

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/88/14

Амплуа и архетип в театральной сказке В. М. Шукшина

Евгения Александровна Московкина

Алтайский государственный университет
Барнаул, Россия

evgenya.moskovkina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4955-8235>

Аннотация

Приведен разбор системы персонажей в театральной сказке В. М. Шукшина с учетом жанровой специфики, авторской программы моделирования характера, социокультурных и культурологических предпосылок, а также творческой эволюции писателя. В результате анализа сценических образов в сказочных пьесах Шукшина предпринята попытка обоснования специфического подхода к художественному осмыслению и избирательному наполнению театрального характера, восходящего к канонической схеме амплуа и поэтике архетипа. Если на раннем этапе творчества писателя намечается движение от сюжета к характеру по пути сближения героя и его создателя, то в поздний период эта тенденция меняет вектор: для зрелого Шукшина характерно дистанцирование автора от персонажа. Таким образом художник добивается выхода на уровень антропологических обобщений, когда в центр философского и эстетического дискурса вместо эксцентричного и «неразгаданного» индивида помещается Человек в его принципиальной неизмеримости.

Ключевые слова

В. М. Шукшин, повести для театра, сказка, амплуа, архетип, персонаж, поэтика

Для цитирования

Московкина Е. А. Амплуа и архетип в театральной сказке В. М. Шукшина // Сибирский филологический журнал. 2024. № 3. С. 204–216. DOI 10.17223/18137083/88/14

Role and archetype in the theatrical fairy tale by Vasily Shukshin

Evgeniya A. Moskovkina

Altai State University
Barnaul, Russian Federation

evgenya.moskovkina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4955-8235>

Abstract

The paper presents a thorough examination of the character structure in the theatrical fairy tale created by Vasily Shukshin. The analysis of the theatrical characters results in an attempt

© Московкина Е. А., 2024

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2024. № 3. С. 204–216

Siberian Journal of Philology, 2024, no. 3, pp. 204–216

to substantiate a specific approach to the artistic comprehension and visual content of the theatrical character. This approach is based on the canonical system of roles and the invariants of the archetype. The early stage of the writer's creativity is characterized by the search for artistic identity, with the focus on developing the character, bringing the hero and the creator closer. However, in the later period, Shukshin takes a different approach by distancing himself from the hero. The rejection of literary characters in favor of roles in "Point of view" marks an exit from the zone of social conflicts into the space of aesthetic issues. Contrasting accents in identical roles are used to counterpoint the neutral position of the author, instantly discolored and devaluing the plot. This strategy emphasizes the interest in exploring the subjective/objective nature of an artistic image and the essence of character. The next step taken in "Before the third cocks" is to transform and rethink the character plan. Instead of being simplified, the characters are condensed to an archetype. This allows the artist to make anthropological generalizations, placing a Person in the center of philosophical and aesthetic discourse, surpassing the limitations of eccentric and "unsolved" individuals.

Keywords

V. M. Shukshin, stories for the theater, fairy tale, role, archetype, character, poetics

For citation

Moskovkina E. A. Role and archetype in the theatrical fairy tale by Vasily Shukshin. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2024, no. 3, pp. 204–216. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/88/14

«Повести для театра» и «киноповести» – бесспорная художественная находка Шукшина, своего рода симбиоз разных эстетических парадигм. В этой необычной жанровой контаминации система персонажей более объемно, скульптурно, динамично просматривается в контексте театральной условности, и в то же время произведение в целом прочитывается в полновесной, с литературной, поэтологической и сюжетологической точки зрения, программе.

Маркированная «театральность»¹, «выплеснувшись» на литературные опусы Шукшина преимущественно в 1970-е гг. (на закате жизни и, соответственно, писательской карьеры), выдвигает новые требования к расстановке и квалификации персонажей. Очевидно, что эта особенность – следствие творческой эволюции писателя, попытка переосмысления его раннего художественного опыта [Куляпин, 2011].

Первое, что обращает на себя внимание в склонной к драматизации поздней прозе Шукшина, – намеренное дистанцирование автора от персонажей. Цикл рассказов «Характеры», обобщивший произведения Шукшина-новеллиста 1950–1960-х (до 1971 г.), отличается тонким психологизмом и щемящей автобиографичностью. Герой этого цикла – «человек с содранной кожей»: чуткий, ранимый, непредсказуемый, странный (нередко чужой – «залетный»), харизматичный, неравнодушный, крайне неудовлетворенный, ищущий, мятущийся. Чудаковатость, неотмирность и поразительная витальность, колоссальный интерес к жизни с ее

¹ Важно отметить, что игровое (театральное) начало свойственно творчеству Шукшина в целом. С. М. Козлова утверждает: «...жизнь, сознание Шукшина театрализованы и сублимированы в театральности текста. Театр, театральность выступают способом существования, принципом жизни художника, получая <...> универсальную жизнестроительную функцию» [Козлова, 1997, с. 62]. Однако жанровый перевес в сторону не имманентной, но прямой, объективной театрализации намечается на завершающем этапе творческой эволюции писателя: «С наибольшей очевидностью тенденция к сближению с “эпическим театром” проявилась в шукшинских “повестях для театра”, о чем свидетельствует уже само жанровое определение этих произведений», – полагает А. И. Куляпин [1997, с. 81].

