

**ВЕСТНИК
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА**

ОБЩЕНАУЧНЫЙ ПЕРИОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 291

Июнь
Серия «Филология»

2006

Свидетельства о регистрации: бумажный вариант № 018694, электронный вариант № 018693
выданы Госкомпечати РФ 14 апреля 1999 г.

ISSN: печатный вариант – 1561-7793; электронный вариант – 1561-803X
от 20 апреля 1999 г. Международного центра ISSN (Париж)

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЗОРЫ

- Иванцова Е.В.** Изучение языковой личности в томской лингвистической школе 5
Калиткина Г.В. Диалектные словари как лингвокультурологический источник: опыт реконструкции традиции (статья 1) 12

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Айзикова И.А.** К проблеме контекста работы В.А. Жуковского над переводом Нового Завета
(по материалам архива писателя) 20
Вётшева Н.Ж. Планы и конспекты волшебного-исторической поэмы В.А. Жуковского «Владимир» (публикация и комментарий) 25
Гребнева М.П. Флорентийский мир Н.С. Гумилева и А.А. Ахматовой 32
Гребнева М.П. Флорентийский мир Н.С. Гумилева и А.А. Ахматовой 38
Данилевский Р.Ю. Сибирский Лессинг 43
Дашевская О.А. Д. Андреев и С. Булгаков: к вопросу о генезисе концепции «Роза Мира» 46
Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века:
культурологические аспекты изучения поэтики 56
Жиликова Э.М., Васильева Е.Ю. Л. Стерн в творческих опытах молодого Л.Н. Толстого («La belle Flamande») 61
Завьялова Е.Е. Об устойчивой модели лирической медитации в русской поэзии 1880–1890 гг. 66
Казаков А.А. Литературная классика в ситуации распространения электронных форм бытования литературы:
проблемы филологического образования 73
Канунова Ф.З. Библиотека Г.С. Батенькова в Томске 77
Кафанова О.Б. Пушкин и Жорж Санд: творческий дискурс (факты и гипотезы) 81
Киселёв В.С. Проблема универсального повествования в эстетике русского сентиментализма 89
Мекш Э.Б. Проза поэта (очерк Александра Шириявца «За бортом») 95
Панова О.Б. Онтологический статус слова в философском и художественном сознании Л.Н. Толстого 99
Разумова Н.Е. Онтология судьбы в драматургии А.П. Чехова 103
Рыбальченко Т.Л. Семантика киноискусства в новеллистике В. Шукшина 113
Шабанов Л.В. Метафора смысла и адиафора отражения 125
Сейбель Н.Э. Бог как гносеологическая категория в эстетике Германа Броха 128
Степаненко С.Б. Истина в словесном творении: к вопросу о герменевтико-феноменологическом
понятии литературы 135
Янушкевич А.С. Философия и поэтика гоголевского Всемира 145

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

- Гураль С.К.** Развитие коммуникативной компетенции у студентов дополнительного высшего образования
«Переводчик в сфере профессиональной коммуникации» 155
Дронова Л.П. Откуда пришло должное? (к проблеме языкового отражения евроазиатского культурного диалога) 157
Жукова Н.С. Категориальные значения и проблема грамматической синонимии
(на материале современного немецкого языка) 165
Кильмухаметова Е.Ю. Основные понятия теории релевантности 170
Кильмухаметова Е.Ю., Курохтина Е.В. Роль невербальных средств в установлении коммуникативной цели
речевого акта (на материале современной французской художественной литературы) 173
Песина С.А. Разграничение языка и речи в свете прототипической семантики 177
Петрунина С.П. Функционально-семантическое поле персональности в диалекте 183
Старикова Г.Н. Размышления о ЕГЭ по русскому языку 188
Щитова О.Г. Польские заимствования в томской разговорной речи XVII века 195

ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Абакумова Н.Н., Истомина Н.Н. Профессиональное самоопределение субъекта в процессе обучения и преподавания иностранного языка	200
Агафонова Л.И. Развитие учебных стратегий на примере учебных пособий для обучения иностранному языку студентов электрофизического и гуманитарного факультетов	206
Антоненко Т.А. Формирование иноязычной коммуникативной компетенции в условиях информационного образовательного пространства: к постановке проблемы	210
Захарова Г.В. Межкультурная германистика как основа межкультурного подхода к обучению иностранным языкам в Германии	217
Качалов Н.А. Особенности использования аутентичных видеодокументов в обучении иностранному языку	221
Кузнецова С.В. От аудирования к говорению	228
Михалева Л.В. Формы организации самостоятельной работы студентов в условиях коммуникативного обучения иностранным языкам	231
Нестерова Н.М. Наука о переводе: герменевтика vs деконструктивизм	235
Рахманина М.Б. Реализация принципа опоры на включенность культуры в процесс обучения в методах обучения иностранным языкам	239
Рахманина М.Б. Обучение чтению на иностранном языке как компонент многоосевого образования (к вопросу о реализации педагогической категории «метод обучения» в конкретной методике обучения)	244
Ростовцева В.М., Качалов Н.А. Формирование языковой компетенции субъектов высшей школы на материале второго иностранного языка	249
Ростовцева В.М. Языковая подготовка как составляющая современной стратегии подготовки педагогических кадров	255
Слесаренко И.В. Особенности процесса формулирования высказывания на основе иерархической структуры элементов аргументации	260

СОЦИОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И БИОМЕДИЦИНСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМ ОБРАЗОВАНИЯ

Гальцова Н.П. Развитие новых технологий в рамках приоритетных направлений модернизации образовательной системы	264
Жилякова Э.М. А.П. Елагина в истории российского образования (по материалам переписки А.П. Елагиной с В.А. Жуковским)	267
Сороковых Г.В. Сущностная характеристика субъектно-деятельностного подхода в профессиональной подготовке специалистов в вузе	276

МЕМУАРЫ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ. ПЕРСОНАЛИИ

Канунова Ф.З. Томский период в моей жизни	280
Бартосевич Ф.Ф. На перекрестке войны	286
Колесникова Р.И. Корни и ветви экологов ТГУ	290

ЮБИЛЕИ

Голев Н.Д., Лебедева Н.Б. К юбилею Ольги Иосифовны Блиновой	295
---	-----

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	297
АННОТАЦИИ СТАТЕЙ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ	300

FEDERAL AGENCY OF EDUCATION
VESTNIC TOMSK STATE UNIVERSITY
GENERAL SCIENTIFIC PERIODICAL

№ 291

June

2006

Series «Philology»

Certification of registration: printed version № 018694, electronic version № 018693
Issued by Russian Federation state committee for publishing and printing on April, 14, 1999.
ISSN: printed version – 1561-7793; electronic version – 1561-803X
on April, 20, 1999 by International centre ISSN (Paris)

CONTENTS

REVIEWS

Ivantsova E.V. The learning of language's personality in Tomsk's linguistic school	5
Kalitkina G.V. Dialect dictionaries as a linguistic and cultural source: an attempt at tradition reconstruction	12

LITERATURE STUDIES

Ajzikova I.A. To the Problem of Zhukovsky's work on the New Testament translation (the autor's archive materials)	20
Vjotsheva N.Z. Plans and notes of «Vladimir», a magic-historic poem by V.A. Zhukovsky	25
Grebneva M.P. Florence of O.E. Mandelstam	32
Grebneva M.P. Florentine world of N.S. Gumilev and A.A. Achmatova	38
Danilevskiy R. Siberian Lessing	43
Dashevskaya O.A. D. Andreev and S. Bulgakov: to the problem on genesis of the conception «The Rose of the World»	46
Domanskiy V. The Russian manor in the literature of the XIX-th century: cultural aspects of the poetics study	56
Zhiliakova E.M., Vasilieva E.Y. L. Sterne in creative experiments of young L.N. Tolstoy («la belle Flamande»)	61
Zav'jalova E.E. About steady model of lyrical meditation in Russian poetry 1880–1890 years	66
Kazakov A.A. Classical Literature in electronic forms: problems of philological education	73
Kanunova F.Z. G.S. Batenkov's library in Tomsk	77
Kafanova O.B. Pushkin and George Sande: Creative Discourse (facts and hypotheses)	81
Kiselev V.S. The problem of universal narrative in Russian sentimental aesthetic	89
Meksh E.B. Poet's Prose (Alexander Shiriayevtsev's essay «Overboard»)	95
Panova O.B. Ontological status of the world in philosophic and artistic consciousness of L.N. Tolstoy	99
Razumova N.E. The onthology of fate in Checkov's plays	103
Ribalchenko T.L. Semantics of cinematography in V. Shukshin's novels	113
Shabanov L.V. Metaphorical modelling of sense and him Adiaphorical reflection	125
Seibel N.E. God as a gnoseological category in the Herman Broh's aesthetics	128
Stepanenko S.B. The truth in poetic work of art: anent the hermeneutical-phenomemological concept of literature	135
Yanushkevich A.S. The Philosophy and Poetics of Gogol's Vsemir (the Universe)	145

LINGVISTICS

Gural S. The role of students project activity in developing communicative competence	155
Dronova L.P. Where has a must come from? (To the problem of language reflection of Eurasian cultural dimension)	157
Zhukova N.S. Categorical values and the problem of grammatical synonymy (on the basis of German)	165
Kilmukhametova E.U. The main notions of theory of relevance	170
Kilmukhametova E.U., Kurokhtina E.V. The role of nonverbal means in establishing the communicative goal of the speech act (based on modern french literature)	173
Pesina S.A. The distinction of language and speech in prototypical semantics	177
Petrulina S.P. Functional semantic field of personality in dialect	183
Starikova G.N. Thoughts about russian language	188
Shchitova O.G. The polish borrowings in the Tomsk colloquial speech of the XVII-th century	195

