

Binová, Galina Pavlovna

Поэтика и структура шукшинского рассказа

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. 87-119

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122438>

Access Date: 27. 11. 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 3

ПОЭТИКА И СТРУКТУРА ШУКШИНСКОГО РАССКАЗА

Талант всегда ищет воплощения в форме, близкой ему по духу. Шукшинские рассказы свидетельствуют о необычайной чуткости писателя к форме рассказа, о творческом понимании внутренней логики жанра. Он пробовал свои силы и в других видах прозы — романа, киноповести, повести для театра, повести-сказки, но, думается, именно в форме рассказа писатель „нашел себя“. Настоящий художник не будет „новеллистические“ прерывистые события, факты, житейские случаи перемалывать в однообразный студень водянистого „бескостного“ романа, раскатывая их в длину „резиновых сюжетов“. Он не засыпает человека ворохом бесодержательных, размывающих портрет подробностей. Сама жизнь требует от художника верного глаза и уверенной руки мастера, выбирающего нужный для дела жанр. В. Шукшин обладал этими качествами сполна. Ему были свойственны концентрация мысли, творческая проницательность к себе как к рассказчику. Прежде всего ему важно было почувствовать „надобность“ в своем рассказе, какую-то прямую жизненную необходимость. „Даже если и есть история на память и есть умение ее рассказать, — отмечает Шукшин, — надо еще почувствовать, что она нужна. Нужна ли? И это-то в профессии рассказчика едва ли не самое трудное — понять нужен ли ты сейчас со своей историей?“²²⁶

Рассказ обладает огромными возможностями в раскрытии сложностей нашей жизни, позволяет каждому лицу, любой удачно найденной ситуации выявиться и рассказать о себе лаконично, но точно и выразительно. Еще В. Г. Белинский отмечал неограниченные возможности этой формы, которая „может вместить в себя все, что хотите — и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей“.²²⁷ Расцвет жанровых

²²⁶ В. Шукшин, Предисл. к рассказам Е. Попова. Цит. по ин.: В. Коробов, В. Шукшин. Творчество. Личность. М., Сов. Россия, 1977, стр. 130.

²²⁷ В. Г. Белинский, Поли. собр. соч., т. 1. М., АН СССР, 1954, стр. 271—272.

форм рассказа в современной литературе говорит о его оперативности, актуальности и исследовательском характере. Форма эта необычно динамична и гибка. Специфика „малой прозы“ обусловила избирательный подход к жизненному материалу, рассказ не претендует на всеобщность выголов и широкий охват материала. Рассказу свойственны различные уровни художественной типизации: ядро его могут составлять „маленькие“ сюжеты — фрагменты быта, частные случаи жизни и т. д. Но из отдельных фрагментов, сцен, эпизодов вырисовывается динамическая картина реальности, часто поражающая нас своей глубиной и многозначностью, ибо для рассказа характерно тесное соприкосновение и взаимопроникновение быта и бытия. Э. Шубин, размышляя о вопросах поэтики „малой прозы“, отмечает эту замечательную „возможность раскрывать через частную коллизию глубинный смысл человеческого бытия и значительных общественных явлений“.²²⁸

С Фрейлих, отмечая рост „престижа повести и рассказа“ в современной литературе, связывает его с тем, что „поднялся престиж момента“, то есть мимолетности можно придать характер явления и один день увидеть как „момент века“ (Именно в этом смысл романа Ч. Айтматова „И дальше века длится день“).²²⁹ И „малая“ форма способна вместить в себя насыщенный многомерный жизненный поток. Разумеется, своими средствами. Художественное исследование на материале единичного события значительных, нечастных явлений действительности невозможно, естественно, без стремления к лаконичности, концентрированности действия, сюжетной ёмкости, точности реалий. Рассказ — высшая форма экономии в прозе, когда жизнь и стиль прозы максимально сжаты искусством рассказчика. Художественное воссоздание жизни на уровне частной коллизии дает возможность сгустить смысловую нагрузку произведения в отдельном проявлении, поступке индивидуума, делает значимым каждый штрих его характера во взаимоотношениях с другими действующими лицами.

Принципы экономной типизации и техники письма обеспечили „малому жанру“ возможность существенно наращивать содержательность, и выводить идейный, социальный, философский планы повествования далеко за рамки сюжета или частной интриги (стало возможным охватить в пределах рассказа историю целой жизни). Рассказ быстрее других жанров улавливает изменения в атмосфере общественной жизни, схватывает их импрессионистически ярко и точно, быстрее реагирует на них. И не только потому, что рассказ короче, мобильнее, но сама специфика жанра позволяет наиболее резко, остро сталкивать противоборствующие тенденции. Рассказ предполагает свежий взгляд на явления, кажется хорошо знакомые, примелькавшиеся, но взятые автором в новых связях и отношениях; хороший рассказ — всегда открытие в какой-то области жизни, в характерах, в прерывистом движении сознания, в вечной незавершенности каждого нравственного решения ... Это „открытие“ нового содержания, безусловно, связано с формальными особенностями „малого жанра“, жанровыми аспектами рассказа.

²²⁸ Э. Шубин, Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра. Л., Наука, 1974, стр. 23.

²²⁹ С. Фрейлих, Динамика современности. Новый мир, 1982, № 10, стр. 242.

Известно пренебрежительное отношение Шукшина к вопросам „чистого“ мастерства, ироническое отношение к профессиональным уловкам („начала, концы, завязки, развязки, подвязки ...“²³⁰). Проблема сюжета часто оказывалась в центре литературных споров, во всяком случае, литературного интереса; Шукшину же было свойственно подчеркнутое недоверие к сюжету, как и вообще — к „приему“. Это отметил и С. Залыгин: „... Так же, как без грима играл, так же без грима он и писал ... И так же, как в кинематографе слово „роль“ или „игра“ переставали соответствовать тому, что делал Шукшин, так же и в литературе ее собственные понятия — сюжет, фабула, завязка, кульминация — как бы тоже переставали существовать для него, все это заменялось одним понятием жизни, и даже не понятием, а ею самой“.²³¹

Однако несмотря на демонстративное неприятие разговоров о писательской „технике“, новеллистическое творчество художника — это одновременно практическое решение теоретических литературных задач, реализация литературного мастерства. Шукшин писал только о том, что хорошо знал, что было так или иначе связано с его судьбой. Сюжет был для него только ориентиром, поводом, чтобы начать разговор. А когда этот повод исчезал, начинало говорить главное — душа, мудрость, чувство писателя. „Свести бы людей в такой ситуации, где бы они решали вопросы бытия, правды. Рассуждать, размышлять, передавать человеческое волнение. Размышлением не научился владеть. Традиция — такая упорная штука“.²³² Шукшину претила известная „заданность“ сюжета, сковывающая свободную инициативу художника и ограничивающая широту осмыслиения жизни. Следование продуманному, запрограммированному сюжету представлялось ему скучным. „Сюжетов у меня сейчас целый блокнот, — говорил Шукшин, — но как-то стало неинтересно. Интересна работа, которая сопротивляется“.²³³

Нужно отметить, что этот своеобразный, думается, бессознательный протест против сюжета был связан с непреодоленными еще писателем проблемами мастерства. С другой стороны, Шукшин, очевидно, отождествлял сюжет с фабулой. Так, он писал: „Если толковать роман (или фильм), идя по стопам сюжета, произведение искусства невольно сводится к схеме. Скажем, он ее разлюбил, она бросилась под поезд: есть же в романе слои более существенные, глубокие, глубинные, в них — суть“.²³⁴ Но ведь сюжет (в отличие от внешнесобытийного каркаса произведения) — это и есть „существенные, глубокие, глубинные“ слои произведения. Никакие пересказы не могут заменить самого чтения произведения именно потому, что впечатляющую силу сюжету придает только художественное его воплощение.

Э. М. Форстер в своем капитальном труде „Аспекты романа“ (1927) оспаривал модную в 20-е годы и не изжитую и поныне теорию исчерпан-

²³⁰ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 116.

²³¹ С. Залыгин, Предисл. к кн.: В. Коробов, В. Шукшин. Творчество. Личность. М., Сов. Россия, 1977, стр. 4.

²³² В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 217.

²³³ Там же, стр. 217.

²³⁴ Там же, стр. 209.

ности реалистического романа с его последовательным развитием сюжета и многосторонним раскрытием характеров, признавал, что сюжет — основополагающий аспект, „важнейшая пружина в механизме всех романов“²³⁵. И в то же время пишет: „Но мне жаль, что это так. Мне хотелось бы, чтобы было иначе. Чтобы в основе романа лежала мелодич, или поиски истины, или... словом, что угодно, только не эта примитивная, атавистическая форма“²³⁶. То есть для Форстера (как и для Шукшина), „сюжет — это повествование о событиях, происходящих во временной последовательности: сначала завтрак, потом обед, сначала понедельник, потом вторник, сначала смерть, потом физическое разложение. Сюжет как таковой может обладать только одним достоинством — слушателям интересно, что будет дальше. И соответственно, лишь одним недостатком — слушателям неинтересно, что будет дальше“²³⁷. Именно поэтому Форстер считал рассказ с острым сюжетом самой простой из всех литературных форм в том смысле, что читателя легче привлечь и заинтересовать занимательным сюжетом.

Ф. Светов, проводя сравнительный анализ романа Диккенса „Тайна Эдвина Друга“ и „Преступления и наказания“ Достоевского, выделяет две различные функции сюжета²³⁸. У Диккенса Светов отмечает, так сказать, „прикладную“ функцию сюжета, который является не чем иным, как удачно найденной структурой, позволившей автору увлечь читателя. Сюжет в „Преступлении и наказании“ — „это, конечно, не удачно найденная структура, помогающая выразить заранее готовую идею, но счастливо, в страстных и мучительных поисках обретенная наконец дорога, на которую герой все-таки выходит“. В романе Диккенса происходит „оформление прежде задуманного“, а в романе Достоевского „на наших глазах „идея героя“ — мысль произведения — проходит весь драматический путь кристаллизации“²³⁹. То есть сюжет становится в полном смысле „исследованием действительности“. Это в полной мере относится и к современному рассказу. Потребность времени осмысливать самое себя диктует и форму: сюжет в традиционном плане, как перемещение героя во времени и пространстве, отодвигается на второй план, на первый план выступает сюжет внутренний, состоящий из взаимоотношений внутреннего мира человека с внешним — социально-нравственные связи, психологизм, движение героя внутрь самого себя. То есть все дело в том, что нельзя препарировать, изолировать сюжет от аспектов высшего порядка, от более тонких напластований, которые он поддерживает. Хороший роман (и хороший рассказ), как и сама жизнь, содержит в себе два плана — времени и значимости. Сам Форстер приходит наконец к этому выводу: „... Жизнь — та, что измеряется значимостью прожитого, — атакует роман со всех сторон, грозя захватить и разнести его, наводнив новыми характерами, фабулами, фантасмагориями, дыханием вселенной — всем, что угодно, только не этим постоянным, а потом? ... а потом?“²⁴⁰ Не случайно В. Шкловский разделял понятия о событиях и о сюжете произведения. Сюжет

²³⁵ Э. М. Форстер, Избранное. Л., Худ. лит-ра, 1977, стр. 335—336.

²³⁶ Там же, стр. 337.

²³⁷ Ф. Светов, Природа жанра, функция сюжета. Вопросы литературы, 1966, № 8.

²³⁸ Там же, стр. 150.

²³⁹ Э. М. Форстер, Избранное. Л., Худ. лит-ра, 1977, стр. 347.

по Шкловскому — это не происшествие, которое происходит в произведении; художник, пользуясь событиями, людьми и т. д., создает некоторое явление; это построение и есть сюжет. Иными словами, „автор создает новую модель мира“.²⁴⁰

Известно, что художественная практика часто вносит корректизы в теоретические провозглашения. Сам Шкловский как теоретик думал, что сюжет в кино почти не имеет значения, а сценарист Шкловский все более убеждался в значении сюжета, который он понимает как исследование предмета во многих его отношениях с явлениями действительности. Его собственный опыт изменял теорию. Так и опыт Шукшина-писателя и особенность режиссера заставлял его убеждаться в важности сюжета. В своих теоретических размышлениях он не раз подчеркивал, что сюжет для него только испытанная традиционная форма, что писать по схеме он не хочет, предпочитая „разведку жизни“, на деле же опять и опять убеждался, что никакая „разведка жизни“ не может идти вслепую.

Понять вклад Шукшина в развитие советской новеллистики невозможно без уяснения особенностей стиля, своеобразия сюжетостроения и композиции его рассказов — вообще без анализа структуральных признаков, конкретных „содержательных форм“ его произведений.²⁴¹ Причем мало просто проанализировать рассказы писателя, необходимо соотнести их с рассказами других авторов, уяснить место писателя в традиции рассказа, в динамике жанра, ибо рассказы Шукшина перестали быть фактами только его, шукшинской творческой биографии, они заняли свое место в движении данного литературного вида.