тайнами и смыслами придают этим героям явную характерность и в то же время ведут к свободе интерпретации. Классификация характеров Шукшина – одна из самых заманчивых и неблагодарных штудий в шукшиноведении. Казалось бы, Шукшин сам щедро «развешивает» ярлыки: чудик, дебил, псих, шляпа, очкарик, залетный, непротивленец, кандидат, хмырь, узколобый, лобастый и т. п., однако герой по ходу действия как будто спорит с автором, отстаивая собственную многомерность.

Представив галерею характеров в цикле рассказов 1960-х, завершив колоссальный психологический эксперимент, отчасти доказав нецелесообразность «измерения» личности человека, препарирования души, Шукшин как будто подводит черту и ищет новую нишу для художественных изысканий. Он продолжает писать рассказы и в 1970-е, однако в этот период художнику интереснее не собственно характер, а его «разворот» в ситуации, эпизоде, мизансцене. Писателя притягивают событийность, характер в действии, не случайно новый цикл рассказов будет назван «Внезапные рассказы».

В работе над иными эстетическими задачами поздний Шукшин приходит к необходимости «преодоления» характера. Проблематика творчества Шукшина 1970-х гг. постепенно перетекает из психологической плоскости в экзистенциальное пространство. Для изображения и постижения в художественном дискурсе сущностных антиномий и закономерностей всё многообразие характеров необходимо свести к антропологической формуле. Как следствие, утонченность, акварельная размытость художественных образов Шукшина 1960-х вытесняется резким, жестким абрисом собранных, точных, вмятых амплуа.

Однако связь с предыдущим этапом эволюции творчества Шукшина, несомненно, сохраняется. Любопытно, что почти все шукшинские роли в театральной прозе – характерные. Исключением является только образ Егора Прокудина в «Калине красной» (1973), перманентная рефлексия которого служит справедливым основанием приобщения героя к трагической эпистеме «русского Гамлета».

Посредством применения амплуа Шукшину удастся отчасти решить проблему типизации характеров, осветить некую изнанку характера, его полную противоположность. Предельно релятивные, как выяснилось, ярлыки (что не отменяет художественной необходимости их применения преимущественно с целью оттенения сложности характеров) в театральной прозе Шукшин замещает социально, исторически и эстетически обусловленными масками. Амплуа выводит Шукшина на путь осознанного упрощения, намеренной схематизации системы персонажей в целом и отдельных ее представителей в частности.

Наиболее иллюстративными в этой смене художественной парадигмы являются, на наш взгляд, два произведения, объединенные среди прочего по принципу жанровой специфики: повесть-сказка «Точка зрения» (1974) и сказка «До третьих петухов» (1974). «Сказочная» проекция этих текстов отсылает к символистской драматургии, в которой установка на двоимирие служит средством осмысления сложнейших философско-антропологических вопросов. Необычный хронотоп («В некотором царстве...») – традиционный сказочный зачин подчеркивает условность, относительность и даже необязательность происходящего) сообщает необходимую регулятивность (упорядоченность, формульность, описанную В. Я. Проппом [1998]) координации действующих лиц. Кроме того, как верно заметила Т. Н. Маркова, говоря о тенденции к регенерации архаичных жанров в современной прозе, «игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широ-

чайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента» [Маркова, 2018, с. 40].

Замысел «Точки зрения» относится еще к середине 1960-х, а рукопись была практически завершена уже в 1967 г., и это первый опыт сценической сказки, которую Шукшин задумывал как фарс (один из вариантов названия «фарсовое представление в 4 сценах»). В «Точке зрения», где Шукшин пытается донести проблему субъективного восприятия и художественного оформления определенного среза бытия, превалирует философский дискурс: «Это будет современная сказка-притча», – сообщает Шукшин в одном из интервью (Шукшин, 1998, кн. 3, с. 510)².

Фигура автора в этой фантастической истории особенно завуалирована: «игра со штампами, шаблонами и симулякрами», нарративная скомпанованность текста повести, отмеченные В. К. Сиговым, – оптимальный фон «стандартизации» действующих лиц. Исследователь отмечает, что Шукшин «избирает в повести-сказке откровенно условную художественную манеру. Каждый образ является символическим обобщением, предполагает расшифровку в процессе восприятия-сотворчества» [Сигов, 2022, с. 18].

В философском контексте ключевые фигуры этой повести отличаются аллегоричностью³: центральные герои сказки – Оптимист и Пессимист – воплощают прежде всего жанровые антитезы, исторически закреплённые за драматургическим принципом системы оценок, в рамках которых Шукшину всегда было чрезвычайно тесно, – комедия и трагедия. Концептуальная позиция Шукшина в части неприменимости к жизни ни того, ни другого (или, напротив, и первого, и второго) очень точно сформулирована в одном из самых глубоких его рассказов «Боря» (1973) (центральный герой этого рассказа – идиот): «*Что же жизнь – комедия или трагедия?* – рассуждает рассказчик (несомненно, alter ego автора). – *Комедия или тихая, жуткая трагедия, в которой все мы – от Наполеона до Бори – неуклюжие, тупые актеры?..*» (кн. 3, с. 73).

