

Binová, Galina Pavlovna

Идейно-эстетическая концепция художественного творчества в системе взглядов В. Шукшина

In: Binová, Galina Pavlovna. *Творческая эволюция Василия Шукшина : [нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы]*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, c1988, pp. 12-40

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122436>

Access Date: 02. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ГЛАВА 1

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В СИСТЕМЕ ВЗГЛЯДОВ В. ШУКШИНА

По отношению к Шукшину может показаться странным разговор о его эстетических воззрениях. Сам он был, как известно, последовательным врагом всяких „систем“, „классификаций“, догматических построений в искусстве. Никаких теоретических трактатов на эстетические темы писатель нам не оставил, вообще сухое теоретизирование ему было меньше всего свойственно, даже сами слова „концепция“, „записная книжка писателя“, „творческая лаборатория“ его раздражали. Но хочет художник или не хочет, осознает это он сам или нет, всегда существуют какие-то общие, установочные творческие принципы и критерии, определяющие его художественную практику. И вовсе не обязательны теоретические трактаты и строгие системы, чтобы эти эстетические принципы выявить. Теоретическое декларирование, построение рациональных эстетических систем вообще не в традиции русских писателей при всей философичности их творчества. История искусства знает случаи, когда претенциозные теоретические заявки на деле оборачивались довольно скудными художественными результатами. Вспомним хотя бы представителей одного из течений современного литературного модернизма — французского „нового романа“.¹⁷ Значительную часть произведений Н. Саррот (Nathalie Sarraute), Робб-Грийе (Alain Robbe-Grillet) и других новороманистов составляют теоретические статьи и эссе. Главный принцип этих теоретических манифестов — принцип „от противного“, сама их теория — это по сути дела теория разрушения „старого“ реалистического романа, который якобы охвачен „кризисом“. Искусство романа, по мнению Робб-Грийе, требует обновления, отказа от традиций устоявшихся литературных форм и законов, решительной ломки самой концепции романа, интриги, изображения характеров, психологического анализа, социальности и т. д. По замыслу творцов, такой „новый роман“ „должен был знатиро-

¹⁷ См.: Л. Еремеев, Французский „новый роман“. Киев, Наукова думка, 1974.

вать буржуазного читателя, разрушить привычки буржуазного мышления, подорвать сами основы буржуазного искусства ...".¹⁸ Но многообещающие философско-эстетические декларации не нашли достойного художественного воплощения. В романах Робб-Гризе „Ластик“ (1953), „Ревность“ (1957) скрупулезное механическое описание вещей, деталей, созданных фантазией автора, члется реальными действиями и героев. Индивидуальности, которые попадают в поле зрения наблюдателя, описываются в том же духе, что и их вечное окружение; люди и вещи оказываются своего рода безликими феноменами. Видение, поведение персонажа — рассказчика определяется маниями, неврозами и галлюцинациями. „Новый роман“ создает свою собственную мистическую реальность, которая является „неопределенным содержанием неясного проекта формы“. Формалистические искания обернулись явной гипертрофией формы в ущерб содержанию.

В конечном счете самым вещественным и определяющим критерием в оценке творчества в целом остаются произведения художника. Сами произведения в то же время дают возможность сделать соответствующие выводы об авторской концепции жизни и искусства. Что же касается В. Шукшина, то мы располагаем не только его художественным творчеством, но и рядом публицистических статей и выступлений. Правда, публицистические выступления Шукшина никак не назовешь эстетическими статьями в привычном смысле этого слова. Чаще всего это доверительный разговор с читателем и зрителем о самых насущных проблемах, личные мнения и сомнения, „вопросы самому себе“, раздумья о времени и о себе и в первую очередь о своем искусстве, которое несет печать времени и индивидуальности художника. То, что проповедовал сам Шукшин, безусловно должно быть в поле зрения исследователя как своеобразная точка опоры. „Прежде чем произносить суд над писателем, определять значение его деятельности, нужно изучить все, что вышло из-под пера его, тогда суждение о нем не будет односторонним и шатким, потому что тогда только будет иметь под собой твердое основание“.¹⁹ Эта истина может показаться банальной, но, к сожалению, не всегда учитывается литературной критикой и литературоведением.

Шукшин принадлежит к небольшому числу писателей, которым приписывалось множество самых противоположных литературно-критических ярлыков (чем самобытнее талант, тем таких ярлыков обычно бывает больше). Как отметил Л. Емельянов, „он (Шукшин — Г. Б.) успел уже вызвать едва ли не все виды литературно-критических эмоций — от безусловного восхищения до форменного „бунта“ против его эстетических принципов“.²⁰ Само по себе это неплохо, значит — есть о чем говорить, о чем спорить. Хуже если критические оценки и суждения исходят из теоретических концепций, исповедуемых самими критиками, а не из стремления понять художника, его поиски, его творческую индивидуальность. К сожалению, в некоторых исследованиях встречаешься с опреде-

¹⁸ Там же, стр. 16.

¹⁹ Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. 3, ч. 2, стр. 6.

²⁰ Л. Емельянов, Единица измерения. Заметки о прозе В. Шукшина. Наш современник, 1973, № 10, стр. 177.

ленной „заданностью“ — тенденцией в предмете исследования видеть только то, что хочешь видеть. Люди, близко знавшие Шукшина, вспоминают теперь, как нелегко работалось ему: „сбивали“, хотели „подровнять под общий ранжир“. „А он не подравнивался“. ²¹ Отсюда все возможные поучения автору в том, как писать, как снимать фильмы, упрёки, советы и назидания. Всего этого на долю Шукшина выпало предостаточно, потому что, увы, исследуемый материал часто не совпадал со схемой.

Шукшин всегда мучительно воспринимал критические домыслы, которые расходились с его принципами и убеждениями. Важно понять, в чем же эти принципы и убеждения заключались, и прежде всего те, которые касались его творческой работы, того, что же Шукшин принимает и что не принимает в искусстве. Оставленное им дает право на непредвзятые выводы об отношении художника к искусству и отношении его искусства к действительности. В этом плане публицистические статьи, интервью и художественные произведения представляют единое целое. Публицистика Шукшина часто естественно входит в его прозу. Собственно произведения писателя — проведение в жизнь его творческих принципов, а сами принципы вырабатывались художественной практикой. И только в совокупности их можно постигнуть систему философско-эстетических воззрений Шукшина. „Шукшин был философ в русской традиции, когда система воззрений выявляется в „окраске“ самого жизненного пути, когда она растроена в творчестве и изнутри насыщает, пропитывает его ...“. ²²

Жизненный путь Шукшина, обернувшийся высоким искусством, был нелегко и напряжен. В рабочих записях он признавался: „Никогда, ни разу в своей жизни я не позволил себе пожить расслабленно, развалившись. Вечно напряжен и собран ... Это может плохо кончиться, могу треснуть от напряжения“. ²³ Это был человек неутомимого творческого беспокойства, но путь его в искусство никак не назовешь гладким, более того, Шукшину пришлось отвоевывать себе право работать в искусстве. Как вспоминают сейчас, он был до болезненности стеснительным человеком. Поздно поступивший во ВГИК, он долго чувствовал себя парией в мире искусства. „Нетипичность“ Шукшина (человеческая и творческая) порождала порою настороженность и недоброжелательность в художественных кругах. Недругов и просто равнодушных вокруг него, как и вокруг каждого художника, было немало. Только, может быть, не каждый воспринимал это так болезненно, как Шукшин.

Будучи максималистом во всем, он щедро и неистово раздавал свой талант. Мучился, выбирая между двумя материками — призваниями — литературой и кинематографом. Постоянно сравнивая и сопоставляя литературу и кино, колебался между кинематографом как искусством, создаваемым коллективно, и индивидуально реализуемым литературным творчеством, отмечал демократическую природу кино, но вместе с тем его некоторую схематичность, использование уже отработанного материала. „Кинематограф, как и литература, обладает притягательной силой:

²¹ О Шукшине, Экран и жизнь. Сборник. М., Искусство, 1979, стр. 11.

²² Л. Аннинский, Предисл. к кн.: В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 7.

²³ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 290.

возможность мгновенного разговора с миллионами — это мечта писателя. Однако суть-то дела и правда жизни таковы, что книга работает медленно, но глубоко и долго. Тут и у одного и у другого есть преимущества²⁴. Снова и снова взвешивал Шукшин достоинства каждого вида искусства, но так и не мог изменить ни одному из них, хотя и осознал, что работа литератора должна подчинить себе всю его жизнь. Но это была бы норма, а Шукшин в понятие нормы никак не укладывался, он шел своей дорогой. Это была его судьба, сейчас это уже ясно. Под феноменом Шукшина мы и понимаем прежде всего этот органический художественный сплав. Очевидно, кинематограф вовсе не был досадной помехой для Шукшина — писателя, как заключали некоторые исследователи; напротив, экран открывал прозаику Шукшину дополнительные средства выразительности. Сам он заметил однажды, что иногда мимолетный жест актера на экране при переводе его на язык прозы требует целой страницы самого глубокого, самого умного описания. Экран позволял Шукшину договаривать непроизносимое, ведь словесная форма при всем ее могуществе порой бывает слишком определена и груба. В свою очередь на немногословной прозе писателя лежит отпечаток кинематографа. В стиле Шукшина — прозаика жизнь более показывается, чем описывается и рассказывается. Не случайно у некоторых исследователей шукшинские образы ассоциируются с колоритными полотнами Рембрандта.²⁵ Одновременная тяга Шукшина к литературе и кино объясняет жанрово-стилевое своеобразие и многообразие его рассказов, проливает свет на мгновенную зрелищно-словесную форму перевоплощения героев („Даешь сердце!“, „Миль пардон, мадам!“, „Выбираю деревню на жительство“, „Билетик на другой сеанс“, „Калина красная“, „До третьих петухов“ и др.), которую Г. Белая считает „доминантой творчества Шукшина“.²⁶ С. Бондарчук отмечал: „Все его способности были распределены таким образом, что он черпал силы в одной области, чтобы в другой их потратить“.²⁷ Да и сам Шукшин говорил, что „начал писать под влиянием кино и сниматься под влиянием литературы“.²⁸ И эстетические взгляды Шукшина тем интереснее, что по отношению к его творчеству мы с полным основанием можем говорить о художественной интерференции отдельных видов искусства.

Искусство было для Шукшина наиболее естественным средством самовыражения, причем самовыражения полного, свободного, не ограниченного никакими преградами и условностями. Он был убежден, что нет и не может быть писателя без искренней, тревожной думы о человеке, его судьбе. „Самая потребность взяться за перо лежит, думается, в душе растревоженной. Трудно найти другую побудительную причину, чем ту, что заставляет человека, знающего что-то, поделиться своими знаниями с другими людьми-

²⁴ Там же, стр. 270.

