты; Ферапонтыч... Господи!» [VI, 39]. И это произойдет в кульминационный момент падения Баева: в очередной беседе он выскажет затаенное предположение – «не приспала ли его мать-покойница с кем другим?», к примеру, с «мериканцем», слишком уж

---

<sup>141</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. С. 39.

умная голова у Баева для «крестьянского выходца». (Поистине, по В. Далю: «три года не баил парнишка, да – дура мать!»).

Разоблачение философии отщепенца, «мудрости» птицы, которая гадит в своё гнездо, усиливается в функциональной стилистике через отчество Баева, создавая иронию, сатирический подтекст. Ферапонт – «почитатель», «раб». «Ферапонтыч» Баев отрекается от отца, который, по его мнению, не был умным, ибо всю жизнь работал и сына работать заставлял. Он не чтит отца своего, раба работы, крестьянского труда, но он рабски почитает безделье, краснобайство, ложь, сиюминутную выгоду, а занявшись «философствованием», доходит до крайней степени духовного обнищания и рабства духа: «Мне счас внучка книжку читает: «Александра Невский землю русскую защищал... Написано хорошо, но только я ни одному слову не верю там... Выдумал... и получил хорошие деньги»; «<...>идет такая страшная война, <...>тут надо прижухнуться и помалкивать, вроде тебя и на свете-то нету <...> С наганами-то бегать да горло драть – это ишо не самая великая мудрость. Мало у нас их было, горлопанов!» [VI, 39].

А вот опять-таки рассказ «Осенью». Поэтика имен вписывается в образный смысл рассказа, обогащая его значительно. Сохраняя реально-бытовое значение имен и фамилий героев, Шукшин умело конструирует их в условно-литературном плане: Филипп Тюрин, Марья Ермилова, Фекла Кузовникова, Павел. Причем, у настоящего мастера даже отсутствие одной из фамилий (фамилии Марьиного мужа Павла) имеет свой образный смысл: традиционная сюжетная схема «любовного треугольника» делается житейски достоверной (сознание Филиппа Тюрина сохраняет и в старости всю «расстановку сил» в «молодом» варианте) и – одновременно – символической, «всеобщей». Ведь человеку свойственно запечатлевать только имя любимой и того, кто является соперником. Шукшинский текст со-

держит даже библейские аллюзии: река – «жизнь», берега – «рождение», «смерть», перевозчик, который должен равнодушно воспринимать и рождение, и свадьбу, и похороны. Аллюзии – и в именах героев: Филипп – Мария (Марья) – Павел (который перешел «из Савла в Павлы»), Фекла («свершение»).

Фамилия героя выполняет в рассказе Шукшина функцию подведения итога, завершения в подтекстовом значении образа.

Так, Марья – из семьи Ермиловых. «Ермил» – «крепкий», «состоятельный», «прибыльный» (вспомним по аналогии некрасовского Ермила Гирина). На реальный сегодняшний день, когда произошли глубинные социальные сдвиги, огромные перемены в жизни миллионов крестьян, в условно-литературной коллизии, где на первом плане нравственные проблемы и история «частной» жизни, – во многом не актуальны моменты «происхождения» героев, но они важны для создания общей картины «истории души человеческой», поэтому Шукшин уводит подобные мотивы глубоко в подтекст, многослойный и многозначный.

К примеру, он применяет прием пережитой речи: «<...>Была в их селе девка Марья Ермилова, красавица. Круглоликая, румяная, приветливая...» После такой характеристики вдруг следует ироничное: «<...>Загляденье. О такой невесте можно только мечтать на полатях». Эта деталь актуализировала, в частности, и последующие намеки на неоднозначную причину разлуки златоуста Филиппа Тюрина (Тюря! – в фамилии явный намек на ее плебейское происхождение от известной еды бедняков: «Кушай тюрю, Яша, молочка-то нет!») и Марьи Ермиловой («...у Марьи мать с отцом крепкие, да и сама она окончательно выпряглась из передовых рядов») [VI, 168].

Шукшин проявляет какую-то житейскую тактичность, безусловную мудрость и поэтическое чутье, окружая образ Марьи лирическим контекстом: характер ее не актуализирован в психологическом,

тем более в социальном аспектах, она, «горькая», расплатилась сама за невольную принадлежность к «крепкой» семье, и за то, что полюбила, и за то, что родилась женщиной.

Жене Филиппа Тюрина тоже несладко, но она «нашла выход» в том, что ...ненавидит Филиппа за его «постоянную печаль» по Марье. «И эта глубокая тихая ненависть тоже стала жить в ней постоянно». Разве не завершает образ звучание имени – Фекла Кузовникова? Грубое, короткое звучание слова «Фекла» контрастирует с его высоким буквальным значением – «совершение». Кроме того, напрашивается ассоциация: «совершение» и Кузов-нико-ва: «назвался груздем – полезай в кузов», какая-то грубая, безнадежная, итоговая завершенность.

Итак, мы убедились в том, что ономастика выступает активным слагаемым в индивидуальном творческом методе В. Шукшина. На ее совершенствовании можно проследить эволюцию художника, который преодолел инерцию следования новациям, с одной стороны, с другой – момент патриархального и глубокого осмысления «деревенской» темы, а в конечном счете – всей нашей жизни.

## 2.5. «Герметизм» поэтапно Шукшина как вариант современной интерпретации его короткой прозы

Аспект эстетической имманентности, герметика – мы сознательно прибегаем к такому, несколько неожиданному рассмотрению прозы В.Шукшина, на первый взгляд непритязательной и простой, а на самом деле – многозначной, многосложной в смыслообразовании и в поэтике. Данный взгляд через призму и по закону «чистой поэтики», «поэзии в себе»<sup>142</sup> необходим, полагаем мы, уже затем, чтобы не впасть в грех парафразирования: ведь даже в современной критике и в исследованиях, посвященных творчеству Шукшина, чуть ли не преобладают работы, игнорирующие *артистизм* нарратора и не учитывающие степень *неожиданности* его произведения для читателя. Наша задача – прервать такую инерцию восприятия шукшинской новеллы, когда к ней подходят, «статистически» констатируя черты «мифа», литературной традиции, которой она принадлежит, или эксплицируя в том или ином порядке внутритекстовые элементы системы художественной образности, а также скрупулезно выискивая и подчеркивая некую метафизическую специфику их образного воплощения. В результате «за кадром» остается особая энергетика его прозы, в конечном счете, ее ценность, ибо проигнорирована эстетическая дистанция, то есть степень неожиданности (новизны!) произведения для читателя. Мы постараемся актуализировать воспри-

---

<sup>142</sup> Герметизм – это одна из основных особенностей современной мировой поэзии (чаще всего – в экспериментальном, модернистском направлении). Термин происходит от итальянского *poesia ermetica*, *poesia pura*, *lyrica pura* – поэзия герметическая, то есть чистая поэзия и чистая лирика. В 20–30 годы XX века герметизм как направление возник и развивался в итальянской поэзии. В творчестве герметиков отчетливо проявляется трагическое ощущение мира, жизнь человеческой души передается через смелые аналогии, снимаются шаблонные значения слов для большей экспрессии. Современные герметики исповедуют принцип сознательной оторванности от реальности, от жизненных проблем; это поэзия в себе. Но потенциальные возможности эстетики герметизма плодотворно используют художники других направлений, когда они обращаются к изображению «душевной жизни человека в тесной связи с его борьбой за лучшее будущее в современном мире». См.: Ваксмахер М.Н. Герметизм // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 2. М., 1964. Стлб. 139–140.



ятие – обнаружить зазор «*между горизонтом ожидания читателя и «горизонтом ожидания» произведения* (то есть эстетически значимое различие «между известным, значимым, принадлежащим к прошлому эстетическому опыту, и необходимостью «изменения горизонта», которого требует восприятие нового произведения»<sup>143</sup>.

В первую очередь постараемся актуализировать теоретическое обоснование герметизма в шукшинской методе построения образа, которое сам Шукшин, безусловно, имел в виду и даже проговаривал, разумеется, не употребляя данный термин. Вот, к примеру, его рассуждения в одном из последних интервью летом 1974 года (мы уже цитировали его, но в данном случае важен контекст). Полностью оно было напечатано только через 5 лет, отрывки из него появились в «Литературной газете» (ноябрь 1974 года) как посмертная публикация со знаковым названием «Еще раз выверяя свою жизнь...» Беседы журналистов с Шукшиным проходили в присутствии других участников съемок фильма С. Бондарчука «Они сражались за Родину». Сама атмосфера съемок на Дону по шолоховскому материалу, воскрешение документально достоверных обстоятельств военного июля 1942 года (отчим Шукшина, П. Н. Куксин, погиб тогда на фронте), чувственное вживание в образ Лопахина (Шукшин, будучи уже смертельно больным, рыл окопы, стрелял, тащил оружие, жил «взаправду»<sup>144</sup> «и готовился стоять насмерть» в то трагическое лето), недавнее посещение Шолохова – всё это сыграло особую роль в некоей сакральности и знаковости бесед, большая часть которых состояла из осмысления подходов к творчеству. «Я тут сказал бы про свое собственное, что ли, открытие Шолохова. Я его немножечко упрощал, из Москвы глядя. А при личном общении для меня нарисовался облик

---

<sup>143</sup> Дранов А.В. Эстетическая дистанция // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энцикл. справочник. М., 1999. С. 157.

<sup>144</sup> В семье Шукшиных хранится пропахшая потом, выгоревшая на солнце солдатская гимнастерка с трагических съемок мужа и отца.

летописца. <...> от знакомства с писателями более низкого ранга, так скажем, представление о писателе <я> наладил несколько суетливое. А Шолохов лишний раз подтвердил, что не надо торопиться, спешить, а нужно основательно обдумывать то, что делаешь. Основательно – очевидно, *наедине, в тиши... Здесь я смелее и здесь я правдивее и объективнее.* <...> Суета ведь поглощает, просто губит зачастую. Обилие дел на дню, а вечером понимаешь, что ничего не произошло. Ничегошеньки не случилось! А день был занят <...> И вдруг я в мыслях подкрадываюсь к тому, что <...> самое дорогое в жизни – мысль, постижение, для чего нужно определенное стечение обстоятельств и, прежде всего, – покой. Но это – древняя мысль, не мое изобретение...»<sup>145</sup>.

«Под обаянием встречи с Шолоховым» В. Шукшин говорит здесь не столько о выборе «или/или» (кино или литература, актер или писатель), сколько именно о творческом «результате», о «чувственной законченности» (по Гегелю), завершенности и осуществленности, адекватной воплощению творческого замысла, об артистизме, то есть о том, что есть программирование творческого акта у читателя. Такое попадание в истину должен осуществить художник Слова. «<...> Мы делаем ошибку, когда судим кинематограф по законам литературы <...> При всем нашем старании мы в фильме не сумеем передать того, что есть в романе. <...> [В кино] <...> всё дело в аккумуляции зрелищного образа – тут вся сложность. Потому что жест актера, который за доли секунды промелькнул на экране... [в литературе – это] <...> фраза! Больше того, страница описания. *Самого глубокого, самого умного описания*»<sup>146</sup>.

Далее Шукшин, мгновенно перевоплощаясь то в реципиента, то в автора, говорит о читательской (и зрительской) рецепции – необходимым условием и результате творческого процесса читателя и автора:

<sup>145</sup> Шукшин В.М. «Еще раз выверяя свою жизнь...» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 417.

<sup>146</sup> Там же. С. 423.

«<...> Когда я попадаю на правду – правду изображения или правду описания, – то начинаю сам для себя делать выводы. И весьма, в общем-то говоря, правильные, ибо я живой и нормальный человек. Почему же иногда не доверяют этому моему качеству – способности сделать правильные выводы? *Эту работу надо мне самому оставлять.* Меня поучения в искусстве очень настораживают. Я их боюсь. Я никогда <...> не верю поучениям ни из книги, ни с экрана. <...> Перескажите сюжет любого романа Достоевского – вам не удастся передать глубину содержания: не в сюжете дело <...> может быть, сюжет служил Достоевскому только поводом, чтобы начать разговор. Потом повод исчезал, а начинала говорить душа, мудрость, ум, чувство. Вся суть и мудрость его писаний, она не в сюжете как раз, *а в каких-то отвлечениях.* Это потом, отбросив всё остальное, можно докопаться до сюжета. Но отбросить всё остальное – это значит отбросить Достоевского»<sup>147</sup>.

Скажем, что «*всё остальное*» – это и есть целостность, созданная через герметизацию – получение «герметизирующих составов», композиционных «сплавов» («склеек»)<sup>148</sup>.

И мы должны представить через психобиографический подход короткую прозу В. Шукшина как артистический универсум и необыкновенный «кино/театр» уникальной авторской личности, где артефакт есть кажущаяся «неопределенность» нарратора при точности попадания в цель. То есть предметом анализа в данном случае является такая специфика построения Шукшиным художественного об-

---

<sup>147</sup> Там же. С. 425, 426.

<sup>148</sup> Термин «герметический» родился через немецкое Hermetisch из лат.: hermetice, siqillum Hermetis, потому что легендарный египетский мудрец Гермес Трисмегист изобрел способ закрывать герметически стеклянную трубу с помощью таинственной печати. См.: герметический // *Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т.1. М., 1986. С. 403.* Таким образом, мы видим, что ставший искусствоведческим термин «герметика» имеет в своей подоснове значение магических, таинственных действий по «сплаву» самых разных элементов в единство, скрепленное «таинственной печатью», в качестве которой выступают слова-герметики, обладающие свойством скреплять, «склеивать» разнородные смыслы.

раза, когда происходит «кодирование» смыслов в их сложном взаимодействии, в их остранении и условном опрощении сути, но речь должна идти не столько о предмете «рассекречивания», сколько о том, как сделан каждый смысловой ход, об особенностях «закодированного» стиля в его короткой прозе. Это выявление потаенных смыслов и авторской их интерпретации – то, что уведено в суггестию, в подтекст, иначе говоря, то, что оригинальный художник осуществляет как своеобразный *герметизм*. Без него, понимаем мы, не обойтись в стратегии текста, воплощающего и исследующего универсальную духовную драму – «утрату человеком онтологических ценностей и трудностей обретения личных экзистенциальных ценностей».

Смысловым центром новеллистики В. Шукшина выступает чудик (помним одноименный рассказ, оказавшийся знаковым по сути). Чудики и их антиподы («крепкие мужики», «хитрые и обаятельные», жестокие, коварные и «безлюбые» маргиналы, советские бюрократы) – это открытие Шукшина. Чудики в прозе Шукшина выступают как «типы», воплощающие лучшие черты «сеятелей» и «хранителей» и поданные в ореоле простоты и чудаковатости «положительно смешными», но они воплощают и абсолютное неприятие того миропорядка, при котором обществу навязываются некие нормы и ценности, – «ценности» опасные, утопические и лицемерные. Шукшин дерзко и оригинально противостоит идеологии застоя и ложным теориям развития. И здесь мы акцентируем через психобиографический подход в поэтике герметизма момент принципиального иноименного-ипостасного тождества чудиков в артистическом универсуме В. Шукшина. Одна из скрытых ипостасей чудика – его обязательное игровое начало: доходящее до абсолюта абстрагирование от «непоэтической» реальности. Отсюда, кстати, идет шукшинское остранение, отсюда – излюбленный прием при построении образа (как у герметиков): «аналогия, перенесение одного ряда впечатлений в другой с утратой связующего логического звена, с пропуском отправно-

го пункта, <...> усложненность образа, возникающего в результате цепи субъективных ассоциаций»<sup>149</sup>. Добавим к этому, что эффект неожиданности, анекдотические аналогии «с утратой связующего логического звена» – это неперенные слагаемые смыслообразования в стратегии образа чудиков. «Смотрите, Спинозу ведут!» – кричит один из них, вовсе не сумасшедший, но правдоискатель. «Вылитый маленький Байрон» – Спирька Расторгуев, сураз, бастард (и скрытый романтик), кончает жизнь самоубийством, не впад в грех убийства, но и не сумев устроить жизнь по законам добра и красоты.

Избавляясь от фобий и комплексов, чудик Шукшина (аналог авторской тоски по идеалу) театрализует «непоэтичную» реальность: он может перевоплотиться в фольклорного персонажа: Алеша Бесконвойный артистично «налаживает рай» в субботней сельской бане и от переизбытка чувств любит «помурлыкать частушки» («И точно плывет он по реке – плавной и теплой, а плывет как-то странно и хорошо – сидя. И струи теплые прямо где-то у сердца» [VI, 98]); чудик Василий Егорыч Князев, впервые оказавшись в городе и подсознательно стараясь сохранять свое «самостоянье», намеревается послать жене телеграмму с известием о благополучном «приземлении» и заканчивает ее любовным народным стишком «Ветка сирени упала на грудь...».

Шукшин особо подчеркивает, что поведение чудиков, «радость [их] субботняя», сама их способность остраниться для обращения к душе «почему-то всех раздражала» («Черт их тоже поймет, людей: сами ворочают глупость за глупостью, не вылезают из глупостей, а тут, видите ли, удивляются, фыркают, не понимают» [VI, 96]).

Автор, однако, знает и опасную «непростоту» чудиков. Перевоплотившись (мгновенно и неожиданно) в трагикомическую фигуру героя анекдота, чудики могут вовсе не безобидно созорничать: Венька Зяблицкий наказал тещу, «первостроительницу колхозов», «кур-

---

<sup>149</sup> Ваксмахер М.Н. Герметизм // Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. С. 139.

ву» и «дуру», за жадность и стремление «посадить» очередного зятя: он запер ее в уборной и написал куском необожженной извести «Запломбировано 25 июля 1969 г. Не кантавать» – рассказ «Мой зять украл машину дров!». Кстати, Шукшин вводит в нарратив особо дорогих ему рассказов как герметик дату своего рождения, интимизируя таким образом событие. Мы уже говорили, что герой рассказа «Мой зять украл машину дров!» Венька Зяблицкий становится опасным мстителем, заставив прокурора оказаться в его «шкуре». Сам Шукшин-художник перевоплощается в своего героя (недаром прототипом Веньки явился друг детства Шукшина). Художник предельно обостряет жизненные коллизии, «мстит за други своя» (!). Безусловно, рассказ выполнен на принципе-приеме глубочайшей интимизации события, здесь какая-то мощная, «собственная» сила преодоления того, что «люди, они бывают – страшные». Невольно вспоминается штрих из воспоминаний о Шукшине его друга – кинооператора Анатолия Заболоцкого: он с болью и естественной, неподконтрольной брезгливостью, со страхом наблюдал Шукшина, когда тот, «черный, отрешенный», был в страшном состоянии запоя на съемках фильма. И вдруг, «поймав» несколько раз вполне осмысленную реакцию Шукшина и его «потаенное» наблюдение за окружающими, Заболоцкий, как он пишет, почувствовал нечто мистическое: трудно было сказать наверняка, мы ли наблюдаем за ним, или он – «оттуда» – за нами.

В артистическом универсуме В. Шукшина могут (при внешней непритязательности и простоте) разыгрываться драмы и даже трагедии («Сураз», «Мой зять украл машину дров!», «Жена мужа в Париж провожала...», «Беспалый», «Ванька Тепляшин»). Трагедийность и катастрофизм социально-исторической ситуации выявляются Шукшиным драматично, в минималистской парадоксальности, причем традиционные средства сатиры (аллегория, гротеск, карикатура) соседствуют с приемами герметизма: жизнь человеческой души пере-

дана смелыми аналогиями, через интериоризацию «исторических» событий; клишированные «моральные кодексы» и государственно-патриотическая риторика сводятся к уровню маргинального сознания, к каким-то бытовым инвективам – так, что эти «правила поведения в социуме» и риторика лишаются всякой пафосности и логики.

Вот один из «самых шукшинских» рассказов – «Миль пардон, мадам!» (1968). Мы уже не раз говорили об этом тексте, но при всех интересных и многоаспектных подходах, на наш взгляд, «неучтенной» здесь остается кинопоэтика сюжетообразующего остранения, анализ которой позволит открыть новые аналоги «герметического» плана в системе мотивов новеллы.

Во-первых, герметизм Шукшина здесь сродни шолоховскому: «Проза Шолохова? – Она очень жизненная и правдивая. <...> *ее всегда легко работать*, – размышляет Шукшин о своей работе над ролью Лопухина в фильме «Они сражались за Родину». – <...> *Стараюсь даже некое озорство шолоховское показать в выявлении характеров*»<sup>150</sup>.

Если воспользоваться термином А. Жолковского, то «*поэтика выразительности*» легкой для «работы» в кино (и, безусловно, самоценной) прозы Шолохова<sup>151</sup> исходит, по Шукшину, вот из чего: «<...> *Есть радость общения с правдой. У Шолохова всё по-народному точно*»<sup>152</sup>.

Герметизм в «Миль пардон, мадам!» выступит очевиднее, если обратиться к тому, как Шукшин проводит параллель искусства сло-

---

<sup>150</sup> Шукшин В.М. «Еще раз выверяя свою жизнь...» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 417, 420.

Кстати, при определении шолоховского «озорства» в выявлении характеров Шукшин явно интертекстуален: это аллюзия из письма Чехова обрату (перед формулой «Краткость – сестра таланта» Чехов пишет: «будь *неуклюж и дерзок*»).

<sup>151</sup> В июне 1974 года, за 3 месяца до гибели, В. Шукшин в составе съемочной группы фильма «Они сражались за Родину» побывал в станице Вешенской – в гостях у М.А. Шолохова. Поездка произвела сильнейшее впечатление на В.М. Шукшина, об этом говорили и говорят все, кто встречался с Шукшиным до и после поездки. Красноречиво об этом свидетельствуют последние шукшинские тексты.

<sup>152</sup> Шукшин В.М. «Еще раз выверяя сою жизнь...» // Шукшин В.М. Тесно жить. С. 417.

ва с киноискусством. «Кинематограф – такая цепкая штука. Об этом еще вот учитель мой, Ромм Михаил Ильич, говорил, глубокой моей пристрастности, привязанности, благодарности человек. <...> когда он какие-то первые проблески увидел в моих рассказах, то предупредил, что трудно будет потом выбирать. Кинематограф, как и литература, обладает притягательной силой: возможность мгновенного разговора с миллионами – это мечта писателя. Однако суть-то дела и правда жизни таковы, что книга работает медленно, но глубоко и долго»<sup>153</sup>.

Поэтика выразительности в «медленном чтении» («глубоко и долго») литературного текста предполагает авторскую работу по отбору материала, по технике его «герметики». То есть наиболее «точный результат» может быть достигнут только при уловлении живого представления о прекрасном, того, «что случилось в человеческой душе». («Обилие дел на дню, а вечером вдруг понимаешь – а ничего не произошло. Ничегошеньки не случилось. <...> Плохо. Плохо это»<sup>154</sup>), только при оформлении в слове правды и красоты («<...>А как актер я знаю, что такое произносить не свои, чужие слова. Чем они искусственнее, чем неправдивее и нежизненнее... Это ж мука целая, говорить такими словами! И наоборот: чем ближе к тому, как говорят люди, тем больше наслаждение от правды»<sup>155</sup>).

В новеллистическом нарративе «Миль пардон, мадам!» (хотя нет прямых подтверждений) Шукшин кодирует метод М. Ромма, на котором строился фильм «Обыкновенный фашизм», а он был основан на «сильно измененной» и преобразенной теории «монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна, когда «идея и намерение» художника выражаются в целом каскаде резко стыкующихся между собой частей кинематографического зрелища, снятых в гиперболически острой форме («либо очень смешных, либо очень страшных, либо свя-

---

<sup>153</sup> Там же. С. 419.

<sup>154</sup> Там же. С. 417.

<sup>155</sup> Там же. С. 420.



занных с особым риском, либо оснащенных особенной, небывалой техникой»<sup>156</sup>).

М.И. Ромм учил «своих ребят» (а в их числе в разные годы были и Шукшин, и А. Тарковский, и Н.С. Михалков, и Динара Асанова, и многие другие корифеи кино и литературы): «<...> уже очень давно Эйзенштейн заметил, что монтаж не является прерогативой кинематографа, его можно обнаружить и в литературе, и в других искусствах. Он характерен для рассмотрения художником явлений мира. Но в кинематографе он существует в самой открытой, ясной, бесспорной и сильной форме. Поэтому великий кинематографист Эйзенштейн первый применил монтажный метод для исследования прозы и поэзии»<sup>157</sup> как общий метод искусства. Мы уже говорили, что Шукшин исследует при помощи этого метода прозу предшественников и современников, а затем делает блестящий обратный перевод, «работая прозу». Эта «трудность омоложения почерка» лежит в русле герметики Шукшина, который опять-таки учится у М.И. Ромма: «<...> А здесь нужен не хороший вкус (хороший вкус нужен всегда), здесь нужна дерзкая и решительная ломка стереотипов <...> Я всю жизнь ненавидел выражение «теплая картина», потому что теплыми обычно бывают помои, пища же может быть либо горячей, либо холодной»<sup>158</sup>.

Конечно же, шукшинский нарратив – это пища для ума и сердца. Горячего, холодного (если надо), вкусного, острого – «смешного и страшного», связанного «с особым риском» и даже с «небывалой» техникой исполнения в рассказе Броньки Пупкова хватает. И, как ни странно, это прежде всего сама манера разговора барона Мюнхгаузена в русском «розливе». В роли герметиков выступают Бронькины присловья, замечательные подробности виртуальной подготовки к «покушению», само покушение и рассказ о его исполнении. Велико-

<sup>156</sup> Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре. М., 1975. С. 272.

<sup>157</sup> Там же. С. 132.

<sup>158</sup> Там же. С. 278.

лепное владение Шукшина народной смеховой культурой и «смеховой авантюризм» позволяют ему за всеми «аттракционами» (в том числе феноменальной меткостью в стрельбе при отсутствии двух пальцев, необходимых именно для владения оружием, и не менее феноменальном промахе в двух шагах от Гитлера во время «покушения») повести серьезный разговор. Трагическая «серия» в нарративе новеллы выстроена так, что Шукшин развивает мотив, увиденный М. Роммом в подтекст фильма «Обыкновенный фашизм». Это острашенная параллель тоталитарных систем (аналоги фашизма и советской модели социализма).