Шукшин, конечно, размышляет здесь не только о «театрально-эстетическом аспекте жизни... о нравственном отношении человека к человеку... о свободе воли» [Козлова, 2011, с. 32], как утверждает С. М. Козлова, но также заявляет о творческой позиции, художественном видении автором предмета изображения. Персонажи Шукшина в этой проблематике (проблема творчества, вопрос степени адекватности субъективного авторского конструкта социальной среды читательскому / зрительскому восприятию, меры «правдивости» и оригинальности в построении образа) оказываются на «томительной грани» между художественной условностью и миром подлинных гуманистических идеалов и ценностей.

В «Точке зрения» дана симметричная схема в расстановке персонажей. Все герои повести как будто отражаются друг в друге и одновременно представляют собой противоположности: гендерные (мужчины / женщины), возрастные (старые / молодые), социально-семейные (родители / дети; супруги / влюбленные; свои / чужие).

Такой подход к организации персонажной структуры мотивирован центральным сюжетом: в основе повести – показанная с разных точек зрения сцена сватов-

² Далее тексты В. М. Шукшина цитируются по этому изданию с указанием в круглых скобках номера книги и страниц.

³ Интертекстуальное пространство произведений Шукшина, как пишет С. М. Козлова, «представляет сцену, на которой “играют” тексты, “лицедействуют” идеи, и персонажи выступают аллегориями этих текстов или идей» [Козлова, 1997, с. 59].

ства, которая являет, по сути, конфликт интересов, торг («у вас, мы слышали, товар залежался, а у нас купец вот дурью мучается...») (кн. 3, с. 188)) взаимозависимых сторон.

В связи с этим все герои повести строго отвечают амплу, обобщенным, например, в небезызвестной таблице Мейерхольда [Мейерхольд и др., 1922] и «удвоенным» Шукшиным согласно логике его эстетической программы: Моралист – Отец X 2 (Отец невесты, Отец жениха); Матрона – Мать X 2 (Мать невесты, Мать жениха); Влюбленные (2) – Жених, Невеста, Со-действующие – у Шукшина так же синхронизированы: Сосед / Скромный гражданин, Соседка / Подруга. Все эти герои – непосредственные участники сватовства.

Отдельного внимания заслуживают здесь амплу Опекуна (Панталоне) в образе Деда Невесты и Неизвестного – соответственно, Непонятно кого, которые тоже являют дуалистическое единство: в самом начале повести автор объединяет этих двоих – в сцене встречи и приветствия представителей двух семей «*только двое промолчали*, – свидетельствует ремарка, – *Дед и Непонятно кто*» (кн. 3, с. 188). Эти герои – резонеры, соотносятся с образом автора и демонстрируют его отношение к творчеству в целом и техническим аспектам, методологической и стилистической составляющим воплощения художественного замысла в частности. Дед Невесты и Непонятно кто, находящиеся в семиотической оппозиции (старый / молодой, свой / чужой), связаны позицией наблюдателя – изнутри и снаружи онтологически значимых границ, что свойственно писательскому опыту. Дед обозначает себя как писатель. В «пессимистической» версии сватовства он впадает в наивно-сентиментальный пафос, отчасти свойственный раннему Шукшину: «*При чем тут жилплощадь, если они любят друг друга?*» (кн. 3, с. 190); в «оптимистической» версии Дед пишет книгу «*Руки вверх, неприятели!*», за амбициозным энтузиазмом которой прослеживается автопародийный намек на «*Я пришел дать вам волю*» (1969) Шукшина. Непонятно кто, в свою очередь, в pessimisticкой версии занимается скрупулезным изучением и измерением действительности (с линейкой), что олицетворяет еще одну примету шукшинского почерка: «вдумчивую» манеру писательства на основании «проверенных» и эмпирически освоенных данных. В оптимистической же версии Непонятно кто интересуется творчеством Деда, который, в свою очередь, ссылается на Толстого: так Шукшин касается несправедного для себя вопроса преемственности и традиции.

Сценическая сущность Опекуна в образе Деда поддерживает выявленную В. К. Сиговым, несомненно, важную для советского писателя неомифологему – литературный портрет и кинообраз вождя В. И. Ленина⁴: этот образ – яркий пример «типологической значимости» «образно-содержательных схождений» [Сигов, 2022, с. 13].

За кулисами драмы сватовства остаются Волшебный человек в амплу Ученого (Доктора, Мага) и Некто, хромой и бойкий в амплу Блюстителя порядка (Скарамуша), олицетворяющие власть, а в применении к творчеству – критику, издателей, чиновников, от которых едва ли не всецело зависит судьба художест-

⁴ На основании множественных совпадений: имя героя (Дед) соотносится с подпольной кличкой Ленина (Старик), подобно которому шукшинский персонаж всех приглашает «к нашему шалашу», неустанно намекает на «обязывающее» происхождение («Я бла-родный человек»), мимикрирует (неопределенной оказывается его профессия – не то плотник, не то столяр, а в общем-то машинист, что также отсылает к образу революции – «локомотиву истории»), – В. К. Сигов приходит к заключению, что «в повести-сказке “Точка зрения” Шукшин создает трагический образ Ленина» [Сигов, 2022, с. 19, 21].