THE PROBLEMS OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING

Abacumova N.N., Istomina N.N. Professional self-determination of the subject in the process of foreign language and culture teaching and learning	200
Agafonova L.I. Development of learning strategies in the textbooks of foreign languages for specific purposes (electrophysics and electronic equipment, humanities)	206
Antonenko T.A. Developing foreign language communicative competence with the help of ict. Topic to be considered	210
Zackharova G.V. Intercultural germanistic as the basis of the intercultural approach to teaching foreign languages in Germany	217
Kachalov N.A. Peculiarities of using authentic video materials in foreign language teaching	220
Kuznetsova S.V. From listening to speaking	228
Mikhaleva L.V. The forms of organization of students' self-study activity in foreign languages in conditions of communicative learning	231

Nesterova N.M. Translation theory: hermeneutics vs deconstruction	235
Rakhmanina M.B. Realization of the principle of culture inclusion basis in the educational process of foreign language teaching	239
Rakhmanina M.B. Teaching reading comprehension in a foreign language as a multiaxes structure	244
Rostovtseva V.M., Kachalov N.A. The formation of linguistic competence of higher education subjects on the material of a foreign language	249
Rostovtseva V.M. Linguistic competence as part of modern teacher training strategy	255
Slesarenko I.V. Peculiarities of utterance formulation process based on elements of critical thought and reasoning	260

SOCIALPSYCHOLOGICAL AND BIOMEDICAL ASPECTS OF EDUCATIONAL PROBLEMS

Galtsova N.P. Development of new technologies within the limits of priority trends of modernizing the educational system	264
Zhiliakova E.M. A.P. Elagina in history of Russian education (on the materials of correspondence with V.A. Zhukovsky)	267

MEMOIRS. MEMORABLE DATA. PERSONS

Kanunova F.Z. The Tomsk's period in my life	280
Bartosevich F.F. On the cross-road of the war	286
Kolesnikova R.I. The roots and branches of ecologists of TSU	290

JUBILEES

Golev N.D., Lebedeva N.B. From jubilee of Olga Iosifovna Blinova	295
---	-----

BRIEF INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	297
SUMMARIES OF THE ARTICLES IN ENGLISH	300

СЕМАНТИКА КИНОИСКУССТВА В НОВЕЛЛИСТИКЕ В. ШУКШИНА

На материале новеллистики В. Шукшина выявляется эволюция шукшинской концепции киноискусства как искусства, рождённого современной цивилизацией: природа кино как искусства в соотношении с реальностью; возможности кино по сравнению с другими видами искусства; роль кино в современной культуре (как в массовой культуре, так и в высокой культуре).

Два способа художественного мышления В. Шукшина (вербальное и визуальное) ещё не исследованы глубоко. На подступах к обобщению возможны разные аспекты описания творческого наследия Шукшина: исследование параллельных картин мира в кино и в прозе; изучение трансляции прозаических текстов в тексты сценариев; изучение эссеистики, посвящённой специфике искусства кино и искусства слова; наконец, анализ художественной рефлексии кино в прозе писателя.

В эссеистике Шукшина большое место уделяется проблемам кинематографа, прежде всего в связи с собственной работой в кино: «Вопросы к самому себе» (1966), «Монолог на лестнице» (1967), «Нравственность есть Правда» (1968), «Слово о «малой родине» (1973), «Я родом из деревни» (1974). Размышления о киноискусстве занимают значительное место в статьях, посвящённых проблемам литературы и киноискусства: «Послесловие к фильму «Живёт такой парень» (1964), «Как я понимаю рассказ» (1964), «О фильме Марлена Хуциева «Мне двадцать лет» (1965), «Средства литературы и средства кино» (1967), «Возражения по существу» (1974). Кино как часть современной культуры и как специфический вид искусства становится предметом обсуждения в интервью: «Как нам лучше сделать дело» (1966–1971), «Воздействие правдой» (1973), «Если бы знать...» (1974), «Ещё раз выверяя свою жизнь...» (1974). В художественной прозе Шукшина отсылки к кино не так часты (обнаружены в тексте 36 рассказов и повестей) и не так значимы, как можно было бы предположить у профессионального актёра и режиссёра. Зачастую знаки кино в художественных текстах маргинальны и сводятся к отражению реальной роли кино в массовой советской культуре, менее отрефлексирована специфика кинематографа как особой художественности и эстетики.

Шукшин не писал «прозу о кино», воссозданию «киносреды», процессу создания фильма посвящён лишь один рассказ – «Ваня, как ты здесь?!» (1966). В его прозе, кроме того же рассказа «Ваня, как ты здесь?!», не используется структура «текст в тексте», т.е. параллельное развитие сюжета реальности и сюжета кинофильма. Почти нет названий фильмов, которые смотрят персонажи его рассказов, что лишает возможности искать аллюзии: названы лишь «Оптимистическая трагедия» в рассказе «Три грации» (1971) и «Молодая гвардия» в рассказе «Мечты» (1973), угадываются «Полосатый рейс» в «Классном водителе» (1962) и, возможно, «Свадьба с приданым» в «Критиках» (1963).

Кинодискурс вводится, во-первых, как материал, во-вторых, как язык.

Как жизненный материал кино в художественном мире Шукшина предстаёт особым «окультуренным»

пространством в бытовом пространстве: во-первых, как центр массовой культуры (кинотеатр, деревенский клуб, телевизор в доме); во-вторых, как вхождение в быт известных по кинофильмам образцов обстановки или поведения персонажей, т.е. как новые стереотипы, сменяющие традиции и обряды.

Лексика с семантикой «кино» («кино», «комедия», «сеанс», «артист», «артистка») порождает концепт с широким и неопределённым полем значений, отсылающих к другой реальности («красивой», иллюзорной, мистифицируемой): это и топоним (кинозал), и иллюзорное действие (кинофильм), и мифологизированный образ в сознании персонажа.

Концепт кино используется как метафора, как семантический код для моделирования психологической, социальной или онтологической ситуации. Фрагментарное введение деталей, относящихся к кино (и телевидению), шире бытописания и, как правило, позволяет открыть в тексте рассказа универсальный код.

Можно выделить три доминирующих проблемы, в осмыслении которых Шукшин использует концепт кино, и три дискурса, три семантических кода в текстах новелл:

1) социокультурный код, ставящий проблему новой культуры, сменяющей традиционную крестьянскую культуру; кино, будучи порождением новой культуры, моделирует её: зрелищность вытесняет действие, творчество перестаёт быть уникальным актом;

2) эстетический код, вводящий проблему сущности искусства, обострившуюся с наступлением киноиндустрии (искусство отражает или создаёт реальность; развлекает или побуждает к познанию);

3) философский код, открывающий проблему сущности реальности (онтологии) в мире, где иллюзия становится выше подлинности, а в связи с этим – проблему способа существования (экзистенции) человека в реальности.

Проблемы кино в творчестве Шукшина претерпели эволюцию.

В ранней прозе на первый план выступала проблема сущности искусства как особой деятельности, утилитарно незначимой и потому в народное сознание не входящей как органические, бытийные ценности. Эта проблема лично значима для самого Шукшина: разрыв с традиционным образом жизни народа требовал оправдания своего выбора как ценностно значимого; помимо этого, рассказы начала 1960-х свидетельствуют о поиске начинающим писателем художественных возможностей кино среди других искусств (словесного творчества, скульптуры, живописи).

В середине 1960-х (кризисные годы) Шукшин пытается определить сущность киноискусства, его воз-

возможности и ограниченности (неадекватное, по признанию Шукшина, восприятие первого фильма, «Живёт такой парень», и критика второго фильма, «Ваш сын и брат»), мотивируют этот интерес).

В 1970-е гг., когда Шукшин вновь встал перед необходимостью выбора между кинематографом и словесностью и готовился к уходу в писательство, проблема кино в художественной прозе не проявляется прямо, она входит как метафора онтологической и экзистенциальной проблематики: проблемы сущности бытия, его онтологии (материальности или нематериальности), его противоречий (негармоничности, конечности). Трагическое жизнеутверждение Шукшина проявилось в отказе от всякого утопизма, облегчающего существование человека в реальности, но не в отказе от неидеальной реальности.

Многочисленные знаки кино в изображении бытовой среды персонажей позволяют Шукшину обозначить кардинальный культурный сдвиг в XX в.: культура как возделывание реальности, как способ материально-духовного обустройства жизни сменяется культурой имитационной, зрелищной, потребительской, отделённой от реальности. Искусства, сформированные культурой в первичном значении этого слова, – песня, танец, театр, цирк – сохраняли связь с действием, с обрядом, если не вовлекали в действие, то давали чувственное, физиологическое восприятие действия. Ссылаясь на Г. Товстоногова, Шукшин повторял: «Зрительское самочувствие в театре и кинематографе – разные вещи. <...> Сидя в театре, зритель как бы является свидетелем происходящего сейчас» («Ещё раз выверяя свою жизнь...») [1. С. 280]. Кино – искусство, из которого исчезал действующий человек, исчезало физическое пространство действия. Экран – плоскость, на которой после зрелища не оставалось даже зрительного образа человека, в отличие от картины, фотографии; иллюзия движущейся реальности создавалась тем, что плоский образ существовал во времени, подобно живой реальности; в границах от небытия к небытию образ имитировал движение во времени. Этим объясняется сила воздействия кино на человека: кино захватило массового человека, лишённого возможности соучаствовать в действе, но вовлекаемого в иллюзию жизни движущимся подобием реальности и единством массового восприятия иллюзии. Шукшин видит источник «магической силы» кино, во-первых, в создании иллюзии «соучастия в движении», действии, во-вторых, в «психозе массового восприятия», «какого-то массового «подсматривания», когда зрители «как-то роднее становятся оттого, что вместе переживают одно и то же» («Как я понимаю рассказ») [1. С. 121, 120].

