

О.А. Скубач

Штрихи к портрету ускользящего смысла. Рассказ В.М. Шукшина в свете особенностей творческой манеры писателя

Написанный в 1973 г. рассказ «Штрихи к портрету» являет собой, несомненно, один из самых ярких образцов позднего шукшинского творчества. Этот текст ни в коем случае не был обойден вниманием читателей, шукшиноведов и критики; тем более примечательным представляется то обстоятельство, что за без малого тридцать лет, истекших со дня публикации, так и не сложилось хотя бы более или менее единой парадигмы суждений о нем, сколько-нибудь общепринятого направления интерпретаций. Вместо этого рассказ, как точно отметила С.М. Козлова, вызывает лишь «странные по своей крайности расхождения во взглядах» [1, с. 104]. Определяющее «критическую биографию» этого произведения своего рода «ускользание смысла», разумеется, нельзя отнести за счет недостаточной проницательности обращавшихся к нему исследователей; причину этого явления следует искать в более глубокой плоскости особенностей художественного метода позднего Шукшина. «Крайние, разноречивые мнения, «заблуждения» не только героев рассказа, но и читателей, и критиков относительно них обусловлены все той же театральной карнавальной «манерой» произведения. Сюжет – ряд драматических картин-актов, в которых ведущим способом повествования является диалог, сопровождаемый феерической игрой перевоплощения лиц, слов, предметов» [1, с. 105], – это справедливое замечание требует единственного дополнения: стилистику рассказа определяет «игра перевоплощения» не только деталей художественного мира этого произведения, но и, прежде всего, перевоплощения значений, семантическое «травести», «карнавал» смыслов, каждый из которых способен стать своей противоположностью и ни один не может претендовать на статус окончательного, итогового, авторитетного вывода.

В центре рассказа «Штрихи к портрету» – фигура главного героя, отрекомендовавшегося философом («Проблески философского сознания наблюдались у меня с самого детства» [2, с. 471]) Николая Николаевича Князева, и его теория «о государстве». Являющаяся продуктом «масштабной», «глобальной мысли» пер-

сонажа – «Спинозы» XX в., эта теория, с подачи своего создателя, совершенно недвусмысленно претендует обернуться некой последней, обобщающей истиной о мироздании, обещает стать универсальной панацеей против человеческого незнания и бессилия. Столь дерзостные притязания героя, высказанные в начале рассказа, заставляют читателя пребывать в напряженном ожидании обещанного чуда раскрытия истины, ожидании, постепенно, по мере развития сюжета, сменяющемся разочарованием: явственно страдающий от недоступности и недостаточности коммуникации герой в те минуты, когда ему предоставляется слово, уходит от ответа на главный вопрос своей теории – «что такое государство?», замещая, подменяя прямое определение, настоящую дефиницию нескончаемым рядом метафор, «образов»: государство – это многоэтажное здание, могильный курган, бревно, которое несут все вместе, современный лайнер, снова – здание, – и далее, очевидно, вновь по тому же семиотическому кругу. Финальная реакция обманутого в своих ожиданиях читателя сама включается в произведение на правах одного из элементов сюжета об ускользящей истине. В тексте второй части рассказа («О смысле жизни») она предугадана, предсказана реакцией «идеального слушателя» («человека, какого и хотела постоянно встретить его (Князева. – О.С.) неумная душа» [2, с. 454]) Сильченко, напрасно ищущего в словах мыслителя конкретный, твердый, положительный смысл:

– Не понимаю, чего вы хотите сказать, – сердито заговорил Сильченко. – То холм, то бревно какое-то... <...> Ну-ка, ясно, просто, точно – что вы хотите сказать? Нормальным русским языком. Так? <...> Чего тебе от меня надо?! – закричал он. – Чего?! Ты можешь прямо сказать? [2, с. 458–459].

Открывающаяся в финале данной части простота цели, преследуемой в этом разговоре Князевым («Я хотел его подвести к мысли, чтобы он выступил в клубе, рассказал про свою работу...» [2, с. 461]), не отменяет общего правила его логики, согласно которому он постоянно «сбивается» на семиозис:

– А при чем тут жизненные задачи? – Он бы сделал полезное дело! Я с того и начал вчера: идет вереница людей, каждый берет горсть земли и бросает – образуется холм. *Холм тире целесообразное государство*. Если допустим, что смысл жизни каждого гражданина, *образно говоря...* [2, с. 461].

«Образы», на языке которых обречен изъясняться Князев, не только не способствуют вербализации истины, но, напротив, затемняют ее и отдаляют от потенциального реципиента. В этом плане телевидение, с которым в силу своей профессиональной принадлежности связан герой, как специфическое средство репродукции, репрезентации визуальных образов становится очевидным коррелятом такого «образного косноязычия» провинциального «философа».

Итак, творческие амбиции главного героя, создателя серьезной теории государственного управления, выливаются на деле в бесконечное и навязчивое воспроизводство знаковых моделей, в череду символических соответствий постоянно ускользающего знания «о государстве». Среди используемых им метафор особое внимание обращает на себя архитектурный образ, повторяющийся дважды, открывающий собой семиотический ряд в первой части рассказа («О государстве») и замыкающий его в финальном эпилоге («Конец мыслям»): «...каждый на своем месте кладет свой кирпичик в это грандиозное здание» [2, с. 472]. Другой настойчиво презентуемый символический образ государства – это пирамида (могильный курган, холм в главе «О смысле жизни»). Слагаясь вместе, эти две пространственные модели образуют, по всей видимости, наиболее значимую в контексте рассказа метафору государства – многоэтажная пирамида: «Государство – это многоэтажное здание, все этажи которого прозваниваются и сообщаются лестницей. Причем, этажи постепенно сужаются, пока не останется наверху одна комната, где и помещается пульт управления» [2, с. 452]. Предложенный Князевым образ при всей своей внешней злободневности (в той мере, в какой архитектура является репликой преимущественно современной культуры) отнюдь не нов. По всей видимости, в истории социальной мысли его прецедентом следует считать архитектурные утопии общественного устройства, вошедшие в моду в эпоху Просвещения. Появление в тексте имени Бенедикта Спинозы, предтечи просветителей, может быть истолковано как косвенное указание на истоки архитектурной мысли героя. Данная аналогия представляется