Если говорить о самом существенном влиянии на поэтику и структуру шукшинского рассказа, в первую очередь надо назвать А. П. Чехова. Думается, есть нечто общее уже в личностях обоих писателей. Известно, каким творческим трудолюбием обладал Чехов, подобно „до гения угнетал себя“ и Шукшин. Сближает их и удивительная разносторонность дарования, и человеческая и творческая независимость. М. Горький в своих воспоминаниях о Чехове писал: „Всю жизнь А. Чехов прожил на средства своей души, всегда он был самим собой, был внутренне свободен и никогда не считался с тем, что одни — ожидали от Антона Чехова, другие, более грубые, требовали“.²⁴² Люди, хорошо знавшие Шукшина, отмечали подобные свойства его натуры.²⁴³ Задушевность, лиризм и деликатность в человеке призывал беречь Чехов как самое большое богатство, ибо без них нет доброты в человеке. Эти же черты отличали характер самого Чехова. Высоко ценил Чехов в людях „особый талант — человеческий“. Доброту же считал одним из главных богатств человеческой природы Шукшин. „Нам бы про душу не забыть. Нам бы с нашими большими скоростями не забывать, что мы люди ... Мы один раз, уж так случилось,

²⁴⁰ В. Шкловский, Собр. соч. в 3-х томах. М., Худ. лит-ра, 1974, т. 3, стр. 530.

²⁴¹ Об основных аспектах анализа художественного произведения см. ст.: Ю. Борев, Системно-целостный анализ художественного произведения. Вопросы литературы, 1977, № 7; об основных критериях структурального анализа прозы см. кн.: М. Boulton, The Anatomy of Prose. London, 1966.

²⁴² М. Горький, Собр. соч. в 30 т. М., 1950, т. 5, стр. 421.

²⁴³ См.: С. Герасимов, Народный художник. В кн.: О Шукшине. Экран и жизнь. М., Искусство, стр. 11.

живем на земле. Ну так и будь ты повнимательнее друг к другу, поборей!“²⁴⁴ Всю жизнь А. Чехов мечтал о человеке, в котором все будет прекрасно; неистребимой верой в человека проникнуто творчество В. Шукшина.

Чеховскую традицию в советской литературе называют своеобразным „чеховским течением“²⁴⁵ При установлении влияний А. П. Чехова на поэтику отдельных советских прозаиков, в частности, В. Шукшина, нельзя не учитывать динамику, развитие самой поэтики Чехова. В. И. Гусев указывает на типичный образец поэтики раннего Чехова — рассказ „Смерть чиновника“, отмечая, что в этой „модели“ представлен ранний, смешливый, „чисто“ — юмористический, слишком лаконический Чехов²⁴⁶. Для этого рассказа характерно сочетание резкой условности, связанной с утрировкой характера чиновника Червякова, и строго реалистических стилистических принципов (на уровне даже бытового реализма) в обрисовке генерала и его поведения. Сама смерть чиновника воспринимается не врерьез, а как „ход“, условность, обнажение приема. Мы увидели Червякова только в одной, причем случайной, утрированной ситуации, но эта ситуация дает возможность „угадать“ весь характер, потому что в рассказе точно обозначена „идея“ характера, внутренняя пружина его поведения. Подобна структура и таких ранних рассказов Чехова, как „Радость“, „Хамелеон“, „Письмо к ученому соседу“ и др. ... Неумная радость Мити Кулдарова („Радость“) по поводу газетного сообщения о случившемся с ним дорожном происшествии — это тоже сдвиг, казус, нарочитая условность которого особенно ощутима рядом со сниженно бытовым описанием повода радости. Несомненно преувеличено и заострено невежество старосветского помещика („Письмо к ученому соседу“), объясняющегося в любви к наукам. Сам стиль его послания, комические синтаксические конструкции и море грамматических ошибок — не что иное как подчеркнутая утрировка вониющего невежества, претендующего на образованность.

Вот эта стилевая особенность Чехова, связанная с артистичным, виртуозным сочетанием юмора, условности и быта, была „унаследована“ и получила дальнейшее развитие в творчестве Василия Шукшина. Критики не раз упрекали Шукшина в пестроте стилистики, неустойчивости жанра, между тем эта стилистическая неоднородность предопределена художественным видением писателя. Тот факт, что тенденция преодоления обособленности в стиле является свидетельством живого, естественного развития, находит свое наглядное подтверждение в творческой манере Шукшина. В своих рассказах он часто сталкивает лицом к лицу самый „всамделишный“ быт и крайнюю анекдотическую или фарсовую ситуацию. Таковы рассказы „Мой зять украл машину дров!“, „Срезал“, „Забуксовал“, „Верую!“ и др. Доведенный до отчаяния тиранней тещи, умудрившейся засадить в тюрьму и своего мужа и зятя, Веня заколачивает ее в уборную.

²⁴⁴ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 98.

²⁴⁵ Р. В. Комина, Современная советская литература (художественные тенденции и стилевое многообразие). М., Выс. школа, 1978, стр. 145.

²⁴⁶ В. Гусев, Чехов и стилевые поиски современной советской прозы. В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М., Наука, стр. 354.

(„Мой зять украл машину дров!“). На двери написал: „Запломбировано 25 июля 1969 года. Не кантовать“. За что и получил два года условно. Деревенский демагог Глеб Капустин решил, что он обойден при дележе социальных богатств, излая зависть выливается в „неожиданный выверт“ — дурацкую сцену мести с целью напакостить и посрамить ученых („Срезал“). Для стиля этих рассказов характерна фабульность, рационализм, нарочитое повторение деталей, акцентировка на каком-либо слове. Например, „Глеб опять великодушно улыбнулся. Особо улыбнулся жене кандидата, тоже кандидату, кандидатке, так сказать“.²⁴⁷ Шукшин постоянно подчеркивает улыбку Глеба при споре с кандидатами: он улыбается то великодушно, то ехидно, с издевкой. Это заострение и обыгрывание детали, слова типичного для условных стилистических форм. Виртуозно обыгрывает Шукшин отдельные типичные жизненные ситуации, например, такие мотивы, как „человека обидели“ или „приезд молодого специалиста в глубинку“. Обыгрываются и отдельные персонажи, например, одним из привлекавших писателя „экзотических“ персонажей был поп, этакая нетипичная диковинка в бытовой повседневности. По обилию всякого рода то взрывных, то комических, то трагических происшествий новеллистика Шукшина — это и театр и кинематограф. Многое здесь, как во всяком театре, действия, вырастающего из жестов (вплоть до драк, потасовок и т. д.). Можно сказать, театральное начало ломает привычную структуру новеллы.

Говоря об истоках своего творческого пути, Шукшин указывал на искусство уснного рассказа. А в этом искусстве всегда большую роль играл какой-то неожиданный прием, фокус. Народный рассказчик — это и драматург, и актер, короче — целый театр в одном лице. Он и ситуации сочиняет, и проигрывает диалоги за всех действующих лиц и комментирует действие. И даже когда излагается какой-то обычный жизненный случай, то и тут рассказчик стремится подать его ярко, расцветить — вплоть до гиперболического заострения и привирания. Думается, Шукшин в своей работе стремился делать то же самое, хотя выдумка, неожиданные приемы рассказа, различные формы художественной условности — не были для него самоцельными. Главным оставался смысл рассказа, стремление задеть читателя и зрителя за живое.

Современный мир совсем не идилличен. Бытие ставит перед нами проблемы одна сложнее другой. Писатели стремятся постичь глубину, найти новые ответы на вечный вопрос — как жить. Если жизнь — поиск, то и литература, несомненно, — тоже поиск новых путей и форм. Поиск новых аспектов, нового угла зрения, новых стилей, отвечающих времени, которые бы дали возможность выявить в жизни и человеке то, что не лежит на поверхности. Можно сказать, движение стиля совпадает с движением жизни. Как иногда человеческие поступки и характеры трудно объяснимы с точки зрения обыденной житейской логики, так и художнику для анализа их порой бывает недостаточно объективной образности. Условность — отражение глубинного понимания человека в художественном образе, который бы мог выразить не внешнюю оболочку, а самую суть природы. „Современная условность, условность 60—70-х годов, особое средство

²⁴⁷ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское кн. изд-во, 1979, стр. 133.

психологического углубления образов, раскрытия их социально-исторической многослойности и многозначности".²⁴⁸

Сам по себе вопрос о художественной условности стар, как само искусство. Как справедливо указывает А. Эльяшевич, „вся история мирового искусства доказывает существование двух типов художественного воплощения — „объективного“ и „субъективного““.²⁴⁹ Под объективным стилем мы понимаем конкретно-реалистическое детализированное изображение, то есть „изображение жизни в формах самой жизни“. К „субъективному“ стилю мы как раз и относим использование средств художественной условности, или, как их еще называют, средств „синтетического“, „экспрессивного“ художественного выражения. В отдельные эпохи на первый план может выдвигаться та или иная линия. Именно это имеет в виду Н. Гей, когда говорит о „стилевом „портрете“ эпохи“.²⁵⁰ Реализм зарождался и развивался в русле „объективной“ стилистики“, но в дальнейшем, особенно с конца 19-го века, начинают интенсивно развиваться „субъективные“ средства художественного выражения. Для первых послектябрьских десятилетий характерен, как известно, бурный взлет условно-гиперболической линии. В творчестве отдельных писателей „субъективный“ реализм уживается рядом с „объективным“, образуя единое целое, но так или иначе существование этих двух тенденций в литературе и искусстве очевидно. Условность вообще свойственна природе искусства и не противоречит принципам реализма. Однако и сейчас условные формы искусства — предмет острых дискуссий, и сейчас есть теоретики литературы, которые допускают в реалистическом произведении только жизне-подобную, то есть адекватную действительности образность.²⁵¹ Если не категорическое неприятие, то во всяком случае ироническое недоверие к субъективно-условным формам литературы проскальзывает в трудах П. Палиевского.²⁵² С другой стороны, на страницах литературно-критических журналов в последнее время все чаще пишется о вполне „мифотворчестве“, „притчеобразности“, „параболичности“ и других разнообразных формах художественной условности, которые охватили нашу литературу. На этот факт указывали в своих докладах и выступлениях многие участники пленума Совета по критике и литературоведению-Союза писателей СССР, который проходил в феврале 1980 года.²⁵³ Проблематикой художественной стилизации забываются многие известные советские литературоведы.²⁵⁴ Вопросы художественной условности рассматриваются в сбор-

²⁴⁸ А. П. Эльяшевич, Лиризм. Экспрессия. Гротеск (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма). Л., Худ. лит-ра, 1975, стр. 329.

²⁴⁹ А. П. Эльяшевич, Типология стилевых течений социалистического реализма. В кн.: Социалистический реализм сегодня. М., Худ. лит-ра, 1977, стр. 186.

²⁵⁰ Н. Гей, Слово полноценное и слово обесцененное (Размышления о стиле). В кн.: Дорогой правды, дорогой гуманизма. Проблемы художественной литературы развитого социализма. М., Худ. лит-ра, 1978, стр. 185.

²⁵¹ См., напр.: Ю. Андреев, Движение реализма. Л., Наука, 1978.

²⁵² П. Палиевский, Пути реализма. Литература и теория. М., Современник, 1974.

²⁵³ Материалы пленума см. в журн. Вопросы литературы. 1980, № 7.

²⁵⁴ См., напр.: Ю. Мани, О гротеске в литературе. М., Сов. писатель, 1966; А. Михайлова, Проблема условности в реалистическом искусстве. М., Знание, 1966; А. Бушмин, О прогрессе в литературе. Л., Наука, 1977.

никах и монографиях, посвященных проблемам социалистического реализма.

Нельзя не отметить тот факт, что некоторые произведения В. Шукшина, В. Распутина, В. Белова и других современных советских прозаиков не поддаются традиционному анализу с точки зрения законов конкретно-бытового реализма. „Остранение“ формы, обнаженность конструкции, лирическая и гротескная символика, использование возможностей мифа и притчи, а также иные „условные“ плоскости авторского повествования — все это дает возможность говорить о „субъективных“ стилистических тенденциях в творчестве этих писателей.