венного произведения. Присущий Шукшину скепсис в отношении непреходящего конфликта поэта и власти виртуозно передан в сцене «допроса» Пессимиста Некто, хромым: «– Я мыслитель, – сообщает Пессимист. – В чем заключаются твои обязанности? – осведомляется Некто. Продолжение диалога блестяще: «– Я думаю. Я как бы разрезаю действительность и вскрываю...», – фраза обрывается. Некто задает «убийственный» для поэта вопрос: «– Где нож?» (кн. 3, с. 213).

Интересен эффект нейтрализации амплуа в третьей (нормальной) точке зрения, которую, по мнению С. М. Козловой, Шукшин вводит, «снимая “игру”, “балаган”» [Козлова, 1997, с. 72] и тем самым обесцвечивая, обесточивая и сюжет, и характер. Тусклая, лишённая жизни точка зрения, усреднённая «правильная», осторожная позиция стирают жирные очертания, ослабляют полярность амплуа. Посредством этого приема Шукшин выходит на осмысление сущности литературного творчества, которое фиксирует «крайние моменты человеческого бытия» [Там же]: даже экзистенциальная тишина, проходя через призму писательского сознания, требует кристаллизации характера за счёт узнаваемой унификации персонажного фона.

Таким образом, «театральная» рампа, высвечивающая разные «точки зрения», и отказ от литературных характеров в пользу амплуа обеспечивают художнику выход из зоны социальных конфликтов в пространство эстетической проблематики. В контексте творческой эволюции писателя литературная пьеса «Точка зрения» регистрирует переломный момент, когда нравственно-этические искания («Нам бы про душу не забыть») через тщательное изучение жизненных обстоятельств («Что с нами происходит?», «что же жизнь – комедия или... трагедия?») предваряют довольно жесткий вопрос, который можно задать только с высоты жизненного и творческого опыта: «...я-то зачем здесь?», кто я (писатель, художник, философ, поэт, графоман, дурак...)?⁵ Этот вопрос косвенно выносится в заглавие другой сказки «До третьих петухов»: сохранившийся в черновиках подзаголовок этой повести для театра – «Сказка про Иванушку-дурачка, как ходил он за тридевять земель добывать справку, что он умный и современный» (кн. 3, с. 511).

В новой театральной сказке Шукшин, уже ступивший на стезю *Fiabe teatrali*, делает следующий шаг к пересмотру и трансформации персонажного плана. Он не упрощает характеры до маски, но сгущает их до архетипа.

Говоря об исторической географии в творчестве Шукшина, А. И. Куляпин подчеркивает: «Необычность хронологической модели Шукшина заключается в том, что при максимальном ослаблении горизонтальных связей вертикальные в ней очень прочны» [Куляпин, 2017, с. 139]. Осознанный «выход» в над-исторический хронотоп сказки предпринят, вероятно, с целью усилить некий антропологический стержень, дезавуировать «неомифологическую концепцию» [Там же, с. 144], существенно приподнятую над категориями злободневными.

Вечные образы, восходящие к архетипам, угадываются и в «нетеатральной» прозе Шукшина, – черты блудного сына, пленника, скитальца, трагического шута, героя, донжуана, Гамлета, Дон Кихота, Фауста находят воплощение во многих шукшинских литературных портретах. Однако жанр сказки напрямую корреспон-

⁵ О характерной для Шукшина артистической мнительности свидетельствует, в частности, «комедия» из цикла «Выдуманные рассказы» «Как берегли дурака»: «Живет себе некто – Дурак. Графоман. Все понимают, что он дурак, графоман, но берегут его и лелеют» (кн. 3, с. 175).

дирует с мифом – комплексом архетипов, объединенных метасюжетом. Как пишет Т. Л. Рыбальченко, в задачи мифологизации художественного пространства входит «проверка не только наличного жизнеустройства, но и идеалов, стереотипов, архетипов сознания, являющихся причиной реального абсурда» [2009, с. 80]. По мысли Т. Н. Марковой, «знаки вечных святынь и ценностей в прозе переходного времени⁶ предстают амбивалентными: дискредитированные хаосом, они все же остаются незыблемыми. Для художника рубежной эпохи важно не утратить связь с традицией» [2018, с. 41]. Г. В. Куличкина вполне обоснованно обнаруживает в шукшинской сказке приметы экзистенциальной драмы [2011, с. 101], притчевая специфика которой предусматривает опору на архетипы.

Метасюжет сказки Шукшина – инициативное странствие. В центре сюжета Иван Дурак – трикстер, отправляющийся в опасное путешествие с целью достать справку о том, что он «не дурак». По версии С. М. Козловой, этот образ может быть соотнесен с театральной ипостасью шукшинского «чудика», «роль» которого в художественном мире Шукшина исследователь определяет как парадоксальный исповедальный «маскарад» самого писателя – «скомороха Божьего» [Козлова, 1997, с. 71].

Согласно структуре волшебной сказки, описанной В. Я. Проппом [1998], герой встречается и преодолевает препятствия (волшебный лес), противостоит антагонистам (нечистая сила, Баба Яга, Змей Горыныч), добивается аудиенции с Мудрецом, хитростью овладевает сакральным предметом (печатью) и возвращается в «культурное» пространство, освобожденное от архетипов: литературные типажи здесь – безжизненные пародии, которым нет места в космогонической модели. Они все «лишние», «мелкие», «бедные» (жертвы) или ходульные (лысый конторский). Даже фольклорные герои (Илья Муромец и Атаман) снижаются до эпизодической роли одиозных дебоширов.