В «Миль пардон, мадам!» недаром зашифрованы параллели собственной биографии с событиями новеллы (они выступают в роли герметиков): «покушение» происходило «как бы» «двадцать пятого июля тыща девятьсот сорок третьего года» (автор закончил среднюю школу в Сростках и вышел «в люди»), а рассказ о нем ведется через 25 лет, когда будто бы прошел срок «секретности» (Шукшин опубликовал первый сборник рассказов). Интимизация события оттеняет подтекст новеллы. Кроме того, Шукшин совершает невероятный текстовый казус: если «убрать звук», то Бронькино «представление» выглядит стиле «Триумфа воли» Лени Рифеншталь.

Показательно, что в суете происходящего, в погоне за ложной креативностью интерпретаторы могут упустить тонкую ткань условности шукшинских новелл, как это происходит, к примеру, в игнорировании шукшинской герметики (речь еще пойдет о некоторых сценах отличного, в общем, спектакля Московского театра Наций «Рассказы Шукшина»). Мы согласны с критикой в утверждении: *что-то неправильно сделано*, если зрители хихикают в кульминации Бронькинского рассказа о «покушении»: «<...> Ты смеялся – дак получай за слезы наших матерей, за поруганные города и сёла!...».

Приведем некоторые размышления Шукшина (в рабочих записях), касающиеся проблемы герметизма (артистического универсума писателя):

«Хвалят: когда актер вжился в роль, «весь в роли»... Это же плохо! Ндо быть – над ролью. Как писателю – над материалом» [VIII, 286].

«Сложное – просто, а не простое – сложно» [VIII, 284].

«Говорят: “Надо уметь писать! Не хочется – а ты сядь и пиши. Каждый день пиши!” Не понимаю, зачем это нужно? Кому?» [VIII, 284].

«Надо уважать запятую. Союз «и» умаляет то, что следует за ним. Читатель привык, что «и» только слегка усиливает то, что ему известно до союза. О запятую он спотыкается... и готов воспринимать дальнейшее с новым вниманием. “Было пасмурно и неуютно”. “Было пасмурно, неуютно”» [VIII, 282].

«Я знаю, когда пишу хорошо: когда пишу и как будто пером вытаскиваю из бумаги живые голоса людей» [VIII, 281].

В лучших своих рассказах В. Шукшин ушел от искуса изощренности стиля, он особенно остро в конце пути понял, что «народного» писателя (на «полюсе» Достоевского) в особенности коварно подстерегает опасность конфликта коллективного и личного сознаний. Здесь легко скатиться и до злого ёрничанья под девизом: «Давно пора, е...на мать, умом Россию понимать!» (Игорь Губерман), как это любят делать многие современные «инженеры» – ловцы душ.

Шукшин жив в своих текстах, он противостоит многим современным неотрадиционалистам, скучным патриотам (как в своих дневниках хорошо сказал его однокашник по мастерской М.И. Ромма Андрей Тарковский, «полузнайкам, пишущим полуправду»), противостоит он и фрондирующим остроумцам, держащим кукиш в кармане при любой власти, и приблатненным «реалистам», да и новоявленным креативщикам, ушедшим в холодное и циничное кастрирование живой жизни.



## ***Выводы***

- Сущностная ценность малой прозы В. Шукшина не может быть представленной в ее целостности, если игнорировать *новаторский и креативный ее характер*.
- Расшифровка кода творчества Шукшина через *анализ его «тайнописи»* позволила увидеть, что, *владея поэтикой суггестивного*, активно используя суггестивные приемы, невербальные подсказки, сюжетные «отвлечения», «мерцания» смыслов, а также не поддающиеся рациональному осмыслению совмещения разных точек зрения (которые художественно значимы), – *Шукин создает сложнейший по структуре, но внешне кажущийся неприязательным и простым текст*.
- *Роль суггестивного («преднамеренной неопределенности»)* в текстах Шукшина парадоксально направлена, как мы выяснили, на создание *необходимо «точного» содержания*, при этом текст может стать Литературой (и становится таковой в лучших новеллах Шукшина), если будет «результативно» *запрограммирован на творческую реакцию читателя*.
- *Эстетика сновидений* в креативном методе Шукшина выступила одной из ведущих *форм остранения*, которая ему требовалась для воплощения маргинального по своей сути мира.
- Через сюжетообразующий мотив сна представлены Шукшиным его странные герои – чудики, «редкие стрелки», «бесконвойные», но и развенчаны антигерои – «крепкие мужики», живущие «осмеченной жизнью» современные «энергичные люди», «страшные» представители Системы.
- Классический библейский порок, родитель всех других пороков, – зависть – сложно и просто, оригинально и креативно исследован в прозе Шукшина, чтобы стало ясным: современные ипоста-

си и носители греха зависти не менее страшны и опасны, чем во все времена.

- Преодоление зависти возможно лишь через труд души, через культивирование в себе человека, через требовательную любовь – вот эти, казалось бы, простые правила поведения в социуме трансформировал Шукшин в творчестве и в своей личной жизни.
- Ономапозитика В. Шукшина, как можно видеть из рассмотрения его новелл, – чрезвычайно яркое, оригинальное явление. Шукшин, несмотря на кажущуюся традиционность ономастикона, опять-таки креативен – в имянаречениях. Он использует приемы игры именами, фамилиями, прозвищами; может переводить имя нарицательное в собственное и наоборот. Активно использует приемы ономатопои.
- Имя может быть у Шукшина маркером полемики или знаком принадлежности персонажа к определенной профессии, к месту жительства, имя-прозвище характеризует типаж, жизненное амплуа.
- Выявление тайных смыслов, подтекстов в прозе Шукшина проведено через достаточно редкий способ анализа – в аспекте герметизма. Уточнение собственно художественной составляющей в художественном методе Шукшина весьма продуктивно, как мы убедились, через подобное рассмотрение. Эстетика «чистой поэзии» («герметика»), которая замкнуто развивалась в лирике 20–30-х гг. XX века, парадоксально высветила тайнопись Шукшина. Весьма продуктивен анализ герметиков – слов-«склеек», которые соединяют, казалось бы, далекие друг от друга ассоциации, которые способствуют созданию подтекстов эффекта суггестии.

## **Глава III. Классика как «действующее лицо» в прозе В.М. Шукшина**

### ***3.1. «Чужое слово» и цитатный диалог в художественном мире В.М. Шукшина (специфика интертекстуальности в малой прозе)***

В стремлении постичь «феномен Шукшина» литературоведы, безусловно, обращались и обращаются к его учителям, современникам и предшественникам, среди которых назывались чаще других Гоголь, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Глеб Успенский, Лесков, Бунин, Чехов, Зощенко. Об этом есть много интересных работ, в том числе монографии таких авторов, как Евг. Вертлиб, С.М. Козлова, О.Г. Левашова, А.П. Куляпин. Одна из последних – книга П.С. Глушакова «Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова: классическая традиция и поэтика». (Рига, 2009).

В данном разделе мы имеем целью выявить место Шукшино-новеллиста в контексте классической традиции и представить роль классической традиции в парадигме жанрово-стилевых исканий художника.

Полагаем, что параллели и тождества в шукшиноведении не всегда устанавливаются глубинно, а с другой стороны, список связей, степень их иерархичности могут быть произвольными.

Поэтому необходимо, как нам кажется, глубже проследить развитие традиции и установление межтекстовых связей с классическими текстами в жанрово-стилевых исканиях Шукшина, видеть здесь не

произвольный набор приемов, а принципиальную общность художественных систем и методов. Необходимо увидеть осознанный процесс активного освоения традиций Шукшиным, его диалог с классикой.

Отношение Шукшина к классической литературе можно проиллюстрировать рабочей записью 1966 года: «Сто лет с лишним тянули наши титаны лямку Русской литературы. И вдруг канат лопнул; баржу понесло назад. Сколько же сил надо теперь, чтобы остановить ее, побороть течение и наладиться тащить снова. Сколько богатырей требуется! Хорошо еще, если баржу-то не расшибет совсем о камни» [VIII, 289].

Известно, что эта метафора родилась из рефлексий по поводу реального факта: односельчанин Шукшиных в молодости пробежал пять километров вслед за плотом по берегу Катуня, когда парни из соседней деревни, желая проучить соперника в любви, зло подшутили над ним, отвязав плот и пустив по течению. Плот он догнал, умело и сноровисто остановил его – один, без чьей-либо помощи (писатель упоминает об этом случае в одном из рассказов и в публицистике).

Показательно, что еще ранее, в пору первых публикаций, Шукшин с болью осознает всё слабеющую силу воздействия литературы на читателя и как бы повторяет слова Белинского начала 40-х годов XIX века об отсутствии «у нас» литературы: «Да, литературы нет. Это ведь даже произнести страшно, а мы – живем!» [VIII, 287]. Это очень принципиальное заявление (тем более, что оно сделано сугубо для себя, а не является публичной обличительной инвективой). Далее Шукшин как бы раскрывает одну из причин отсутствия у нас литературы: «Они (братья-писатели) как-то не боятся быть скучными» [VIII, 287].

Надо сказать, что подобные заявления и вербальные определения интеллектуального писательского труда были, конечно, редкостью в лицемерные 50–70 гг. XX века. Тем более, что сам процесс письма Шукшин определил для себя так: «Я, как пахарь, прилажива-



юсь к своему столу <...> – начинаю работать. Это прекрасно» [VIII, 281].

Разумеется, Шукшин учился писать и у современников, прежде всего это были, конечно, фронтовики. Вот запись 1971 года: «В рассказах В. Некрасова происходит то, что в них происходит, но в ваших-то, Марковы, Баруздины, совсем же ничего не происходит, потому что всё ложь и беспомощность» [VIII, 291].

Приведем размышления писателя-фронтовика Юрия Бондарева, размышления о поисках пути в русле традиции (по публикациям 70-х годов XX века): «Говорят, что литературная традиция – это стародавние художественные законы, возведенные в незыблемый принцип <...> Соблюдение нерушимого катехизиса чужого стиля, уже найденной в прошлом художественной системы, – это безветрие в культуре, запах застойной духоты. Нет, творчество исключает подобострастное копирование признанных образцов, потому что оно, творчество, есть движение, которое имеет начало, точку отсчета, а эта точка отсчета таланта – вся культура нации, вся мировая культура, история, жизнь, биография художника. <...>Традиция – это как бы состояние звездной туманности, из которой творящим разумом художника рождается земля. Все наиболее талантливое, созданное сейчас, станет потом традицией, которая, однако, имеет гордое преимущество перед развлекательной беллетристикой – оставаться спокойной к искушению модой. Традиция переходит в современность, современность – в традицию, мода исчезает бесследно»<sup>159</sup>.

Безусловно, малая проза Шукшина – свидетельство такой жизни традиции. Ее анализ может обнаружить чрезвычайно интересные черты освоения Шукшиным русской классики, драматизм его поисков, его новаторство. А для дальнейшего развития литературной мысли и читательской культуры представляется весьма плодотвор-

---

<sup>159</sup> Бондарев Ю.В. Перекрестки проблем // Цитируется по: Гусев В.И. Современная советская проза и классическая традиция. М., 1979. № 10. С. 56–57.

ным прояснение художественной лаборатории этого сильного и самобытного таланта.

Шукшин вошел в литературу с темой, которая, на первый взгляд, не отличалась, как и материал, на котором шло ее решение, броскостью и явной новизной. Если не увидеть новаторство ее решений в прозе Шукшина, то обедняется понимание творческой индивидуальности. Повторим, что огромная заслуга Василия Шукшина состоит в том, что, представ перед читателем художником современным, он решал свои художественные задачи в русле национальной классической традиции, кардинальное свойство которой состоит в обязательно глубоком и высоком нравственно-художественном поиске и в разрешении проблемы: «личность и народ, народ и личность».

Более того, художественное новаторство Шукшина ярче оттеняется при акцентировании черт его индивидуального метода: он решал свои художественные задачи на знакомом ему («косном»!) материале, преимущественно – жизни деревни и повседневного быта. Однако все дело во взгляде на действительность. «Что с нами происходит?!» – этот вопрос Василий Шукшин решал чрезвычайно заинтересованно, с позиций художника-гражданина.

Мы в очередной раз подчеркиваем мысль о том, что Шукшин – не стихийный талант. Он активно и заинтересованно формировал свое творческое кредо, свою эстетическую платформу и, будучи художником чрезвычайной взыскательности, не отделял вопросы чести и долга писателя от вопросов техники и мастерства.

Рассмотрим подробнее, как происходило формирование таланта Шукшина-художника и как в связи с этим он ориентировался на классические традиции.

Безусловно, что в начале пути основную роль сыграл фактор биографический. Сам Шукшин так именно его и расценивает, потому что, начиная разговор о своей творческой лаборатории, он преж-

де всего говорит о роли, которую сыграл в его творчестве рано начавшийся нелегкий жизненный опыт – трудовой и армейский: «...от начала вступления в самостоятельную жизнь до возможности осмысления в институте того, что я успел увидеть, – это порядка 10–11 лет, – прошел период набора материала<...>. Стало быть, мне в институте уже можно было изъясняться на базе собственного жизненного опыта. Отсюда, может быть, появилась более или менее самостоятельная интонация в том, в чем нам предлагали высказаться. <...>Может быть, то обстоятельство, что я успел кое-что пови́дывать и встретиться с разумом, который был в состоянии мне помочь осмыслить мною виденное, привело меня к тому что, положим, захотелось писать» [VIII, 166]160.

Войдя в литературу, как уже говорилось, несколько «по-мартиниденовски», Шукшин, «переполненный материалом», не мог не начать с подражаний, причем зачастую неосознанных.

Уже в первых циклах рассказов Шукшина чувствуются явные заимствования в выборе тем, в стилевых и жанровых решениях – из Глеба Успенского и В. Короленко.

Многие его короткие рассказы – часто та «смесь образа и публицистики», которую В. Короленко отмечал у Глеба Успенского и посредством которой работал сам. «Ему нужна была не красота, не цельность впечатления, не самый образ. С лихорадочной страстью он искал материалов для создания новой совести, правил для новой жизни. <...>То, что ёще только мелькало впереди смутными очертаниями будущей правды, – за тем он гнался страстно и тороп-

---

<sup>160</sup> Прочитирован текст из интервью Шукшина 17 мая 1974 (Москва) московскому корреспонденту газеты «L'Unita» Карло Бендетти (при участии переводчика С. Гринблата. Впервые на итальянском языке (в сокращении) было опубликовано в газете «L'Unita», а полностью – в молодежном журнале «Nuova generazione». Интервью состоялось за четыре месяца до гибели Шукшина и, разумеется, здесь он чрезвычайно ответственно обозначает свои истоки и начало пути. Показательно, что впервые на русском языке текст был опубликован через 5 лет (!) после смерти Шукшина (Наш современник. 1979. № 7. С. 174–175).

ливо, не выжидая, пока оно самопроизвольно сложится в душе в ясный самодовлеющий образ. Он пытался обрисовать его поскорее для насущных потребностей данной исторической минуты»<sup>161</sup>. Сказано о Глебе Успенском, но как злободневно звучит сейчас, будто это о Шукшине пишет наш современник.

О явном родстве Шукшина-художника с Короленко до сих пор пишут нечасто и, на наш взгляд, весьма поверхностно, так что наши словарные статьи десяти – пятнадцатилетней давности<sup>162</sup> вкуче с отдельными публикациями в современных сборниках, в материалах конференций по краеведению и т.п., конечно, не покрывают востребованности в подробном и глубоком изучении этих творческих связей – при исследовании жанрово-стилевых исканий русских писателей.

Разумеется, в монографиях В.К. Сигова, В.И. Коробова о Шукшине, в работах С.М. Козловой, О.Г. Левашовой и А.И. Куляпина есть интересные наблюдения о влиянии В.Г. Короленко на Шукшина, но, повторим, эта тема еще ждет своего исследователя.

В поисках стиля и жанровых модификаций Шукшин не мог пройти мимо Короленко уже потому, что изначально выступал патриотом родного края, а Короленко много работал на сибирском материале. Выбор тем, стиливых решений В. Шукшиным свидетельствует о влиянии на него творчества Короленко. Так, В. Короленко, демократический писатель, определял эстетический идеал как «высшее представление о правде», «живущее в душе художника», и как мечту, «являющуюся наилучшим критерием действительности», и как «общую концепцию мира», в соответствии с которой художник группирует явления окружающей жизни, и просто как «возможную

---

<sup>161</sup> Короленко В.Г. О Глебе Успенском // Короленко В.Г. Избранные произведения. М., 1974. С. 489.

<sup>162</sup> См.: Бодрова Л.Т. Короленко // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Барнаул, 1999. С. 113–115; Бодрова Л.Т. Короленко Владимир Галактионович // Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. Барнаул, 2004. С. 190–193.

реальность». Шукшин мог бы повторить это вслед за Короленко. Такое «комплексное» и вместе с тем активно действенное представление об идеале прекрасно иллюстрируется его рассказами, в которых с первого же цикла «Сельские жители» Шукшин решает проблему неразрывного, с его точки зрения, триединства: Народ – Истина – Красота.

Вслед за Короленко и Глебом Успенским Шукшин (и здесь наиболее ярко проявляется его связь с этими художниками) ставит, к примеру, тему непосредственного воздействия классического искусства на современника, на обыкновенного человека труда, занятого повседневной работой. Решение аналогичных тем явно прослеживается при сравнении таких рассказов Шукшина, как «Артист Федор Грай», «Экзамен», «Гринька Малюгин», «Стенька Разин», с рассказом Глеба Успенского «Выпрямила» или с короленковским «Слепым музыкантом».

Шукшин ближе, чем кто-либо из современных художников, к Г. Успенскому, к В.Г. Короленко по своей какой-то склонности к эксперименту в литературе. «Лихорадочная страстность», с которой разыскиваются «очертания будущей правды» и материалы для «создания новой совести, правил для новой жизни», характерна для такого типа художников. Они могут пожертвовать иногда даже *«литературностью»* и силой «самодовлеющего» художественного образа во имя «полезности» его для «насуточных потребностей данной исторической минуты». Как писал Короленко о таком близком ему типе художника: он может часто повторяться, «все усиливая находимые идеи», он заставляет читателя переживать вместе с ним «и его поиски, и его разочарования», и «всю подготовительную работу», «пускает жильцов, когда у постройки еще <...> не убраны леса <...> Однако всякий, кто не побоится лесов и видимого беспорядка в этой огромной работе, наткнется здесь – и на замечательные образы, носящие печать более чем крупного таланта, и на глубокие, прямо «про-

никновенные» мысли... Но *особенно интересна* во всем этом – *самая личность автора, с ее своеобразной глубиной, с ее необыкновенной чуткостью, с ее смятением и болью...*»<sup>163</sup>.

Шукшин стремительно выбирался на однажды избранную свою дорогу. Чем далее, тем активнее Шукшин выступал как художник-новатор. Он преодолел инерцию следования новациям, а с другой стороны, моменты патриархального и поверхностного осмысления «деревенской темы». Здесь он оригинально следовал традициям классиков советской литературы. М. Шолохов, А. Платонов, М. Зощенко, А. Твардовский, М. Исаковский – вот его ориентиры.

Рожденные желанием высказаться на жгучие темы, поиски «своей» интонации перерастали в совершенные художественные образы. Идея все реже являла себя в виде публицистического «осадка». Она все чаще растворялась в едином повествовании. Короткие рассказы объединялись в циклы, фрагментарность и отрывочность преодолевалась, росло стремление к эпичности, появлялись повести, шла вариантная разработка историй характеров, исследуя новые жизненные тенденции, писатель мог дать несколько «версий» характера; конфликты, отражая сложность жизненных явлений, выразительно драматизировались. Шукшин уже осмеливался на трагические коллизии, создавая их достаточно убедительно и художественно впечатляюще.

В одном из последних интервью<sup>164</sup> Василий Шукшин так осмысливал свою творческую эволюцию: «Вопрос расплаты за содеянное меня живо волнует. Вот как, я полагаю, теперь исследуется в моих работах та самая тема деревни, которая началась в рассказах довольно мирно. Присутствовал юмор, были какие-то намеки на характеры... Я думаю, ее надо обострять, обострять как можно активнее,

---

<sup>163</sup> Короленко В.Г. О Глебе Успенском // Короленко В.Г. Избранные произведения. С. 489.

<sup>164</sup> Шукшин Василий. «Я родом из деревни...». Беседа с корреспондентом газеты «Унита» // Наш современник, 1979, № 7. С. 170–176. Из последних изданий данный текст перепечатан в кн.: Шукшин В.М. Тесно жить. М., 2006. С. 389–400; Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 165–173.

безжалостнее, доводить разговор до предела. <...> В обществе, вообще говоря, вопрос совести должен стоять высоко и дорого, и когда наши современники утрачивают так или иначе остроту этого вопроса или идут на какие-то компромиссы, – это у нас же на глазах должно получить своеобразную оценку <...> А наши голые, прямые слова перестают на каком-то этапе работать... Нужно обрести мудрость... <...> точнее и глубже надо многое знать» [VIII, 167, 168].

Следование традициям начинает приобретать с ростом мастерства глубинный смысл, образную определенность.

Парадоксальность, сложный игровой характер, наконец, интертекстуальность шукшинского творчества должны стать ключевыми определителями при анализе его прозы и лучшего в ней – новеллистики. К тому же новеллы Шукшина – это тексты минималиста, художника, который предпочитает малые («короткие») формы не для реализации максималистских целей, а для более специфической и сложной стратегии. Дело в том, что писатель чрезвычайно чутко улавливал перемены в общественном сознании. Он, как весьма немногие художники слова, ощутил зарождающиеся признаки катастрофизма национального бытия, приближающийся крах коммунистической утопии, а на уровне художественного сознания почувствовал исчерпанность, нравственно-эстетическую неадекватность прежних («максималистских») форм гармонии социокультурному «ландшафту» современности.

Между тем художественные языки русского, а затем и советского «традиционного реализма» (интерпретируемого через идеологию и в максималистском ключе) строились на относительно стабильных представлениях о сути отношений человека с грандиозными массами бытия (космосом, историей, культурой), тогда как уже с конца 50-х годов XX века кардинально начали меняться взгляды людей на физическую, геополитическую картину мира, а главное – на глобальные перспективы жизни человека и человечества. Стаг-

нация в нашей культурной сфере – вслед за экономическим застоём в СССР – «заморозила» нас для активного поиска истины и способствовала тому, что мы, искусственно и искусно изолированные от мира «железным занавесом», «подпитывались» искусством соцреалистического утилитаризма и максималистской пустоты, которую весьма остроумно иллюстрирует известный анекдот о советском поезде, который попеременно ведут Ленин – Сталин – Хрущев – Брежнев: «Давайте, – говорит косноязычный генсек, – закроем шторы, будем петь песни и в такт раскачивать вагон, имитируя быстрое движение к коммунизму».

Шукшин ощутил, как возрастает в сознании наших людей удельный вес неопределенности, непредсказуемости. Он был среди тех (к сожалению, немногих) советских художников, кто переживал смену прежде стабильной системы ценностей на подвижную текущую шкалу духовных «валентностей» как личную драму, даже трагедию. Ответственность перед искусством, перед близкими, перед народом, перед вечностью, наконец, – вот что лежало в основе его мировосприятия.

Россия для него – Родина, Родина-мать, «Россия, Русь, сестра моя», «невеста», «жена моя». «До боли» это пронзительно ясно. Читатели и зрители Шукшина понимают, что Россия для него – это Дом, который построили родители и укрепляют, обживают он сам, мать, отец, «братья и сестры», дети; в земле его Родины похоронены деды и прадеды, городские и «деревенские русские люди», и Пушкин, Толстой, Достоевский, Некрасов, Есенин. Его греет «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам...» И в одном с нами мире, но в другом доме, в другие времена жили, живут и помогают жить великие и простые люди, из других краев, но близкие по духу, ставшие читателю, зрителю известными и знакомыми, благодаря опосредующей роли Культуры, – Байрон и Гете, Камю и Сартр, япо-



нец Куросава и итальянец Феллини, доктор Кристиан Бернхард и индийский актер Радж Капур.

Уверуй, призывает нас Шукшин, что всё в настоящей культуре «не зря», не отдай эти ценности, благодаря которым можно, нужно «укрепиться и жить», – «не отдай за понюшку табаку».

И если некоторые современные культуртрегеры могут цинично констатировать, что классика – «это труп» («... а мы паразитируем на этом трупе!»), то для Шукшина русская и мировая классика – это великое бытие сознания, живые смыслы которого помогают жить и оставаться человеком в самые трудные времена.

Термин интертекстуальность в современном литературоведении широко употребителен и весьма престижен. Он был введен в обиход филологами постструктуралистской ориентации в 60–70 гг. XX века (Ю. Кристева, Р. Барт) как понятие новой эстетики (вслед за теорией «схождений» Б. Томашевского – 1926 г.), опирающейся на теорию чужого слова, теорию диалогичности М. Бахтина и одновременно с нею полемизирующей. Под интертекстуальностью понимается здесь прежде всего «место пересечения текстовых плоскостей», «диалог различных видов письма». В. Хализев в «Теории литературы» (2005) так определяет наиболее употребительное сейчас понятие интертекстуальности: «...Им часто обозначается общая совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам»<sup>165</sup>. В эту область (межтекстовых связей) входят также соотношения между авторским словом и словами чужими, между реминисценциями и «неавторскими» высказываниями, иначе говоря, интертекстуальность осуществляет преобразование всех тех культурных языков, которые текст в себя впитывает, и таким образом осуществляется обогаще-

---

<sup>165</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2005. С. 274.

ние сферы речевой деятельности и арсенала художественно-речевых средств писателей.

Межтекстовые связи в структуре шукшинской новеллы, разумеется, чрезвычайно разнообразны, тем более что он, художник нового типа, активно использовал синтез литературы и кино. Бессознательная цитация крайне редка здесь (признак высокого качества новеллистики), но вот прецедент игры достаточно развит, что характерно для эстетики новой прозы.

Современные постмодернисты, кстати, чрезвычайно увлечены игрой в интертекстуальность, и эта игра зачастую становится самодовлеющей, увлекающей читателя вслед за автором-игроком в дебри автоматического разгадывания «кроссвордов и рекбусов», в непроходимые чащи не-культуры, нравственной неразборчивости и «беспредела», а критики, культурологи (учителя словесности) зачастую азартно включаются в эту игру и рекламируют по сути дела разрушителей культуры.

Шукшин давно дал нам великолепное противоядие. Все эти «друзья игрищ и забав», «маэстро», «свойки Сергей Сергеичи», «хмыри», «солидные мужчины» – оборотни, «Горынычи», «режиссеры погорелого театра», обитатели враждебного, страшного, до определенной поры совершенно неведомого нам мира псевдокультуры заинтересованы в читателе-дурачке. Их устраивает его непосредственность, откровенность, «бесхитрость», которую они («черти», «энергичные люди», «хитрые и обаятельные», «крепкие мужики», «мудрецы») будут использовать в жестоких и корыстных целях.

