

О.А.Иост

Павлодарский государственный университет им. С.Торайгырова (E-mail: olga_jost@mail.ru)

К проблеме имагологичности киноповести В.М.Шукшина «Калина красная»

В статье предлагается духовный ракурс имагологического подхода, с позиций которого и рассматривается киноповесть В.М.Шукшина. На примере судьбы главного персонажа Егора Прокудина рассмотрено создание образа «чужого» и «своего».

Ключевые слова: имагология, образы «своего» и «чужого», духовность, сюжетная ситуация, система образов-персонажей, система интертекстуальных включений, поэтика имен, метафизический смысл, евангельский контекст.

Актуальный сегодня в гуманитарном знании имагологический подход к объекту изучения предоставляет реальную возможность довольно плодотворных изысканий и в литературоведении. Тем более, что зачастую принято считать: имагология «как учение об образах» возникла как составная часть сравнительно-исторического метода в литературоведении [1]. При всей четкой определенности самого термина (от фр. *imagologie* — изучение образа; лат. *imago* — образ; причем в имагологии предметом выступает образ «чужого») наполнение названного научного подхода предельно разнообразно. Культурологический, исторический, лингвистический, социологический, психологический, этнографический аспекты имагологии — при всей их единой основе изучения образа «чужого» — обращаются к разным составляющим этого образа — культурным, генетическим, языковым, этническим, общественным, индивидуально-личностным.

Справедливо отмечает один из активных современных последователей имагологических изысканий А.Р.Ощепков: «Статус имагологии в современном гуманитарном знании не вполне определен. Одни исследователи рассматривают имагологию как теоретическую или историко-литературную дисциплину в рамках литературоведения, как «учение об образах» (Н.Е.Яценко, 1999) или исследование устойчивых образов (имиджей) чужого, другого (по этнической, культурной и языковой принадлежности), объективированных в литературных текстах (Миры образов — образы мира, 2003), другие — как раздел исторической науки, исследующий те представления о другом народе или стране, которые складываются в общественном сознании той или иной страны на определенном историческом этапе (С.А.Мезин, 2002), третьи — как ответвление культурологии или социологии, исследующих представления участников культурного диалога друг о друге (И.Нойманн, 2004), четвертые — как технологию создания имиджей (Г.Г.Почепцов, 2000)» [2; 54–55].

Кроме того, выделяют, например, потестарную имагологию — «направление исторических исследований, которое занимается образами власти... Потестарная имагология имеет непосредственное отношение к изучению религиозных традиций» [3]. Или культурную иконографию (гр. *eikon* — образ), цель которой — «изучить сложный механизм формирования имиджей, образов «чужого» под воздействием политических, исторических, социокультурных и прочих факторов» [2; 57].

Итак, имагология как «активно развивающаяся дисциплина, связанная с потребностью понимания особенностей «чужих» и необходимостью изучения механизмов формирования их «образов» [4], в общем и целом предполагает различные основания для выявления образов «чужих» и «своих». Думается, здесь возможны не только имеющие национальную подоплеку языковые, культурные, этнические и т.п. факторы, по которым определяется образ «чужого». Важны, на наш взгляд, в первую очередь, метафизические основания, когда «чужим» становится иной образ духовности.

Сегодня, в начале третьего тысячелетия, когда в результате крайнего духовного оскудения, прежде всего на уровне конкретной личности, реально встал вопрос о *сохранении* человечества как целокупности народов, специфически различных по этнографическим, языковым, культурным, конфессиональным основам, предельно обострился интерес именно к духовному началу жизни. Принципиальным моментом является на сей день факт реального осознания многими духовной подоплеку происходящего с миром и человеком, а следовательно, и понимания того, что именно в *духовной* сфере находится и реальная перспектива должного решения встающих перед человечеством проблем — в первую очередь, в ракурсе *высокой* духовности, напрямую связанной с религиозностью. Так, вполне

справедливо утверждение Шейха Абсаттара хаджи Дербисали, Верховного муфтия Казахстана, председателя Совета муфтиев Центральной Азии, главы Духовного Управления Мусульман Казахстана, академика Академии наук высшей школы Казахстана, доктора филологических наук, профессора, ученого-востоковеда, реализующего имагологический подход в науке: «Культура, литература, искусство, традиции и менталитет казахстанцев «выросли» из Ислама... Религия для нас — это первоисточник духовного наследия и одновременно гарант жизни, мира и независимости... Президент Казахстана Н.А.Назарбаев сказал: «Мы — тюрки, религия наша — Ислам». Сквозь призму этой исторической данности следует рассматривать и наше духовное наследие» [5].

Говоря об имагологии именно в ракурсе духовности, следует отметить, что в этом смысле имагологичность выступает характеристическим свойством русской литературы, духовной по сути своей. Если признать, что коренная глубинная специфика всякого народа определяется его духовностью (религиозностью), то ясно: основой русского народа и его культуры является православие. Трудно в этом плане спорить с известным философом Н.А.Бердяевым, который утверждает: «Миссия России быть носительницей и хранительницей истинного христианства, православия... «Русские» определяются православием. Православие оказалось русской верой» [6]. Действительно, начиная с одного из первых произведений древнерусской словесности — «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона — на протяжении всей истории своего развития русская словесность создавала и отражала образ русского народа, идентифицирующего себя именно на духовных основаниях и, соответственно, выстраивающего образы «чужих» и «своих».

Для историка русской литературы предельно значимо, что имагология, все больше развивающаяся с начала XXI века как направление исторической науки [7], активно обращается в том числе и к проблемам конструирования и восприятия в мире образа России. Опыт представителей классической русской словесности представляется в этом плане сугубо важным, так как в круге их первоочередных интересов всегда была и до сих пор остается так называемая «русская идея» — комплекс представлений об историческом и метафизическом предназначении русского народа.