Шукшина цинковько не смущает, что из воссозданных им курьезных жизненных обстоятельств часто выныривают сходные. можно сказать, родственные образы. Читая рассказы Шукшина один за другим, замечаешь модификации одного и того же типа, сквозные образы, дублированные ситуации, переходящие их одного произведения в другое. Писатель словно не замечает этих „повторений“. Для него это своего рода условность. Он будто ставит своеобразный эксперимент, рассматривает вариации сходных типов и подобных ситуаций под разным углом зрения. Не случайно некоторые исследователи, стремясь к комплексному прочтению творческого наследия Шукшина, отмечали „структурную целостность художественного мира писателя — взаимосвязанность, взаимоотраженность его образов, тем и идей“.²⁵⁶ В отношении Шукшина, пожалуй, правильнее говорить не о многообразии, а о разнообразии созданных им характеров. Причем концепция личности приобретает у писателя все большую глубину. „... Шукшин именно развивал, а не повторял“.²⁵⁷ Различными вариантами одного человеческого типа уже упомянутых „странных“ людей являются у Шукшина разнообразные „чудики“, „психопаты“, „дебилы“, „шизи“, которых он высвечивает с разных позиций — „в профиль и анфас“. Сквозным, переходящим из произведения в произведение, является образ Степана Разина. Имя и образ Разина возникает десятки раз то в песне о нем, то в думах о нем. И истосковавшегося по родной деревне, бежавшего из тюрмы за три месяца до освобождения сына Воеводиных, наверно, не случайно зовут Степаном („Степка“). Разинские черты угадываются в размахистой удали и щемящей надрывности Спирьки Расторгуева („Сураз“). И финальный аккорд „Калины красной“ перекликается с разинской трагической судьбой. Образ движется, набирает силу, чтобы со всем размахом своей натуры проявиться в романе о Разине. Да и сами композиционные и жанровые грани между отдельными произведениями Шукшина часто подвижны и условны. Пестрая мозаика рассказов нередко складывается в полноценную повесть или сценарий. С другой стороны, многие романовые и фильевые сцены можно выделить как самостоятельные, относительно законченные эпизоды.

²⁵⁵ См.: Социалистический реализм сегодня. Проблемы и суждения. (Сборник). М., Худ. лит.-ра, 1977; С. Петров, Социалистический реализм. М., Просвещение, 1977.

²⁵⁶ См.: В. Гори, Концепция личности в прозе В. М. Шукшина. Автореферат на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 1977.

²⁵⁷ Г. Капралов, Борьба за человека никогда не кончается. В кн.: О Шукшине. Экран и жизнь. М., Искусство, 1979, стр. 31.

Первые критики Шукшина единодушно отмечали „натуральность“ его рассказов, естественную простоту и отсутствие стилизации. „Все у него натурально: и прямая речь, и авторская, и всякая интонация, и всякое словечко“, — пишет И. Дедков, выделяя в прозе Шукшина „особую, бытовую, житейскую достоверность“.²⁵⁸ Многим литературоведам поначалу рассказы В. Шукшина представлялись бесхитростными, непрятязательными житейскими историями, „очерками нравов“. Постижение сложности приходит не сразу, „большое видится на расстоянии“. Но сейчас уже очевидно, что под внешней непрятязательностью многих шукшинских рассказов скрывалась глубина часто философского характера. Есть у Шукшина рассказ со сказочным названием „Как зайка летал на воздушных шариках“. Это рассказ о том, как взрослый человек прилетает из далекого города, чтобы рассказать больной девочке сказку. Чудо не совершилось, кризисный момент наступил еще до приезда „сказочника“. Но эта нехитрая сказочка о зайке очень важна в структуре рассказа, она становится проблемным камнем человеческих характеров; за умением или неумением ее рассказать стоит отношение к жизни, способность человеческой души к искренности и отзывчивости, целая жизненная философия. Стилевой манерой Шукшина свойственна такая вот внутренняя концентрация и драматизация смысла при внешней сдержанности, немногословности. В незатейливом на первый взгляд рассказе „Космос, первая система и шмат сала“ речь по сути дела идет не о двух характерах, а о двух поколениях, в глубине же рассказа — один из вечных и мучительных вопросов — как жить? Рассказ „Микроскоп“ может показаться бытовой зарисовкой, насмешкой над наивным почитателем науки (именно так он и был воспринят некоторыми критиками). Не для того Шукшин написал этот рассказ, чтобы „открыть“ читателям, сколько „микробов“ живет в их поте и крови, и не ради обрисовки любознательного „открывателя микробов“ Андрея Ерина. Бытовой план — это только первое измерение рассказа, за конкретно-бытовыми деталями и юмористической формой уггадывается символический подтекст. Микроны на наших глазах „вырастают“ до символа. Мы видим их, наконец, и невооруженным глазом. Не что иное, как микробы пошлости и хамства живут в Зое, жене Андрея. Сколько людей они уже отравили?! „В кровь пролезли“. А сколько еще отравят, если им не сопротивляться! Так конкретно-реалистический плац переплетается с условно-гиперболическим. Бытовая сцена сгущается до гротеска, приобретает почти фантастический характер. Противоположные жизненные и поэтические стихии сосуществуют в творчестве Шукшина в иерархическом единстве, переплетаются и проявляются друг через друга, образуя оригинальный стиль. Хорошо сказала М. Ванияшова: „Сгущенный мир бытовой Прозы и высокой Поэзии, сливаясь, открывает своеобразнейшую сторону дарования Шукшина-рассказчика, где сплавлены воедино лирика и карикатура, фарс и скоморошья забава, ирония и патетика“.²⁵⁹ В этом своеобразном художественном сплаве отчетливо выделяется у Шукшина сатирическая линия, речь о которой шла в предыдущей главе. И естественно, что в последних

²⁵⁸ И. Дедков, Возвращение к себе. Литературно-критические статьи. М., Современик, 1978, стр. 126.

²⁵⁹ М. Ванияшова, Шукшинские лицедеи. Литературная учеба, 1979, № 4, стр. 161.

сатирических произведениях писателя расширяется использование средств художественной условности, „синтетическое“ раскрытие характеров, поскольку сатире самой по себе присуще не прямое, а именно посунутое, сдвинутое отражение действительности. Сказка „До третьих петухов“, как и другие гротескно-сатирические и фантастические произведения Шукшина, написанные им в последние годы, были вовсе не неожиданы в эволюции писателя. Условные начала никогда не были чужды таланту Шукшина.²⁶⁰ Поиски новых форм, новых способов самовыражения приводили писателя к стилизации, обнажению приема, неожиданным условно-игровым решениям сюжета. Именно этот факт дал Е. Сидорову основание назвать Шукшина „художником весьма субъективного стиля“.²⁶¹

Это не значит, что Шукшин — художник исключительно субъективного мировосприятия. „Задача состоит не в том, чтобы канонизировать какой-либо один стиль, а в том, чтобы быть способным в конкретном анализе увидеть: художественные формы и стили небезразличны к содержанию и тенденциям времени“.²⁶² Мир Шукшина богат. В его рассказах причудливо переплетаются быт и фантастика, вымысел и подлинность. В сатирических произведениях условная стилистика уже на новом гротескно-фантастическом уровне переплется с конкретно-бытовой образностью: поэзия условности органически сочетается с поэзией действительности. Шукшин, несомненно, развивает и обогащает также объективную стилистику. Характерно, что когда Шукшин ставит перед собой задачу „открывать новую глубину и сложность жизни“, он начинает писать и в конкретно-стилистической манере — в виде разговора с самим собой, в форме автобиографических рассказов, дневника, воспоминаний от первого лица. Зрелый Шукшин часто меняет акценты, насыщает авторское слово новыми интонациями, открыто вторгается в повествование. Если раньше в его рассказах преобладало раскованное слово героя, герои по сути дела „саморазоблачались“ в диалоге, несущем основную смысловую нагрузку, а слово автора носило характер ремарки, то теперь, часто вытесняя диалог, открыто и страстно зазвучал авторский голос, обращенный прямо к читателю. И заговорил он о самом главном, волнующем, наболевшем, обнажая свою художественную позицию („Жил человек ...“, „Боря“, „Кляуза“ и др.).

В. И. Гусев, поставивший вопрос о типологической общности творчества Чехова и Шукшина, отметил „присутствие раннечеховской „модели“ в рассказах Шукшина“, связанное с сочетанием казусности ситуации, резкой условности, утрировки и самою „всамделишного быта“.²⁶³ Переключение же Шукшина в область объективной стилистики Гусев считает отклонением от „модели“ раннего Чехова; по его мнению, уже в finale рассказа „Мой зять украл машину дров!“ Шукшин не выдерживает принятого стilevого решения. На наш взгляд, дело как раз в том, что

²⁶⁰ См. нашу статью Формы художественной условности в творчестве В. Шукшина — *Slavia*, 1982, № 3—4.

²⁶¹ Е. Сидоров, О форме нашей прозы. Вопросы литературы, 1980, № 7, стр. 46.

²⁶² Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., Наука, 1978, стр. 494.

²⁶³ В. Гусев, Чехов и стилевые поиски современной советской прозы. В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М., 1974, стр. 357—358.

Шукшин не был эпигоном, чтобы до конца повторять поэтику Чехова. Чехов признавался, что в первом периоде своего творчества писал иногда только для того, чтобы посмешить. Шукшин, думается, никогда не писал только с этой целью, сам по себе элементарный комизм никогда не был для него самоцелью. Пестрое разнообразие жизни интересовало его прежде всего с духовной точки зрения. За кажущейся внешней легкостью, за игрой, анекдотом у Шукшина всегда серьезное содержание. Комическая заплетка рассказа „Мой зять украл машину дров!“ оборачивается драматическим. После вынесенного приговора Веня стал непривычно задумчивый. Он стремится постичь жизнь, мотивы человеческих поступков. Не ужас перед тюрьмой сковывает его, а ужас перед человеческой подлостью. „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“.²⁶⁴ Да ведь и сам Чехов не всегда „выдерживал“ свою раннестилистическую „модель“. Изящество манеры остается, но подспудно назревают черты его поздней поэтики — аналитически-психологической. Например, в рассказе „Злоумышленник“ есть еще сюжетно-фабульная утрировка, но за юмористической пластикой улавливается и печаль, особенно ощущаемая в finale. „Денис переминается с ноги на ногу, глядит на стой с зеленым сукном и усиленно мигает глазами, словно видит перед собой не сукно, а солнце“.²⁶⁵ Сколько униженности и беспроблемного бесправия в этом босом мужичонке! Сам прорвавшийся было протест его какой-то невнятный, немощный: тоска берет. В раннем творчестве Чехова, как правило, нет углубленного психологизма, акцент здесь на поступке, факте, событии, человек показан как бы „извне“. Сказалось это и на художественных приемах, в частности, в отсутствии внутренних монологов героев, столь характерных для поздних произведений писателя. Поэтика позднего Чехова многообразна. Она не перечеркнула поэтику раннего творчества (в некоторых поздних рассказах писателя прорывалась типичная манера Чехова-юмориста — например, в рассказах „Юбилей“, „Медведь“ и др.). Но вместе с тем вобрала в себя новые черты. Речь позднего Чехова тяготеет к стилистическому лаконизму, сжатости; зрелый Чехов не боится языковых пассажей, развернутого, напряженного психологического диалога (вспомним диалоги художника и Лиды в „Доме с мезонином“ или Лаевского и фон Корена в „Дуэли“). Писатель стремится теперь обобщить в художественной форме разнообразные проявления жизни, показать человека „изнутри“. Это находит отражение в стиле: зрелый Чехов максимально приближает мир своих произведений к реальной действительности, добиваясь этого путем устранения всего, что напоминает о „сделанности“, о художественном мастерстве. Писатель стремится скрыть приемы, с помощью которых создано произведение, форма становится как бы „неви-

²⁶⁴ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское кн. изд-во, 1979, стр. 245.

²⁶⁵ А. П. Чехов, Собр. соч. в 12 томах. М., Худ. лит-ра, 1961, т. 3, стр. 183.

димой“. Возникает впечатление простоты и безыскусственности в стиле, как бы реального течения жизни, ее изменчивости, незавершенности. Л. Анинский отмечал, что подобный шаг — то есть отказ от виртуозности, — „в традициях русской классики. На высшей стадии преодолеть „умелость“, профессиональную „сделанность“, выйти к „последней правде“: к исповеди Толстого, к дневнику Достоевского, к предельной простоте рассказов Чехова“.²⁶⁶ В творческой эволюции Шукшина тоже проявилась эта тенденция: в последние годы наряду с подчеркнуто выдуманными эксцентричными повестями-сказками писатель успешно использует и конкретно-реалистические формы — например, форму исторического романа („Я пришел дать вам волю“), или „опыт документального рассказа“ („Кляуза“), или автобиографический цикл от первого лица („Из детских лет Ивана Попова“). Подобная стилистическая раскованность, своего рода полистилизм является существенной особенностью писательской манеры Шукшина. В этой многослойной системе нельзя не отметить элементы типологического сходства с раннечеховской манерой, но сводить стиль Шукшина (и любого большого художника) к одной только „модели“ — значило бы схематизировать и ограничивать многообразие таланта.