Итак, культурное (преимущественно литературное) пространство библиотеки представляется в сказке затхлым, тесным миром, скучным, как партийное совещание, населенным плоскими, невыразительными, заигранными до штампов персонажами.

Другое дело – пространство Волшебного леса, где все образы, несмотря на свою архетипическую консервативность, отличаются живостью и многомерностью. Книжные Илья Муромец и Атаман приобретают собственно «героические» полномочия, органично дополняя деятельность и, соответственно, эпическую и патетическую дефицитарность Ивана⁷, только в сказочном хронотопе: Илья предупреждает Ивана об опасности, Атаман побеждает Змея Горыныча. В этом преимущество архетипа: сохраняя инвариантную основу, он преломляется в разных эстетических и мировоззренческих системах. А. Ю. Ольховая справедливо утверждает: «Исход Ивана из библиотеки имеет сверхзадачу не только инициации, но и ревизии народной духовной жизни, поиска в ней возрождающей потенции» [2009, с. 162]. Распределение архетипов в сказке регистрирует многоуровневость назначенного герою испытания, которое, по мысли Дурова, «происходит

⁶ В каком-то смысле ситуацию исчерпанности тематического русла («деревенская», «городская», «военная» проза) можно считать переходным периодом литературы 1970-х и знаковым этапом выхода из литературного имиджа Шукшина-«деревенщика».

⁷ Иван, Илья и Атаман, по версии А. А. Дурова, – ипостаси так называемой «народной троицы» – «архетипы народной культуры, выразители основных ее ценностей: Иван-дурак – народный праведник, Атаман – народный освободитель и Илья Муромец – народный защитник (богатырь)» [Дуров, 2009, с. 62].

в трех планах: когнитивном, эмоционально-волевом и регулятивном» [Дуров, 2009, с. 62].

Один из самых впечатляющих персонажей в сказке «До третьих петухов» – Баба Яга. Это квинтэссенция женского начала в поэтике Шукшина. Баба Яга предстает в сказке в двух обликах: старая и молодая – мать и дочь, что выражает как своевременность, так и континуальность этого образа. В целом женские образы в поэтике Шукшина крайне редко бывают положительными. Демонизация «дурных жен» в творчестве советского писателя во многом идентична «черной феминности» Лескова⁸, деантропологизации героинь Достоевского⁹. В широко известном рассказе «Как зайка летал на воздушных шариках» (1972), тоже включенном в семантический ореол архетипа за счет сказочного лейтмотива, выводится «собираТЕЛЬный» образ женщины: «*что ни бабочка, то Баба Яга*» (кн. 2, с. 424). Почти в каждом произведении писателя ощущается напряженное, насто-роженное или скептическое, как справедливо отмечает В. В. Десятов [1999, с. 285], переживание женского.

Привычные маркеры феминного и маскулинного в шукшинском творчестве как будто меняются местами: его герои чувствительны, впечатлительны, интуитивны, сентиментальны, уязвимы, ранимы, часто с физическими недостатками; героини, напротив, рациональны, прагматичны, целеустремленны и замечательно здоровы. Ввиду этого закономерно, что харизматичным акцентом в портрете доч-ки Бабы Яги являются усы («*Не женищина, а генерал-майор какой-то*» (кн. 3, с. 284)).

В сказке «До третьих петухов» баба Яга объединяет все женские ипостаси: хозяйка (хранительница очага: «*– Ну, заходи, заходи... Отдохни с дороги. Есть, небось, хочешь?*» (кн. 3, с. 280)), соблазнительница (Сирена, Ламия – собирает за жарить Ивана в печи), мать-прародительница (пеленает Ивана: «*Сынуленька мой. Ну-ка улыбнись мамочке*» (кн. 3, с. 318)), воительница («*генерал-майор*» (кн. 3, с. 284)), правительница (приказывает Ивану себя развлекать – петь, плясать), дитя (дочка бабы Яги), похитительница (удерживает Ивана силой), дарительница (обещает Ивану свободу: «*Отпустим тебя на все четыре стороны*» (кн. 3, с. 283), метлу для передвижения), незнакомка (любовница) (дочка бабы Яги склоняет Ивана к сожигательству: «*хочешь стать моим любовником?*» (кн. 3, с. 317), Иван находит ее привлекательной: «*усатая-то она усатая, но остальное-то все при ней, и даже больше – и грудь, и всё такое*» (кн. 3, с. 317)). Три ключевые женские сущности (Ева, Елена, София (Мария) – импульсивность, эмоциональность, интеллектуальность, по К. Г. Юнгу [1998, с. 182]) стекаются в этот пограничный архетип: баба Яга помимо прочего являет собой представительство мира мертвых, персонифицирует Смерть [Иванов, Топоров, 1994, с. 149].

К галерее женских образов в сказке примыкает Царевна Несмеяна (архетип Мудрой девы), которая тоже служит важным аспектом инициации, переживаемым Шукшиным очень лично, – Царевна проверяет героя на прочность (в современной трактовке – профессионализм, креативный потенциал) и выносит соответствующий вердикт. Такая гендерная иерархия служит отсылкой к биографическому фону произведения: в творческой карьере Шукшина именно женщины,

⁸ См. об этом: [Кучерская, 2021, с. 84-86, 223, 288, 509].