Все сказанное выше определяет значимость В.М.Шукшина, который является прямым продолжателем лучших традиций русской классической словесности в обращении к метафизическим проблемам человеческого бытия на материале, очень близком нам по времени, а потому — и предельно актуальном.

Объектом нашего анализа является киноповесть «Калина красная», основанная на сценарии 1972 года, напечатанная в четвертом номере журнала «Наш современник» за 1973 год, по которой снят в 1974 году всенародно любимый фильм, справедливо признающийся творческим и духовным завещанием великого русского художника и мыслителя XX столетия.

Попытаемся определить основные составляющие имагологичности «Калины красной», т.е. специфики создания образа «чужого» и «своего», выражающейся в духовном ракурсе его содержания и способах художественной реализации. Имагологичность, связанная прежде всего с главным персонажем Егором Прокудиным, проявляется на многих уровнях структуры текста киноповести. Это и сюжетная ситуация, это и система интертекстуальных включений, это и поэтика имени, это и система персонажей. Остановимся на ключевых моментах.

Так, сюжетная ситуация киноповести с наибольшей потенцией выражает коллизию человека, который решает для себя вопрос: кто для него — «чужой» и кто — «свой». Шукшин раскрывает историю русской души, запутавшейся в сетях греха, но могущей, пройдя через искупление, вырваться на свободу. Основная нравственно-философская и этико-религиозная проблематика повести — преступления и наказания, борьбы добра и зла, поиска истинного смысла жизни. Причем в первой же фразе текста: («История эта началась в *исправительно-трудовой* колонии северного города Н., в местах *прекрасных и строгих*» [8; 419] (*выделено нами.* — И.О.) содержится и предсказание возможного благополучного (в духовном плане) исхода истории — исправление прекрасной, некогда чистой души, но падшей в результате победы над ней и в ней самой темных сил; исправление — в мучительном процессе труда над собой. В последующем повествовании постепенно раскрывается и предстает во всей полноте «история души человеческой» Егора Прокудина. Вышедший в очередной раз на свободу рецидивист, в процессе поиска «своих» и отторжения от «чужих», находит собственный путь, приводящий его к физической гибели, но душевному и духовному возрождению. При этом Шукшин замечательно изображает метаморфозы внутреннего состояния Егора как раз через постепенное переосмысление им системы «свой» — «чужой». Прокудин, сначала ошущая, а потом и осознавая свою чужеродность воровской среде, ищет и находит по-настоящему родной для него мир Любви Байка-

ловой, которая и помогает ему вырваться из тисков предшествующей жизни, возвратиться к себе, первоначально чистому. Любовь помогает Егору укрепиться в этом благодатном состоянии и, преодолев искушения, отстоять до конца обретенный истинный смысл собственной жизни.

Соответственно, в имагологичности киноповести принципиально важна система художественных образов-персонажей, которая выстраивается по принципу антитезы «свой» — «чужой». Центральным персонажем, закономерно, выступает Егор Прокудин, который как раз и определяется в данной системе координат, кардинально меняющейся для него в процессе повествования. Появление Егора в повести происходит во время исполнения им в составе хора «бывших рецидивистов», «у кого завтра оканчивается срок заключения», поющего по традиции «задумчивую песню «Вечерний звон» [8; 419]. Песня несет в себе евангельскую реминисценцию, которая легко считывается, она — о «блудном сыне», и она является средством выражения внутренней сути персонажа: Егор — человек, который ищет свой путь, тоскует по отчужденному дому, стремится к свету и любви. Блудный сын евангельской притчи, ушедший из дома, выступивший против отцовской воли, найдя в себе силы принести покаяние, смог вернуться к отцу. Аналогичен путь Егора, который чувствует свою близость к данному евангельскому персонажу.

В начале повести Егор, с одной стороны, — «свой» для мира уголовников — по своей настоящей принадлежности к ним; с другой — «чужой» им — и по своему давнему прошлому, и по своему желанию вырваться из этого мира. Выйдя из колонии на волю, Егор оказывается в ситуации важнейшего выбора пути дальнейшего собственного существования, которое при условии неизменности его неизбежно приведет к гибели. Очередное интертекстуальное включение — чтение Егором есенинского стихотворения «... в снежную выбель / Заметалась звенящая жуть. / Здравствуй ты, моя черная гибель, / ... Это песня звериных прав!.. /» [8; 424]. Как видим, Егор не только ощущает свою принадлежность «зверю», но и понимает всю губительную перспективу ее. Прокудин — человек, глубоко противоречивый, в котором есть «идеал Мадонны, и идеал Содомы». Что же он выберет — ключевой вопрос, ответ на который и определит его существование.

Принципиально важно с имагологических позиций, что сразу за этим идет в киноповести сцена, когда Егор встречает «своих подружек»: «Егор вышел из машины. Вокруг был сплошной березовый лес. И такой это был чистый белый мир на черной еще земле, такое свечение!.. Егор прислонился к березке, огляделся кругом.

— Ну, ты глянь, что делается! — сказал он с тихим восторгом. Повернулся к березке, погладил ее ладонью. — Здорово! Ишь ты какая... Невеста какая. Жениха ждешь? Скоро уж, скоро. — Егор быстро вернулся к машине. *Все теперь было понятно*» [8; 425] (*выделено нами.* — И.О.). Так посредством выбора, который делается сердцем, предуказан автором метафизический исход этой страшной борьбы за душу Егора Прокудина между тьмой и светом — свечение чистого белого мира, который в конце концов установится в душе персонажа.