Шукшин-сатирик, как представитель «русского серьезного смеха», решительно уходил и от утилитарности соцреалистических программ «преобразования» жизни, и от западных «черных юмористов» с их ницшеанством и нигилистическим смехом киников, склонностью к злобному цинизму и отвержению идеалов. В искусстве новеллистики, в образцах современной динамичной и зримой про-

зы кинематографического стиля он предоставлял читателю (другу, собеседнику, соратнику, умнице-чудику, ищущему правду) возможность испытать на себе «страшную силу работы искусства».

Вообще в эстетике и творческой психологии Шукшина читатель – фигура первостепенной важности. Он активно программирует творческий акт читателя через стилистику своих текстов и, что очень важно для проблемы интертекстуальности, много работает в аспекте диалога культур – над преобразованием всех культурных «языков», которые текст в себя впитывает, чтобы и самый «простой», и самый изысканно-культурный читатель ощутил воздействие искусства.

В терминах современного литературоведения творческую лабораторию Шукшина и его эволюцию новеллиста-классика можно обозначить как «переход от установки на транстекстуальность (т.е. на естественный язык или действительность, реальность) к ориентации на интертекстуальность (т.е. на чужой текст и язык культуры)»<sup>166</sup>. Стремление Шукшина к «преобразению» всех культурных языков в тексте произведения было определяющей чертой его писательского кредо. Показательно, что, очень часто прибегая к эстетической игре с «простым сознанием», он даже в ранних рассказах не допускал в отношении к нему и к «простому» читателю высокомерия, презрения, а тем более – ёрничества. Он слишком хорошо («умом сердца») чувствовал народную правду. Вероятно, где-то в глубинах сознания хранил и великолепный довод героя сказки П. Ершова в пользу и в необходимость «сердечного ума», его преимущества перед «умом ума»: «Хоть Ивана вы умнее, да Иван-то вас честнее!» Это Иван ушлым братьям своим сказал еще в начале сказки, еще не пережив всех «прелестей» и соблазнов общения с миром властей предержавших.

---

<sup>166</sup> Куляпин А.И. Эволюция [В.М. Шукшина] / Раздел I. Эстетика и поэтика прозы В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. Барнаул, 2006. С. 31.

В лучших своих произведениях Шукшин талантливо вовлекает в интертекстуальный диалог претексты, активизируя в них современное звучание, нравственно-эстетические «сгустки смыслов». Он ориентирован на самые разные культурно-исторические традиции, с которыми может полемизировать. При этом всегда выражена своя «точка зрения», оценка, авторское слово, и «чужой» текст структурирован в шукшинском тексте ярко, выразительно, оригинально.

Интеркультурный цитатный диалог в новеллистике писатель «налаживает» с помощью целой системы приемов. Самый простой из них – прямая отсылка к тому или иному источнику. В новеллах Шукшина вовсе не редкость упоминание имен писателей и литературных героев. Более сложно трансформированы реминисценции, аллюзии, стилизация (с использованием приемов макаронического стиля), имитация известного текста, острота (с включением имени, текста известного писателя), киномонтаж текстов. Активно присутствуют образы и произведения фольклора, древнерусской литературы, классики XVIII и, разумеется, XIX веков, представлена литература века XX. Здесь есть цитаты и аллюзии из житийной литературы, есть Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Н.А. Некрасов, А.П. Чехов, И.А. Бунин, В.Г. Короленко и А.М. Горький. В особенности не просты отношения Шукшина с В. Маяковским, он чрезвычайно интересно обращается с текстами А. Блока и С. Есенина, имеет точки соприкосновения с Ю. Тыняновым как с теоретиком кино и писателем, использует и его художественные тексты. Особого внимания заслуживает влияние на шукшинскую поэтику шолоховских приемов эстетизации народного сознания и, в частности, трансформация межтекстовых связей в самых разных вариантах – в художественной структуре новеллистического нарратива.

Интересно и многогранно соприкасаются художественные миры В. Шукшина и А.И. Солженицына, что, безусловно, находит свое

выражение в межтекстовых связях шукшинской новеллы. Кстати, почти не исследован здесь крайне интересный аспект: «Оппозиция «Шолохов – Солженицын» в шукшинском осмыслении».

Чрезвычайно интересно вести анализ межтекстовых связей у Шукшина с зарубежной литературой и искусством. Здесь ярко выражен реминисцентный пласт его текстов. К примеру, уже упоминалось, что Шукшин называл роман «Мартин Иден» «книгой юности». Сохранились многочисленные свидетельства о том, что Джек Лондон оказал сильнейшее воздействие на Шукшина в пору становления личности, так что В. Коробов, автор самой известной монографии о Шукшине (в серии ЖЗЛ), справедливо говорит о «внутреннем сходстве» героя американского писателя и самого Шукшина, он называет роман Джека Лондона программой жизнетворчества писателя. Рассыпая «веером» свои первые рассказы в редакции разных журналов, Шукшин как бы повторяет «жест» Мартина Идена. Надо сказать, что в «Идене» были и другие предсказания: Шукшин, как и Мартин Иден, «слишком сильно натягивал тетиву своей жизни» (В. Коробов). Разумеется, тексты рассказов Джека Лондона активно присутствуют в межтекстовом диалоге шукшинской новеллы.

В открытом тексте его новелл есть выходы на эстетику Шекспира, на традиционные образы, мотивы и эстетику Шиллера, Гёте, Байрона. Современная Шукшину западная литература представлена в его новеллистике цитатами, реминисценциями из Хемингуэя, Ремарка, Хейли, Сэлинджера и Брэдбери.

Диалог с философией экзистенциализма определяет концепцию многих произведений Шукшина. Этот диалог оригинально и неожиданно структурирован в интертекстуальном нарративе его новеллы.

Весь контекст зарубежной литературы и философии позволяет по-новому прочесть шукшинскую прозу и иначе оценить масштабность его творчества.

Замечателен также диалог Шукшина с русским зарубежьем первой волны. Здесь в первую очередь назовем философов и критиков – Н. Бердяева, В. Розанова, а также творчество И.А. Бунина и В.В. Набокова.

Диалог с В. Набоковым<sup>167</sup> драматично зашифрован в новелле «Обида», а бунинский интертекст присутствует в новелле «Осенью» и в рассказе «Волки» (1967).

Чрезвычайно интересно в этом плане проследить, как в рассказе «Волки» (1967) Шукшин трансформирует не только бунинский интертекст (миниатюра «Волки», 1940, из цикла «Темные аллеи»), но и осуществляет «сшибку» текстов Л.Н. Толстого (рассказ «Хозяин и работник», 1893) – И.А. Бунина – М.А. Булгакова («Вьюга», 1926, цикл «Записки юного врача»). Катехизис целого поколения «народной» интеллигенции – толстовский текст – своеобразно оспорен в булгаковской «Вьюге», чтобы в конечном счете оба интертекста – толстовский и булгаковский – были подведены под общий знаменатель человеческого поведения в экстремальной ситуации – в рассказе «Волки» Шукшина.

Для понимания сути шукшинского обращения к классике в рассказе «Волки» представляется важным, что, при достойном диалоге с текстами Толстого и Бунина, Шукшин актуализировал как ключевой в данной ситуации булгаковский нарратив (с преимущественным вниманием к реальным действиям обыкновенного человека, молодого врача, честно выполняющего свой долг и в крайней ситуации проявляющего отвагу, а при этом и рассказчик, и автор-демиург предельно искренни и ироничны).

Не исключено, что Шукшин, полемизируя с очередной кампанией Агитпропа, в тексте 1967 года (рассказ «Волки» был напечатан

---

<sup>167</sup> Б. Ахмадулина была в Париже у Набокова, беседовала с ним, естественно, она привезла из-за границы книги Набокова (в музее В.М. Шукшина в Сростках есть самиздатовский экземпляр «Приглашения на казнь»). Разумеется, Шукшин мог прочесть В. Набокова в спецхране Библиотеки им. В.И. Ленина и в Самиздате.

в первом номере «Нового мира», открывающего год юбилейный – 50-летия Советской власти) зашифровал претекст булгаковской «Вьюги» (рассказ был сделан в год десятилетия революции – по следам воспоминаний о 1916–1917 гг., которые Булгаков провел в селе Никольское Смоленской губернии, в центре России, будучи земским врачом). Во всяком случае, повторим, булгаковская ирония, булгаковские «сельские жители» здесь гораздо ближе Шукшину, чем нравоучительный пафос Толстого в рассказе «Хозяин и работник» или бунинские рефлексии «из прекрасного далека» по поводу Прекрасной Реальности.

Между тем рассказ Шукшина «Волки» до сих пор, как правило, рассматривается только в качестве добротного реалистического текста, где можно обнаружить удачные «принципы и приемы» анализа психологии и раскрытия характеров. Разбор по сюжету обнаруживает, что когда два мужика (зять-примак и тесть, зажиточный крестьянин) оказались в страшной ситуации нападения волков зимой, не слишком хозяйственный, выпивающий герой («Иван») выдержал «проверку на дорогах», в то время как его тесть, мужик «расторопный», «хитрый и обаятельный», Наум Кречетов совершил предательство, после которого показал себя еще и демагогом-кляузником, таким анти-Мареем (Образ Марея, героя Достоевского, именно в это время разрабатывался Шукшиным как воплощение лучших черт национального характера в фильме о Достоевском).

Между тем даже «улучшенный» подробностями «максималистский» подход к одному из ключевых текстов Шукшина недостаточен. Несмотря на кажущуюся «понятность» и простоту, шукшинский нарратив здесь многозначен и полифоничен, он современен по технике письма и по технологии смыслообразования. Ведь это рассказ не про «характеры» сельских жителей 50–60-х годов XX века (хотя они узнаваемы, очерчены ярко, психологически достоверно, живо), а это сложнейшее высказывание о том, «что случилось в человеческой

душе» – «здесь и сейчас», это художественное воплощение и исследование универсальной духовной драмы – утраты человеком онтологических бытийных ценностей и трудностей обретения ценностей личных, экзистенциальных.

Обратим внимание на технику интертекстуальности, в особенности на интертекст Бунина в этом романе.

Иван Бунин в «Темных аллеях» несколько нарушает традицию единства этического и эстетического в художественном осмыслении действительности. В его позднем творчестве этическое отношение к жизни теряет свою самостоятельность, оно растворяется в созерцательности. Автору интересен не характер человека, а образ Прекрасной Реальности, возникающий чаще всего из материала прошлого. Так происходит и в его новелле-миниатюре «Волки». Бунин снимает драматизм ситуации, используя излюбленный прием обращенности в прошлое. Ретроспективно даются воспоминания героини: юная влюбленная пара – барышня из обедневшей дворянской усадьбы и гимназист – в неказистой «тележке», которою правит крестьянский приглуповатый парень («малый»), выезжают показаться августовским поздним вечером и встречаются со стаей волков. Только мужество и находчивость барышни спасают всех троих от опасного нападения, возможно, что и от смерти. На первом плане не изображение драматизма события, а лирический монолог автора в связи с этой по прошествии времени подернутой романтической дымкой ситуацией. Шрам, оставшийся на лице барышни после удара о железный борт тележки, воспринимается как «продолжение улыбки», и любившим эту женщину впоследствии в особенности нравилась у нее эта улыбка.

Экспрессивные экскурсы в историю первого любовного чувства, описание шрама-улыбки обрамляют реалистическое повествование и придают ему романтическую окрашенность. Пейзаж выступает не как фон, не как бесстрастное описание, а как активно действующий



щий компонент романтизированного стиля. Речь имеет все признаки ритмически-интонационной организованности в направлении романтической приподнятости.

Так создается образ Прекрасной Реальности, по сравнению с которой явления действительности – дисгармоничны, безобразны и безобразны. Например, даже волки в этой Прекрасной Реальности сказочны и страшно таинственны, в то время как волк, битый накануне мужиками, битый безобразно, «дубинами» (его били всей деревней, и Бунин подчеркивает, что «на деревне был шум, крик, трусливый лай и визг собак»), должен восприниматься по сравнению с этими живыми сказочно-таинственными животными как досадно-«неэстетичная» реальность: волк «с удивительной дерзостью» зарезал овцу и едва не унес ее, мужики вовремя выскочили с дубинами и отбили ее, «уже околевшую, с разорванным боком».

Показательно, что во встрече с волками на высоте оказалась барышня, а не гимназист. Но что еще более значимо не для автора, конечно, а для нас – не на высоте оказался мужик, крестьянин. Сказано об этом мало, но чрезвычайно обидно, что ли, брезгливо подмечен физиологический ужас «малого» (вспомним к тому же «трусливый лай и визг собак», шум в деревне).

Даже если Шукшин не имел в виду данный момент, если предположить, что он не применил прием образной полемики, совершенно очевидна полемическая направленность в его трактовке образа крестьянина по отношению к подобным в бунинской трактовке. Глубоко современный писатель, Шукшин в данном случае своей активной этической направленностью Бунину противопоставит, полемизирует с ним.

В рассказе «Волки» В. Шукшин решает проблему нравственного долга. Склонный к драматургическому началу в жанре короткого рассказа (Бунину свойственна в данном случае лирическая манера), Шукшин решает эту проблему, бескомпромиссно сталкивая два типа

поведения людей в минуту высокой опасности, когда проявляется сущность человека (и здесь Шукшин идет от Л.Н. Толстого). В отличие от Бунина, кульминационный момент в сюжете рассказа – эпизод нападения волков на безоружных людей – Шукшин дает не ретроспективно, а в настоящем времени. Оценочный момент идет, как и у Бунина, через совпадающие точки зрения автора и близкого автору героя. Однако у Бунина и его героини восприятие грозных хищников сказочно-таинственно, подчеркнуто эстетично: на фоне догорающего заката перед щитом черного леса волки воспринимаются зловеще-прекрасными, в их глазах «мелькает то сквозной зеленый блеск, то красный – прозрачный и яркий, как горящий сироп варенья из красной смородины»<sup>168</sup>, в то время как шукшинские мужики сразу же воспринимают волков полярно противоположным образом: «Твою душеньку ма-ать... Голубчики сизые. Выставились», – негромко, нараспев заматерился Наум Кречетов. Он струсил, предал зятя. И ему больше слова в оценке ситуации не дается, разве потом милиционер явно повторит вслед за ним, что это было «стихийное бедствие». Но и дальнейшая оценка экстремальной ситуации, данная через восприятие Ивана Дегтярева (и самого Василия Шукшина), принципиально отлична от бунинской. В стиле Бунина созерцательность, идущая от равнодушия к этическим моментам, реализуется в авторской рефлексии, в ретроспективном характере повествования, в изощренности метафор. Ему интересен не характер человека, а образ Прекрасной Реальности. Шукшин же с его яркой нацеленностью на нравственно-этические проблемы действительности, подчиняет все средства задаче исследования нравственного мира человека.

Вот как его герой воспринимает волков: «Впереди отмахивал крупный грудастый, с паленой мордой... Уже только метров пятнадцать – двадцать отделяло его от саней. Ивана поразило несходство волка с овчаркой. Раньше он волков так близко не видел и считал,

---

<sup>168</sup> Бунин И.А. Волки // Бунин И.А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1956. Т. 4. С. 337.

что это что-то вроде овчарки, только крупнее. Сейчас понял, что волк – это волк, зверь. Самую лютую собаку еще может в последний миг что-то остановить: страх, ласка, неожиданный властный окрик человека. Этого, с паленой мордой, могла остановить только смерть. Он не рычал, не пугал... Он догонял жертву. И взгляд его круглых желтых глаз был прям и прост» [III, 54].

Как видим, точность, конкретность, отсутствие каких-либо ярких и вообще каких-либо подчеркнута образных средств (за исключением определений в последней фразе) характерно для данного описания. Но какое точное попадание: состояние мужественного человека в момент опасности передано великолепно. И надо сказать о выверенности каждого слова, фразы. Вот пример следования классической традиции, когда внешне простая и непритязательная форма заключает в себе момент выразительного художественного содержания.

Интересно, что Шукшин в описании нападения волков и жуткого волчьего пиршества как бы продолжает уроки мужественного стиля Бунина периода «Деревни» и «Суходола» с его живописностью, строгостью и выразительностью ритмического рисунка. «Но в то же самое мгновенье вожак, почувствовав под собой твердый наст, прыгнул. Конь шарахнулся в сторону, в сугроб... Сани перевернулись: оглобли свернули хомут, он захлестнул коню горло. Конь захрипел, забился в оглоблях. Волк, настигавший жертву с другой стороны, прыгнул под коня и ударом когтистой лапы распустил ему брюхо повдоль. Три отставших волка бросились тоже к жертве. В следующее мгновенье все пять рвали мясо еще дрыгавшей лошади, растаскивали на ослепительно белом снегу дымящиеся клубки сизо-красных кишок, урчали. Вожак дважды прямо глянул своими желтыми круглыми глазами на человека... Все случилось так чудовищно скоро и просто, что смахивало скорей на сон» [III, 55].

Крестьянин Шукшина ведет себя чрезвычайно мужественно («Я один был с ними»), до конца борется за общественное добро (тем

более что это живой конь). Автор рисует своего героя смелыми, сильными мазками: «Передний, очевидно, вожак <...> был в каких-нибудь двух метрах... Иван привстал и, держась левой рукой за отводину саней, огрел жоака бичом <...> Наум бросил на обочину дороги топор. Иван примерился... Прыгнул из саней, схватил топор... Прыгая, пугнул трех задних волков, они отскочили в сторону, осадили бег, намереваясь броситься на человека. <...> Иван стоял с топором в руках <...> смотрел на жадное торопливое пиршество. Вожак еще раз глянул на него... И взгляд этот, торжествующий, наглый, обозлил Ивана. Он поднял топор, заорал что было силы и кинулся к волкам» [Ш, 55].

Добавим, что ведущей чертой героев Шукшина является неизбежное чувство справедливости и правдолюбия. Чтобы показать это качество героя, Шукшин чаще всего прибегает к приемам создания «положительно прекрасного» через комическое. Так и на этот раз: не снижая драматизма исходной ситуации, автор осмеливается на комическое разрешение конфликта: Иван Дегтярев считает абсолютной необходимостью «отметелить» тестя («чтоб человеком был») и попадает в деревенскую кутузку.

Итак, мы рассмотрели некоторые моменты в использовании Василием Шукшиным – в основном при развитии им жанра короткого рассказа – традиций русской классики. Мы выяснили, что ведущим направлением, которое развивает Шукшин, является реализм русской классической школы при решении ею проблемы народности и сущности национального характера. Превалирующее влияние на Шукшина оказали традиции, связанные с творчеством таких художников, как Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, Глеб Успенский, В. Короленко, И. Бунин. Мы пытались показать, что Шукшин самобытно и оригинально развивает традиции русской классики, используя приемы литературных реминисценций, образной переклички, цитации, полемики.

Творчество Василия Шукшина, подлинного художника-новатора, дает богатый материал для подтверждения тезиса о том, что акт художественного самопознания есть и акт преемственности и что надо говорить о традициях, не просто основываясь на принципе формально поэтического сходства, а идя от уровня концептуальных художественных идей, которые имеют характер структурообразующий.

Мы старались показать моменты процесса кристаллизации стиля и жанрового своеобразия малой эпической формы Шукшина, когда художник берет уроки у русской классики, заключающиеся не в простом подражании манере писателей, не в «наборе» приемов, а в нравственно-этических решениях животрепещущих проблем современности.

Попытаемся оттенить особенности шукшинской интертекстуальности на фоне близких ему художников «деревенской» темы. Это В.П. Астафьев и В.И. Белов. Они были близки, дружны, много встречались, беседовали, спорили, делились творческими планами. Их многое объединяет, даже их крестьянское происхождение придает какую-то особую степень выразительности материалу, который осмысливается ими через факты личной биографии.

Именно на фоне Астафьева и Белова шукшинская специфичность будет ярче оттенена.

Виктор Астафьев, сибиряк, «почти что земляк Шукшина», всего на пять лет старше, но эти пять лет значимы: он воевал, в то время как война вошла в жизнь Шукшина необходимостью крайне рано начать трудиться. Основной пафос прозы Астафьева заключается в проведении мысли о нравственно психологической ответственности человека за все сущее на земле, о страстной и непримиримой необходимости борьбы с кощунственным разрушением жизни. Яркой особенностью творчества Астафьева является прочная связь сюжетно-психологических мотивов с автобиографическими жизненными впечатлениями. Астафьев тяготеет к эпичности более яв-

но, чем Шукшин. Так, автобиографические рассказы его вместе с несколькими повестями составили обширный цикл «Последний поклон», причем написанные в разные годы произведения (1957–1967–1978) поддаются циклизации органично, по большому числу параметров, через автобиографичность более явно, чем шукшинские рассказы. Внимание писателя приковано к теме устойчивых этических ценностей, укрепляющих человека в его жизни на земле. Астафьев неоднократно заявлял о своей ориентации на русскую классику, называя имена Л. Толстого, И. Тургенева в первую очередь. В остром ощущении писателем ценности жизни, в резком неприятии разрушающих ее противоестественных сил, будь то война, будь то грубое насилие над природой или другие стихии, действительно чувствуется продолжение традиций Тургенева и Толстого. Оно обнаруживается во всем идейно-художественном своеобразии астафьевского творчества: и в концепции личности, и в композиционной свободе, и в сюжетной раскованности, и в притчеобразной страстности повествования, и в проведении художественно-философского исследования вечной правоты матери-природы перед противостоящими ей истребительными началами.

В. Астафьев начала 1970-х еще не вышел к широкому эпосу. Он как бы ориентирован на Толстого периода автобиографических повестей и «Севастопольских рассказов». Например, главы о войне в «Последнем поклоне» несут на себе явную печать выразительнейшего толстовского показа войны не только «в крови, страданиях и смерти», но и в ее героико-патриотическом пафосе. Астафьев вслед за великим Толстым старается показать главного героя своего творчества – Правду.

Астафьев часто даже демонстрирует свою обращенность к Толстому в художественном контексте, что придает произведению не только позитивную нравственную значимость, но и художественно-ассоциативную выразительность. Например, в заключительных гла-

вах того же «Последнего поклона», изображая появившийся после войны гнусный тип мещан, нажившихся на горе, лишениях и страданиях людей, в образе дамы-дачевладелицы, обхамившей героя, солдата, вернувшегося с фронта, художник прибегает к художественной ассоциации при выражении оценочного момента в автобиографическом повествовании: «Все язвительные, бранные слова пришли мне на ум, как Коленке Иртеньеву, после, когда я протопал уже версты четыре. Во мне это и до сих пор, что в толстовском мальчике: оскорбление, хамство, черный поклеп расшибают на месте, оглушают до того, что я теряю всякую сообразительность»<sup>169</sup>.

В своем стиле Астафьев явно идет от толстовской «диалектики души», использует опыт толстовской манеры слияния стихии народно-разговорной речи с культурно-книжной.

В следовании традициям писатель может выйти к Толстому или Тургеневу не только напрямую, но и опосредованно-ассоциативно (любопытно, например, что в интервью «Литературной газете» в октябре 1979 года Астафьев, говоря об истории создания повести «Пастух и пастушка. Современная пастораль», своеобразной трагической поэме в прозе о любви и войне, об иссушающей силе одиночества, о теплоте и щедрости человеческого сердца, назвал творчество Тургенева отправной точкой для создания этого произведения, а классику обозначил как источник творчества вообще).

Такие же пути исследования традиции (только в ориентировке на больший спектр претекстов Толстого, Чехова, Короленко, Глеба Успенского и др.) мы наблюдаем и у Шукшина. Сближает их с Астафьевым также то, что оба они могут выйти на русскую классику через опыт художников XX века, предшественников, современников: Астафьев – через психологические открытия М. Шолохова, Шукшин – через опыт Зощенко с его развитием поэтики литературного сказа,

---

<sup>169</sup> Цитируется по первой публикации: Астафьев В.П. Последний поклон. Книга вторая // Роман-газета, 1979, № 3 (865). С. 53. Отдельные главы печатались и в начале 1970-х, так что Шукшин скорее всего их знал.

и оба они испытали на себе влияние бунинской манеры суховато-жесткого, сурового, «бескомпромиссного» письма.

В. Белов особенно близок Шукшину. Это ярко выраженный тип «крестьянского» писателя. Его повесть «Привычное дело» (1966) положила начало новой волне «деревенской» прозы», «словно предопределив ее характерные черты: интерес к частной жизни современного крестьянина, к его духовному и душевному миру, к судьбе женщины-матери, к обычаям, традициям и перспективам развития деревенского бытового уклада<sup>170</sup>. В этой повести В. Белов предстал сложившимся писателем русской реалистической школы, уроки которой обнаруживаются и в повести «Плотницкие рассказы», и в цикле юмористических миниатюр «Бухтины вологодские», и в других произведениях Белова. В особенности углублены они в романе «Кануны» (первые 2 части – 1972–77 гг.).

Стиль В. Белова насыщен стихией лиризма; авторская речь, как это часто происходит и у Шукшина, ориентирована на слово героя и сохраняет следы разговорного словоупотребления. Превалирующее влияние на Белова в русской реалистической школе очевидно: это Гоголь. В «Канунах», например, явные реминисценции из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», гоголевские приемы в изображении народных гуляний, праздников, гоголевская смеховая традиция. Кузьма Барахвостов со своими бухтинами выступает как явный последователь Рудого Панька и его современный вологодский вариант.

Вероятно, даже это беловское предпочтение было очень дорого Шукшину (которого в школе называли «Гоголем» за особую любовь к великому сатирику).

Показательно, что в 1970 году Шукшин написал небольшое эссе «О творчестве Василия Белова», где выразил свое понимание его книг, его героев, его души – как очень близкое ему и понятное на-

---

<sup>170</sup> Дедков И.А. Белов Василий Иванович // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978. Стлб. 114.



столько, что «нет уж никакого изумления перед мастерством писателя, а есть [герой], и, хочешь, говори с ним» [VIII, 82]. «Я, – писал Шукшин, – легко и просто подчиняюсь правде беловских героев <...> тут какая-то свобода, вольность, правда, точность <...> подивлюсь его слуху, памяти, чуткости... Но <...> по родству <...> занятий, совершенно отчетливо понимаю: одной памяти тут мало, будь она еще совершенней. Слух, чувство меры, чувство правды, тактичность – все хорошо, всё к делу, но всего этого мало». И, проговаривая свое понимание метода настоящего художника, Шукшин говорил о самом сокровенном: «Без любви к тем мужикам, без сострадания, скрытого или явного, без уважения к ним – так о них не написать <...> Любовь и сострадание, только они наводят на такую пронизательную правду. И тут не притворишься – что они есть, если нет ни того, ни другого» [VIII, 82].