У каждого писателя своя поэтика, свои художественные миры, у каждого — свое направление творческих исканий. И все же у Чехова и Шукшина немало общего, и во многом их можно и нужно сравнить. Многим заветам и советам великого классика следовал Шукшин. Как два больших приверженца в основном „малого жанра“, они имеют много родственного и в конструктивных установках, и в отношении эстетических принципов и позиций. Пристальное внимание к нравственным проблемам своего современника, к „пестрым мелочам жизни“ — микрокосму человеческой души, способность осмысливать судьбу человека во всех ее реальных сложностях, в комических и трагических измерениях — характерны как для Шукшина, так и для Чехова. Шукшин не раз подчеркивал, что его всегда больше интересовала не внешняя сторона дела, а внутренняя, духовный мир людей, то есть не жесты, слова и поступки людей, а их боль, надежда, сокровенная дума. Известно, что некоторым новеллистам свойственна как раз установка на острый, занимательный сюжет, внешнюю, событийную сторону сюжетной цепи, необыкновенный случай, неожиданный финал. Мастером интриги в области малой прозаической формы мы считаем О. Генри. Для его новеллы характерно нарочито закругленное фабульное построение с неожиданной связкой; в своей подчеркнутой „антисихологичности“ он и психологические перипетии переводит на язык действия. И наоборот, фабула не была, например, сильной стороной таланта К. Паустовского, рассказам которого более свойственно не действие как таковое, а лирическое переживание мира и природы. В целом русская новелла всегда более отличалась некоторой ослабленностью действия, приглушенным сюжетом, пристальным вниманием к повседневному, будничному течению жизни. Такой „реализм простого случая“ — в основе поэтики А. П. Чехова. Каждое явление жизни было для него

²⁶⁶ Л. Анинский, Путь Василия Шукшина. В кн.: Тридцатые — семидесятые. М., Современик, 1977, стр. 248.

достойным художественного внимания. Как никто другой, умел он видеть красоту обыденного, поэзию обыкновенного и в то же время трагизм примелькавшегося однообразия, отупляющей позседневности. Сюжетная основа большинства рассказов Чехова скромна, она словно „раскроется“ от обязательных традиционных „заязвки и развязки“. Только молодой Чехов увлекался эффектными концовками; в творчестве зрелого Чехова нет, как правило, ничего потрясающего, преобладает естественное течение жизни.²⁶⁷ В. Шкловский называл раннего Чехова „формально наиболее современным“ и утверждал, что именно этот Чехов — Антоша Чехонте — самый читаемый.²⁶⁸ Заблуждение 20 х годов рассеялось. Читаемость Чехова растет неуклонно за счет его простых и глубоких произведений, а „формально наиболее совершенные“ его рассказы отходят постепенно в область детского чтения. Отказ от внешней занимательности, хитро сплетенной интриги, кульминационного взрыва становится творческой установкой зрелого Чехова. Незамысловатые истории ... Но эти случаи сосредотачивают в себе столько жизни, переживаний. Ведь и столетия складываются из секунд. Быт только кажется мелким, обыденность — могучая сила, здесь берут начало многие прекрасные порывы, это среда распространения и преломления всех идей. Мы понимаем, что героям „Дамы с собачкой“ до конца дней своих не изжить то, что дала им уже первая встреча. Изощренность отступает перед простотой, естественностью и сдержанностью повествования.

Для многих рассказов современных прозаиков, в том числе для В. Белова, В. Шукшина, характерна подобная фабульная незавершенность, даже внешняя бесфабульность, „зарытые драмы“, по выражению Немировича-Данченко. Таковы, например, рассказы Шукшина „Осенью“, „Земляки“, „Думы“ и др., которые вводят нас в типично чеховскую атмосферу несбывшихся желаний, грусти от сознания прошедшей мимо жизни. Близки Чехову задушевность, негромкость голоса, доверительность тона, широкое использование внутренних монологов и солилогов главного героя. Сам конфликт здесь приглушен и вырисовывается только в общем контексте, интонации, эмоциональной атмосфере рассказа. Э. М. Форстер, размышляя о „человеческом“ аспекте романа — действующих в нем лицах — писал: „Роман основан на фактах плюс-минус какое-то неизвестное ... Скрытая жизнь души скрыта по определению. Как только скрытая жизнь обнаруживает себя во внешних проявлениях, она перестает быть скрытой и переходит в область действий“.²⁶⁹ В художественном произведении (если, конечно, автор этого хочет) читатель знает о героях все, их внутренняя жизнь раскрыта перед нами так же, как и внешняя, не случайно порой нам кажется, что мы знаем о герое больше, чем даже о своих близких, ибо в реальной жизни не существует такого полного проникновения в чужой внутренний мир. Задача романиста го Форстера (и задача рассказчика — по Шукшину) в том и состоит, чтобы показать скрытую жизнь души в ее источнике, то есть мечтания, горести, радости, мысли наедине

²⁶⁷ См.: В. Голубков, Мастерство А. П. Чехова. М., Просвещение, 1958; Г. Бердников, А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. Л., Худ. лит-ра, 1970.

²⁶⁸ V. Šklovskij, Teórgia prózy. Tatran, Bratislava, 1971, s. 79.

²⁶⁹ Э. М. Форстер, Избранное. Л., Худ. лит-ра, 1977, стр. 350.

с самим собой, которые в действительной жизни обычно не передаются гласности. В тосклиwy осенний пейзаж вписываются невеселые думы и воспоминания бывшего колхозного активиста паромщика Филиппа („Осенью“). „Объятый заботами большого дела“, исковеркал Филипп свою жизнь и жизнь любимой женщины. Долгие годы носит в себе горькую боль-змею, ноет душа. В один из промозглых осенних дней, когда „ветер пронизывал до костей, душа чего-то заскулила“, перевозит Филипп на пароме мертвую Марью, самого дорогого человека, так и не состоявшуюся, по его глупости, любовь. „И опрокинулось на Филиппа все не изжитое жизнью, не истребленное временем, не забытое, дорогое до боли ... Вся жизнь долгая стояла перед лицом — самое главное, самое нужное, чем он жив был ... Он не замечал, что плачет. Смотрел вслед чудовищной машине, где гроб ... Машина поднялась на взвод и уехала в улицу, скрылась. Вот теперь жизнь пойдет как-то иначе: он привык, что на земле есть Марья. Трудно бывало, тяжко — он вспоминал Марью и не знал сиротства. Как же теперь-то будет? Господи, пустота какая, боль какая!... Теперь ничего, надо как-нибудь дожить ... Да тоже собираться следом. Ничего теперь не воротишь“ (1, 360).

Собственно формой этого и некоторых других рассказов Шукшина („Думы“, „Дядя Ермолай“, „Жил человек ...“ и др.) является „форма“ души лирического героя со всем богатством его переживаний. Такое сужение „объективного“ повествования и связанный с этим акцент на субъективную рефлексию лирического героя, ча анализ его внутреннего света, его восприятий и переживаний характерен для лирического ответвления современной прозы. Творчество В. Шукшина приходится в основном на 60-е годы, когда лирическая проза переживает свой расцвет. Первыми „ласточками“ были „Владимирские проселки“ (1959) и „Капля росы“ (1960) В. Солоухина. Представителями лирического направления считают Ф. Искандера и Ю. Казакова, В. Лихоносова и Ю. Нагибина. Шукшин не принадлежал к этому течению, хотя оно по-своему оказало влияние на его творчество. Отношение творческой манеры Шукшина к лирическому направлению в прозе неоднозначно. Многие его рассказы написаны в подчеркнуто объективированной манере, субъективно-авторское начало приглушено, порой трудно понять, на чьей стороне симпатии автора („Срезал“, „Сураз“, „Штрихи к портрету“ и др.). Но во многих рассказах с объективной манерой повествования отчетливо проступает лирическое начало. Лирическая субъективная организация преобладает в некоторых рассказах Шукшина, хотя и не написанных от первого лица. Таков, например, его рассказ „Далекие зимние вечера“. Здесь автор объективизирует свои собственные воспоминания и связанные с ними переживания детства; субъективные элементы сочетаются с объективно-изобразительными. Зрелый Шукшин все чаще пишет от первого лица, избирая обнаженно-дневниковый тип повествования. Достаточно вспомнить лирически насыщенный рассказ-исповедь „Кляуза“ или целый автобиографический цикл „Из детских лет Ивана Попова“. Автор не скрывает автобиографичности этих рассказов, давая своему герою фамилию Попов (до 16 лет Шукшин носил фамилию по матери — Попов), передоверяет ему факты своей биографии и связанные с ними переживания. Для этих рассказов характерно мозаичное фабульное построение, ибо повествование построено не

на событиях, а на воспоминаниях. В этих рассказах Шукшин выговаривается, выплескиваются наружу самые потаенные чувства, которые в иных рассказах или публицистических выступлениях он не решался бы, наверное, высказать в такой форме. Здесь и глубокая, мстительная обида юноши на высокомерие городских парней, и пережитое болезненное чувство унижения, и светлые и печальные воспоминания трудного деревенского детства, воспоминания о милых его сердцу людях села. Многие такие рассказы — автобиографические зарисовки, воспоминания, рассказы-раздумья — можно назвать в полном смысле слова лирическими.

Но лиризм Шукшина отличается от лирического самораскрытия таких авторов, как, например, К. Паустовский, В. Соловухин. Лиризм Шукшина связан не с восприятием природы (как преимущественно у Соловухина), а с проникновенностью, часто освещенной юмором, при передаче психологических состояний героев, их нравственных исканий. У Паустовского и Соловухина лирический герой, как „очарованный странник“, открывает красоту мира, родной природы, сама действительность показана, как правило, в ее целостности, гармоничности мироощущения. „Рассказ „лирических событий“ создает свою атмосферу повествования, озаренную особой легкостью, праздничностью жизнеощущения. Зло, жестокость, грязь кажутся здесь неуместными, они нередко остаются за пределами художественного видения рассказчика, обращенного к сфере высоких чувств, прекрасных и высоких помыслов“.²⁷⁰ У Шукшина же чаще действительность показана отнюдь не в ее целостности и гармоничности, а в противоречиях и диссонансах. Поэтому сюжеты даже лирического характера более напряжены и гораздо более аналитичны, чем у представителей лирической прозы. Лиризм произведений Шукшина ближе чеховскому лиризму, также преимущественно связанному с психологической глубиной, теплотой юмористического мировосприятия, своеобразным растворением авторского чувства с душевным настроем персонажей. При всей внешней сдержанности письма, даже некоторой отстраненности от изображаемого, в произведениях Чехова и Шукшина всегда есть скрытое начало, которое проявляется в способности открыть поэтическое в будничном, в лейтмотивах, ритмической композиции (повторяющиеся ситуации в „Черном моцайке“ Чехова и в рассказах Шукшина „Солнце, старик и девушка“, „Материнское сердце“ и др.), в мелодике фразы, в отборе элементов слова, в лексике, синтаксисе, которые в совокупности окрашивают повествование в субъективно-эмоциональные тона, передавая взволнованно-напряженную доверительность интонации. Фразе Чехова особую лирическую тональность придают трехчленные сочетания однородных членов предложения, которые усиливают эмоциональную нагрузку на слово. У Шукшина тоже довольно часто встречаются подобные синтаксические конструкции: „Что-то было в его жизни, такой простой, такой обычной, что-то непростое, что-то большое, значительное“ („Солнце, старик и девушка“), или: „Вот за что и любил Алеша субботу: в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день“ („Алеша

²⁷⁰ Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. Под ред. Л. Поляк. М., Наука, 1971, стр. 207.

Бесконвойный“), или: „И тогда-то и открывается человеку вся сокрытая, изумительная, вечная красота Жизни“ („Земляки“). Что касается лирики природы, то Шукшин здесь сдержан гораздо больше, чем Чехов. Милый сердцу пейзаж, поле, летящий табун лошадей — все это мелькает чаще в воспоминаниях героев о детстве, о доме. У Чехова красота природы обычно противопоставлена непривлекательной жизни людей („Крыжовник“, „Степь“ и т. д.). У Шукшина эта антитеза снимается, напротив, гуманизм природы связан у него и других современных прозаиков с открытием человеческого в человеке.

Лирическую эмоциональную атмосферу в произведениях Шукшина часто создает песня, которая распахивает границы повествования. Не случайно мелодии народных песен сопровождают все шукшинские фильмы, становятся лейтмотивом его повестей и рассказов. Писатель сумел постичь глубину, самую сердцевину народной песни, которая, по его мнению, пробуждает душу, обнажает истоки. Все наносное, мелочное слетает с человека под воздействием старинной песни, человек добреет, просветляется. В сказке „До третьих петухов“ преображается даже чертовский вертеп. „Здесь надо остановить повествование и, сколь возможно, погрузиться в мир песни. Это был прекрасный мир, средечный и грустный. Звуки песни, негромкие, но сразу какие-то мощные, чистые, ударили в самую душу. Весь шабаш отодвинулся далеко-далеко; черти, особенно те, которые пели, сделались вдруг прекрасными существами, умными, добрыми, показалось вдруг, что смысл истинного их существования не в шабаше и безобразиях, а в ином — в любви, в сострадании ... А песня лилась, рвала душу, губила суetu и мелочь жизни — звала на простор, на вольную волю“.²⁷¹

Таким образом, Шукшин не пренебрегал формами и средствами лирической организации материала, лиризм составляет неотъемлемый элемент таланта художника. Шукшину удалось избежать некоторых издержек в творчестве его современников, представителей лирической прозы 60-х годов. Надо сказать, что субъективное лирическое повествование таит в себе известную заданность: вся многообразная жизнь оказывается ограниченной рамками восприятия одного какого-либо лирического героя. Здесь есть угроза субъективной „романтической“ предвзятости и „волюнтаристского нацима“, недопустимость которых в истинно глубоком художественном произведении подчеркивал Е. Сидоров.²⁷² Субъективная лирическая организация материала, используемая Шукшиным во многих произведениях, успешно помогала ему решать задачу, которую он считал главной задачей художника — исследование души человека, проникновение в сокровенный мир его мыслей и переживаний.