Кинотеатр или зал в деревенском клубе, доме культуры становились центром культурной жизни, заменившим церковь, ставшим важнее школы, библиотеки и даже мест государственной власти, отчуждённых от народа (сельсовет, райком и пр.). В рассказах Шукшина кинотеатр, кинозал в клубе становится в сознании персонажей не просто типичным местом публичной (не трудовой и не общественной) жизни, но знаком «цивилизованности», причастности к современной «культуре». В статье «Вопросы самому себе»

Шукшин указывает на подмену, когда «праздники для юной души» новый социум устраивает в церкви, служившей местом духовной работы и превращённой в место развлечения, а в «Монолог на лестнице» Шукшин говорит о магии обмана, который приносит кино молодому деревенскому человеку, рисуя притягательно красивой городскую жизнь, заставляя «с тайной завистью смотреть из зрительного зала» на мальчиков и девочек, каких «в жизни нет» [1. С. 31, 71–72]. Отражая в рассказах советский быт, Шукшин обнаруживает, что молодые люди в клуб или кинотеатр приглашают любимых не на свидание с искусством («Лёнька», «Классный водитель», «Хмырь»); что кинотеатр в деревне или телевизор в доме становится свидетельством социального или экономического положения, а не духовного уровня: председатель колхоза в «И разыгрались же кони в поле» хвалится перед столичными студентами-артистами клубом «с колоннами»; Стёпка в одноимённом рассказе убеждает с помощью аргумента, сбежав из тюрьмы, что там хорошо; кино показывают два раза в неделю; Малафейкин свои «генеральские» преимущества доказывает тем, что в санатории смотрел недоступное обычным людям кино «с голяшками».

Шукшин принимает кино, а следом и телевидение за их демократизм, позволяющий соединять нацию как технически, используя достижения цивилизации, так и духовно, воздействуя на множество людей: «Кинематограф, как и литература, обладает притягательной силой: возможность мгновенного разговора с миллионами...» («Ещё раз выверяя свою жизнь...») [1. С. 270]. В кино как в порождение и образ новой цивилизации верят молодые герои (мальчики в «Критиках» и в «Космос, нервная система и шмат сала», студенты в «Воскресной тоске», «И разыгрались же кони в поле», «Мечты»), которые наделены иллюзией достижения идеала, верят в возможность духовного соединения людей в ситуации распада единой культуры.

В рассказе «Космос, нервная система и шмат сала» (1966) телевидение как знак новой культуры для школьника Юрки, мечтающего лечить людей, представляется средством преобразования мира, преодоления разрушенных связей между людьми («Ты, допустим, захотел своих сыновей повидать прямо с печи – пожалуйста: включил видеоприёмник, настроился на определённую волну – они здесь, разговаривай») [2. Т. 2. С. 201]. Телесвязь – это замена религии («связь»), это новая иллюзия рая, «царства божия», иной реальности, которая станет космическим целым. В понятии «космос» для идеалистического сознания, обученного тождеству текста и реальности, сливаются представление о гармонии («Вот и получится тогда то самое царство божие, которое религия называет – рай») и унифицирующей связи («И получится такое... мировое человечество. Все будем одинаковые»). Хотя для старика всякие иллюзии об общем счастье, спасении без собственного труда – это кликушество («Робить надо, вот и благодать настанет»), он готов действием преодолеть неродственность, наградить пророка нового космоса «шматом сала». Комментарий повествователя: «...работать – это значит на своей пашне, на своём огороде» [2. Т. 2. С. 199], – вставная

притча об академике Павлове, отдавшем на служение жизни даже свою смерть, сюжетная ситуация – одиночество деда, сделавшее бессмысленным возделывание своего огорода, – корректируют иронию в отношении к идеалистической вере и свидетельствуют о близости автору идеалов небожественной связи индивида с человечеством.

«Чудик» из одноимённого рассказа (1967), которому Шукшин передал элементы собственной биографии (о чём писал в «Только это не будет экономическая статья...»), представлен сельским киномехаником. Как он воспринимает кинореальность, в рассказе не развёрнуто, но заключительное представление персонажа как проводника новой иллюзии, должной соединить людей вместо религии, объясняет его странность, его выделенность из нормы, то, что он живёт неуверенно в реальном мире, совершает глупости, не понимает людей, боится открывшейся ему правды о людях и о себе. Он показан не убегающим в прекрасный киношный мир, а живущим по законам «правильной» реальности, подобно герою фильма «Живёт такой парень», которого Шукшин защищал от насмешек критиков в 1964 г., полагая, что может убедить зрителя в подлинности «хорошего», «своего» человека, «доброе», «думающего, но несколько стихийно живущего» («Послесловие к фильму «Живёт такой парень» [1. С. 115, 117]). В рассказе «Чудик» герой лишается органичности, его характер, его поступки (поездка к брату, попытка искусством преодолеть неприязнь родственников), его идиллические, «маниловские», мечты (семейное чаепитие на веранде с умершими родителями и навсегда уехавшим братом) объясняются не генетической памятью, а его причастностью к великой иллюзии искусства, подхваченной новым искусством.

Но возможности кино используются, как это видится Шукшину и как оценивают это зрелые персонажи его новелл, в целях тотального подчинения сознания народа ложным стереотипам, в целях социального воспитания. Отец на слова Стёпки о высоком «культурном уровне» тюремной (государственной) жизни реагирует так: «Воспитывают, – встрял в разговор отец. – Мозги дуракам вправляют» [2. Т. 2. С. 189]. Примечательно, что кино как искусство для воспитания, улучшения народа признают персонажи, склонные к подавлению: Макар Жеребцов («Непротивленец Макар Жеребцов»), Князев («Штрихи к портрету»). В рассказе «Свояк Сергей Сергеевич» (1969) Шукшин сталкивает два отношения к жизни: жизнь как созидание, самодостаточность, реальные потребности и жизнь как воровство, самоутверждение, обладание практически ненужным. Свояк, отсидевший за воровство, пристроившийся на севере к большим деньгам, самоутверждается не созиданием, а обладанием бесполезными, но ценными за недоступностью, а потому и манящими вещами: шампанское, «Волга», телевизор. Ценности берутся извне как фикции, навязываемые, например телевидением, не как искусством, а как средством воспитания. Именно несамодостаточный массовый человек принимает тотальное «воспитательное» воздействие зрелища, а не труда. Контакт с реальностью оценивается как варварство, хулиган-

ство: «У тебя же сын растёт: вместо того чтобы огороды шерстить по вечерам, он будет телевизор смотреть» [2. Т. 2. С. 451]. Андрей («человек», по семантике имени) следует подлинной необходимости и называет её атрибуты: комбайн, лук репчатый, но и он поддаётся напору навязываемых ценностей потребительской цивилизации: рыбалка, «кино привозят». Он активно защищает крестьянский уклад, однако сюжет демонстрирует капитуляцию человека-демиурга перед человеком-потребителем: подаренный антагонистом героя мотор для лодки стал эквивалентом обмена самодостаточности на право пользования благами цивилизации, приобщил к потребительской культуре.

В шукшинских рассказах народ ходит в кино, поскольку просмотр кино выделялся из нормального хода жизни, был карнавалом, в котором можно было временно перевернуть ценности. Не случайно преобладает комедия в обозначении кинозрелищ («Классный водитель», «Критики», «Точка зрения»), акцентирующем условность, нескрываемую ложность кинозрелища, которое, подобно скоморошеству, цирковому представлению, достойно внимания с насмешкой: «Для того и на афишах пишут: комедия» («Точка зрения») [2. Т. 3. С. 438]. Слово «кинокомедия» – это знак низкого уровня представлений об искусстве как народа, так и делателей киноискусства, знак сведения искусства к пустому смеху: «И ведь что обидно: сами ржут, черти, а тут сидишь – хоть бы хны... Главное пишут: «Комедия» («Критики») [2. Т. 2. С. 162]. «Я очень серьёзно понимаю комедию. <...> В комедии... кто-то должен быть смешон. Герой, прежде всего», – писал Шукшин в «Послесловии к фильму «Живёт такой парень», опровергая представление о комедии как о наборе смешных положений [1. С. 115], и неоднократно заявлял о необходимости приобщать народ к «трудным фильмам», к общению с подлинным искусством: «...всегда надо и художников призывать тоже к искусству», а не лживым, облегчённым «комедиям» («Нравственность есть Правда»). [1. С. 84].

Разрушительным в прозе Шукшина предстаёт вторжение телевидения в интимное пространство дома. Телезрелище, хотя оно и поставляет те же комедии (в «Точке зрения» невесту приглашают посмотреть телевизор: «Хоть посмеёмся»; в рассказе «Срезал» Глеб Капустин протестует против оглушения народа с помощью развлекательных программ: «И можете себе представить, не приходим в бурный восторг ни от КВН, ни от «Кабачка «13 стульев». Просмотр фильмов в интимной обстановке уподобляется либо «подглядыванию» за чужой жизнью, не выставляемой именно для публичного зрелища (в «Критиках» дед говорит об этом), либо публичному действию в доме, когда приглашены посторонние (подобные сценки «разврата» представлены в «Точке зрения»).