²⁵ В. А. Апухтина, Современная советская проза (60-е—начало 70-х годов). М., Высш. школа, 1977, стр. 147.

²⁶ Г. А. Белая, Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления „нейтрального“ стиля. В кн.: Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., Наука, 1978, стр. 484.

²⁷ О Шукшине. Экран и жизнь. Сборник. М., Искусство, 1979, стр. 251.

²⁸ В. Шукшин. Беседа с В. Шукшиным. Един в трех лицах. Московский комсомолец, 1971, 11 марта, стр. 4.

ми²⁹. Эта мысль Шукшина перекликается во словами из рассказа „Воскресная тоска“, где начинающий писатель спрашивает себя: „Почему хочется писать? Почему так сильно — до боли и беспokoйства — хочется писать? А что я такое знаю, чего не знают другие и что дает мне право рассказывать? Я знаю, как бывает в степи ранним летним утром: зеленый тихий рассвет. В низинах легкий, как дыхание, туман. Тихо. Можно лечь лицом в пахучую влажную траву, обнять землю и слушать, как в ее груди глубоко шевелится огромное сердце. Много понимаешь в такие минуты, и очень хочется жить. Я это знаю“.³⁰ Это один из самых сокровенных, исповедальных рассказов Шукшина.

Писатель верил в самоценность человеческой личности и ценность личности в искусстве. Собственно почти все его произведения написаны по логике нравственной исповеди. Он считал закономерным расширение возможностей прямого авторского откровения и в кино, и в литературе, ибо позиция художника остается определяющей, какими бы приемами, изобразительными средствами художник ни пользовался. Шукшин был уверен, что авторское заинтересованное, неподдельное отношение к героям обязательно проявится, иногда для этого достаточно только смены интонации, повышения или понижения голоса, детали. А если оно, это отношение, не проявится, душа автора не заговорит, то даже сделанный умелыми руками фильм или рассказ цели не достигает.

Искусство Шукшин ставил и ценил очень высоко. После обсуждения сценария „Калина красная“ он, например, благодарил Художественный совет за то, что говорил о его произведении как о явлении искусства. Он был очень требовательным к себе художником, в основе этой требовательности, его писательской этики, лежало глубокое чувство ответственности перед читателем, зрителем. Шукшин осознает возросшую требовательность самого читателя и зрителя. „Было время, — шипит он, — когда мужика устраивал лубок. Было и прошло. Он вырос, стал умный, думающий“.³¹ Непереносимое чувство стыда испытывает самодетельный артист Федор Грай, герой рассказа Шукшина „Артист Федор Грай“, когда понимает, что между тем, что заставляют его делать на сцене, и жизнью — дистанция огромного размера. И восстает против этого вранья. Не вытерпывает надувательства и дед из рассказа „Критики“. „Хреновина. Так не бывает“, — заключает он, когда видит, что герой, изображающий сельского плотника, не умеет и топор-то в руках держать.³² Дед тоже восстает, правда, в несколько иной форме. Федор идет напролом против режиссерских „установок“, играет своего „простого“ героя как бог на душу положил. А дед просто стянул с ноги сапог да и сиганул им по телевизору.

Шукшин верил в „неподдельное чувство прекрасного“, живущее в природе, которое не позволило ему „забыть древнюю простую красоту храма, душевную песню, икону, Есенина, милого Ваньку-дурачка из сказки...“.³³

²⁹ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 251.

³⁰ В. Шукшин, Сельские жители. Рассказы. М., Молодая Гвардия, 1963, стр. 92.

³¹ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 39.

³² В. Шукшин, Охота жить. Рассказы. Казань, Татарское кн. изд-во, 1978, стр. 68.

³³ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 53.

Не раз признавался Шукшин, что его больше всего интересует оценка и реакция на его творчество со стороны непрофессионального критика, который пропускает искусство через личный жизненный опыт. Художник хорошо понимал, что путь к настоящему искусству, культуре нелегок и непрост. „Попробуйте мысленно окинуть пыньшее книжное море — тревожно за молодых пловцов. Ах, как нужна помощь старшего, умного! Не говоря уж об ответственности писателя, совести его перед молодой жизнью: трудно и слово найти, столь она велика, эта ответственность“.³⁴ Искренней и взволнованной была забота Шукшина об эстетическом воспитании молодого поколения. С озабоченностью и болью пишет он о том, как люди иногда с такой легкостью отказывают себе в прекрасном. „Сколько хороших, умных книг не прочитано! Сколько открытий человечества неизвестно! Сколько радости „недополучили“ люди оттого, что не готовы понимать большое серьезное искусство!“³⁵ „Есть труд, все тот же труд, раздумья, жажда много знать, постижение истинной красоты, радость, боль, наслаждение от общения с искусством. В восемнадцать лет самая пора начать думать, ощущать в себе силу, разум, нежность ... Вернуться нельзя. Можно — не пропустить“.³⁶ Призыв Шукшина к молодежи „не пропустить“ прекрасного в этом мире перекликается с широко известными словами Н. Островского о жизни, которая „дается человеку один только раз“. И в тех и в других словах — страстное желание писателей-гуманистов дать молодежи напутствие в жизнь, протянуть руку помощи, „чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы ...“.

Призыв к общению с искусством у Шукшина неразрывно связан с осознанием высоких эстетических целей искусства. „... Я так думаю, призывать людей к общению с ИСКУССТВОМ надо всегда, но всегда надо и художников призывать тоже к ИСКУССТВУ“.³⁷ Какие же требования предъявляет Шукшин к самому настоящему искусству? Прежде всего — предмет искусства. О чем писать? Одним из первых необходимых условий творчества было для писателя хорошее знание предмета художественного творчества. Он утверждал, например, что никогда не взялся бы за военную тему, так как не знает ее и по возрасту. И конечно же, так называемая „деревенская тема“ не случайно доминирует в его творчестве. „Я не мог ни о чем другом рассказывать, зная деревню“, — говорил Шукшин.³⁸ Это не поза художника (известны хорошие произведения на военную тему, написанные авторами, в войне не участвовавшими), а принципиальная творческая установка писателя.

Осуществив „сценизма жизни“ во всех ее проявлениях, открытое Станиславским, находит самое прямое подтверждение в творчестве Шукшина. „Человеческие дела должны быть в центре внимания рассказа ... — писал он, — тот рассказ хорош, который чудом сохранил это движение, не умертвил жизни, а как бы „пересадил“ ее в наше читательское сознание“.³⁹

³⁴ Там же, стр. 228.

³⁵ Там же, стр. 75.

³⁶ Там же, стр. 72—73.

³⁷ Там же, стр. 84.

³⁸ Там же, стр. 232.

³⁹ Там же, стр. 125.

В понимании предмета искусства Шукшин следует традиционной концепции реалистического искусства, прежде всего русской классической литературы. „Судьба человеческая, судьба народная“, — провозглашал Пушкин, размышляя о предмете истинного искусства.⁴⁰ „Произведение искусства — это когда что-то случилось: в стране, с человеком, в твоей судьбе“, — считает Шукшин.⁴¹

Перенося „живое движение“ жизни в свои произведения, писатель стремится быть максимально правдивым. Именно правду считал он „коренным руслом жизни“. „Только с этим чувством люди живут значительно. Этот кровный закон — соблюдение правды — вселяет в человеке уверенность и ценность его пребывания здесь ...“.⁴² Концепция правды в искусстве имеет в поэтике Шукшина особое, первостепенное значение, определяет в конечном счете ответ на главный вопрос — как писать. В трудах классиков марксизма-ленинизма неоднократно подчеркивалось, что подлинное искусство — не что иное как художественное отражение правды жизни. „Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной в теории познания“.⁴³ Эти ленинские слова относятся ко всякому познанию, в том числе и к художественному. Правда — ядро реалистического искусства. Это уже воспринимается почти как аксиома, первый долг писателя. Однако понять правду жизни не всегда просто. Кроме таланта, который позволяет художнику чутко ощутить свое время, необходимо правильное, прогрессивное мировоззрение. Естественно, что в разные эпохи, в разных художественных направлениях, в творчестве различных художников жизненная правда выражается в формах, порожденных конкретно-историческими условиями, социальной направленностью творчества, эстетическими склонностями и особенностями художника. И в творчестве такого крупного художника как Шукшин сама трактовка и интерпретация Правды, которую он отождествлял с Нравственностью, пронизывала всю систему его эстетических воззрений, перестает быть банально-универсальной, наполняется своеобразным, по-шукшински полемическим содержанием.

Главным в искусстве Шукшин считал его нравственную направленность, этическую цель. Собственно, единство всего его творчества — в целостности нравственного идеала. Не случайно Л. Емельянов говорит в этом смысле о нравственной „единице измерения“ у Шукшина.⁴⁴ А критерием нравственности является у него Правда. Эти два коренных, взаимоопределяющих понятия — Нравственности и Правды — сливаются в эстетике Шукшина в неразрывное единство. В своей программной эстетической статье, которая так и называется „Нравственность есть Правда“ (1968), он, собственно, выражает свое эстетическое кредо. „Нравственность есть Правда. Не просто правда, а — Правда. Ибо это мужество, честность, это значит — жить народной радостью и болью, думать, как думает народ,

⁴⁰ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10 т. Изд. 4. Л., Наука, 1978, т. 7, стр. 436.

⁴¹ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 285.

⁴² Там же, стр. 109.

⁴³ В. И. Ленин, Сочинения, IV изд., т. 14, стр. 130.

⁴⁴ Л. Емельянов, Единица измерения. Заметки о прозе В. Шукшина. Наш современник, 1973, № 10.

потому что народ всегда знает Правду⁴⁵. Шукшин прекрасно понимал, что народ живет реальностью; словами, за которыми не стоит Правда, его не купишь. Самым большим преступлением художника считал Шукшин сознательное намерение не сказать правды, покривить душой. Вспомним, с каким сарказмом высмеял он в своей сатирической сказке „Точка зрения“ ходульные жизненные схемы так называемых „пессимистов“ и „оптимистов“ в искусстве, а также проповедников „симметрической“ золотой середины — все эти различные „точки зрения“, очень сходные в одном — несогласии с жизненной правдой. „Смелее насчет правды“ — такова „точка зрения“ Шукшина, его творческая установка. Если художник честен, искусство его в высшей степени нравственно и герои быть безнравственными не могут. „А вот когда он (герой — Г. Б.) выдуман в угоду кому-то, тут он явление что ни на есть безнравственное. Здесь задумали кого-то обмануть, обократить чью-то душу ...“⁴⁶ Шукшин сам отвечает на возможные возражения: „А как быть со всякого рода шкурниками, бюрократами, если они изображены предельно правдиво? Они что, нравственные герои? Нет! Но они безнравственны. Они есть та правда, которую заключает в себе всякое время (и время социализма тоже), которую необходимо знать. Правда труженика и правда паразита, правда добра и правда зла — это и есть, пожалуй, предмет истинного искусства. И это есть высшая Нравственность, которая есть Правда“⁴⁷.