Но итог этот нелегко, поистине кровью и потом, дается. И далее автор показывает тягчайший мучительный процесс вызволения человека из тисков зла. Именно в момент, когда стало «все понятно» (скорее, автору и читателю, так как Егор ничего пока не осознает, а действует интуитивно), появилось непреодолимое желание вернуться к темному миру преступного прошлого как результат мощной атаки тьмы, не желающей выпускать человека. И Прокудин отправляется «на хату», описание которой четко указывает не просто на социальную загнанность и убогую нравственность «малины», но на ее метафизическую суть: «Комната была драная, гадкая. Синенькие какие-то обои, захватанные и тоже драные, совсем уж некстати напоминали цветом своим весеннее небо, и от этого вовсе нехорошо было в этом вонючем сокрытом мирке, тяжело. Про такие обиталища говорят, обижая зверей, — логово» [8; 425–426].

При всей социальной точной характеристике «сокрытого мирка» преступности и резко отрицательной оценке его, здесь все значимо именно в метафизическом плане: и «гадкая» комната (гад ассоциируется со змием-искусителем); и «захватанные» обои (параллель с захватом человека в плен); и антитеза небу; и «вонючий» мирок (ассоциация с ужасным запахом серы — атрибута сатанинской силы); и «логово», означающее место обитания зверя — не только волка (если продолжить линию цитируемого Егором стихотворения), но и, учитывая библейский контекст (в частности, «видение зверя с двумя рогами, число которого 666» в Откровении Иоанна Богослова (Апокалипсисе) [Откр. Гл. 13], откуда возникло выражение «логово врага»), врага рода человеческого, антихриста. Так Шукшин «кодирует» содержание своего произведения, прямо выходящего на уровень метафизической истории мира («Тут диавол с Богом борется, и поле битвы — сердца людей» [9]), включающей и

апокалиптический план. От знания ее исхода — и столь ожесточенная духовная брань. Фраза «Напряжение чувствовалось во всем» [8; 426] — и об этом тоже, хотя, конечно, напряжению «малины» есть и вполне приземленное объяснение: ожидание результата очередного преступления («Ларек наши берут» [8; 427]).

Описание напряжения «малины» не случайно дано до появления там Егора: логово зверя-антихриста (образ которого «и говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя» [Откр. 13, 15]) ожидает его, готовое пожрать — при неподчинении «звериным» правилам. Здесь уже реально явлен истинный характер истории персонажа, вступившего на путь духовной брани с силами тьмы, вписанного в контекст мировой священной истории, и, следовательно, объяснен смысл его трагического физического конца.

Принципиально значимым является то, что именно здесь звучит песня (очередной пример интертекстуальности в киноповести), которая легла в заглавие произведения, сконцентрировав его глубинное содержание. Трижды возникающая в тексте (символика числа три имеет, как известно, в первую очередь христианский ореол смысла), песня звучит в ключевые моменты повествования. Впервые — буквально предвывая появление главного персонажа на воровской «малине», когда Люсьен «негромко, красиво пела, хриповато, но очень душевно» [8; 426]. Функционирование песни, по аналогии с предшествующими интертекстуальными включениями, разнообразно. Она, во-первых, содержит в свернутом виде дальнейшее развитие внешнего сюжета («а он ушел к другой»): Прокудин действительно уйдет от «малинных» подружек к «заочнице» Любе, история отношений с которой — далее в центре повествования; во-вторых, является средством характеристики сложного противоречивого характера главного персонажа («Характер — ой какой»); кроме того, на уровне глубинного подтекста указывает на готовность Егора Прокудина изменить свою жизнь: как и вызревшая ягода («Калина красная, калина вызрела»), Егор действительно если и не созрел, то во многом потенциально внутренне уже подготовлен для перехода к «другой» — честной и чистой жизни.

Предельно важны в этом смысле следующие детали появления Прокудина в «логове»: «И вдруг за дверь грянул марш. Егор пинком открыл ее и вошел под марш. На него зашикали и повскакивали с мест.

Егор выключил магнитофон, удивленно огляделся.

К нему подходили, здоровались... Но старались не шуметь» [8; 427], свидетельствующие о демонстративном нарушении нормы существования «малины» пришедшим. Так автор противопоставляет своего персонажа «малине», которая на самом деле чужда ему, несмотря на то, что он вроде бы возвращается «домой». Егор-то и шел туда как домой, и марш-то его — это попытка обрадовать своим появлением и передать свое чувство радости от встречи. Но встретил иное.

Еще одна важная деталь: как только Егор переступил порог «хаты», он теряет настоящее имя, которое заменяется на кличку (писатель акцентирует на этом внимание), и с этого момента персонаж в воровской среде выступает как Горе (автор же неизменно называет его и дальше Егором). Истинная суть человека вытеснена в преступном мире звериными повадками. Поэтому вполне закономерно, что Егор не находит того, чего ждет — душевного тепла, радостного отклика от встречи: «Но что они?

– А чего вы такие все? [8; 427].

Искренне рада его приходу только Люсьен, реакция которой компенсирует неловкость общего приема и несколько поддерживает «счастливого» Егора, настроенного на праздник, но быстро перешедшего к сдержанности, проявляющейся в отношении к Губошлепу. Последний возглавляет «малину», всем своим поведением подчеркивая свое первенство, в том числе и рассказом об «одном осеннем вечере», из которого, несмотря на прерванность звонком (в результате чего автор не дает детализированной истории вхождения Прокудина в воровскую среду, акцентируя лишь роль Губошлепа), тем не менее ясно, что именно Губошлеп вовлек Егора в этот преступный мир и дал ему кличку Горе. Но он же «звериным» чутьем ощущает и то, что подопечный — не полностью в его власти. Губошлеп, «спокойный и чрезвычайно наглый, глаза очень наглые» [8; 427], чувствует в Егоре не столько соперника в любви (хотя скрытая ревность к Люсьен присутствует и здесь, и в конце повести), но, в первую очередь, всем нутром ощущает инородность, чуждость, неподчиненность «звериным правам» Егора, готового в любой момент к бунту против «крестного отца», а также и против всей «малины-логова».