Для Шукшина важно не столько идеологическое воздействие кино, сколько навязывание ложных образцов для подражания, ложных ценностей «красивой», паразитической, бесполезной жизни, обесценивание реальных критериев в ценностной иерархии людей. Обильны примеры имитационного, «кинематографического», поведения («Раскас», «Приезжий», «Танцую-

щий Шива», «Шире шаг, маэстро!», «Мнение», «Версия»). С другой стороны, многочисленные сцены в зрительном зале обнаруживают, что сознание зрителей не захвачено фильмом, значит, нельзя говорить о насилии кино, ибо в народном сознании оставалось снисходительное отношение к «лживому» кино как к пустому развлечению: параллельно кинодействию развиваются более значимые для персонажей события. Это свидетельствует не столько о цельности и устойчивости сознания, сколько о неготовности массового зрителя к восприятию не только искусства как примитивного («комедии»), так и серьёзного. Герой рассказа «Классный водитель», пригласив в кино любимую девушку и её жениха, во время сеанса оказывает ей знаки внимания и уходит из кинозала, когда убеждается в их недейственности; Лёнке из одноимённого рассказа «не запомнилось ни одного кадра»; «медик Володя» вспоминает, что в новом кинотеатре не расслышал половину слов и ушёл. Парадоксально, но в таких рассказах пространство кинозала семантизируется как перевёрнутое пространство, в котором хотя и господствует ложная реальность, зато проверяется подлинность действительных отношений. В повести «Точка зрения» Жених объясняет «развращающее» действие кинозала: «Вообще-то, кино – это разврат. Ты же берёшь билет, ты же не знаешь, кто рядом с тобой сидеть будет. Бывает так, что сядет какая-нибудь фифочка... От неё духами и всякими... Тут не то что на экран, тут всякие мысли в голову лезут...» [2. Т. 3. С. 438]. Но есть и иное значение ложного действия в кинозале, когда посещение кинотеатра заканчивается отказом от ложных реальных отношений: имитация любви в темноте зала становится очевидной. Лёнка понял не только то, что он нелюбим, но и то, что любимая им девушка готова имитировать любовь ради замужества, и герой рассказа, преодолевая жалость к одинокой девушке, отказывается играть в любовь.

Ключевыми для понимания кино как символа наступающей цивилизации потребления и массовой культуры можно назвать рассказы переломного периода в творческом развитии Шукшина (1963–1966 гг.): «Критики» (1963), «И разыгрались же кони в поле» (1964), «Ваня, как ты здесь?!» (1966). Признание Шукшина-режиссёра в мире большого кино (в 1963 г. в Венеции получил приз его первый фильм «Живёт такой парень») и одновременное неадекватное восприятие шукшинских фильмов как профессиональными критиками, так и зрителями вызвали не только риторическую, но и художественную рефлексию Шукшина. Апелляция писателя к народным критериям обострила понимание противоречий как киноискусства, так и народной эстетики.

Расхождение кино и реальности, насмешка над реальностью в искусстве («комедия») объясняются не как слабость киноискусства, а как проявление в нём эстетики новой цивилизации с её неорганичными, несущественными потребностями и критериями. В рассказе «Критики» три поколения крестьянского рода демонстрируют стадии отрыва от традиционной культуры. Старик – плотник, создатель («половину этой деревни своими руками построил» [2. Т. 2. С. 166]) вытеснен из жизни, в которой не ценится дело, созидатель-

ная возможность человека, где имитация реальности интереснее самой реальности. Ценностные критерии при этом утрачивают определённую, как у городского интеллигента: «Я знаю, что это не настоящий плотник, – это актёр, но мне инте... мне гораздо интереснее» [2. Т. 2. С. 164]. Человек, умеющий созидать, утрачивает авторитет («Помогает моему сыну уроки учить, а сам – ни в зуб ногой» [2. Т. 2. С. 164]), к нему относятся снисходительно («смеются», «за стол сажать не хочете», «ты, говорит, дурак, из ума выжил», – формулирует это отношение старик). Источник переориентации ценностей Шукшин видит в городской культуре: приезд городских родственников провоцирует конфликт, хотя они деликатно начинают диалог со стариком, но покровительственно-иронический тон выдаёт их превосходство. Мнимость гуманизма, не опирающегося на подлинные критерии, демонстрирует фабула: горожане, освободившиеся от уважения к человеку за его труд, перестают уважать его и как такового, участвуют в подавлении человека (деда уводит из дома милиционер, которого привела приехавшая из города тетя). Надежда на силу органических критериев, человеческих, а не регулируемых законом и модой отношений, представлена в образе внука, оказавшегося между традиционными, дедовскими, ценностями и новыми, эфемерными, не опирающимися на безусловные требования жизни.

Рассказ интересен не прямым изображением расхождения социальных ценностей, проявившихся в бытовой коллизии, а опосредованным воспроизведением новой, вторгающейся в деревенский уклад культуры: кино и телевидения. Они несут новые ценности, которые оказываются привлекательными для народа, тем самым народ сам делает выбор, отказываясь от безусловных, очевидных критериев жизни. Хотя старик набрасывается на телевизор – фетиш нового уклада, бунт старика нельзя считать бунтом против искусства, это бунт против духовной переориентации людей в новой цивилизации. Отвергая телевизор, вещь, вытеснившую авторитет человека, старшего в доме, дед отстаивает не только право на авторитет, он отказывается считать более ценным не проживание собственной жизни, а соглядатайство за иллюзорной жизнью, он отвергает постыдность «подглядывания»: «Это я, когда ещё холостым был, а брат Микита женился, так вот я любил к ним в горницу через щелочку подглядывать. Так и телевизор ихний: всё вроде как подглядываешь» [2. Т. 2. С. 163].

Кино для деда имеет другой смысл, в кинозале зрелище не замещает собственную жизнь, а запечатлевает общезначимую жизнь: для внука – ту, которую он не знал, для деда – ту, которую он прожил. «Больше всего на свете они любили кино» [2. Т. 2. С. 160], – констатирует повествователь и конкретизирует, что деда привлекало в кино то, что соотносимо с реальной жизнью: как любят, как целуются, как дерутся, как убивают невинных. При этом он соотносит изображение со своим опытом и с общей нормой («Мы вон, помню...»). Магия кино для самодостаточного человека крестьянской культуры – в узнаваемости зрительных образов, а не в иллюзорной реальности, которая

нужна персонажам-подражателям, не удовлетворённым своим реальным положением в мире. Они не заражены тотальным воздействием кино, заставляющим выше оценить иллюзорную реальность, напротив, в кино они ценят подтверждение реальности.

Важен мотив глухоты деда, дающей возможность воспринимать только зрительный образ, означать же его мог он сам, тогда как звуковое кино профанирует образ-отражение, наделяя его конкретным, часто примитивным, идеологизированным, конъюнктурным смыслом. Напомним подробность: «Иногда случалось, что дед вдруг ни с того ни с сего начинал хотеть. А в зале никто не смеялся» на слова с экрана «не снижая темпов», дед объяснял свою реакцию: «А мне не так показалось». Двойная трактовка эпизода включает и авторскую иронию над конъюнктурным содержанием современных кинофильмов (смех крестьянина – по их адресу), и иронию по поводу иллюзорной веры народа в кино, которое, обладая способностью отражать реальность, должно было выразить сущность реальности. Образная, бессловесная природа кино оставляла свободу живым ассоциациям и более свободной интерпретации: «Половину слов он не разбирал, а догадывался по губам актёров», но «...любил высказываться по поводу того, что видел на экране» [2. Т. 2. С. 161]. Слова, навязывая точные значения, выдавали фальшь кинообразов, и дед пытался придать экранным образам другие смыслы. Сравним это с неоднократными декларациями визуальной сущности кинематографа в статьях и интервью Шукшина: «Кинематограф – это зрелищное искусство <...> Всё дело в аккумуляции зрелищного образа» («Ещё раз выверяя свою жизнь...») [1. С. 277]; «Магия отражения жизни» - «не просто поток жизни», а «укрупнение времени» («Воздействие правдой») [1. С. 222]. Шукшин объясняет народную любовь к кино верой в то, что, отражая реальность, кино выражает и её подлинность, преодолевает бесследность исчезновения проживаемой жизни. Во-первых, зритель заново переживает когда-то пережитое, будто бы исчезнувшее (как целовался, дрался, был свидетелем убийств), преодолевает собственную беспомощность. Во-вторых, кино может восполнить распад родовых связей, восстановить преемственности в меняющейся социальной реальности, дать будущему поколению узнаваемый образ исчезающей жизни (кино связывает деда и внука, преодолевая разрыв непосредственной связи: сын не плотник, а внука учат в школе тому, чего не знает ни дед, ни отец).

Деда возмущает «непохожесть» экранной жизни на окружающую его, в искажении действительности он чувствует насмешку над реальностью, над реальным человеком, кино навязывало снисходительное отношение не только к деревенской, колхозной жизни (что задевает деда, потому что это его жизнь), но и к реальности как таковой. Например, в изображении любви деда возмущает не столько несоответствие тому, как это было в реальности, а понижение человека в любовной ситуации: «Когда любят, то стыдятся. А этот трезвонит ходит по всей деревне... Какая же дура пойдёт за него! Он же несурьезный па-

рень» [2. Т. 2. С. 162]. Важно, что в рассказе правда кинообраза не сводится к бытовой правдивости, в конечном счёте дед ратует за правду души, проявленную в правде поведения, на чём будет позднее настаивать в статьях Шукшин [3]. Для героя рассказа «Критики» фильм о деревне, о плотниках, должный запечатлеть, оставить след подлинной жизни, искажает сущность человека как творца, как самодостаточно-го хозяина малого мира; если он не умел главного – держать топор, строить, – он не мог быть уважаем. В кино дед ищет подтверждение неизменных критериев человека, прежде всего способности созидать, он опровергает идею изменчивости ценностей в изменяющихся материальных условиях жизни: «Сейчас же люди другие стали! – Чего это они другие-то стали? Всегда люди одинаковые» [2. Т. 2. С. 161]. Подмена критериев человеческой жизни в социуме адекватно моделируется в кино: актёр, имитируя жизнь как созидание, вызывает смех над оригиналом, оригинал оказывается менее авторитетным, чем умение подражать, чем имитация. Кино проявило перевернутые ценности цивилизации, не исполнило надежд на закрепление сущности реальности.

В повести «Точка зрения» сюжетная ситуация рассказа «Критики» использована менее многозначно, она сведена к анекдоту, где плотник, напившись, «бежит с топором», устраивает периодически скандалы и на телевизор обрушивается скорее как на атрибут ложно обустроенной собственной жизни. Снята тема духовной связи, которую должно было осуществлять кино в меняющемся мире; снята тема защиты крестьянского уклада перед надвигающейся цивилизацией (в повести бунт усиливает акт самоутверждения, тогда как в рассказе он отведён на периферию: оскорблённое достоинство старика, действительно, мотивирует скандал, но не предмет разногласий старика с поколением, принявшим релятивные ценности). Объяснить это можно тем, что Шукшин в середине 1960-х гг. критически оценивает народное сознание, утратившее онтологические ценности. Скандалист в повести представляет другое, нежели в рассказе, поколение, жизнь которого сама становится балаганом, комедией и не может быть хранителем ценностей для искусства.