тем более оправданной, что дидактические амбиции Князева, основанные на убеждении, что количественное приращение и распространение знания способно качественно преобразить, изменить мир, как нельзя более характерны для просветительской идеологии. Ставшие популярными в XVIII в. утопические архитектурные проекты, из которых, пожалуй, наибольшую известность получил проект «паноптикона» английского философа и социолога Иеремии Бентама (1748–1832), настойчиво варьируют идеи круга и пирамиды. Эти пространственные формы, неизбежно вызывающие в человеческом сознании представление о топологической доминанте – центральной точке (в случае пирамиды дополнительно усиленным представлением о вертикали – ср.: «комната наверху», где «помещается пульт управления» в государственном здании Князева) и подчиненной, обозримой периферии, позволяют легко перевести абсолютно гомеоморфное физическое пространство в ценностно неоднородное пространство социальное. В результате пространство вовлекается в социальную ситуацию власти, делая возможным существование таких архитектурных механизмов управления, как паноптикон.

Если Князев – это Спиноза нашего времени, то его здание-государство – современный паноптикон. Однако наряду со сходством старой и новой моделей нельзя не заметить и их принципиального функционального различия: в то время как архитектурный проект Бентама и ему подобные предполагали необходимость своего осуществления не только в социальной абстракции, но и в буквальном архитектурном измерении, проще говоря, предполагали быть *построенными*, пирамида из шукшинского рассказа обладает гораздо большей степенью отвлечения от реальности: это только символ, изначально лишенный возможности воплотиться в реальности в своем непосредственно-предметном облике. Функция данной пространственной модели ограничена стремлением героя проиллюстрировать, зримо изобразить «вертикаль власти», придать конкретный визуальный облик абстракции государственного управления. Соответственно, герой преподносит свой проект, апеллируя исключительно к образному мышлению слушателя («мобилизуйте вашу фантазию...», «представьте себе...»), раскрывает и оправдывает семиотический характер своих намерений: «Русский человек любит все потрогать руками – тогда он поймет, что к чему. Мыслить категориями он еще не привык» [2, с. 452].

Таким образом, в тексте рассказа семиотическое устами своего творца разоблачает себя как не имеющее отношения к реальности; автор же разоблачает его как не имеющее отношения к истине и смыслу. Предложенное героем понимание государства соседствует с прямо противоположной концепцией, предложенной автором. В свою очередь, центральным образом данной семантической альтернативы становится на сей раз уже авторский символ «государства-цирка»: «В подтексте оформляется культурологическая метафора «государство-цирк», которая включается в общий ряд авторских метафор той же семантики: вся жизнь – театр, политика – художественная самодеятельность» [1, с. 117]. Игровая, травестийная логика автора становится тем более очевидной, если учесть, что цирк подразумевает пространственную модель, прямо противоположную пространственной модели героя: форма амфитеатра, лежащая в основе топологии цирка, – это форма перевернутой, обращенной пирамиды, в которой уже периферия господствует над центром, а не наоборот, где вознесенный персонажем («архитектором общества») на самый верх «пульт управления» оборачивается своей оппозицией – опущенной вниз цирковой ареной, а под-надзорная и, соответственно, под-властная окружность преобразуется в зрителя. Вместе с изменением направления вектора силы, вектора воздействия в такой пространственной модели радикально меняется и вектор смысла: другими словами, в то время как персонаж стремится изобразить «пирамиду власти», автор рисует «пирамиду безвластия». Образ цирка

становится ответной репликой автора на социально-философский теоретический «конструкт» героя: социальная архитектурная утопия, предложенная Князевым, обесмысливается, обесценивается в своих в высшей степени значительных притязаниях архитектурной антиутопией, предложенной Шукшиным.

Уместно заметить, что этот жест как нельзя более характерен для позднего, зрелого творчества писателя. В рассказах конца 60-х – начала 70-х гг. креативные амбиции, «серьезный» семиозис, – будь то философия («Штрихи к портрету»), идеология («Ораторский прием»), искусство («Пьедестал») и т.д., – отданы на откуп героя, становятся целиком его прерогативой, в то время как автор, снявший с себя, таким образом, всякую ответственность за появление в собственном тексте символа, занят исключительно тем, что дискредитирует семиотические претензии героя, не позволяя читателю поверить в окончательное обретение смысла. Затруднительность итогов и выводов, невозможность сведения многочисленных и многоликих смыслов в русло единственной интерпретации становятся поэтому неизбежным атрибутом последних шукшинских произведений. Можно утверждать, что здесь имеет место осознанный творческий принцип, художественная программа, которая, раскрывая перед читателем «обратную перспективу» того мира «серьезных», «конечных» смыслов, в котором пребывает герой шукшинской прозы, одновременно позволяет увидеть те отношения, в каких находится игровое эстетическое пространство поздних произведений писателя с «нормальным», «серьезным» творчеством.

Литература

1. Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул, 1993.

2. Шукшин В.М. Рассказы. Барнаул, 1989.