В полной мере это демонстрирует пляска Егора, за которой «таилось что-то неизжитое, незабытое» [8; 429]. И главное здесь — состояние души, которая от осознания собственной греховности

«плачет» и стремится вырваться на свободу, вернуться к настоящему, забытому — несмотря ни на что — отчужденному дому. Душа и воля в сознании персонажа и автора — неразрывны: «Вот какой минуты ждала моя многострадальная душа, — сказал Егор вполне серьезно. Такой, верно, ждалась ему желанная воля» [8; 429]. И еще одно понятие глубоко связано с душой — покой.

Душа и покой — ключевые понятия разговора Егора и Люсьен, которые близки друг другу именно в стремлении к душевному покою. Губошлеп теперь чувствует глубинную опасность существованию всего своего «логова», ибо обитатели его «молодые люди смотрели, с какой-то тревогой смотрели, жадно, как будто тут заколачивалась в гроб некая отвратительная часть и их жизни тоже — можно потом выйти на белый свет, а там — весна» [8; 429]. Конфликт между Губошлепом, который «весь ушел в свои глаза. Глаза горели злобой», и Егором, который «остервенело» продолжал твердить о плачущей душе, неизбежно приводит к открытому столкновению, конечно, имеющему предысторию: «Я тебе, наверно, последний раз говорю... *Не тронь меня за болячку*» [8; 430] (*выделено нами.* — И.О.), что свидетельствует об изначальной чуждости («иности») Егора, сдуру попавшего когда-то в инородную среду, вылившемуся затем в прямую кровавую вражду, закончившуюся трагически, вновь вполне объяснен, в первую очередь, именно духовно.

Губошлеп мстит Егору не только за «измену» воровскому кодексу, за его выбор трудовой жизни, но, главным образом, за внутреннюю силу, которую и демонстрирует этот выбор; духовную силу добра, чести, совести, которые, как оказалось, никогда не умирали в душе главного персонажа. Учитывая евангельский контекст повести, в рамках которого история Егора Прокудина есть история «блудного сына», поведение Губошлепа ассоциируется со старшим сыном притчи, позавидовавшим младшему, который «был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [Лк. XV, 32] и потому с великой радостью принят отцом. Егор нашел в себе силы ожить духовно (т.е. вернуться к Отцу) — в противовес Губошлепу, в адрес кого Люсьен произносит: «Иди ты к дьяволу» [8; 428] и который находится в конце киноповести в полной власти врага рода человеческого («Видно стало — проглянуло в глазах, — что мстительная немощность его *взбесилась*» [8; 488] (*выделено нами.* — И.О.), чью волю он и исполняет, физически убивая Егора.

Именно нахождение Егора в «логове», в котором он не только не обрел радости возвращения к родному дому, но и окончательно убедился в глубинной чуждости ему, приводит к мысли о бегстве из него. Метафизическое бегство Егора к действительно родным корням («Я, кажется, действительно займусь сельским хозяйством» [8; 430]) просвечивает сквозь физическое бегство Гора из воровской «малины». Вновь принципиально важная деталь — во время побега, уводя погоню за собой, Егор оказывается на кладбище, где его охватывает «радость воли, радость жизни» [8; 432]. Опять в повести сквозь физику просвечивает метафизика: земное пребывание не исчерпывает жизнь человека, которого ожидает воскрешение (надпись на памятнике «Спи спокойно до светлого утра» [8; 433]).

Духовному воскрешению Егора непосредственно способствует «Любушка-голубушка», к которой он отправляется после нескольких неудавшихся попыток «приткнуться» к кому-нибудь из старых подружек, с возрастающим остервенением желая использовать ее в своих корыстных целях. Крик Егора «в тишину, в ночь» уже свидетельствует о том, что такое желание на самом деле противно его душе. И потому, когда он приехал в село Ясное (наименование которого вновь, конечно, нарочито, и при осознании всех разных значений слова, собранных воедино, создает нужный смысловой объем: именно здесь с помощью «светлой незамутненной» души Любы и всей ее семьи с «ничем не омраченным, спокойным» традиционным укладом жизни «хорошо понимаемый» в его глубинном «логичном, стройном, четком» стремлении вернуться к отчужденному дому Егор «ярко просияет», воскреснув душой), где «на взгорке стояла и ждала Люба. Егор сразу увидел и узнал ее... В сердце толкнуло — она!» [8; 434]. Конечно, узнал не только по фотографии, высланной ему «заочницей» в колонию по переписке, но узнал сердцем. «И пошел к ней». Пошел к Любви, к свободе, к настоящей жизни, к истине родной душе. «Ё-моё, — говорил он себе негромко, изумленный, — да она просто красавица! Просто зоренька ясная» [8; 434]. Люба действительно родная, в том числе и по происхождению, из родного крестьянского корня: «пожал с чувством крепкую крестьянскую руку». Представившись Георгием. Впервые в тексте звучит полное имя персонажа.

Здесь уместно остановиться на поэтике имени. Горе-Жоржик-Егор-Георгий являют разные ипостаси личности Прокудина. Воровская кличка Горе несет в себе, в том числе, и трагическое ощущение персонажем краха собственной жизни. Сам Егор называет свою кличку в первом разговоре с Любой («Кличка моя знаешь какая? Горе. Мой псевдоним» [8; 437]), свидетельствуя тем самым о прочной связи его с преступным миром, в котором извращаются истинные имена (Горе — перевертыш

имени Егор), суть человека. Упоминание Прокудиным собственной клички подчеркивает неизбежное желание персонажа вырваться из псевдомира, чтобы вернуться к нормальному миру, к истинному себе — человеку, который несет в себе образ Божий. Причем здесь принципиально значимо, что, единственный раз сам себя называя кличкой, Прокудин делает это именно в разговоре с Любой. Метафизически это означает, что вновь обрести статус человека в настоящем его смысле возможно с помощью любви, которая есть основа жизни.