Тема искусства и реальности, вопрос о том, искусство соучаствует в отчуждении массового человека от реальности или оно восстанавливает духовные ориентиры человека, обсуждаются в рассказе «И разыгрались же кони в поле», где буквальным кинодискурсом отсутствует, но в общих чертах обозначенная проблема искусства (актёрства) может быть отнесена и к кино. В отличие от рассказа «Критики», в названном рассказе Шукшин более радикально расходится с народным отношением к искусству как вторичной деятельности, важной, но лишь поддерживающей жизнь как созидание материи. Шукшин открывает несоответствие искусства и реальности как расхождение духа и материи. У искусства есть своя цель – духовные ценности, но поскольку их достижение невозможно, искусство, возвращаясь к реальности, становится простой имитацией, мнимо подражая реальности, не познаёт её сущности. «Губит зрелищная природа кино.

<...> Невольно происходит насилие над сокровенной жизнью персонажа в угоду жесту, взгляду, повороту, крупному плану. Сумма приёмов угнетает и подавляет», – признавался Шукшин в статье «Воздействие правдой» [1. С. 216].

В фабуле рассказа «И разыгрались же кони в поле» архетипическая ситуация – отец и сын – проявляет столкновение двух способов существования в современной цивилизации: обустройство материальной реальности (сеять, выращивать коней, строить клубы) и поиск красоты, чего-то не практически значимого, кажущегося нереальным, т.е. искусственным, привнесённым человеком в естественный мир. Отец-демиург, председатель колхоза, ещё силен, но уже почувствовал границы своей жизни («наше дело теперь не молодое») и потому страстно хочет утвердить ценность прожитой им жизни-созидания. Он приезжает в Москву, которую защищал во время войны, но которая подменила прежние ценности, стала центром новой культуры, здесь утверждается жизнь как зрелище, подражание, выставление себя напоказ. Хотя демиург готов к диалогу, он не понят в столице, не признан молодым поколением, «актёрами». Один из символов ложных ценностей, превращающих «достижения народного хозяйства» в зрелище бесполезной красоты, – ВДНХ, где выставлен «образцовый конь». С точки зрения человека-созидателя, красота коня бесполезна, а значит, мнимая (к нему не разрешается подойти, он не для скачки, не пробежит и 50 вёрст), тогда как подлинна красота, рождённая как обуздание стихийной материи (в колхозной конюшне выращен полудикий Буян), способная и бегу, к труду, не немощная красота. Но признание человеком практических ценностей телесной красоты выражается в эстетическом акте: в конюшне Кондрат ставит для Буяна фикус, чтобы «у него там как у невесты в горнице стало» [2. Т. 2. С. 181]. Так Шукшин стремится укоренить эстетику в онтологии, в материальности есть красота, то, что не связано с пользой, материя и дух неразрывны, но они разведены в сознании людей.

Шукшин воспроизводит радикальную смену культурных ориентиров: крестьянская культура ориентируется на воздвигание телесности, материальности (конь), персональное искусство, направленное на нематериальные ценности, порождает другой способ существования – действие без делания. Негативная народная оценка «артистической» среды (когда сын захотел стать артистом, Кондрат определяет артистов как алкоголиков и трепачей) может стать более снисходительной, но не менее уничижительной (Кондрат доволен, «оглушительно смеётся», когда сын изобразил его походку, но подражания жизни не принимается серьёзным занятием). Смысла искусства, отделённого от жизни, Кондрат не понимает не только потому, что искусство непрактично, но и потому, что жизнь «артиста», а не деятеля, неорганична, неестественна: «Тоскливо небось так жить? Другой раз с девушкой бы прошёлся, а тут – книжки читать надо» [2. Т. 2. С. 179]. Антагонист героя-демиурга, сын, персонаж, близкий автору биографически и ментально (учась на артиста, намерен написать свою пьесу о кол-

хозной жизни), пытается сформулировать миссию искусства не как увеселение, а как понимание, которого нет в реальности даже у кровно связанных людей (сына и отца). Искусство – не подражание, а открытие внутренней сущности человека: «донести характер, душу», «чтобы в том человеке, который в конце концов получается, были и я и ты... Тогда я художник» [2. Т. 2. С. 180]. Позднее, в статье «Вопросы самому себе», Шукшин напишет о способности искусства, говоря о другом, побуждать не к подражанию, а к самопознанию: «Если ты посмотрел умный фильм, где радуются, горюют, любят, страдают, обманываются, обретают себя живые люди, значит, тебе предложили подумать о себе самом» [1. С. 37].

Однако познание человеческой души отделяет от материальной реальности, делает относительными критерии красоты: для Миньки «образцовый жеребец» красив безотносительно к пользе, он не чувствует подменности красоты; зато имитационно и бессмысленно для него массовое деревенское искусство (он не спрашивает у отца, гуляют ли с гармошкой: «Да и спрашивать нечего – гуляют. Как это далеко!» [2. Т. 2. С. 183]). Готовящий себя к жизни в искусстве, герой рассказа осознаёт и потребность в неспециальной, естественной, непрофессиональной красоте материального мира: при воспоминании, как Буян носится в косяке, «расхотелось говорить об искусстве не думалось о славной, нарядной судьбе артиста» [2. Т. 2. С. 181]. В финале подсознание (сон) возвращает будущему артисту первенство и значимость подлинности, делает сомнительными претензии искусства выразить душу человека: «И опять, в который раз, увидел: степь и табун лошадей несётся по степи... <...> И слышал, как в соседней комнате играет радиола. И ему снилось, что тот самый служитель с выставки стоит над ним и хохочет – громко и глупо» [2. Т. 2. С. 185].

Столкновение логики кино и логики жизни в рассказе «Ваня, как ты здесь?!» (1966) обнаруживает и несовершенство искусства, и несовершенство человека. Текст, сценарий хотя и дают знание человеческой души, но сложность, открываемая искусством, и сложность жизни не совпадают, поэтому, с одной стороны, киноискусство привязано к жизни не только подражанием, оно обречено исправлять свои сценарии, своё предзнание реальности; с другой стороны, кино призвано открывать человеку сложность реальности, знание которой не только не связывает людей, но открывает более глубокие противоречия реальности, нежели эмпирическое сознание.

Герой рассказа, тракторист Пронька, живёт в сфере земных потребностей и стабильных ценностей: работа, женитьба, дом; он моралист (рассказ начинается с поучений сестре), не заражён притворством, игра, кино для него – это проявление чуждой городской культуры, где красивые женщины, богатая праздная жизнь, но которой нельзя верить. Фабула строится на испытании соблазнами иллюзорного мира: Проньку приглашают сняться в эпизоде, и он соглашается, постепенно предавая свой мир, принимая то, что было чуждым только по причине недоступности: он азартно настаивает на своём соответствии роли («Вы же только что сказали,

что я как раз тот самый тип!»), он радуется возвышению над своей средой («Мне глянется такая работа, честное слово. Если меня увидят в кино в нашей деревне, это будет огромный удар по клубу, его просто разнесут по брёвнышку. ... Меня же на руках вынесут» [2. Т. 2. С. 249]), он отождествляет себя с героем фильма, уехавшим из деревни, как комментирует ассистентка, искать судьбу и «за длинным рублём» («Между прочим, мне бы сейчас длинный рубль не помешал: домишко к осени хочу перебраться» [2. Т. 2. С. 246]) и готов «совсем» перебраться в город, стать артистом. Однако соблазны иной жизни герой этого рассказа отбрасывает, уходя в привычную жизнь.

Нравоучительность фабулы преодолевается сюжетом, воспроизводящим процесс игры, подражания реальности. Этот процесс оказывается неразрешимо трудным не физически (бесконечные повторения похожи на монотонный физический труд, который знаком герою), а духовно, т.к. простая имитация реальности приводит к открытию человеческой сущности, которая разрушает внутреннюю гармонию живущего привычными представлениями человека. Познание происходит не только в сознании «естественного человека», утрачивающего двоичное восприятие жизни, но и в сознании режиссёра, казалось бы, отягощённо-знанием человеческой сложности.

Изначально ситуация близка реальности, этически понятна: неготовность городской семьи принять приехавшего из деревни парня, в доме которого горожане летом отдыхали, однозначно оценивается как безнравственная («сами жили – ничего, а как к ним приехали – не нравятся»); то, что горожане стараются не показать недовольства, оценивается как притворство («темнят»). Однако реакция «прямодушного» человека открывает в нём эгоизм, граничащий с бесцеремонностью. Его распирает радость от возможностей изменить собственную судьбу: «Проживём! В тесноте – не в обиде», «Ну и хрен с тобой, что ты недоволен». Он полагает, что достаточно убедить в своей правоте, но останавливается перед сложностью отношений в нетрадиционной городской среде: «А что тут такого, я никак не пойму? Ну пожил бы пару недель... <...> – Я бы спросил: “Вам что, не глянется, што я поживу у вас?” – А они: “Да нет, Иван, что ты! Пожалуйста, располагайся!” А сами недовольны, ты это прекрасно понимаешь. Как быть? – Не знаю. А как там написано? – Пронька кивнул на сценарий» [2. Т. 2. С. 250].