Больше всего Шукшина удивляло и огорчало, что зритель, читатель сам порой (иногда на поводу некоторой части критиков) ратует за неправду. Чуть ли не с ножом к горлу требует положительного, красивого героя, образца для подражания, благополучной концовки. Шукшин был категорически против „глянцевитых манекенов“ в искусстве, „похожих“ на живого человека, таких „положительных, совершенных, нравственных, трезвых, целеустремленных, что тоска берет ...“⁴⁸ Нет, таких писатель не уважал, более того, „агитацию“ высоко нравственным положительным героем считал в высшей степени безнравственной и вредной. Сам он „каялся“ в собственных попытках иногда по привычке что-то выдумать, подделывать под правду. Так, он упрекает себя за то, что „подмахнул“ своему герою (Пашке Колокольникову из фильма „Живет такой парень“) геройский поступок, который по сути не добавлял ничего нового к характеру: готовность отдать всего себя людям мы уже в полной мере ощутили в прежних сценах. Не был ли подлинно драматический итог судьбы Егора Прокудина в „Калине красной“ своеобразным расчетом за искусственный драматизм итога рассказа о шофере Колокольникове? Известно, что позже Шукшин пренебрежительно отозвался о фильме „Живет такой парень“, назвал его „больно благополучным“. Упрекал он себя и за то, что не хватило смелости показать самоубийство Егора Прокудина, которое было бы логичнее, правдивее, чем сцена мстительного убийства. Ведь по сути дела смерти своей Егор искал сам, жизнь его теряла всякий смысл после встречи с матерью. Шукшин был строгим, иногда даже бес-

⁴⁵ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 80—81.

⁴⁶ Там же, стр. 78.

⁴⁷ Там же, стр. 86.

⁴⁸ Там же, стр. 82.

попадным в критическом отношении к себе. „Почаще надо останавливать руку, — писал он, — а то она нарабатывает нехорошую инерцию“.⁴⁹ „Бить нас надо по рукам, когда мы вместо правды придумываем ... разные характеры, ситуации, психологию. Да еще делаем вид, что это-то и есть правда“.⁵⁰ Также вот насквозь выдуманнные „характеры, ситуации, психологию“ — одним словом, халтуру, претендующую на искусство, демонстрирует Шукшин в своем рассказе „Крыша над головой“. С убийственной иронией он знакомит нас с „сильной пьесой“ областного драматурга, показывает, как в пух и прах рассыпается логика этого „изделия“ в столкновении с реальной жизненной логикой.

Что же касается „хорошего конца“, которого так напористо требовали от Шукшина, то и здесь он оставался стойким защитником правды самой жизни. „Привыкли к нашим стандартным кинематографическим блюдам: был человек плохим — стал хорошим! Как просто! — досадовал Шукшин на требование зрителей переснять финал „Калины красной“.⁵¹ Он никогда не боялся „плохого конца“, более того, считал идеалом обывателя — неизбежно счастливый конец и торжествующую добродетель. Мужественное социалистическое искусство не может позволить себе роскошь закрывать глаза на теневые стороны жизни. Силу живого реалистического искусства Шукшин видел не в потрясении зрителя „шедеврами“, не в создании образцов для подражания, а в том, чтобы после встречи с настоящим искусством, где люди любят и страдают, обманываются и обретают, человеку захотелось задуматься о себе самом. И получить радость от общения с правдой. „Очень хочется, чтобы зритель наш, заплатив за билет 50 копеек, уходил из кинотеатра не с определенным количеством решенных проблем, насильственно втиснутых ему в голову, а уносил радость от общения с живым человеком“.⁵² Таково высокое призвание искусства по Шукшину.

Эстетические средства у Шукшина всецело подчинены этическим задачам искусства. Вопрос мастерства, профессионализма вообще был для него вторичным, главное — жизнь писателя, то, что он видел и слышал, искренняя дума о человеке, способность художника к любви и страданию, а мастерство приложится. С этим утверждением писателя можно спорить, но, очевидно, оно продиктовано собственной творческой судьбой: будучи от природы, как говорится, с „искрой божией“, обладая редкой художественной интуицией, Шукшин-художник мог позволить себе мало заботиться о чисто профессиональной стороне дела, кажется, все мастерство его уходило на то, чтобы мастерство не было заметно, не лежало на поверхности. Шукшин считал, что „чистый профессионализм таит в себе даже опасность ухода от правды. Важно не то, что „может“ автор как профессионал. Шукшин приводит такой пример. Можно написать: „Сказались бесконечные ночи, полные сжигающей душу тревоги, раздумий, бесконечных давлений, сопоставлений, ассоциаций ...“. А можно

⁴⁹ Там же, стр. 86.

⁵⁰ Там же, стр. 39.

⁵¹ Там же, стр. 265.

⁵² Там же, стр. 119.

⁵³ Там же, стр. 163.

просто: „Ванька устал“. Первые слова — „про автора“ — что он „может“, а вторые — „про Вашьку“.⁵³ Такая же максимальная словесная сдержанность, отказ от внешнего украшательства, как мы знаем, были характерны и для поэтики А. П. Чехова. Не случайно Чехов шутя приводил лаконичную фразу: „Море было большое“ — как образец поэтической речи. „Блистательная форма, — утверждал Шукшин, — если за ней ничего нет, столь же блистательно мстит за себя“.⁵⁴ Он считал, что хороши любые художественные средства при условии, что они не разрушают жизненную правду. Момент нравственного отношения к жизни писатель ставил выше всяких технологических рецептов. Шукшин был уверен, что сама жизнь подкажет смелость решения темы, поможет найти новые, неожиданные, выразительные средства. Таких находок, подсказанных жизнью, у Шукшина много. Вспомним хотя бы мать Егора Прокудина с ее неподдельной, реальной судьбой, у которой война отняла всех сыновей. Как бьют в цель эти „непрофессиональные“, почти документальные кадры! „Профессионально — это, наверно, то, что есть правда о человеке“.⁵⁵ Можно возразить Шукшину: одной правды, вероятно, недостаточно, нужно еще умение подать эту правду в максимально действенных формах. И чтобы без словесной шелухи в предельно лаконичной, выразительной фразе — „Ванька устал“ — выразить суть, тоже необходимо умение, назовем ли мы это умение мастерством писателя или его профессионализмом. Шукшин, очевидно, не был врагом профессионализма как такового, но в „чистом“ профессионализме не без основания видел угрозу ухода от жизненной правды и даже разрушения ее. Что греха таить, немало выходит фильмов и литературных произведений в подобии арсенала художественных приемов, когда правда жизни приносится в жертву во имя демонстрации профессиональных способностей автора.

Шукшин признавался, что „изящно-самоценные образы“, многослойные символы ему не нравятся. Ребусы-загадки в искусстве его раздражали. Он считал, что пока зритель или читатель разгадывает, уходит главное эстетическое наслаждение — „наслаждение правдой жизни“. Нельзя допустить, чтобы сумма приемов угнетала и подавляла это. Самоцельный формальный поиск Шукшину был чужд. В искусстве он видел не эксперимент, не стремление любой ценой быть оригинальным, а прежде всего — возможность насущного, доверительного разговора о том, что рассказчика и слушателя в равной мере волнует, из души рвется.

Одним из главных условий этого доверительного разговора должна быть понятность. „Хуже всего, когда возникает такой вот вопрос: ты о чем?“⁵⁶ Но, с другой стороны, Шукшин всегда был принципиально против недоверия к читателю, „разжевывания“, избыточной информации. Чувство „такта действительности“ ему было присуще вполне. Он придерживался точки зрения, что „в произведении искусства ... все в меру, и даже всего как будто чуть-чуть мало“.⁵⁷ Исследователи отмечали, например, что у Шукшина обычно „быт не пишется, но предлагается к домысливанию

⁵⁴ Там же, стр. 211.

⁵⁵ Там же, стр. 199.

⁵⁶ Там же, стр. 122.

⁵⁷ Там же, стр. 121.

и доигрыванию“.⁵⁸ Но не только быт доверяет нам „досочинить“ Шукшин, сам сюжет для него — только отправной пункт, „точка опоры“ для разговора. Главное — попасть на правду, на трепетный нерв живого искусства, а потом начинает говорить душа, мудрость, чувство — и читатель сам для себя дедает выводы. Шукшина всегда отталкивала голая назидательность, угнетало поучающее давление на зрителя и читателя, „прямое морализирование“ он называл „пережитком прошлого“. Шукшин вовсе не считал задачей художника показывать пальцем, что хорошо, что плохо, что нравственно, что безнравственно; читатель и зритель может и должен думать сам. „Самое, может быть, дорогое завоевание социалистического реализма — это то, что художник и тот, к кому он приходит со своим произведением, говорят на родном языке, на равных. Не надо только учить“.⁵⁹ А если уж учить, то не в лоб, — „не прямо учить, а через какую-то судьбу, характер, через гибель даже ...“.⁶⁰

Такое же вот доверительное отношение было у Шукшина и в его режиссерской работе с актерами. Шукшин-режиссер был очень тактичен с актерами, полагался на них, не навязывал им свою волю, свою интонацию. Актеры, которым посчастливилось работать с ним, поражались его умению раскрепостить актера, спровоцировать на собственную импровизацию, его способности дать актеру почувствовать радость творческого открытия. Шукшин смеялся над режиссерами, которые замораживали индивидуальность актера в педантичном следовании сценарию. Чем кончается такое следование букве сценария, он хорошо показал в рассказе „Баня, ты как здесь?“. Проньке Лагутину, герою этого рассказа, волею судьбы попавшему на кинопробу, вдруг расхотелось сниматься в кино, стало невыносимо скучно ... Сценарий всегда был для Шукшина только руководством к действию, он не боялся выкинуть из него не только слово, но и целую сцену, даже приветствовал такое „разрушение во имя созидания“. Его радовала подобная „незапрограммированность“.