⁹ По мнению Н. Бердяева, «женщине не принадлежит в творчестве Достоевского самостоятельного места. Антропология Достоевского – исключительно мужская антропология» [Бердяев, 1998, с. 87].

как известно, сыграли роль социального лифта, поднявшего амбициозного провинциала до недостижимых при других обстоятельствах высот славы и почета (О. М. Румянцева, Б. А. Ахмадулина, В. А. Сафронова и др.).

Другие персонажи – антагонисты (нечистая сила): черти, Змей Горыныч выступают в сказке в своей классической функции – создают всевозможные препятствия на пути к инициации. В проекции на творческое становление автора такой препоной является цензура (редакция). Змей Горыныч, например, настаивает на том, чтобы Иван пропустил несколько строк в песне, сделал ее *«лаконичнее»*. Иван отчаянно сопротивляется: *«из песни слова не выкинешь»* (кн. 3, с. 288).

Волшебный помощник – Медведь (хозяин леса, олицетворение власти и силы, а также страсти и природного инстинкта [Бауэр и др., 1995, с. 218–219]) в сказке Шукшина демистифицируется, дается в ослабленном варианте, что указывает на второстепенность «прямой» протекции, не востребованность исключительных качеств в условиях современной сказки¹⁰. Особенно любопытен эпизод, где Иван и Михайло Иванович грустно закуривают, пристроившись на лесине. Трагикомическая сцена беспомощной солидарности героев подчеркнута психологична и служит неожиданным намеком на трансформацию архетипа.

В иронично-обличительном контексте представлен и травестийный, провокативный образ выжившего из ума Мудреца (искаженный архетип Правителя) – хранителя злополучной печати, концентрирующего функции власти, контроля, руководства. Мудрецу, ставшему жертвой насмешек праздной молодежи (богемы), невольно удается рассмешить Царевну Несмеяну: боязнь щекотки становится причиной «нежданчика» (неприличного звука), окончательно разрушившего авторитет «значительного лица».

Ложная мудрость, ложная красота, ложная женственность [Дуров, 2009, с. 63] в архетипической проекции – соответственно маразматичность Мудреца, неподражаемый артистизм чертей (мимикрия, бесовское кривляние), маскулинность невесты (дочка Бабы Яги с усами) – педалируют важные для Шукшина этические и эстетические конфликты, причины душевной неуспокоенности, которые тщетно пытаются отыскать созвучные автору герои более ранних произведений (Максим Яриков, Пашка Колокольников, Колька Паратов и др.).

Очевидно, что концептуальным фоном системы персонажных архетипов в сказке «До третьих петухов» становится риторика карнавальная смеховой культуры [Бахтин, 1990]. Однако в повести-сказке Шукшина смех выполняет важнейшую системообразующую функцию: он маркирует пространство живого и мертвого. Как пишет А. Ю. Ольховая, отказывая отдельным персонажам в смехе, автор сказки констатирует их нежизнеспособность. Важно, что источником (причиной, провокатором) смеха-жизни в сказке Шукшина преимущественно становится Иван, который на фоне всеобщей эйфории возвращенного миру смеха предается «горькому плачу» [Ольховая, 2009, с. 164]. В этом сигнале «духовного взросления» [Дуров, 2009, с. 66], подрывающем «авторитет оптимизма сказки» [Рыбальченко, 2009, с. 80], актуализируется социальное бремя трикстера (с неподъемной тяжестью отрицательных масок: вор, обманщик, дезертир, интриган), многократно повторяющего путь изгнания из Эдема, неотделимого от императива универсума приключений, трагического шута и психопомпа, потрясенного и подавленного собственным трансцендентальным опытом. Окружающие центрально-

¹⁰ Упадок «сказочно-мифологической архаики» в лице тотемически ослабленного медведя отмечен А. Ю. Ольховой [2009, с. 162].

го героя сказки архетипические схемы, перевоплощаясь в «субъекты экзистенциального диалога» [Дуров, 2009, с. 61], вновь оказываются маяками, возвращающими к психологизму, к безысходному и примиряющему одиночеству, к личности.

Смех, лишенный оптимизма, отделяет шукшинскую театральность от традиционной средневековой карнавальности: вторая освобождает, первая обязывает. Несвобода, плен – ключевые мотивы шукшинского творчества (Иван в сказке «До третьих петухов» действует исключительно по принуждению) – по-своему реализуются в сказочных архетипах, где наиболее последовательно обнаруживается подчиненность формуле, скованность культурной программой.

Положенный в основу малой прозы Шукшина «метонимический принцип миромоделирования» посредством концентрации сюжета («кусочек жизни» = часть большого мира) [Маркова, 2018, с. 38] в театральных экспериментах позднего писателя уступает концепции универсализации характера, когда персонаж становится фрагментом мозаичного портрета Человека (в философском смысле) во всей его космической необъятности.