Далее Шукшин, прямо-таки по Бахтину, говорит о противоположных (ему и Белову) типах писателей – «безлюбых»: их книги – это «*хитрая работа тренированного ума, способного более или менее точно воспроизводить схему жизни – прямо враждебно живой правде*». Шукшин обобщает философию жизни и творчества – в очень емкой формуле: «Непонятные, дикие, странные причины побуждают людей скрывать правду... И тем дороже они, люди, роднее, когда не притворяются, *не выдумывают себя*, не уползают от правды в сторону, не изворачиваются. Радуют» [VIII, 83]. Сам Белов, по Шукшину, относится к типу художников, чья «талантливая честная душа способна врачевать, способна помочь в пору отчаяния и полного безверия, способна вдохнуть силы для жизни и поступков». По Шукшину, ответ на вопрос «откуда у писателя запас добрых сил?» таков: «От людей же... И людям же отдается» [VIII, 83].

Шукшин не был бы креативен, если бы не иллюстрировал свои рассуждения личностным дискурсом, ярко его маркируя словом-образом: как-то, рассказывает Шукшин, гостил он у Белова в родной

его деревне; пришла бабушка с бумажкой, на которой записан адрес дочери; она пришла, чтобы писатель написал письмо ее дочери, где бы выговорил последней все ее вины перед родными – не пишет, совсем забыла! «И столько было у старушки веры и надежды, что «Васенька ангел наш» (она как-то произносила «аньдели») сумеет так написать ее дочери, что та поймет, наконец, что... О, сколько веры она принесла с собой, та хлопотливая старушка!.. Да и горе ведь принесла – отбилась дочь-то от дома, совсем отбилась. Я сперва подумал, что это какая-нибудь двоюродная сестра Белова <...> – отсюда такая *свойская доверчивость*. Оказалось, нет – чужая. А вот принесла. Видно, тут и ответ на вопрос, откуда у писателя запас добрых сил? От людей же... И людям же отдается» [VIII, 83].

Помним, что именно В. Белов «лично присутствует» в последнем прижизненном рассказе-фельетоне Шукшина «Кляуза»: Белов и писатель В. Коротков пришли навестить тяжело больного друга, где стали свидетелями и участниками дикой сцены. Друг, единомышленник и конфиденциент Шукшина, В. Белов во многом, как мы уже говорили, близок Шукшину, художественно проговаривая ответ на шукшинский вопрос «Что с нами происходит?!».

В. Белов близок Шукшину «правдой героев», так что, характеризуя его мастерство, Шукшин прибегает к гоголевским аллюзиям, безусловно имея в виду любовь Белова к Гоголю (который так близок самому Шукшину); легко подчиняться правде беловских героев можно вот почему: «Когда они разговаривают, слышу их интонации, знаю, почему молчат, если замолчали <...> не много сказал *вологодский расторопный мужик, а вкусно сказал!* <...> Я невольно улыбаюсь... <...> Но тут какая-то такая свобода, что уж и смешно. Может я <...> и подивлюсь его слуху, памяти, чуткости... Но <...> одной памяти тут мало, будь она еще совершенней <...> Слух, чувство меры, чувство правды, тактичность – всё хорошо, всё к делу, но всего этого мало». Вновь повторим: «Без любви к тем мужикам, без

сострадания, скрытого или явного, без уважения к ним – так о них не написать. Любовь и сострадание, только они наводят на такую пронзительную правду. *И тут не притворишься* – что они есть, если нет ни того, ни другого» [VIII, 82].

Вместе с тем Шукшин отличен от Белова как художник – и прежде всего своею не-принадлежностью к «деревенщикам», то есть большей степенью эксперимента и свободы в выходе за пределы мифа о деревне, о «сельских жителях».

В отличие от Шукшина, Белов исследует то, что *случилось* в деревне в разные исторические эпохи, он более, чем Шукшин, привязан к выявлению тех процессов, которые уже произошли в среде крестьянской. Шукшин же исследует «неслучившуюся жизнь», его интересуют более маргиналы, чудаки («чудики») и антигерои – выходцы из народа.

Совершенно очевидно различие в превалирующем влиянии традиций. Белов, Астафьев, Шукшин идут в русле русской реалистической школы, но Белов и Астафьев более тяготеют к эпичности, к «спокойному» усвоению художественных приемов в изображении объединяющих начал национального самосознания Гоголя, Льва Толстого, Тургенева, других классиков, тогда как Шукшин явно склонен к драматургически действенному началу, причем авторское присутствие всегда обязательно в изображаемых им историях характеров: в чужих судьбах Шукшин как бы представляет жизнь и свои мечты о человеке – он чрезвычайно активен в воздействии на читателя, но главное – это то, что в своей эволюции Шукшин вырабатывает в себе художника-минималиста, тогда как «деревенщики» – «максималисты», реалисты, идущие в русле неотрадиционализма.

Шукшина, по его словам, интересовали ситуации – «несколько крайние, что ли». «Но мне нравятся крайние ситуации, – отвечал он на вопрос итальянского интервьюера о своих предпочтениях в разрешении образных коллизий (что ближе – «реальная» – «подсмотр-

ренная» ситуация или «выдуманная»?). – Мне нравится <...> *сшибка* совсем полярных каких-то вещей <...> показалось заманчивым столкнуть представления о жизни, совсем разные. И извлечь оттуда – <...> вот это: мы получаем много информации ныне <...> мы получаем очень много пищи, но не успеваем ее переварить или плохо ее перевариваем, отсюда сумбур у нас полнейший. Между прочим, отсюда и серьезная тоска. Оттого, что мы какие-то вещи не знаем точно, не знаем в полном объеме. И появляется такой зуд: мы что-то знаем, что-то слушали, *а глубоко и точно не знаем*. Оттого и в простом сельском мужике тоска зародилась <...> И она весьма оправдана, если вдуматься. Она оправдана в том плане, что точнее и глубже надо многое знать» [VIII, 173]<sup>171</sup>.

Стремление Шукшина-художника «многое знать», чтобы «точнее и глубже» проникнуть в суть действительности, рождает в плане выражения «точный и глубокий» образ мыслей и чувств – стиль оригинальный и действенный.

---

<sup>171</sup> Эти рассуждения Шукшина в той же плоскости, что ставшее известным только через пять лет после его смерти итоговое высказывание на встрече киногруппы с М.А. Шолоховым в июле 1974 года: «*Мы с вами распустили нацию. Теперь предстоит тяжелый труд – собрать ее заново. Собрать нацию гораздо сложнее, чем распустить*» [VIII, 293]. Если взять эти слова вне контекста эпохи и места в ней Шукшина, вне его эстетики и личности, то они могут вызвать несогласие и скептицизм в отношении итогового заявления. К примеру, А.П. Казаркин в докладе на I-й Международной конференции «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (Москва, апрель 2002 года), представляя свое понимание новейшей литературы как «завершение органической парадигмы», в частности, заявил: «Доминирующий мотив литературы неотрадиционализма <...> связан с метасюжетом отчуждения, превращения родного в чуждое, в тотальное «не то». Но «собрать нацию заново» (В. Шукшин) – эта утопическая сверхзадача противоречит теории этногенеза: вернуться в пройденную фазу (из надлома в акматическую) невозможно, история таких случаев не называет. Возможно лишь продление инерционной фазы, и это – реальная задача». См.: Казаркин А.П. Завершение органической парадигмы: этнология и литературоведение // Русское литературоведение в новом тысячелетии: мат-лы I-й международной конференции «Русское литературоведение в новом тысячелетии»: в 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 273.

Мы видим, что исследователь считает Шукшина неотрадиционалистом («деревенщиком»), игнорируя условность, игру, вымысел, «сшибку» полярных точек зрения в прозе Шукшина. Разумеется, «собрать нацию заново» – эту сентенцию надо иллюстрировать творческими открытиями Шукшина, его художественными исканиями, а не узким смыслом декларации.

Парадокс, казусная ситуация, анекдотические обстоятельства характерны для развития малой эпической формы В. Шукшиным, когда он идет в русле традиции: Лесков – Чехов – Зощенко, Гоголь – Булгаков.

Дерзкие ассоциативные планы, смеховой авантюризм, приемы неожиданного начала и абсолютно непредсказуемого финала рассказа – всё это черты своеобразного почерка Шукшина, конструирующего «сшибку» манер, почерков и традиций.

К примеру, серьезные раздумья над жизненными перипетиями и любовными историями следователя районной прокуратуры Шукшин рифмует в авантурных ассоциациях с классическим текстом «Die Leiden des jungen Werthers» Гёте, иронично называя свой опус «Страдания молодого Ваганова». Пародийно используя популярную форму сентиментального романа в письмах, Шукшин передает сложную гамму переживаний молодого юриста. В отличие от героя Гёте, страдающего по поводу недостижимости возлюбленной, Георгий Ваганов «начинает» страдания, получив от Майи, своей бывшей возлюбленной, письмо, в котором она, сообщив, что развелась с очередным мужем, настойчиво напрашивается приехать к нему. Герой Гёте трагически уходит из жизни, ибо не может жить в мире чиновников и филистеров, в мире, где подавляются живые чувства и где он одинок. Ваганов неожиданно находит пастыря, проводника в аду лжи, в лице ... своего подследственного. Тот совершил преступление: поднял руку на изменницу-жену, коварную, лживую и подлую бабёнку. В.В. Десятов в Комментариях к рассказу «Страдания молодого Ваганова» проводит весьма рискованную параллель: в восхищении правдою «простых» людей, живых и естественных, Гёте сродни Шукшину. Вертер с восторгом пишет своему confidentу, что он восхищен поступком «крестьянского парня», пытавшегося изнасиловать хозяйку, в которую был влюблен («Значит, такая любовь, такая верность, такая страсть вовсе не поэтический вымысел; она живет,

она существует в нетронутой чистоте среди класса людей, которых мы называем необразованными и грубыми <...> Прошу тебя, читай мой рассказ с благоговением!»). Шукшин (рассказчик) «с меньшим восхищением» относится к Попову, который, «не сдюжив», побил гулящую жену: «Какие все же удивительные у него глаза: не то доверчивые сверх меры, не то мудрые <...> Не это ли и есть сила человеческая – вот такая терпеливая и безответная?»» В. Десятов выводит этот «пошлый» прием (заострение до крайности некоего отношения к сложному смыслу «высказывания») на весьма серьезные обобщения: «Данная аналогия выявляет сознательный характер наследования почвенничества «почвенничеству» изначальному – руссоизму и сентиментализму с их возвращением к природе <...>. А.И. Куляпин и О.Г. Левашова показали близость шукшинской концепции семьи к толстовской («Крейцера соната»)»<sup>172</sup>.

Другим примером цитатного диалога в новеллистике Шукшина может служить рассказ «Сураз». Мы уже показали, что поразительную красоту и незаурядность облика незаконнорожденного сельского парня Шукшин может обозначить через восприятие интеллигентной учительницы: «вылитый маленький Байрон», подчеркнув тем самым трагедию несостоявшейся судьбы: диалектная кличка «Сураз» – незаконнорожденный, разбойник и ...Байрон – символ благородства, свободолюбия, романтически возвышенного отношения к жизни.

Вот еще пример цитатного диалога:

«Так вот как это бывает, – с ужасом, с омерзением, с болью постигал (он). – Вот как!» И все живое, имеющее смысл, имя, – все ухнуло в пропасть, и стала одна черная яма. «Ну теперь все равно», – подумал (он). И шагнул в эту яму» [VI, 5]. То, что кажется цитатой из Л. Толстого – как он написал бы о переживаниях героя-дворянина, священника, интеллигента – на самом деле взято из рассказа

---

<sup>172</sup> См.: Десятов В.В. Страдания молодого Ваганова / Раздел I. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т.3. Барнаул, 2007. С. 273, 274.

В. Шукшина «Беспалый»: так «постигал» коварство и любовь ... сельский тракторист Серега Безменов. Как и толстовский отец Сергей, он совершил акт членовредительства (отрубил два пальца на руке) в страстном (неосознанном) желании прийти в себя после налетевшего любовного наваждения.

Мы убедились, что Шукшин-художник немыслим вне литературного контекста и вне диалога с предшественниками и современниками. Контекст и диалог здесь – самой высокой пробы: весь цвет литературы, сам гениальный Пушкин, корифеи XIX–XX веков, включая Толстого, Чехова, Бунина, Платонова, Булгакова, живут во времени и пространстве оногo. Именно на соотношениях с этим контекстом, во взаимодействии с художественными мирами предшественников и современников, в диалоге с читателями следует искать секреты мастерства и тайну художества Шукшина.

Не декларирование своей элитарности, не глухая тоска по цивилизованному быту и «культурности» – среди «дикарей», «бандитов» и «примитива», но пафос культурной памяти, расширяющий его художественную систему и подкрепляющий эстетическую реальность, – вот что лежит в основе обращения Шукшина к мировой культуре.

Опыт Шукшина-прозаика в использовании литературного контекста ценен и оригинален. Уверенность в абсолютной ценности творчества классиков способствовала его «укреплению» на родной почве и самостоятельной жизни в искусстве, то есть созданию такого художественного смысла в произведении, о котором можно сказать, что он не существует, а действует – живет.

### 3.2. Трансформация темы русского юродства в малой прозе В.М. Шукшина

Мы не раз говорили о том, что традиционный компаративистский («максималистский») подход к анализу диалога Шукшина с классикой не дает адекватных методик анализа его прозы: слишком своеобразен талант бунтаря, стремящегося «прорваться в будущую Россию»; любя и почитая отцов-основателей, Шукшин тем не менее, как художник, превыше всего ценящий «самостоянье», конечно же, испытывал «страх влияния» – консервативное давление литературной традиции, а потому он выработывал путь экспериментатора, почерк минималиста, тяготел к парадоксу, к «взрыву» устойчивых интерпретаций художественных текстов.

Весьма интересным и плодотворным для уяснения ценностных критериев новой литературы являются, на наш взгляд, факты такого «неспокойного», взрывного усвоения традиций. В этом аспекте Шукшин для нового времени фигура едва ли не заглавная. Причем мотив русского юродства, развиваемый им в духе «старомодного модерна» как стратегии текста, способствовал тому, в предощущении национальной катастрофы (а В. Шукшин был одним из немногих, кто в «благополучные» 60–70-е годы уловил ее приближение) художник открыл новый тип героя. В основе это был хорошо забытый старый герой, в котором еще авторы древнерусской литературы и русские классики XVIII–XIX – начала XX вв. могли увидеть и видели надежду на *спасение*, – чудака, простака, дурачок, добровольный шут, юродивый. Наиболее актуальны для В. Шукшина здесь были мотивы юродства и характеры «добровольных шутов», «буффионов», праведников, блаженных, «чудных», «феноменов» – у Ф.М.Достоевского, Н.С. Лескова, В.Г.Короленко. Особым образом Шукшин вел диалог в данном случае и с А. Платоновым. Своего трикстера В. Шукшин назвал «чудиком». Насколько этот образ зна-



чим для художника, можно судить уже по тому, как автор организует в нарративе «повествовательное сообщничество» (Р. Эшельман) с героем, а также по тому, как он то и дело травестийно появляется под маской своего героя или зашифровывает факты личной жизни в странных и «неразборчивых» (Ю. Тынянов) поворотах сюжетов.

Разумеется, явление юродства прежде всего связано с народной культурой, в контексте которой оно и рассматривается ведущими учеными (во второй половине XX века это академики Д.С. Лихачев и А.М. Панченко). В. Шукшин, безусловно, знал также работы русских и зарубежных ученых XIX – начала XX века, а также запечатление этого уникального явления («Ни одна страна не может представить такого обилия юродивых и примеров необыкновенного уважения к ним, как Древняя Русь»<sup>173</sup>) в русской классике. Он был знаком с духовной литературой и с этнографическими исследованиями Алтая и Сибири, читал старые (старообрядческие) книги.

В результате Шукшин был абсолютно уверен: активная сторона юродства заключается в обязанности «рукаться миру», обличая грехи сильных и слабых, не обращая внимания на общественные приличия. Он понимал, что корни данного явления в народной культуре, и прежде всего – в зрелищной: юродивый – это актер, ибо наедине с собой он не юродствует. Днем он, как правило, на людях, в толпе (это его сценическая площадка). Для зрителя юродивый надевает «личину безумия», он «глумится» (как скоморох), «шалует».

Какова же генеалогия юродства в чудиках Шукшина и в мотивных перипетиях темы? Во-первых, эта генеалогия странным образом восходит – напрямую и непосредственно – к древнерусской культуре с ее константой-выходом на библейские категории быта и бытия, при ее «домашнем» обращении с философией с научными теориями, с историческими личностями и, конечно же, с литературой, сакраль-

---

<sup>173</sup> Юродивый // Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. М., 2007. С. 954.

ными текстами и святыми книгами. Шукшину важно выйти к мощному архетипическому образному пласту при раскрытии сути национального характера. Так называемый простой, средний, нормальный, положительный человек его «не устраивает». Именно этот радикализм и роднит Шукшина и его героев с культурой древнерусской мифопоэтической эпохи, с народным православием, с правдою житейной литературы, с культурой раскола, старообрядчества и казачества. Чудики, «суразы», «бесконвойные», «заполошные», «вечно недовольные», «соскочившие с зарубки» бунтари, как правило, происходят из «кержаков», из «казаков», из «вольных» людей, а их жизненные интересы и цели выбиваются из общего русла: они нетривиальны, скандальны, они шокируют.

Один из ведущих шукшиноведов профессор Левашова совершенно справедливо называет «основной чертой историософии» шукшинского творчества «сопряженность прошлого и настоящего»<sup>174</sup>. О.Г. Левашова указывает на то, что шукшинский интерес к личностям бунтарей – протопопа Аввакума и Степана Разина, – кроме всего прочего, «определяется биографически». В аспекте нашей темы весьма интересен образ протопопа Аввакума: этот мятежник, глава русского раскола, временами вел себя чрезвычайно *странно* – «юродствуя во Христе». Аввакум Петров (Петрович), протопоп, выходец из крестьянской среды, сын сельского священника, видный идеолог старообрядчества, не мог не привлечь внимание Шукшина уже потому, что это земляк писателя (шукшинские предки происходили из тех самых старообрядцев, которые во времена раскола и смуты бежали от религиозных преследований из центральных районов на Алтай).

---

<sup>174</sup> Левашова О.Г. Шукшин и древнерусская литература / Раздел 3. Диалог культур // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. Барнаул, 2006. С. 147.

О.Г. Левашова, указывая на то, что протопоп Аввакум – «наиболее близкий для Шукшина исторический деятель [прошлого]»<sup>175</sup>, приводит слова В.Г. Распутина, увидевшего черты аввакумовского бунтарства в самом творчестве Шукшина, «которое он сумел довести «до пропагандной остроты и тревоги, до разрушающей всякое равнодушие силы, до аввакумовской страсти»<sup>176</sup>.

В обрисовке характеров своих героев-чудиков Шукшин, как правило, подчеркивает их происхождение («из кержаков» «класный водитель» Пашка, отцом «сураза» – Спирьки Расторгуева был наделивший его непокорным нравом «вольный человек», «проезжий молодец»; Бронька Пупков, «редкий стрелок», «участвовавший» в «покушении на Гитлера» (новелла «Миль пардон, мадам!») с гордостью говорит: «Откуда, мол! Вековечные сибирские... Мы от казаков проходим, которые тут недалеко Бий-Катунск рубили, крепость. Это еще при царе Петре было. Оттуда мы и пошли, почесть вся деревня...» [III, 171]).

Народный подвижник, страстотерпец Сергей Иванович Кудряшов (которого «в большом селе Крутилино <...> зовут Психопат – короче и точнее. Он, и правда, какой-то ненормальный. Не то что во все с вывихом, а так – сдвинутый». «Сам... по собственной инициативе... ходит по деревням, книги старые скупает <...> по полмешка привозит <...> Раздает много книг... В школу нам дарит <...> к нему из областной библиотеки приезжают, с архивами переписывается» [VII, 52, 57, 58].

Учитель, кстати, все расставляет на свои места в смысле взаимоотношений Психопата с советской идеологией:

«<...> он поговорить любит! Пофилософствовать. <...> Да ну кто его будет печатать. Так – душу отводит. Его не трогают, привыкли... А он убежденно делает великое дело – книги собирает <...>

---

<sup>175</sup> Там же.

<sup>176</sup> Там же. Слова В. Г. Распутина цитируются по данной словарной статье.

Убеждение там колоссальное... Может, потому и кричит на всех. Но он *безвредный*. Не пьет, кстати» [VII, 58].

«Безвредный» герой совершает странно-справедливый поступок: как-то он, набрав мешок книг, в непогоду голосовал на дороге. «А платить шоферу нечем: весь истратился. *Один* подвез и требует плату. *Этот* ему – книгу какую-то: на, мол, дорожке всяких денег. Тот, видно, послал его... а книжку – в грязь. Этот, Психопат-то, запомнил номер машины, нашел того шофера, в соседней деревне где-то живет, поехал к нему с братом, у него брат здесь, охотник, и побили шофера»<sup>177</sup> [VII, 58].

Отметим, что брат «Психопата», судя по всему, «нормальный», действовал солидарно с ним. И дети в семье странного человека тоже «нормальные». Скорее всего они будут солидарны с отцом в убеждении, что непрофессионализм и лень души происходит от того, что она-они «не читали Льва Толстого» и не знают своих корней, своей истории: «<...> тут раскольников было много, книги на чердаках есть».

Воистину, подтекст шукшинской новеллы в духе кантемировских сатир:

«... Наука ободрана, в лоскутах обшита,  
Изо всех почти домов с ругательством сбита.  
Знатца с нею не хотят, бегут ея дружбы,  
Как, страдавши на море, корабельной службы...»

Исследователи проблемы «Шукшин и житийная литература»<sup>178</sup> единодушны: агиографа и писателя XX века роднит прежде всего

---

<sup>177</sup> В наше время не то что книги в грязи стали часто попадаться, но иконы православные рубят на глазах публики, и «одни» могут расценить это как «перформанс», «интерактивность в отношении артефакта». В наше непростое время Шукшин актуализирует роль подвижников. «Психопат» действует «юрродливо»: наказывает святотатство.

<sup>178</sup> Назовем основные работы: В.К. Сигов. Монография: «Русская идея В.М. Шукшина. Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе». М., 1999; статьи: Огнев В.А. «О «житийной» тенденции в рассказах В. Шукшина» // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Барнаул, 1994; Бобровская И.В. Имя и судьба в биографическом мире В.М. Шукшина в свете агиографической традиции // Текст: структура и функционирование. Барнаул, 2003.

интерес к человеку особенному, а его «житийные рассказы» есть «биографический миф», созданный писателем – в связи с агиографией, где художник синтезирует библейскую и народную канонизацию праведника и подвижника в образах «странных» героев.

Если вернуться к «Житию протопопа Аввакума», то исследователи находят, что знакомство Шукшина с этим произведением ощущается прежде всего в рассказах «Верую!» и «Беспалый».

Вот портрет попа в «Верую!» – как бы аллюзийно-ироничный клон неистового и мятежного протопопа Аввакума:

«Поп был крупный шестидесятилетний мужчина, широкий в плечах, с огромными руками. Даже не верилось, что у него – что-то там с легкими. И глаза у попа – ясные, умные. И смотрит он пристально, даже нахально. Такому – не кадилом махать, а от алиментов скрываться. Никакой он не благостный, не постный – не ему бы, не с таким рылом, горечи и печали человеческие – живые, трепетные нити – распутывать» [V, 222].

Согласимся с О.Г. Левашовой: «Бунт попа в рассказе «Верую!» по силе и неистовству сравним с аввакумовским»<sup>179</sup>. И в связи с нашей темой добавим, что речевые акты шукшинского героя сделаны в ключе проповедей Аввакума, ибо и в том, и в другом случаях явно обнаруживается присутствие шизофренического дискурса. Личность противостоит больному обществу, трансформируясь в «социального извращенца» (юродивого) и обращается «к языку, ставящему под вопрос правомочность языка общепринятой логики и причинно-следственных связей, к языку абсурда и парадокса <...>»<sup>180</sup>.

Вот цитата в подтверждение сказанного:

---

<sup>179</sup> Левашова О.Г. Шукшин и древнерусская литература // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. С. 148.

<sup>180</sup> Ильин И. П. Шизофренический дискурс // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический словарь-справочник. М., 1999. С. 156.

<...> – Ты какой-то... интересный поп. Разве такие попы бывают?

<...> – Идем дальше, сын мой занюханный... <...> Победил Христос... Но тогда – зачем он нужен? <...> Повторяй за мной: верую! <...>

– Ве-ру-юу! – заблажили вместе. Дальше поп один привычной скороговоркой зачастил:

– В авиацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! Ибо это объективно-о! Вместе! За мной! <...>

– Верую, что скоро все соберется в большие вонючие города! Верую, что задохнутся там и побегут опять в чисто поле!.. Верую!

– Верую-у! В барсучье сало, в бычий рог, в стоячую оглоблю! В плоть и мякоть телесную-у!

<...> Эх, верую, верую!

Ту-ды, ту-ды, ту-ды раз!

Верую, верую!

<...> За мной! – опять велел поп.

И все трое во главе с яростным, раскаленным попом пошли, приплясывая, кругом, кругом. Потом поп, как большой тяжелый зверь, опять прыгнул на середину круга, прогнул половицы...

<...> – Эх, верую! Верую!... [V, 225, 226, 227].