Отдельные высказывания Шукшина по вопросам литературы и искусства, выхваченные из контекста, могут показаться или банальными в своей очевидности или, напротив, неприятельными в своей парадоксальности. Например, такое заявление: „... Чем хуже литература, тем лучше можно сделать фильм“. Шукшин иногда, пожалуй, слишком категоричен, горяч в своих утверждениях, порой хватает через край — такова уж была эта порывистая, безудержная натура. Но надо учесть, что многие такие утверждения были сделаны, может быть, с некоторой полемической запальчивостью, но всегда в том направлении, в каком лежит его личный поиск, его, шукшинская истина. Художник имеет право быть категоричным, когда речь идет об отстаивании своих принципов и убеждений. Именно так надо воспринимать, например, опровержение Б. Брехтом традиционной драматической системы Станиславского во имя утверждения принципов нового эпического театра. Вспомним здесь Гегеля, который неоднократно подчеркивал, что отдельный элемент только в структуре целого получает смысл, а вне структуры практически обесмысливается. Так и у Шукшина.

⁵⁸ И. Соловьева, В. Шитова, Свои люди — сочтемся. Новый мир, 1974, № 3, стр. 249.

⁵⁹ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 28.

⁶⁰ Там же, стр. 235.

Как, например, в утверждении его: „Я не люблю мечтать ... Я не верю мечте“ — угадывается подспудный, но достаточно последовательный протест против красивостей, так и за вышеприведенным высказыванием стоят долгие раздумья Шукшина о взаимодействии кино и литературы. Он считал, что истинная, большая литература не может служить основой для кино, что кино умертвляет хорошую литературу. Шукшин исходил из того, что средства литературы богаче, разнообразнее, но природа их иная, чем природа средств кинематографа. Он наглядно и убедительно проиллюстрировал это на примере рассказа Л. Толстого „Три смерти“, дав прекрасный сравнительно-сопоставительный анализ средств кино и литературы и показав, что при переводе литературного языка на кинематографический происходит неизбежное „обеднение образа“.⁶¹ В этом Шукшина не раз заставлял убеждаться и собственный опыт: фильмы по его рассказам получались хуже, чем сами рассказы. Поэтому он отказывается экранизировать рассказы, начинает писать сценарии, поставив целью поднять киносценарий на подлинно художественный уровень. На основе синтеза двух искусств — кино и литературы — Шукшин создает оригинальные жанры — киноповести и кинороман, то есть кинолитературу в полном смысле этого слова, свободную от традиционных сценарных крайностей — чрезмерной схематичности и сухости.

Таковы, на наш взгляд, некоторые основные моменты в системе эстетических воззрений Шукшина. Не касаясь отдельных, не менее интересных частных, относящихся уже более к чисто практической стороне дела — художественному творчеству как таковому, о чем разговор будет ниже. Но прежде всего важно было найти те отправные моменты, те истоки, которые дали импульс этому оригинальному творчеству. Естественно, что мы не все безоговорочно принимаем у Шукшина, с некоторыми его положениями можно спорить, как, например, с его пониманием профессионализма или с утверждением о бесполезности, даже вредности экранизации классических произведений. Эстетика Шукшина — не догма и не претендует на универсальность. Это эстетика творчества, а не категоризации взглядов. И писал-то он не теории ради, а ради уяснения прежде всего для самого себя тех вопросов, которые он считал принципиально важными для художника. И, наверно, меньше всего думал о „системе“ своих взглядов. Но, сравнивая, сопоставляя, собирая по крупицам отдельные высказывания Шукшина, нельзя не уловить логическую последовательность и страстность в отстаивании своих идейно-эстетических убеждений. Эту систему никто не собирается канонизировать, но она проливает свет на то, что мы сейчас уже называем художественным наследием Василия Шукшина.

⁶¹ См.: В. Шукшин, Средства литературы и средства кино. В кн.: Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 143—160.

ПУТИ НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЙ ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ШУКШИНА В СВЕТЕ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

То, что Шукшин был большим и оригинальным художником, не вызывает сейчас сомнений. Об этом много сказано, много написано. Гораздо менее написано о том, каковы же идейно-эстетические корни этого большого художника. Исследователи как-то несмело пока прощупывают нити преемственности у Шукшина. В чем здесь причина? Может быть, в том, что наследие его еще, так сказать, не отстоялось, находясь в стадии живого восприятия? Или, может быть, яркий свет его индивидуальности заставляет искать в его творчестве только открытия, оставляя в стороне литературные традиции? Но, как известно, никакой самый яркий талант не возникает на пустом месте, изолированно, а является закономерным звеном в единой цепи литературного процесса. И. Горский в своей монографии, посвященной А. Веселовскому, отмечал: „... Чем ограниченнее исследование и соответственно меньше диапазон сопоставлений изучаемого писателя с другими, тем более открывают у него новаторских черт. И наоборот, чем эрудированнее исследователь, чем шире охватывает он материал, тем осторожнее его суждения насчет всевозможных новшеств“.⁶² Сам В. Шукшин размышлял над этой проблемой: „Ведь на самом деле подлинно нехоженных троп в литературе не бесконечно много, до нас накоплено огромное богатство, и если оно тебе в какой-то мере доступно, скорей осмелишься ступить на свою дорогу“.⁶³ Еще недостаточно прослежены преемственные связи Шукшина с традициями русской и советской литературы, шире — мировой литературы: те моменты „несходства сходного“, о которых писал В. Шкловский, имея в виду один из основных законов искусства, соединяющий настоящее с прошлым и будущим.⁶⁴ Иными словами, речь идет об одной из вечных и острых проблем литературоведения — проблеме традиций и новаторства.

⁶² И. К. Горский, Александр Веселовский и современность. М., Наука, 1975, стр. 222.

⁶³ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 92.

⁶⁴ См.: В. Шкловский, Тетява. О несходстве сходного. М., Худ. лит-ра, 1970.

Нельзя литературную традицию считать чем-то второстепенным. Ведь в самой сущности искусства есть этот синтез пройденного и нового пути. Живая, органически усвоенная традиция является творческим актом, занимает равноправное положение наряду с новаторством. Более того, новаторство без традиций невозможно, оно только в том случае будет истинным, устойчивым, если вырастает на почве традиций, в противном случае оно будет бесплодным. „Традиция — нечто живое и изменяющееся. Традиция — это прошлое в современности и современное в будущем, та активная тенденция в литературе, посредством которой осуществляется связь времен, это общий язык для литературы разных эпох“.⁶⁵ И поэтому анализ литературы того или иного периода и анализ отдельного произведения должны включать в себя как обязательный компонент анализ традиций и новаторства в них, только в этом случае можем найти объективный критерий оценки произведения и автора с точки зрения места в литературном процессе.

Проблема традиций и новаторства нашла, как известно, свое теоретическое обоснование в работах классиков марксизма-ленинизма. В. И. Ленин своим учением о культурном наследии и его критическом освоении создал методологическую базу для работы в области конкретного изучения этой проблемы. В настоящее время большое внимание проблеме литературной преемственности уделяется в трудах А. Бушмина. Говоря о значении изучения традиций для советской литературы, Бушмин пишет: „Изучение советской литературы в ее соотношениях с русской классической литературой раскрывает закономерности историко-литературной преемственности в художественном развитии общества двух эпох, показывает то, что нас связывает с прошлым, и то, что нас разделяет, позволяет выделить элементы традиции и новаторства в современной литературе. Поэтому не только важно, но и необходимо изучать литературу эпохи социализма на широком историческом фоне“.⁶⁶ Но одно дело — теория, другое — практическое применение этой теории к творчеству современных писателей. А. Бушмин предостерегает от одностороннего подхода к этой „большой, огромной важности и сложности проблеме“. Порой можно услышать, что новое труднее обнаружить, чем старое. Что касается проблемы литературных традиций, то часто наоборот: совсем нелегко обнаружить старое, то есть живую, прогрессивную, развивающуюся традицию в новом. В то же время наряду с преломлением традиций важно увидеть и преодоление их на новом витке художественного освоения действительности, ибо только в этом смысле можем говорить об истинном творческом новаторстве, без которого немислим прогресс в литературе и искусстве. Именно в этом смысле, думается, В. Шкловский назвал проблему исследования традиций „проблемой переосмысливания“.⁶⁷ „Опыт старых структур остается, но они не повторяются, а используются, и используются, сталкиваясь, отрицая друг друга“.⁶⁸ Задачу можно решить только исходя из

⁶⁵ Н. Н. Ромашко, Традиции и современность. Минск, изд-во БГУ, 1974, стр. 9.

⁶⁶ А. Бушмин, Проблема литературной преемственности. Русская литература, 1961, № 3, стр. 26.

⁶⁷ В. Шкловский, Тетива. О несходстве сходного. М., Худ. лит-ра, 1970, стр. 618.

⁶⁸ В. Шкловский, Собр. соч. в 3-х томах. М., Худ. лит-ра, 1974, т. 3, стр. 660.

фактов, которые должны служить основанием для построения концепции. Кроме того, необходимо соответствие между теоретическими выводами и фактическим материалом, между тезисом и аргументом. И естественно, установление традиций немислимо — помимо знания художественных произведений — без тщательного знакомства с жизненной и творческой биографией писателя, его публицистических высказываний, дневниковых записей, интервью и т. д. Только учитывая все это и исходя из этого можно избежать крайностей вульгарно-социологического и формалистического подхода к произведениям.

В этом аспекте мы и попытаемся проследить некоторые пути усвоения и переосмысления, „преломления“ традиций (прежде всего русских классических традиций в творчестве В. Шукшина). Конечно, к произведениям Шукшина, как и каждого художника, надо подходить дифференцированно, не все они равноценны в художественном отношении. Важно видеть свет истинный и отраженный. Были, конечно, и у Шукшина годы ученичества. Были и слабые рассказы, некоторая упрощенность характеров, порой наивное противопоставление деревни городу. Эти рассказы печатались в первой половине 60-х годов преимущественно в журналах „Октябрь“ и „Новый мир“. Некоторые из них писатель в дальнейшем даже не включал в свои сборники. В первом сборнике („Сельские жители“, 1963) тоже встречались несколько декларативные рассказы („Леля Селсенева с факкультета журналистики“) и „типовой“ отрицательный герой („Коленчатые валы“) и герой невыносимо положительный („Правда“). Л. Аннинский говорит, что „драматизм первых шукшинских рассказов носит искусственный ... заемно-литературный характер“.⁶⁹ Действительно, так и сквозит в ранних рассказах Шукшина о „неоцененном, простом“ сердце“ ранний Горький. Да и сам Шукшин признавался: „... По неопытности я мог какие-то вещи поначалу заимствовать, тем не менее я выбирался, на мой взгляд, весьма активно на, так сказать, однажды избранную дорожку ...“.⁷⁰ Слепое заимствование, подражательство всегда, как известно, оборачиваются бесплодным элигонством. Как сказал Бушмин, „художественная традиция — это не склад литературного инвентаря, откуда писатели берут напрокат готовые вещи. Художественное творчество никогда не остается простым использованием готовых форм. Включаясь в традицию, оно вместе с тем каждый раз является новым творческим актом художественного познания действительности, осуществляемого в новых формах“.⁷¹ Шукшин отдает себе полный отчет в том, что в его труде, задаче, которую он перед собой как художник ставит — в исследовании души человеческой — „подделка почти невозможна, ибо работа, имитирующая исследование, скоро обнаруживает себя тем, что становится не нужна людям“. „Не подделать же, например, грусть, тревогу и чистоту есенинского стиха, можно только на короткое время нажить нравственный капитал художника, но еще при жизни на стол лягут векселя, которые не опла-

⁶⁹ Л. Аннинский, Путь Василия Шукшина. В кн.: Тридцатые—семидесятые. М., Современник, 1977, стр. 234.