Другое имя Прокудина, значительно чаще, по сравнению с кличкой, звучащее в повести, — Жоржик (с его вариантами Жора, Джордж). Имея разные нюансы, данный вариант имени несет в тексте главным образом иронический смысл — горькое отношение в первую очередь самого Прокудина к себе как потерявшему родной исконный русский корень и выветрившемуся в жалкое подобие модного иностранного образца. В этом смысле важно и имя Люсьен, подчеркнуто иностранное звучание которого свидетельствует не только об оторванности его носительницы — представительницы воровского мирка — от родной среды, от собственного русского народа, но и о духовном противостоянии им.

Употребление данного эквивалента имени главного персонажа происходит в принципиально важные моменты развития сюжета, указывая на вехи духовной эволюции персонажа. Впервые имя Жоржик употреблено при знакомстве Прокудина с Петром, который «ровным голосом» адаптирует полное имя персонажа к обычной жизни — Жора, на что Егор, обидившись на холодный прием, ершисто противоречит — Джордж, придавая как бы большую весомость себе и одновременно издеваясь над самим же собой, когда, «пытаясь освоиться среди этих людей», вел себя неестественно — «улыбался и заглядывал в сумрачные глаза Петра» [8; 444]. Именно Петр после того, как Егор обварил его, иронически обращается к нему с уменьшительно-ласкательным Жоржик, что свидетельствует о понимании им ситуации и о прощении Егора. Еще раз так назовет Петр Прокудина перед разборкой Егора с мужем Любы, что подчеркивает иронию его по отношению к опасению сестры, что того могут избить. «Кого избьют? — спокойно басил Петро. — Жоржика? Его избить трудно» [8; 477–478]. Употребляет имя Жоржик и отец Любы, когда, видя сборы Егора, чуя за ними что-то предельно важное, забеспокоится: «Чего он такое затеял, этот Жоржик?» [8; 473]. Егор действительно затеял важное — поездку к матери, ставшей кульминацией процесса душевного и духовного воскрешения Егора, когда он окончательно и бесповоротно решает стать «похожим на человека», после чего возврат к прежней жизни, к Жоржику, уже невозможен. Последний раз имя Жоржик звучит в устах самого Егора, когда он «Первую борозду в своей жизни проложил» [8; 479], т.е. действительно вернулся в «отчий дом» — к собственным родным истокам. С неким удивлением — от неверия, что он смог вырваться из «логова» прежней жизни, персонаж — русский человек, расставаясь с иностранным эквивалентом своего имени, навсегда прощается с греховным мрачным страшным прошлым.

Наиболее часто употребляемое в повести обиходное имя главного персонажа — Егор — указывает на обычность, обыденность, распространенность русского человека, нравственно и духовно заплутавшего в жизни. Именно это имя употребляет на протяжении всего текста автор. Оно тоже имеет варианты: уменьшительно-ласкательно (Егорушка) называют Прокудина женщины — Люсьен в сцене прихода его в «логово» и Люба, неоднократно обращающаяся так к нему, в том числе и в самом конце, перед смертью Егора. Есть еще один вариант данного имени (Егорша), который звучит только в устах по-настоящему любящей Любы, так нежно-ласково назвавшей Егора дважды — после его возвращения к ней из «бардельеро», когда оба ощущают зреющее и крепнущее чувство их настоящего глубинного родства.

Все приведенные выше варианты являются эквивалентами имени Георгий, которое звучит в повести реже всех остальных и которым Прокудин представляется в самые важные серьезные моменты своей жизни, в частности, в момент знакомства с Любой, приведшего в итоге к возрождению души главного персонажа. Еще раз подчеркнем, Егор не смог бы этого сделать без помощи Любви и всей ее семьи, описание дома которых также значимо в раскрытии глубинного содержания повести, говоря о патриархальном устройстве жизни, к которому возвращается «блудный сын»: «Дом у Байкаловых большой, крестовый. В одной половине жила Люба со стариками, через стенку — брат с семьей.

Дом стоял на высоком берегу реки, за рекой открывались необозримые дали» [8; 439]. Место расположения дома, как видим, символизирует тот самый высокий уровень духовности «отчего дома», к которому стремится Егор. Кроме того, неограниченность пространства отчего дома здесь противопоставлена «сокрытому миру» логова, также выступая средством выявления метафизического смысла киноповести.

Образ жизни обитателей дома также разительно отличается от «малины», в том числе и встреча пришедшего в него впервые человека. При всей опаске «рестанта», старики принимают его, как и положено в гостеприимном русском доме: «Однако и приветить ведь надо?.. Надо. Все будем людски делать, а там уж поглядим: может и жизни свои покладем... через дочь родную. Ну, Любка, Любка...» [8; 439]. В последних словах явна евангельская реминисценция: «Нет выше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» [Ин. 15, 13]. Так Шукшин выстраивает метафизическую подоплеку описанного с большой долей мягкого юмора поведения Байкаловых, которые бесхитростно остро реагируют на провокационное поведение Егора, испытывающего сложный комплекс чувств «блудного сына», в итоге принимают его как родного.

Роль Любы в этом, конечно, ключевая. При всей конкретике социально-бытовой и психологической атмосферы сцен вхождения Егора в семью Байкаловых, Шукшин и здесь указывает на глубокий подтекст. Слова Любы: «Не пугайте вы меня, Христа ради. Я сама боюсь. Что, вы думаете, просто мне?» [8; 446], продолжая названный выше евангельский контекст, свидетельствуют не только о предельной трудности выполнения, но и о твердости намерения Любы исполнить заветы Христа. И она убеждает близких: «А вот кажется мне, что он хороший человек. Я как-то по глазам вижу... Вот хоть убейте вы меня — мне его жалко. Может, я и...» [8; 446]. Здесь фраза прерывается, но в ней уже есть возможность того чувства, о котором Люба скажет позже: «И я уж и не знаю: то ли я его люблю, то ли мне его жалко. А вот болит душа — и все» [8; 454].