Трансформация Шукшиным темы русского юродства прекрасно иллюстрируется интертекстом Достоевского в его новеллистике. Своеобычно минуя «литературность», Шукшин восходит к странным героям Достоевского, который, к примеру, так размышлял о центре романа «Идиот» в черновых набросках: «Да, но он мне не показался глупым. Странен, правда. Совсем **юродивый**» (выделено Ф.М. Дос-

тоевским. – Л.Б.)<sup>181</sup>. Исследователи справедливо находят типологическое сходство *странных* (с долей юродства!) героев Достоевского, в которых, по его признанию, «так отражена вся Россия», с чудиками Шукшина: «Преемственность персонажей оказывается знаково закрепленной <...> Мужчины с душой ребенка, живущие сердцем и исповедующие один принцип: «”Мир красотой спасется”, – так и непонятые людьми, одинокие и отверженные. И в произведении Достоевского, и в рассказе Шукшина воплощено диалектическое и трагическое противоречие<...>»<sup>182</sup>. Но, преклоняясь перед Достоевским, «угнетая себя до гения», Шукшин полемизирует с ним в его же, Достоевского, стиле. Он менее «литературен» и не боится быть по-мужицки дерзким, отважным, по той прямой правде: умирай, а рожь сей. Его юродствующие поэтому меньше связаны с небом или с преисподней, ближе к «феноменам», к «чудным», к *праведникам на селе* – Лескова и Короленко. Они даже в большей степени, чем герои Лескова и Короленко, не хотят быть отверженными, они устремлены к свету, к правде быта (и бытия поэтому), к людям; они живут в миру, ощущая необходимость воспитывающего значения своих действий, хотя они «обожают» «порассуждать вот так вот – странно, далеко, безответственно» («Верую!»). Их юродство – в абсолютном отказе от компромиссов, они действуют во имя «выявления противоречия между глубокой христианской правдой и поверхностным здравым смыслом и моральным законом с целью посмеяния миру»<sup>183</sup>. Юродивые Шукшина, как правило, невоцерковленные люди, даже неверующие. Но они выстрадали веру – причем не только и не столько на уровне знания, сколько на уровне личного подвига – об-

---

<sup>181</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. IX. Л., 1974. С. 163. Далее номер тома и страницы по этому изданию будут указаны: (Д., номер тома – римской цифрой, номер страницы – арабской) после цитаты.

<sup>182</sup> Куляпин А. И., Левашова О. Г. Шукшин и русская литература XIX в. //Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. С. 162.

<sup>183</sup> Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 200.

ретения внутреннего опыта духовной жизни в постоянном движении. В рабочей записи для себя, которая теперь вынесена на обложку книги «Тесно жить» (2006), где собрана авторская публицистика, дневники и записи Шукшина, читаем: «Есть на Руси еще один тип человека, в котором время, правда времени, вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... Человек этот – дурачок».

Шукшин развил характер юродствующего в миру «маленького человека», а не героической личности. Предполагаем, что в своих размышлениях Шукшин имел в виду, к примеру, и вот эту запись Достоевского: «Лебедев – **гениальная фигура** (выделено Ф.М. Достоевским. – Л.Б.). И предан, и плачет, и молится, и надувает Князя, и смеется над ним. Надувши, наивно и искренно стыдится Князя <...> Генерал лжет на смертном одре и в глубоком отчаянии, агонии и тоске. Лебедев идет за гробом и плачет» (Д. IX, 252–253). Шукшин вслед за Достоевским технологически современно, в минималистском ключе, сложно работая с киноприемами, передоверяет «маленькому человеку» сакральное смыслообразование. К примеру, запись Достоевского «Лебедев» начинается с важнейшего цитирования Евангелия, где подтекстно спрятан ключ к образу Князя Христа: «*Лебедев* про Князя: «Утаил от премудрых и разумных и открыл еси младенцам» (Д. IX, 252); помним, что в самом тексте романа именно этот мелкий чиновник, добровольный шут, буффон, комментирует самые важные сюжетные повороты в сокровенных смыслах текста. Шукшинское сознание, как правило, солидарно с оскорбленным «системой» и людьми сознанием героя. В новелле «Миль пардон, мадам!» такой случай. И Шукшин через своего «добровольного» юродивого ведет «посмеяние миру». Важно понять через сопоставление сути шукшинского героя с принципиальным определением русских юродивых, что «это не просто обличительная насмешка шута,



хотя момент обличения несправедливости, жестокости и произвола властей всегда был силен в русском юродстве <...>. Перед нами христианский подвиг, не предусмотренный <...> уставами, т. е. «сверхзаконный» и принимаемый добровольно <...> юродивый *играет*, притворничает <...> намеренно навлекая на себя насмешки. Он сознательно *спускается*, чтобы таким образом *подняться* на духовном пути»<sup>184</sup>. Конечно, многое в поведении Броньки Пупкова, «всерьез» рассказывающего «молодым», «городским» о «своем покушении» на Гитлера, вовсе не вписывается в неписанный устав старозаветного юродства. Но важнейшее из условий – воздействовать правдою на мир в миру лично, не инкогнито – выполнено. Это «реальный» селянин Бронислав Пупков, которому «поп с похмелья» придумал столь пышное имя к плебейской фамилии, ведет сеанс шокотерапии, это «редкий стрелок», «охотник умный и удачливый», в образе блаженного, как это было на Руси в особо сложные и трагические моменты истории, совершает акт личной и *благо-творной/творимой шокотерапии* (пусть «неразумно», но «неистово и неистребимо»).

Шукшин создает качественные, современные тексты, а для этого он может дерзко закодировать интертекстуальное переосмысление темы юродства у Достоевского, Лескова, Короленко и состыковать эти смыслы с «монтажом аттракционов» по С. М. Эйзенштейну (мы уже говорили, что, к примеру, новелла «Миль пардон, мадам!» сделана и под влиянием фильма М.И. Ромма «Обыкновенный фашизм», где Ромм применил эту теорию). Минималист Шукшин предельно остраивает в данном случае и оглушает изнутри страшный аттракцион – речь Гитлера и внимающую ему толпу (явная запись кинохроники в духе «Триумфа воли» Лени Рифеншталь, поэтизирующей «юродство Антихриста ради»). Он пародирует «киносон» в сеансе русского

---

<sup>184</sup> Юдин А. В. Русские юродивые // Юдин А. В. Русская духовная культура. М., 1999. С. 254.

юродства «на чистом немецком языке»: «... миль пардон, мадам, только фьюреру». Отличное владение народной смеховой культурой позволяет писателю выйти на серьезнейший разговор с читателем. Тем более что Шукшин принципиально не согласен с Достоевским в интерпретации греха – под воздействием трагического и кровавого опыта XX века. Достоевский оставлял для любого самого «великого грешника» возможность покаяния и воскресения. Для Шукшина предельно ясно: собрать нацию заново (задача тактически представляющаяся невыполнимой, стратегически, как национальная идея, – верная) можно только при условии бескомпромиссной абсолютной борьбы со злом. Он знает о полном разложении «ницшеанской» личности, предощущает ужас терроризма XXI века. В этом аспекте его чудики, как мы постарались показать, – надежда на *спасение*, с их «неистребимым», в особенности в варианте юродства, стремлением к добру, красоте и справедливости.

Проблему антигероя (юродствующего во зле) мы оставляем за рамками данного исследования. Даже без антитезы «герой – антигерой» уверенность в репрезентативности анализируемой проблемы дает нам «уловление», на наш взгляд, шукшинского хода мысли. В частности, специфику почерка Шукшина можно вычислить по его хорошей «усвояемости» уроков мастеров. Мы уже говорили об уроках Ю. Тынянова в творчестве Шукшина. Трансформатор темы русского юродства как в теории, так и в художественных текстах, он исповедовал принцип экспериментатора в современной литературе: не бояться идеологических препон, не бояться критики (в том числе быть предметом насмешек!). Тогда «кино как изобретение» позволит «без излишней робости и уважения наблюдать, пробовать, руками брать то, к чему более почтительные, но менее понятливые относятся

как к табу»<sup>185</sup>. Мы уже говорили, что тыняновские экспериментаторы («фэкс») похожи на юродивых, а Шукшин – «фэкс» с резко трагикомической направленностью. Приобретя в кино ценные навыки, новые технологии, «жанровую свободу, необязательность традиций, способность видеть противоположные вещи», Шукшин блестяще перевел эти умения на язык литературы. В частности, на наш взгляд, он продуктивен в использовании такого тыняновского хода, как «стиховая», а не «прозаическая» трактовка кинематографического (и литературного) построения материала. Трансформируя в новелле «раскаленную», эмоционально пафосную тему русского юродства, Шукшин предпочитает новые средства – жанр «кинематографической оды», где «чисто стиховые образы, метафоры, происшедшие из “комической” [картины]», играют «в чужом жанре роль гипербола», а исторический материал нужен художнику, «потому что заставляет его работать вне выдуманных фабул, с их вечными «треугольниками», и героями, и соблазнительями, и ставит точные фабульные условия, проверенные не художественным бюро, а историей»<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> Тынянов Ю. Н. О фэксах // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 346.

<sup>186</sup> Там же. С. 348.

### ***3.3. Гоголь в художественном мире В.М. Шукшина (аспект ценностных предпочтений)***

Влияние Н. В. Гоголя на Шукшина и его диалог с великим писателем не подлежат сомнению. Традиции классика высокой трагикомедии очевидны уже в сюжетных коллизиях шукшинской прозы и драматургии. Интертекст Гоголя живет в мире Шукшина, начиная с прямых отсылок к текстам и заканчивая сложнейшими трансформациями гоголевских образов в итоговых произведениях. Шукшин постоянен в обращении (и возвращении) к гоголевским образам-символам – будь то «быстрая езда», «ревизор» или противопоставление «светлых душ» (название рассказа) «темным». Разумеется, это и противостояние «мертвой и живой души», это и разоблачение происков гоголевского «черта». Не обязательно черт «сказочный», как в повести-сказке «До третьих петухов», он может предстать и в «социальной» яви (как тот старик Баев, «плетуший мистический невод» в «Беседах при ясной луне», или как «уважающий» быструю езду «крепкий мужик» (одноименный рассказ), убийца «матушки-церкви», Николай Шурыгин («шурыга», по В. Далю, – «непутный человек, негодяй, мошенник, ера»).

Ориентация Шукшина на Гоголя очевидна и на уровне языка, яркого и самобытного. Она обнаруживается вплоть до «тотальной» аллюзийности или активных суггестий, когда художник-минималист обыгрывает гоголевские фразы, слог и манеру в многозначных, многослойных речевых ситуациях – в прозе, в публицистике, в драматургии, в фильмах.

Особое игровое начало в мире Шукшина – это, пожалуй, один из самых существенных моментов гоголевского влияния. Это игровое начало близко именно гоголевской природе эстетического моделирования. Активное пересоздание действительности, опора на новую художественную условность и мир причудливых ассоциаций,

скрытых за кажущейся простой и непритязательностью – вот что взял Шукшин «из Гоголя» для своей тайнописи.

Показательно при этом, что он прозорливо и грамотно – среди многих ипостасей творчества Гоголя – отдал предпочтение той, на которую был изначально (в силу своего происхождения, воспитания и образования) ориентирован сам. Выстраданный его девиз «Нравственность есть Правда» родился во многом и как результат непосредственной (минуя советских братьев-литераторов) «учебы» у Гоголя, который, по удачному определению К. Мочульского, был «гениально одарен» «в нравственной области», вследствие чего именно Гоголю «было суждено круто повернуть всю русскую литературу *от эстетики к религии* (курсив К.М. – Л.Б.)»<sup>187</sup>. Заметим, что далее исследователь ушел, как мы понимаем, в достаточно спорное суждение смысла: «крутой поворот» и всей русской литературы «от эстетики к религии» он трактует как «сдвиг» «с пути Пушкина» на «путь Достоевского», а при этом «отменяет» Пушкина Гоголем: «После надрывного «душевного вопля» Гоголя в русской литературе стали уже невозможны «звуки сладкие и молитвы»<sup>188</sup>. На наш взгляд, такие «эмоциональные крайности», а тем более сегодняшние попытки абсолютизировать *эгоизм* как аспект проблематики творчества могут привести к утрате ценностных ориентиров. К примеру, постмодернистское «чутьё» обнаруживает в классике лишь «коммуникационный код», а в литературном процессе – отдельные «пути», «случаи», основанные на идеалистической идеологии. «Ценностные лучи конкретных авторов» здесь не что иное, как «несвобода от старых идей и приемов».

Но вот перед нами диалог Шукшина с Гоголем, осуществленный почти сорок лет назад: мы видим, что классик русской новеллы XX века избирает не локальные тексты, не отдельные «идеи» или

---

<sup>187</sup> Мочульский К. В. Духовный мир Гоголя // К. В. Мочульский. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 37.

<sup>188</sup> Там же. С. 37.

приемы, не «малое время», в котором они застыли, он выбирает полнокровный, «живой», «культурный» контекст, чтобы претексты и его тексты жили в «большом времени», чтобы возникали живые представления о прекрасном в нераспавшейся связи времен. Да, при своей склонности «переиначить» действительность, в утопическом устремлении «собрать нацию заново» Шукшин, конечно же, «эгоистически» предпочитал Гоголя певцу гармонии Пушкину. Но мы знаем, что Шукшин (как и сам Гоголь) при этом Пушкина ставил необыкновенно высоко. Анализируя тексты Шукшина, можно видеть, какой напряженнейший диалог вел он с Пушкиным, в конце жизни записав для себя в *рабочей тетради* (вот урок «революционным Хлестаковым» – реформаторам и современным Тряпичкиным!): «Самые высокие слова в русской поэзии: “Восстань, пророк, и виждь, и внеми... Глаголом жги сердца людей!”» [VIII, 283].

Вот почему Гоголь Шукшина, любящего и ценящего классика, не может предстать в виде схемы, «чисто конкретно», вне историко-культурного контекста, а «брат Пушкин» никак не может быть отделен от Гоголя на пути к Достоевскому.

Гоголь у Шукшина немислим и без Белинского. И не только по хрестоматийно известной формуле Некрасова о «желанном времечке» ценностных предпочтений.

Художник русской темы, Шукшин, разумеется, не прошел мимо «сакрального» для русской культуры и общественной жизни текста – «Письма Белинского к Гоголю». Прямая отсылка к нему – подчеркнута ритуально и безлично – присутствует в программной статье «Монолог на лестнице» (1967). Но в подтексте «Монолога», а главное – в художественных текстах Шукшин «задействовал», взамен хрестоматийного глянца, и остроту, и высокий интеллектуальный уровень публичного диалога «Гоголь – Белинский», развивая в «живых» реалиях мотивы «веры и безверия», «народа и интеллигенции», «социальности» и «братства», весь спектр размышлений лучших

умов России об истине, о русском обществе, о России. Свидетельством константной напряженности в этой парадигме можно считать рабочую запись В. Шукшина: «Читайте, братцы, Белинского. Читайте хоть тайно – *ночами*. Днем высказывайте *его* мысли, как *свои*, а *ночами* читайте его. Из него бы евангелие сделать» [VIII, 287]. Автодиалогическое высказывание (не для печати; «устная» реплика в адрес чиновных «литературоведов в штатском») замечательно в своей «псевдонаивной» форме. «Автор фактически говорит об идейном плагиате, совершаемом под покровом *ночи*. На самом деле здесь чувствуется шукшинская ухмылка, лукавая и живая»<sup>189</sup>. Разумеется, сарказм Шукшина можно и должно рассматривать, в частности, как острую реакцию Шукшина на «соцреалистический» официоз, на критику, выносящую несправедливые, непрофессиональные оценки под эгидой «великого критика». Но сегодня, когда Белинского низвергли с пьедестала, становится особенно наглядной уничижительная ирония Шукшина по поводу «юркости» или циничного равнодушия профессионалов-«эгоистов». Мы видим, что прежнее протаскивание благоглупостей и советских догм – именем «отредактированного» идеологами Белинского («евангелиста» без веры!), который якобы «победил» «реакционного Гоголя», – сменилось в наше время апологетикой гоголевской религии, отредактированной по рецептам «новой нравственности». К примеру, иные исследователи «растворяют» социально-негативную оценку Хлестаковых и Чичиковых, данную самим Гоголем, в общих рассуждениях, а интерпретация лучшими гоголеведами смеха великого сатирика как залога обновления России, эта интерпретация часто объявляется устаревшей и может быть заменена апологией антигероев (см. работы П. Вайля и А. Гениса, Б. Парамонова и др.). Разумеется, «такие Гоголи» В.Шукшину были чужды. Знаменательно при этом, что его ценност-

---

<sup>189</sup> Глушаков П.С. Рабочие записи В.М. Шукшина / Публицистика В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. С. 353.

ные предпочтения были рождены не только интуицией чуткого и талантливому художника, но и добротным, самостоятельным освоением философии вопроса, а также изучением истории, литературы и публицистики. Возвращаясь к диалогу «Гоголь – Белинский», скажем, что Шукшин предугадал многие открытия современного гоголеведения (см., к примеру, работы Ю.В. Манна, С. Бочарова, В.М. Марковича, И.П. Золотусского и др.), где разнонаправленные прочтения творчества Гоголя не исключают друг друга, а синтезируют суть его верного на все времена призыва: «Будьте не мертвые, а живые души».

В чем же суть художественной реализации ценностных предпочтений В. Шукшина? Во-первых, он, кого еще в школе прозвали «Гоголем» за страстную любовь к книгам классика и за оригинальное перевоплощение в его героев, до конца жизни «в Гоголя» играл. Мы видим, к примеру, что в автобиографическом цикле «Из детских лет Ивана Попова» гоголевский интертекст заявляет о себе уже в заглавии рассказа «Гоголь и Райка», причем весьма недвусмысленно центральный герой и в этом, и в других сюжетах может быть сближен с Хомой Брутом; возникает художественный эффект отстранения и начинают работать ассоциативные планы жизненного и творческого поведения самого автора. Это я, Василий Шукшин, испытываю «странные амбивалентные чувства», вступив «в зону контакта с мистическими силами и с представителями социальных верхов, что <...> почти одно и то же: <...>Цур им, чтобы не сказать непристойного"»<sup>190</sup>.

Это я, «писатель Шукшин», в «Опыте документального рассказа» («Кляуза») нахожу в последнем прижизненном трагикомическом тексте последнюю поддержку Гоголя: «Страшно и противно стало жить, не могу собрать воедино мысли, не могу доказать себе, что это

---

<sup>190</sup> Куляпин А.И. Гоголь Николай Васильевич / Диалог культур // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. С. 154.



мелочь. Рука трясется, душа трясется, думаю: "Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость-то?" <...> Но я нёс в груди огромную силу и удовлетворенность. "Прочь с дороги!" – сказал я, как Тарас Бульба. И вышел на улицу. <...> ... Прочитал сейчас всё это... И думаю: "Что с нами происходит?"» [VII, 50]

Чуя правду, понимаем мы, Шукшин выбирал в союзники не логику «правильного» реализма по рецептам «неистового Виссариона», но веру и алогизм Гоголя-полемиста и гоголевское стремление создавать «новую меру условности» (В. Маркович). Ведь то, что Гоголь стремился утвердить в читательском сознании, – уловил Василий Шукшин, – гораздо глубже и ближе к истине (как братство душ!), чем «идейный» прорыв к постижению *отдельных* сторон бытия, индивидуальной и общественной жизни. Если речь шла о целостном постижении мира, то Гоголя, а вслед за ним Шукшина, «не смущали» любые соображения, к примеру о «правильном» соотношении объекта и субъекта. Гоголь утверждал именно такое мировидение (ценность его в личной окрашенности отношения к миру) как всеобщую норму. Развитие действия, по замыслу Гоголя, должно было привести зрителя или читателя «к сознанию личной ответственности за господство неправды в русской общественной жизни <...> [они] должны были узнать в осмеиваемом самих себя, <...> понять взаимную зависимость людей друг от друга – в добре и зле <...> Зритель сам должен пережить обновляющее потрясение, очищаясь от всего, что обнаружил, осмеял и осудил»<sup>191</sup>.

Разговор о ценностных предпочтениях Шукшина в парадигме «Гоголь – Шукшин» должен быть иллюстрирован, конечно же, одним из самых оригинальных его текстов – рассказом «Забуксовал» (1971). Текст рассказа построен на игре с взрывным «антитекстом» и на выразительном интеркультурном цитатном диалоге. Текст актуа-

---

<sup>191</sup> Маркович В.М. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» / В.М. Маркович. СПб., 2007. С. 31.

лизирует, во-первых, социально-философскую проблему бытия России, причем в выборе концептуальных «предпочтений» Шукшин идеально точен. Во-вторых, здесь емко и кратко – с собственной оценкой – воспроизведен культурный контекст в толковании знаменитого гоголевского образа птицы-тройки (России) рядом опальных тогда и освоенных в Самиздате исследователей и мыслителей Серебряного века (абсолютное предпочтение!) – Д. Овсяннико-Куликовским, Д. Мережковским, В. Розановым. Здесь есть реминисценции и цитаты из Н. Бердяева, из А. Блока. Не подлежит сомнению, однако, главное предпочтение Шукшина – художника и протагониста будущей России: мысль о *единстве* высших ценностей во всеобщем благоденствии России. Ясно, что «боец тайный, нерасшифрованный», он исходил из того, что плодотворны не отдельные «точки зрения», а диалоги, дискуссии между поборниками обновления России в согласии с «мнением народным». Показательно поэтому, что Шукшин, сближаясь, допустим, с Н. Бердяевым, не уходит в либеральное диссидентство, но вступает в весьма злую и принципиальную полемику с властями предрержащими по поводу «необольшевизма», что, кстати, сегодня весьма актуально. Позиция Шукшина конструктивна в полемике с сегодняшними теоретиками «русской идеи» и с модными интерпретаторами русской классики. Помним, что Н. Бердяев в работе 1918 года «Духи русской революции» назвал Чичикова одним из главных героев советской России. Так вот «революционные Чичиковы», рядясь в тогу реформаторов, «до сих пор ездят по русской земле <...> скупают и перепродают несуществующие богатства, <...> оперируют с фикциями, а не реальностями, они превращают в фикцию всю хозяйственно-экономическую жизнь России»<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> Бердяев Н.А. Гоголь в русской революции / Бердяев Николай. Духи русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции. М., 1990. С. 61, 62.

В этом плане неожиданный и сильный ход Шукшина-художника, когда он дает слово «простому» читателю, рождает новую правду и ряд подтекстов. В самом деле, критика новых безобразий в России, выполненная философом Н. Бердяевым с опорой на великого Гоголя, поддержана и актуализирована Шукшиным как бы от имени «и по поручению» реального представителя народа (отец и сын в середине XX века в русской деревне читают Гоголя). И пафос раздумий русского мужика о том, что же «подсуропил нам Гоголь», честнее и выразительнее иных «научных» интерпретаций. К примеру, сегодняшние постмодернистские провокации в «свободных» экспериментах с классическими текстами часто заменяют собою серьезную и необходимую работу по воспитанию массового читателя. «Новые русские» в литературе «со специфическими функциями» провозглашают: можно поиздеваться над классическим текстом, «почистить» его, дописать и переписать. В этом «обязательном элементе культуры», который грозит вытеснить все иные, читателю не надо задумываться над ценностными предпочтениями: «он знает, о чем идет речь», ведь язык сниженной до анекдота классики «универсален» и «внятен любому». Читателю предложен не «труд души», но роль пользователя игровых автоматов.

Даже на эти вызовы XXI века у наших классиков есть противоядие. Не забудем, к примеру, что Гоголь для обеспечения свободы художественных исканий на протяжении всего творческого пути выработывал в себе навыки профессионального «оценщика» литературы (так он называл «работу» критика). Уже поэтому его главный выбор не был случайным: ценностным предпочтением среди всех функций искусства слова явилось то, что русская литература должна быть областью «действенного народоведения», а следовательно – залогом светлого пути России. Именно это и стало «предпочтением предпочтений» «последнего гения» нашей литературы Василия Шукшина.

### 3.4. Диалог «Чехов – Шукшин»

Пишущие о Шукшине всегда отмечали и отмечают, что это художник, типологически и генетически близкий Чехову.

Начнем с генетики. В наше время в извечно крестьянской России под разговоры о новой демократии объявилось невероятное количество потомков благородных родов – даже царских (или приближенных к императорской фамилии), даже из дворян, носителей княжеских, графских, баронских титулов (в крайнем случае они называют себя потомками *богатых* купцов, интеллигентных ростовщиков-банкиров или наследниками небедных художников-интеллектуалов). Новые русские – нередко с чувством «глубокого удовлетворения и законной гордости» – констатируют, что Чехов-то происходил из крепостных крестьян, что он, интеллигент в первом поколении, мальчиком торговал в семейной лавчонке «колониальных товаров», был неоднократно бит «звероватым» отцом, всю жизнь затем «выдавливал» из себя «по каплям раба», чтобы в конце концов купить имение и быть богатым человеком (то есть такие «чеховеды» обнаруживают в интерпретации жизни Чехова тяготение к некоему архетипу американской мечты). Василий Шукшин, родившийся в «Мордве», части алтайского села Сростки, прожил очень тяжелую жизнь. «Никогда за всю свою жизнь не жил расслабившись», – записал он в конце пути. И вот к похоронам Шукшина приспел один из некрологов, где, нарушая все правила уважения к почившим, автор (явно из «благородных» «новых русских») злобно констатировал, что «самозванный пророк нищих духом», «выученик московской интеллигенции» наконец-то успокоился, будучи «незаслуженно» похороненным на Новодевичьем кладбище в Москве (в десятках метров от чеховской могилы).

Разумеется, мы взяли только крайние случаи. Жизнь и творческий путь Чехова освещены (и освящены) великой целью – проник-

нуть в тайны его книг, пьес, писем, показать истоки творчества одного из самых читаемых и почитаемых прозаиков и драматургов мира русскими и зарубежными учеными – объективно, справедливо, интересно. В работах А.П. Чудакова, В.Б. Катаева, И.Н. Сухих и многих других «крестьянское» происхождение Чехова, его учеба, его жизненные невзгоды, нездоровье и героизм его творчества трактуются адекватно, продуктивно и интересно. Шукшин также исследуется полно и в свете новых прочтений.

Чехова называли «внуком тургеневского Базарова» (помним, что у героя, как и у самого Чехова, «дед землю пахал»). Дед Егор Чехов выкупил семью в 1860 году, так что во младенчестве Антон сам «побывал» крепостным, хотя затем перешел в другое сословие (недолго Павел Егорыч был записан в купцы III гильдии), учился в гимназии, жил в городах (и в Москве большей частью), закончил университет, занимался медицинской практикой и печатался уже с 1880-х годов до конца жизни. И вот что показательно: синдром интеллигента в первом поколении у него не был так остр, как у Шукшина. Скорее всего дело здесь не в личностях: Шукшин, как и Чехов, в общем характер самодостаточный, человек волевой, полный чувства собственного достоинства. Мы акцентируем в данном случае то, что у советского почвенника этот синдром, как ни парадоксально, радикально и остро проявлялся именно как реакция на лицемерие Советской Системы. Советская идеология на словах прославляла «союз рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции», а на деле развивалась по государственному принципу «разделяй и властвуй»: сталинская война с крестьянством (как с «отсталой», «двойственной» частью населения) страшным образом сказывалась как на мироощущении самих крестьян (новых крепостных!), так и на всей остальной части электората («колхозники» – это убогие, «рогачи», неудачники; бежать из деревни – вот что надо делать нормальному человеку). Шукшин чрезвычайно остро ощущал социальную несправедливость.