⁷⁰ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 197.

⁷¹ А. Бушмин, Методологические задачи литературоведения. В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М—Л., 1966, стр. 50.

тить⁷². Зрелый Шукшин никому не подражает, он идет своим путем, открывает свою правду жизни. Талантливый художник, идущий от жизни, а не от заданных схем, всегда окажется настоящим новатором. Таковым оказался и Шукшин. Он по-совому переосмысливает проблемы, находит в себе смелость и мудрость „открывать новую глубину и сложность жизни“.

Если говорить об „учителях“, то есть тех, перед чьими именами преклонялся Шукшин, то в первом ряду здесь, конечно, классики. „Как же мы должны быть благодарны им — всей силой души, по-сыновьи, как дороги они всякому живому сердцу, эти наши титаны — классики ... Пушкин, Толстой, Гоголь, Достоевский, Чехов ...“ — с признательностью писал Шукшин.⁷³ Говоря о классических традициях в его творчестве, нужно прежде всего отметить моральные аспекты в раскрытии той или иной темы, обостренный интерес к внутренней, духовной жизни человека. Шукшин не раз признавался, что его как художника всегда больше привлекает „извечная, мучительно-трудная задача — исследование души человеческой“. „Меня больше интересует „история души“, и ради ее выявления я сознательно и много опускаю из внешней жизни того человека, чья душа меня волнует“.⁷⁴ „Внутренняя“ биография, „история души“ героя, правда, сокрытая в душах людей, где она менее доступна — не это ли то главное, что составляет высшую и вечную ценность классического наследия?! Читая и перечитывая Шукшина, все более убеждаешься в близости нравственно-философских исканий Достоевского и Шукшина, Толстого и Шукшина. Исследователь творчества Достоевского и Толстого Б. Бурсов отмечал, что ценность человеческой личности, ее самостоятельность, — главное для обоих великих художников.⁷⁵ Вспомним Л. Толстого с его героями-правдоискателями, которые бескомпромиссны на пути поисков истины и нравственного самоусовершенствования. Смятение души человеческой и поиск выхода из этого смятения — главная шукшинская тема, но и главная тема классического искусства, прежде всего Достоевского и Толстого. „Что с нами происходит?“ — вопрошают герои Шукшина и вопрос этот сродни тем „вечным“ и „проклятым“ вопросам, которые во все времена не переставали волновать искусство. „Я убаюкивать не мастер ... — писал Достоевский. — А ведь многим существам только и надо, чтоб их баюкали“.⁷⁶ Шукшин тоже не был утешителем. Его произведения нарушают покой и безмятежность души, отрицают всякое самодовольное, всезнающее мышление. Вскрывая в своих произведениях часто мучительную и горькую правду, Шукшин, как и его великие предшественники, будоражит умы читателей. Писатель провожает своих „странных“ героев в жизнь, ставит их на перепутье, духовном переломе, когда герой вступает в морально-философский спор с самим собой, когда человек должен положиться на внутренний запас своих душевных сил.

⁷² В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 213.

⁷³ Там же, стр. 38.

⁷⁴ Там же, стр. 164.

⁷⁵ См.: В. И. Бурсов, Л. Н. Толстой. М., Гослитиздат, 1960; В. И. Бурсов, Личность Достоевского. Роман — исследование. Д., Сов. писатель, 1979.

⁷⁶ Ф. М. Достоевский, Письма, т. 4. М., Гослитиздат, 1959, стр. 4.

Суть конфликта во многих рассказах Шукшина как раз и состоит в том, что что-то мешает проявлению человеческой независимости, унижает и оскорбляет личность. Начало многих рассказов именно такое: человека обидели, унизили, просто не поняли, и он пытается разобраться, отстоять правду, пробить стенку человеческого непонимания. Таковы коллизии в рассказах „Обида“, „Мой зять украл машину дров!“, „Танцующий Шива“ и многих других. Иногда раздумья о смысле человеческого существования звучат у Шукшина на высокой толстовской ноте: „... Стою над могилой, думаю. И дума моя о нем — простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или не было никакого смысла, а была работа, работа ...“ („Дядя Ермолай“, 1, 216).⁷⁷ Пусть масштабы личности и духовных запросов героев, скажем, Толстого, и несопоставимы с героями Шукшина, но и эти последние не смиряются, не хотят маленьких норм. И в их на первый взгляд мелких, житейских конфликтах и противоречиях — все те же вечные поиски жизни наполненной и достойной. Речь идет не о масштабах, а о направлении нравственного поиска. Смысла жизни жаждут герои Шукшина по-толстовски. „Смы-ы-сл?“ кричит душа. Как жить, чтоб не иссушить душу, не загубить „воронных коней“? „Для чего же, спрашивается, мне жизнь была данена?“ („Один“, 1, 26). „Ну, нажрался ... А дальше что?“ („В профиль и анфас“, 1, 92). „Родиться бы мне ишо разок! А? Пусть это не считается — что прожил ...“ („Верую!“).⁷⁸ И тоскуют, и бунтуют, когда душа заполнена не тем, и придумывают себе другую жизнь, более достойную. Чувство неудовлетворенности часто рождает у героев Шукшина серьезную тоску, которая служит толчком к развитию сюжета. „Сюжеты отталкиваются от тоски и развертываются как их преодоление, как новое открытие жизни, ее смысла“.⁷⁹ На пути этого „открытия“ бывают и неудачи, и скандалы, и разочарования, и нелепости. Но Шукшину неизменно дорога непримиримость его героев, творческий порыв личности к просветлению, к выпрямлению. Писатель подчеркивал, что ему „интереснее всего исследовать характер человека — недогматика, человека, не посаженного на науку поведения. Такой человек импульсивен, поддается порывам ...“.⁸⁰ С точки зрения обыденной логики импульсивные герои Шукшина кажутся странными. Сам автор называл их „странными“, „дивными“, „чуждыми“, а то и „психопатами“ и „тронуемыми“. Если всмотреться пристальнее, то такими они кажутся со стороны именно благодаря своей непосредственности, даже наивности, распахнутости души и в то же время неуслугокности, пытливости ума и сердца, короче — неординарности, которая не

⁷⁷ Здесь и далее цитируем произведения В. Шукшина, включенные в 2-ухтомник избранных произведений (М., Молодая Гвардия, 1975), следующим образом: в скобках за цитатой указываем том и страницу.

⁷⁸ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы. Повести. Алтайское книжное изд-во, 1979, стр. 222.

⁷⁹ И. Дедков, Последние штрихи. В кн.: Возвращение к себе. М., Современник, 1978, стр. 112.

⁸⁰ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 218.

всегда принимается человеческой посредственностью, руководимой доводами исключительно практического порядка. „... Они ведь талантливые, эти странноватые люди. В душе у них живет стремление выйти из обыденности, обыкновенности. Сотворить что-то свое — особенное. На удивление и на радость всем людям. И в каждом из них глубоко сидит артист, художник, словом — творец ...“ — говорил о своих героях сам автор.⁸¹ „Странные“ герои — в традиции русской литературы. Б. Бурсов отмечал, что некоторое „заострение идеи при помощи несколько болезненного сознания“ — один из способов ее выражения в русской классической литературе.⁸² Разве не казались странными для окружающего их светского общества Андрей Болконский и Пьер Безухов с их исканиями, или „дивный“ Раскольников со своим дерзновенным планом „спасти человечество“, или „большой“ князь Мышкин, „положительно прекрасный“ человек, который выглядит „идиотом“ в изуродованном мире, где нет места добру и правде? А „несуразные“ герои Чехова с их порывом в новую жизнь, или цепутевые босяки Горького с их смутным протестом, стремлением выйти из духовного тупика, или „выбившиеся“ из своей среды интеллигенты поздних пьес Горького бьющиеся над разрешением смысла собственного существования? В рассказе „Озорник“ Горький характеризует озорство как средство выразить „свою философию, придуманную в долгие годы своей трудовой, безалаберной и бесплодной жизни“.⁸³ „Чудики“ Шукшина, выламывающиеся из повседневных, привычных житейских норм, — это по сути дела озорники в глубоком горьковском смысле слова.

Интерес В. Шукшина к личности и творчеству Ф. М. Достоевского безусловен. В последние годы книги Достоевского были у Шукшина настольными.⁸⁴ Шукшина остро интересовали нравственно-философские и этические проблемы, над разрешением которых столетие назад бился гений Достоевского. Л. Аннинский в своих комментариях к публицистическому сборнику В. Шукшина „Вопросы самому себе“ (М., Молодая Гвардия, 1981) замечает, что в 1974 году Шукшин вместе с режиссером Н. Губенко собирался поставить фильм, построенный на материалах уголовного дела об убийстве. Замысел не был осуществлен, но Шукшин тщательно изучил материалы уголовного процесса и написал заявку на литературный киносценарий фильма „Квинтэссенция души“. Эта заявка интересна как выражение отношения писателя к проблеме жестокости, которую может взять на вооружение „всесильная личность“. У героя предполагаемого фильма тоже, как и у Раскольникова, была своя „теория“, „учение“ с соответствующей терминологией. Шукшин ставил перед собой задачу: „обнаружить и подтвердить неизбежность вечного человеческого закона: всякий, кто свое отношение с миром хочет строить на принципе жесто-

⁸¹ Цит. по кн.: О Шукшине, Экран и жизнь. Сборник. М., Искусство, 1979, стр. 273.

⁸² Б. Бурсов, Критика как литература. Л., 1976, стр. 116.

⁸³ М. Горький, Собръ соч. в 30-т. М., Худ. лит-ра, 1950, т. 3, ст. 117.