В функционировании имени Георгий принципиально важна сцена «бардельеро», участники которой обращаются к главному персонажу исключительно по имени Георгий. Душа персонажа, которая «стронулась» после встречи с Любовью, не может сразу вырваться из оков греховности и потому еще раз — теперь уже в последний — поддалась темной силе. Праздник, которого так хочется Егору, закономерно превращается в сборище («Народ для разврата собрался» [8; 458]), ничего, кроме опустошения, душе не приносящее. А его душа в это время уже открыта — навстречу Любы (нарочитое обращение Егора перед своим отъездом к Любе именно полным ее именем подчеркивает его метафизический смысл). В данной сцене — переломный момент в состоянии персонажа, который делает окончательный свой духовный выбор. И происходит это в преддверии великого христианского праздника («Троица скоро, чего же, — сказал кто-то за столом» [8; 459]). Прокудин, пронзительно осознав возможность не успеть изменить образ собственного бытия, бесповоротно отказывается от прежней воровской жизни: «Всё! Идите, воруйте сами...». И хотя «разврат» продолжается, но он уже не может принести Егору удовлетворения. Прокудин пытается организовать из «развратников» хор для исполнения песни «Вечерний звон», предельно близкой внутреннему состоянию Егора, «блудного сына»: «Я от того и завыл, что вроде слышу, как на колокольне бьют. Тоска меня берет по родине... И я запел потихоньку. А Вы свое «бом-м, бом-м». Вы и знать не знаете, как я здесь тоскую, — это не ваше дело.

Вроде в тюрьме человек сидит — тоскует, — подсказал Михайлыч. — Или в плену где-нибудь. — В плену какие церкви? — возразили на это» [8; 462]. В подтексте разговора — речь о духовном пленении тоскующего по «отчужденному» человеку, который может вырваться только с помощью Божьей. А помощь эта — в Любы, а не в «разврате». Именно поэтому и не удастся Егору «наладить» хор. Теперь он уже чувствует полную свою чуждость миру разврата. Именно поэтому он принимает решение срочно вернуться в Ясное, а в ответ на вопрос «А зачем в Ясное-то?», отвечает «У меня там друг» [8; 462] — Люба, готовая ради него «положить жизнь». Егор оценил то, что Люба предоставила ему свободу в разговоре перед отъездом. С Ясным теперь ассоциируется в его душе «воля», освобождение из плена: «Душа у меня ... наскипидаренная какая-то... Как волно почует, так места себе не могу найти» [8; 463]. «И вот Егор «летел светлой лунной ночью по доброму большаку — в село, к Любе» [8; 464] — в ответ на ее любовь, готовый к семейной жизни («Ну, как там... насчет семейной жизни? — спросил он таксиста»). «Блудный сын» встал на праведный путь, с которого уже не сойдет.

Подчеркнуто выделяется в этом смысле сцена ночного возвращения персонажа в дом Любы, когда он, подехав на такси «к большому темному дому... вдруг оробел», и, не посмея сразу войти к Любе, вызывает Петра. Здесь следует отметить употребление — единственное в тексте — сразу двух вариантов имени, когда в ответ на вопрос «Кто там?», Прокудин отвечает: «Я, Петро. Георгий, Жоржик...» [8; 464]. Определяя себя таким образом, Егор свидетельствует о том, что реализовать верно сделанный выбор предельно сложно. Напряженность внутреннего состояния Егора подчеркивает реакция Петра: «Ты чего? — удивился Петро» [8; 464]. Но то, что Прокудин сначала все-таки называет себя Георгием, а потом с горечью — Жоржик, демонстрирует крепость его желания вырваться из

прошлого мира, начав новую жизнь. Здесь — реальное начало изменения им собственной жизни. Далее Егор распивает в бане с Петром дорогой коньяк, заедая шоколадом, — как последний жест Жоржика, как знак прощания с прежней жизнью, чей мрак сменяется на проблеск света, который затем усиливается, переходя в рассвет: «Ночь истекала. А луна все сияла. Вся деревня была залита бледным, зеленовато-мертвым светом. И тихо-тихо... Такая тишина бывает только *перед рассветом*» [8; 465] <выделено нами. — И.О.>. Егор, преодолевая силы зла, подобно «блудному сыну» (который, «был мертв и ожил»), находится накануне окончательного возвращения к «отчему дому».

А новая встреча с Любой произошла уже «рано утром», которое было, конечно же, «ясное» [8; 466]. В их разговоре на ферме, куда Любу и провожал Егор, он, рассказывая детское воспоминание о гибели коровы, как пишет Шукшин, «проговорился»: действительно, теперь реально продемонстрирована изначально нормальная природа человека, присущая Егору, которая отличала его от хозяина «малины-логова» и которая, несмотря на все попытки темной силы вытравить ее, осталась в глубине души и вот теперь вновь проявилась. Но Егор воспринимает это как проявление слабости, от чего и «был недоволен» [8; 466]. Зато Люба по достоинству оценила эту «слабость», назвав Прокудина, засмотревшегося «в ясные глаза женщины», нежно-ласково «Егорша». Так писатель исподволь, но неуклонно выписывает зреющее и крепнущее чувство настоящего глубинного родства людей.