В завершение обзора сюжетно и композиционно детерминированной расстановки театральных персонажей в сказках Шукшина резонно предположить, что «сказочные» повести для театра несколько недооценены. Зрелость этих работ («До третьих петухов» – последнее законченное произведение Шукшина, опубликованное посмертно) дает им право на антропологические обобщения. Если Егор Прокудин из «Калины красной», признанной творческим завещанием Шукшина, – «русский Гамлет», то Иван Дурак, созданный в год смерти писателя, – «русский Улисс»¹¹, чья миссия – «*расколыхать... душевный покой*» (кн. 3, с. 76) цепенеющей вопреки прогрессу культуры (вырваться из тисков бюрократии, цензуры, режима, литературного академизма, изношенной аксиологии, инертного героя, косного языка) – персонифицированная пассионарность: действие, поиск, энергия, – всё, что сделало жизнь Шукшина (как и многих других одаренных личностей) такой интенсивной и такой короткой.

Список литературы

Бауэр В., Дюмотц С., Головин И. Энциклопедия символов. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 512 с.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

Бердяев Н. О Достоевском // Эрос. Антология. Философские маргиналии профессора П. С. Гуревича. М.: Алетейя, 1998. С. 86–96.

Десятов В. В. Страдания молодого Ваганова // Творчество В. М. Шукшина в современном мире. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1999. С. 284–286.

Дуров А. А. Художественное воплощение философии народной культуры (по повести-сказке В. М. Шукшина «До третьих петухов») // Вестник Ставропольского государственного университета. 2009. № 3. С. 61–66.

Иванов В. В., Топоров В. Н. Баба Яга // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Рос. энцикл., 1994. Т. 1. С. 149.

¹¹ «Мир Одиссея – жизнь, находящаяся в подвешенном состоянии и постоянно соприкасающаяся со смертью, подобно тому, как лицевая сторона ткани соприкасается с изнанкой» [Бауэр и др., 1995, с. 161–162].

Козлова С. М. Что же жизнь – трагедия или комедия? (Нравственно-эстетические основания шукшинской концепции «жизнь-театр») // Россия и театр Шукшина: Сб. материалов Науч.-практ. конф. «Нравственность есть правда. Россия и театр Шукшина». Барнаул: Арт-отель, 1997. С. 48–73.

Козлова С. М. «Боря» // Шукшинская энциклопедия. Барнаул: [б. и.], 2011. С. 30–34.

Куличкина Г. В. Коммуникативное напряжение текста в повестях для театра В. М. Шукшина // Филология и человек. 2011. № 3. С. 98–107.

Куляпин А. И. От кино до Брехта (театральные мотивы в творчестве Шукшина) // Россия и театр Шукшина: Сб. материалов Науч.-практ. конф. «Нравственность есть правда. Россия и театр Шукшина». Барнаул: Арт-отель, 1997. С. 74–82.

Куляпин А. И. Эволюция творчества Шукшина // Шукшинская энциклопедия. Барнаул: [б. и.], 2011. С. 433–436.

Куляпин А. И. «Вернуться в Русь»: поэтика исторической географии В. М. Шукшина // Филология и человек. 2017. № 2. С. 137–144.

Кучерская М. А. Лесков: Прозванный гений. М.: Молодая гвардия, 2021. 622 с.

Маркова Т. Н. Роль архаических повествовательных форм в обновлении русской прозы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2018. № 3. С. 37–42.

Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: Гос. высш. режиссерские мастерские, 1922. 14 с.

Ольховая А. Ю. «Запрет смеха» в повести-сказке В. М. Шукшина «До третьих петухов» // Филология и человек. 2009. № 1. С. 161–166.

Пропл В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

Рыбальченко Т. Л. Введение элементов сказочной поэтики в структуру повествования о современности как форма критики народного сознания в русской прозе 1960-х гг. // Вестник Том. гос. ун-та. Филология. 2009. № 2 (6). С. 78–100.

Сигов В. К. Художественная полемика с идеологическими штампами эпохи в творчестве В. М. Шукшина // Литература в школе. 2022. № 4. С. 11–26.

Юнг К. Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998. 368 с.

Список источников

Шукшин В. М. Собр. соч.: В 6-ти кн. М.: Изд-во «Надежда-И», 1998. Кн. 2: Верую! 512 с.; Кн. 3: Странные люди. 528 с.

References

Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle ages and Renaissance]. Moscow, Khudozh. lit., 1990, 543 p.

Bauer V. Dyumotts S. Golovin I. *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of symbols]. Moscow, KRON-PRESS, 1995, 512 p.

Berdyayev N. O Dostoevskom [About Dostoevsky]. In: *Eros. Antologiya. Filosofskie marginalii professora P. S. Gurevicha* [Eros. Anthology. Philosophical marginalia of professor P. S. Gurevich]. Moscow, Aleteya, 1998, pp. 86–96.

Desyatov V. V. Stradaniya molodogo Vaganova [The sufferings of the young Vaganov]. In: *Tvorchestvo V. M. Shukshina v sovremennom mire* [Creativity of V. M. Shukshin in the modern world]. Barnaul, AltSU Publ. House, 1999, pp. 284–286.

Durov A. A. Khudozhestvennoe voploshchenie filosofii narodnoy kul'tury (po povesti-skazke V. M. Shukshina “Do tret'ikh petukhov”) [Artistic embodiment of the philosophy of folk culture (based on the story-tale by V. M. Shukshin “Before the Third Cocks”)]. *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta*. 2009, no. 3, pp. 61–66.