⁸⁴ Судя по воспоминаниям о Шукшине, он мечтал сыграть роль Достоевского в кино. Режиссер Е. Лебедев собирался для своего фильма пригласить В. Шукшина на роль великого писателя: если Шукшину приклеят бороду Достоевского — сходство удивительное. Сохранились фотографии и кинопроба. См. об этом: О Шукшине. Экран и жизнь. Сборник. М., Искусство, 1979, стр. 18.

кости и насилия, жестокость и обретет как возмездие⁸⁵. Но писатель по своему переосмысливает проблему и делает акцент на то, что его герой — „далеко не Родион Раскольников, которого отличал мучительный поиск смысла и назначения бытия, здесь убогая, злая мелкотравчатость ... здесь выбираются любые средства, но — никакой цели, кроме дачи, квартиры, собственной „Волги“ и, очевидно, высокого конъюнктурного положения ...“⁸⁶. То есть Шукшин намеревался рассмотреть, так сказать, новый, современный вариант „всесильной“ личности. И в результате вся теория и практика этой личности прочитывается как „история избесившегося подлеца, возомнившего себя личностью, притом личностью сильной, способной якобы на подвиг разума и воли“, а фактически „мелкого, изворотливого гада, мстящего живой жизни за свое ничтожество“⁸⁷. Это, к сожалению, из области перереализованных планов, однако в рассказах и повестях Шукшина не раз в различных вариациях остро встает подобная тема — агрессивной человеческой подлости и низменности („Танцующий Шива“, „Вечно педовольный Яковлев“, „Охота жить“, „Калина красная“, „Кляуза“ и др.).

Некоторые исследования подмечали „видимую“ связь Шукшина с Достоевским. Обращалось внимание даже на встречающиеся чуть ли не дословные „кальки“ с Достоевского. Так, например, В. Коробов приводит параллельную Достоевскому аналогию обращения к Христу героя рассказа „Охота жить“⁸⁸. Но сам же Коробов справедливо отмечает, что не в этих „цитатных“ сходствах суть дела. А. Бушмин, говоря о литературных традициях, подчеркивал, что нет в литературоведении занятий более бесполезных, чем подозрительное выслеживание похожих или будто бы „похожих“ мест, подсказанных будто бы классиками⁸⁹. Важно отметить внутреннюю, глубинную связь творческих исканий Шукшина и Достоевского. А она безусловно есть. Хотя Шукшин не избегал и острой интриги, все-таки его проза носит преимущественно аналитически-психологический характер. От простого анекдота — завязки типа: „Все началось с того, что Мона Квасов прочитал в какой-то книжке, что вечный двигатель невозможен“ („Упорный“, 1, 331) — Шукшин стремится скорее перейти к „истории души“. Конечно же, рискованно проводить прямые параллели между глыбистой „большой“ прозой Достоевского и „малой“ — в смысле жанра — по преимуществу прозой Шукшина. Но искусство диалектического анализа души человека, мастерство Шукшина в подаче сложных душевных движений, переживаний и противоречий восходит к высоким традициям аналитически-психологического реализма Достоевского. Отчетливее это заметно в крупных прозаических произведениях Шукшина (романы „Любавины“, „Я пришел дать вам волю“, киноповесть „Калина красная“). В „Любавиных“ писатель рассказывает историю гибели сибирского семейства — Любавиных. Пластическая обрисовка

⁸⁵ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 86.

⁸⁶ Там же, стр. 88.

⁸⁷ Там же, стр. 86, 88.

⁸⁸ В. Коробов, В. Шукшин. Творчество. Личность. М., Сов. Россия, 1977, стр. 174.

⁸⁹ А. Бушмин, Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., Наука, 1969, стр. 151.

членов этой семьи — отца и четырех сыновей, руководимых тупой, яростной силой и собственническими инстинктами, напоминая манеру Достоевского в „Братьях Карамазовых“. Рисую противоречивую, размашистую, мятущуюся фигуру Степана Разина, Шукшин стремится раскрыть смысл поступков своего героя не только в историческом, но и в чисто человеческом, конкретно-психологическом плане („Я пришел дать вам волю“). Писатель мастерски передает предельно напряженную духовную борьбу своего героя, его нечеловеческую силу и трагичность, твердую убежденность в правоте своего дела — и отчаяние. В романе о Разине Шукшин ставит перед собой задачу „показать в Степане не только открытое, всем понятное, но и подспудное, подчас пугающее“.⁹⁰ Шукшин, как и Достоевский, до предела заостряет конкретные обстоятельства жизни и переживания своего героя. До мелочей прослеживает автор все оттенки, все стадии страшной духовной драмы Раскольникова.⁹¹ Писатель-психолог через внутренние монологи передает мысли своего героя, движения его души, муки совести и уязвленного самолюбия. Вот, например, как раскрывает Достоевский внутреннее состояние Раскольникова, когда он, бродя после убийства по Петербургу, останавливается на Николаевском мосту. „Уж одно то показалось ему дико и чудно, что он на том же самом месте остановился, как прежде, как будто действительно вообразил, что может о том же самом мыслить теперь, как и прежде, и такими же прежними темами и картинами интересовался ... еще так недавно. Даже чуть не смешно ему стало, и в то же время сдавило грудь до боли. В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь все это прежнее прошлое, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и все, все ...“.⁹² Как Родион Раскольников понимает, что „переступил“ он закон человеческий и нет ему поэтому пощеды и прощенья, так и Егор („Калина красная“), чья душа страдает от „дикого несоответствия“, понимает, что не замолить ему тяжчайшего из грехов — перед матерью, перед собственной совестью. „... Можно уйти ... но нельзя себя утратить, утратить как человека, потому что так или иначе придет за это расплата ...“.⁹³ Мотив совести, расплаты за содеянное, проблемы права и морали имеют в этической и эстетической системе Шукшина особое значение. Он следует гуманистическим отечественным традициям, согласно которым высшим критерием нравственности является критерий собственной совести, морального суда, который страшнее всякого трибунала. Шукшина роднит с Достоевским и глубинное человеческое участие и сочувствие к заблудшим своим героям. „Есть идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые; таких идей много как бы слитых с душой человека, — писал Ф. М. Достоевский. — Есть они и в целом народе, есть и в человечестве, взятом как целое ... К числу таких сокрытых в русском народе идей — идей русского народа — и принадлежит название преступления несчастьем, преступ-

⁹⁰ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 175.

⁹¹ См.: В. Я. Кирпотин, Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., Сов. писатель, 1970.

⁹² Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч. в 30 томах. Л., Наука, 1973, т. 6, стр. 90.

⁹³ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 198.

ников — несчастными“.⁹⁴ Не об этой ли „слитой с душой человека“ идее говорил Шукшин, разъясняя замысел киноповести о „преступлении и наказании“ Егора Прокудина? „Доброе в человеке никогда не погибает до конца ... Иными словами, никогда не наступает пора, когда надо остановить борьбу за человека — всегда что-то еще можно — и, значит, нужно! — сделать“.⁹⁵ „Все равно как врачи относятся к больному, так, наверное, художники, и в целом все творчество, к человеческой душе, к человеческом жизни обязаны и должны относиться“.⁹⁶ Позиция Шукшина-автора близка концепции автора Достоевского. А. В. Луначарский писал о Достоевском, что „все его повести и романы — одна огненная река его собственных переживаний ... сплошное признание сокровенного своей души“.⁹⁷ Достоевский и осуждает своего героя, и сочувствует ему, и мучается его муками, и страстно ищет выхода их мира зла. Шукшину и его героям свойственна типично русская „достоевская“ черта характера — максимализм в страстях и действиях. Шукшин тоже „перебаливает“ со своими героями их жизненные перипетии. „Каждый настоящий писатель, конечно же, психолог, но сам больной“, — отмечает он в своих рабочих записях.⁹⁸ Произведения его, как и Достоевского, — это обнаженная боль за человека. Конечно, иной социально-исторический контекст обуславливает иные проблемы. Но есть человеческие переживания и боли, принадлежащие к разряду вечных. Именно к таким внутренним естественным потребностям человеческой души принадлежит стремление понять себя, разобраться в самом себе, в своей природе, в своем назначении. Замечательно, что Шукшин и на площадке „малого жанра“ — рассказа не боится показать это „самокопание“ своих героев. „Ну ошибись, наломай дров ... Если уж пробивать эту толщу жизни, то не на карачках же! Не отпимай у себя трезвого понимания всего, не строй иллюзий, по уж и так-то во всем копаться ...“ („Страдания молодого Ваганова“, 1, 188). „Да почему же я такой есть-то? — горько шептал он, сидя в сарайчике“ („Чудик“, 1, 110). Конечно, „малая“ форма накладывает ограничения — здесь невозможно пространный самоанализ героев, какой мы встречаем в романах Достоевского. Но тем более замечательна способность Шукшина в сгущенной форме, буквально в нескольких фразах представить микромир человеческой души, отразить сложную борьбу страстей. По ироническому подтексту некоторые такие рассказы приближаются к чеховской манере письма (см. об этом в следующей главе нашей работы) — таковы, например, рассказы „Страдания молодого Ваганова“, „Шире шаг, маэстро!“ и др. Однако некоторые последующие рассказы Шукшина по эмоциональной насыщенности, крайнему напряжению чувств, трагическому накалу страстей близки мастерству психологического анализа Достоевского. Таков рассказ „Кляуза“, переполненный болью и безысходностью. Ситуация, часто встречающаяся в рассказах Шукшина: человека обидели, оскорбили,

⁹⁴ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч. в 30 томах. Л., Наука, 1980, т. 21, стр. 17.

⁹⁵ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М. Молодая Гвардия, 1981, стр. 166.

⁹⁶ Там же, стр. 101.

⁹⁷ А. В. Луначарский, Очерки по истории русской литературы. М., Худ. лит-ра, 1976, стр. 392.

⁹⁸ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 250

унизили — заострена до предела. „Страшно и противно стало жить, не могу собрать воедино мысли, не могу доказать себе, что это мелочь. Рука трясется, душа трясется, думаю: „Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость-то?“ При этом не хочет видеть, что со мной маленькие дети, у них глаза распахнулись от ужаса, что „на их папу кричат“, а я ничего не могу сделать. Это ужасно, я и хочу сейчас, чтобы вот эта-то мысль стала бы понятной: жить же противно, жить неохота, когда мы такие“.⁹⁹ Это поистине вопль в защиту человеческого достоинства, звучащий в одной эмоциональной тональности с внутренними монологами Раскольникова или с надрывными исповедями Мармеладова. Естественно, в рассказе Шукшина в отличие, например, от многословных излияний Мармеладова, в которые вплетаются вставные эпизоды и отступления, все эмоции и чувства предельно сконцентрированы, обнажены и напряжены в соответствии с возможностями „малого жанра“ — отсюда та пронзительность и какая-то внутренняя незащищенность, бьющая прямо в цель.