Импровизация с режиссёром заставила человека прямолинейного, но не глупого прикоснуться к тому, что знает режиссёр: «городская судьба – дело нелёгкое», что поиск своей судьбы требует не просто перемены среды обитания, но ставит перед необходимостью приспособливаться, притворяться, играть роль. Этикет определяет поведение, деликатность есть проявление формального уважения к другой личности, без искренности, игра становится поведением, человек – актёром, в противном случае он не достигнет цели, не осуществит свою судьбу: «Они плохие люди, но тебе действительно негде жить. Не ехать же обратно в деревню» [2. Т. 2. С. 251]. «Красивая» жизнь утратила привлекательность, обнаружив неопределённость,

необходимость каждый раз делать выбор, учитывать множество оттенков отношений. Традиционная культура, менее игровая, основана как на родственности, так и на безличности отношений, поскольку от индивида требуется простое следование общим правилам (по сути, анонимному «сценарию»). Не готовый к сложности существования в вариативной реальности, герой возвращается в привычную, прогнозируемую жизнь, где «всё в порядке», «как привык». Процесс прикосновения к сложности человеческих отношений спровоцирован искусством, простая имитация привела к душевному движению – вот в чём Шукшин видит экзистенциальную миссию искусства, и то, что органичный человек оказывается неготовым к подлинному искусству, разрушает идиллический почвеннический финал.

Сюжет развивает и тему бессилия искусства перед реальностью. Кино «кормится» реальностью, «отражает» её и учится у неё. Так, режиссёр вынужден признать значимость естественных основ человеческой психики: по замыслу режиссёра неготовность приютить гостя есть проявление индивидуализма человека, Пронька же заставляет режиссёра поверить в человеческую родственность, в непосредственность радости при встрече, которая искажается обстоятельствами, условиями жизни. «А чего ты радуешься? – спросил режиссёр. – Тебя увидел... Ты же тоже обрадовался. – Да, но разве ты не чувствуешь, что я притворно обрадовался. Дошло? – А чего тебе притворяться-то? Я ещё не сказал, что буду жить у вас. Может, я только на часок. – Режиссёр наморщил лоб, внимательно посмотрел в глаза Проньке. – Пожалуй, – сказал он. – Давай ещё раз. Я поторопился, верно» [2. Т. 2. С. 248]. Пронька берёт на себя инициативу, учит режиссёра подлинным жестам, не написанным заранее в сценарии. У Проньки есть ощущение органичной правды, у режиссёра – знание сложности реальности, её отклонений от нормальности. Сознание «естественного» человека оказывается более утопичным, чем сознание творца иллюзорной реальности, но парадоксально, что утопия человека традиционного уклада коренится в глубинах человеческой психики и поэтому существует в реальности – в кулундинской деревне. В таком случае кино творит и отражает только новую релятивную, условную реальность, оно может заставить задуматься, но не дать подлинных ценностей (в сценарии – всё по-другому, но не истинно, даже по мнению режиссёра, у которого в запасе есть другой сценарий).

Есть любопытный парадокс – проблема киноискусства как проявление новой культуры вошла в прозу Шукшина позднее, нежели проблема сущности искусства как такового; ранние рассказы «Стенька Разин» (1960) и «Воскресная тоска» (1961), как и рассказ «И разыгрались же кони в поле», направлены на определение сущности искусства и выявление специфики кино среди других искусств. Рассказы могут быть прочитаны как нравственное оправдание Шукшина перед земляками, перед народным мнением за выбор деятельности, традиционно не пользовавшейся уважением. Шукшину пришлось прямо оправдываться пе-

ред земляками после зрелого фильма «Печки-лавочки» в 1973 г. в статье «Слово о малой родине». Использование сюжетной ситуации рассказа «Стенька Разин» в рассказе «Думы» (1967) и в фильме «Странные люди» (1968) тоже свидетельствует о личностном отношении Шукшина к коллизии рассказа. Имя героя рассказа (Василий Захарович – несколько изменённое имя самого Василия Макаровича Шукшина), его внешность (высокий, худой, с утиным носом, «журавль»), биографические совпадения (переменил после армии много профессий, учился на бухгалтера), самоуверенность («я талантливый»), позволяющая ему заниматься несерьёзным делом («делает куклы»), дают основание прочитать этот рассказ как эстетическую декларацию Шукшина. Семантику кино в рассказ вводит краткое упоминание о том, что среди вырезанных из дерева фигурок (тройка, солдат, смолокур) есть и фигурка артистки, которую Васёка увидел в кино.

Герой рассказа – онтологический человек, ощущающий себя царём в бытии (Василий – гр. *басилевс*): он любит мир; одержим желанием помочь всем родным себе людям; уверен, что его любят, хотя иронизируют над его забавой. Но он молод и ищет приложения своих творческих потенциалов: вождь (пастух и экскурсовод), источник энергии или её распределитель (кочегар или бухгалтер), землепашец (прицепщик), творец, создатель вещей (кузнец). В материальном мире Васёка остаётся кузнецом, потому что здесь создаётся прочная основа жизни, и сделать её нелегко. Оставшись в кузнице, в сакральном месте рождения материи, Васёка ищет нематериального: «Души нету в работе» – оценивает он своё дело. Его манит красота, которой нет в реальной жизни, он одинок, т.к. не встретил «красивой женщины», он не довольствуется данным на земле («журавль»), и творческая потенция человека, а не царя реализуется в создании малого мира по собственной мерке красоты и ценности.

Васёка занимается скульптурой, этимологически это деяние сближено с кузнечным делом (лат. *sculpere* – высекать, вырубать, а *ковати* – бить, рубить, колоть), отличие в том, что скульптура не создаёт новую материю, а извлекает нечто скрытое в ней. Шукшин акцентирует, во-первых, семантику связи с живым, природным (фигурки он вырезает из дерева, из живой материи), во-вторых, семантику малости, игрушечности создаваемого человеком мира, в отличие от необходимой прочности материальных вещей: «Штуkenция с кулак величинной, завёрнутая в тряпочку» [2. Т. 2. С. 20], подобна рождённому, а не созданному. Для раннего Шукшина искусство не создаёт иной реальности, реальности авторской фантазии, но и не дублирует реальность: всё, что создал Васёка, не существует рядом: нет троек в машинизированной деревне, нет солдата-воина, защитника России, нет смолокура, нет артистки, но они существовали или существуют, сохранённые, как это важно Шукшину, в коллективном сознании нации. О смолокурах скульптору «рассказывали», актрису он видел в фильме, о Стеньке знает учитель, хранящий подлинные факты, и песня, хранящая легенду. Концепция искусства как воплощения общего знания и умения поддерживается сюжетом, в котором не один раз демонстрирует-

ся ложность претензий творца на априорное знание (напомним случай с подковой, когда деяние «без всякого понимания» оказывается непрочным). Точно так и в творчестве: Васёка уверен, что он всё знает про людей («они все ужасно простые»), но в процессе творения, извлекая из древа жизни человеческие лица, он открывает сложность и трагизм жизни и людей, а не чистый идеал, не чистую красоту. Подробно об этом в разговоре о смолокуре, который мал не только размерами, но сущностно, предстаёт в хрупкости, обожжённости, в усталости, в осознании собственной малости: «Человек сидел на бревне, опершись руками на колени. Голову опустил на руки; лица не видно. На спине человечка, под ситцевой рубахой... торчат острые лопатки. Худой, руки чёрные, волосы лохматые, с подпалинами. Рубаха тоже прожжена в нескольких местах. Шея тонкая и жилистая» [2. Т. 2. С. 21]. Фигурка явно не соответствует представлению Васёки о человеке-царе, и он корректирует это несоответствие интерпретацией: смолокур, хотя и подавлен, поёт песню о Ермаке, победителе, но учитель более точно определяет суть созданного Васёкой образа: «Он про свою долю поёт», не о торжестве, а о следовании доле и о желании воли.

Можно сделать вывод о том, что назначение искусства Шукшиным в этом рассказе понимается глубже, чем в идиллических рассказах этого периода о «светлых душах» и в публицистике [4]; в «Стеньке Разине» Шукшин манифестирует пафос будущих рассказов – открытие экзистенциального трагизма онтологической личности, оказавшейся перед несостоятельностью мессианства в негармоническом бытии. Семантика кино, как и само искусство кино, оказываются на периферии, ибо с кино связывается воплощение красоты, иллюзия ее возможности. Сам образ кино нематериален, невеществен, остаётся только в сознании, тоскующем по идеалу. Подлинное искусство в рассказе представлено скульптурой – высечением сущности материи, а сущность оказывается трагической, потому что искусство открывает неидеальность реальности, любовь к которой необходима творцу, искусство испытывает его любовь к человечеству. Показано это на процессе создания фигуры Степана Разина, когда понимание скульптора раздвигает легенду и миф о человеке-победителе. Васёка задумывается о том, почему любящий людей атаман, который отдаёт свою пищу голодным, бросает за борт княжну, почему он предан людьми, почему вообще он стал спасать людей, зная об их склонности предать добро: «Он любил людей, но знал их», а когда его знание подтвердилось, он пережил трагическое отчаяние: «Выбейте мне очи, чтобы я не видел вашего позора» [2. Т. 2. С. 24].

Сопоставление двух искусств – кино и скульптуры – даёт Шукшину формулы разговора о подлинной сущности искусства открывать трагизм бытия, хотя остаётся и миссия искусства воплощать идеал, красоту, но это не должно стать заменой познания реального бытия. И смолокур, и Стенька разрушают иллюзию гармонии бытия, но они воплотили нравственное существование в жестокой реальности: у смолокура – достойное исполнение доли, у Разина – попытка жертвенного мессианства, окончившаяся поражением.