Но, наверно, если бы рассказы Шукшина были только „духовного“ содержания и не передавали бы динамизм жизни и времени, они так не притянули бы к себе сердца и симпатии современного читателя. В творчестве Шукшина авторский лиризм тесно слит с социально-психологическим анализатором. В отличие от многих рассказчиков, пишущих

²⁷¹ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское кн. изд-во, 1979, стр. 510.

²⁷² Е. Сидоров, На пути к синтезу. В кн.: Литература и современность. Сборник 15. М., Худ. лит-ра, 1977, стр. 128.

о деревне, он не чуждался острой интриги, фабульной завершенности в построении произведения. Неоднозначные характеры шукшинских героев раскрываются именно в действиях, конфликтных ситуациях, которые автор умеет закрутить и преподнести во всей неожиданности в духе О. Генри. Не надо забывать, что родословная „малого жанра“ восходит к анекдоту, новости, занимательной истории, которая интересна сама по себе. Взять хотя бы рассказ „Сураз“ с фейерверком, казалось бы, немотивированных, парадоксальных поступков героя, сюжетных зигзагов. Тот самый Спирька, который два дня отстреливался с милицией из-за ящика водки и потом „пыхтел“ за это пять лет, вдруг поражал нас своей добротой. „Мог снять с себя последнюю рубаху и отдать — если кому нужна. Мог в свой выходной поехать в лес, до вечера пластаться там, а к ночи привезти машину дров каким-нибудь одиноким старикам“.²⁷³ Он вроде бы с самыми добрыми намерениями идет знакомиться с приехавшими в деревню молодыми учителями, с первого взгляда влюбляется в учительницу (что, впрочем, не мешает ему отправиться щечевать в очередное „логово“ — к вдове Нюрке), через три дня идет с ружьем убить мужа учительницы, а в finale рассказа кончает жизнь самоубийством. Именно в этих неожиданных переломах действия, своеобразных сюжетных „салто“, как в зеркале, отразилась вся несуразная, „скособоченная“ жизнь Спирьки Растиоргуева. В основе сюжетных построений многих рассказов Шукшина лежит неожиданное „узнавание“ или резкий передел в характере героя.

Такие структуры, как известно, типичны для „новеллистического“ повествования. Шукшин, несомненно, тяготеет к новеллистической фабульной определенности, к сжатому глагольному письму, резким поворотам и неожиданным действиям героев. Он часто использует формы объективированного эпического повествования, которые дают больше возможностей раскрытия жизни в реальном ее многообразии; при всей симпатии или антипатии к своему герою он остается верен не только своим чувствам, но прежде всего движению жизни во всех ее поворотах. „... Ему (Шукшину — Г. Б.) нужен резкий и объективный (не авторский) герой, поданный через его, героя, позицию ...“²⁷⁴ Но заявлять, что Шукшин в „малой прозе“ — новеллист, а не рассказчик, считая это, как В. Гусев, „чертой натуры, дарования“, — значит, на наш взгляд, односторонне смотреть на дарование Шукшина. Вернее сказать: Шукшин и новеллист и рассказчик. В его рассказах событийный и „духовный“ сюжет находится как бы в равновесии. Но действия сами по себе были не целью, а средством: писатель сосредоточивает свое внимание не на разгадывании „закрученных“ сюжетных ходов, а на душевном состоянии героев. Собственную основу сюжетов его рассказов составляют большей частью не внешние, а „внутренние“ биографии, психологическое раскрытие характеров. Не случайно один из сборников Шукшина так и назван — „Характеры“. Поступки человека предопределены его характером, раскрыть характер человека — значит рассказать о всей его жизни. „Сюжет? Это характер.

²⁷³ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское кн. изд-во, 1979, стр. 96.

²⁷⁴ В. Гусев, Пространство слова (О двух стилевых тенденциях современной прозы). В кн.: Литература и современность. Сборник 17. М., Худ. лит-ра, 1980, стр. 125.

Будет одна и та же ситуация, но будут действовать два разных человека, будет два разных рассказа ...“ (Из рабочих записей В. Шукшина).²⁷⁵

То есть сюжет для Шукшина — это развитие характера. Сюжет давал писателю возможность показать характер с разных углов зрения. „Придумывая“ характер, он синтезировал черты живых, конкретных людей, и характер уже сам создавал сюжет, „писал“ рассказ. Часто в рассказах и фильмах Шукшина в качестве рассказчика выступает сам персонаж, чтобы сам мог сполна раскрыться перед нами. Характер главного героя не только ставится в центр сюжетной конструкции, но почти целиком заполняет собой все пространство произведения. Нравственные коллизии — двигательная сила сюжетов, и гуманистическое содержание рассказов Шукшина чаще выражается не в авторских медитациях или лирических отступлениях, а именно через характер героя, как правило, неспокойный, мятущийся. Рассказы Шукшина обычно цикличны — „Земляки“, „Из детских лет Ивана Попова“ (1970), „Характеры“ (1973), „Беседы при ясной луне“ (1974). „... Форма цикличности рассказов воспроизводит художественно-обобщенный темп жизни и сущность ее движения, временные и пространственные связи, бесконечность человеческого бытия“.²⁷⁶ Рассказы Шукшина объединены в сборники логикой содержания, его многозначностью и аналитичностью, единством авторской нравственной позиции; сюжеты рассказов тяготеют к перспективности, создают неповторимый синтез характеров и ситуаций.

Духовные запросы личности всегда находятся в центре внимания Шукшина. Подобная же тоска по жизни духовной, наполненной была присуща и лучшим героям Чехова. Мещанин, обыватель был главным врагом гуманиста Чехова. „Нутро мещанина“ в современных его формах претило и Шукшину. Мещанство он понимал широко, не только как рабское преклонение перед собственностью, калечащей человека, но и как самодовольное благополучие, душевную черствость, эгоизм, утробную сытость при ищете духовной. „Что есть мещанин? — спрашивал Шукшин. — Мещанин — существо, лишенное беспокойства, способное слюнявить карандаш и раскрашивать, беспрерывно, судорожными движениями сокращающееся в сторону „сладкой жизни“. Производитель культурного суррогата. Существо крайне напыщенное и самодовольное“.²⁷⁷ При всей своей тяге к духовности герои Шукшина часто привязаны к цепкой материальной силе, живут, погруженные в болото узкоматериальных интересов. „Ох и навезли! — заговорила она с каким-то святым благоговением. — Мне два платка вот таких — цветные, с тистами, платье атласное, две скатерти, тоже с тистами ...“ („Свояк Сергей Сергеевич“).²⁷⁸ Они тайно завидуют „устроившимся“, мечтают об „окладе дармовом“ ... И сами же себя ненавидят и презирают за это („Сидят, курва, чужие деньги считают ...“). Эта зависимость низменная, она мучает героя, который послал бы подальше все это „хозяйство“. В современной прозе мы часто встре-

²⁷⁵ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 249.

²⁷⁶ В. А. Апухтина, Современная советская проза (60-е—начало 70-х годов). М., Выс. школа, 1977, стр. 141.

²⁷⁷ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 13.

²⁷⁸ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское кн. изд-во, 1979, стр. 124.

чаем поединки героев с разномысльным мещанством (напр., у В. Белова — „Свидания по утрам“, В. Астафьева — „Древнее, вечное“, Ю. Казакова — „Во сне ты горько плакал“ и др.). Многие герои Шукшина активны в защите собственных душ, стремятся сберечь чистоту, не раствориться в поплодности и примитиве (см. рассказы „Обида“, „Чудик“, „Жена мужа в Париж провожала“ и др.). С другой стороны, писатель показывает, как мещанское болото засасывает людей, не имеющих достаточно душевных сил, чтобы сопротивляться этой силе. Подобно тому, как Чехов показывает в своих рассказах — „Человек в футляре“, „Крыжовник“, а особенно в „Ионыче“ — деградацию человеческой личности, так и Шукшин в повести „Там, вдали“ рисует этапы человеческих утрат своей геройни.

Интересно, что композиционно повесть Шукшина сходна с чеховским „Ионычем“. Авторы фиксируют как бы основные фрагменты, ступеньки обнищания и отупения личности, оба подчеркивают, как с утратой былых идеалов теряется способность человека на настоящие чувства, любовь. Петр встречает Ольгу, когда она еще, как и Ионыч по приезде в город С., полна жажды острой, настоящей жизни. Конечно, социальная сфера, питающая современное мещанство, иная, чем во времена Чехова, и общество Ольги имеет свои „идеалы“ мещанского процветания и свободы, но суть осталась та же. Петр Ивлев не сразу познает истинную цену нравственных стандартов, окружающих его жену. А поняв, начинает бороться за Ольгу. С жаром бросает он в лицо вылиневшим молодым людям „с обсосанными липами и жиidenьким нахальным блеском в глазах“, девицам „в тесных юбках“: „Что поняли в жизни? Жратв! Пить! Ложиться под кого пошало! ... Сволочи!“²⁷⁹ Чехов в „Ионыче“ несколько раз возвращается к такой детали: по мере моральной деградации Дм. Ионыч все более полнеет, толстеет, наконец жиреет. В начале рассказа это еще молодой человек, полный сил и энергии; в гости к Туркиным он идет „пешком, не спеша (своих лопадей у него еще не было)“. После прогулки по кладбищу, сядясь с наслаждением в коляску, он подумал: „Ох, не надо бы полнеть!“ Далее Чехов подчеркивает, что через четыре года Ионыч „пополнился, раздобрел и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой. Наконец, еще через несколько лет „Старцев еще более пополнился, ожирел, тяжело дышит ... и вытирает со лба пот ... Вероятно оттого, что горло заплыло жиром, голос у него изменился, стал тонким и резким“.²⁸⁰ Шукшин тоже неоднократно выделяет в повести деталь: „Девицы садились с ногами на диван и мучили Иллева белыми, круглыми, тупыми коленками“.²⁸¹ Эти „тупые колени“ — символ дешевых духовных, вернее, бездуховых стандартов.

Впоследствии, когда Ольга, вернувшись из тюрьмы, опять запутала жизнь и Петра и учителя Юрия Кондратьева, Ивлев приходит к учителю объясниться. „И первое, что бросилось в глаза Петру — круглые, тупые, крепкие колени Ольги. Не сама Ольга, не взгляд ее, не Юрий Александрович, — колени. И почему-то враз успокоило, отрезвило“²⁸² Петр не по-

²⁷⁹ В. Шукшин, Там, вдали. Молодая Гвардия, 1966, № 11, стр. 114.

²⁸⁰ А. П. Чехов, Полн. собр. соч. в 30 т. М., Наука, 1977, т. 10, стр. 24—41.

²⁸¹ В. Шукшин, Там, вдали. Молодая Гвардия, 1966, № 11, стр. 108.

²⁸² В. Шукшин, Там вдали. Молодая Гвардия, 1966, № 12, стр. 250.

беждает в этой борьбе за Ольгину душу. Он уходит от нее и, думается, уже навсегда. Но именно в нем есть надежда, проблеск, свет, который видится Шукшину „там, вдали“. Ионыч, сначала выгодно выделявшийся на фоне мещанского городка, довольно быстро вписался в общую картину быта и нравов. Антипод ему в рассказе Чехова нет. Петра Ивлева не только не засосало мещанскою болото, но, наоборот, все настойчивее Шукшин противопоставляет блеклому сообществу Ольги и самой Ольге душевную глубину, сердечность Петра. Пройдя этапы наивности, растерянности и разочарования, этот простой деревенский парень мужает и мудреет. В финале есть и горечь, и печаль, и предчувствие новой жизни и нового счастья для Петра. Не случайно он прощается с Ольгой на дороге. „Петр еще раз пристроился к бадье, долго пил. Потом наклонил ее и, не торопясь, вылил воду. Оба стояли и смотрели, как льется на грязную затоптанную землю прозрачная вода. — Вот Ольга ... так и с любовью бывает, — сказал Петр, продолжая смотреть, как льется вода. — Черпнул человек целую бадейку, глотнул пару раз, осталое в грязь. А ее бы тут на всю жизнь хватило ...“.²⁸³ Незабываемые образчики „просвещенного мещанства“ дал Шукшин в своей повести для театра „Энергичные люди“, персонажи которой компенсируют свою абсолютную бездуховность роскошными мебельными гарнитурами, стереофоническими магнитофонами и модными тряпками. Развенчание мещанских форм, спор с убогими идеалами и философией мещанства в современных его формах достигает особой остроты в повести-сказке „До третьих петухов“. Здесь уже нет никаких взрывов“, никаких „странностей“. Жизнь застыла и закостенела в убогих стандартах. Это уже не бунтующие, мятущиеся души „чудиков“, а поистине мертвые души — пустые, словно молью изъеденные. Настоящие герои Шукшина, как и сам автор, непримиримы в своей антимещанской позиции. „Ну нет, так просто я вам мужика не отдам“, — говорит молодой следователь Ваганов, видя, как простодушного Попова хотят ловко обвести вокруг пальца („Страдания молодого Ваганова“ — 1, 286). Слова эти можно поставить эпиграфом ко всему творчеству Шукшина.