В идейно-эстетической образной системе Шукшина большое место занимает Земля. Земля — это поле, хлеб, песня косы, раздольные деревенские песни. Черные пласты пашни — это судьбы шукшинских героев. Земля для Шукшина — та планета, на которой люди рождаются для труда, для счастья, для того, чтобы стать близкими, родными, то есть земляками в высоком смысле этого слова. Не раз открывают для себя герои Шукшина красоту земли, между Землей и героями Шукшина существует глубокая символическая связь. Моменты, когда человек остается наедине с Землей, — самые сокровенные в прозе писателя, ибо наедине с родной Землей — все равно что наедине со своей совестью. А если совесть болит от сознания несправедливой жизни — опять же через покаяние перед Землей получает человек облегчение, очищение. Так после встречи с матерью кается в своих тяжких грехах Егор Прокудин, припадает к земле в минуту наивысшей боли, обнимает ее руками и тем самым клянется искупить грехи новой, праведной жизнью. Вспомним другого грешника, исповедующегося Матери-Земле — Родиона Раскольникова. Как истерзанный своей нечистой совестью целует он землю. Только она может простить, отпустить. Очевидно, истоки поэтического образа Земли и мотив символической связи человека с Землей восходят к древним народным традиционным верованиям. Эти понятия, органически связанные с нравственными исканиями героев, входят в образную систему Достоевского и других русских классиков, традициям которых верен В. Шукшин, и в то же время духовно роднят Шукшина с так называемым „деревенским“ ответвлением современной прозы.

Несмотря на всевозможные протесты, мнения и прения, разгоревшиеся вокруг титула „деревенский писатель“, очевидно, было что-то в реальном состоянии литературы, что заставило критиков искать и найти это не совсем удачное определение — „деревенская литература“. „... Они не случайно пришли“, — сказал о деревенских писателях Шукшин. Критик Ф. Кузнецов отмечал: „Наша так называемая „деревенская“ проза, ее

⁹⁹ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское кн. изд-во, 1979, стр. 390.

лирическая „ветвь“, в известном смысле слова — эмоциональная реакция, рефлексия ума и сердца на тот гигантский, тектонический общественный сдвиг, который именуется научно-технической революцией¹⁰⁰. Кроме того, это была и своего рода реабилитация этических понятий и норм, связанных с традициями деревенской жизни, такими как крестьянская привязанность к земле, связь с природой и тесно связанной с этим системой моральных ценностей, которые под флагом борьбы за „новое“ нередко относили к пережиткам прошлого. Что касается России, то для нее история земля — труд — хлеб отождествляют основу бытия, ибо Россия истоков веков была преимущественно крестьянской, деревенской. Сам народ понимался сначала как крестьяне, и только позже как мастеровые люди (Лесков, Горький). И не случайно русская классическая литература создавалась в основном о деревне, о народе. Таким образом, у истоков „деревенской темы“ в литературе — важные социально-духовные проблемы. Именно в деревне, в поле, в хлебе насущном — истоки русской национальности. И не случаен на Руси культ хлеба и тема власти земли, традиционная в русской литературе, начиная от Кольцова и Г. Успенского и кончая (вернее, продолжая) Е. Дорошем и В. Алексеевым. Идея связи с землей не только материальная, но и нравственно-эстетическая. В творчестве Г. Успенского крен сделан именно на материальную зависимость от земли, но и у него уже в „Крестьянских очерках“ есть картины, передающие поэзию земледельческого труда. Власть земли имеет у Успенского даже свой мистический оттенок. У Е. Дороша („Деревенский дневник, 1958) эти проблемы решаются в новых социальных условиях, тема власти земли становится по сути своей все возрастающей ответственностью крестьянина перед землей. Интересно, что и Г. Успенский, и Е. Дорош, и В. Шукшин подчеркивают, что отрыв от земли, то есть от исконных корней, составляющих основу нравственности, ведет к деградации. Спился Иван, герой очерка Г. Успенского „Власть земли“, у Дороша молодые люди, приехавшие погостить в родную деревню, подчеркнуто антипатичны. У Шукшина в сценарии „Брат мой“ есть мотив блудного сына, Ивана, который в погоне за легкой жизнью дезертирует в город. Иван не успел на похороны отца, но короткое пребывание в родной деревне навеивает ему рой воспоминаний детства. Городская жизнь не сложилась у Ивана наилучшим образом. Болит и тоскует душа, хотя и стремится Иван не подать вида перед земляками. Часто по ночам снится деревня, косьба ... Хата родная. „Человеку приснилось родная деревня. Идет будто он берегом реки ... В том месте реки — затон. Тихо ... Деревня ... Серые избы, пыльная улица, крапива у плетней, куры на завалинке, покосившиеся прясла ... А за деревней — степь да колки. Да полыхает заря вполнеба ... Было невыносимо грустно, чего-то жаль было до слез. Не сбылось как будто то, что мерещилось тогда, давно, на берегах крохотных тихих озер“ (1, 78). Подобно тоскует и не может уснуть Минька Лютаев, будущий артист. И опять, в который раз видит во сне степь и несущийся по степи табун вороных коней („И разыгрались же кони в поле“).

¹⁰⁰ Ф. Кузнецов, За все в ответе. Нравственные искания в современной прозе. М., Сов. писатель, 1975, стр. 64.

Тема отрыва от родной земли чрезвычайно волновала Шукшина. Причем эту тему он сумел так пережить, таким образом заострить, что, традиционная по своей сути, эта тема зазвучала по-новому, первоначально, живо и оригинально. Для Шукшина характерен аутентизм переживаний, обостренное чувство правды о человеке, живущем „тут и там“, в деревне и в городе, как бы на распутье, на пограничьи этих двух светов. Пожалуй, никем проблема сложности духовной перестройки не была осознана в такой полноте и остроте, как В. Шукшиным. Польский кинокритик Э. Павлак (E. Pawlak) считает, что „новаторский“ характер разностороннего творчества Шукшина состоит в том, что „в проявлении столь типичной миграции деревенского населения в города, в существовании так называемого среднего класса он подметил важные (и одновременно волнующие) социологические и культурные аспекты“.¹⁰¹ Ситуация, о которой сам Шукшин так метко выразился — „одна нога на берегу, другая в лодке“ — источник драматических коллизий и конфликтов многих его рассказов, эта ситуация нередко ведет к атрофии характера, коверкает человеческие судьбы. „Если ты уходишь, то уходи, но не надо терять себя как человека, личность, характер ... Когда происходит утрата — происходит гибель человека, нравственная“.¹⁰² Шукшин отдавал себе отчет, что для многих дорога от родной деревни в город может стать дорогой Егора Прокудина, и испытал какое-то смутное чувство собственной вины и ответственности за подобные искривленные судьбы.

Шукшина роднит с „деревенскими писателями“ неподдельное чувство озабоченности за судьбы русской деревни, которая была для него не только географическим, но и национальным и нравственным понятием. Он глубоко, по-сыновьи любит алтайскую землю. Здесь корни его таланта, именно отсюда черпал он свое художническое вдохновение. Писатель не стыдился в выражении этой любви, и не было в этом ни сентиментальности, ни патриархальности, ни идеализации, ни „традиционализма“, в чем упрекали порой Шукшина.¹⁰³ „Что у людей за манера, — недоумевал он, — чуть растрогаешься, заговоришь искреннее, сердцем — сразу же тебя обвиняют либо в выпренности, либо в сентиментализме ...“¹⁰⁴ Невозможно не поверить в искренность Шукшина, когда он вспоминает свою „малую родину“. „Больше всего в родной своей избе я любил полати. Не печку даже (хотя печку тоже очень любил), а полати ... Трудно понять, но как где скажут „Алтай“, так вздрогнешь, сердце лизнет до боли мгновенное горящее чувство, а в памяти — неизменно — полати. Когда буду помирать, если буду в сознании, в последний момент успею подумать о матери, детях и о родине, которая живет во мне. Дороже у меня ничего нет“.¹⁰⁵ Слишком непосредствен и прямодушен был Шукшин, чтобы фальшивить, играть на чувствах. Когда Простой человек в „Энергичных

¹⁰¹ E. Pawlak, Wasilij Szukszyn. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1981, s. 90.

¹⁰² В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 198.

¹⁰³ См. напр.: Л. Крячко, Бой за доброту. Октябрь, 1965, № 3; А. Марченко, Из книжного рая. Вопросы литературы, 1969, № 4.

¹⁰⁴ Цит. по ст.: И. Пономарев, Шукшин. Наш современник, 1981, № 3, стр. 104.

¹⁰⁵ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 66.

людях“ с пафосом говорит о „своей хате“, которую он „носит в сердце“, то это только поза человека, не гнушающегося темными делишками во имя погони за легкой наживой. Шукшин хочет быть правдивым перед собой до конца — в чувствах, воспоминаниях, признаниях.

Опора писателя на крестьянское мироощущение несомненна. В своем стремлении дойти „до корня“ Шукшин хочет понять, в чем же был большой смысл той немудреной деревенской жизни, в атмосфере которой он вырос. Размышляя над крепостью духовных связей, писатель стремится через связь человека и мира постичь ценность народной морали, в личном выявляет народное, национальное — и в этих раздумьях прослушиваются интонации русской классики. Шукшин на всю жизнь запомнил образ жизни русского крестьянства, более того, с годами у него укрепляется убеждение, что он, этот уклад, прекрасен, начиная с языка, жилья. „В доме деда была непринужденность, была свобода полная ... нигде больше не видел такой ясной, простой, законченной целесообразности, как в жилище деда — крестьянина, таких естественных, правдивых, добрых, в сущности, отношений между людьми там. Я помню, что там говорили правильным, свободным, правдивым языком, сильным, точным, там жила шутка, песня по праздникам, там много, очень много работали ... думаю, что отсюда, от такого устройства и самочувствия в мире, — очень близко к самым высоким понятиям о чести, достоинстве и прочим мерилам нравственного роста человека ...“¹⁰⁶ Этот свой свет деревенской жизни Шукшин переносит в свои произведения. „Земляки“ — так любовно называет он один из своих сборников. Это мир светлых деревенских душ, родной алтайской природы, бесхитростного уклада жизни (таковы рассказы „Сельские жители“, „Один“, „Земляки“ и др.). Эти рассказы — как прозаические баллады. По эмоциональной тональности близки есенинским стихам о деревне. Вообще к Есенину у Шукшина было особое отношение. Конечно, любовью к есенинской лирике никого не удивишь. В 60—70 годы увлечение Есениным и его творчеством было повальным, поэт в полном смысле переживает свое второе рождение. Не обошло, очевидно, это увлечение и Шукшина. В своем поэтическом творчестве он явно подражал Есенину. Вот поэтический эпиграф Шукшина к рассказу „И разыгрались же кони в поле“

И разыгрались же кони в поле,
Поископыгли всю зарю.
Что они делают?
Чью они долю
Мыкают по полю?
Уж не мою ль?
Тихо в поле.
Устали кони ...
Тихо в поле —
Зови, не зови.
В сонном озере, как в иконе, —
Красный оклад зари

(1, 31)

¹⁰⁶ Там же, стр. 67—68.