нием. Разин – нравственный пример для Васёки, для творца, что позволяет Шукшину соединить сущность и возможности искусства, предназначение утолять жажду гармонии и способность давать трагическое знание. Шукшин указывает на соответствие героя и художника: как и Разин, Васёка одинок (фигурка артистки из другой реальности – концепт отвергнутой ради людей любви заморской княжны), его любят и смеются над ним (предают), он похож на Разина, знавшего несовершенство людей, но отдавшего жизнь за их спасение: «И любил всех людей... И не понимал..., что нужно сделать для людей» [2. Т. 2. С. 24]. Мессианство – в основе искусства, но искусство же знает о масштабах человека, о человеческой «доле», поэтому, избирая «долю» художника, человек отказывается от роли демиурга, мессии (как в рассказах «Микроскоп», «Штрихи к портрету» и др.), не мистифицирует реальность (как в «Миль пардон, мадам», «Упорный»), не становится бунтарём (как Разин) или скандалистом, пытаясь исправить реальность. В рассказе «Стенька Разин» художнику дано сопережить трагическую участь человека и «высечь» знание о реальности.

Отрицание мессианства искусства связывает народную эстетику с технократической, пришедшей с новой цивилизацией: искусству не отводится роль выстраивания реальности – только развлечения, отдыха. Такое отношение к искусству противостояло и идеологии, и потребительским (зрелищным) ценностям массового общества, но оно несло отрицание значимости искусства. В рассказе «Воскресная тоска» сопоставлены два типа непотребительского сознания: мироощущение технократа и гуманитария, будущего инженера и будущего писателя. Непотребительское технократическое сознание уповает на прямое создание реальности, оно не утопическое, связано с недоверием не только иллюзиям, но и реальности. Трезвый расчёт и научное знание снимают фантазии; но скептицизм делает невозможной в реальности любовь: Серёга знает о несовершенстве действительности, о несовершенстве людей, о собственном несовершенстве (о малости своего КПД) и останавливается перед свиданием с любимой девушкой. Шукшин мотивирует нерешительность не характером, а интеллектуальными знаниями: на предложение пойти с девушкой в сад Серёга «невыпадет» (для лирического героя) «ляпнул» о предательстве: «Вот так же тихо, наверно, стало, когда Иисус сказал своим ученикам: «Братцы, кто-то один из вас меня предал!»» [2. Т. 2. С. 84]. Глобализм сознания опасен, интеллектуал интегрирует частное и отказывается индивидуально в праве нарушить закон, например не предать, если предательство – закон реальных отношений. Важная деталь (вместо свидания Серёга идёт в планетарий) выстраивает метафору неутопической модели мира: только после космоизации мира для технократа возможно выстроить гармонические отношения между людьми. Поэтому человек-демиург наделён у Шукшина экзистенциальной тоской, которую не разрушают ни молодые инстинкты, ни искусство (с точки зрения Серёги, эта «бадяга» «сбивает людей с толку», «расхолаживает»), ни рационалистические планы переустройства реальности.

Для лирического героя, напротив, спасительны и земные радости (он полагает, что симпатичная девушка должна заставить Серёгу забыть про «логарифмы и КПД»), и искусство, закрепляющее любовь к реальности вопреки её несовершенству. Поэтому реализму кино противостоит в этом рассказе слово, дающее реальности значение, оценку, фиксирующее любовь к малым проявлениям реальности, т.е. субъективный утопизм автора, забывающего о космическом масштабе и сложности бытия. Но скептицизм возникает и в сознании писателя, когда он чувствует ложь собственных слов, их несоответствие реальности: «Меня, кажется, эти «шалые низовые ветерки» в гроб загонят раньше времени» [2. Т. 2. С. 84]. Шукшин демонстрирует не просто шаблоны словесного искусства, но романтическую эстетику – выявление только идеального, игнорирование негармоничности жизни становится ложью. Бессилие слова в этом рассказе свидетельствует не только об ученичестве, но и об опасной лжи текста, что делает кино искусством большей правды, но не той, которую Шукшин манифестировал в рассказе «Стенька Разин», а лишь отражающей сложность жизни без её познания. Расхождение в оценке возможностей кино в ранних рассказах свидетельствуют о внутренних противоречиях Шукшина, оказавшегося между двумя искусствами, пытающегося выявить их преимущества и ограниченность.

В поздних рассказах, включающих концепт кино, Шукшин размышляет не столько о сущности искусства, не столько о сущности массовой культуры, лидером которой является кино, сколько о сущности бытия. Не случайно в рассказах «Билетик на дневной сеанс» (1971) и «Гена Пройдисвет» (1972) кинодискурсу сопутствует религиозный дискурс, а спор о реальности и иллюзии кино опирается на традицию противопоставления реального и небесного миров, на иллюзию существования в разных реальностях. Шестидесятнический реализм Шукшина проявился в его скепсисе по поводу всяких иллюзий, отдаляющих от действительного мира: «Литература питается теми живительными соками, которые выделяет – вечно умирая и возрождаясь, содрогаясь в мучительных обновлениях, больно сталкиваясь в противоречиях – живая Жизнь. Кинематограф перемальвает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную пищу... Но горячая кровь никогда не зарумянит его щёки» («Средства литературы и средства кино») [1. С. 144].

Семантика кино заявлена в названии и поддержана в тексте рассказа «Билетик на второй сеанс» лишь словами «сеанс» (от лат. *сидеть*, т.е. промежуток времени, в течение которого смотрится действие) и «билет» (разрешение присутствовать на зрелище). В центральной сценке рассказа (герой разыгрывает тестя, имитируя покаяние в грехах и просьбу о вторичном рождении) Шукшин выстраивает театральное действие (герой в конце просит прощения за «комедию»), но слово «сеанс» указывает на кинематографическую семантику: на иллюзию покаяния и молитвы, мистификацию даже не реальности, а действия (иллюзия иллюзии). Подлинная цель «комедии», устроенной персонажем, подобна цели кинокомедий в оценке персонажей многих рассказов

Шукшина посмеяться над реальной жизнью и над иллюзией спасения; по сути, это возвращение «билетика», если привести аллюзию на Достоевского. У Тимофея, вопреки его имени (гр. «честь богу»), нет веры ни в смысл собственного существования, ни в смысл окружающей земной жизни, ни в Бога. Свою жизнь он прожил «плохо»: «...Обглоданный мосол под крыльцом – лежит, а к чему?» [2. Т. 3. С. 87]; мнимое признание в любви к жизни отвергнуто: «Ведь вот на земле-то... хорошо как!», – но далее: «Про любовь даже в Библии писали, а для меня – что любовь, что чирей на одном месте» [2. Т. 3. С. 92]; о своей вере в Бога и загробную жизнь он говорит так: «Маленький был веровал... Не приди большевики, я бы и теперь, может, верил бы» [2. Т. 3. С. 91]. Покаяние оказывается поруганием земной жизни и богохульством. Особо обозначено умение Тимофея «ругаться сладостно и сложно, точно плёл на кого-то, ненавистного, многожильный ременный бич», и указан адресат ругательств: «Ругать судьбу до страсти хотелось, и потому было ещё «двенадцать апостолов», «осиновый кол в бугорок», «мама крестителя» – много». [2. Т. 3. С. 87]. Неприятие божьего мира оценено как дьявольское и персонажами, и повествователем: «...Опостылело всё на свете. Так бы вот встал на четвереньки, и зарычал бы, и залаял...» [2. Т. 3. С. 86]; «Вот змей-то! – изумилась Поля. – Козёл вонючий» [2. Т. 3. С. 90]; «Дьявол ты!» – называет Тимофея тесть. Однако бунт против жизни и Бога не равен дьявольскому, потому что не обеспечен контраргументами, он спровоцирован не другим пониманием смысла бытия, а утратой смысла: «...Отчего болела душа... не понимал он» [2. Т. 3. С. 87]; «Я б всё честно сказал, только не знаю, чего такое со мной делается» [2. Т. 3. С. 93].

Окружающая жизнь («холодная», «тоскливая», «противная» погода), глупые и некрасивые люди (сторож, отвергнувшая его женщина), социальные условия и история – всё вызывает у героя раздражение и желание спровоцировать на богохульство. Комедия перед тестем – третья попытка скандала. Вначале он выговаривается сторожу Ермохе, который «какую-то радость знал» и тем раздражал; затем он пытается «побольней укутить» бывшую любовь, Полю; в последнем спектакле реализует своё желание «наговорить гадостей» тестю («...Хотелось ещё кому-нибудь досадить, кому-нибудь так же вот спокойно, тихо наговорить гадостей» [2. Т. 3. С. 90]). Тимофея провоцируют святые глаза Угодника, который был жертвой социальной и человеческой несправедливости, но сохранил любовь к жизни и к людям, «приехал к нему как к доброму». Глумление над жизнью и верой совершается не бунтом, а имитацией смирения, пародированием угодничества, грубым подражанием исповеди: «бухнул в ноги», «старался тоже ласково, тоже кротко и благостно», «с отчаянной какой-то весёлостью, с любовью», «готов был заплакать злыми слезами». Богохульство в форме покаяния провокационно, призвано совратить на неприятие жизни, но после того, как «наговорил гадостей», Тимофей «удовлетворённый, поднялся с колен, отряхнул штаны и спокойно и устало сказал: – Гляди-ка, правда – тесть» [2. Т. 3. С. 93]. Так снимается экзистенциальная сила протеста и тоски.