Известно, что Шукшин отвергал лавры бытописательства. „Иногда применительно к моим работам читаю: „бытописатель“. Да что вы! У меня в рассказе порой и непонятно: зимой это происходит или летом. Я не к тому, что я — кто-то другой, а не бытописатель (я, кстати, не знаю, кто я), что не бытописатель же, это же тоже надо, за ради правды дела, оставить в покое. И кстати, не думаю, что бытописатель — это ругательство. Где есть правда, там она и нужна. Но есть она и в душах наших, и там она порой недоступна“.²⁸⁴ Последняя фраза проливает свет на этот полемический выпад, почти протест Шукшина против зачисления его в ряды бытописателей. Вспомним, что Чехова тоже больше привлекали не внешние, сюжетные коллизии и жизненные конфликты, а внутренние — психологические и нравственные. Но кроме того, что Чехов является непревзойденным мастером психологического рассказа, он является к тому же и великолепным бытописателем. У Шукшина, как и у Чехова, внимание

²⁸³ Там же, стр. 254.

²⁸⁴ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 164.

заострено на малоуловимых движениях души героя. Но роль бытовых деталей в рассказах нельзя назвать служебной, вторичной: бытовая подробность — тоже штрихи к внутренней биографии героя, его этическому миру, его жизненной философии, ведь быт — один из ликов человеческого бытия. И если Чехова мы называем энциклопедией быта и нравов конца 19 столетия, то в отношении второй половины 20 столетия таким знатоком быта и нравов является В. Шукшин. „Шукшин в истории русской литературы должен быть признан безусловным и глубочайшим знатоком этой ежедневной, домашней, обиходной философии нашего современника, знатоком и выразителем“.²⁸⁵

Некоторые критики восприняли Шукшина поначалу как автора „фотографий с натуры“, даже в „Характерах“ видели прежде всего непритязательные сценки, картинки из жизни. Действительно, некоторые рассказы выглядят как инсценировки бытовых микроситуаций (см., напр., рассказ „Вянет, пропадаег“). В коллизиях многих рассказов Шукшина присутствует столкновение быта города и деревни в анекдотично-новеллистическом аспекте. Но быт у Шукшина никогда не самоцелен. Бытовые подробности — одно из средств психологической характеристики героя. В рассказе „Алеша Бесконвойный“ писатель подробнейшим образом останавливается на „науке“ топить баню. Нужно сказать, что образ бани встречается в советской литературе нередко, играя и весьма своеобразную тематическую роль и обобщенно-символическую. У В. Маяковского бания „моет“, просто стирает бюрократов, тема разворачивается в условном плане — бани в житейско-бытовом плане нет, „бытовой разговорный топчик“ вытеснен метафорическим языком.²⁸⁶ У В. Белова бания раскрывается в прямом житейско-бытовом плане. Не раз при чтении беловских рассказов пахнет банным духом. Бания моет, дает человеку физическое здоровье, легкое дыхание. „Дышалось легко, глубоко, я не слышал своего сердца“ (В. Белов „Плотницкие рассказы“, 1968). У Шукшина при описании бани тоже тщательно, с этнографической точностью, выписаны бытовые подробности. И какие дрова давал Алеша, чтобы был стойкий жар, и как мылся и царился Алеша — не суетясь, долго, с наслаждением — кажется, ни одной бытовой детали не опустил Шукшин. Современному рассказу вообще присуща конкретно пластическая предметная выразительность. Бытописание обеспечивает рассказу Шукшина реалистическую достоверность. Но бания у Шукшина имеет и глубокий обобщенно-символический смысл. Тщательно выписанный банный мир приоткрывает нам мир иной — внутренний, человеческий: именно через банный ритуал мы как нельзя лучше понимаем Алешину натуру. Собственно Алеша как личность неотделим от бани, ибо бания для него — свободная форма свободного существования. Не случайно Шукшин отмечает, что именно в бани Алеша „так много размышлял, вспоминал, думал ...“. Банный ритуал давал Алеше душевный покой и высшую мудрость жизни: „мелкие мысли

²⁸⁵ В. Коробов, Василий Шукшин. Творчество. Личность. М., Сов. Россия, 1977, стр. 172.

²⁸⁶ См.: В. Перцов, Маяковский в последние годы. М., 1965; M. Mikulášek, Победный смех (опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. Маяковского). Brno, UJEP, 1975.

лекинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной“ (1, 327).

Быт у Шукшина есть несомненно, мы отмечали, что даже гротеск он облекает в бытовые формы, но сами эти формы отличаются яркостью красок и лирической проникновенностью. За бесхитростным повествованием и бытовыми подробностями у писателя всегда категории более высокие — речь идет о человеке и человечестве, о жизни и смерти, о прошлом и будущем. „Проза его (Шукшина — Г. Б.) — это преодоление быта во имя познания невидимого в человеке, невидимого и неслышимого. Она начинается в быте, но тянется к горным снегам“.²⁸⁷ Большую часть рассказа „Космос, первая система и шмат сала“ составляет незамысловатый разговор деда Наума с Юркой о том о сем, о разных малозначительных вещах. Но ведь по сути дела это рассказ о внутреннем свете человеческой души, о ее выпрямлении и просветлении, об истинном назначении человека в этом мире. „Шмат сала“ — как самое прозаическое бытовое понятие, олицетворяющее у Шукшина эгоистические инстинкты, и „космос“ как единица измерения человеческих возможностей — таковы масштабы шукшинской прозы. При глубоком чтении рассказа открывается его „второе дно“, второе измерение. То, что кажется на первый взгляд подавлено бытовыми подробностями и анекдотическими эпизодами из жизни, вдруг косвенно, но веско заговорит, встревожит, заставит задуматься. Так и у Чехова: под кажущимися внешними незначительными эпизодами — важные моральные и философские проблемы.

А. П. Чехов писал: „Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам“.²⁸⁸ Шукшин часто не договаривает, никогда не разжевывает, многое доверяет читателю. „Мне стало в последнее время скучно писать подробно, — признавался он, — потому что именно зритель (и читатель) как бы благославляет пропускать какие-то вещи ...“.²⁸⁹ И еще: „Ведь нельзя, наверно, писать, если не иметь в виду, что читатель сам „досочинит“ многое“.²⁹⁰ Шукшин обладал способностью уплотнять стиль, тем самым сгущая, фокусируя жизненный материал. „Компактность формы, небольшая площадка, на которой разворачивается действие — все это оказалось возможным только потому, что Шукшин интенсифицирует жизненное высказывание: его „словесно-осуществленная часть“ — это только верхняя, выступающая часть айсberга, за которым остается подразумеваемая часть жизненного высказывания“.²⁹¹ Вот рассказ „Сапожки“. О том, как шофер С. Духанин купил жене изящные сапожки. Сапожки не пошли на крепкую деревенскую ногу. Вот, собственно, и вся история. Конец может показаться каким-то неопределенным, расплывчатым. Шукшин немногословен, как немногословны настоящие, большие чувства.

²⁸⁷ И. Золотусский, Познание настоящего. В кн.: Литература и современность. Сборник 15. М., Худ. лит-ра, 1977, стр. 159.

²⁸⁸ А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Письма. М., Наука, 1977, т. 4, стр. 54.

²⁸⁹ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 215.

²⁹⁰ Там же, стр. 116.

²⁹¹ Г. Белая, Рождения новых стилевых форм как процесс преодоления „нейтрального“ стиля. В кн.: Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., Наука, 1978, стр. 481.

„Ничего, хорошо“ — эти скучные слова говорят о многом. Незамысловатая история неудачной покупки приоткрывает интимный духовный мир семьи. Дело, конечно, не в сапожках, а в том подспудном такте, тихом семейном свете, о которых не говорят, но которые вот так вдруг на мелочах обнаруживаются. Вспомним, что у Чехова развязки тоже иногда как бы повисают в воздухе. Очевидно, и того и другого писателя более интересовали сами процессы, нравственные сдвиги, а не итоги. Нет практических решения проблемы и в рассказе Шукшина „В профиль и анфас“, в центре которого диалогическое столкновение двух характеров и концепций. Проблема лишь поставлена. Это вообще характерно для „малого“ прозаического жанра — выносить на суд читателя столкновение взглядов, мнений, точек зрения.

Л. Толстой назвал творческую манеру Чехова „пунктирной“, то же можно сказать и о стилевой манере Шукшина. Скрытый смысл рассказов, прячущийся в подтексте, обычно гораздо богаче открытой фабулы. Таковы уже упоминавшиеся рассказы Шукшина „Осенью“, „Случай в ресторане“, в которых, как и у Чехова в „Скрипке Ротшильда“, например, звучит тема безрадостной, загубленной по собственной вине жизни. У Шукшина почти всегда два пласта в рассказе: первый, внешний, связан с бытописанием, очерками нравов; второй, более глубокий, связан с нравственной задачей, стремлением проникнуть в подпочву жизни. Это второе измерение шукшинского рассказа очень часто кроется в подтексте диалогов.

Диалог вообще играет в рассказах Шукшина главную композиционную роль. По форме его рассказы, как и многие рассказы Чехова, — это обычно небольшие сценки драматического напряжения с минимумом авторской речи и преобладанием диалога. Часто „оголенный“ диалог несет, собственно, все богатство содержания, получаются своего рода инсценировки жизненных явлений и ситуаций, в которых выпукло вырисовываются характеры. Танов, например, рассказ Шукшина „Вянет, пропадает“. В основе его — диалог трех лиц: матери-одиночки, ее сына Славки и соломенного вдовца дяди Володи.

- „— Детей-то проведуете? — расспрашивала мать.
— Проведую. — Дядя Володя закурил. — Дети есть дети. — Я детей люблю.
— Жалеет счас небось?
— Жена-то? Тайно, конечно, жалеет. У меня счас без вычетов на руки выходит сто двадцать. И все цеденькие ...“ (1, 64).

В немудреном диалоге — полифонизм настроений и переживаний: подспудное звучание тайных, трепетных надежд матери и тупой эгоизм и самодовольство дяди Володи, и настороженное недоверие к нему Славки. Шукшин тонко, через характер речи своих героев умеет подчеркнуть их психологическую несовместимость. У матери Славки весь мир одушевлен, ее речь прямодушна, как она сама. Дядя Володя говорит витиевато, окличностями. Нет, не могут распахнуться эти два духовных мира (вернее — духовный и бездуховный) навстречу друг другу. Почти целиком построен на диалоге двух стариков и старухи суровый, мудрый и пре-

дельно простой рассказ „Как помирал старик“; в рассказе „Срезал“ гибкому, динамичному диалогу принадлежит главная идеино-композиционная роль.

Шукшин лепит в диалоге и образ главного героя, его характер, и действие. Нагрузка на диалогическую речь столь велика, что по сути дела формально-композиционное значение диалогического приема становится незаметным. В рассказе „Земляки“ Шукшин через произнесенное и непропиленное слово двух главных героев — братьев-стариков — мастерски рисует нравственный конфликт между ними. Анисимка, деревенский старик, несет в себе духовно здоровое начало. Другой, таинственно прибывший в родную деревню „на автонониле“ городской старик — нравственно „хворый“. Говорит больше городской, „пытает“, как отмечает автор. Анисимка немногословен, но тем богаче жизнь его души, которая выражается в непропиленном, внутреннем слове. Шукшин великолепно умеет передать мелодию прощания, щемящей грусти, далеких воспоминаний. Тема памяти — одна из любимых тем писателя. „Память все выталкивает и выталкивает из глубины прожитой жизни светлые, милые сердцу далекие дни. Так в мутной, стоячей воде тихого озера бьют со дна чистые родники ...“ (1, 125). Именно восприятию Анисимки доверяет автор рождение летнего утра и связанную с ним „непосильную красоту“ жизни. „Ночью перепал дождь. Погремело вдали ... А утро встряхнулось, выгнало из туманов светило; заструилось в трепетной мокрой листве текучее серебро. Туманы, накопившиеся в низинах, нехотя покидали землю, поднимались кверху. Стариковское дело — спокойно думать о смерти. И тогда-то и открывается человеку вся сокрытая, изумительная, вечная красота Жизни. Кто-то хочет, чтобы человек напоследок с боязнью насытился ею“ (1, 123). Старик бесконечно предан родной земле (поэтому-то она и открывается ему во всей красе), а брат его эту землю предал, снял с себя ответственность за нее, и в ответ на предательство земля лишила его своей поддержки.