Именно у Чехова он учился сохранять человеческое достоинство, учился оставаться человеком. Именно Чехов был типологически близок ему как писатель народный, интеллигент истинный.

По сути дела, как художник, как мыслитель, человек интеллектуального труда, Шукшин подпитывался гуманистическим пафосом мировой культуры, русской литературы (и чеховским творчеством в первую очередь) при выстраивании принципов мироотношения и выработке идеала. Тем не менее до конца жизни Шукшин так и не изжил проявлений поведения чужака в среде московской интеллигенции<sup>193</sup>.

«Рифмы» в жизни Чехова и Шукшина обнаруживаются и в том, к примеру, что тот и другой, пользуясь успехом у женщин, тем не

---

<sup>193</sup> Н.А. Зоркая (1924–2006), известный кинорежиссер, критик, писатель, коллега Шукшина по ВГИКу, тепло и сочувственно писавшая о нем, дала убийственную характеристику псевдоэлиты в дневниковом эссе «Аэропорт» (для нее, истинного интеллигента, дочери известных ученых, живущей в районе станции метро «Аэропорт», многие обитатели московского элитарного района, мещане, подчеркивающие свою избранность наждающиеся «новые русские» – предстают как «понятие психологическое и социально-психологическое, а не территориальное»), и в частности, Зоркая обрисовала восприятие многими из них шукшинского творчества: «Однажды аэропортовка В. сказала мне вещь, меня поразившую. «Я, – говорит, смотрела прекрасный фильм «Калина красная», очень понравилось. И в то же время я *понимаю, что он, Шукшин, меня бы расстрелял!*». Я оторопела. «Почему?» – спрашиваю. «Да потому, что я не такая, как он», – говорит. Как ни странно, но после этого заявления я неоднократно слышала подобное от своих друзей, аэропортовских интеллигентов: чувствую, дескать, глубокую враждебность; чувствую, убьет». Н.А. Зоркая сформулировала очень четкую причину подобных рецептов. Она ссылается на разговор со своею приятельницей из провинции – Эльвирой Николаевной Горохиной, «психологом и педагогом из Новосибирска», дружбу с которой Зоркая очень ценила: «Это типичная проекция, – объяснила Эльвира Николаевна. – Свою собственную неприязнь к Шукшину – «иному» – они экстраполируют и ему приписывают». См.: Зоркая Нея. Аэропорт / Зоркая Нея. Литературный быт. Страницы архива... // Искусство кино. 2008. № 4. С. 144. Учтем, что нынешний читатель и зритель В.М. Шукшина, как бы сказал сам писатель, – «он и такой» (т.е. может быть и «таким» – радикалом-рецепиентом, экстраполирующим свою неприязнь к почвеннику, народному писателю, приписывая ему враждебную тенденциозность). Кстати, Чехова, помним, неприятно поразили слова известного критика о том, что, судя по его, Чехова, «певца сумерек», произведениям, он «умрет под забором».

менее несколько скандально и поздно женились на актрисах<sup>194</sup>; оба прожили по 44–45 лет, уйдя из жизни после тяжелых болезней, которые развились еще в юности.

Если говорить о художественном родстве Чехова и Шукшина, то мы помним: классическая традиция поначалу выступает у Шукшина лишь как общий ориентир и критерий художественного вкуса, художественной интуиции.

В этом плане говорят о связях его с Чеховым досахалинского периода. «Присутствие раннечеховской модели» в рассказах Шукшина несомненно; приверженность к окружающему быту как материалу, фактуре, казусность ситуаций; сочетание резкой условности, утрировки и самого «всамделишного быта...»<sup>195</sup>. В.А. Кузьмук в статье «Василий Шукшин и ранний Чехов»<sup>196</sup> писал о таких сходных качествах рассказов Шукшина с чеховскими, как диалогичность, резкая сокращенность описаний, сведение к минимуму пейзажных зарисовок, то есть речь идет в какой-то мере о стихийном продолжении чеховской традиции короткого рассказа, когда эта малая эпическая форма приобретает новые, особые свойства, благодаря воздействию на нее драматургии (в «случае» Шукшина – кино).

Таким образом, типологическое сходство Чехова и Шукшина обнаруживается в выборе ими малого эпического жанра (оба стали классиками этого жанра), а также в характере эволюции: показатель-

---

<sup>194</sup> Ольга Леонардовна Книппер-Чехова в своем жизненном амплуа как-то схожа с Лидией Николаевной Федосеевой-Шукшиной: обе «женщины с прошлым», не очень щепетильные в вопросах высокой нравственности, обе любили и любят быть в центре внимания и слыть вдовами великих писателей. Приведем в связи с этим эпиграмму Георгия Терикова: «Лидии Федосеевой-Шукшиной»:

С виду вроде бы рассеянна,  
Но по-своему умна.  
Когда надо – Федосеева,  
Когда надо – Шукшина!» («Литературная газета» № 9, 10–16 марта 2010 г.)

<sup>195</sup> Гусев В.А. Чехов и стилистические поиски современной советской прозы // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 357–358.

<sup>196</sup> Кузьмук В.А. Василий Шукшин и ранний Чехов // Русская литература. 1977. № 3. С. 198–205.

но, что тот и другой в конце творческого (жизненного) пути испытывали усиливающийся интерес к театру. Кстати, искусство кино оказалось близким чеховскому мироотношению и стилю (что можно обнаружить в нарративе его новелл и в повышенной напряженности словесного действия – в пьесах) и, разумеется, близким художественному коду Шукшина-прозаика. Недаром Чехова экранизируют лучшие кинорежиссеры мира, его новеллистика переводится на язык кино. Шукшин поставил несколько фильмов, переведя – очень умело – язык своей прозы на язык кино. Уже шла речь о том, что современный Московский Театр Наций (руководитель – Евг. Миронов) поставил блестящий спектакль «Рассказы Шукшина» (постановка Алвиса Херманиса), ведущим приемом которого является то, что кинокадры участвуют в общем ходе действия пьесы и как декорации, и как интерактивно-непосредственное «действующее лицо».

Но, разумеется, главное в типологическом сходстве художников – это то, что чеховское трансформировано в текстах Шукшина как прямое интертекстуальное схождение, но и как отталкивание, переосмысление, даже редкая полемика. Исследователи сходятся в мнении, что нити, связывающие Шукшина с Чеховым-художником и Чеховым-человеком, «крепче, чем какие-либо другие».

Совершенно справедливо указывает современный исследователь на доминанту «чеховского» в текстах Шукшина: «Аллюзивное присутствие чеховских тем, образов и т.д. в шукшинском тексте основано на достаточно явном, стилистически-речевом или напрямую номинативном, присутствии фактов и реалий, непосредственно соотносимых с именем и творчеством Чехова. Аллюзия здесь является одновременно и *намеком* (основное значение термина), и *шуткой* (дополнительное значение латинского слова). Поэтому отношения, выявляемые аллюзорно, могут литературно-иерархически занимать разновекторные позиции: высокое может уступать место низкому; существенные изменения и даже *искажения* исходного факта долж-



ны здесь пониматься как ипостась *этого факта*, а не как *новый факт*. Сама степень соотнесенности «исходного» и «полученного» при аллюзорном сближении может быть весьма различной, вплоть до противоположности»<sup>197</sup>.

П.С. Глушаков иллюстрирует данное рассуждение, анализируя текст рассказа Шукшина «Петька Краснов рассказывает...». Чудик Петька, вернувшись с юга (где впервые в жизни лечился по путевке), не столько рассказывает о происшествиях самой поездки, сколько «излагает свое общее представление о курортном времени-пространстве, о людях, пребывающих там, о ценностях и особой курортной этике»<sup>198</sup>, причем интересны здесь прежде всего оценки Петьки Краснова, крестьянина, как бы «обитателя “другого материка”», в образе которого «расшифровывается» в конце концов сам автор (вот почему интерес вызывают не «новые факты» поездки, а «искажения», переходящие в подтекст, некие отвлечения – например, в рассказе о посещении музея А. П. Чехова в Ялте).

Глушаков совершенно справедливо увидел, что можно соотнести юмористический пересказ героем «курортных вольностей» с «адюльтерными сюжетами Чехова», с «Дамой с собачкой» в первую очередь.

Но далее происходит вот что: несмотря на оговорки, исследователь, на наш взгляд, сужает сюжет «Дамы с собачкой» (преувеличивая в нем «адюльтерность»), заявляя, что степень соотнесенности этого чеховского рассказа с «Петька Краснов рассказывает...» Шукшина – «приблизительна и гипотетична». Герой Шукшина, как «обитатель «другого материка»», «не поддается» участникам разговора (жене в первую очередь), когда они, комментируя и направляя его, «управляют актом коммуникации» в сторону примитива и вульгар-

---

<sup>197</sup> Глушаков П.С. Шукшин и Чехов / Ч. I, гл. 3. Диалог с классической традицией // Глушаков П.С. Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова: классическая традиция и поэтика. Рига, 2009. С. 124–125.

<sup>198</sup> Там же. С. 125.

ности. В отличие от них, Петька «предается рефлексии и созерцанию природной действительности», что «дает возможность прочтения шукшинского рассказа в непосредственной его соотнесенности» только со «Студентом» Чехова, где подобная рефлексия есть (в отличие от «Дамы с собачкой»? – Л.Б.), что и делает «Студента» эталонным решением проблемы «коммуникабельности», вернее, проблемы создания коммуникаций «автор – герой – читатель»<sup>199</sup>.

П.С. Глушаков приводит точки зрения А.П. Чудакова («Чеховский герой <...> ощущает прошлое и будущее как представимую вещно-ситуационную реальность»<sup>200</sup>) и В.Б. Катаева, который «совершенно обоснованно включает чеховского «Студента» в парадигму текстов о поисках понимания и преодоления «абсолютной коммуникабельности»<sup>201</sup>. Затем автор находит текстовые схождения, аналогичную символику, аллюзии и переклички со «Студентом» Чехова в тексте «Петька Краснов рассказывает...».

Все это замечательно, интересно, все впечатляет. Но хочется возразить.

Во-первых, ни А. П. Чудаков, ни В. Б. Катаев, как нам представляется, никак не дают оснований противопоставлять один чеховский шедевр другому (пусть и в области автокоммуникаций) уже потому, что оба замечательных чеховеда всегда помнили и помнят о единстве стиля, об авторском присутствии в текстах – при его, автора, «вненаходимости».

Добавим к сказанному еще один важный момент – о продуктивности анализа текстов в аспекте коммуникационных связей.

В недавней статье А.Д. Степанова «Чехов и проблема ”уединенного сознания”. Сцена в Ореанде» дан блестящий анализ рассказа

---

<sup>199</sup> Там же. С. 125, 126.

<sup>200</sup> Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986. С. 325.

<sup>201</sup> Глушаков П. С. Шукшин – Чехов // Глушаков П. С. Очерк творчества В. М. Шукшина и Н. М. Рубцова... С. 127. В. Б. Катаев цитируется им по монографии: Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 272.

«Дама с собачкой» в аспекте автокоммуникации «автор – герой – читатель». А.Д. Степанов убедительно показывает некоторую ограниченность интерпретаций сцены (и поэтому текста в целом!) у очень серьезных чеховедов. К примеру, Н.Е. Разумова (автор монографии «Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства», Томск, 2001), как показывает А. Степанов, следует той «логике, что <...> Крым у Чехова – это катализатор возрождения, величавая природа помогает человеку раскрыться в его лучших качествах»<sup>202</sup>; В.И. Тюпа же, автор книги «Художественность чеховского рассказа» (М., 1989), как формулирует Степанов его точку зрения, считает, что герои в «Даме с собачкой» «продолжают оставаться в рамках социально детерминированных характеров, вписанных в «анекдотическую» жанровую парадигму (в данном случае – схему курортного романа)»<sup>203</sup>.

В.И. Тюпа, как показывает А.Д. Степанов, считает, что «Чехов настроен против абстрактных «высших целей бытия», которые равнодушны к личности и которыми можно оправдать что угодно», а потому «метаморфоза Гурова происходит только в Москве и мотивируется общечеловеческими свойствами его личности, бахтинским “избытком человечности”»<sup>204</sup>.

Обе интерпретации, по Степанову, «логоцентричны», и «спор идет не о том, что хорошо и что плохо, а только о том, явлен ли позитивный полюс уже в крымском эпизоде или нет»<sup>205</sup>.

Степанов убедительно доказывает, что «равнодушие», как часть «уединенного сознания», «вовсе не является у Чехова од-

---

<sup>202</sup> Степанов А.Д. Чехов и проблема «уединенного сознания». Сцена в Ореанде // *Nota universitatis*: сб. статей. СПб., 2009. С. 135.

<sup>203</sup> Там же. С. 136. На наш взгляд, точка зрения П.С. Глушакова на сюжетостроение в «Петька Краснов рассказывает...» Шукшина сходна с результатом анализа В. Тюпы: в «Даме с собачкой» «никак не преодолевается уединенность двух «я»: внешняя близость всегда сопровождается внутренней разобщенностью <...> «мы» несвойственно Чехову, что и доказывает принадлежность слова герою». См.: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 48–49.

<sup>204</sup> Степанов А.Д. Чехов и проблема «уединенного сознания»... С. 136.

<sup>205</sup> Там же. С. 139.

нозначно негативной ценностью». Только этим можно объяснить «парадокс сцены в Ореанде, а именно – видимое отсутствие логики в утверждении: «В полнейшем равнодушии <...> залог нашего спасения...» Вопреки сомнению Тюпы, перед нами не только мысли Гурова <...> эти слова с большой долей вероятности можно приписать и самому Чехову»<sup>206</sup>. А потому А. Д. Степанов реализует свою цель глубинного прочтения чеховского рассказа: «<...> мы не знаем, начинается ли перерождение Гурова уже в Крыму, в Ореанде (и соответственно нельзя решить: становится ли для Чехова Крым топомосом воскресения, или остается только местом курортных романов). Но слияние голоса повествователя с голосом героя налицо»<sup>207</sup>. Степанов завершает статью следующим выводом: «Наложение голосов <...> не говорит о воскресении Гурова, оно говорит о другом: чувствительность, восприимчивость героя здесь приближается к авторской <...> Герой начинает замечать то же, что Чехов, и решающую роль в этом играет природа Крыма»<sup>208</sup>.

Если вернуться к рассказу В. М. Шукшина «Петька Краснов рассказывает...», то этот текст из цикла «Внезапные рассказы» («Больничные рассказы») автор не включал в сборники наверняка в силу его более юмористической, нежели трагикомической направленности, хотя исследователи (С.М. Козлова, В. Коробов, А.Г. Сидорова) справедливо находят здесь весьма сложный комплекс образов и мотивов, которые органично входят в цикл из шести рассказов, первый из которых «Мечты», давший название циклу, заполнен абсурдным, бесовским миром и освещен мрачными тонами. А.Г. Сидорова делает весьма красноречивое наблюдение:

---

<sup>206</sup> Там же. С. 139.

<sup>207</sup> А.Д. Степанов дает существенное разъяснение: «В. И. Тюпа прав только отчасти: размышление от лица «мы» действительно не свойственно Чехову, но точка зрения, выраженная в понятиях «равнодушие» и «шум» ему близка». См.: Степанов А.Д. «Чехов и проблема «уединенного сознания» // Homo universitatis. С. 141.

<sup>208</sup> Там же. С. 141–142.

«В отличие от Чехова и Шукшина, которым жизнь в Ялте не принесла выздоровления, в «Петька Краснов рассказывает...» герой излечивается от своего недуга. Путешественник Петька успешно преодолевает опасные соблазны, искушения и благополучно возвращается домой. В этом смысле оптимистический финал рассказа нетипичен <...> однако в рамках цикла <...> текст демонстрирует последовательную тенденцию к гармонизации художественного мира как замкнутого («футлярного»), совершенного, целостного, хотя и утопического микрокосмоса»<sup>209</sup>.

Что касается чеховских суждений, чеховского интертекста, общности стилевых манер Чехова и Шукшина, а в особенности решения проблемы коммуникации, то в «Даме с собачкой», а не только в «Студенте» надо искать эту общность.

Приведем шукшинский текст, который П.С. Глушаков находит выполненным под влиянием только чеховского рассказа «Студент». Итак, финал рассказа «Петька Краснов рассказывает...» (где, на наш взгляд, есть нечто и от описаний природы в «Даме с собачкой»):

«Ночь... Чуть лопочут листвой березки в ограде, чуть поскрипывает ставня... И тянет от сараев, где коровы, куры, телок, живым теплым духом. И мерно каплет из рукомойника в таз... Вспомнились же ночи – далекие, где тихо шумит огромное море и очень тепло. И Петька усмехнулся, подумал: сколь велика земля! Пальмы растут на свете; люди пляшут, смеются; большие белые дома – чего только нет!

Ночь. Поскрипывает и поскрипывает ставенка – все время она так поскрипывает. Шелестят листвой березки. То замолчат – тихо, а то вдруг залопочут-залопочут, неразборчиво, торопливо... Опять замолчат. Знакомо все, и *почему-то волнует*.

Петьке хорошо» [VII, 25].

---

<sup>209</sup> Сидорова А.Г. «Петька Краснов рассказывает...» / Раздел I. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3. С. 210–211.

П.С. Глушаков, рассуждая о «ретроспективной» и «процессуальной» ситуации, в которых раскрывается герой, приводит прекрасную текстовую иллюстрацию. Заканчивая разбор рефлексий героя, которые по воле автора «выстраиваются в ментальный ряд, упорядочиваются, становятся системой», так что «герой обретает целостное понимание времени, истории, законов существования», исследователь фиксирует: «Это происходит здесь и сейчас», а далее удачно стыкует: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух». «<...> Прошлое, – думал он, – связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого». И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой.

А когда он переправился на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою деревню <...> думал о том, что правда и красота <...> продолжались непрерывно до сего дня и, по видимому, составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...»<sup>210</sup> [Ч. VIII, 309]

Это Чехов! Мы видим удивительную схожесть с шукшинскими текстами. За некоторыми исключениями (к примеру, здесь нет характерных шукшинских словечек, диалектизмов, варваризмов и т.п.) текст поразительно напоминает шукшинскую нарративную историю, то, как Шукшин конструирует ее в том же «Петьке Краснове», в рефлексиях Алеши Бесконвойного и/или в том, как Семка Рысь («Мастер») думает о тех, кто сделал «каменную сказку» – церковь в Талице, как

---

<sup>210</sup> Чехов А.П. Студент // Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 8. С. 309. Чрезвычайно интересно для нас то, что этот рассказ, не сразу замеченный критикой как шедевр, писался в одно время с работой над книгой о русском аде – «Остров Сахалин». Рассказ «Студент» знаменовал новый период («просахалиненного») чеховского творчества: прогресс всё же представлялся ему в значении морального категорического императива, а потому он считал главной задачей открыть «неизвестное», то, о чем люди тоскуют, и в самой жизни найти элементы правды, справедливости, красоты и свободы.

«налаживается думать о новом, небывалом» Филипп Тюрин («Осенью») – да всего и не перечислишь.

Вместе с тем П.С. Глушаков, как нам представляется, не замечает в шукшинском «Петьке Краснове» явных аллюзий из «Дамы с собачкой», предположительно, потому, что скорее всего в его понимании Петька уж очень прост, к тому же, малограмотный работяга, он «враль и болтун»<sup>211</sup>. *Студент* Иван Великопольский, интеллигент, выходец из народа (автор скорее всего его прототип) – это другое дело: здесь для Глушакова безусловна коммуникация.

Но вот перед нами отрывок из «Дамы с собачкой»: «<...> на набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид <...> поехали в Ореанду <...> сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный глухой шум моря <...> говорил о покое, о вечном сне, как ожидает нас. Так шумело внизу, когда тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет» [Ч.: X, 133].

Разве такое восприятие чуждо «простому сознанию»?! Вспомним Петькины рефлексии, сливающиеся с авторскими в восприятии природы. Акцентируем, что Шукшин учится у Чехова приемам автокоммуникации: к примеру, в повествовании от третьего лица нарратор Чехов выводит героя (солидаризуясь с ним и представляя его зримо и осязаемо в физической данности времени и пространство в

---

<sup>211</sup> Не согласимся с П. Глушаковым: Петька вовсе не «враль», а уж тем более – не болтун. Он – трудяга, а если приврет, так «чтобы смешнее было и интереснее». И жена его, Зоя, не похожа на злых жён: она любит своего Петьку и «направляет» его, если его «занесет». Образ Зои участвует в гармонизации мира, она «коммуникабельна», в отличие, допустим, от злой жены Броньки Пупкова в «Миль пардон, мадам!» «Харя неумытая, скот лесной» – такими определениями награждает благоверного злая жена. Недаром Бронька, рассказывая о «покушении на Гитлера», оговаривается, что совершал его, будучи свободным: «Жены у меня тогда не было».

«телесной» оболочке) на высокий уровень правды, пусть проблески этой правды в правоте инстинкта и в чуткости души.

А.Д. Степанов делает существенный вывод, в данном случае выходя на чеховский метод: «Вопрос о том, насколько истинны <...> прозрения героев, обычно не поддается решению. Но важно другое: именно в таких случаях уровень восприятия героя, его чувствительность приближается к авторской»<sup>212</sup>. И «авторская чувствительность» способствует созданию через авторскую коммуникацию – таких вот подтекстов (из рассказа «Дама с собачкой»): «<...> как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» [Ч.: X, 134]. Подобные смыслы конструирует, участь у Чехова, и Шукшин в своей малой прозе.

Вот почему его «простые» герои так интересны и выразительны. Понимать его «характеры» вовсе не просто: нельзя быть логоцентричным – необходима особая «чувствительность», иначе не уловишь того, что ЗА характером и сюжетом. В этом плане хочется привести рассуждения Елены Ямпольской в критической статье по поводу спектакля «Рассказы Шукшина», который в Театре Наций поставил знаменитый на всю Европу Алвис Херманис. Восхищаясь игрой актеров, находками режиссера, Ямпольская все же замечает: «Когда враль и фантазер Бронька Пупков отливает городским охотникам пули про свое покушение на Гитлера и зал опять-таки беспрестанно хихикает, приходит на память фильм «Странные люди» 1969 года, Бронька – Евгений Лебедев, и как он плакал, выкрикивая: «Дак получай за наши страдания!.. За наши раны!.. За кровь советских людей!.. За разрушенные города и села!». Народ у экранов сморкался и утирал глаза. До сих пор утира-

---

<sup>212</sup> Степанов А.Д. Чехов и проблема «уединенного сознания» // Сб. Homo universitatis. С. 141.



ет. В этом месте нельзя смеяться. Что-то очень неправильно сделано, если смеются»<sup>213</sup>.

Смеяться нельзя уже потому, что здесь трагический *подвиг* юродства: герой сам «делает посмеяние миру», его грехам. Рассказ «Миль пардон, мадам!», как уже говорилось, в основе своей – это трагифарс, его герой – «буффон, шут гороховый» в духе Ф.М. Достоевского. Вместе с тем – глубинные подтексты, аллюзии и традиция «серьезного смеха» – от Чехова. Ткань, из которой сделан образ, здесь по-чеховски тонка, авторское присутствие так зашифровано, что возникающая как бы из ничего «авторская чувствительность» (в солидарности с «чувствительностью» героя) рождает читательское/зрительское прозрение, особого рода катарсис (шукшинский текст обеспечивает все предпосылки к духовному очищению).

Шукшин учится у Чехова сложностям смыслообразования и эстетического моделирования мира в тексте. Их роднит явный демократизм художественных миров. Он заключается в скрытой исповедальности, в каком-то «чувствительном» коммуникационном интересе к чужому «я» (будь это столяр, студент, высокопоставленный чиновник или маленький мальчик, восхищающийся фактом рождения котят). Проза того и другого художника характеризуется «удивительной многонаселенностью».

В плане выражения малая проза Чехова (а вслед за ним Шукшина) выполнена с установкой на устный рассказ. Повествовательные манеры этих художников близки свою зашифрованностью, непроясненностью авторской позиции. Здесь действует принцип, о котором давно говорят чеховеды: создание Чеховым «неслучившейся жизни» («чистые» реалисты пишут о том, что «случилось», тогда как Чехов и Шукшин – о том, что «могло случиться» и даже о том, чего «мы не знаем»).

---

<sup>213</sup> Ямпольская Елена. Москвичи и марсиане // Известия. 25 ноября 2008 г. С. 10.

Но Шукшина с Чеховым сближает еще одна, необыкновенно важная тема, трансформация которой выводит читателя на проблемы национальной самокритики. Речь идет о том, как «понять душу искаженную», «отделить в душе своих героев святость цели от грубости средств» (Л. Аннинский о творчестве позднего В.М. Шукшина). Речь идет о «путешествии» художников в русский ад и изображении ими жизни оступившихся людей, людей, у которых умирает душа. Как ее вылечить и оживить?!

И здесь Чехов для Шукшина – это прежде всего великий пример для подражания в смысле гражданского поведения. Безусловно: то, что творчество Чехова «посахалинено», что Чехов «писал Сахалином», – это необыкновенно важно для Шукшина. Обратим внимание на следующее: рабочие записи (для себя!) Шукшина полны рассуждениями о Чехове, который, к примеру, по Шукшину, «работал страшнее Льва Толстого», который «уничтожил» чиновников – «человеков в футляре», который учил писать кратко и ёмко. Чеховские аллюзии, подтексты, цитаты, как мы убедились, присутствуют, живут в шукшинских текстах. Но тема «Чехов и Сахалин» занимает совершенно особое место, что подтверждается, к примеру, приемом «личностного присутствия» Чехова в тексте («Петька Краснов рассказывает...»).

Речевой акт, запечатлевший Чехова в рассказе выполнен удивительно, с обманом читательских ожиданий. Действительно, о Чехове рассказывает «чертов сюсюкалка», косноязычный и пришепывающий простак – простодушный Петька Краснов. Он рассказывает своим близким и односельчанам о посещении на юге, где «лечил радикулит», музея А.П. Чехова.