И тоскливо-ностальгические ноты, грусть по дому, и подбор поэтических средств, и типичные вопросительно-надрывные интонации — как все это напоминает Есенина. Очевидно, осознавая это, Шукшин никогда не относился к своему поэтическому творчеству серьезно и не обнародовал его за небольшим исключением. Но и позже, когда Шукшин расстался с поэзией, есенинское влияние осталось и трансформировалось в его прозе. Сам писатель неоднократно признавался в своем духовном родстве с поэтом. В творчестве каждого из них в двух аспектах — личном, интимном, и историческом — возникает щемящая и остро драматическая тема разрыва с прошлым, в котором художники видели национальные и нравственные истоки. „Есенинское“ благословение жизни было свойственно и Шукшину. Оба глубоко понимали и глубоко любили деревню. Есенин — родную рязанщину, Шукшин — милую его сердцу алтайскую землю. Их роднили многие традиционные мотивы — связи с природой, с землей-родительницей, оба стали певцами крестьянского трудолюбия и упорства, близкого им деревенского быта. Для обоих понятия „деревня“ и „Мать-Отчизна“, „Русь“ — были тождественны. Песня обоих одинаково ложится на душу, трогает своей искренностью. Имя Есенина много раз встает на страницах шукшинской прозы. В новелле „Верую!“ есенинская песня вплетается в спор о вере в жизнь и о вере в жизни. Дискутируют умный поп и пессимистически настроенный Максим, на которого „навалилась тоска“.

- „— Любишь Есенина?
- Люблю.
- Споем?
- Я не умею.
- Слегка поддерживай, только не мешай.

И поп загудел про клен заледенелый, да так грустно и умно как-то загудел, что и правда — защемило в груди. На словах „ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий“ поп ударил кулаком в столешницу и заплакал и затряс гривой.

- Милый, милый! ... Любил крестьянина! ..
- Жалел! Милый!..“¹⁰⁷

Шукшин, как и Есенин, „жалел и любил“ крестьянина. Но в самом этом чувстве, в нарисованных им образах стариков, прощающихся с миром, которые уже как бы отстраненно смотрят на вихрь оставляемой ими жизни — есть драматическая, порой и трагическая двойственность. Писателю дороги устои крестьянской жизни, тот уют и та прочность, которыми веет от стариков, но в то же время художник не может не чувствовать, что этот быт уходит в прошлое, умирает, на смену ему идет нечто новое ...

¹⁰⁷ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское кн. изд-во, 1979, стр. 214.

Отсюда внутренняя конфликтность и сила многих произведений Шукшина. Для его „деревенской“ прозы характерно постепенное заострение разговора, „миролюбивых“ рассказов у Шукшина мало. Он считал своим долгом отозваться на процессы закономерные, но полные драматизма и разочарований. Сам художник формулирует главную свою тему: „Если экономист, знаток социальных явлений, с цифрами в руках докажет, что отток населения из деревни — процесс неизбежный, то он никогда не докажет, что он — безболезненный, лишенный драматизма. И разве все равно искусству, куда пошел человек? Да еще таким массовым образом“.¹⁰⁸ Писатель часто сталкивает людей „тут“ и „там“, деревенских и городских, выверяет их на деле, оценивает, сопоставляет, показывает, как преломляются традиционные, исконно крестьянские черты в новых обстоятельствах. Причем он вовсе не исповедует, что вроде бы вот там, в деревне, хорошо, а здесь, в городе, плохо. К городу как к центру культуры и цивилизации писатель относится с большим уважением. Если разобраться, никакого противопоставления города и деревни у Шукшина нет. Есть боль за деревню, на которую все чаще наваливается „какая-то нехорошая тишина“, есть что-то похожее на ревность к городу, который сманивает из деревни молодежь. И есть горечь от сознания утрат из давних, складывавшихся веками духовных ценностей, традиций, в которых человек вырос, которые он впитал, можно сказать, с молоком матери, а теперь теряет, разбрасывает, обкрадывает себя. „Если в городе появится еще одна хамоватая продавщица (научиться этому — раз плюнуть), то кто же тут приобрел. Город? — нет. Деревня потеряла. Потеряла работницу, невесту, мать, хранительницу национальных обрядов, вышивальщицу, хлопотунью на свадьбах“.¹⁰⁹ Судьба тех, кто оторвался от родных корней и не нашел себя на новом месте, — вот что глубоко волнует писателя. Но не деревня и не город сами по себе пользуются особым расположением или нерасположением писателя. Дело не в месте жительства, важно не где человек живет, а как живет. Таким, например, как вечно всем недовольный Яковлев, тошно и скучно всюду, куда бы они ни попались („Вечно недовольный Яковлев“). Духовный примитивизм, наглость, нечувствительность одинаково отвратительны Шукшину независимо от прописки будь в лице колхозного бригадира с его тупой силой уничтожения („Крепкий мужик“) или в облике вахтерши городской больницы, в измененной форме проявляющей свою мизерную власть („Кляуза“). И когда Шукшин тревожно вопрошает: „Что с нами происходит?“ — этот вопрос относится не конкретно к кому-то, живущему там-то, а ко всем нам — людям, о которых не переставал думать и болеть душой очень чуткий и беспокойный человек и художник — Василий Шукшин. К своим сорока годам писатель сам осознал себя „ни деревенским, ни городским“. Но не сразу он стал соответственно осознаваться и критикой — не как „писатель-деревенщик“, а как большой национальный художник.

Писатель разглядел возможности и потенциалы русского характера, их разнообразие и неоднозначность. Он настойчиво стремился к синтезу,

¹⁰⁸ В. Шукшин, Вопросы самому себе, М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 11.

¹⁰⁹ Там же.

философскому освоению жизни. Не стоит видеть философию только в абстрактных размышлениях (у Шукшина их нет!), в отвлеченности, в вышении над жизнеописанием. Большинство произведений Шукшина малы, но по размерам, а не по значению. „Отношения человека с Землей (с природой) и с природой внутри себя — разве это не глобальная и социальная проблема 20-го века? ...“ — спрашивал И. Золотусский, размышляя о важнейших проблемах современной прозы.¹¹⁰ А ведь именно эта проблема более всего волновала Шукшина. Шаг за шагом шел писатель к постижению всеобщей нравственной максимы. Социальная драма „Капли красная“ была выходом к глубоким обобщениям и раздумьям. Криминальный мотив киноповести — это чистая условность, за ней — синтез характера и современности. „Нашулав такие линии национального характера, как безудержность, неприятие „маленьких норм“, потребность в „празднике души“, Шукшин шел дальше. Он создал образ Степана Разина, и это был этап к освоению идеи национального характера на художественно-историческом уровне“.¹¹¹ Еще В. Г. Белинский тесно связывал вопрос о традициях с проблемой национального своеобразия литературы. Он подчеркивал, что высшее мастерство писателя состоит в умении выразить в национальной форме психологические особенности своего народа. „Для великого поэта нет большей чести, как быть в высшей степени национальным, потому что иначе он и не может быть великим“.¹¹² Тайна русского национального характера, очевидно, притягивала Шукшина к Достоевскому. Сам интерес писателя к Достоевскому Г. Белая назвала „попыткой освоить ‚русскую идею‘ на интеллектуально-эмоциональном уровне“.¹¹³ В этом смысле можно сказать, что Шукшин, как и его великие предшественники в литературе, является подлинно народным художником, ибо сумел проникнуться народными мыслями и чувствами, глубоко постигнуть и в художественной форме выразить тайну национальной родного народа. „Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степеня уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброту“, — писал Шукшин.¹¹⁴ Об этих исконных свойствах русского характера и рассказал художник. Причем рассказывая о высоких моральных качествах, Шукшин никогда не был высокопарен. Высокопарности и вообще красотостей он не любил. М. Шолохов так сказал о Шукшине: „Не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного. И он рассказывал о простом, негероическом, близком каждому так же просто, негромким голосом, очень доверительно. Отсюда валет и тот широкий отклик, какой нашло творчество Шукшина в сердцах многих тысяч людей“.¹¹⁵

¹¹⁰ И. Золотусский, *Познание настоящего*. В кн.: *Литература и современность*. Сборник 15. М., Худ. лит-ра, 1977, стр. 166.

¹¹¹ Г. Белая, *Антимиры Василия Шукшина*. В кн.: *Литература и современность*. Сборник 16. М., Худ. лит-ра, 1978, стр. 278.

¹¹² В. Г. Белинский, *Полн. собр. соч.*, т. 10, М., 1956, стр. 32.

¹¹³ См. примечание 111.

¹¹⁴ В. Шукшин, *Вопросы самому себе*. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 219.

¹¹⁵ Цит. по кн.: В. Петелин, *Родные судьбы*. Споры и размышления о современной русской прозе. М., Современник, 1976, стр. 141.

Мы отметили некоторые художественные традиции, проследили связи нравственно-философских исканий Шукшина с классиками русской литературы. „Проблемы борющейся души“, нравственный поиск героя, драматичность морального и социального выбора, стремление понять себя и мир вокруг себя — основные моменты „исследований“ Шукшина, но и главные темы классического искусства. При всей общечеловечности волновавших художника проблем — смысла жизни, духовности личности, доброты и совести — живую материю творчества писателя, как и классического наследия, составляет национально-народная стихия. В заостренно-эмоциональном плане исследует Шукшин традиционные темы взаимоотношения человека с землей, отрыва и ответственности перед Землей, в которой видит художник истоки нравственности народа, основу его национальности. В то же время, говоря о преемственности, мы стремились проследить конкретные пути переосмысления, того „отталкивания“, которое Ю. Тынянов считал одним из главных проявлений традиции,¹¹⁶ иными словами, старались показать, как традиционное преломляется в творчестве Шукшина, возрождаясь, как бы обретает второе дыхание, вступает в иные связи, отношения, становится иным, новым содержанием. О формах и средствах воплощения этого содержания речь пойдет далее.

¹¹⁶ См.: Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы. Л., 1929.