Н. В. Драгомирецкая, размышляя над „словом героя как принципом организации стилевого целого“, писала: „Если „слово души“ представить произнесенным, поставить перед ним тире, исчезает, улетучивается его чистота и глубина ... Произнесенное слово в диалоге не питает родник повествования о родной земле ... Предостережение — в самом стиле“. ²⁹² Паузы у Шукшина часто звучнее слов, воспоминания ярче реальности, само молчание насыщено мыслями. Целые годы, десятилетия можно вместить в паузы, умолчания, перерывы в разговоре стариков. Это одно из тех произведений, в котором содержания гораздо больше, чем слов. Все пронесенное, сказанное мельком и вскользь или неупомянутое вовсе, но угаданное, понятое читателем, особенно волнует, придает повествованию обаяние неограниченного пространства и жизни. В таком рассказе чистый воздух, в нем легко дышится. Убери из рассказа эту недоговоренность, этот своего рода штриховой стилевой рисунок — и рассказ разрушится.

²⁹² Н. В. Драгомирецкая, Слово героя как принцип организации стилевого целого. В кн.: Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., Наука, 1978, стр. 458.

Шукшин боится быть многословным. Как и для Чехова, лаконизм был для него одной из конструктивных творческих установок. Чехов был убежден, что в маленьких рассказах лучше недосказать, чем пересказать. Шукшин осознавал, что „перед художником во весь рост встает проблема экоомии не просто времени, но энергии, читательской и зрительской ... Лаконизм же диктуется художнику самой жизнью, которая сегодня до отказа нафарширована сведениями, информацией, новостями“.²⁹³ Кстати, Шукшин высоко ценил литературу 20—30-х годов, она казалась ему более современной, чем нынешняя в своей тенденции к описательству. „Надо сокращаться“, — не раз повторял он. Это, конечно, не означало отказа от богатства возможностей слова. И в литературе и в кино Шукшин стоял за умение вести рассказ насыщенно, укрупняя и уплотняя время. Он считал, что обилие информации, на которое художники постоянно жалуются, как раз дает возможность быть лаконичнее, собраннее в повествовании. Писатель давал себе полный отчет в том, что нынешний читатель (зритель) во многих бытовых, производственных, житейских вопросах может быть осведомлен не хуже, а лучше автора. То есть здесь имеет в виду то же чувство меры, о котором говорил Чехов. Подробности могут быть нужными и излишними. Художнику же остается на долю вечная, сложнейшая задача — исследование человеческой души, мотивов человеческих поступков.

Жанровой структуре рассказа вообще свойственно фокусирование жизненного явления. Большое значение здесь имеет искусство точно найденной детали, штриха, нюанса, эмоционально-оценочного слова, которые через обобщения расширяют возможности жанра. У Шукшина большую роль играет психологическая деталь, которая является одним из средств раскрытия внутренней биографии героя. Например, в рассказе „Случай в ресторане“ автор настойчиво подчеркивает „угасшие глаза“ старичка, его „потухший взор“. И еще задолго до того, как охмелевший старик пытается раскрыть перед молодым сибирским парнем душу и называет свою прожитую жизнь „бездарной“, мы догадываемся об этом: его потухший взгляд говорит красноречивее любых откровений. Подобное фокусирование детали, концентрация выразительных средств позволяли Шукшину на малой площадке выразить максимум содержания. Рассказы его, как правило, сжаты, небольшого размера, но порой вмещают в себя целую судьбу человека, все его жизнь. Как Чехов, так и Шукшин, сразу вводят читателя в суть дела, без развернутой экспозиции, излишних комментариев. Жизнь застигнута писателем как бы врасплох. Вот начало некоторых наугад взятых рассказов Шукшина.

„Солодников опять опаздывал на работу“
 („Шире шаг, маэстро!“).

„— Идет! — крикнул Славка“
 („Вянет, пропадает“).

„Старик Наум Евстигнеевич хворял с похмелья“
 („Космос, нервная система и шмат сала“).

²⁹³ В. Шукшин, Вопросы самому себе. М., Молодая Гвардия, 1981, стр. 195.

Из сюжетных компонентов у Шукшина особенно большую роль играет кульминация — чаще всего какой-то нравственный перелом в душе героя. Такая кульмиционная вершина часто исходная в сюжете и открывает пространственные перспективы, глубинные возможности для художественного анализа и исследования. Многим рассказам Шукшина так же, как и чеховским произведениям, свойственна сюжетная незамкнутость, передающая непрерывность жизни. Некоторые финалы звучат с вопросительной интонацией, как бы побуждая читателя к раздумью. Таковы чеховские концовки:

„Мисюсь, где ты?“ („Дом с мезонином“);
„Какова-то будет эта жизнь?“ („Степь“).

У Шукшина:

„Но только когда я смотрю на их холмики,
я не знаю, кто из нас прав, кто умнее?“

(„Дядя Ермолай“);

„Что с нами происходит?“ („Кляуз“) и т. д.

В композиционной структуре рассказов Шукшина всегда можно выделить центральное событие или центральную фигуру, которые писатель показывает крупным планом и к которым стягиваются все нити повествования. Типична для рассказов Шукшина следующая композиция: лаконичное авторское предварение, самораскрывающийся монолог героя и концовка. Подобную внутреннюю организацию имеют рассказы „Письмо“, „Как зайка летал на воздушных шариках“, „Раскас“, „Мужик Дерябин“ и др. Такое построение произведения дает писателю возможность реализовать важную для него художественную задачу: угадать психологию героя, его характер, судьбу, запечатлеть нравственные понятия, верования — весь тот нравственный опыт, который составляет основу духовного облика человека.

Вот почему художник чутко прислушивается к речи своих героев, бережно переносит в свои рассказы сказ стариков и старух во всем их лексическом, интонационном и стилистическом многообразии. Таково безыскусное письмо — поучение дочери и зятю, а скорее исповедь самой старухи Кондратьевой („Письмо“). „Если б я послушалась тогда свою мать, с б сроду не пошла за твоего отца. Я тоже за свою жизнь ласки не знала. Но тогда такая жизнь была: вроде не до ласки, одна работа на уме. А если так-то разобраться-то — пошто? Ну, работа работой, а человек же не каменный. Да если б его приласкать, то в три раза больше сделает. Любая животная любит ласку, а человек — тем боле. Ты, скажи, сам угрюмый, и, на тебя глядя, сын тоже станет задумыватца. Они, маленькие-то, все на отца глядят; как отец, так и они ...“ (1, 230). Бесхитростное повиданье приоткрывает образ мышления, склад характера, эмоций — целый духовный мир героини.

Глубокое восприятие и системно-целостный анализ литературного произведения предполагает в качестве обязательного компонента присталь-

ное внимание к тем языковым средствам, с помощью которых автор реализует свою художественную задачу. Язык в литературе выполняет две взаимосвязанные функции. Во-первых, он выступает в качестве идейно-образующего момента как составная часть образного содержания произведения, воспроизводящего жизнь (то есть речь персонажей, что и как они говорят). Во-вторых, язык в художественной литературе выступает как специфический материал, образующий содержательную форму, в которой воплощается авторский замысел (то есть средствами языка создаются портреты, раскрывается их внутренний мир, события, обстановка и т. д.). Н. Гей, размышляя о стилевой мотивированности использования той или иной языковой системы в литературном произведении, пишет: „Существует глубокое внутреннее единство между эстетическим отношением искусства к языку как средству художественного изображения и осмыслиения жизни“.²⁹⁴ Но, очевидно, у разных писателей это чувство меры и эстетической необходимости в отношении к словесному материалу индивидуально, то есть существует своя „этика“ обращения со словом. М. Горький в статье о Н. С. Лескове отметил, что в русской литературе доминируют два типа писателей.²⁹⁵ Во-первых, мастера формы (так называемые „формовщики“), давшие образцы совершенной словесной живописи. Это яркие представители языковой культуры России, к ним Горький относил А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова и себя. Вторую группу составляют писатели, стремящиеся охватить в своих произведениях все лексическое богатство русского языка (так называемые „лексикаторы“), включая разговорные и просторечные формы, диалекты, профессионализмы, жаргонизмы и т. д. Язык в их произведениях является не только орудием, но и предметом изображения. Широко используются здесь формы сказа, большую роль играет народный, часто фольклоризованный рассказчик. К этой группе писателей относил Горький Н. С. Лескова и М. М. Зощенко. В чешской литературе „лексикатором“ можем считать, например, Б. Грабала. Что касается В. Шукшина, то структурой своих рассказов он близок к А. П. Чехову, однако отношением к словесному материалу, несомненно, ближе не к Чехову как мастеру пластического литературного языка, а к „лексикаторам“ в современной советской прозе. Попытаемся это доказать.

Когда Шукшина спрашивали, какие „системы словесного искусства“ он предпочитает, писатель не без иронии отвечал: Все „системы“ хороши, только бы не забывался язык народный. Выше пупа не прыгнешь, лучше, чем сказал народ (обозвал ли кого, сравнил, обласкал, послал куда подальше), не скажешь.²⁹⁶ Диалоги, монологи и полилоги играют у Шукшина большую роль, чем сюжет, композиция. Шукшину нужен не столько сюжет, сколько характер в его внутренних настроениях и переживаниях, не всегда понятных окружающим и самому герою. „... Характер становится сюжетом в пересказе самого характера“.²⁹⁷ Именно речь угловатых

²⁹⁴ Н. Гей, Слово полноценное и обесцененное. Размышления о стиле. Новый мир 3, 1977, стр. 244.

²⁹⁵ М. Горький, Н. С. Лесков. Собр. соч. в 30 тт. М., Худ. лит-ра, 1953, т. 24, стр. 228.

²⁹⁶ В. Шукшин, Проблема языка. В кн.: Вопросы самому себе. М., Сов. Россия, 1979, стр. 206.

шукшинских героев, их шероховатые диалоги становятся важнейшим изобразительным средством и основным способом характеристики, воссоздания психологии героя. В рассказах Шукшина почти нет пейзажа, описания времени и места действия. Вот, например, как лаконично и образно вводит нас писатель в атмосферу одного из самых характерных своих рассказов — „Степка“: „И пришла весна — добрая и бестолковая, как недозрелая девка“.²⁹⁸ Скучно, но выразительно описывает Шукшин наружность и биографию своего героя. Например: „Глеб Капустин, толстогубый, белобрысый мужик лет сорока, деревенский краснобай, начитанный и ехидный“ („Срезал“).²⁹⁹ Или: „Бронька (Бронислав) Пупков, еще крепкий, ладно скроенный мужик, голубоглазый, улыбчивый, легкий на ногу и на слово“ („Миль пардон, мадам!“).³⁰⁰ Писатель прежде всего предоставляет своим героям возможность говорить. М. Чудакова отмечала, что В. Шукшин „почти не претендует на то, чтобы слушали его самого“. Авторская речь обычно низведена до уровня реплики: „Игнатий захотел“, „Василий нахмурился“ ... Он более озабочен разговорами своих героев“.³⁰¹ В рабочих записях Шукшина есть слова: „Я знаю, когда я пишу хорошо: когда пишу и как будто пером вытаскиваю из бумаги живые голоса людей“.³⁰² Шукшинская проза — это не описания, а стенограмма чувств, мыслей, слов, в которых зафиксирован нравственный мир современника. „Прямая речь позволяет мне крепко поубавить описательную часть: какой человек? Как он думает? Чего хочет? В конце концов мы ведь так и составляем понятие о человеке — послушав его“.³⁰³ Язык героев — эмоциональный, со множеством интонаций, оттенков, междометий, ибо герои, как правило, великие спорщики, которые пре-вращают слово в дело, „заводятся“, „ахают“, „охают“, стремясь доказать свою правоту. Междометия у Шукшина часто неожиданы, напр.: „хех“ (выражает сомнение), „привет!“ (несогласие, возмущение) — „Сельские жители“; „ммх“ (возмущение) — „Чужик“; „та-а ...“ (выражает досаду) — „Степка“. Шукшинская проза напоминает своеобразный импрессионный монтаж кинокадров: каждый образ, строка, слово насыщены красками, эмоциями, динамикой. Интонация имела для Шукшина огромное значение, в том смысле, как прочитать его героев, как услышать их и понять. В художественной системе писателя большую роль играют паузы, умолчания, жесты. Слово-жест для него — основа актерского лицедейства, ибо даже в прозе, в новеллистике Шукшин оставался драматургом. „Художник прочерчивает лишь пунктирные линии, они обрастают плотью, как палочка в солевом растворе, в читательском восприятии“.³⁰⁴

В стиле рассказов Шукшина, как и в речи персонажей, сходятся две

²⁹⁷ С. Фрейлих, О стиле В. Шукшина. Вопросы литературы 9, 1982, стр. 61.

²⁹⁸ В. Шукшин, Рассказы. М., Рус. язык, 1979, стр. 166.

²⁹⁹ Там же, стр. 72.

³⁰⁰ Там же, стр. 102.

³⁰¹ М. Чудакова, О языке современной прозы. Новый мир 1, 1972.

³⁰² В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 291.

³⁰³ Там же, стр. 209.

³⁰⁴ В. Чалмаев, Укрепиться и жить ... (Молодые герои и новеллистическое искусство Василия Шукшина). В кн.: Обновление перспективы. М., Современник, 1978, стр. 124.