Семантика кино, заявленная названием, в финале рассказа обыгрывается парадоксально. С одной стороны, старик, произнося слова о билетике на второй сеанс, делается судьёй, апостолом, лишаящим грешника Тимофея возможности второго рождения: «...Тыкал под нос Тимофею опрятный кукиш и твердил скороговоркой: Вот тебе, а не другую жись! Вот тебе – билетик на второй сеанс!» [2. Т. 3. С. 93]. С другой стороны, остаётся проблема отношения к реальности, к возможности «другой жизни». Старик путается, чередуя определения «другая» и «вторая» жизнь, а Тимофей ёрнически просит не о воскрешении, а о втором рождении («родите-ка вы меня ишо разок»), т.е. он не верит в «другую» жизнь помимо реальности, а предполагает только вторую попытку жизни в той же реальности, чтобы иначе прожить жизнь, а не прожить другую жизнь. Реальность для него не кино, она не временна и не иллюзорна, в сравнении с «другой», куда надо заработать билет; реальность одна, и экзистенциальная проблема – прожить жизнь хорошо, не как «циркач на проволоке: пройти прошёл, а колёнки трясутся» [2. Т. 3. С. 88]. Но Тимофей при своей неиллюзорности не готов и к экзистенциальному выбору, «не знает» смысла своей жизни, потому предъявляет претензии к социальным обстоятельствам (большевики отменили веру в Бога, раскулачивание обрекло его на воровство) и к судьбе, т.е. к высшей воле. Он отказывается и социальным обстоятельствам, и Богу в разумности: жизнь оказалась плохим действием, комедией, а не песней, цирком, сеансом плохого кино, срежиссированного кем-то неумелым. Но и старик, угодливо примиряясь с судьбой, с властями и злыми людьми, по существу, признаёт более высокой «другую» реальность, отказывая земной в самодостаточной ценности. Религиозная вера предстаёт отречением от действительности, превращает существование человека в «комедию», неподлинное действие, сеанс, после которого человек попадает в высшую инореальность. Религия и кино облегчают существование в трагической реальности, но освобождают от экзистенциальной ответственности за жизнь.

Эта проблема определяет и коллизию рассказа «Гена Пройдисвет» (1972). Принято следовать в определении авторской оценки героя рассказа за одним из вариантов названия, «Антихрист 666», в котором актуализируется отрицательная семантика – противник спасителя, принёсшего надежду на вечную жизнь души. Однако прозвище «Пройдисвет» соотносит героя с Люцифером, светоносным ангелом, ставшим противником Бога, т.е. обращает внимание к онтологической, а не этической проблематике, проблеме признания или отвержения героем земной реальности: есть ли она плохое отражение высшей реальности, «кино», или она самоценна, творит самоё себя. В текст концепт кино введён и как обозначение массового искусства, любимого народом, но отвергаемого религией, и как метафора иллюзорной реальности, более совершенной, чем физическая. Отметим, что кино любит Нюра, органичный и одновременно духовный человек («Ты духовно чистый человек» – говорит о ней поборник правды Генка). В этом можно прочесть сохранившиеся и в семидесятые

годы представления Шукшина о возможности кино запечатлеть очевидную, зрительно воспринимаемую реальность, напоминать о её подлинности. Уверовавший в высший мир дядя Гриша отвергает кино как «дьявольскую выдумку», хотя он тоже говорит о чуде обыкновенного, того, что растёт на земле: соблазн кино – ценить не небесный мир, а выдуманную человеком красоту, отвлекающую от высшего мира. Тем самым верующий в Бога человек отождествляет кино и реальность, человека и киноаппарат, лишь фиксирующий жизнь, порожденную высшей волей. «Мы здесь – гости. Поживём – и пойдём отчитываться за наши дела. <...> А ведь всё учитывается! Мы, как киноаппараты: живём. А на киноплёнку всё снимается, всё снимается... Как поступил, как подумал, где против совести пошёл – всё снимается. И вот ты умираешь, киноаппарат этот – тело твоё – хоронят, а плёнку берут и проявляют: смотрят, как ты жил...» [2. Т. 3. С. 218].

Механистическому представлению о человеке и отказу от самооценки реальности противостоит главный герой. Его претензии быть субъектом собственной жизни онтологически означают признание самозначимости реальности, её «некиношности», хотя он и профанируется автором: массовик-затейник считает себя художником, т.е. творцом; профанация относится не к жизнеотношению персонажа, а к его несоответствию подлинной миссии человека и художника. Потенциальную сущность человека быть творцом Генка выражает в стихах с названием «Навязчивый сон»; дискурс иллюзорности (религия – кино) дополняется семантикой сна, но сон, в оценке Генки, даёт подсознательное ощущение как возможностей, так и ограниченности человека в бытии. Стихи Генки представляют жизнь в традиционном образе «бега не по правилам», цель жизни – подчинить мироздание, «зарканить месяц», чтобы «небо содргнулось», но мироздание не подчиняется ничьей воле: месяц «снова светится», а человек исчезает («Были, – / Напылили, / А потом пр-ропали!..») [2. Т. 3. С. 217]. Сознание Генки уравнивает мироборческие и демиургические претензии, но он не отказывается от поиска смысла жизни в самой жизни, он ищет смысл краткого существования человека в мире. Безусловно, поиски героя выражают гуманистическую, а не теистическую концепцию Шукшина; при всех претензиях персонажа на богоравность он далёк от самодовольства («уважать себя не могу», «с души воротит»), но отказывается и от самоуничужения: «Мне тоже охота, понимаешь, знать что-нибудь такое, чтоб... Вот чтоб все бегали, суетились, кричали, боялись, а я бы посреди всех спокойно шёл, ничего бы не боялся, а только бы посмеивался. Но я не знаю, что такое надо знать? А? На бога меня не хватит» [2. Т. 3. С. 224]. Массовик-затейник, паяц («Я паясничаю на дорогах») отказывается быть исполнителем чьей бы то ни было воли, но идёт к верующему, решая вопрос о субъекте жизни, готовый к пониманию веры другого.

Вера дяди Гриши оказывается не владением высшим знанием, а проявлением слабости и страха перед смертью. Во-первых, отказ от ценностей жизни («Всё суета» – говорит человек витальной, телесной силы, любивший жизнь: был на войне, много пил, гулял) означает не победу духа над телом, а слабость тела, так объясняет религиозность отец Гришки: «Мужик, он ведь как: достиг возраста – и смяк телом. А башка ишо ясная – какие-нибудь вопросы хочет решать. Вот и начинается... <...> Кто куда, лишь бы голова не пустовала» [2. Т. 3. С. 219]. Во-вторых, вера в высшую инстанцию и другую реальность возникает как экзистенциальный страх, поиск «защиты и спасения хоть где-нибудь, хоть чем-нибудь» [2. Т. 3. С. 221] («...Ты зачуял смерть и забеспокоился» [2. Т. 3. С. 223]); человек, не найдя высшей инстанции, повторяет чужие слова, следует «правилам», а не убеждениям. Примечательна подробность, позволившая Генке убедиться, что дядя не обладает абсолютами и следует лишь знакам-предписаниям: на предложение выпить дядя с опаской смотрит на календарь, «с календарика беззаботно плялилась красная цифирка – воскресенье. <...> Искуситель Генка невольно улыбнулся: – Давай, сегодня можно» [2. Т. 3. С. 221]. Ложь веры во спасение видится в том, что внешний императив представлен не Богом, а мнением людей, используемым прагматически уважением не за реально прожитую жизнь, а за отказ от неё: «...Тебе неохота просто так уходить, тебе надо, чтобы о тебе говорили: он же верующий» [2. Т. 3. С. 223]; по словам Генки, вера обращена на пользу («бога превратил в глиняный горшок, чтобы сварить щей»), но приводит к отказу от реальной жизни.

Не обнаружив у верующего высшего знания ни об этой, ни о другой реальности, Генка становится защитником человека, ответственного за своё существование перед собой, не раба, а создателя: «Ведь ты же мужик, крестьянин, труженик, ну зачем же ложь-то? <...> Всю жизнь под конец опозорил враньём... <...> А вся твоя жизнь достойна уважения, а... Тьфу! Да кого же мне тогда уважать-то?! <...> «Мы под наблюдением», «каждый наш поступок» <...> Выпьем, раб божий» [2. Т. 3. С. 225]. Монолог сопровождается комментарием повествователя, который риторически убеждает в правоте персонажа: «И слова Генкины наливались покоем, силой. Он чувствовал, как он убедителен и правдив. И смелел больше, и пошёл добирать всю правду до дна», «злую правду, святую правду, большую правду». Фабула закрепляет мировоззренческую позицию героя-искусителя: проповедующий смирение «раб божий» бросается в драку, защищая не веру, а самого себя, обвинённого во лжи, тем самым возвращает себе право самому решать и проблемы веры, и проблемы жизни.

Признание реальности единственной подлинностью, отрицание какой-то иной, религиозной ли, киношной ли реальности как высшей определили в последние годы творчества Шукшина приоритет искусства слова над искусством кино, приоритет познания (называния) реальности над созданием иллюзии реальности.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шукшин В. Нравственность есть Правда. М.: Советская Россия, 1979.
2. Шукшин В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: Молодая гвардия, 1992. Т. 3. М.: Молодая гвардия, 1993.

3. «Кино – поистине восьмое чудо света, не надо только ему гоняться за литературой... на плоский экран проецировать объёмные фигуры, созданные магией слова» («Средства литературы и средства кино» [1. С. 155]). «Укрупнение времени» в кино даёт, по Шукшину, возможность запечатлеть «малоуловимые движения души героев»: «Мне кажется, что здесь не просто естественная, подсмотренная жизнь, не просто поток жизни ...здесь есть возможность выразить собственную авторскую позицию...» («Воздействие правдой» [1. С. 222–123]).
4. Напомним недоумение Шукшина в 1964 г. по поводу определения фильма «Живёт такой парень» комедией, попытки автора объяснить, что намерения были «правдивыми и серьёзными» – утолить «радость общения с живым человеком», с хорошим человеком. Подчеркнём: цель – дать радость, убедить в возможности хорошего парня, «вообще в жизни своего». В 1965 г. Шукшин не принял жёсткости фильма «Председатель» (хотя не отрицал его правдивости) и противопоставил ему фильмы гармонизирующие («как будто летним вечером поговорил на берегу реки с умным человеком» («О фильме Марлена Хуциева «Мне двадцать лет» [1. С. 127]). И только в 1968 г. в статье «Нравственность есть Правда» Шукшин сформулирует мысль, прочитываемую уже в рассказе 1960 г.: «Смелее постигать глубину жизни, не бояться, например, её мрачноватых подвалов» [1. С. 85]. Художественная интуиция опережает рационалистическую программу.

Статья представлена кафедрой истории русской литературы XX века филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филологические науки» 16 января 2005 г.