И в этом плане закономерно, что Прокудин решается, наконец, на поездку к матери, в реальный «отчий дом», описание которого опять при всей бытовой точности метафизически значимо: «Просторная изба. Русская печь, лавки, сосновый пол, мытый, скобленный и снова мытый. Простой стол с крашеной столешницей. В красном углу — Николай Угодник» [8; 474]. Егор надевает темные очки, чтобы мать не узнала его. И ключевой вопрос матери «Чего же, сынок, глаза-то прикрыл?» вскрывает его стыд, боль, доходящие по мере разговора Куделихи с Любой до нестерпимого напряжения — окаменения, не из-за черствости, но, напротив, по причине оживания души: «Откровенно болела душа, мучительно ныла, точно жгли ее там медленным огнем» [8; 476]. Конечно, это кульминация процесса душевного и духовного воскрешения Егора (после признания Любе: «Мать это, Люба. Моя мать» [8; 476] и ее требования вернуться к матери крикнувшего: «Рано! Дай хоть волосы отрастут... Хоть на человека похожим стану»), после которого нет уже возврата назад. В Егоре уже воскрес человек как образ и подобие Божие. (В фильме об этом свидетельствует крупный план православного храма). И теперь он всеми силами будет отстаивать этот образ: «Ничего, Любаша!.. Все будет в порядке! Голову свою покладу» [8; 477].

Шукшин знает, о чем говорит его персонаж. Силы тьмы не оставляют просто так человека, вырвавшегося из их тисков, и мстят ему, используя разные возможности. Первой такой попыткой является угроза бывшего мужа Любы, устроившего «разборки» с Егором из ревности. При всей реальной опасности ситуации, она никак не могла закончиться смертью персонажа. Ибо развитие сюжета киноповести, подчиняющееся метафизическим законам бытия мира и человека, требовало доведения до логического конца истории Егора Прокудина, которая предполагает, в том числе и «проверку» человека на прочность. Одно дело держать данное слово, когда нечего терять, и совсем другое — когда обрел, наконец, искомое всю жизнь — и любовь, и дом, и родину.

Но вот именно в это время, когда «Первую борозду в своей жизни проложил Егор» [8; 479], т.е. действительно вернулся в «отчий дом», делом уже, он предчувствует — покоя от вражьей силы не будет: «И теперь, когда от пашни веяло таким покоем, когда голову грело солнышко и можно остановить свой постоянный бег по земле, Егор не понимал, как это будет — что он остановится, обретет покой. Разве это можно? Жило в душе предчувствие, что это будет, наверно, короткая пора» [8; 480].

И вот тут во второй раз в киноповести звучит песня «Калина красная» — уже в устах самого Егора — в принципиально важный момент, в минуту глубоких переживаний и раздумий о смысле собственного бытия: об утерянной чистоте детства, о возвращении к отчему миру в настоящем, об обретении покоя в будущем. Песня в данном случае демонстрирует бесповоротность выбора Егора, возвращения к родной «почве», и значимо, что последней строкой приводимого здесь текста является «Характер — ой, какой»: духовный выбор Егора неизменим. И вот эта-то крепость характера, эта-то устремленность Егора к истинной свободе, к честной жизни, к любви, к семье не прощается темными силами. «Вечером ужинали все вместе: старики, Люба и Егор. В репродукторе пели хорошие песни... Вдруг дверь отворилась, и появился нежданный гость» [8; 480], конечно, представитель «малины-логова». Нежданным был лишь этот конкретный посланник, но появление представителя мира тьмы (неважно, Васи ли, Шуры ли) Егор ожидал.

И потому ответ его четкий: «Так и передай. Понял? — жестко, зло говорил Егор. — Запомни и передай.

— Я передам. Но ты же знаешь его...

— Я знаю. Он меня тоже знает» [8; 482], а после попытки «купить» его «заготовленными деньгами», Егор «с силой ударил ими по лицу Шуру — раз, и другой, и третий». Закончилась сцена встречи — после появления Любы — следующим: «Запомнил, — сказал Шура. Посмотрел на Егора последним — злым и обещающим — взглядом. И пошел к машине» [8; 482]. Егор теперь не просто чужой преступному миру, он непримирим по отношению к нему. Прокудин окончательно «завязывает» с криминальным греховным прошлым, резко не приняв предложение приехавшего к нему посланца воровского мира, четко осознавая реакцию последнего и, соответственно, реальную опасность. Данную опасность для жизни Егора чувствует и Люба, вначале пытаясь успокоить которую, Прокудин запел первые две строки песни «Калина красная» (так в третий раз звучит она в повести), чем автор акцентирует именно духовный смысл: зрелость Егора, который, кстати, пытается научить песне Любу, «не слушая ее» опасений. Метафизическое содержание подчеркивается обращением Любы: «Христом Богом прошу, скажи, они ничего с тобой не сделают?» [8; 484]. Закономерно теперь — в обращении к Егору — звучит имя Христа, что четко характеризует новое духовное состояние главного персонажа. Люба, конечно, боится за жизнь любимого. Вновь в тексте возникает евангельская реминисценция: «И не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более того, кто может и душу и тело погубить в геенне» [Мф. X, 28]. Рецидивист Горе убивал свою душу (отчего она и плакала), твердый же духовный выбор Егора дает надежду именно на вечную жизнь души, значимость которой по сравнению с жизнью тела неизмерима.

Сам автор так комментирует историю своего персонажа: «... неважно, умирает ли он физически. Другой крах страшнее — нравственный, духовный» [10]. Метафизически Егор сделал правильный выбор, даже если цена его — смерть физическая. Потому читаем: «Все будет хорошо, — четко, раздельно сказал Егор. — Клянусь, чем хочешь... всем дорогим» [8; 484–485], еще раз подтверждая крепость своей позиции.