языковые культуры — народная и простонародная, писатель пишет так же естественно, как говорит и мыслит его народ. Ф. Кузнецов назвал шукшинских героев „детьми полукультуры“³⁰⁵. Нужно сказать, что Шукшин по-своему ставил проблемы культуры — как столкновение полу-сна души и разных пластов культуры, знаний и полуобразованности, даже невежества („Срезал“, „Штрихи к портрету“, „Забуксовал“, „Постскриптум“ и др.). Современность входит порой в сознание героев как некий „полуфабрикат“ (а иногда суррогат) знаний, новых форм быта. Герои Шукшина усваивают, впитывают, как губка, вчера еще незнакомые им понятия и выражения: „самовозгорание“, „жиклеры“, „карбюраторы“, „условный рефлекс выработался“, „сделаю ей подарок к Восьмому марта“ (ребенка), „горшок об горшок — и кто дальше“ (развод), „за техникум отрабатывал“, „бросил пить — нечем вакуум заполнить“, „примешь?“ (выпьешь?), „я интеллигентов одной левой делаю“ и т. д. Эти языковые „гримасы“ — признак роста, ибо в этих неуклюзиях формах — сама развивающаяся, еще не отстоявшаяся жизнь.

Расстояние между языком повседневным и литературным в творчестве Шукшина фактически сведено к нулю. В речи шукшинских героев можно выделить самые различные стилевые пласти. Это причудливый конгломерат разнообразных языковых явлений:

1. Деревенская разговорная речь: „бабка“, „внучата“, „изредно“, „жутко“, „тыща“, „домашние“, „погоди“, „стыдoba“, „мол“, „свят, свят!“, „толком“, „страсть такая“, „помешкать“, „вмиг“ („Сельские жители“).

2. Просторечия: „нутряной“, „материться“, „ляться“, „трешка“, „сдуру“, „приволочь“, „маленько“, „башка“, „слопать“ и т. д. („Верую!“); просторечно-бранные выражения: „обожрались“ („Земляки“), „ни шиша“ („И разыгрались же кони в поле“), „пьяная харя“ („Чудик“), „зараза“, „вмаху“, „мозгляк“ („Капроновая елочка“).

3. Идиоматические выражения: „бередить душу“, „не сомкнул глаз“ („Земляки“); „на нет и суда нет“, „в глаза не видели“, „по носу щелкнуть“ („Срезал“); „брать верх“, „протянуть ноги“, „прожужжать все уши“, („Микроскоп“).

4. Жаргонизмы: „врежем“ (выпьем) — „Случай в ресторане“, „показать бочку“ (обвинять без оснований), „микитить“ (соображать) — „Срезал“; „опроцинуть“ (выпить), „банка“ (бутылка водки) — „Миль пардон, мадам!“

5. Искаженные слова при механическом усвоении деревенскими жителями городского языка, порожденного научно-технической революцией: „анулироваем“ вместо „аннулируем“ („Сельские жители“); „на автомобиле“, „людями“, „в кустюме“ („Земляки“); „вопчем“ вместо „в общем“, „семисит“ вместо „семидесят“, „читушечка“ вместо „чекушечка“ („Одни“) и т. д.

Речевые „неправильности“, полуграмотные слова служат иногда средством отрицательной характеристики героя, например, искаженные „ходют“, „плотют“ — в устах хамской продавщицы — этикетка ее неве-

³⁰⁵ Ф. Кузнецов, С веком наравне. Новый мир 2, 1975, стр. 237.

жества и бескультурья („Обида“). Часто в речи героев Шукшина весьма причудливо переплетаются молодежный сленг и городские жаргонизмы, витиеватые термины, газетные штампы и разговорная деревенская речь. Как мы уже отмечали, в этом стихийном речевом потоке зафиксирован момент пробуждения сознания, социальная и духовная „межукладность“ героев. С другой стороны, такое смешение стиляй, эклектичность приемов создает иногда яркий комический эффект. Например, о сказочном Иване-дураке Шукшин пишет: „Тут пошел наш Иван тянуть резину и торговаться, как делают нынешние слесаря — сантехники“.³⁰⁶ „Передовая“ Бедная Лиза у Шукшина „агитирует“. „До каких пор он будет позорить наши ряды?“ — говорит она об Иване. Или: „Я присоединяюсь к требованию ведущего“.³⁰⁷ Грубовато-озорная стихия народного юмора, чуткость к комизму положений и меткому народному слову составляют одно из обаятельнейших свойств шукшинской прозы. Критики порой упрекали Шукшина за грубость, за обилие бранных выражений. Однако в этой грубости нет вульгарности и цинизма. Писатель не зализывал, не шлифовал язык персонажей; такая шлифовка была бы искажением правды характера, а характеры шукшинских героев часто неуклюжи и дерзки. „Мужицкие“, „кондовые“ словечки, „брызги“, „осколки“ людских речей, „пунктирные“, лаконичные обрывки реплик — необходимые штрихи в воссоздании облика героя. Сам писатель пояснял: „... Если бы мои „мужики“ не были бы грубыми, они не были бы нежными“.³⁰⁸ В „низких“ житейских словах часто скрывается высокий мир чувств, устремлений, страстей. „Слушай! — взвизгивал Максим. — Раз хочешь понять, слушай! Если сама чурбаком уродилась, то постараися хоть понять, что бывают люди с душой. Я не же прошу у тебя трешку на водку я же хочу ... Дура! — Вдруг вовсе срывался Максим, потому что вдруг ясно понимал: никогда не объяснит, что с ним происходит, никогда жена Люда не поймет его. Никогда! Распори он ножом свою грудь, вынь и покажи в ладонях душу, она скажет требуха“ („Верую!“). Шукшин принес „новую меру живости, новую степень свободы по отношению к жизненному материалу, языку ...“.³⁰⁹ При этом чувство меры, такта действительности и языковой этики Шукшину было присуще сполна. А если иногда писателю и изменяло чувство меры, его языковое чутье, думается, это было не что иное, как издержки смелого творческого поиска. „Именно тем и поразителен этот язык, что, сохранив в себе все разговорные особенности, все интонации Сросток, всегда при этом остается гармоничным и музыкальным, живым и художественно-емким“.³¹⁰ Стремясь „войти рассказом прямо в сердце“, Шукшин открывает решительную войну языку шаблонному, казенному, борется за полную реабилитацию и на экране, и в литературе простонародной речи во всей ее живости и выразительности. Относясь пренебрежительно к моде вообще и к литературной моде, в частности, Шукшин не согласен был с убеждением, что передача речи героя-современника должна

³⁰⁶ В. Шукшин, Точка зрения. Рассказы, повести. Алтайское ии. изд-во, 1979, стр. 496.

³⁰⁷ Там же, стр. 488, 490.

³⁰⁸ В. Шукшин, Нравственность есть Правда. М., Сов. Россия, 1979, стр. 237.

³⁰⁹ А. Нуйкин, Музы и интеллект. Новый мир 11, 1976, стр. 246; мир 3, 1977, стр. 246.

³¹⁰ Н. Толченова, Слово о Шукшине. М., Современик, 1982, стр. 23.

обязательно включать в себя всяческие отступления от литературной нормы — жаргонизмы, диалектизмы, штампы и т. д. Было такое веяние в литературе, особенно в 60-е годы, когда в произведениях „модных“ писателей сплошь и рядом зацепстрили „предки“, „чуваки“, „чувихи“, „лабухи“ и т. д. Опыт убеждал Шукшина, что „в жизни — все не так“. В языке ведь тоже и, наверно, больше, чем где бы то ни было, должно быть чувство меры, та самая „этика обращения со словом“, о которой говорит А. Битов в „Выборе натуры“.³¹¹ Очень современны и, думается, близки Шукшину слова А. П. Чехова о языке: „Правильность не отнимает у речи ее народного духа. Эти „мы-ста“ и „шешнадцать“ производят на меня ... какое-то излишнее и досадное впечатление“.³¹²

Герой одного из рассказов Шукшина самодеятельный артист Федор Грай испытывает прямо-таки чувство стыда при подобных актах насилия над языком. „Тяжело было произносить на сцене слова вроде: „сельхознаука“, „незамедлительно“, „в сущности говоря ...“ и т. п. Но еще труднее, просто невыносимо трудно и тошно было говорить всякие „чаво“, „куды“, „евон“, „ейный“ ...“ А режиссер требовал, чтобы говорили так, когда речь шла о „простых“ людях („Артист Федор Грай“).³¹³ Шукшин в своих произведениях сумел избежать подобных языковых издержек. Заслуга его состоит в том, что он воссоздал неповторимую выразительность и сочность родного народного говора — алтайского.

Вот образец такого свободного, „раскованного“ слова героя Шукшина со всеми интонациями народной разговорной речи. „А другой у меня сын. Минька, тот с женами закрутился, кобель такой: меняет их без конца. Я говорю: да чего ты их меняешь-то, Минька? Чего ты все выгадываешь-то? Все они нонче одинаковые, меняй ты их, не меняй. Шило на мыло менять? Сшелся тут с одной, рабеночка нажили ... Ну, думаю, будет жить. Нет, опять не пожилось. Опять, говорит, не в те ворота заехал. Ах ты, господи-то! Беда прямо. Ну, пожил один сколько-то, подвернулась образованная, лаборантка, увезла его к черту на рога. В Фергану какую-то. Пишег мне оттудова: „Приезжай, дорогая мамочка, погостить к нам“ ... Приехала, погостила ... Дура, старая, так мне и надо — поперлась!“ („На кладбище“).³¹⁴

Язык Шукшина отнюдь не однообразен: даже самые короткие рассказы его отличаются своеобразным полистилизмом многообразных речевых систем, выпукло, пластически очерчивающих личность говорящего.

Шукшин следует народно-поэтической традиции, широко используя формы устного сказа, передающего стихию устной разговорной речи, образы и мотивы народной сатирической сказки. И авторское повествование у Шукшина постоянно на народно-поэтической традиции, то есть народная речь — источник не только речи героев, но и авторской речи. В нынешней литературе вообще наблюдается сокращение дистанции между авторской речью и речью героев. Порой в рассказах Шукшина вне контекста невоз-

³¹¹ См.: А. Битов, Воскресный день. Рассказы, повести, путешествия. М., Сов. Россия, 1980.

³¹² А. П. Чехов, Поли. собр. соч. в 30 т. Письма. М., Наука, 1977, т. 5, стр. 33—34.

³¹³ В. Шукшин, Рассказы. М., Детская литература, 1973, стр. 225.

³¹⁴ В. Шукшин, Беседы при ясной луне. Рассказы. М., Сов. Россия, 1975, стр. 317.

можно установить, что говорит герой, что автор; нередко стирается граница между авторской речью и внутренним монологом героя; авторский „обсказ“ событий часто переходит в несобственно прямую речь персонажей. Писатель не раз принимает личину персонажа, пользуется его лексикой, фразеологией и фольклорной образностью (например, пословицы: „кто старое помянет, тому глаз вон“ — „Даешь сердце!“; „На нет и спроса нет“ — „Капроновая елочка“; „и хочется им, и колется, и мамка не велит“ — „Мастер“; народно-поэтические формы: „ох, там, ри-та-там ...“ — частушка, рифмованная песенка, сопровождающая пляску, — „Один“, „небо — синим-сине“ — „Дядя Ермолай“).

Шукшин за горячую, живую, емкую силу слова. В небольшую форму своих рассказов писатель сумел вместить богатейшее содержание, мозаика которого складывается в широкое полотно бытия народа. Пеструю палитру красок для создания этого полотна дал Шукшину сочный, выразительный, впитавший запахи родной земли язык, широкими возможностями которого художник пользовался сполна. Именно национально-народная стихия составила живую плоть и неповторимое своеобразие этого таланта. Произведения Шукшина вообще никак не назовешь однообразными; даже если написаны на одну тему, писатель „пробует“ различные способы содержательного наполнения рассказов и различные формы художественного построения. Новеллистическое творчество каждого большого художника обобщает представление об изобразительных возможностях „малой прозы“. В каждом случае, когда речь идет о подлинно художественном произведении, мы встречаемся со своеобразным, оригинальным опытом проникновения во „всеобщее“ через частное. Мы отметили черты типологического сходства поэтики и структуры шукшинского рассказа с чеховской „малой прозой“ и вместе с тем стремились показать, что художественная практика Шукшина дополнила и развила облик жанра. Сейчас уже прошло то время, когда к рассказам Шукшина критики относились не очень серьезно, разглядев в писателе лишь мастера рассказа-сценки, рассказа-анекдота, зарисовок с натуры. Теперь уже ясно, как пишет И. Крамов в статье „Достоинство рассказа“, что „его небольшие рассказы гораздо больше дают для окружающего мира, чем может дать иной роман. В этом отношении творчество Шукшина заново открывало возможности „малой прозы“.³¹⁵

³¹⁵ И. Крамов, Достоинство рассказа. В кн.: Литература и современность. Сборник 16. М., Худ. лит-ра, 1978, стр. 150.