Ivanov V. V., Toporov V. N. Baba Yaga. In: *Mify narodov mira. Entsiklopediya: V 2 t.* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia: in 2 vols.]. Moscow, Ros. entsikl., 1994, vol. 1, p. 149.

Kozlova S. M. “Borya.” In: *Shukshinskaya entsiklopediya* [Shukshin encyclopedia]. Barnaul, 2011, pp. 30–34.

Kozlova S. M. Chto zhe zhizn' – tragediya ili komediya? (Nravstvenno-esteticheskie osnovaniya shukshinskoy kontseptsii “zhizn'-teatr”) [Is Life a tragedy or a comedy? (moral and aesthetic foundations of the Shukshin concept of “life-theater”)]. In: *Rossiya i teatr Shukshina: sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii “Nravstvennost' est' pravda. Rossiya i teatr Shukshina”* [Russia and the Shukshin theater: a collection of materials of the scientific and practical conference “Morality is truth. Russia and the Shukshin Theater”]. Barnaul, Art-otel', 1997, pp. 48–73.

Kucherskaya M. A. *Leskov: Prozevanny geniy* [Leskov: A missed genius]. Moscow, Molodaya gvardiya, 2021, 622 p.

Kulichkina G. V. Kommunikativnoe napryazhenie teksta v povest'yakh dlya teatra V. M. Shukshina [The communicative strain of the text in the stories for the theater by V. M. Shukshin]. *Philology and Man*. 2011, no. 3, pp. 98–107.

Kulyapin A. I. Evolyutsiya tvorchestva Shukshina [Evolution of Shukshin's creativity]. In: *Shukshinskaya entsiklopediya* [Shukshin encyclopedia]. Barnaul, 2011, pp. 433–436.

Kulyapin A. I. Ot kino do Brekhta (teatral'nye motivy v tvorchestve Shukshina) [From cinema to Brecht (theatrical motifs in the works of Shukshin)]. In: *Rossiya i teatr Shukshina: sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii “Nravstvennost' est' pravda. Rossiya i teatr Shukshina”* [Russia and the Shukshin theater: a collection of materials of the scientific and practical conference “Morality is truth. Russia and the Shukshin theater”]. Barnaul, Art-otel', 1997, pp. 74–82.

Kulyapin A. I. “Vernut'sya v Rus'”: poetika istoricheskoy geografii V. M. Shukshina [“Return to Rus'”: poetics of historical geography by V. M. Shukshin]. *Philology and Man*. 2017, no. 2, pp. 137–144.

Markova T. N. Rol' arkhaiskikh povestvovatel'nykh form v obnovlenii russkoy prozy [The role of archaic narrative forms in the renewal of Russian prose]. *Ural Journal of Philology. Series: Russian literature of the 20th–21st centuries: trends and currents*. 2018, no. 3, pp. 37–42.

Meyerkhof'd V. E., Bebutov V. M., Aksenov I. A. *Amplua aktera* [The role of an actor]. Moscow, Gos. vyssh. rezhisserskie masterskie, 1922, 16 p.

Ol'khovaya A. Yu. “Zapret smekha” v povesti-skazke V. M. Shukshina “Do tret'ikh petukhov” [“Prohibition of laughter” in the story-tale by V. M. Shukshin “Before the third cocks”]. *Philology and Man*. 2009, no. 1, pp. 161–166.

Propp V. Ya. *Morfologiya volshebnoy skazki. Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Morphology of a fairy tale. The historical roots of the fairy tale]. Moscow, Labirint, 1998, 512 p.

Rybal'chenko T. L. Vvedenie elementov skazochnoy poetiki v strukturu povestvovaniya o sovremennosti kak forma kritiki narodnogo soznaniya v russkoy proze 1960-kh gg [Introduction of elements of fairy-tale poetics into the structure of the narrative about modernity as a form of criticism of popular consciousness in Russian prose of the 1960s]. *Tomsk State University Journal of Philology*. 2009, no. 2 (6), pp. 78–100.

Sigov V. K. Khudozhestvennaya polemika s ideologicheskimi shtampami epokhi v tvorchestve V. M. Shukshina [Artistic polemics with ideological stamps of the epoch in the works of V. M. Shukshin]. *Literature at school*. 2022, no. 4, pp. 11–26.

Yung K. G. *Chelovek i ego simvoly* [Human and his symbols]. Moscow, Serebryanye niti, 1998, 368 p.

List of sources

Shukshin V. M. *Sobr. soch.: V 6-ti kn.* [Collected works in 6 books]. Moscow, Izd. "Nadezhda-I," 1998. Bk. 2: Veruyu! [I believe!], 512 p.; Bk. 3: Strannye lyudi [Strange people], 528 p.

Информация об авторе

Евгения Александровна Московкина, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия)

Information about the author

Evgeniya A. Moskovkina, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of General and Applied Philology, Literature, and Russian Language, Altai State University (Barnaul, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 12.09.2023;
одобрена после рецензирования 02.11.2023; принята к публикации 02.11.2023
The article was submitted 12.09.2023;
approved after reviewing 02.11.2023; accepted for publication 02.11.2023*