Имагологически значимо, что вечный духовный мир просвечивает сквозь обновляющийся земной мир в конце повести — перед самой развязкой сюжета, когда Егор увидел Губошлепа, приехавшего для «разборки»: «Земля собрала всю свою весеннюю силу, все соки живые — готовилась опять продлить жизнь. И далекая синяя полоска леса, и облако, белое, кудрявое, над этой полоской, и солнце в вышине — все была жизнь, и перла она через край, и не заботилась ни о чем, и никого не страшилась» [8; 485].

Егор, идя навстречу Губошлепу, также не страшится его. «Блудный сын», вернувшийся в «отчий дом», готов встать на защиту его, готов отдать жизнь «за други своя» (потому отправляет помощницу и убеждается в безопасности трактористов). Но главное, он, восстановивший в себе статус человека как образа и подобия Отца небесного, должен пройти путь Христа: у каждого своя голгофа. Без распятия на кресте нет воскресения.

Киноповесть В.М.Шукшина «Калина красная», таким образом, это история метафизического выбора персонажа, пострадавшего в своей греховности, неприкаянности; преодолевшего духовно-нравственный крах собственной личности; вырвавшегося из тисков злой темной силы, которая, не простив ему ухода, уничтожила его физически, не смогла убить его души. Егор оказался победителем, как и его небесный покровитель Георгий Победоносец — святой покровитель града Москвы, столицы России, повергнувший змия как олицетворение злой силы. В победе над злом — в себе самом и в окружающем мире — Шукшин видит исконную суть русского человека. И с этим связана перспектива физической и метафизической истории человечества и мира.

В соотношении конца повести с Апокалипсисом («И сказал сидящий на престоле...: совершилось! Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источников воды живой; побеждающий наследует всё, и буду ему Богом, и он будет Мне сыном. Боязливых же и неверных, и скверных, и убийц, и любодеев, и чародеев, и идолослужителей, и всех лжецов — участь в озере, горящем огнем и серою» [Откр. 21, 5–8]) окончательно высвечивается метафизическая история Георгия Прокудина — некогда «блудного», но по итогу — верного сына Божия.

В этом же контексте явлен и духовный финал Губошлепа: повесть заканчивается физическим уничтожением предводителя «звериного логова» со товарищами, в котором прочитывается метафизический конец антихриста: после попущенной Творцом строго ограниченной по сроку власти над

миром он неизбежно будет повержен, уже окончательно — вторым пришествием Христа во всей сияющей Его славе и силе.

Система координат «свой» — «чужой» в киноповести, таким образом, выстраивается следующим образом: «свои» — Егор Прокудин, Любовь Байкалова со своими родителями и братом, готовые отдать «душу за други своя», носящие в себе Христа и исполняющие заповеди Его; «чужие» — Гу-бошлеп со товарищами, принадлежащие противной сатанинской силе, над которой в итоге одержана метафизическая победа.

Итак, анализ имагологического содержания киноповести «Калина красная» приводит к подтверждению того, что В.М.Шукшин «творил именно *sub specie aeternitatis* — под знаком вечности» [11], поднимая и решая важнейшие проблемы бытия человеческого в лучших традициях русской словесности, связанных с тенденцией высокой духовности именно в религиозном плане ее осмысления.

Список литературы

- 1 Яценко Н.Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. — СПб.: Лань, 1999. — С. 323.
- 2 Ощепков А.Р. Имагология в курсе «Теория культуры» // Высшее образование для XXI века: VII Междунар. науч. конф. — Вып. 2. — М., 2010. — С. 53–59.
- 3 Бойцов М.А. Потестарная имагология Средневековья как область междисциплинарных исследований // [ЭР]. Путь доступа: <http://www.hist.msu.Ru/Labs/UkrBel/bojcov.htm>.
- 4 Ложкина А.С. Роль периодической печати СССР в формировании образа Японии (исторический опыт 1930-х гг.) // Уральский исторический вестник. — 2009. — № 1. — С. 23.
- 5 Абсаттар хаджы Дербисали. Мечети и медресе Казахстана (история и современность) // Простор. — 2006. — № 9–10. — С. 115.
- 6 Бердяев Н. Русская идея // Вопросы философии. — 1990. — № 1. — С. 81.
- 7 Гавриков А.А. Имагология в отечественном востоковедении // [ЭР]. Путь доступа: <http://ckitalets2000irkutsk.narod.ru/imagologiya.htm>.
- 8 Шукшин В.М. Калина красная // Шукшин В.М. Избранные произведения: В 2 т. — Т. 1. — М.: Мол. гвардия, 1976. — С. 419–492.
- 9 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Т. XIV. — Л.: Наука, 1972–1990. — С. 100.
- 10 Кожухова Г.П. Самое дорогое открытие. Беседа с В.М.Шукшиным 22 мая 1974 года // [ЭР]. Путь доступа: shukshin.virtbox.ru/povesti/kalinakrasnaya.
- 11 Казин А.Л. Житие великого грешника («Калина красная») // Философия искусства в русской и европейской духовной традиции // [ЭР]. Путь доступа: <http://www.portal-slovo.ru>.

О.А.Иост

В.М.Шукшиннің «Кызыл бұрген» киноповесіндегі имагологиялық мәселесі

Мақалада В.М.Шукшиннің киноповесі қарастырылып, имагологиялық тәсілдің рухани жағдайы ұсынылған. Ең үздік орыс шығармалары дәстүрлерінің жалғастырушысы ретінде, оның ішінде «бөтен» және «өзімдікі» бейнесін сомдау кезіндегі басты кейіпкер Егор Прокудиннің тағдыры мысал ретінде келтірілген.

О.А.Иост

The problem of an imagology of V.M.Shukshin's movie-essay «Snowball Berry Red» (Kalina Krasnaya)

The article is devoted to a spiritual aspect of the imagology approach. The movie-essay is considered according to this imagology approach. V.M.Shukshin is the successor of the best traditions of Russian literature, especially in creation of the images of «an alien» and «own» on an example of the destiny of the main character Egor Prokudin.