<...> – То-то ты полторы сотни уханькал – по ресторанам-то.

– Дешевые нельзя. Но что я вам скажу: нигде ни одного грубого слова! Чтобы матерное слово – боже упаси! Только шуточки, шу-

точки...<sup>214</sup> Все смеются, шутят <...> И пьяных нету. Так, идешь – видишь: врезамши, паразит! По глазам видно. Но не шатается. Но вот хохма была! Пошли домик Чехова посмотреть <...> Ну, шагаем потихоньку, слушаем... А там под стеклом кожаное пальто висит. Ну, эта женщина, солидная такая, стояла рядом... Как заорет: «Это он такой большой (большой – в ранних редакциях. – Л.Б.) был!» Да как брякнется <...> хотела подойти поближе – поглядеть пальто, а запуталась <...> ... Ну, мля, все за животики взялись...

– А что за пальто-то? Какое пальто?

– Пальто Чехова, писателя. Он в нем на Сахалин ездил.

– Ссылали, что ль?

– Да зачем! Сам ездил – *посмотреть*. Он тогда и простыл. Додуматься – в таком пальтишечке в Сибирь! Я ее спрашиваю: «А от чего чахотка была?» – «Да, мол, от трудной жизни, от невзгод», – начала вилить. От трудной жизни... Ну-ка, протрясись в таком кожанчике через всю Сибирь...

– Ну, она и была – трудная жизнь, раз ему тулуп взять не на што было.

– Может, и не знал человек, какие тут холода.

Петька молчит, потому что забыл спросить тогда у женщины-экскурсовода: зимой ездил Чехов или летом?

– Знаешь, какой у него рост был?

– У кого?

– У Чехова. Метр восемьдесят семь!

Это родных не удивило – знавали и повыше. Это тогда экскурсантов почему-то очень всех удивило, и Петька удивился со всеми вместе. И сейчас хотел удивить [VII, 23–24].

В рабочей записи Шукшина есть такая запись (явно переиначенная, «прожитая» по-своему чеховская максима: «Что такое крат-

---

<sup>214</sup> В последней редакции Шукшин убирает «сюсюканье» в словах, было: «суточки, суточки, сатается, послы» и т.д., хотя впечатление о косноязычии Петьки остается.

кость? Пропусти, но пусть это будет и дураку понятно – что пропущено. Пропущенное и понятное *понимается и радуется*) [VIII, 283].

Процитированный выше текст как раз жив пропущенным и парадоксально радуется, ибо ты вдруг подключаешься к зашифрованной авторской коммуникации. В подтексте, понимаем мы, звучит горечь по поводу того, как далек от истинной культуры простой человек труда. Петька и о Чехове-то вспомнил, потому что в момент рассказа о писателе в музее «брякнулась солидная тетя <...> Ну, мля, все за животики взялись». Казенный пафос экскурсовода и казенные фразы вместо живого рассказа о подвиге великого писателя, с цитированием его книг и т.п., вызывают внутренний протест. Горечь также оттого возникает, что так много не-читателей Чехова. Но опять-таки, читая шукшинский текст, испытываешь эстетическое чувство удовлетворения, потому что Шукшин реализовал требование: «Надо, чтоб в рассказе было все понятно, *и даже больше*» [VIII, 285].

«Наивные» Петькины наблюдения и оценки праздной жизни на курорте вкупе с его эмоциональностью и здравым смыслом дают убийственно смешной эффект. В наше время, когда секс-индустрия, агрессивный «накат» телевидения, наглый шоу-бизнес – стали активными составляющими посюстороннего существования, Шукшин точно бьет своим искусством по безнравственности, пошлости, хамству:

«– Идес, мля по пляжу – тут баба голая, там голая – валяются. Идешь, переступаешь через них... Петька выговаривает: «Переступас».

<...> Мне там один посоветовал: ты, говорит, купи темные очки – ни черта, говорит, не разберешь, куда смотришь [VIII, 22].

– <...>Ты чего?

– Ничего... Не лезь. Их же там много на пляже валялось – чего ты ко мне лезешь?

– Да ты сто, Зой?! <...> Дура ты, дура!.. Кому я там нужен? Там без меня хватает – *специально этим делом занимаются. Их со мной, сто ли, сравнис?*

– Заходишь вечером в ресторан <...> а тут наяривают, мля, так наяривают!.. <...> Ну, танцуют, я те скажу!.. *Так поглядишь – вроде совестно, а потом подумаешь: нет, красиво!* Если уж им несовестно, чего мне-то совестно? Атомный век, мля...» [VIII, 23]

В потоке предельного опошления материала, в сосредоточении грубости, подлостей человеческих вдруг возникает образ Чехова, и его младший последователь – Шукшин учится у абсолютного новатора темы сохранения в человеке человеческого, он берет уроки мудрости и человечности, понимая, что «Культурный человек... Это тот, кто в состоянии сострадать. Это горький, мучительный талант» [VIII, с. 285]. И – прямо по Чехову: «Критическое отношение к себе – вот что делает человека по-настоящему умным. Так же и в искусстве и в литературе: сознаешь свою долю честно – будет толк» [VIII, 279].

Шукшин, как мало кто другой в конце XX века, продуктивно использовал чеховскую биографию и его творчество, понимая, что все, чем жил и о чем писал Чехов (оно... «просахалинено»!), было стремлением выйти к Истине. Шукшин был близок к Чехову, ощущая себя звеном в общем движении к правде, в непрерывном движении вперед человечества. Чехов писал об этом движении в одном из последних своих писем: «Оно есть, оно невидимо для нас, как движение Земли вокруг Солнца».

Чеховский гений неисчерпаем. Принадлежа России, он открыт всему миру. Шукшина называют «последним гением» нашей литературы. Их тайны, слава Богу, не раскрыты, ибо их книги – это сама жизнь, которую человек сам обязан делать достойной и чистой.

## ***Выводы***

- Исследование интертекстов классиков в прозе В.М. Шукшина показывает оригинальность его жанрово-стилевых исканий в Большом и малом времени. Его диалог с классикой впечатляет не только количеством имен, широтой охвата культурных пластов, но и глубиной проникновения в Истину. Выявление значимых элементов в восприятии В. Шукшиным классической традиции показало, что, *во-первых*, Шукшин, ощутив, как возрастает в сознании людей удельный вес неопределенности, непредсказуемости, именно в классике *искал ценностные смыслы «действенного народоведения»*.

- Во-вторых, Шукшин вслед за классиками (делая их «действующими лицами» своих текстов) учился программировать *творческий акт читателя* при синтезе этики и эстетики.

- В-третьих, *стремление Шукшина к «преображению» всех культурных языков* в тексте произведения было определяющей чертой его писательского кредо.

- В-четвертых, в ряде своих новелл Шукшин не только *трансформирует* какой-то интертекст, но и осуществляет «*сшибку*» текстов, острую *полемику*.

- Фактом «*взрывного*» усвоения *традиций* стало развитие темы русского юродства в малой прозе Шукшина.

- *Генеалогия юродства* в чудиках Шукшина и в мотивных перипетиях темы, показали мы, странным образом *восходит к фольклору и к древнерусской культуре* с ее константой – выходом на библейские категории быта и Бытия.

- Для раскрытия русского национального характера Шукшин вышел к мощному архетипическому пласту парадигмы «русские юродивые» и трансформировал образные составляющие темы в

своих типах *бунтарей*, *«бесконвойных»*, *юродствующим во Христе*, и антигероев, юродствующих Антихриста ради.

- *Анализ гоголевского интертекста* в аспекте ценностных предпочтений выявил, что Шукшин, обращаясь к Гоголю, актуализировал социально-философскую проблему бытия России и способствовал выработке конструктивной позиции Шукшина в полемике с сегодняшними теоретиками «русской идеи».

- Диалог «Чехов – Шукшин» продуктивен для Шукшина на протяжении всего его творческого пути, начиная с «учебы» *по раннечеховским модификациям* малого эпоса и заканчивая овладением сложнейшей *техникoй автокоммуникации* при «учебе» у зрелого Чехова.

Чехов и Шукшин – художники, генетически и типологически близкие, так что интертекст Чехова и его творческое поведение Шукшин активно осваивал и трансформировал в текстах.

## Заключение

Неутихающий интерес современных читателей и современных ученых к богатому художественному наследию и драматической судьбе В.М. Шукшина свидетельствует об актуальности и ценности творчества этого выдающегося художника слова.

Рассмотрение малой прозы В.М. Шукшина, классика русской новеллы, в контексте современности – это тот объект и тот ракурс, которые необходимы сегодня, в пору катастрофических утрат нравственности и духовности, а также в пору потерь литературоведением ориентиров и ценностных критериев при анализе художественных явлений.

Контекстуальное рассмотрение творчества писателя вообще не может быть исчерпывающим, оно, разумеется, по необходимости избирательно, так что в «случае Шукшина» приходилось в какой-то степени ограничивать анализируемый материал. Тем не менее мировоззрение такого художника, который выступил как «голос поколения» 1960–70-х гг. и как протагонист будущей России, необходимо было представить целостным и подробным.

«Крестьянин потомственный, традиционный», как декларировал свое творчество и жизненное кредо В.М. Шукшин, прожил нелегкую жизнь, и жизнь несправедливо короткую, но ушел, оставив после себя богатое творческое наследие и пример творческого поведения в социуме как жизнь бунтаря, бойца.

Показательно, что даже заведомо проигрышную ситуацию – учебу в зрелом возрасте – он смог обратить в свою пользу: к примеру, русскую и мировую классику, а также лучшее в философии, эстетике, культурологии и публицистике он усвоил, будучи не обремененным идеологическими штампами и максималистскими клише советского обществоведения, тем более что во ВГИКе, в сравнении с другими вузами Москвы, Ленинграда, была возможность позна-



комиться с достижениями западной эстетики, культурологии, с запретной по тому времени литературой и была относительная свобода дискуссий. Вот почему с середины 60-х годов вплоть до своей трагической кончины В.Шукшин, как мы теперь понимаем, выступал вовсе не как бытописатель, но как «родитель» какого-то «нового бытия», в том числе бытия нового сознания, которому даже в последние десятилетия Советской власти было отказано в самостоятельной жизни.

В его художественном сознании через замечательную образную структуру прозы (в первую очередь через лучшее в его прозе – новеллистику) были актуализированы вечно «простые» вопросы бытия: «Что с нами происходит?! Как человеком быть и остаться? В чем высший смысл жизни человека? «Куда нам плыть?» Мы только сейчас (и благодаря Шукшину также) начали понимать, какие лукавые ответы давала на эти вопросы советская официально-массовая идеология, как мы сами были рады «обманываться»! Целая армия «научных коммунистов» (большинство из которых сейчас и капитал приобрели, и приличия соблюли), легионы «литературоведов в штатском» готовили и раздавали красивые лозунги и рецепты «неизменно превосходных результатов», «ускоренного» счастья и благополучия. Ответы на «простые» вопросы были просты, как та простая «правда», которая, заметим вновь, хуже воровства.

«Нас похваляют за стихийный талант», – саркастически писал Шукшин в своей рабочей тетради. Ясно, что роль победителя в «смотре художественной самодеятельности» (пусть и во всесоюзном масштабе) Шукшина ни в коей мере не прельщала. Для участи прирученного Системой «выходца из народа» он был слишком «самостоятелен – это черта таланта» (определение М.И. Ромма, выдающегося режиссера, руководителя мастерской, сыгравшего огромную роль в образовании Шукшина и в становлении его как художника). Недаром А. Михалков-Кончаловский (во многом антипод Шукшина)

в своих воспоминаниях с восхищением говорит о цельности, мощи Шукшина-художника, который напоминает ему гениального прадеда – «сибирского казака» Василия Сурикова. Именно такой художник мог создать тип нового героя русской литературы – бунтовщика, «бесконвойного», «чудика», бескомпромиссно отстаивающего свое право на свободу жить в своем Доме, обустривая Россию.

Шукшин вырабатывал у своих читателей сознание того, как «надо человеком быть»: его герои выстрадали, что главные ценности жизни – это свобода и соборность, единение, а художник обеспечил творческий акт своих читателей через конструирование аутокоммуникаций «автор – герой – читатель».

Разумеется, недругов, не-почитателей и не-читателей Шукшина тоже немало. Они считают его «пророком нищих духом», певцом ушедшей природы и отказывают в праве на искусство.

Но, на наш взгляд, даже то «принципиальное» не-чтение его книг, а в особенности горячее неприятие шукшинского творчества и пылкое возражение Шукшину со стороны, допустим, современных сторонников «чистого искусства», поборников постмодернистских холодных экспериментов или (крайности сходятся!) неистовых ревнителей традиционализма – все это парадоксально свидетельствует о высокой степени талантливости Шукшина-художника.

Живая энергетика текстов Шукшина идет прежде всего от того, что они основаны не на максималистском описании реальности, а на обеспечении автором-минималистом сложнейших взаимодействий текста и реальности/ирреального.

За внешней непритязательностью, простотой шукшинской прозы и лучшего в ней – новеллистики скрыты замечательные (глубинные) смыслы, которые живут, благодаря качественно выполненным текстам художника, чьим раскаленным пером двигали боль, гнев, страдание и любовь, а при этом страсти были переплавлены в Лите-

ратуру на основе новой эстетики – через эксперимент, творческое бунтарство и парадокс.

В центре своих эстетических воззрений Василий Шукшин поставил фигуру Пахаря, сознательно культивируя глубокие эмоциональные впечатления детства и юности, прошедших в лоне сибирской (алтайской) природы, сельского уклада жизни, народной нравственности. Другим не менее мощным источником шукшинской эстетики является его читательская и зрительская культура, сочетающаяся со склонностью к активной теоретической саморефлексии (недаром сам он сравнивал свой путь в искусство с судьбой Джека Лондона и его героя Мартина Идена). И, наконец, третий источник – это личностный фактор: психология оригинальной, художественно одаренной самобытной культуры и самодостаточной личности, которая чрезвычайно сложно и интересно вписалась в культурный контекст 50–70-х гг. XX века и даже (заставив себя уважать и с собою считаться) в элитарную столичную среду.

И все это было скреплено осознанной принадлежностью Шукшина к поколению «детей времен справедливых войн», благодатному поколению, отличающемуся верностью избранным идеалам и мужеством в их отстаивании. Со времен античности и до наших дней к ним относят Софокла и Еврипида, Пушкина и Лермонтова, Шукшина, Высоцкого и Андрея Тарковского. Все они из поколений, взрослевших в годы великих испытаний, но и в годы великих побед.

При изучении эстетики Шукшина необходимо видеть поэтому прежде всего последовательную и глубокую систему его воззрений, ориентированную на то, чтобы «открывать прекрасное в жизни и идти с этим к людям». Но надо видеть и стремительно эволюционирующее стремление художника к углублению, «осерьезниванию» идеала, к осмеянию «непростоты», лжи и фальши во времена предощущений катастрофизма бытия.

Сила переживаний духовных и нравственных идеалов, которые мыслились Шукшиным как абсолютные и непререкаемые, такова, что столкновение этих идеалов с реалиями конца XX века (а в читательской рецепции и с реалиями начала третьего тысячелетия!) обретает в его творчестве чрезвычайно острые драматические формы и рождает охранительный трагикомический пафос его прозы. «Старомодный модерн» выступает здесь как стратегия текста.

«Самые шукшинские новеллы» – это тексты резко новаторские – экзистенциальные, с использованием принципов эстетики минимализма, парадокса и эксцентрики. В механизм смыслообразования своей малой прозы, кроме того, Шукшин активнейшим образом вводил фольклорные жанры, например, анекдот, пожалуй, самый продуктивный и «живучий» жанр фольклора. Но, безусловно, он понимал, что беда для общества, если истина будет доказываться только анекдотами. Так что, используя потенциальные возможности жанров, смеховой культуры, осуществляющей посредническую роль между напряженной идеологией Системы и спонтанным народным началом, а также учась у нее легкости в сочетании с общей медитативной функцией, Шукшин создает ценностное «реальное» переживание – образ. Благодаря артистизму нарратора читатель активно участвует в творческом акте, ибо ему нравится так мгновенно ориентироваться во времени и пространстве, стремительно «соображать и жить в определенном ритме» (Эльдар Рязанов о сути современного искусства). А главное: Шукшин актуализировал через медитативность мифопоэтику и прагматику народной смеховой культуры – нужный ему генеративный мотив в сюжете новеллы, ибо ценностное переживание осуществляется здесь за счет «вертикального» движения сознания, иерархизирующего прежнюю (сложившуюся) систему: сознание в шукшинской новелле проясняет собственные ценности, отделяет подлинное и главное от содержа-

ний и мотивов, «нелегально», в обход высокой нравственности, занявших в жизни человека место, не соответствующее их цене и смыслообразующим потенциям.

Шукшин брал на себя особую роль человека культуры. В конечном счете он оценивал *всего* человека (перед таким смехом, какой есть в его новелле, все равны) как мудрый и скорбный философ, тогда как многие литераторы, модные и продвинутые юмористы-сатирики зачастую работают только с той или иной «функцией» человека цивилизации.

В конечном счете, понимаем мы сегодня, по совокупности своего творчества Шукшин *срезал* и своих модных оппонентов, и своих не-читателей.

В нарративе шукшинской новеллы возникает эффект экзистенциальной смехотерапии и эстетический потенциал дидактики умолчаний, ибо вся система выстроена для сохранения в читателе чувства стыда и обязательного стремления к идеалу, чтобы человек не перестал быть человеком. По Шукшину, «нравственность есть Правда». И целительный смысл его писаний вырабатывается через противостояние лжи, которою, «как коростой, покрыта Россия». Унаследовав и развивая «мессианский энтузиазм» русской классики, до конца дней своих Шукшин вырабатывал в себе психологию и качества бойца, борца с пошлостью и ложью, так что масштабность осмысления им общекультурных проблем и бытийных коллизий придавала акту познания в его текстах качества эстетического феномена. Авторская интенция здесь такова, что акт познания сливается с актом оценки, шукшинская тайнопись и кодирование сложных смыслов синтезированы с экспрессией высказываний и эмоциональной насыщенностью текста, становящегося ценной целостностью, произведением искусства. Через атмосферу недосказанности, намеков, ассоциаций читатель «осязает» направленность художественной идеи и

энергетику образной структуры (Белла Ахмадулина определила взгляд Шукшина-художника как «осязающий суть» вещей). Исследователи называют три основных составляющих языковой (художественной) концепции Шукшина, которую сам он реализовал в художественных текстах: «магия слова», «краткость» и «живой язык». Одной из самых ярких черт его идиостиля является воплощенный «здесь и сейчас» случай творимого слова – речи. Вот почему при чтении минималистских текстов Шукшина возникает стойкое понимание того, что эмоция в искусстве не «тоже идея» (Г. Гуковский), но идея, равноценная и в то же время противоположная логически оформленной мысли, ибо невербальные подсказки, эмоциональные «внушения» автора чуть ли не главное дело в этой системе «мерцающих смыслов и сложных эмоций» (И. Роднянская).

Свежесть восприятия его текстов вырабатывается с помощью неожиданного, как бы не отягощенного контекстом взгляда на реалии быта и бытия, на искусство, на политику, на идеологию и философию, в конечном счете на то, как «надо человеком быть» и что делать, чтобы обрести веру и «собрать нацию заново».

## Библиографический список

### I. Сочинения, рабочие записи, письма В.М. Шукшина

1. Шукшин, В.М. Сельские жители: рассказы / Шукшин В.М. – М.: Мол. гвардия, 1963. – 191 с.
2. Шукшин В.М. Земляки: рассказы / Шукшин В.М. – М.: Сов. Россия, 1970. – 208 с.
3. Шукшин В.М. Беседы при ясной луне: рассказы / Шукшин В.М. – М.: Сов. Россия, 1974. – 319 с.
4. Шукшин, В.М. Нравственность есть Правда: сборник статей / В.М. Шукшин; [сост. – Л.Н. Федосеевой-Шукшиной; вступ. ст. и коммент. – Л.А. Аннинского, Л.Н. Федосеевой-Шукшиной]. – М.: Сов. Россия, 1979. – 607 с.
5. Шукшин, В.М. Собр. соч.: в 3 т. / В.М. Шукшин [сост. – Л.Н. Федосеевой-Шукшиной; предисл. С. Залыгина]. – М.: Мол. гвардия, 1992.
6. Шукшин, В.М. Собр. соч.: в 5 т. / Шукшин В.М. [сост. – Л.Н. Федосеевой-Шукшиной, при участии Вадима Панюты]. – Екатеринбург, 1992.
7. Шукшин, В.М. Собр. соч.: в 6 т. / Шукшин В.М. – М.: Мол. гвардия, 1993. Т. 3.
8. Шукшин, В.М. Тесно жить / В.М. Шукшин. – М.: Зебра Е, 2006. – 522 с.
9. Шукшин, В.М. Собр. соч.: в 8 т. / В.М. Шукшин [ред. коллегия: О.Г. Левашова (гл. ред.), А.И. Куляпин (зам. гл. ред.), В.В. Десятов, С.М. Козлова, Д.В. Марьин, А.Г. Сидорова, О.А. Скубач,

В.А. Чеснокова, А.А. Чувакин; под общ. ред. О.Г. Левашовой]. – Барнаул: ООО «Изд. Дом “Барнаул”», 2009.

## **II. Справочники, словари, энциклопедии по творчеству**

### **В.М. Шукшина**

10. Василий Макарович Шукшин (1929–1974). Библиографический указатель (3-е изд. переработ. и доп.). Алтайская краевая универсальная научн. биб-ка им. В.Я. Шишкова [научное редакц.: В.Ф. Горн]. – Барнаул: АО Полиграфист, 1994. – 159 с.
11. Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Эстетика. Диалог культур. Поэтика. Интерпретация / под ред. С.М. Козловой (гл. ред.), В.В. Десятова [и др.]. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999. – 320 с.
12. Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. – Т.1. Филол. шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина / [научн. ред. А.А. Чувакин; ред.-сост. О.Г. Левашова]. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – 360 с.
13. Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. – Т. 2: Эстетика и поэтика прозы В.М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В.М. Шукшина. Диалог культур / [научн. ред. А.А. Чувакин; ред.-сост. О.Г. Левашова]. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006. – 290 с.
14. Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 3: Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Публицистика В.М. Шукшина / [научн. ред. А.А. Чувакин; ред.-сост. С.М. Козлова]. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – 360 с.
15. Елистратов, В.С. Словарь языка Василия Шукшина: около 1500 слов, 700 фразеологических единиц / В.С. Елистратов. – М.: Азбуковник, Русские словари, 2001. – 432 с.



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

### III. Сочинения других писателей

17. Астафьев, В.П. Последний поклон. Кн. 2. / В.П. Астафьев // Роман-газета. 1979. № 3 (865).
18. Астафьев, В.П. Последний поклон. Повесть / В.П. Астафьев. – М.: Современник, 1978. – 639 с.
19. Астафьев, В.П. Всему свой час: статьи, публицистика / В.П. Астафьев. – М.: Мол. гвардия, 1985. – 254 с.
20. Белов, В.И. За тремя волоками: повести; рассказы; Очерки / В.И. Белов; [вступ. ст. В. Бондаренко]. – М.: Худож. лит-ра, 1989. – 527 с.
21. Блок, А.А. Собр. соч.: в 8 т. / А.А. Блок; [вступ. ст. В. Орлова]. – М.; Л.: ГИХЛ, 1960-1963.
22. Бродский, И.А. Поклониться тени: эссе / И.А. Бродский; [вступ. ст. Я. Гордина]. СПб.: Азбука-классика, 2006. 256 с. Тексты печатаются по изданию: Сочинения Иосифа Бродского: в 6 т. – СПб., 1992. Т. 1, 5, 6.
23. Булгаков, М.А. Театральный роман. Собачье сердце. Роковые яйца. Записки юного врача. Пьесы / М.А. Булгаков. – М.: АСТ, 2005. – 965 с.
24. Булгаков, М.А. Пьесы. Романы / М.А. Булгаков [вступ. ст.и примечания В.М. Акимова]. – М.: Правда, 1991. – 768 с.
25. Бунин, И.А. Окаянные дни / И.А. Бунин; [вступ. ст., сост., коммент. С. Ярова]. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 320 с.
26. Бунин, И.А. Собр. соч.: в 4 т. / И.А. Бунин; [сост., научн. ред. Н.М. Любимова]. – М.: Правда, 1988.

27. Вампилов, А.В. Дом окнами в поле / А.В. Вампилов; [вступ. ст. В.Я. Лакшина; послесловие – Н. Тендитник]. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1981. – 690 с.
28. Вампилов, А.В. Избранное / А.В. Вампилов; [послесловие – А. Демидова]. – М.: Искусство, 1975. – 496 с.
29. Высоцкий, В.С. Нерв: стихи / В.С. Высоцкий; [сост., вступ. ст. Р.И. Рождественского]. – 3-е изд. – М.: Современник, 1988. – 239 с.
30. Высоцкий, В.С. Баллады и песни / В.С. Высоцкий; [сост. А. Деметьев; вступ. ст. – Е. Сухарев]. – М.: Эксмо, 2010. – 256 с.
31. Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 8 т. / Н.В. Гоголь; [вступ. ст. и ред. В.Р. Щербины]. – М.: Правда, 1984.
32. Горький, А.М. Собр. соч.: в 30 т. / А.М. Горький. – М., 1949–1956.
33. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский; [под ред. В.Г. Базанова, Г.М. Фридендера и др.]. – Л.: Наука, 1972–1980.
34. Зощенко, М.М. Избранное: в 2 т. / М.М. Зощенко; [вступ. ст. – Л.Ф. Ершова; сост. И. Исакович]. – Л.: Худож. лит-ра, 1978.
35. Кёстлер, Артур. Слепящая тьма: роман (пер. с немецкого) / Артур Кёстлер; [перевод с нем., предисл., публикация А. Кистяковского] // Нева. 1989. № 2.
36. Кёстлер, Артур. Слепящая тьма: [Слепящая тьма: политический роман (пер. с англ. А. Кистяковского); Трагедия стальных людей: рассказ (пер. с англ. В. Алексеева)] / Артур Кёстлер. – М.: ДЕМ, 1989. – 208 с.
37. Короленко, В.Г. Собр. соч.: в 10 т. / В.Г. Короленко. – М.: ГИХЛ, 1954.
38. Набоков, В.В. Собр. соч.: в 4 т. / В.В. Набоков; [сост. В.В. Ерофеева]. – М.: Правда, 1990.
39. Островский, А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. / А.Н. Островский. – М.: ГИХЛ, 1949–1953. Т. XIV. – М., 1952. – 356 с.

40. Платонов, А.П. У человеческого сердца: рассказы / А.П. Платонов; [сост. и подготовка текста М. Сотсковой; вступ. ст. Е. Краснощековой]. – М.: Детская лит-ра, 1986. – 334 с.
41. Платонов, А.П. Избранные произведения / А.П. Платонов; [сост. – М.А. Платоновой]. – М.: Экономика, 1983. – 880 с.
42. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин; [изд. 4-е]. – Л.: Наука, 1977–1979.
43. Рубцов, Н.М. Стихотворения (1953–1971) / Н.М. Рубцов; [вступ. ст. В. Кожина]. – М.: Сов. Россия. – 240 с.
44. Симонов, К.М. Стихотворения. Поэмы / К.М. Симонов; [вступ. ст. С.П. Кошечкина]. – М.: Правда, 1982. – 448 с.
45. Симонов, К.М. Собр. соч.: в 10 т. (2 дополнит. тома) / К.М. Симонов; [вступ. ст. С.П. Кошечкина]. – М.: Худож. лит-ра, 1979–1987.
46. Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / А.П. Чехов; [гл. ред. Н.Ф. Бельчиков]. – М.: Наука, 1974–1985.

#### **IV. Работы по теории и истории литературы, философии, искусствознанию и политологии**

47. «Нигде так не поют, как у нас в Сростках» *Из воспоминаний Натальи Макаровны* // Бийский Вестник. Посвящается 80-летию Василия Макаровича Шукшина. Лит.-худ., научный и историко-просветит. альманах. Бийск: Изд. дом «БиЯ», 2009. № 3 (23). – С. 26–27.
48. Акимов, В.М. Василий Макарович Шукшин // В.М. Акимов. От Блока до Солженицына. Судьба русской литературы двадцатого века (после 1917 года). Новый конспект-путеводитель. – Спб., 1993. – С. 138–139.
49. Аксаков, С.Т. – Гоголю Н.В. 9 декабря 1846 г. Москва / С.Т. Аксаков // Переписка Н.В. Гоголя: в 2 т. Т. 2. – М., 1988. – С. 74–75.

50. Алавердян, Карина. L'evolution du problem des generations chez V. Šukšin. Le rationalism des jeunes et l'empirisme des vieux (Эволюция проблемы поколений в рассказах В. Шукшина. Рационализм детей и эмпиризм стариков) (на франц. яз.) [перевод автора] / Карина Алавердян // Творчество В.М. Шукшина в международном культурном пространстве: материалы VIII Всероссийской юбилейной научной конференции (с международным участием) / под ред. О.Г. Левашовой. – Барнаул: Изд-во «Азбука», 2009. – 392 с. [С. 344–371].
51. Алавердян, Карина. Шукшин и Зощенко / Карина Алавердян // Шукшинский вестник. Вып. 2. – Сростки, 2008. – С. 22–31.
52. Алеференко, Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания, культуры / Н.Ф. Алеференко. – М.: Высш. шк., 2002. – 394 с.
53. Алякринский, О.А. «Рип Ван Винкль» («Rip Van Winkle») – новелла В. Ирвинга / О.А. Алякринский // Энциклопедия мировой литературы [под ред. С.В. Стахорского]. – М.: Вагриус, 2001.
54. Аннинский, Л.А. Путь Василия Шукшина // Аннинский Л.А. Тридцатые – семидесятые: литературно-критические статьи. – М.: Современник, 1978. – 271 с.
55. Ахмадулина, Б.А. Не забыть: [О встречах во время съемок фильма «Живет такой парень»] / Б.А. Ахмадулина // О Шукшине: Экран и жизнь. – М.: Искусство, 1979. – С. 329–333.
56. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 340 с.
57. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; [сост. С.Г. Бочаров; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова]. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
58. Белов, В.И. Мы, сельские жители: [Беседы с писателем В. Беловым о встречах с В. Шукшиным. Вёл: О. Чечин] / В.И. Белов // Студенческий меридиан. 1983.

59. Белов, В.И. Тяжесть креста / В.И. Белов // Наш современник. 2000. № 10. – С. 110–121.
60. Бердяев, Н.А. Гоголь в русской революции / Бердяев Н.А. Духи русской революции // Из глубины: сборник статей о русской революции. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 198 с. [С. 56–60].
61. Библейская энциклопедия. – Репринтное издание. – М.: ТЕРРА, 1990. – 904 с.
62. Бийский Вестник. Посвящается 80-летию Василия Макаровича Шукшина. Лит.-худ., научный и историко-просветит. альманах. – Бийск: Изд. дом «БиЯ», 2009. № 3 [23].
63. Бобровская, И.В. Имя и судьба в биографическом мире В.М. Шукшина в свете агиографических традиций / И.В.Бобровская // Текст: структура и функционирование. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2003. – С. 78–84.
64. Большев, А.О. Крейцера соната Шукшина / А.О. Большев // Большев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века. – Спб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2002. – С. 126–135.
65. В.М. Шукшин: взгляд из XXI века: тезисы докладов к VII Международной научной конференции «В.М. Шукшин. Жизнь и творчество». Барнаул, 23–26 июля 2004 / отв. ред. О.Г. Левашова. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2004. – 124 с.
66. Ваксмахер, М.Н. Герметизм / М.Н. Ваксмахер // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Стлб. 139–140.
67. Варламов, А. Русский разлом / Алексей Варламов // Дружба народов. 2010. № 1. – С. 198–200.
68. Вертлиб, Евг. Василий Шукшин и русское духовное возрождение / Евгений Вертлиб. – Effect Publishing. New York, 1990. – 269 с.
69. Гитин, В.Г. Энциклопедия шокирующих истин / В.Г. Гитин. – М.; Харьков: Торсинг, 2003. – 639 с.

70. Глушаков, П.С. Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова: классическая традиция и поэтика / П.С. Глушаков. – Рига: Rota, 2009. – 279 с.
71. Грановская, Л.М. Словарь имен и крылатых выражений из Библии / Л.М. Грановская. – М.; АСТ, 2003. – 288 с.
72. Гуковский, Г.А. Изучение литературного произведения в школе (Методологические очерки о методике) / Г.А. Гуковский. – М.; Л.: Просвещение, 1966. – 268 с.
73. Гусев, В.И. Современная советская проза и классическая традиция: размышления писателя о проблеме стиля / В.И. Гусев. – М.: Знание, 1979. – 64 с.
74. Гусев, В.И. Чехов и стилевые поиски современной советской прозы: на примере рассказов В.М. Шукшина и др. писателей / В.И. Гусев // В творческой лаборатории: сб. статей. – М.: Сов. писатель, 1974. – С. 354–366.
75. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1978.
76. Дворяшин, Ю.М. М. Шолохов: грани судьбы и творчества / Ю.М. Дворяшин. – М.: Синергия, 2005. – 224 с.
77. Дедков, И.А. Белов Василий Иванович / И.А. Дедков // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 9. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Стлб. 114–115.
78. Десятов, В.В. «Даешь сердце!»: интерпретация: комментарий / В.В. Десятов // Творчество В.М. Шукшина. Т. 3. – Барнаул, 2007. – С. 73–74.
79. Десятов, В.В. Боря: Комментарии / В.В. Десятов // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. – Барнаул, 2009. – С. 265–266.
80. Дубровская, В.В. «Алеша Бесконвойный»: опыт мифологизирующего прочтения рассказа В.М. Шукшина / В.В. Дубровская // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Вып. 2. Труды краевого музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул, 1992. – С. 75–78.

81. Елисеев, Н. Гамбургский счет и партийная литература / Н. Елисеев // Новый мир. 1998. № 1. – С. 85.
82. Ермошин Федор. Спасительный ориентир / Федор Ермошин // Лит. газета. 2010. № 5 (10–16 февраля). – С. 6.
83. Жолковский, А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия / А.К. Жолковский. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 392 с.
84. Жолковский, А.К. Порождающая поэтика в работах С.М. Эйзенштейна / А.К. Жолковский // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст [предисл. – М.Л. Гаспарова]. – М.: Прогресс, 1996. – С. 37–53.
85. Заболоцкий, А.Д. Шукшин в кадре и за кадром / А.Д. Заболоцкий // Белов В.И., Заболоцкий А.Д. Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром. – М.: Искусство, 2002.
86. Зак, Марк. Андрей Тарковский: творческий портрет / Марк Зак. – М.: Союзинформкино, 1988. – 50 с.
87. Залыгин, С. Человек в кирзовых сапогах: Размышления о героях Шукшина (в прозе и на экране) / С. Залыгин // Литературная газета. 1975. 11 июня (№ 24). – С. 6.
88. Зверев, А.М. «Слепящая тьма» («The darkness at noon») – роман Артура Кёстлера / А.М. Зверев // Энциклопедия мировой литературы [под ред. С.В. Стахорского]. – М.: Вагриус, 2002. – С. 452–453.
89. Золотусский, И.П. «Совесь, совесь, совесь» [О публицистике В.М. Шукшина] / И.П. Золотусский // Лит. учеба. 1981. № 3. С. 86–91.
90. Золотусский, И.П. Статьи и воспоминания о Василии Шукшине / И.П. Золотусский. – Новосибирск, 1989. – С. 62–71.
91. Зоркая Нея. Литературный быт. Страницы архива: публикация М. Зоркой / Нея Зоркая // Искусство кино. 2008. № 4. – С. 104–109.

92. Зоркая, Н.А. «Неизвестный» Шукшин? [Малоизвест. страницы актер. биографии В. Шукшина] / Нея Зоркая // Советский экран. 1989, № 11. – С. 6–7.
93. Зоркая, Н.А. Шукшин Василий Макарович: [крат. биогр. справка] / Н.А. Зоркая // Кино: Энцикл. словарь. – М., 1986. – С. 505–506.
94. Ильин, И.П. Шизофренический дискурс / И.П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник [научн. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова]. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: INTRADA, 1999. – С. 156.
95. Казаркин, А.П. Завершение органической парадигмы: этнология и литературоведение / А.П. Казаркин // Русское литературоведение в новом тысячелетии: мат-лы 1 Международной конф «Русское литературоведение в новом тысячелетии»: в 2 т. (Москва, апрель 2002). – М.: РИЦ «Альфа» МГОПУ, 2002. Т. 2. – С. 267–275.
96. Карпов, И.П. В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин (11 класс) // Открытый урок по литературе: Русская классическая литература (Планы, конспекты, материалы): пособие для учителей / И.П. Карпов, Н.Н. Старыгина. – М.: Московский лицей, 1998. (Выпуск II). – 352 с.
97. Катаев, В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М., 1979.
98. Керлот, Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: RELF–Бук., 1994. – 608 с.
99. Кожин, В.В. В поисках истины. Искусство Василия Белова и проблемы современности / В.В. Кожин // Кожин В.В. Статьи о литературе. – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 197–204.
100. Кожин, В.В. О беллетристике и моде в литературе (1972–1974) / В.В. Кожин // Кожин В.В. Статьи о литературе. – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 113–139.
101. Козлова, С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина / С.М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1993. – 184 с.



102. Козлова, С.М. Сны матери. Рассказ / С.М. Козлова // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Т. 3.: Сны матери. Рассказ / С.М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 256–258.
103. Козлова, С.М. Что же жизнь – комедия или трагедия? Нравственно-эстетические основания шукшинской концепции «жизнь – театр» / С.М. Козлова // Россия и театр Шукшина. – Барнаул, 1997. – С. 46–49.
104. Коробов, В.И. Шукшин / Владимир Коробов. – М., 2009. – 490 с.
105. Коробов, В.И. Шукшин. Вещее слово. ЖЗЛ. Серия биографий / В.И. Коробов. – М.: Молодая гвардия, 1999. – 405 с.
106. Красичкова, Н.С. О мировоззрении писателя / Н.С. Красичкова // Провинциальная экзистенция. К 70-летию со дня рождения В.М. Шукшина: тезисы докладов V Всероссийской научной конференции. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999. – С. 69–71.
107. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1962–1978.
108. Кузьмук, В.А. Василий Шукшин и ранний Чехов / В.А. Кузьмук // Русская литература. 1977. № 3. – С. 198–205.
109. Кульщикова, Н.Н. Два возвращения капитана Иванова (по рассказу А. Платонова «Возвращение») / Н.Н. Кульщикова // Проблемы литературного образования: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции «Филологический класс: наука – вуз – школа». Екатеринбург, 2002. Ч. 1. – С. 257–261.
110. Куляпин, А.И. Творчество Шукшина от мимезиса к семиозису / А.И. Куляпин. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2005. – 139 с.
111. Куляпин, А.И. Шукшин В.М. и русская классика / А.И. Куляпин, О.Г. Левашова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1998. – 101 с.
112. Лейдерман, Н.Л. Василий Шукшин / Н.Л. Лейдерман // Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. Русская литература XX века

- (1950–1990-е годы): учебное пособие для студ. высш. учеб. завед.: в 2 т. Т. 2. 1968–1990: раздел 3. Гл. 3. «Тихая лирика» и «деревенская проза» / Н.Л.Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – 4-е изд., стер. – М.: Академия, 2008. – С. 84–97.
113. Литвинова, В.В. Художественные концепты как ключ к познанию авторского мира / В.В. Литвинова // Художественный текст: варианты интерпретации: труды XI Всероссийской научно-практической конференции: в 2 ч. Ч. I. – Бийск, 2006. – С. 339–341.
114. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред., сост. А. Николюкин. – М., 2001. – 1600 стлб.
115. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
116. Магазанник, Э.Ю. Ономапозитика, или «Говорящие имена» в литературе / Э.Ю. Магазанник. – Ташкент: Фан УзССР. – 148 с.
117. Маркович, В.М. «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание». Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в I томе «Мертвых душ» // Маркович В.М. Избранные работы. – БАН-СПб.: Изд-во «Ломоносовъ», 2008. – С. 247–260.
118. Маркович, В.М. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» / В.М. Маркович. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2007. – 32 с.
119. Маркович, В.М. Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г.А. Гуковского 1940-х годов / В.М. Маркович // Маркович В.М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России: сб. статей. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2007. – С. 198–234.
120. Маркович, В.М. О соотношении комического и трагического в пьесе Гоголя «Ревизор» // Маркович В.М. Избранные работы. – БАН-СПб.: Изд-во «Ломоносовъ», 2008. – С. 235–247.
121. Марьин, Д.В. Завидую тебе: примечания / Д.В. Марьин // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. – Барнаул, 2009. – С. 362–363.

122. Никонов, В.А. Словарь русских фамилий [сост. Е.Л. Крушельницкий] / В.А. Никонов. – М.: Школа-пресс, 1993. – 224 с.
123. Новосельцев, А. Талечка. Воспоминания, письма. Шукшин и песня / А. Новосельцев // Бийский Вестник. Посвящается 80-летию Василия Макаровича Шукшина. Лит.-худ., научный и историко-просветит. альманах. – Бийск: Изд. дом «БиЯ», 2009. № 3 (23). – С. 31–51.
124. Провинциальная экзистенция. К 70-летию со дня рождения В.М. Шукшина: тезисы докладов V Всероссийской научной конф. (21-23 июля 1999 г., Барнаул). – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1999. – 172 с.
125. Пьецух, В.А. Последний гений / В.А. Пьецух // Пьецух В.А. Русская тема. О нашей жизни и литературе. – М.: Глобус, 2005. – С. 205–216.
126. Разумова, Н.Е. Творчество А.П. Чехова в контексте пространства / Н.Е. Разумова. – Томск, 2001.
127. Рейфилд, Дональд. Жизнь Антона Чехова [пер. с англ. О. Макаровой] / Дональд Рейфилд. – М.: Независимая газета, 2005. – 800 с.
128. Ромм, М.И. Беседы о кинорежиссуре / М.И. Ромм. – М.: Союз кинематографистов СССР. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. – 288 с.
129. Русские писатели XX века от Бунина до Шукшина: учеб. пособие / под ред. Н.Н. Беляковой, М.М. Глушковой. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 440 с.
130. Рыбальченко, Т.Л. Вступление к Словарю справочнику «Творчество В.М. Шукшина в современном мире» / Т.Л. Рыбальченко. – Барнаул, 1999. – С. 3–4.
131. Сибирские страницы жизни и творчества В.Г. Короленко: сб. статей. – Новосибирск: Наука, 1987. – 208 с.

132. Сигов, В.К. Русская идея В.М. Шукшина. Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе: монография / В.К. Сигов. – М., 1999. – 184 с.
133. Сидорова, А.Г. «Петька Краснов рассказывает...» / Раздел I. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина / А.Г. Сидорова // Козлова С.М., Сидорова А.Г. Петька Краснов рассказывает // Творчество В.М. Шукшина. Т. 3. – С. 21–211.
134. Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В.Г. Кузнецова. – М.: ИНФРА, 2005 – XVI. – 731 с. – (Библиотека словарей «ИНФРА-М»).
135. Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / 2 изд-е, дополн. – М.: Интрада-ИНИОН, 1999. – 320 с.
136. Соловьев, Ю. Возвращение / Ю. Соловьев // Шукшинские чтения. Статьи. Воспоминания. Публикации. – Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1984. – С. 114–135.
137. Соловьева, А.Д. Системность лексики и фразеологии в лингвистическом анализе текста (на материале рассказа В.М. Шукшина «Охота жить») / А.Д. Соловьева // Третьи Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всероссийской научной конф. – Челябинск, 2006. – С. 143–148.
138. Соловьева, А.Д. Словарь фразеологизмов в произведениях В.М. Шукшина / А.Д. Соловьева // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Т. 1. Приложение. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 207–231.
139. Степанов, А.Д. Чехов и проблема ”уединенного сознания”. Сцена в Ореанде / А.Д. Степанов // Homo universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005): Сб. статей; [под ред. А.А. Карпова]. – СПб: факультет филологии и искусств. СПбГУ, 2009. – С. 131–142.

140. Стрелец, Л.И. Гедонистическая функция литературы и проблема формирования культурного читателя / Л.И. Стрелец // Литература в контексте современности: материалы III Международной научно-методической конференции (Челябинск, 15–16 мая 2007 г.). – Челябинск, 2007. – С. 335–337.
141. Табарев, В.В. Реабилитация Глеба Капустина (к вопросу о типе шукшинского героя) / В.В. Табарев // Шукшин В.М. Жизнь и творчество. – Барнаул, 1992. – С. 102–104.
142. Тарковский, Андрей. XX век и художник / Андрей Тарковский [публ. В. Ишимова и Р. Шейло] // Искусство кино. 1989. № 4. – С. 88–106.
143. Твердохлебов, И.Ю. Свадьба / Примечания // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 12. – С. 373–379.
144. Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: материалы VIII Всероссийской юбилейной научной конференции (с международным участием) / под ред. О.Г. Левашовой. – Барнаул: Азбука, 2009. – 392 с.
145. Тевс, О.В. Сердце / Раздел II. Мотивы и символы в творчестве В.М. Шукшина / О.В. Тевс // Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т.2. – Барнаул, 2006. – С. 128–129.
146. Теория и методика ономастических исследований / [А.В. Суперанская, В.Э. Сталтмане, Н.В. Подольская, А.Х. Султанов]. – М.: Наука, 1986. – 256 с.
147. Тиме, Г.А. Путешествие из Петербурга в Москву с остановкой в Берлине. Сюжет 1920-х годов / Г.А. Тиме // Homo universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005): сб. статей / под ред. А.А. Карпова. – СПб: факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – С. 216–229.
148. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов; [отв. редакторы В.А. Каверин и А.С. Мясников. Издание

- подготовили Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова]. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
149. Тюпа, В.И. Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа. – М., 1989. – 135 с.
150. Федотов, Г.П. Святые Древней Руси / Г.П. Федотов. – М., 1990. – 200 с.
151. Ферр, Г. Антисталинская подлость / Гровер Ферр [пер. с англ. В.Л. Боброва]. – М.: Алгоритм, 2007. – 464 с.
152. Фрейлих, С.И. Ромм Михаил. Исповедь кинорежиссера. Киносценарий [Вступ. ст. А.В. Караганова] / С.И. Фрейлих – М.: Искусство, 1988. – 90 с.
153. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев; [4-е изд., испр. и доп]. – М.: Высш. шк., 2005. – 405 с.
154. Халина, Н.В. Феноменологический анализ текста Василия Шукшина / Н.В. Халина. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1997. – 134 с.
155. Чеснокова, В.А. Кинематограф Шукшина / В.А. Чеснокова // Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 1. Раздел 2. Личность В.М. Шукшина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – С. 62–71.
156. Шинкарева, Н.А. «Характеры» – книга рассказов В.М. Шукшина / Н.А. Шинкарева // Энциклопедия мировой литературы [под ред. С.В. Стахорского]. – М.: Вагриус, 2001. – 656 с.
157. Шукшин в школе: методические рекомендации / Бийский пед. гос. ун-т им. В.М. Шукшина; отв. ред. Гузь Н.А. – Бийск: БПГУ, 2009. – 272 с.
158. Шукшина-Куксина, М.С. Дитя мое милое (записал Виктор Ащелов. 1976–1978 гг., Бийск) // Он похож на свою родину: земляки о Шукшине / 2 изд., изм. и доп.; вступит. ст. Ю.Г. Егорова. – Бийск: Изд. дом «БиЯ», 2009. – 340 с.
159. Шукшинские чтения: сб. мат-лов музейной научно-практич. конф. (2–3 октября 2006 г.). – Барнаул: Алтай, 2007. – 172 с.

160. Шукшинский вестник. Вып. I / сост. Л.И. Калугина; ред. совет: Л.А. Чуднова, Л.И. Калугина, Т.Н. Попова, С.А. Лабутина. – Сrostки, 2005. – 232 с.
161. Энциклопедия мировой литературы / под ред. С.В. Стахорского. – М.: Вагриус, 2001. – 656 с.
162. Эшельман, Рауль. "Какая, брат, пустота": минимализм в советской новелле / Рауль Эшельман // Русская новелла: Проблемы истории и теории: сб. статей; под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Изд. СПб. университета, 1993. – 280 с.
163. Эшельман, Рауль. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В.М. Шукшина / Рауль Эшельман // Russian literature. – XXXV (1994).
164. Юдин, А.В. Русские юродивые // Юдин А. В. Русская духовная культура. – М., 1999. – С. 254.
165. Ямпольская, Елена. Москвичи и марсиане / Елена Ямпольская // Известия. 2008. 25 ноября. – С. 10.
166. Яржбовский, Станислав. По щучьему велению / Станислав Яржбовский // Звезда. 2006. № 3. – С. 192–197.

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>5</b>
<b>Глава 1. Мироззрение, эстетика и поэтика слова</b>	
<b>В.М. Шукшина</b>	
1.1. Ценностное сознание героев В. Шукшина: мироззрение в зеркале рубежного сознания .....	15
1.2. Специфика нарратива в новеллистике В.М. Шукшина: «старомодный модерн» как стратегия текста .....	26
1.3. «Русская идея» и народная смеховая культура в новеллистике В.М. Шукшина.....	35
1.4. «... А я не хочу, как сыр в масле. Склизко»: художественная версия гедонизма в концептосфере короткой прозы Шукшина .....	62
1.5. Политический дискурс в прозе Шукшина как художественный феномен.....	99
<b>Выводы.....</b>	<b>128</b>
<b>Глава II. Креативный характер малой прозы Шукшина</b>	
2.1. Тайнопись в новелле В.М. Шукшина: поэтическая суггестия и реальное/ирреальное смыслообразование .....	131
2.2. Сон как сюжетобразующий мотив в новеллистике В.М. Шукшина .....	166
2.3. Концепт зависти в стратегии текста шукшинской новеллистики .....	191
2.4. Искусство имянаречения в малой прозе В.М. Шукшина	231



2.5. «Герметизм» потаенного Шукшина как вариант современной интерпретации его короткой прозы .....	256
Выводы .....	269
<b>Глава III. Классика как «действующее лицо» в прозе</b>	
<b>В.М. Шукшина</b>	
3.1. «Чужое слово» и цитатный диалог в художественном мире В.М. Шукшина (специфика интертекстуальности в малой прозе).....	271
3.2. Трансформация темы русского юродства в малой прозе В.М. Шукшина.....	304
3.3. Гоголь в художественном мире В.М. Шукшина (аспект ценностных предпочтений).....	316
3.4. Диалог «Чехов – Шукшин».....	324
Выводы .....	342
<b>Заключение.....</b>	<b>344</b>
<b>Библиографический список.....</b>	<b>351</b>

*Научное издание*

**Бодрова Людмила Тимофеевна**

**МАЛАЯ ПРОЗА В.М. ШУКШИНА  
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ**

Монография

Редактор	О.Б. Адаева
Компьютерная верстка	Т.В. Кожунова
Оформление обложки	М.В. Садкова

Фото на обложке

Россия, село Сростки Алтайского края. Вид с горы Пикет

Подписано в печать 23.12.2010 г.  
Объем 16,6 уч.-изд. л. Формат 60 х 90 / 16  
Бумага офсетная. Тираж 500 экз.  
Заказ № 610

ISBN 978–5–85716–844–8

Издательство Челябинского государственного  
педагогического университета  
454080 Челябинск, пр. Ленина, 69

Отпечатано в типографии Челябинского  
государственного педагогического университета  
454080 Челябинск, пр. Ленина, 69



**Бодрова**  
**Людмила Тимофеевна**

Родилась в Челябинске. Закончила филологический факультет Челябинского госпединститута и аспирантуру ЛГПИ им. А.И. Герцена.

С 1967 года – ассистент, ст. преподаватель, с 1980 г. доцент кафедры литературы и методики преподавания литературы ЧГПУ. Преподавала русский язык и литературу во Вьетнаме.

С 1967 года – руководитель секции литературоведения научного общества учащихся при Дворце пионеров и школьников им. Н.К. Крупской.

Со студенческих лет участвовала в НСО, а также в работе городского и областного отделений общества «Знание» (член совета по гуманитарным наукам, декан психолого-педагогического факультета народного университета при обществе «Знание»), регулярно читает лекции в городе, в области.

Автор более 50 научных статей, опубликованных в Челябинске, Перми, Екатеринбурге, Магнитогорске, Барнауле, Бийске, Санкт-Петербурге, Москве, автор ряда статей в энциклопедическом словаре-справочнике «Творчество В.М. Шукшина» (Барнаул: АлтГУ, 2004–2007) и в сборниках «Пушкинский проект» (СПбГУ – Пушкинский заповедник).